

Folia Organologica

International yearbook of organ and organ music

NR 7/2024

Impressum

Publishers

Wydawnictwo SINDRUK-DIMK:

Zakład Poligraficzny Sindrak; ul. Firmowa 12; PL-45-594 Opole

Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej; ul. Grunwaldzka 7; PL-45-054 Opole

Katedra Muzykologii Uniwersytetu Opolskiego; ul. Strzelców Bytomskich 2; PL-45-084 Opole

Scientific Council

dr hab. Maciej Babnis (AP Słupsk, Poland)

prof. Stefan Baier (HfKM Regensburg, Germany)

dr hab. Robert Bernagiewicz (Głuchów, Poland)

prof. Pál Enyedi (LFAM Budapest, Hungary)

prof. dr hab. Julian Gembalski (AM Katowice, Poland)

dr Dieter Haberl (HfKM Regensburg, Germany)

prof. Tatjana Krkjelčić (UM MA Cetinje, Montenegro)

prof. dr hab. Leonidas Melnikas (LMTA Vilnius, Lithuania)

dr hab. Michał Stawecki, prof. UMFC (UMFC Warszawa, Poland)

prof. Maja Smiljanić-Radić (UA Belgrade, Serbia)

dr hab. Andrzej Szadejko, prof. AM (AM Gdańsk, Poland)

dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL (KUL Lublin, Poland)

prof. Jaroslav Tůma (AMU Praha, Czech Republic)

Reviewers

prof. dr hab. Rastislav Adamko (KU Ružomberok, Slovakia)

dr hab. Miłosz Aleksandrowicz, prof. KUL (KUL Lublin, Poland)

dr Mariola Brzoska (DSM Gliwice, Poland)

dr hab. Stanisław Garnczarski, prof. UPJPII (UPJPII Tarnów, Poland)

prof. dr hab. Czesław Grajewski (UKSW Warszawa, Poland)

dr hab. Wojciech Kałamarz (Warszawa, Poland)

dr Malwina Kotz (Wrocław – Gorzów Wielkopolski, Poland)

dr Petr Koukal (Telč, Czech Republic)

dr hab. Antoni Maziarz, prof. UO (UO Opole, Poland)

dr hab. Krzysztof Michatek, prof. AM (AMKP Kraków, Poland)

dr hab. Bogusław Migut, prof. KUL (KUL, Lublin, Poland)

dr hab. Przemysław Neumann, prof. AM (AM Poznań, Poland)

dr hab. Michał Stawecki, prof. UMFC (UMFC Warszawa, Poland)

dr Dariusz Smolarek (KUL Lublin, Poland)

prof. dr hab. Andrzej Szadejko (AM Gdańsk, Poland)

dr hab. Anna Szarapka (UKW Bydgoszcz, Poland)

dr hab. Zuzana Zahradníková (KU Ružomberok, Slovakia)

Editorial Board

dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO (UO Opole, Poland) – Editor-in-Chief

dr hab. Petr Koukal (Telč, Czech Republic) – Deputy Editor-in-Chief

dr hab. Franciszek Koenig, prof. UO (UO Opole, Poland)

dr Andrzej Prasał (UO Opole, Poland)

dr Ewelina Szendzielorz (UO Opole, Poland)

The original version of the journal is the paper version – ISSN 2657-6082

The journal is available in the electronic version: www.foliaorganologica.com – eISSN 2719-3284



The information about the reviewing procedure can be found on the website of *Folia Organologica*.
The journal is available in the open access.

Databases

ICI Journals Master List (Index Copernicus)

Central and Eastern Europe Online Library (CEEOL)

Central European Journal of Social Science and Humanities (CEJSH) – Platforma Otwartej Nauki (PON)

Proofreading: Józef Chudalla

Edition of notes: Ewelina Szendzielorz

Photo on the cover: The organ in the St. Mary's Church in Stralsund, Germany (Photographer: Jan Škvařil)

Editorial Board and Office

Folia Organologica

ul. Grunwaldzka 7; PL-45-054 Opole

office@foliaorganologica.com

Introduction

We are presenting Dear Readers with the seventh issue of the annual *Folia Organologica*. We hope that the issue fulfils all the notions of a scholarly journal focused on organs and organ music. Simultaneously, we are committed to increasing the professional value of each issue. We are pleased to welcome new authors, nevertheless, we also appreciate permanent cooperation with authors whose voice is highly opinion-forming in organ science and organ music performance. Among such is certainly Prof. Jaroslav Tůma from Prague.

A person who draws special attention in the current issue is Prof. Maria Szymanowicz of The John Paul II Catholic University of Lublin. This issue has been dedicated to her by the Editorial Board of the journal. I am entirely convinced that the need to notice and appreciate the person of Prof. Szymanowicz is shared by a much wider part of the community of Polish and European organists and organologists. After all, it is her writing activity to which we owe a number of valuable monographs and articles as well as editorial and organizational efforts associated with the "Studia Organologica". Lastly, she is also credited with her incredible consistency and diligence in publishing numerous volumes of *Polish Organ Bibliography*. Prof. Maria Szymanowicz's profile is presented in our journal by Franciszek Koenig. We also welcome her as an author since the decision was made to publish annexes to the aforementioned *Polish Organ Bibliography* in our journal, which is a source of pride and joy.

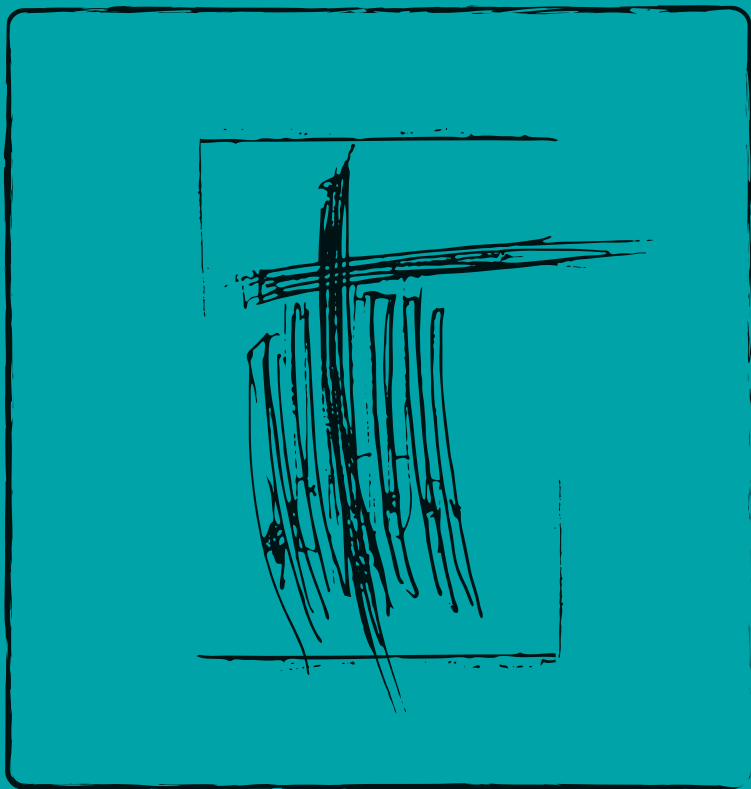
The above words were written during the preparations for the current issue of *Folia Organologica*. On 3rd December 2024, we received the unexpected news of Professor Szymanowicz's death. The Editorial Board decided not to modify the content of this issue, as the editorial work was nearing completion. We would like to return to the person of the Professor in the next issue. Representatives of the Editorial Board attended her funeral in Radom on 7th December 2024.

The current issue also includes regular sections, such as reviews and discussions as well as a note supplement to which I would like to draw the attention of our dear readers. In 2023, E. Szendzielorz's monograph *The Mass Works of Moritz Brosig (1815-1887)* was published. It encouraged the editors of the journal to publish one of the masses of this renowned Silesian organist and composer. While his organ opus has found its place in the concert programs of many interpreters, Moritz Brosig's oratorio works have not yet experienced their renaissance. One significant reason is undoubtedly the scarce availability of scores. We wish to overcome this obstacle with a strong conviction that the organ as a musical

instrument is included in the performing cast of Brosig's mass. Restoring the memory of forgotten compositions is one of the imperatives of our musicological activities. That is why entrusting the editing work on Brosig's autograph to Ewelina Szendzielorz guarantees the professionalism and reliability of the published score.

We therefore invite you to read our journal, hoping for a favourable reception of the seventh issue of our periodical.

Grzegorz Poźniak
Editor-in-Chief of *Folia Organologica*





MARIA SZYMANOWICZ (1955-2024)

Labores pariant honores Dorobek naukowy, dydaktyczny i organizacyjny prof. Marii Szymanowicz

Labores pariant honores

Scientific, Didactic and Organizational Achievements of
Prof. Maria Szymanowicz

Franciszek Koenig

ORCID: 0000-0003-0285-9081

UNIwersytet OPolski

KATEDRA MUZYKOLOGII

ABSTRACT

The article is an attempt to describe the achievements of Prof. Maria Szymanowicz, a long-time employee of the Institute of Arts Studies of the Catholic University of Lublin and head of the Department of Instrumentology, in the scientific, didactic and organizational fields. Prof. M. Szymanowicz is a researcher of the history of Polish organ construction and church music. In the scientific field, she is primarily the author of *Polish Pipe Organs Bibliography*. In addition to her scientific work, she is also active didactically by giving lectures and promoting doctoral and diploma theses as part of first and second degree musicology studies. Prof. Szymanowicz also carries out a number of organizational works by being a member of some scientific bodies and committees. She is the author of many inventory descriptions and expert opinions on historic organs.

Wprowadzenie

W 1984 r. powstała na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim pierwsza i jedyna na polskich uczelniach Katedra Instrumentologii, która obszarem badawczym objęła historię instrumentów muzycznych oraz całą paletę tematów pokrewnych, łącznie z zagadnieniami z zakresu akustyki muzycznej i systemów strojenia. Od samego początku prowadzonych badań na plan pierwszy wysunęły się zagadnienia dotyczące organów, ich historii, budowniczych, spraw konstrukcyjnych, estetyki brzmieniowej oraz kompozycji muzyki organowej. Wymienione pola badawcze cieszyły się i cieszą nadal niezwykle zainteresowaniem studentów muzykologii oraz doktorantów.

W 40-letniej historii Katedry Instrumentologii, funkcjonującej obecnie w ramach Instytutu Nauk o Sztuce KUL (do 2019 r. w ramach Instytutu Muzykologii KUL), miała ona jedynie dwóch kierowników. Pierwszym z nich był ks. prof. Jan Chwałek, uznany polski

muzykolog i wybitny organolog, założyciel Katedry i jej pierwszy kierownik do 2005 r., a więc do czasu przejścia na emeryturę (F. Koenig 2014: 63). Od 2007 r. kierownikiem Katedry jest prof. Maria Szymanowicz, również uznana w Polsce badaczka „królewskiego instrumentu”, wcześniej studentka i asystentka ks. prof. J. Chwałka, a w końcu następczyni na funkcji kierownika Katedry Instrumentologii.

Dorobek naukowy założyciela Katedry, ks. prof. Jana Chwałka, został już zebrany i opisany. Nadszedł czas, aby także próbować zebrać i wstępnie opisać dorobek naukowy prof. Marii Szymanowicz. Jest to istotne ze względu na to, że kierownik katedry uniwersyteckiej jest najczęściej mentorem inspirującym grono współpracowników, przede wszystkim młodszych pracowników naukowych i studentów, do realizacji określonego kierunku badań.

Niniejszy artykuł będzie poświęcony właśnie osobie prof. Marii Szymanowicz, polskiej muzykolog i instrumentolog, znawczyni historii „królewskiego instrumentu” w Polsce, w odniesieniu do jej dotychczasowego dorobku naukowego, dydaktycznego i organizacyjnego.

1. Biogram

Maria Szymanowicz urodziła się 31 lipca 1955 r. w Radomiu, gdzie wychowała się i ukończyła szkołę podstawową oraz szkołę średnią o profilu technicznym, co nie było bez znaczenia na ukształtowanie się późniejszych zainteresowań naukowych w dziedzinie instrumentologii.

Po zdaniu matury w 1976 r. rozpoczęła studia muzykologiczne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Warto wspomnieć, że będąc uczennicą szkoły średniej i mając bardzo dobre wyniki w nauce, miała prawo otrzymać indeks na wybrany kierunek studiów, co w latach 70. ubiegłego wieku uchodziło za niezwykle wyróżnienie. Jednak wybór studiów na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, w rozmowach prof. M. Szymanowicz sama zawsze podkreśla, był podyktowany „wyborem wartości”, a dokładnie: mocnym osadzeniem w życiu Kościoła, przede wszystkim żywym uczestnictwem w Ruchu Światło-Życie. Ten wybór zdecydował o związaniu się M. Szymanowicz z KUL-em na całe życie.

Ważnym momentem dla każdego studenta, szczególnie studiującego na jednolitych studiach 5-letnich, jest wybór seminarium naukowego, co prowadzi do określenia swoich szczególnych zainteresowań naukowych, a w konsekwencji do napisania pracy magisterskiej. W przypadku studentki Marii Szymanowicz sprawa wyboru seminarium naukowego naznaczona była pewnymi perturbacjami. Wyraziła ona chęć uczestnictwa w seminarium naukowym prowadzonym przez ks. prof. J. Chwałka z instrumentologii, co zawsze łączyło się z koniecznością posiadania zmysłu technicznego i zdolności w tym względzie. Dlatego ks. prof. Chwałek nie dowierzał w techniczne zdolności owej studentki i jednoznacznie

odmówił przyjęcia jej na swoje seminarium naukowe. Dopiero upór studentki sprawił, że wyraził zgodę. W tym momencie zbawienne okazały się owe doświadczenia prac technicznych wyniesionych z radomskiej szkoły średniej.

W 1981 r. Maria Szymanowicz ukończyła studia muzykologiczne, otrzymując dyplom magisterski z wyróżnieniem. W kolejnych latach kontynuowała studia doktoranckie, które sfinalizowała obroną doktoratu napisanego pod kierunkiem ks. prof. Jana Chwałka i obronionego w 1992 r. Tytuł pracy doktorskiej brzmiał: *Organy w kościołach dekanatu jedlińskiego i dekanatów radomskich. Studium historyczno-instrumentoznawcze*. Już w 1982 r., a więc w rok po ukończeniu studiów, M. Szymanowicz została zatrudniona w Instytucie Muzykologii KUL na stanowisku asystenta właśnie w Katedrze Instrumentologii.

W 2007 r. zdobyła dyplom doktora habilitowanego na podstawie oceny dorobku naukowego i pracy pt. *Organy w kościołach diecezji radomskiej. Historia i stan obecny*. W tym samym roku objęła kierownictwo Katedry Instrumentologii.

Od 2009 r. jest zatrudniona na stanowisku profesora uczelni.

2. Praca naukowa

Działalność naukowo-badawcza prof. Szymanowicz koncentruje się przede wszystkim wokół historii organów i tematów związanych z ich budową, ze szczególnym uwzględnieniem polskiego budownictwa organowego. Pierwszym tekstem naukowym z tego zakresu był artykuł zamieszczony w serii „Organy i Muzyka Organowa” wydawanej w Akademii Muzycznej w Gdańsku, który był poświęcony 50. rocznicy wydania książki autorstwa ks. Roberta Gajdy pt. *Organy* (M. Szymanowicz 1984: 401-411). W kolejnych latach praca naukowa Marii Szymanowicz koncentrowała się wokół badań nad organami znajdującymi się w świątyniach na terenie istniejącej od 1981 r. diecezji sandomiersko-radomskiej (zreorganizowanej terytorialnie w 1992 r., kiedy to powstały dwie diecezje: radomska i sandomierska) oraz dawnym województwem radomskim (istniejącym od 1975 do 1998 r.). Wspomniany zakres badań opierał się na kwerendach archiwalnych i terenowych, a więc na bezpośrednich badaniach organoznawczych, co wskazuje na wielki wysiłek badawczy w dotarciu do archiwaliów oraz do każdego z opisywanych organów. Owocem tych prac są m.in. następujące publikacje: *Organy w kościołach dekanatu radomskiego i jedlińskiego w XIX wieku* (M. Szymanowicz 1987: 439-453) oraz *Zabytkowe organy w województwie radomskim* (M. Szymanowicz 1998). Zwieńczeniem publikacji z tego zakresu badań jest praca habilitacyjna *Organy w kościołach diecezji radomskiej. Historia i stan obecny* (M. Szymanowicz 2006). Szczególnie cenne okazują się badania prof. M. Szymanowicz oparte na archiwaliach. Przykładem tego są m.in. następujące artykuły naukowe: *Organy w kościołach dziekanii kieleckiej w I poł. XVIII wieku (na podstawie akt wizytacyjnych)* (M. Szymanowicz 1998: 33-48); *Organy w kościołach dekanatu kazimierskiego w XVIII wieku (na podstawie akt wizytacyjnych)* (M. Szymanowicz 2008: 127-155) oraz *Organy w kościołach*

dekanatu chodelskiego w XVIII wieku (na podstawie akt wizytacyjnych) (M. Szymanowicz 2016: 203-220). W tytułach wymienionych tekstów można zauważyć, że szczególnie wartościowym źródłem wiedzy o organach w XVIII w. są właśnie zachowane akta wizytacyjne. Badaczka wysnuwa z nich wiedzę na temat organów oraz innego instrumentarium, ale także na temat ówczesnych organistów i muzyków kościelnych, co w przypadku prof. Marii Szymanowicz otworzy nowe pole jej badań.

Obok badań nad historią organów, prof. M. Szymanowicz eksplorowała także działalność budowniczych organów. Z tego zakresu można wymienić m.in. następujące publikacje: *Z działalności Wytwórni Organów Stanisława Jagodzińskiego* (M. Szymanowicz 1994) oraz *Zarys biografii i działalności organmistrzowskiej Józefa Wójcika z Garbatki (1904-1979)* (M. Szymanowicz 2001: 85-104).

Drugim polem naukowej refleksji prof. M. Szymanowicz jest muzyka liturgiczna. Największe uznanie ze strony muzyków kościelnych zyskała publikacja pt. *Propozycje pieśni na niedziele, uroczystości i święta Roku Liturgicznego* (M. Szymanowicz 2013), która okazała się niezwykle praktyczną pomocą w posłudze organistów we właściwym doborze śpiewów.

Wspomniany wymiar badań łączy się ze studiami nad tradycją muzyki kościelnej. W tym względzie jeden kierunek badań dotyczył muzyków kościelnych, czego przykładem jest artykuł *Organiści i kantorzy kościołów radomskich (komunikat na podstawie metryk chrztów z lat 1597-1712)* (M. Szymanowicz 2010: 101-107), a drugi dotyczy całościowego oblicza muzycznej tradycji parafii, czego przykładem jest artykuł *Musical group in a parish church in Skrzyńsko* (M. Szymanowicz 2014: 205-212). Dopełnieniem tego obszaru badań jest trwająca wciąż praca nad wydaniem leksykonu muzyków kościelnych rodzimej diecezji.

Niezwykle cenną częścią dorobku naukowego prof. Marii Szymanowicz jest wydanie pięciu tomów *Polskiej bibliografii organów*, które ukazywały się sukcesywnie od 2011 do 2023 r. (I – 2011, II – 2015, III – 2018, IV – 2020, V – 2023). Wymienione wcześniej obszary badań i pokaźny dorobek zebrany w ciągu 40 lat pracy naukowej sprawiają, że prof. M. Szymanowicz ma wszelkie kompetencje potrzebne do tego, by stworzyć bibliografię w dziedzinie badań nad organami w Polsce. Wymienione dzieło zostało już opisane w jednym z artykułów w czasopiśmie organologicznym „Folia Organologica”, a wcześniej zamieszczano w tym samym czasopiśmie recenzje poszczególnych tomów (F. Koenig 2020: 81-91). Tworząc *Polską bibliografię organów*, prof. M. Szymanowicz pokazała, że jako badaczka doskonale orientuje się w najnowszej literaturze z tego zakresu. Dzieło to z roku na rok zyskuje coraz większe uznanie wśród badaczy „królewskiego instrumentu”. Dlatego można przypuszczać, że oprócz wszystkich wcześniej wymienionych cennych publikacji prof. Marii Szymanowicz, właśnie *Polska bibliografia organów* stanie się jej *opus vitae*.

W zakresie pracy naukowej prof. M. Szamanowicz mieszczą się także dwa inne pola. Jest to najpierw praca na polu redakcyjnym, m.in. nad dziełem dedykowanym ks. prof. Janowi Chwałkowi z okazji jego 80. rocznicy urodzin pt. *Artificium Ars Scientia. Księga Jubileuszowa*

w 80. rocznicę urodzin Ks. Profesora Jana Chwałka (M. Szymanowicz 2010) oraz redakcja wieloautorskiej serii wydawniczej „Studia Organologica” (t. 3 – 2009, t. 4 – 2012, t. 5 – 2016, t. 6 – 2018). W zakres pracy naukowej wchodzi także opracowanie haseł encyklopedycznych w *Encyklopedii katolickiej* wydanej na KUL. Prof. M. Szymanowicz opracowała historię organów w Polsce (M. Szymanowicz 2010) oraz opracowała hasło *Wulf Johann* (M. Szymanowicz 2014).

Praca naukowa badaczki została także ubogacona wieloma recenzjami wydawniczymi książek i artykułów naukowych. Szczegółowe wyliczenie dokonań w tym względzie można znaleźć na stronie internetowej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Oprócz tego ukazało się sporo tekstów popularnonaukowych autorstwa prof. M. Szymanowicz.

Do całokształtu pracy naukowej trzeba też zaliczyć wszystkie wykłady wygłoszone w ramach konferencji naukowych międzynarodowych i krajowych.

W sumie prof. Maria Szymanowicz jest autorką 9 książek, ponad 60 artykułów naukowych i popularyzatorskich, kilku haseł encyklopedycznych oraz redaktorką 7 publikacji.

3. Praca dydaktyczna

Oprócz pracy badawczej, która w dużym stopniu związana jest z kwerendami archiwalnymi oraz bezpośrednimi badaniami organologicznymi, prof. Maria Szymanowicz prowadzi od 40 lat działalność dydaktyczną, realizowaną obecnie w Instytucie Nauk o Sztuce KUL (wcześniej w Instytucie Muzykologii KUL). Obok prowadzonych wykładów i ćwiczeń, prowadzi przede wszystkim seminarium naukowe z instrumentologii na wszystkich poziomach, co w najwyższym stopniu decyduje o kierunkach pracy badawczej prowadzonej w Katedrze Instrumentologii.

Owoce jej pracy naukowej i dydaktycznej jest także promocja 12 doktoratów i recenzowanie kolejnych (dokładny wykaz można znaleźć na stronie: www.nauka-polska.pl). Oprócz tego M. Szymanowicz jest promotorką 64 licencjatów oraz 66 magisteriów. Podane liczby promowanych prac dyplomowych ukazują niezwykle wielką skalę zaangażowania prof. Marii Szymanowicz.

Do działalności dydaktycznej trzeba także zaliczyć fakt, że prof. M. Szymanowicz była przez wiele lat wykładowczynią w Diecezjalnym Studium Organistowskim w Radomiu. Jej zaangażowanie na polach działalności muzycznej w diecezji radomskiej domaga się zupełnie odrębnego opracowania.

4. Praca organizacyjna

W powiązaniu z pracą naukową i dydaktyczną, prof. M. Szymanowicz zaangażowana jest różne dzieła, w których mogła wykorzystać swoje wykształcenie muzykologiczne, szczególnie wiedzę w dziedzinie budownictwa organowego, a przede wszystkim swoje doświadczenie.

W przestrzeni pracy organizacyjnej trzeba przede wszystkim wspomnieć, że od 2007 r. prof. Maria Szymanowicz pełni nieprzerwanie funkcję kierownika Katedry Instrumentologii. Od 2014 do 2018 r. pełniła także funkcję dyrektora Instytutu Muzykologii KUL, który w 2019 r. został przekształcony na Instytut Nauk o Sztuce. W latach 2015–2017 pełniła obowiązki kuratora Katedry Etnomuzykologii i Hymnologii.

Do pełnego zobrazowania biografii Pani Profesor trzeba dodać, że jest ona równocześnie muzykiem kościelnym z wieloletnim doświadczeniem, m.in. w latach 1989–1991 była organistką kościoła akademickiego KUL, a także w parafii św. Józefa w Radomiu, prowadzonej przez księży pallotynów.

Innym wymiarem dorobku prof. M. Szymanowicz jest wieloletnia współpraca z Ośrodkiem Dokumentacji Zabytków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Warszawie oraz z Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków w Lublinie w zakresie prac inwentaryzacyjnych nad zachowanymi zabytkami organami. W tym względzie M. Szymanowicz jest autorką 159 inwentaryzacji zabytkowych organów na zlecenie wspomnianych ODZ w Warszawie oraz WKZ w Lublinie. Oprócz tego wykonała również kilkanaście ekspertyz instrumentologicznych.

Prof. Maria Szymanowicz jest redaktorem naczelnym wspomnianej wieloautorskiej serii wydawniczej „Studia Organologica”.

W 2020 r. została powołana do Rady Naukowej specjalistycznego czasopisma poświęconego organom „Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music” wydawanego w Opolu.

Oprócz tego M. Szymanowicz należy do Towarzystwa Naukowego KUL oraz Radomskiego Towarzystwa Naukowego.

Do pracy organizacyjnej należy też dołączyć zakres działań w obrębie troski o zachowanie cennego dziedzictwa budownictwa organowego.

M. Szymanowicz jest członkiem dwóch diecezjalnych komisji muzycznych: Diecezjalnej Komisji ds. Muzyki i Śpiewu Kościelnego diecezji radomskiej oraz Archidiecezjalnej Komisji ds. Muzyki Kościelnej (od 2021 r.). Prof. M. Szymanowicz miała nadzór nad pracami konserwatorskimi i przebudową organów w kościele parafialnym w Jedlni-Letnisku. Była

także ekspertem w odbiorze organów po dokonanym generalnym remoncie w kościele parafialnym w Ćmiłowie (archidiecezja lubelska) w 2021 r. i podobnie w Brzustowie (diecezja radomska) w 2022 r. Była także ekspertem w momencie odbioru organów po przeprowadzonych pracach konserwatorskich w archikatedrze lubelskiej w 2022 r. Wymienione dzieła były wynikiem bycia ekspertem w ww. komisjach.

Podsumowanie

Powyższy opis działalności naukowej, dydaktycznej i organizacyjnej prof. Marii Szymanowicz, choć stworzony w formie niemal hasłowej, jest jednak próbą ujęcia całokształtu działalności Pani Profesor jako naukowca i badacza. Daje on jednak wyczuwalny i wystarczający obraz ogromnej pracy badawczej, pracy niezwykle czasochłonnej, angażującej, intensywnej i sumiennej. Nagrodą za taki sposób pracy i zaangażowania są otrzymane medale i odznaczenie, jako nagrody krajowe i państwowe. Prof. M. Szymanowicz otrzymała w 2016 r. złoty Medal za Długoletnią Służbę, w 2020 r. Medal *Pro Patria*, a w 2021 r. Brązowy Krzyż Zasługi.

Dorobek naukowy, badawczy i organizacyjny prof. Marii Szymanowicz wpisuje się w model pracy badacza i naukowca, któremu przyświeca wielowiekowy ideał uczciwej i sumiennej pracy i trudu, który traktuje się niemal jak misję życia. To musi rodzić respekt i zaszczyty (*labores pariunt honores*).

BIBLIOGRAPHY

GAŁADYSZ A. (2018). *Instytut Muzykologii*: NOWOSAD S., MASTEJ J. (ed.), *100 lat Teologii na KUL*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 165-178.

KOENIG F. (2014). *Pierwszy instrumentolog wśród muzykologów. Osiągnięcia naukowe w dziedzinie instrumentologii i działalność organmistrzowska ks. prof. Jana Chwałka*. „Musica Ecclesiastica”, 9, 59-70.

KOENIG F. (2020). *Polska bibliografia organów prof. Marii Szymanowicz jako narzędzie badań organoznawczych*. „Folia Organologica”, 3, 81-91.

SZYMANOWICZ M. (1984). „Organy” ks. Roberta Gajdy (w pięćdziesiątą rocznicę wydania): KRASOWSKI J. (ed.). *Organy i muzyka organowa*, t. 5. Gdańsk: Wydawnictwo AM, 401-411.

SZYMANOWICZ M. (1987). *Organy w kościołach dekanatu radomskiego i jedlińskiego w XIX wieku*. „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 34, 439-453.

SZYMANOWICZ M. (1994). *Z działalności Wytwórni Organów Stanisława Jagodzińskiego (1900-1949)*. „Studia Organologica”, 1, 71-84.

SZYMANOWICZ M. (1998). *Zabytkowe organy w województwie radomskim*. Warszawa: Wydawnictwo Ośrodka Dokumentacji Zabytków.

Szymanowicz M. (1998). *Organy w kościołach dziekanii kieleckiej w I poł. XVIII wieku (na podstawie akt wizytacyjnych)*. „Studia Organologica”, 2, 33-48.

SZYMANOWICZ M. (2001). *Zarys biografii i działalności organmistrzowskiej Józefa Wójcika z Garbatki (1904-1979)*. „Studia Sandomierskie. Teologia-Filozofia-Historia”, 8, 85-104.

SZYMANOWICZ M. (2006). *Organy w kościołach diecezji radomskiej*. Lublin: Polihymnia.

SZYMANOWICZ M. (2008). *Organy w kościołach dekanatu kazimierskiego w XVIII wieku (na podstawie akt wizytacyjnych)*. „Additamenta Musicologica Lublinensia”, 4, 127–155.

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

SZYMANOWICZ M. (2010). *Organiści i kantorzy kościołów radomskich (komunikat na podstawie metryk chrztów z lat 1597–1712)*. „Annales Lublinenses pro Musica Sacra”, 1, 101–107.

SZYMANOWICZ M. (2010). *Organy: I. Historia: 2. W Polsce*. „Encyklopedia katolicka”, t. 14. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 775–777.

SZYMANOWICZ M. (2013). *Propozycje pieśni na niedziele, uroczystości i święta Roku Liturgicznego*. Lublin: Polihymnia.

SZYMANOWICZ M. (2014). *Musical group in a parish church in Skrzyńsko*. „Studia Sandomierskie. Teologia – Filozofia – Historia”, 1, 205–212.

SZYMANOWICZ M. (2014). *Wulf Johann*. „Encyklopedia katolicka”, t. 20. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1026.

SZYMANOWICZ M. (2016). *Organy w kościołach dekanatu chodelskiego w XVIII wieku (na podstawie akt wizytacyjnych)*. „Roczniki Teologiczne”, 63, 203–220.

[b.a.]. *Pracownicy naukowcy* (2006). „Additamenta Musicologica Lublinensia”, t. 1. Lublin: Instytut Muzykologii KUL, 35–36.

www1: <https://pracownik.kul.pl/maria.szymanowicz/dorobek/>, 14 X 2024.

SUMMARY

The article describes the scientific, didactic and organizational achievements of Prof. Maria Szymanowicz, a musicologist and instrumentologist renowned in Poland and long-time head of the Department of Instrumentology at the Institute of Arts Studies of the Catholic University of Lublin (previously at the Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin of which she was also the director).

In her scientific work, Prof. M. Szymanowicz deals primarily with the history of organ construction in Poland, with particular emphasis on the area of the currently existing dioceses of Radom and Sandomierz. Prof. Szymanowicz conducted her work based on both archival and direct instrumentological research. The article lists some of her publications in this field.

In addition to her research on instruments, Prof. Maria Szymanowicz also deals with the tradition of church music, the result of which is, among others, a dictionary of church musicians active in the Radom and Sandomierz regions that is being prepared for publication.

However, her most important achievement in the scientific field to date is the creation of *Polish Pipe Organs Bibliography*. So far, five volumes of this work have been published between 2011 and 2024.

Apart from that, the scientific work of Prof. Szymanowicz is enriched by editorial and publishing work. In total, Prof. Maria Szymanowicz is the author of 9 books and over 60 scientific articles, the editor of 7 publications and the multi-author publishing series “*Studia Organologica*”.

The second area of Prof. M. Szymanowicz’s activity is teaching carried out in the form of lectures and classes since the very beginning of her employment at the Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin. The fruit of her work in this regard is the promotion of 12 doctorates, 66 masters and 64 bachelor’s degrees.

The third field of Prof. Szymanowicz’s activity is organizational work. Since 2007, she has been the head of the Department of Instrumentology at the Catholic University of Lublin. Between 2014 and 2018, she was the director of the Institute of Musicology at the Catholic University of Lublin. In addition to that, M. Szymanowicz has been a church musician for many years. She is a member of scientific councils and societies and also works in diocesan commissions of church music in Radom and Lublin.

Prof. Maria Szymanowicz’s multidimensional activity brought her the Gold Medal for Long Service in 2016, the Pro Patria Medal in 2020 and the Bronze Cross of Merit in 2021.

The scientific, research and organizational achievements of Prof. M. Szymanowicz fit into the model of work of a researcher and scientist who is guided by the centuries-old ideal of honest and conscientious work and effort, treated almost as a life mission. This must command respect and honours (*labores pariunt honores*).

Słowa kluczowe/Keywords:

Maria Szymanowicz • Katolicki Uniwersytet Lubelski • organy
• *Polska Bibliografia Organów*

Maria Szymanowicz • Catholic University of Lublin • organ • *Polish Pipe Organs Bibliography*

Franciszek Koenig – priest in the Diocese of Gliwice, Dr. habil. in Humanities in the field of art studies, PhD in Theology, Professor at the University of Opole, employed in the Department of Musicology of the Institute of History of the University of Opole; in his scientific work, he focuses on research on the tradition of organ building in Upper Silesia, on the history of music in Silesia and on the issues related to the legislation of liturgical music.

e-mail: fkoenig@uni.opole.pl



Polska bibliografia organów – Aneks I

Polish bibliography of the pipe organs – Annex I

Maria Szymanowicz

ORCID: 0000-0001-7102-1675

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI
JANA PAWŁA II

W latach 2011–2023 w Wydawnictwie Muzycznym Polihymnia w Lublinie ukazała się 5-tomowa *Polska bibliografia organów* – narzędzie metodologiczne do badań organologicznych, która objęła 3470 pozycji bibliograficznych¹. Autorka zakończyła już opracowywanie bibliografii w formie książkowej. Oddajemy do rąk Czytelników Aneks I do tejże publikacji, jako kontynuację dotychczas zgromadzonej literatury na temat organów. Aneks zawiera 40 pozycji.

Po alfabetycznym wykazie według autorów, opatrzonym numerami 01–40, zamieszczone są trzy indeksy:

- rzeczowy, tzn. haseł wiodących, wynikających z tytułu;
- osób budujących i naprawiających organy²;
- miejscowości.

Kwerendą objęto wybrane czasopisma, książki autorskie, maszynopisy – prace dyplomowe i wydawnictwa zbiorowe.

Mamy nadzieję, że wydany zostanie kolejny Aneks, ponieważ bardzo wiele literatury na temat organów czeka na opracowanie, a wciąż przybywają nowe publikacje i prace dyplomowe, co jest świadectwem dynamicznego rozwoju polskiej organologii.

I. WYKAZ BIBLIOGRAFII

Adamko Rastislav, ks.

01 *Budownictwo organowe na Słowacji po roku 2000*, „Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music”, 2023, nr 6, s. 7–20 [fot. 2, rys. 1, tab. 7].

¹ M. Szymanowicz, *Polska bibliografia organów*, t. I, Lublin 2011; taż, *Polska bibliografia organów*, t. II, Lublin 2014; taż, *Polska bibliografia organów*, t. III, Lublin 2018; taż, *Polska bibliografia organów*, t. IV, Lublin 2020; taż, *Polska bibliografia organów*, t. V, Lublin 2023.

² Celowo nie użyto określenia „Indeks organmistrzów”, ponieważ nie wszystkie osoby budujące i naprawiające organy były organmistrzami.

Bernat Sebastian

- 02 *Kultura organowa Europy wobec współczesnych zagrożeń i wyzwań*, „Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music”, 2022, nr 5, s. 7–21 [il. 3, tab. 1].
- 03 *Organowe podróże po Polsce – rozwojową formą turystyki*, „Turystyka Kulturowa” 2021, nr 2 (119), s. 50–80 [il. 13].

Bieniecki Dawid

- 04 *Organy kościoła pw. Przemienienia Pańskiego w Stanisławowie. Studium historyczno-instrumentoznawcze*, Opole 2023, ss. 95 [fot. 56, tab. 17], (mps pracy mgr. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: ks. dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO).

Bigosiński Adam Konrad

- 05 *Z dziejów wielkopolskiego organmistrzostwa – życie i działalność Józefa Gryszkiewicza (1840–1901)*, „Przegląd Archiwalno-Historyczny” 2023, t. X, s. 11–44 [fot. 4].

Bronisz Bartłomiej

- 06 *Organy Stanisława Jagodzińskiego w kościołach Archidiecezji Lubelskiej. Stan obecny*, Lublin 2024, ss. 222 [fot. 127, tab. 54, wyk. 102], (mps pracy mgr. KUL; Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Sztuce, Katedra Instrumentologii; promotor: dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL).

Cieplik Kazimierz

- 07 *Renowacja organów Josefa Bacha w kościele parafialnym pw. św. Piotra i Pawła w Sycowie*, „Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music”, 2023, nr 6, s. 77–91 [fot. 31].

Cybura Paulina

- 08 *Badania organoznawcze w specjalistycznych kolekcjach wydawniczych na Górnym Śląsku po 1984 roku*, Opole 2023, ss. 51 [fot. 20], (mps pracy lic. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: ks. dr hab. Franciszek Koenig, prof. UO).

Dębski Mateusz

- 09 *Organy w kościele św. Wawrzyńca w Wawchowie* [.] *Studium instrumentoznawcze*, Opole 2022, ss. 39 [fot. 13, tab. 6], (mps pracy mgr. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: ks. dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO).

Gembalski Julian

- 10 *Ewolucja estetyki brzmienia organów*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy* [.] *Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, Opoliensis Musica Ecclesiastica 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 197–223.
- 11 *Niezrealizowane projekty organów w świątyniach przedwojennej diecezji śląskiej*, „Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music”, 2023, nr 6, s. 39–74 [il. 6].

Grobarek Seweryn

- 12 *Organy dekanatu Kamień Śląski*, Opole 2020, ss. 51 [fot. 23], (mps pracy lic. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: ks. dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO).

Karmelita Jakub

- 13 *Systemy zasilania w powietrze*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy* [.] *Arkana i pryncypia warsztatu*, red.

G. Poźniak, *Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, Opoliensis Musica Ecclesiastica 13*, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 125–153 [fot. 15, rys. 9].

Koenig Franciszek, ks.

- 14 *Indeks organów istniejących w kościołach i kaplicach diecezji gliwickiej*, „Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music”, 2022, nr 5, s. 63–83.
- 15 *Tradycja budownictwa organowego w Toszku*, „Rocznik Toszecki” 2017, nr 1, s. 33–50 [fot. 1].
- 16 *Wiatrownice*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy [.] Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, Opoliensis Musica Ecclesiastica 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 175–196 [fot. 5].

Kulig Jacek

- 17 *Działalność krakowskiego organmistrza Józefa Sitarzkiego (XVIII w.), w świetle dokumentów i zachowanych dzieł*, „Małopolska” 2020, t. XXII, s. 45–77 [il. 15].
- 18 *Instrumentarium organowe Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie (cz. 1)*, „Małopolska” 2022, t. XXIV, s. 263–274 [il. 5].
- 19 *Instrumentarium organowe Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie (cz. 2)*, „Małopolska” 2023, t. XXV, s. 269–283 [il. 7].
- 20 *Zapomniane organy tynieckie*, „Małopolska” 2019, t. XXI, s. 289–301 [il. 6].

Matoga Piotr

- 21 *Organy w kościołach kapucyńskich Prowincji Krakowskiej [.] Studium historyczno-muzykologiczne*, Opole 2024, ss. 81

[il. 43], (mps pracy mgr. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: dr Andrzej Prasał).

Moskal Tomasz, ks., Wiśniewski Piotr, ks., Adamko Rastislav, ks.

- 22 *Organy i organiści w parafii Raclawice w latach 1650–1998. Studium źródłowe*, „Roczniki Humanistyczne” KUL, 2023, t. LXXI, z. 12, s. 183–200.

Ożóg Kazimierz S.

- 23 *Prospekty organowe*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy [.] Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, Opoliensis Musica Ecclesiastica 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 87–123 [fot. 6, rys. 23].

Pasternak Paweł

- 24 *Organy w kościołach powiatu dębickiego*, Opole 2022, ss. 92 [fot. 58], (mps pracy mgr. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: dr Andrzej Prasał).

Pielczyk Stanisław

- 25 *Menzury i intonacja piszczałek*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy [.] Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, Opoliensis Musica Ecclesiastica 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 225–549 [fot. 27, tab. 405].

Poźniak Grzegorz, ks.

- 26 *Biuro firmowe – od reklamy do zlecenia*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy [.] Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut

Muzyki Kościelnej, *Opoliensis Musica Ecclesiastica* 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 13–53.

- 27 *Organmistrzowie Paul i Carl Berschdorffowie oraz ich działalność – uzupełnienie danych historycznych*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorff z Nysy* [...] *Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, *Opoliensis Musica Ecclesiastica* 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 551–597 [il. 4].

Poźniak Grzegorz, ks., Pielczyk Stanisław

- 28 *Podsumowanie*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorff z Nysy* [...] *Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, *Opoliensis Musica Ecclesiastica* 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 599–624.

Prasał Andrzej

- 29 *Ograny kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu na łamach „Zeitschrift für Instrumentenbau”*, „*Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music*”, 2023, nr 6, s. 115–125 [fot. 3].
- 30 *Systemy traktury*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorff z Nysy* [...] *Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, *Opoliensis Musica Ecclesiastica* 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 155–173 [fot. 7].

Rajman Jerzy

- 31 *Organy w płomieniach* [...] *Refleksje nad losami instrumentów w dawnej Małopolsce i ich źródłową dokumentacją (na wybranych przykładach)*, „*Małopolska*” 2023, t. XXV, s. 41–60.

Rosińska Marzena

- 32 *Historia i terażniejszość organów Filharmonii Opolskiej im. Józefa Elsnera*, „*Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music*”, 2022, nr 5, s. 41–53 [fot. 3].

Sadło Łukasz

- 33 *Organy firmy organmistrzowskiej J. M. V. Haasa w kościołach parafii w Ujeździe*, Opole 2021, ss. 49 [fot. 33], (mps pracy mgr. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: dr Andrzej Prasał).

Sokół Karolina

- 34 *Organy w dekanacie Szczepreszyn (diecezja zamojsko-lubaczowska). Studium historyczno-instrumentoznawcze*, Lublin 2024, ss. 113 [fot. 48, rys. 20, tab. 15], (mps pracy mgr. KUL; Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Sztuce, Katedra Instrumentologii; promotor: dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL).

Stadnik Mateusz

- 35 *Organy w parafii św. Bartłomieja w Głogówku. Studium historyczno-organoznawcze*, Opole 2022, ss. 70 [fot. 20], (mps pracy mgr. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: ks. dr hab. Franciszek Koenig, prof. UO).

Stępień Bogdan

- 36 *Stoły gry i urządzenia wspomagające*, w: *Firma organmistrzowska Berschdorff z Nysy* [...] *Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, *Opoliensis Musica Ecclesiastica* 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK, s. 55–85 [fot. 9].

Szymanowicz Maria

- 37 *Polska bibliografia organów*, t. V, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2023, ss. 223.

Trzaskalik-Wyrwa Małgorzata

- 38 *Organy w kościele Świętej Trójcy w Stęszewie – prawdopodobnie ostatnie dzieło organmistrza Józefa Gryszkiewicza w Poznaniu*, w: *Zarzućcie sieci* [...] *Księga jubileuszowa dedykowana Biskupowi Zbigniewowi Kiernikowskiemu w 50. rocznicę święceń kapłańskich i 75. rocznicę urodzin*, red. P. Kot, Diecezjalne Centrum Edukacyjne, Legnica 2021, s. 355–399 [il. 47].

Waszkiewicz Tomasz

- 39 *Organy w kościołach dekanatu międzyrzeckiego (diecezja siedlecka). Studium historyczno-instrumentoznawcze*, Lublin 2024, ss. 104 [fot. 15, tab. 49, wyk. 10], (mps pracy mgr. KUL; Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Sztuce, Katedra Instrumentologii; promotor: dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL).

Wieszok Katarzyna

- 40 *Historia organów w kościołach we Włodarach i w Rynarcicach*, Opole 2023, ss. 62 [fot. 24], (mps pracy lic. UO; Wydział Nauk Społecznych, Instytut Historii, Katedra Muzykologii; promotor: ks. dr hab. Franciszek Koenig, prof. UO).

II. INDEKS RZECZOWY

Bibliografia organów 37**Organmistrzowie:**

- Berschdorf *Firma* 10, 13, 16, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 36
- Gryszkiewicz Józef 05
- Jagodziński Stanisław 06
- Sitarski Józef 17

Organy w poszczególnych:**archidiecezjach:**

- lubelska 06

dekanatach:

- Kamień Śląski 12
- Międzyrzec Podlaski 39
- Szczebrzeszyn 34

diecezjach:

- d. śląska 11
- gliwicka 14

filharmoniach:

- Kraków 18, 19
- Opole 32

kościółach:

- Głogówek, kościół św. Bartłomieja 35
 Kraków – Tyniec, kościół Benedyktynów 20
 Raclawice, kościół św. Stanisława BM 22
 Rynarcice, kościół św. Mikołaja, filialny 40
 Staniszków, kościół Przemienienia Pańskiego 04
 Stęszew, kościół Świętej Trójcy 38
 Syców, kościół św. Piotra i Pawła 07
 Ujazd, kościół św. Andrzeja Ap. 33
 Ujazd, kościół Nawiedzenia NMP, pątniczy 33
 Wachów, kościół św. Wawrzyńca, filialny 09
 Włodary, kościół Narodzenia NMP 40
 Wrocław, bazylika św. Elżbiety 29
 Wysoka, kościół św. Mikołaja i św. Małgorzaty 09
- krajach:
 Słowacja 01
- miastach:
 Toszek 15
- powiatach:
 dębicki 24
- regionach:
 Małopolska 31
- zgrupowaniach zakonnych:
 kapucyni 21

III. INDEKS ORGANMISTRZÓW

- Ackermann Teodor 15
 Adamczyk Józef 21
 Antos Piotr 14, 24
 Bach Josef [Józef] 05, 07
 Balicki Andrzej 24
 Bałchan Eugeniusz 18
 Barć Anastazy (ojciec kapucyn) 21
 Bartodziejski Stanisław 31
 Baxa Pavol mł. 01
 Baxa Tomáš 01
 Becker Klaus 24
 Beckerath Rudolf von 19
 Berschdorf *Firma* 18, 23, 28, 40
 Berschdorf Carl 04, 10, 12, 13, 14, 16, 21,
 21, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 35, 36, 40
 Berschdorf Norbert 26, 28, 35, 36
 Berschdorf Paul 10, 12, 13, 14, 16, 25, 26,
 27, 28, 30, 35, 36, 40
 Białkowski Hipolit 05
 Bies Gabriel 01
 Biernaccy, bracia 20
 Biernacki 14
 Biernacki Dominik 11, 14
 Biernacki Wacław 17, 18, 21, 24, 34
 Binder 28
 Bizon Jan 21, 24
 Böhme Teodor 04
 Broda Andrzej (brat Walenty Maria, kapu-
 cyn) 21
 Broszko Bolesław 04
 Brylla Józef 14
 Buckow Carl Friedrich Ferdinand 04

- Buła Andrzej 24
 Buła Józef 21
 Caliński Wacław 38
 Casparini Adam Horatio 04
 Casparini Eugenio 04
 Catehusen 19
 Cavallé-Coll Aristide 36
 Cepka Bronisław 11, 14
 Cepuch Władysław 21
 Chmiel Efrem (brat kapucyn) 21
 Chrobak Andrzej 04
 Cichoń Emanuel 14, 24
 Crell [Crello] Christian 29
 Cynar Józef 21, 24
 Cynar Remigiusz 21, 24
 Czachor Stanisław 24
 Czerwicz Andrzej [Jędrzej] 24
 Czopka Anton 09, 14, 15
 Czopka Felix 15
 Decker David 04
 Deszczak Krzysztof 21
 Dinse Gebrüder *Firma* 05
 Dluhoš Otto 01
 Drozdowicz Jan 05, 21, 38
 Eberhardt Johann Gottfried 04
 Eichler Max 04
 Eisenbarth Ludwig 36
 Engler Benjamin 31
 Engler Gottlieb Benjamin [Beniamin] 15, 29
 Engler Michael [Michał] 03, 15, 17, 29, 31
 Fabrycjuś Marcin 31
 Fall Tomasz 20, 24
 Fogler Ignacy 17
 Folcik Szymon (brat Szczepan, kapucyn) 21
 Franzen Peter 01
 Führer Alfred 14
 Gabryel Michał 38
 Gielsok Piotr 14
 Glatte-Götz Josef 35
 Głowiński Jan 20, 31
 Goebel Bruno 09, 15, 16, 21
 Goebel [Göbel] Bruno und Söhne *Firma* 14
 Goll Friedrich 07
 Grygar Vladimír 32
 Gryszkiewicz [Gryżkiewicz] Józef 05, 38
 Grzanka Wojciech 24
 Gwóźdź Mieczysław 24
 Haas Johann Matthias Vinzenz 14, 15, 33, 35
 Haase Rudolf 24
 Hamerlik Rudolf 01
 Hartig Samuel Ludwig 21
 Haupt Wilhelm 29
 Hawel [Havel] Jan [Johann] 09, 15
 Hawel Johann und Söhne *Firma* 14
 Hawel Vincent 14
 Heinze Gustav 04, 05
 Herbst Johann Gottfried 04
 Hober Henryk 09, 12, 14, 40
 Hoffmann 35
 Hoffmann Roman 05
 Holler 24
 Horn Eduard 14, 29
 Hummel Jan 31
 Hundeczek, bracia 12, 13
 Hundeczek Max 12, 26, 28, 35, 36
 Hundeczek Reinhold 12, 28, 35, 36
 Iske Andreas Rudolf 04
 Jagodziński Stanisław 06, 34, 39
 Jakub (brat karmelita trzewickowy) 31
 Jakubowski Krzysztof 24
 Jakubowski Mirosław 24
 Janiczek Josef 15
 Jankowski Ludwik 05
 Jann T. 01
 Jarzymowski Fabian 22
 Jehmlich [Jemlich] *Firma* 01, 17
 Jeleń Wiesław 12
 Jeleń Witold 12
 Jurčík Josef 01
 Kaczmarczyk Damian 14
 Kaltenbek Bronisław 22
 Kamiński *Firma* 24, 39
 Kamiński Andrzej 14
 Kamiński Janusz 21

- Kamiński Władysław 34
 Kamiński Zygmunt 21, 24, 34, 39
 Kánský – Brachtl *Firma* 01
 Kaschendorf Stephan 29
 Kestner Niklaus 29
 Kirkland Alfred 24
 Klais [Kleis] 14
 Klais Johannes 19
 Klimosz i Dyrschlag [Klimosch und
 Dürschlag] *Firma* 11, 36
 Klonowski Mieczysław 10
 Kmieciak Łukasz 21
 Knórlich Siegfried 04
 Koded Thomas 04
 Kögler *Firma* 01
 Koller Andreas 05
 Koller Michael 05
 Konieczny 24
 Konieczny Alojzy 21
 Kraska Maciej [Matthias] 05
 Krukowski Stanisław i Syn *Firma* 11, 24
 Krukowski Stefan 24, 34
 Krzanowicz Kazimierz 24
 Kuczaj Antoni 24
 Kurecki Jerzy 22
 Kurzer Ernst 14, 35, 36
 Kuttler Carl 33
 Ladegast Friedrich 38
 Landau Richard 14
 Lasota Józef (piszczalki) 24
 Levis *Firma* 24
 Lira *Firma* 24
 Ludwig Józef 14
 Lummert Alexander 29
 Lutnia *Firma* 24
 Madej Andrzej 06
 Majcher Marian 14
 Malicki Ludwik 38
 Maliński Jan 09, 12, 14
 Mander Noel 24
 Markiewicz Bronisław 24
 Marx 35
 Masarik Peter 01
 Mazur Feliks 24
 Meinert Johann Gottlieb 04
 Meinert Johann Gottlob 04
 Meinert Johann Heinrich st. 04
 Meinert Samuel Gottlob 04
 Michalik Leon 14
 Michelski Stefan 06
 Mikuláš Ondrej 01
 Mikuláš Pavol 01
 Mizera Jakub 21
 Mnich 40
 Moller B. 19
 Müller Alfred 15
 Müller Herman Otto 15
 Müller Johann Christian Benjamin
 [Beniamin] 15, 29
 Müller Moritz Robert 07, 14, 15
 Müller Otto 15
 Müller Robert 15
 Müssig Georg Friedrich 04
 Muška M. 01
 Muška R & M. *Firma* 01
 Nawrot 38
 Neumann 15
 Neumann Kaspar 04
 Niedziela Jan 31
 Nitrowski 17
 Nitrowski Jerzy 31
 Norks Orgel-Harmoniumfabrik *Firma* 14
 Nowakowski Olgierd 15
 Nowakowski Piotr 14, 24
 Olejnik Adam 21
 Orłowski Grzegorz 21
 Pachołek Adam 34
 Pałasiewicz Ignacy 34, 39
 Pècsi 01
 Peschel Hermann 05
 Pfüger *Firma* 01
 Piekarczyk *Firma* 15
 Pielczyk Stanisław 01
 Piwoński Władysław 21
 Plenikowski Ryszard 21
 Plewa Kazimierz 24

- Polcyn [Polzin] Albert 05
 Popiołkowski Szymon 17
 Ragan Andrzej 24
 Rajkowski Tadeusz 24
 Raźniak Roman 21
 Redemacher 05
 Reich Benjamin 04
 Richter Michael 04
 Rieger *Firma* 01, 12, 14, 15, 21, 27, 34, 35
 Rieger Franz 35
 Rieger Gebrüder [Bracia] 11, 24, 35
 Rieger – Kloss *Firma* 01, 35
 Rieger Otto 35
 Riemer Gottfried 15
 Rischak Ignaz 15
 Röder Michael 04
 Rohn Johann 09
 Romański Stefan 34
 Rosiek Jan 04
 Röver Ernst 24
 Rysiak Ignacy 31
 Salwierz Tadeusz 24
 Saturnus Teodor 15
 Sauer *Firma* 07, 17, 21, 29, 32
 Sauer Wilhelm 04, 05, 14
 Scheffler 04
 Scheffler Gottfried Wilhelm 14
 Scheffler J.G.W. 14
 Schinke Adoph Julius 04
 Schinke Johann Joseph 04
 Schlag, bracia 04
 Schlag Bruno [Brunon] 04, 15
 Schlag Christian Gottlieb 15
 Schlag Heinrich 04
 Schlag Oskar 15
 Schlag Theodor 15
 Schlag und Söhne *Firma* 04, 05, 09, 11, 12,
 14, 15, 22, 29, 33, 34, 35
 Schuke 18, 19
 Schuster Andreas und Sohn *Firma* 04, 24
 Seifert Andreas Josef 40
 Sewera Paweł 15
 Sianowski Zbigniew 39
 Siedlar Henryk 21
 Siedlar Jacek 14, 17, 21, 24
 Sitarski Józef 17
 Skoczylas Lech 17, 21
 Smoleń Ferdynand 24
 Smoleń Stanisław 24
 Sojkowski Mikołaj 24
 Soldan Johannes 04
 Sosnowski 39
 Sperrfeld Fr. 19
 Spiegel 07
 Spiegel Albert 07
 Spiegel Karl 12, 14
 Stach Józef 24
 Stanisławski Józef 05
 Stankiewicz Jakub 20
 Stawowy Grzegorz 21
 Steinmeyer 36
 Steinmeyer Georg Friedrich 09
 Stenzel Georg Friedrich 04
 Števíček Slavomir 01
 Stross Johann 21
 Sutowicz Andrzej 07
 Syjota Sławomir 24
 Szamel Ryszard 24
 Sztuba Maciej 21
 Szymański Antoni 34
 Szymański Józef 39
 Śliwiński Jan 34
 Terletzki Max 09
 Tetlak Marian 34
 Thiel Wenzel 15
 Toboła Stanisław 21
 Tomaszewski Maciej 12
 Truszczyński Stefan 24
 Truszczyński Włodzimierz 14, 17, 24
 Tyrol Štefan 01
 Urbańczyk Marek 10, 14
 Vágy Gyula 01
 Valovič Ján 01
 Verschueren 14
 Vitěz František 01
 Voelkner Paul 04, 21

Volkmann Carl 11, 14, 16, 36
 Wagner Joachim 38
 Walcker 14, 18, 24
 Walcker Eberhardt Friedrich 12, 36
 Walcker – Mayer *Firma* 01
 Walker Josef William 24
 Walter Gebrüder [bracia] 04, 05, 14
 Wanc Jan 31
 Wąsik Mieczysław 21
 Weigle 30
 Weiss Franz Joseph 14
 Welzant Alexy 05
 Wilewski St. 24
 Wilhelm Eduard 04, 14
 Willis Henry 30
 Wittek Eduard 05
 Woehl Gerard 01
 Wojciechowski Ignacy 20

Wolański Adam 04
 Wolański *Firma* 04
 Wolski 31
 Wyleźoł Damian 14, 21, 36
 Wyleźoł Jan 14, 21, 36
 Zagórda Wojciech 11
 Zasada Zdzisław 14
 Zeitzius Peter 04
 Ziaja Paweł 39
 Ziaja Stanisław 18
 Ziegler Gotfryd 31
 Ziemiański Bartłomiej 20, 24
 Ziemiański Mieczysław 24
 Ziernicki Ignacy 17
 Żebrowski Aleksander 17
 Żebrowski Kazimierz 17
 Żebrowski Stanisław 24

IV. INDEKS MIEJSCOWOŚCI

Alwernia 20
 Arnsdorf 09
 Atlantic City, Convention Hall 03
 Babice 20
 Babice, kościół św. Anny 09, 14
 Babimost, kościół parafialny 10, 27
 Baborów 33
 Banská Bystrica, katedra św. Franciszka
 Ksawerego 01
 Barwałd Dolny 20
 Berlin 14
 kościół św. Maurycego 09
 Biedrzychowice, kościół Wniebowzięcia
 NMP 25
 Bieruń Stary 15
 Biskupów, kościół Zwiastowania NMP 23,
 36
 Blinów, kościół św. Jana Chrzc. 06
 Bochnia, bazylika św. Mikołaja 24
 Bodzanowice, kościół Narodzenia NMP 09

Bojszów, kościół Wszystkich Św. 14
 Bolesławice, kościół ewangelicki 04
 Bolesławiec 17
 seminarium nauczycielskie 04
 Bończa, kościół św. Stanisława BM 06
 Borki Wielkie, kościół św. Franciszka
 z Asyżu 23
 Boronów, kościół NMP Królowej Różańca
 Św. 14
 Bralin 07
 Bratysława [Bratislava]
 katedra św. Marcina 01
 kościół św. Małgorzaty 01
 kościół św. Sebastiana 01
 sala koncertowa Filharmonii Słowackiej 01
 Brusiek, kościół św. Jana Chrzc., filialny,
 parafia MB Fatimskiej w Kaletach 14
 Brzeg, kościół św. Mikołaja 17
 Brzeziny Śląskie, kościół Najśw. Serca Pana

- Jezusa 10
 Brzeźnica 24
 Brzostek 24
 Bukareszt, studio telewizyjne 35
 Bukówiec Górny, kościół św. Marcina 05
 Burgrabice, kościół św. Bartłomieja Ap. 23
 Bytom
 hala muzyczna 30
 kaplica cmentarna Mater Dolorosa 14
 kościół Bożego Ciała (Miechowice) 14
 kościół Chrystusa Króla (Stolarzowice) 14
 kościół Dobrego Pasterza (Karb) 14
 kościół Ducha Św., rektoralny 14
 kościół Krzyża Św. (Miechowice) 14, 27, 30
 kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 14
 kościół Podwyższenia Krzyża Św., Kapucynów 14, 21
 kościół św. Anny 14
 kościół św. Barbary 10, 13, 14, 16, 25, 28, 30, 36
 kościół św. Jacka 14
 kościół św. Józefa 14, 30
 kościół św. Małgorzaty 14
 kościół św. Michała Arch. (Sucha Góra) 14
 kościół Św. Rodziny (Bobrek) 14
 kościół św. Wojciecha 14
 kościół Trójcy Św. 14, 27
 kościół Wniebowstąpienia Pańskiego (Szombierki) 14
 kościół Wniebowzięcia NMP 14
 Bytyń, kościół Niepokalanego Poczęcia NMP 05
 Čečejovce, kościół św. Jana Ap. 01
 Ceradz Kościelny, kościół św. Stanisława BM 05
 Charbielin, kościół Wniebowzięcia NMP 05
 Chełm, kościół Trójcy Św. 09
 Chodzież, kościół św. Floriana 05, 38
 Chotowa, kaplica filialna parafii Straszęcina 24
 Chrzypsko Wielkie, kościół św. Wojciecha 05
 Chudoba, kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 16, 23, 36
 Ciasna, kościół Trójcy Św. 09
 Cieszowa, kościół św. Marcina 14, 15
 Cieszyn, kościół parafialny 33
 Czarna 24
 Czempiń
 kościół św. Ap. Szymona i Judy Tadeusza 05
 kościół św. Michała Arch. 05, 38
 Czerniejewo, kościół św. Jana Chrzc. 05
 Czerniejów, kościół św. Wawrzyńca 06
 Czernięcin, kościół św. Katarzyny 06
 Częstochowa
 bazylika archikatedralna Św. Rodziny 02
 Jasna Góra 02
 Czorsztyn Nadzamcze, kościół MB Fatimskiej 20
 Dalewo, kościół św. Wojciecha 05, 38
 Davidov, kościół NMP Królowej 01
 Dąbrówka Wielka 27
 Dębica
 kościół Ducha Św. 24
 kościół Miłosierdzia Bożego 24
 kościół SS. Służebniczek 24
 kościół św. Jadwigi 24
 Divena 34
 Długa Goślina, kościół św. Marii Magdaleny 05, 38
 Dobrków 24
 Dolná Ždaňa, kościół Najśw. Trójcy 01
 Dolny Kubin, kościół Podwyższenia Św. Krzyża 01
 Dołha, kościół św. Barbary 39
 Domachowo, kościół św. Michała 05, 38
 Domanice, kościół ewangelicki 04
 Domaniewice, kaplica 03
 Drohobycz, kościół Kapucynów 21
 Duszniki, kościół św. Marcina 05
 Duszniki-Zdrój, kościół św. Ap. Piotra i Pawła 30
 Dusznice, kościół św. Doroty 05
 Dzierzgowice, kościół św. Anny 14
 Essen 14

- Fałkowice, kościół św. Stanisława BM 09, 15
 Gánovce, kościół św. Michała Arch. 01
 Gdańsk, kościół św. Brata Alberta 09
 Gdańsk
 bazylika archikatedralna Św. Trójcy (Oliwa) 02, 03
 kościół św. Jakuba Ap., Kapucynów 21
 Giecz, kościół Wniebowzięcia NMP i św. Mikołaja 05
 Gilów, kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 34
 Gliwice
 dom zakonny SS. de Notre Dame 14
 kaplica Najśw. Serca Pana Jezusa, SS. Boro-meuszek 14
 katedra św. Ap. Piotra i Pawła 14
 kościół Chrystusa Króla 14, 16, 30, 36
 kościół Ducha Św. (Ostropa) 14
 kościół Matki Boskiej Kochawińskiej 14
 kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 14
 kościół Narodzenia NMP (Bojków) 14
 kościół NMP Wspomożenia Wiernych (So-śnica) 14
 kościół Podwyższenia Krzyża Św. 14
 kościół św. Alberta Wielkiego 14
 kościół św. Anny (Łabędy) 14
 kościół św. Antoniego (Wójtowa Wieś) 10, 14, 16, 30, 36
 kościół św. Barbary, garnizonowy 14
 kościół św. Bartłomieja 10, 13, 14, 16, 25
 kościół św. Bartłomieja, zabytkowy 14
 kościół św. Jadwigi (Brzezinka) 14
 kościół św. Jana Chrzc. (Żerniki) 14, 16, 36
 kościół św. Jerzego (Łabędy) 14
 kościół św. Józefa (Ligota Zabrska) 14, 27
 kościół Wniebowzięcia NMP (Łabędy) 14
 kościół Wszystkich Św. 14, 15, 27
 Głogówek
 kościół Franciszkanów 35
 kościół św. Bartłomieja 35
 seminarium nauczycielskie 35
 zespół szkół 25
 Głubczyce 15
 Głuchołazy, kościół św. Wawrzyńca 13, 23
 Głuszycza, kościół ewangelicki, ob. rzym-sko-katolicki MB Królowej Polski 04
 Gniezno
 bazylika archikatedralna Wniebowzięcia NMP 05
 kościół farny Św. Trójcy 38
 Gnin, kościół św. Jana Chrzc. 05, 38
 Gogolin, kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 12
 Gogolin-Karłubiec, kościół św. Anny i św. Joachima 09, 12
 Golezów 11
 Gołąb, kościół św. Floriana i św. Katarzyny 06
 Gorajec, kościół Wniebowzięcia NMP 34
 Görlitz, kościół św. Ap. Piotra i Pawła 04
 Gorzejowa, kościół parafialny 24
 Gościce, kościół św. Mikołaja 23
 Gościęciny, kościół Wniebowzięcia NMP 23
 Góra Igliczna, sanktuarium MB Przyczyny Naszej Radości, „Maria Śnieżna” 13, 30
 Grabina 10
 Grobniki 33
 Grodzisk, kościół św. Rocha 09
 Grodziszczko, kościół św. Jana Chrzc. 38
 Gryfów Śląski, kościół św. Jadwigi 04
 Gumniska 24
 Halič, kaplica zamkowa 01
 Hamburg, kościół św. Michała 09
 Herby, kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 14
 Hrad Vinné, zamek 01
 Hranovnica 01
 Hrubby Šur, kaplica Najśw. Trójcy 01
 Imbramowice, kościół klasztorny Norbertanek 31
 Jaczów (pow. głogowski), kościół parafialny 27
 Jabłonna, kościół św. Michała Arch. 05
 Jakobovany, kościół św. Wawrzyńca 01
 Jamy, kościół św. Mikołaja 09
 Jarnołówki, kościół św. Bartłomieja 23
 Jata, kościół parafialny 22
 Jawornica, kościół św. Stanisława BM 14

- Jelenia Góra
 kościół Łaski, ob. rzymsko-katolicki Pod-
 wyższenia Krzyża Św. 04
 kościół św. Erazma i Pankracego 04, 30
 Jędrzejów, opactwo Cystersów 17
 Jodłowa, kaplica cmentarna 24
 Kair, konserwatorium 35
 Kalety
 kościół św. Franciszka z Asyżu (Miotek) 14
 kościół św. Józefa (Jędrysek) 14
 Kamieniec, kościół Narodzenia św. Jana
 Chrz. 14
 Kamieniec (gm. Zbrosławice) 27
 Kamień Śląski, kościół św. Jacka 12
 Kamionna, kościół Narodzenia NMP 05, 38
 Karchowice, kościół św. Katarzyny Alek-
 sandryjskiej 14
 Karpacz Górny, kościół ewangelicki Najśw.
 Zbawiciela, Świątynia Wang 04
 Katowice
 bazylika św. Ludwika i Wniebowzięcia
 NMP (Panewniki) 10, 16, 36
 kaplica Chrystusa Zbawiciela 30
 kościół garnizonowy 11
 kościół Niepokalanego Poczęcia NMP, Ma-
 riacki 11
 kościół Wniebowzięcia NMP 14
 Muzeum Organów Śląskich 10, 14
 Kazimierz Dolny, kościół farny św. Jana
 Chrz. 02, 03
 Kąkolewnica, kościół św. Filipa Neri 39
 Kąty Opolskie, kościół Najśw. Serca Pana
 Jezusa 12
 Kętrzno, kościół św. Katarzyny Aleksan-
 dryjskiej 09
 Kęty
 kościół św. Małgorzaty i św. Katarzyny 31
 kościół Wszystkich Św. 31
 Kicin, kościół św. Józefa 05, 38
 Klecie, kościół św. Leonarda, filia parafii
 Brzostek 24
 Klemensów, kościół Najśw. Serca Pana Je-
 zusa 34
 Klucz, kościół św. Elżbiety Węgierskiej 30
 Kluczbork, kościół MB Wspomożenia
 Wiernych 27
 Kobiór, kościół Wniebowzięcia NMP 10, 25
 Kochanowice, kościół św. Wawrzyńca 14,
 15
 Kolniczki, kościół Narodzenia NMP 05
 Kolonia, kościół ewangelicki Proroka Jere-
 miasza 24
 Komorniki, kościół św. Andrzeja Ap. 05, 38
 Końskowola
 kościół św. Anny, filialny 06
 kościół Znalezienia Krzyża Św. i św. An-
 drzeja Ap. 06
 Kopanica, kościół NMP Wniebowziętej, d.
 ewangelicki 05, 14, 38
 Korytárky, kościół NMP z Góry Karmel 01
 Košice – Staré Mesto, kaplica seminaryjna
 01
 Košice
 kościół św. Męczenników Koszyckich 01
 kościół Wniebowzięcia NMP 01
 Koszęcin
 kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 14
 kościół Św. Trójcy 09, 15
 Kosztowo, kościół św. Anny 05, 38
 Koty, kościół św. Ap. Piotra i Pawła 14
 Kozłów, kościół św. Mikołaja 14
 Koźle, kościół ewangelicki 15
 Kraków
 archikatedra św. Stanisława BM i św. Wa-
 cława (na Wawelu) 17
 bazylika Mariacka 17
 bazylika Nawiedzenia NMP, Karmelitów
 (na Piasku) 17, 24
 bazylika św. Michała Arch. i św. Stanisława
 Bpa, Paulinów (na Skałce) 17
 bazylika Św. Trójcy, Dominikanów 17, 31
 Filharmonia im. K. Szymanowskiego 18, 19
 kolegiata św. Floriana 17
 kolegiata Wszystkich Św. 17
 kościół Arka Pana (Nowa Huta, Bieńczyce)
 19

- kościół MB Częstochowskiej, Kapucynów (Olszanica) 21
- kościół Nawiedzenia NMP (na Grabarach) 31
- kościół Norbertanek (Zwierzyniec) 31
- kościół św. Andrzeja 17, 31
- kościół św. Augustyna i św. Jana Chrzc. (na Zwierzyncu) 31
- kościół św. Ap. Piotra i Pawła 17
- kościół Zwiastowania NMP, Kapucynów (Stare Miasto) 21
- opactwo Benedyktynów (Tyniec) 20
- Kramsko Wielkie, kościół Narodzenia NMP 05
- Krapkowice, kościół ewangelicki 14
- Krasienin, kościół Narodzenia NMP i św. Sebastiana 06
- Krasne Pole, kościół św. Marii Magdaleny, filialny 13, 23, 25
- Kriváň, kościół św. Cyryla i Metodego 01
- Krobica, kościół św. Mikołaja 05, 38
- Krosno, kościół Podwyższenia Krzyża Św., Kapucynów 21
- Krosno k. Mosiny, kościół MB Częstochowskiej, d. ewangelicki 05
- Krośnica k. Ozimka 16
- Krotoszyn, kościół św. Ap. Piotra i Pawła, poklasztorny, Trynitarzy 05
- Krzanowice, kościół św. Wacława 10, 23
- Krzeszów, kościół Cystersów 17
- Księży Las, kościół św. Michała Arch., filialny, parafia Narodzenia św. Jana Chrzc. w Kamieńcu 14
- Kurów, kościół Narodzenia NMP i św. Michała Arch. 06
- Kuźnia Raciborska, kościół św. Marii Magdaleny 14, 36
- Laski, kaplica MB Anielskiej, SS. Franciszkanek Służebnic Krzyża 09
- Lendak, kościół św. Mikołaja 01
- Lemeśany, kościół św. Marcina 01
- Leżajsk, kościół Bernardynów 17
- Licheń Stary, bazylika NMP 02, 03
- Lidzbark Warmiński, kościół św. Ap. Piotra i Pawła 09
- Ligota Turawska, kościół MB Różańcowej 09
- Ligota Wielka, kościół MB Bolesnej 10
- Lipsk, Sala Koncertowa 18
- Lisów, kościół MB Matki Kościoła 09, 14
- Liszkowo, kościół św. Anny 05, 38
- Londyn
- kościół św. Filipa 24
- Royal Albert Hall 30
- Lubecko, kościół Wniebowzięcia NMP 14
- Lublin
- kolegiata 31
- kościół rektoralny Ducha Św. 06
- Lubliniec
- kościół Krzyża Św. 09, 14
- kościół św. Mikołaja 14
- kościół św. Stanisława Kostki 14
- Lubomin, kościół św. Katarzyny 09
- Lubosz, kościół Nawiedzenia NMP 05
- Lubsza, kościół św. Jakuba Starszego Ap. 14
- Lučky, kościół Podwyższenia Krzyża Św. 01
- Ludanice, kościół Najśw. Trójcy 01
- Lwówek Śląski, kościół Wniebowzięcia NMP 04
- Łambinowice, kościół św. Marii Magdaleny 10
- Łącza, kościół Narodzenia NMP, filialny, parafia Wszystkich Św. w Bojszowie 14
- Łąka, kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej 10
- Łęki Górne 24
- Łomnica, kościół Nawiedzenia NMP (diec. opolska) 05, 38
- Łomnica, kościół św. Wawrzyńca (archidiec. poznańska) 38
- Machowa, kościół filialny 24
- Magdeburg, kościół św. Sebastiana 24
- Maniowy, kościół św. Mikołaja 20
- Markuszów, kościół św. Józefa 06
- Martin, kościół św. Marcina 01
- Matejowce, kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej 01

- Mchy, kościół św. Marcina 05
 Mechnica, kościół św. Jakuba Ap. 13, 25, 30
 Miasteczko Śląskie
 kościół Narodzenia NMP (Żyglin) 14
 kościół Wniebowzięcia NMP 14
 kościół Wniebowzięcia NMP, zabytkowy 14
 Miechów, bazylika Grobu Bożego, Bożo-
 grobców 17, 31
 Miedary, kościół św. Floriana 14
 Międzybórz 22
 Międzyrzec Podlaski
 kościół św. Józefa Oblubieńca NMP 39
 kościół św. Mikołaja 39
 Międzyrzecze 27
 Mikołów, kościół św. Wojciecha 33
 Mokrelipie, kościół Znalezienia Krzyża
 Pańskiego 34
 Mosina, kościół św. Mikołaja 05, 38
 Murowana Goślina, kościół św. Jakuba Ap.
 05
 Nagoszyn, filia parafii Przeclaw 24
 Nakło, kościół św. Ap. Piotra i Pawła 12, 16
 Nakło Śląskie, kościół Najśw. Serca Pana
 Jezusa 14
 Namysłów, kościół katolicki 33
 Nantes, katedra św. Piotra i Pawła 03, 31
 Nędza, kościół MB Różańcowej 14
 Niedrzwica Kościelna, kościół św. Bartło-
 mieja Ap. 06
 Nielisz, kościół św. Wojciecha i MB Różań-
 cowej 34
 Niepruszewo, kościół św. Wawrzyńca 05
 Nitra – Staré Mesto
 katedra św. Emerama 01
 kościół ewangelicki 01
 kościół św. Władysława 01
 Norrköping 24
 Nowa Cerekwia, kościół parafialny św. Pio-
 tra i Pawła 27
 Nowa Sól, kościół św. Antoniego, Kapucy-
 nów 21
 Nowy Sącz, kościół św. Małgorzaty 31
 Nowy Świątów, kościół Chrystusa Króla 30
 Nowy Targ, kościół Najśw. Serca Pana Je-
 zusa 18
 Nysa
 Collegium Seraphicum 30
 kościół MB Bolesnej 23, 36
 kościół św. Dominika 10
 kościół św. Elżbiety Węgierskiej 10, 23
 kościół św. Franciszka 30
 kościół św. Jakuba 10, 16, 30
 kościół św. Jana Chrzc. 10, 23
 Objezierze, kościół św. Bartłomieja Ap. 05
 Obra, kościół św. Jakuba Większego Ap.,
 pocysterski 05, 38
 Obrowiec, kościół św. Jana Chrzc. 10, 13
 Olbrachcice, kościół Niepokalanego Poczę-
 cia NMP 23
 Olesno 15
 kościół św. Michała 09
 Olkusz
 bazylika św. Andrzeja Ap. 02, 31
 kościół NMP, klasztor 31
 Olsztyn, kościół Najśw. Serca Pana Jezusa
 09
 Ołomuniec, kościół św. Maurycego 17
 Ondavské Matiašovce, kościół św. Mikołaja
 01
 Opole
 Filharmonia im. J. Elsnera 32
 katedra Podwyższenia Krzyża Św. 32, 33
 kościół ewangelicki 35
 kościół Najśw. Serca Pana Jezusa, Jezuitów
 13, 23, 30
 kościół św. Ap. Piotra i Pawła 10, 25, 30
 Oravské Veselé, kościół św. Elżbiety 01
 Ornetá, kościół św. Jana Chrzc. 09
 Orońsko, kościół Wniebowzięcia NMP 03
 Ostrowo n. Gopłem, kościół św. Mateusza
 05
 Ostrów k. Mielca, kościół NMP Królowej
 Polski 21
 Paczyna, kościół św. Marcina Bpa 14
 Pałędzie Kościelne, kościół św. Marcina 05
 Parkowo, kościół NMP Królowej Świata 05

- Paryż, bazylika Sainte-Clotilde 36
 Passawa, katedra św. Szczepana 03
 Pawonków, kościół św. Katarzyny 14
 Pęchowo, kościół Św. Trójcy 05
 Pięńsko, kościół św. Ap. Piotra i Pawła 09
 Pieńsk, kościół ewangelicki 04
 Pietrowice Wielkie, kościół św. Wita, Modesta i Krescencji 10, 25
 Pilchowice, kościół Ścięcia św. Jana Chrzc. 14
 Pilzno
 kościół Karmelitów 24
 kościół parafialny 24
 Piła, kościół św. Antoniego, Kapucynów 21
 Piotrowo, kościół ewangelicki 05
 Platerów 39
 Plaveč, kaplica cmentarna 01
 Pławniowice, kościół Niepokalanego Poczęcia NMP 14
 Pniewy, kościół św. Wawrzyńca 05, 38
 Polskowola, kościół św. Jana Ap. i Ew. 39
 Poniewież, katedra Chrystusa Króla 09
 Poniszowice, kościół Narodzenia św. Jana Chrzc. 14, 33, 36
 Poprad
 kościół św. Idziego 01
 kościół św. Jana Ap. 01
 Považská Bystrica, kościół NMP z La Salette/kaplica św. Heleny 01
 Poznań
 archikatedra św. Ap. Piotra i Pawła 05, 38
 kolegiata Marii Magdaleny 38
 kościół Jezuitów 05, 38
 kościół NMP in Summo 05
 kościół Przemienienia Pańskiego 05
 kościół św. Andrzeja 05
 kościół św. Antoniego Padewskiego, Franciszkanów 05
 kościół św. Józefa, Karmelitów, d. garnizonowy 05
 kościół św. Małgorzaty (Śródka) 05, 38
 kościół Wszystkich Św., d. ewangelicki Św. Krzyża 05
 Prešov, kościół św. Mikołaja 01
 Prievidza – Pily, kościół św. Teresy z Lisieux 01
 Prudnik, kościół parafialny 33
 Pruszyń, kościół św. Mikołaja 38
 Przeczyca 24
 Przemęt
 kościół św. Andrzeja 05
 kościół św. Ap. Piotra i Pawła 05
 kościół św. Jana Chrzc. 05
 Przemków
 kościół ewangelicki, ob. cerkiew prawosławna św. Michała Arch. 04
 kościół Wniebowzięcia NMP 04
 Przyszowice k. Gliwic 15
 Przywory, kościół MB Anielskiej 12
 Pszów, bazylika Narodzenia NMP 10, 13, 25, 36
 Pucov, kościół św. Andrzeja 01
 Pustynia. filia parafii św. Jadwigi w Dębicy 24
 Pyskowice, kościół św. Mikołaja 14, 15
 Rabka, kościół św. Marii Magdaleny, ob. Muzeum im. Władysława Orkana 20
 Rachowice, kościół Trójcy Św. 09, 14
 Raclawice, kościół św. Stanisława BM 22
 Radecznicza, kościół Bernardynów 34
 Radków 22
 Rawicz, seminarium nauczycielskie 05
 Rejowiec, kościół św. Jozafata BM 06
 Rešica, kościół NMP Różańcowej 01
 Rębiszów, kościół ewangelicki, ob. rzymsko-katolicki św. Barbary 04
 Rimavská Sobota, kościół św. Jana Chrzc. 01
 Rożnowo, kościół św. Katarzyny 05, 38
 Rudno, kościół św. Mikołaja 14, 16
 Rudy, bazylika mniejsza Wniebowzięcia NMP 14
 Rusinowice, kościół Znalezienia Krzyża Św. i św. Katarzyny 09, 14
 Ružomberok
 kaplica SS. Satmarek 01

- kościół Podwyższenia Św. Krzyża 01
 Uniwersytet Katolicki 01
 Rybnik, kościół św. Antoniego 15
 Rynarcice, kościół św. Mikołaja, filialny 30, 40
 Ryszewko, kościół św. Marii Magdaleny 05
 Rząśnik, kościół ewangelicki, ob. rzymsko-katolicki Trójcy Św. 04
 Sabinov, kościół Ścięcia św. Jana Chrzc. 01
 Sadów, kościół św. Józefa 14, 15
 Šamorin, kościół Wniebowzięcia NMP 01
 Sędziszów Małopolski, kościół św. Antoniego, Kapucynów 21
 Siedliska – Bogusz 24
 Sielnica, kościół Św. Ducha 01
 Siemianowice Śląskie, kościół św. Michała Arch. (Michałkowice) 10
 Sierakowice, kościół św. Katarzyny, filialny, parafia Trójcy Św. w Rachowicach 09, 14
 Sieraków, kościół NMP, pobernardyński 05
 Sieronowice, kościół MB Fatimskiej 09
 Sieroty, kościół Wszystkich Św. 14
 Sihelné, kościół Podwyższenia Św. Krzyża 01
 Sion, bazylika 03
 Skalica, kościół św. Michała Arch. 01
 Skomielna Czarna, kościół Nawiedzenia NMP, Kapucynów 21
 Skorogoszcz, kościół św. Jakuba Ap. 10
 Smolnica
 kościół NMP Królowej 09
 kościół św. Bartłomieja 14
 Sobota, sanktuarium Narodzenia NMP 05, 38
 Sokołowiec, kościół św. Jadwigi 04, 27
 Sośnica, kościół św. Marii Magdaleny 05
 Sośnicowice, kościół św. Jakuba 14
 Spišská Stará Ves, kościół Wniebowzięcia NMP 01
 Spłatwie, kościół św. Andrzeja Ap. 38
 Stałowa Wola, kościół Zwiastowania NMP, Kapucynów 21
 Stanica, kościół św. Marcina 14
 Staniszcze Wielkie, kościół św. Karola Bo-
 romeusza 23
 Staniszków, kościół Przemienienia Pańskie-
 go 04
 Stara Jastrząbka 24
 Stare Bojanowo, kościół św. Bartłomieja 05
 Stare Jaroszewice, kościół ewangelicki 04
 Stare Koźle, kościół św. Jana Nepomucena
 13, 23
 Štefanov, kościół św. Cyryla i Metodego 01
 Stęszew, kościół Św. Trójcy 05, 38
 Straszecin 24
 Stropkov
 kościół Najśw. Ciała Chrystusa 01
 kościół Trójcy Przenajśw. 01
 Strzebiń, kościół Krzyża Św. 14
 Strzegocice, kaplica dworska 24
 Strzegom, kościół ewangelicki, ob. rzym-
 sko-katolicki Najśw. Zbawiciela i MB
 Szkaplerznej 04
 Strzelce Krajeńskie, kościół św. Franciszka
 z Asyżu 27
 Svinia, kościół Bożego Miłosierdzia 01
 Syców, kościół św. Ap. Piotra i Pawła 07
 Szałsza, kościół Narodzenia NMP, filialny,
 parafia św. Jana Chrzc. w Gliwicach 14
 Szaradowo, kościół św. Mikołaja 05, 38
 Szczebrzeszyn
 kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej 34
 kościół św. Mikołaja 34
 Szczytniki Małe, ob. Białoruś 05
 Szprotawa, kościół Wniebowzięcia NMP 04
 Ślesin, kościół św. Mikołaja 05, 38
 Środa Wielkopolska 05
 Świbie, kościół św. Mikołaja 14
 Świecie, kościół ewangelicki, ob. rzymsko-
 katolicki Najśw. Serca Pana Jezusa 04
 Święta Lipka, kościół Nawiedzenia NMP
 09
 Świerklaniec
 kaplica parkowa Dobrego Pasterza 14
 kościół Chrystusa Króla 14
 Taciszów, kościół św. Józefa Robotnika 14

- Targowa Górka, kościół św. Michała Arch. 05, 38
- Tarnowskie Góry
kościół MB Królowej Pokoju 14
kościół Najśw. Serca Pana Jezusa i MB Fatimskiej (Strzybnica) 14
kościół Przemienienia Pańskiego (Bobrowniki) 14
kościół św. Ap. Piotra i Pawła 14
kościół św. Jana Chrzc., filialny, parafia MB Uzdrawienia Chorych 14
kościół św. Marcina (Stare Tarnowice) 14
kościół św. Mikołaja (Repty Śląskie) 14
Tarnów Opolski, kościół św. Marcina 12
Tenczyn, kościół MB Królowej Polski, Kapucynów 21
Toruń, sanktuarium NMP Gwiazdy Nowej Ewangelizacji i św. Jana Pawła II 09
Toszek
kościół ewangelicki 15
kościół św. Barbary, cmentarny 09, 15
kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej 14, 15
zakład opiekuńczy 15
Trzebnica 15
Tułowice, kościół św. Rocha 13, 23
Turová, kościół MB Siedmiobolesnej 01
Turze, kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 14
Twardocice, kościół ewangelicki 04
Tworóg, kościół św. Antoniego 14
Tworyczów, kościół św. Ap. Piotra i Pawła 34
Ubozce 04
Ujazd
kościół Nawiedzenia NMP, pątniczy 33
kościół św. Andrzeja Ap. 33
Ujeździec, kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej 30
Unięćce, kościół ewangelicki 04
Uzovsky Šalgov, kościół św. Emeryka 01
Vlková, kościół Zwiastowania NMP 01
Vranov, kościół św. Franciszka z Asyżu 01
Vyšné Ladičkovce, kościół Wniebowstąpienia Pańskiego 01
Wachów, kościół św. Wawrzyńca, filialny 09
Wąlcz, kościół św. Antoniego, Kapucynów, d. protestancki 21
Warszawa
Filharmonia Narodowa 18
kościół ewangelicko-augsburski Św. Trójcy 15
kościół ewangelicko-reformowany 15
kościół św. Aleksandra 15
kościół Św. Krzyża 15
Wieleń, kościół Wniebowzięcia NMP i św. Michała 05, 38
Wieleń Zaobrzański, kościół Zwiastowania NMP 05
Wielichowo
kościół Narodzenia NMP 05
kościół św. Walentego 05, 38
Wielowieś, kościół Wniebowzięcia NMP 14, 16, 30, 36
Wierzbicice, kościół św. Mikołaja 10, 23
Wierzch, kościół św. Wawrzyńca 23, 27
Wieszowa, kościół Trójcy Św. 14, 36
Wiewiórka 24
Więcmierzycze, kościół św. Bartłomieja, filialny 30
Wilczyn, kościół św. Urszuli 38
Wilczyna, kościół św. Jadwigi 05
Wilkowyja, kościół św. Wojciecha 05
Winna Góra, kościół św. Michała Arch. 05, 38
Wiśnicz k. Toszka 15
Wiśnicze, kościół Trójcy Przenajśw. 14
Włodary, kościół Narodzenia NMP 40
Wodzisław Śląski
kościół ewangelicki 15
kościół Wniebowzięcia NMP 25
Wolczyn, kościół Niepokalanego Poczęcia NMP, Kapucynów 21
Wóźniki, kościół św. Katarzyny 14
Wrocław
archikatedra św. Jana Chrzc. 02, 15
bazylika św. Elżbiety, 15, 29, 31

- kościół św. Augustyna, Kapucynów, d. protestancki 21
- kościół św. Marii Magdaleny 15
- Uniwersytet Wrocławski 15
- Wronki, kościół farny 05
- Wysoka, kościół św. Mikołaja i św. Małgorzaty 09
- Zabrze
- kościół Krzyża Św. 14
- kościół MB Różancowej (Grzybowice) 14
- kościół Najśw. Serca Jezusowego (Rokitnica) 14, 36
- kościół Niepokalanego Serca NMP 14
- kościół NMP Matki Kościoła (Helenka) 14
- kościół św. Andrzeja Ap. 14
- kościół św. Anny 14
- kościół św. Antoniego 14
- kościół św. Franciszka 14, 16
- kościół św. Jadwigi 14
- kościół św. Jana Chrzc. (Biskupice) 14
- kościół św. Józefa 14
- kościół św. Kamila 14
- kościół św. Karola Boromeusza 04
- kościół św. Macieja Ap. (Maciejów) 14, 16, 36
- kościół św. Teresy od Dzieciątka Jezus (Mikulczyce) 14
- kościół św. Wawrzyńca (Mikulczyce) 10, 14, 30
- kościół Wniebowzięcia NMP (Biskupice) 14, 30
- Zacharzowice, kościół św. Wawrzyńca, filialny, parafia Wszystkich Św. w Sierotach 14
- Zagwizdzie, kościół Najśw. Serca Pana Jezusa 23
- Zakrzów Turawski 15
- Zakrzówek, kościół św. Mikołaja 06
- Zawada 24
- Zawada Książęca, kościół św. Józefa Robotnika 14
- Zawisć, kościół św. Józefa Robotnika 23
- Ząb (d. Paczków), gimnazjum 27
- Ząbkowice Śl., klasztor SS. Boromeuszek 14
- Zborowskie, kościół Podwyższenia Krzyża Św. 23
- Zbrosławice, kościół Wniebowzięcia NMP 14, 16
- Zeleneć, kościół Narodzenia NMP 01
- Ziemięcice, kościół św. Jadwigi 14
- Zwiernik, kaplica św. Anny 24
- Zwierzyniec, kościół św. Jana Nepomucena 34
- Żabno, kościół św. Jakuba Ap. 05, 38
- Żarki k. Częstochowy 15
- Żelazna, kościół św. Mikołaja 23
- Żernica, kościół św. Michała Arch., zabytkowy 14
- Żędowice, kościół MB Bolesnej 23
- Żoń, kościół św. Marcina 05
- Żyglin 15
- Żywiec, kościół NMP 31

VI. Wykaz pozycji poddanych kwerendzie w *Polskiej Bibliografii Organów – ANEKS I*

Czasopisma:

- „Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music”, 2022, nr 5.
 „Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music”, 2023, nr 6.
 „Małopolska” 2019–2023.
 „Przegląd Archiwalno-Historyczny” 2023, t. X.
 „Rocznik Toszecki” 2017, nr 1.
 „Roczniki Humanistyczne” KUL, 2023, t. LXXI, z. 12.
 „Turystyka Kulturowa” 2021, nr 2 (119).

Książki:

Szymanowicz Maria, *Polska bibliografia organów*, t. V, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2023.

Maszynopisy – prace dyplomowe:

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II:

- 2024: (mgr.) Bronisz Bartłomiej
 Sokół Karolina
 Waszkiewicz Tomasz

Uniwersytet Opolski:

- 2020: (lic.) Grobarek Seweryn
 2021: (mgr.) Sadło Łukasz
 2022: (mgr.) Dębski Mateusz
 (mgr.) Pasternak Paweł
 (mgr.) Stadnik Mateusz
 2023: (mgr.) Bieniecki Dawid
 (lic.) Cybura Paulina
 (lic.) Wieszok Katarzyna
 2024: (mgr.) Matoga Piotr

Wydawnictwa zbiorowe:

Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy [.] *Arkana i pryncypia warsztatu*, red. G. Poźniak, Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej, *Opoliensis Musica Ecclesiastica* 13, Opole 2023, Wydawnictwo SINDRUK – DIMK.

Zarzućcie sieci [.] *Księga jubileuszowa dedykowana Biskupowi Zbigniewowi Kiernikowskiemu w 50. rocznicę święceń kapłańskich i 75. rocznicę urodzin*, red. P. Kot, Diecezjalne Centrum Edukacyjne, Legnica 2021.

WYKAZ SKRÓTÓW

Fot. – fotografia

KUL – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Rys. – rysunek

Tab. – tabela

UO – Uniwersytet Opolski

Wyk. – wykres



1

Krótką historia organów Franza Luxa z Zalesia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1955/1956–1964)

A brief history of the organ of Franz Lux from Zalesie at the Catholic University of Lublin (1955/1956–1964)

Andrzej Gładysz

ORCID: 0000-0002-1625-1926

KATEDRA INSTRUMENTOLOGII

INSTYTUT NAUK O SZTUCE KUL

ABSTRACT

The article complements the research on Franz Lux's organbuilding activities, which intensified in the past decade. It points out the importance of an academic center such as the John Paul II Catholic University of Lublin in the transfer of church property (including musical items) during the communist period. Further, it proves that a thorough archival search permits instrumentologists to significantly supplement and expand the state of knowledge about individual organ, even those that have already been subjected to historical and instrumental research. It remains to be hoped that a growing number of organologists from a number of Polish musicological and organist centers will expand their analyses in the future to include archives that have been used rarely or not at all so far.

W dotychczasowych badaniach historyczno-organologicznych działalność firmy Franza Luxa znalazła istotne miejsce. W sposób najbardziej kompletny przedstawił to zagadnienie dr Andrzej Prasał w swoich publikacjach poświęconych rzeczemu warsztatowi organmistrzowskiemu (2017: 197–237; 2018). W kontekście funkcjonowania instrumentu Luxa na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim należy również zwrócić uwagę na katalog organów diecezji siedleckiej opracowany przez dr hab. Małgorzatę Trzaskalik-Wyrwę (2016). W oparciu o powyższe prace można dokonać krótkiego zestawienia znanych informacji dotyczących interesującego nas instrumentu.

Organy prawdopodobnie zostały zbudowane w 1909 r. dla kościoła w Zalesiu koło Kłodzka, gdzie były używane przez blisko pół wieku. Dyspozycja instrumentu przedstawiała się następująco:

Manuał I	Manuał II	Pedał
Principal 8'	Salizional 8'	Subbas 16'
Gedeckt 8'		

Wspomniani wyżej badacze przyjęli, wobec braku dokumentacji źródłowej, że w 1961 r. instrument trafił na Katolicki Uniwersytet Lubelski, a stamtąd w 1964 r. do parafii św. Andrzeja Boboli w Wytycznie, gdzie znajduje się do dzisiaj. A zatem zgodnie z dotychczasowymi ustaleniami organy Franza Luxa miałyby egzystować na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim przez zaledwie 3 lata (1961–1964)¹.

Szczegółowa analiza dotychczas nieznanymi i niewykorzystanymi pod kątem organologicznym źródeł historycznych, zachowanych w Archiwum Uniwersyteckim Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II oraz w Bibliotece Muzykologii KUL, pozwoliła na znaczące uzupełnienie stanu wiedzy o organach Franza Luxa w czasie ich użytkowania na lubelskim uniwersytecie.

W pierwszym tomie *Kroniki Instytutu Muzykologii Kościelnej KUL*, obejmującym lata 1956–1967, odnotowano, że studenci pierwszego roku muzykologii kościelnej ćwiczą i zdają egzaminy na starych czterogłosowych organach w kościele akademickim (Arch6). Żaden inny instrument nie został rozpoznany na KUL, a podkreślić należy, że zgadza się również liczba głosów. A zatem już w momencie zainaugurowania studiów muzykologicznych czterogłosowe organy były używane w kościele akademickim KUL. To z nich, jako pierwszych, korzystano w procesie dydaktycznym wybitnej, z perspektywy czasu, grupy pierwszoroczniaków, do której należeli m.in.: ks. Jan Chwałek, o. Józef Ścibor CSsR, ks. Edward Hinz i ks. Kazimierz Pasionek (Arch6). Wszystko wskazuje na to, że był to właśnie instrument Franza Luxa pochodzący z Zalesia. Niewątpliwie jego zakup wiązał się z utworzeniem na wniosek Konferencji Episkopatu Katedry Muzykologii Kościelnej pod kierunkiem ks. prof. Hieronima Feichta i zaplanowanym rozpoczęciem studiów z zakresu muzyki kościelnej w roku akademickim 1956/1957 (A. Mirek 2019: 130).

W Archiwum Uniwersyteckim KUL zachował się dokument świadczący o chęci pozyskania organów dla uczelni z tzw. Ziem Odzyskanych już w pierwszych latach po wojnie. Do Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Ministerstwa Ziem Odzyskanych władze Uniwersytetu skierowały 12 sierpnia 1946 r. pismo następującej treści (Arch5; zachowano oryginalną pisownię):

¹ Asumptem do podjęcia wnikliwej refleksji na temat losów instrumentu Luxa był tekst dotyczący organów wykorzystywanych na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II jako ćwiczeniowe. Już wówczas odnaleziono dane wskazujące na konieczność przesunięcia daty montażu instrumentu na KUL. Poszerzone wyniki badań, oparte na szczegółowej kwerendzie w Archiwum Uniwersyteckim KUL i Archiwum Parafialnym w Wytycznie, zaprezentowano podczas konferencji naukowej „Organ na Śląsku” 3 kwietnia 2019 r. na Uniwersytecie Opolskim, gdy z kolei w wyniku dyskusji z dr. Andrzejem Prasałem udało się trafić na kolejne istotne dokumenty ze śląskich archiwów kościelnych. Bezценne dla poszukiwań bibliograficznych była *Polska bibliografia organów* – monumentalne zestawienie autorstwa prof. Marii Szymanowicz (2011, 2014, 2018, 2020, 2023). Niniejszy tekst stanowi zebranie i podsumowanie prowadzonych na przestrzeni 6 lat badań dotyczących instrumentarium KUL w odniesieniu do organów śląskiej proveniencji, wybudowanych w 1909 r. przez Franza Luxa.

W Cieplicach, pow. Jelenia Góra znaleziono w piwnicy organy, pochodzące prawdopodobnie z jakiegoś kościoła z terenu Rzeszy Niemieckiej. (Możliwe, że organy te znajdują się w innej miejscowości w pobliżu Cieplic).

W Lublinie istnieje Kościół Akademicki pod zarządem Uniwersytetu. Podczas wojny kościół ten został częściowo uszkodzony wskutek działań wojennych, a następnie przez Niemców wewnątrz obrabowany.

Rektor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego zwraca się z uprzejmą prośbą o pozwolenie przejęcia i przywiezienia do Lublina organów oraz przedmiotów kultu religijnego (obraz, posągi, szaty liturgiczne), znalezionych w Jeleniej Górze, względnie w innych miejscowościach na terenie pow. Jelenia Góra i pow. Lubiąż [sic!].

Delegatami ze strony Katolickiego Uniwersytetu będą ks. prof. dr Korcik Antoni, prof. dr Antoni Pastuszka i asystent Kowalczyk Jan, razem, lub każdy z nich oddzielnie.

[podpis nieczytelny]
p.o. Rektor

Informacje, jakie dotarły do Lublina, musiały być bardzo nieprecyzyjne lub na przestrzeni kolejnych lat stały się nieaktualne, na co wskazuje kolejny dokument, tym razem z akt dziekańskich w Bystrzycy Kłodzkiej, skierowany przez rektora kościoła do arcybiskupa wrocławskiego dopiero 21 listopada 1955 r. (Arch1; zachowano oryginalną pisownię):

Najdostojniejszy Arcypasterzu!

Niniejszym uprzejmie donoszę, że w związku z pismem Prześwietnej Kurii Arcybiskupiej L.dz. 8972/55 z dnia 18 listopada 1955 roku, organy w kościele filialnym w Zalesiu zostały rozebrane i dnia 19 listopada b.r. przekazane przedstawicielom Katolickiego Uniwersytetu z Lublina.

Zatem w oparciu o nowe materiały źródłowe można stwierdzić z pełnym przekonaniem, że translokacji i ustawienia w akademickim kościele w Lublinie dokonano pomiędzy listopadem 1955 r. a październikiem 1956 r., gdy instrument był już użytkowany.

Trudno prześledzić transport, ale można zakładać, że odbywał się on drogą kolejową i/ lub przy pomocy pojazdów ciężarowych, zapewne wojskowych, gdyż tzw. Ludowe Wojsko Polskie wspierało wówczas logistycznie Uniwersytet, korzystając z jego pomieszczeń dydaktycznych, akademików i stołówki (A. Mirek 2019: 101). Podobne przypadki dotyczą zresztą szeregu innych instrumentów i kościelnych precjozów wywożonych z zachodnich rubieży Polski Ludowej (a od 1952 r. Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej). Mało prawdopodobne

wydają się sugestie o transporcie tych organów ze Wschodu, gdzie miały być początkowo wywiezione, a nawet gdyby w istocie tak się stało, to wówczas nie można wykluczać, że tą określną drogą po niespełna roku znalazły się na KUL. Niestety, nie udało się ustalić jednoznacznie, który z organmistrzów dokonał montażu na miejscu w Lublinie, ale można przypuszczać, że w działania te była zaangażowana firma Wacława Biernackiego z Krakowa, która dokonała translokacji szeregu organów z Ziemi Odzyskanych (K. Bieńko 2013: 369; W. Brylla 2012: 47–75; P. Pasternak 2020: 7–29) lub też Dominika Biernackiego z Warszawy, skoro w następnych latach to właśnie warszawski zakład D. Biernackiego został zatrudniony do budowy aż trzech nowych instrumentów na KUL (w latach 1958–1964).

Organy Luxa w kościele akademickim KUL służyły nie tylko do celów liturgicznych, ale także stanowiły istotny element wyposażenia dydaktycznego dla kolejnych roczników muzykologii kościelnej.

Pierwszych siedmiorgo studentów, którzy rozpoczęli naukę na lubelskiej muzykologii w roku akademickim 1956/1957, miało już do dyspozycji zamontowany instrument. Zajęcia dydaktyczne z organów zostały następująco opisane w *Kronice* kierunku (Arch6; zachowano oryginalną pisownię):

Powstały dwie klasy organowe: ks. mgra K. Mrowca z uczniami: ks. Kałużyńskim, ks. Chwałkiem, ks. Hinzem i o. Ściborem (który naukę gry na organach rozpoczął dopiero w marcu), oraz p. M. Ochalskiego – z uczniami: S. Benigną, ks. Pasionkiem i ks. Pikulikiem. Lekcje organów odbywały się zasadniczo w Kościele akademickim na cztero-głosowych organach oraz w domu u p. Ochalskiego.

W kolejnym roku akademickim, gdy liczba studentów wzrosła z siedmiorga do dwanaściorga, 15 stycznia 1958 r. po raz pierwszy przeprowadzono w kościele akademickim egzaminy z organów po semestrze zimowym. Z kolei w 1958 r., gdy firma Dominika Biernackiego realizowała budowę organów koncertowych w auli KUL (obecnie pozostałość tzw. „starej auli” stanowi oddzielona sala GG-46), 27 maja odnotowano (Arch6; zachowano oryginalną pisownię):

Egzaminy z organów odbywają się w kościele akademickim. Jednak już prawdopodobnie po raz ostatni ponieważ firma Biernackich obiecała dokonać zmontowania organów na auli K.U.L. w miesiącu wrześniu i październiku. Dotychczas nasze ćwiczenia częściowo odbywaliśmy na fisharmonium z pedałem, które mieściło się w pokoju w pobliżu auli K.U.L. – oddanym także do naszego użytku.

Kolejna informacja, pośrednia, o organach Luxa pochodzi z 1960 r. Po sukcesie wspomnianej budowy organów w auli KUL, zamontowanych finalnie w październiku 1958 r., podjęto decyzję o budowie nowego instrumentu dla kościoła akademickiego. Prace postępowały bardzo szybko i zaowocowały poświęceniem nowego, 22-głosowego instrumentu

firmy D. Biernackiego 27 listopada 1960 r. Oczywiście realizacja przedsięwzięcia wymagała oczyszczenia chóru z dotychczas użytkowanych, 4-głosowych organów Franza Luxa (A. Gładysz 2018: 174). Musiały one zostać zdemontowane między październikiem 1958 a latem 1960 r. (najpóźniej).

Przez kilka następnych lat organy Luxa były użytkowane w tzw. baraku przy ul. Łopacińskiego, gdzie zlokalizowano sale ćwiczeniowe muzykologii z pianinami, fisharmoniami oraz organami, które przypuszczalnie przenieśli i zainstalowali w nowym miejscu pracownicy firmy Biernackiego, w tym okresie regularnie pojawiający się na KUL w związku z budową nowego instrumentu w kościele akademickim.

W *Kronice* muzykologii znalazła się następująca wzmianka na temat przenosin organów (Arch6; zachowano oryginalną pisownię):

Otrzymaliśmy nowe sale do ćwiczeń w baraku stojącym wzdłuż ul. Łopacińskiego. Tu właśnie umieszczono stare, 4-głosowe organy z kościoła akademickiego, obecnie wyłącznie przeznaczone do użytku Muzykologii.

Wkrótce na uczelni pojawiły się kolejne, nowsze i będące w znacznie lepszym stanie, organy mechaniczne Dymitra Szczerbaniaka (6 gł., M+P), zamontowane najpóźniej w 1963 r., a w planach była szybka realizacja kolejnych dwóch instrumentów ćwiczeniowych. Ostatecznie, 8 kwietnia 1964 r. odebrano organy pneumatyczne Dominika Biernackiego (6 gł., 2M+P), a trzy dni później również pneumatyczny instrument Zygmunta Kamińskiego (7 gł., 2M+P).

W związku z powyższymi planami jesienią 1963 r. zdemontowano stary instrument Luxa. Prace mógł wykonać Dymitr Szczerbaniak (przy okazji instalacji własnych organów) lub ewentualnie pracownicy firmy Biernackiego bądź Kamińskiego. Wobec finalizacji kolejnych inwestycji organowych zdecydowano o sprzedaży 4-głosowych organów. Działania informacyjne uczelnia podjęła jeszcze zimą. W Archiwum Uniwersyteckim KUL zachowała się odpowiedź proboszcza rzymskokatolickiej parafii św. Andrzeja Boboli w Wytycznie z 9 marca 1964 r. (Arch3 [zachowano oryginalną pisownię]; M. Trzaskalik-Wyrwa 2016: 150–151):

W odpowiedzi na Wasze pismo z dnia 2.03.64, l.dz. 244/Int/64 uprzejmie zawiadamiam, że parafia Wytyczno kupuje organy za wymienioną w piśmie sumę. Zabierzemy je i wpłacimy należność w miesiącu kwietniu.

Władze uczelni przyjęły deklarację transakcji, która finalnie została przeprowadzona 22 kwietnia 1964 r. (A. Gładysz, P. Chyryk: 106, 108–109). Szczegółowych informacji na temat sprzedaży instrumentu dostarcza zachowany w Archiwum Uniwersyteckim akt kupna-sprzedaży z tego dnia (Arch4; zachowano oryginalną pisownię):

Na podstawie protokołu w sprawie wyceny organów z dn. 27 II 1964 dokonano sprzedaży organów zdemontowanych w Zakładzie Muzykologii KUL 40.000 zł. / czterdzieści tysięcy zł./

Nabywający: Ks. Dr Henryk Ćwikliński zam. w Wytycznie, pow. włodawski, po dokładnym obejrzeniu organów przyjmuje je na własność po uprzednim wpłaceniu całej należności w Kwesturze KUL-u.

Protokoł niniejszy stanowi jednocześnie pokwitowanie z przejęcia nabytych organów przez nabywcę Ks. Dr Henryka Ćwiklińskiego, który wpłaca 20.000 zł. /dwadzieścia tysięcy zł./ zaś pozostałe 20.000 zł. wpłaca p. Stanisław Kubik, zam. w Wytycznie, pow. włodawski.

Instrument w imieniu KUL przekazali: ks. dr Franciszek Woronowski – dyrektor administracyjny, Zefiryn Tefelski – kwestor oraz mgr W. Krawczyk – sekretarz Intendenty (A. Mirek 2019, *passim*). O szczęśliwych okolicznościach zakupu tak pisał ks. proboszcz dr Henryk Ćwikliński (Arch2; zachowano oryginalną pisownię):

Przypadkowo dowiedziałem się że na KUL-u są małe ale w dobrym stanie organy 4-głosowe. Pytam parafian – opór – czy konieczne – nie mamy pieniędzy. Całe 40 tys. zł. (...). Z bidą zebrali 18 tys. Mimo to – po zasięgnięciu pożyczek i sprzedaży z gospodarstwa rolnego – udało się kupić organy. Znalazłem taniego starego organmistrza Mariana Pączka – który w jesieni założył instrument.

Organmistrz należy do postaci mniej rozpoznanych w literaturze specjalistycznej. W dorobku Mariana Pączka były m.in. organy w parafii Mazury na Podkarpaciu, postawione w 1960 r. (www1).

Zamontowane organy służyły w wytyczańskiej świątyni przez blisko 30 lat. W dniach 19–22 lipca 1993 r. zostały wyremontowane przez inż. Ignacego Druźbiaka z Kalisza. Prace objęły m.in. wymianę mieszków, załatanie nieszczelności miecha oraz korektę stroju. Podjęta interwencja pozwoliła na korzystanie z instrumentu przez kolejną dekadę. Jednak upływ czasu ponownie dał o sobie znać i od ok. 2004 r. organy zostały wyłączone z użytku i zastąpione instrumentami elektronicznymi typu *keyboard* (I. Grzywaczewska 2019).

Opis inwentaryzacyjny

Skrócony opis inwentaryzacyjny przygotowano w oparciu o analizę własną, posiłkując się pracami I. Grzywaczewskiej (2019: 14–18) oraz M. Trzaskalik-Wyrwy (2016: 150–151). Organy są położone w centralnej części chóru muzycznego naprzeciwko ołtarza głównego. Drewniana szafa organowa ma następujące wymiary: wysokość 2,95 m, głębokość 1,03 m, szerokość 2,01 m. Prospekt neoklasycyzy, architektoniczny, symetryczny, czteroosiowy bia-

łego koloru (farba olejna), został ułożony w trzy segmenty – wyższe skrajne, zakończone gzymsem, niższy środkowy, zawierający w sobie dwa pola piszczałkowe, zwieńczony trójkątnym tympanonem.

Instrument został wyposażony w dwufałdowy miech magazynowy o wymiarach 1,00 m szerokości i 1,60 m długości, który zlokalizowano po lewej stronie za szafą organową. Wobec unieruchomienia instrumentu nie ma możliwości pomiaru wysokości podczas pracy (w spoczynku to 0,39 m). Zastosowano obciążenie miecha w postaci cementowej płyty. Dźwignia do kalikowania ręcznego jest połączona materiałowym pasem z dźwignią podawacza, umieszczonego pod rezerwuarem. Obecnie powietrze do miecha dostarcza dmuchawa napędzana silnikiem elektrycznym.

Instrument ma pneumatyczną trakturę gry i registrów, osobna wiatrownica stożkowa została przydzielona każdej sekcji brzmieniowej.

Stół gry jest wbudowany w przednią elewację szafy organowej w centralnej jej części. Organista siedzi tyłem do ołtarza. Dwie klawiatury manualowe liczą 54 klawisze (C–f²), a pedałowa, w układzie równoległym, 30 klawiszy (C₁–f²).

Nad klawiaturami manualów umieszczono włączniki głosów w formie przechyłowych dźwigni w kolorach czerwonym, czarnym i żółtym. Powyżej włączników zamieszczono tabliczkę firmową. Z boku stołu gry zlokalizowano włącznik tremolo – organy uzupełniono o to urządzenie podczas montażu w kościele akademickim KUL lub jednej z późniejszych translokacji.

Dyspozycja organów

Manual I	Manual II	Pedał
Principal 8'	Salizional 8'	Subbas 16'
Gedeckt 8'		

Połączenia: Pedal Coppel I, Superoct[av] Coppel I, Manual Coppel [II/I]

Urządzenie dodatkowe: Tremolo

W organach zastosowano wyłącznie piszczałki labialne (metalowe i drewniane). Połowę dyspozycji stanowią głosy fletowe (Subbas 16' i Gedeckt 8'), a po 25% głos pryncypałowy (Principal 8') i smyczkowy (Salizional 8'). Nie występują głosy jęczyczkowe.

Zastosowano tylko głosy jednorzędowe o brzmieniu zasadniczym. W dyspozycji nie ma głosów alikwotowych ani mieszanych (wielorzędowych). Pod względem wysokości brzmienia 75% stanowią głosy 8', zaś 25% – głos 16'.

² Za ks. Janem Chwałkiem, zgodnie z przyjętą w Katedrze Instrumentologii KUL metodą opisu inwentaryzacyjnego, jako obliczeń ambitusu brzmienia w manuale przyjęto głos 8', zaś w pedale głos 16' (Chwałek 1973).

Instrument ma dwa zakresy brzmienia. W pierwszym z nich brzmia wszystkie cztery rzędy piszczałek (C_1-f), a w drugim ($fis-f^3$) tylko trzy rzędy głosów manualowych. Skala pozioma organów mieści się w zakresie C_1-f^3 , obejmując pięć oktaw i kwartę, zaś skala pionowa na 1C – jedną oktawę ($C_1+C+C+C$), a od 3Fis – prymę (fis^1). Po włączeniu połączenia Superoct[av] Coppel I skale zwiększają się o oktawę: pozioma wynosi sześć oktaw i kwartę (C_1-f^4), pionowa na 1C – dwie oktawy ($C_1+C+C+C+c+c$), zaś od 3Fis – jedną oktawę (fis^1-fis^2).

Podsumowanie

Niniejszy artykuł stanowi uzupełnienie badań nad działalnością organmistrzowską Franza Luxa, których intensyfikacja nastąpiła w minionej dekadzie. Wskazuje na znaczenie ośrodka akademickiego, jakim jest Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, w transferze majątku kościelnego (w tym muzycznego) w okresie PRL³. Dowodzi ponadto, że wnikliwe poszukiwania archiwalne pozwalają organologom w znaczący sposób uzupełnić i poszerzyć stan wiedzy na temat poszczególnych instrumentów, nawet tych, które zostały już poddane badaniom historycznym i instrumentoznawczym. Pozostaje mieć nadzieję, że rosnące grono organologów z szeregu polskich ośrodków muzykologicznych oraz organizmistrzowskich będzie w przyszłości poszerzać prowadzone analizy o archiwalia wykorzystywane dotychczas rzadko lub wcale.

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Akta Dziekańskie Bystrzyca Kłodzka, *List ks. A. Słomkowskiego do abpa wrocławskiego* z 21.11.1955.

Arch2: Archiwum Parafialne w Wytycznie, *Kronika parafii Wytyczno*.

Arch3: Archiwum Uniwersyteckie KUL, Intendentura. Organy Firma Biernackiego. Organy Firma Kamińskiego. Zakupione organy przez ks. Ćwiklińskiego, *List ws. organów* z 9.03.1964.

Arch4: Archiwum Uniwersyteckie KUL, Intendentura. Organy Firma Biernackiego. Organy Firma Kamińskiego. Zakupione organy przez ks. Ćwiklińskiego, *Akt kupna sprzedaży* z 22.04.1964.

Arch5: Archiwum Uniwersyteckie KUL, *List rektora do MKiSz oraz MZO* z 12.08.1946.

Arch6: Biblioteka Instytutu Muzykologii KUL, *Kronika Instytutu Muzykologii Kościelnej przy Wydziale Teologii*, t. 1: 1956–1967.

BRYLLA W. (2012). *Udokumentowane translokacje śląskich organów*: GEMBAŁSKI J. (ed.). *Organy na Śląsku IV*. Katowice: Wydawnictwo Akademii Muzycznej, 47–75.

CHWAŁEK J. (1973). *Budowa organów, część I: Tekst, część II: Ilustracje*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski (wyd. 2).

³ Nowe miejsce po okresie użytkowania na KUL znalazły nie tylko organy Franza Luxa, ale również używane w latach 1963–1993 organy Dymitra Szczerbaniaka – zdemontowane i ustawione w kościele parafialnym w Żabiej Woli przez Jacka Piecha (A. Gładysz, P. Chyryk 2018: 105, 111).

GŁADYSZ A. (2018). *Instytut Muzykologii*: NOWOSAD S., MASTEJ J. (ed.). *100 lat teologii na KUL*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 165–178.

GŁADYSZ A., CHYRYK P. (2018). *Organy ćwiczeniowe Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Historia i stan obecny*: SZYMANOWICZ M. (ed.). *Studia Organologica*, t. 6. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia, 103–123.

GRZYWACZEWSKA I. (2019). *Zabytkowe organy w kościele pw. św. Andrzeja Boboli w Wytocznie. Historia i stan obecny*. Lublin (mps pracy lic. w Archiwum Uniwersyteckim KUL).

MIREK A. (ed.) (2019). *Katolicki Uniwersytet Lubelski 1918–2018*, t. 2: 1944–1989. Lublin – Warszawa: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

PASTERNAK P. (2020). *Translokacje śląskich organów po 1945 roku na teren diecezji tarnowskiej*. „Folia Organologica. International Yearbook of Organ and Organ Music” 3, 7–29.

PRASAŁ A. (2018). *Działalność organmistrzowska firmy Lux z Łądką Zdroju*. Opole: Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej.

PRASAŁ A. (2017). *Działalność organmistrzowska firmy Lux z Łądką-Zdroju*: POŹNIAK G. (ed.). *Śląskie organy V*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego, 197–237.

PRASAŁ A. (2013). *Organy w kościołach dekanatu Bystrzyca Kłodzka*. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

SZYMANOWICZ M. (2011). *Polska bibliografia organów*, t. 1. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

SZYMANOWICZ M. (2014). *Polska bibliografia organów*, t. 2. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

SZYMANOWICZ M. (2018). *Polska bibliografia organów*, t. 3. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

SZYMANOWICZ M. (2020). *Polska bibliografia organów*, t. 4. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

SZYMANOWICZ M. (2023). *Polska bibliografia organów*, t. 5. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

TRZASKALIK-WYRWA M. (2016). *Organy diecezji siedleckiej. Katalog*. Seria: *Instrumentarium diecezji siedleckiej I*. Siedlce: Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego.

www1: <http://mazury-podkarpacie.pl/parafia-pw-m-b-n-p-w-mazurach/historia-2>, 15 V 2021.

SUMMARY

This article continues and develops the research on the organ built by Franz Lux for the church in Zalesie in 1909. Previous historiography has indicated that the instrument was in use at the Catholic University of Lublin in the years 1961–1964. A detailed analysis of hitherto unknown historical sources, mainly from the University Archives of the John Paul II Catholic University of Lublin and the Musicology Library of the John Paul II Catholic University of Lublin, allowed us to significantly clarify and supplement knowledge of the Lux organ in question.

As early as August 1946, the authorities of the Catholic University of Lublin took steps to acquire an organ for the academic church from the so-called “regained territories” (originally probably from Cieplice near Jelenia Góra). However, the transaction did not come to fruition. A different instrument, from Zalesie, was brought to the Catholic University of Lublin, which was dismantled on 18 November 1955 and handed over to representatives

of the Lublin university a day later. The next mention of the organ comes from October 1956, when it was already sounding in the academic church in Lublin and being used for the teaching needs of the newly established course of study – Church Musicology. This would indicate that the instrument was assembled in Lublin between November 1955 and September 1956, clearly in connection with the establishment of musicology studies at the Catholic University of Lublin, in response to a previous request from the Polish Episcopate.

The last examinations on the Lux organ in the academic church took place in the summer session of the 1957/1958 academic year, as the concert organ in the Aula of the Catholic University, built by Dominik Biernacki's company, was commissioned in autumn 1958. In turn, on 27 November 1960, another instrument made by the same company was sounded in the academic church of the Catholic University of Lublin, which was connected with the previous dismantling of the old 4-voice organ (between October 1958 and summer 1960).

The Lux instrument was moved to the so-called Barak in Łopacińskiego Street, where the musicology faculty's practice rooms were located. Three years later the 6-voice mechanical organ by Dymitr Szerbaniak was brought to the faculty, and in 1964 new instruments with pneumatic traction were commissioned from the firms of Dominik Biernacki (6 voices, received 8 IV 1964) and Zygmunt Kamiński (7 voices, received 11 IV 1964).

Already in the winter the Catholic University of Lublin informed about the intention to sell the Lux organ, which was finally realised on 22 IV 1964. The instrument was purchased by the Roman Catholic parish in Wytocznie, where it was installed by the organ-builder Marian Pączek in the autumn of 1964. It served the parishioners for the following years, and in July 1993 it was renovated by Ignacy Druźbiak from Kalisz. Despite the repairs carried out, they were taken out of use around 2004.

The instrument has 4 voices, divided into two manuals (MI: Principal 8', Gedect 8'; MII: Salizional 8') and a pedal (Subbas 16'). The playing and registers traction is pneumatic, wind chests conical. Connections used are: I/P, Superoctav I, II/I. During subsequent renovations, the instrument was retrofitted with a Tremolo. At present, the organ is inoperative. It requires a general repair.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy • Franz Lux • Katolicki Uniwersytet Lubelski • Muzykologia KUL • parafia Wytyczno

organ • Franz Lux • Catholic University of Lublin • Lublin Musicology • Wytyczno parish

Andrzej Gładysz – historian and musicologist. Assistant Professor at the Department of Instrumentology of the Institute of Art Sciences of the John Paul II Catholic University of Lublin. He conducts research in the field of organ history and the activity of organ-builders in southern Poland, as well as the history of the Polish military. He is the author of a monograph on the organ of Jan Śliwiński from the church in Krynica-Zdrój (2021), 5 critical editions of musical and historical sources, 2 popular books and over 100 scientific articles and encyclopaedic entries in the field of musicology, history and historical geography of the Church in Poland. Manager and contractor in research and scientific-artistic projects of the National Institute of Music and Dance, the National Science Centre and the National Programme for the Development of the Humanities..

[e-mail: agladysz@kul.pl](mailto:agladysz@kul.pl)

2

Reklamy firm organmistrzowskich na łamach tygodnika „Niedziela” w latach 1926–1939

The Advertisements of organ-making establishment in the weekly “Niedziela” the years 1926–1939

Krzysztof Horowski
ORCID: 0000-0003-3145-1712
BADACZ NIEZALEŻNY

ABSTRACT

The advertisements published in the interwar period in the Częstochowa weekly “Niedziela” provide us with interesting conclusions on organ builders of that time. The little publications on press advertisement are often general and they marginalise the advertisement problem, also in the case of church organs adverts. The bibliography review in the category shows a low interest. The aim of the present research was to show the significance of issuing or not issuing of church organ builder companies adverts in the church press. The research aim fulfilment was able through the digitalised source material extracted from the “Niedziela” weekly and also through using one the basic research methods applied in the mass communication science known as content analysis. The final results show that the organbuilder companies adverts as well as organ builder services adverts issued in the interwar period in “Niedziela” weekly reflect the contemporary tendencies as it comes to the contents and their perception in agreement with the Roman Catholic teaching in the newly opened Częstochowa diocese. The editor’s advertisement policy was mainly directed to support local companies and their church organ builder craft and to avoid issuing the German origin companies adverts. Family organ builder companies often functioned as a sort of a form of consolidation within the same professional branch and their previously worked out brand such as family surnames helped to resist periods of the economic recession.

1. Wprowadzenie

Skoro reklama prasowa stanowiła jedną z najważniejszych i najczęściej stosowanych form popularyzacji produktów i usług, to sięgali również po nią budowniczowie organów kościelnych.

Dwudziestolecie międzywojenne to czas formatywny dla polskiej reklamy. Ogłoszenia reklamowe dostarczają bogatej wiedzy historycznej, będąc drukarskim zapisem wydarzeń

społeczno-politycznych i ekonomicznych przemian. W okresie recesji gospodarczej reklama prasowa służyła władzy państwowej jako narzędzie w realizacji polityki interwencjonizmu. W celu przezwyciężenia wielkiego kryzysu na szpaltach prasy codziennej pomiędzy komunikatami reklamowymi wydawcy umieszczali hasła propagandowe zachęcające do nabywania produktów i towarów krajowej produkcji. Podobnie i odpowiedzialni za tygodnik „Niedziela” udostępniali powierzchnię reklamową konkretnym firmom z klucza popierania regulacji gospodarczo-politycznych, aby wyrazić patriotyzm i obronę wartości narodowych, natomiast nawoływali do bojkotu produktów zagranicznych i niekupowania dewocjonaliów u kupców niechrześcijańskich w obrębie kompleksu jasnogórskiego. Ponadto reklamy w „Niedzieli” były także sposobem formowania i kształtowania postaw u czytelników zgodnie z nauczaniem Kościoła katolickiego, a także w myśl katolickiej nauki społecznej.

W latach 30. XX w. uczono reklamy na poziomie uniwersyteckim z podręczników autorstwa Olgerda Langerza *Zasady ogłaszania* (1927) i Stanisława Zenona Zakrzewskiego *Poradnik stosowania reklamy* (1936). Odnosząc się do współczesnego stanu badań nad reklamą, możemy odnieść wrażenie, że najczęściej do tej problematyki sięgają językoznawcy (J. Bralczyk 2004; P. H. Lewiński 1999; K. Skowronek 2001; E. Szczęsny 2003), bibliolodzy (E. Banaś 1991; E. Kristanova 2001) czy psychologzy (m.in. A. Strzałecki 1998). Ze względu na cele merkantylne reklamy obszar badawczy najczęściej zawężany jest do zagadnień związanych z historią reklamy (Z. Bajka 1993, 2000; A. Janiak-Jasińska 1998), strukturą handlu (J. Pruchnicka 2010), techniki i kultury materialnej (A. Janiak-Jasińska 2011).

Jeśli chodzi o zainteresowanie reklamą producentów instrumentów muzycznych funkcjonujących w kościołach katolickich, to jest ono dość skąpe, a ujawnia się jedynie przy okazji omawiania innych kategorii komunikatów reklamowych. Dowodzi temu analiza reklamy handlowej na łamach czasopisma katolickiego przeprowadzona przez A. Przywarę (2020). Badaczka pośród analizowanych inseratów podkreśla prestiż, jakim cieszyli się dwaj lwowscy organmistrzowie: Jan Śliwiński (por. M. Gierczak 2010) i Rudolf Haase, jego uczeń (Katalog Fabryki Organów Kościelnych i Harmonium: Jan Śliwiński we Lwowie 1892; A. Gładysz 2012). Anonsy reklamowe lwowskich organmistrzów najczęściej zamieszczano na łamach „Gazety Kościelnej” na początku XX w. (zob. „Gazeta Kościelna” 1900, 27, 266; 1905, 5, 51–52; 1905, 38, 38; 1910, 52, 659). Natomiast – jak odnotowuje B. Vogel (2017) – w kolejnych latach tegoż czasopisma występowały anonse fortepianmistrza Michała Szkielskiego, który założył samodzielny zakład przy współudziale syna (np. „Gazeta Kościelna” 1938, 1, 16).

Wśród cenionych sław organmistrzowskiego świata wraz ze znakomitymi, a zarazem prężnie działającymi fabrykami organów kościelnych popularnością cieszył się Otto Rieger, odznaczony przez papieża Leona XIII Orderem Grobu Świętego, współzałożyciel fabryki organów braci Rieger. Informacje dotyczące działalności firmy *Gebrüder Rieger* udostępnił J. Gembalski (1984), publikując materiały źródłowe z okresu obchodów sześćdziesięciolecia założenia i istnienia tej pracowni (1933). W ponad stu sześćdziesięciostronicowym katalogu o organach Riegera wydanym w języku polskim, o którym wspomina J. Gembalski (2000), znajdują się wypowiedzi oraz opinie ich użytkowników, ekspertów w dziedzinie budownictwa

czy też artystów koncertujących na instrumentach firmy. Opracowanie zawiera cenny zbiór rekomendacji w postaci listów pochwalnych najznakomitszych ówczesnych muzyków, zarówno z Polski, jak i z zagranicy, oraz wykaz nagród i odznaczeń otrzymanych na światowych wystawach przez wytwórców organów kościelnych. Z tego powodu badacze historii budowania organów kościelnych (por. P. Matoga 2019) często sięgają do reklam braci Rieger, gdyż one zawierają zdjęcia pracowni, ryciny prospektów organowych, jak również wykazy zbudowanych organów, co zdecydowanie ułatwia opis instrumentu funkcjonującego w konkretnej świątyni.

Wreszcie A. Bajor i Z. Żmigrodzki (2002) w monografii na temat międzywojennych wydań tygodnika „Niedziela” w jednym z podrozdziałów dokonali przeglądu zawartości reklam i ogłoszeń w tymże czasopiśmie. Pomimo tego, w podkreślanym ogromnym asortymencie reklamowanych produktów wcale nie wymieniają kategorii organów kościelnych wśród przedmiotów wyposażenia kościołów.

Spośród blisko ośmiu tysięcy ogólnej liczby reklam i ogłoszeń zamieszczonych na łamach katolickiego tygodnika „Niedziela” w latach 1926–1939 wyodrębniono kategorię komunikatów reklamowych budowniczych organów kościelnych w celu uzyskaniu odpowiedzi na pytania badawcze:

1. Ktorzy z organmistrzów byli najczęściej reklamowani w „Niedzieli”?
2. Co podkreślano w reklamach organów kościelnych w częstochowskim periodyku?

Tygodnik „Niedziela” w międzywojniu był czasopismem popularnym, przeznaczonym dla przeciętnego czytelnika, aby uczyć i wychowywać w duchu narodowo-katolickim, a wyróżniał się na tle międzywojennej prasy katolickiej pod względem rosnącej liczby egzemplarzy. Nakład czasopisma był trudny do oszacowania, ale miał wykazywać tendencję wzrostową. Kuria diecezjalna zobowiązywała wszystkich proboszczów do kolportażu tygodnika w każdej parafii diecezji częstochowskiej. Jak podaje J. Związek (1974), od tej reguły sporadycznie odstępowano. W zależności od autorów (por. T. Mielczarek 1996; B. Snoch 1995) nakład „Niedzieli” wahał się od 10 000 do 35 000 egzemplarzy. W miesiącach letnich, zwłaszcza w okresie wzmózonego ruchu pielgrzymkowego na Jasną Górę, nakład tygodnika (por. W. Mondry 1931) wzrastał do 25 000 egzemplarzy. Kuria częstochowska dążyła do tego, aby na każdy tysiąc mieszkańców diecezji przypadało 50 lub co najmniej 40 sprzedanych egzemplarzy czasopisma. Administracja czasopisma zwiększała sukcesywnie objętość tekstową, a zmniejszała powierzchnię reklamową. Choć w archiwach „Niedzieli” nie zachowała się księga ewidencyjna świadcząca o wpływach z reklam i ogłoszeń, to można wysnuć wniosek, że administracja tygodnika zyski ze sprzedaży czerpała z powiększającego się nakładu niż z równoległego dochodu z reklam.

Założeniem programowym „Niedzieli” było zorientowanie czasopisma na wszystkich (jednego miliona) mieszkańców nowo utworzonej diecezji częstochowskiej. Sądząc po treści artykułów pisanych zasadniczo językiem autorytatywnym, zależało redakcji dotrzeć do czy-

telników z obszarów wiejskich. Potwierdzeniem tego są udostępniane obszerne łamy na publikacje o tematyce agrarnej. Prosty, a momentami potoczny język zrażał czytelników z kręgu inteligencji katolickiej. Ta z kolei była zapraszana do współredagowania pisma.

Przyjmując, że stałymi czytelnikami tygodnika byli przede wszystkim robotnicy zatrudnieni w dynamicznie rozwijającym się przemysłowo okręgu częstochowskim, to odbiorcami reklam firm organmistrzowskich było duchowieństwo stojące przed wyborem zakupu organów jako wyposażenia w nowo wybudowanym kościele.

2. Komponent ilościowy

Dla przeprowadzenia analizy ogłoszeń prasowych niezbędny jest dobór odpowiedniej próby badawczej. Na potrzeby niniejszego artykułu poddano analizie wszystkie numery międzywojennej „Niedzieli”, jakie ukazywały się w okresie od 4 kwietnia 1926 r. do 3 września 1939 r. Przebadany materiał objął łącznie 14 roczników, tj. 698 numerów międzywojennych wydań tygodnika. W każdym roku wychodziły 52 numery, z wyjątkiem roku powołania (w 1926 r. – 38 numerów, w rocznikach 1928 i 1933 – po 53 numery, a w 1939 r. – 34 numery). Uzyskano komponent ilościowy, tj. 7983 reklamy i ogłoszenia, który sklasyfikowano według klucza kategoryzacyjnego. W podjętej analizie jednostkę klasyfikacji stanowi jeden komunikat reklamowy, czyli jednostka zawartości czasopisma wyodrębniająca się na kolumnach funkcjonalnie, treściowo i graficznie jako osobna całość, nierzadko otoczona ramką. Trzeba przyznać, że zamieszczane reklamy firm budowniczych organów kościelnych należą do jednych z lepszych anonsów pod względem grafiki.

Reklamy i ogłoszenia zamieszczano od pierwszego numeru periodyku. Zasadniczo reklamy wypełniały ostatnią stronę czasopisma. Wraz z kolejnymi numerami ogłoszenia i reklamy zajmowały coraz więcej powierzchni na stronie, co dawało większą ich liczbę w jednym numerze. Najmniej powierzchni zajmowały reklamy w roczniku 1932 (w 5. numerze z 1932 r. tylko dwie reklamy). W 1935 r. obserwuje się najmniejszą liczbę zamieszczanych ogłoszeń i reklam (zaledwie 423), co stanowi zdecydowanie niską emisję drukowanych anonsów oraz komunikatów reklamowych spośród wszystkich pełnych roczników (oprócz 1926 i 1939). Przyczyną ograniczonej liczby ogłoszeń i reklam w 1935 r. była kończąca się w Polsce recesja gospodarcza. Po śmierci marszałka Józefa Piłsudskiego rząd wprowadził politykę interwencjonizmu państwowego, polegającą na przełamywaniu kryzysu w kraju. Tendencję wzrostową, czyli zwiększoną liczbę reklam i ogłoszeń w tygodniku „Niedziela”, dostrzeżono dopiero w 1937 r., a to za sprawą zmiany na stanowisku redaktora naczelnego (ogółem: w 1936 r. było 491 reklam, w 1937 r. odnotowano 626, a w 1938 r. już 699 reklam).

Wpływ na powiększającą się liczbę ogłoszeń i reklam w periodyku miała również cena zamieszczanych anonsów. W latach 1926–1932 wiersz reklamy kosztował 10–15 groszy, a od 1934 r. cena wzrosła do 30 groszy. Od 49. numeru z 1934 r. utrzymywała się już do czasu zawieszenia czasopisma kwota 40 groszy za wiersz. Z jednej strony kryzys gospodarczy wymusił

podniesienie przez redakcję „Niedzieli” ceny wiersza anonsów, a z drugiej strony – kiedy firmy przeżywały trudności finansowe, rzadko skłaniały się do opłacania powierzchni reklamowych w prasie.

O zamieszczaniu (lub eliminowaniu) w tygodniku katolickim ogłoszeń reklamowych decydowała nie tyle pragmatyka ekonomiczna, ile kwestie ideowe, narodowościowe (patriotyczne), chociaż niekoniecznie moralne. Wśród dominujących kategorii reklam z życia codziennego czytelników zauważono, że w małej części komunikatów reklamowych ordynowano za zakupem artykułów i produktów kłopotliwych dla nauczania katolickiego (papierosy, wódka, piwo, modna odzież masowa czy komercyjne przedstawienie postaci św. Mikołaja). W tym przypadku ratowanie polskiej gospodarki w dobie kryzysu ekonomicznego wzięło górę nad restrykcyjnym kodeksem moralnym. W związku z czym analiza reklam w „Niedzieli” ukazuje wieloraką rolę komunikatów: od czysto marketingowych zadań, aż po jej rolę w kształtowaniu świadomości społeczno-patriotycznej czytelników tygodnika.

Dział administracyjny, odpowiedzialny za wprowadzanie reklam na łamy „Niedzieli”, wykazywał dużą czujność w doborze treści zamieszczanego komunikatu reklamowego, a utrzymanie czasopisma było w dużej mierze zależne od kolportażu w sieci parafialnej. W przypadku tygodnika częstochowskiego trudno mówić o zasadzie „dwunożności prasy”, znanej w praktyce wydawców prasy masowej (dwunożność prasy polegała na dochodach ze sprzedaży egzemplarzy oraz wpływów z reklam). Wpływy z kolportażu periodyku były większe niż zyski z reklam i te pierwsze gwarantowały utrzymanie tytułu na rynku wydawniczym w II RP.

W katolickim czasopiśmie nie tyle nie ograniczono się do reklamowania przedmiotów i usług związanych z religią (przedmioty kultu religijnego, wyposażenia kościołów, książki wydawnictw katolickich, ośrodki rekolekcyjne itp.), co w przeważającej mierze reklamy dotyczyły życia codziennego czytelników, w tym produktów spożywczych, rolnictwa, przemysłu budowlanego itp. Wyniki badań dowodzą, że na łamach periodyku zdecydowana większość ogłoszeń reklamowych dotyczyła jednak sfery *profanum*, bo aż 84%.

Dla uzyskania odpowiedzi na postawione pytanie o najczęściej reklamujących się organmistrzów w „Niedzieli” wyodrębniono kategorię reklam firm budowniczych organów kościelnych. Ta kategoria obejmowała fabryki, firmy organmistrzów wraz z serwowanymi przez ich właścicieli usługami konserwatorskimi i montażowymi. Łącznie na łamach międzywojennej „Niedzieli” zaprezentowało się 9 firm wytwórców organów kościelnych, co – wśród innych kategorii reklam i anonsów w periodyku – jest znikomym 1%.

Tabela 1. Reklama firm organów kościelnych na łamach międzywojennej „Niedzieli”

Budowa organów kościelnych	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	Suma
Organmistrz Franciszek Ryzner	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7
Organmistrz Jan Wojciechowski	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Organmistrz Jan Brachowski	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Budowniczy organów Ludwik Saganowski	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Fabryka organów Wacław Biernacki	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Fabryka organów Władysława Kamińskiego	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Wytwórnia organów Stefan Truszczyński	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	2
Organy kościelne Tomasz Poros	9	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11
Organy z Fabryki Braci Rieger	0	0	54	1	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	59
Suma	9	9	56	1	1	0	1	0	5	2	0	0	1	0	85

Źródło: badania własne

Bezapelacyjnie prym wśród reklam organmistrzów wiodła Fabryka Braci Rieger (59), następnie firma T. Porosa (11) oraz organmistrz F. Ryzner (7). Incydentalnie, bo dwukrotnie, zamieszczono anonsy dwóch firm: stroiciela organów J. Wojciechowskiego z Poraja oraz wytwórni organów S. Truszczyńskiego z Włocławka. Jednorazowo wystąpiły anonsy: organmistrza J. Brachowskiego (Zawiercie – Łódź) oraz właścicieli Fabryk organów: W. Biernackiego, W. Kamińskiego i L. Saganowskiego.

Zamieszczane w latach 20. i 30. XX w. reklamy wytwórców organów kościelnych w „Niedzieli” dowodzą bogatej historii założonych firm sięgającej XIX w. Rok założenia firmy, sięgający XIX w., wraz z bogatym doświadczeniem ogrywał znaczącą rolę w dotarciu do pojedynczego klienta. Dzięki wieloletniej już obecności na rynku firmy mogły stawić czoła

skutkom nadciągającego wielkiego kryzysu gospodarczego. Wcześniej wypracowana renowacja i z pieczołowitością pielęgnowana marka-nazwisko stały się niekwestionowanym logiem firmy uznawanym nie tylko w kraju, ale również za granicą. Kiedy przedstawicielom indywidualnych branż zawodowych w niesprzyjających uwarunkowaniach gospodarczo-społecznych przyszło ogłosić bankructwo, to dla warsztatów organmistrzowskich wręcz przeciwnie – był to okres progresu i dobrej *prosperity*. Rozwiązaniem w przewyciężeniu recesji stała się konsolidacja firm organmistrzów w rodzinne spółki i ważna strategicznie lokalizacja warsztatu. Spółki rodzinne z powodzeniem wykorzystywały poblizę ośrodka kultu religijnego na Jasnej Górze i oferowały asortyment dla napływającej klienteli, czyli szkołom muzycznym, duchownym zainteresowanym budową i restauracją instrumentów kościelnych. Natomiast zagraniczne firmy budowniczych organów kościelnych lokowały swoje przedstawicielstwa na terenie II RP albo gwarantowały przyjazd organmistrzów do konkretnego instrumentu.

Rozpatrując w szerszej perspektywie zjawisko anonsowania się rodzinnych rodów na łamach „Niedzieli”, widać, że nie było to tylko domeną firm organmistrzów. Dla porównania przytoczymy przykłady innych kategorii reklam rodzinnych spółek nie zawsze ze sobą spokrewnionych: K. Gospodarkowa prowadziła kurs kroju i szycia, a jej mąż, K. Gospodarek, był przedsiębiorcą budowlanym (por. „Niedziela” 2.03.1930, 9, 116). Widoczne były dobrze prosperujące spółki rodzeństw: bracia Gospodarek założyli cukiernię (por. „Niedziela” 26.02.1939, 9, 123), a z kolei bracia Felczyńscy prowadzili odlewnię dzwonów kościelnych. Wśród braci Wasilewskich, Antoni Wasilewski był właścicielem Zakładu Brązowniczego, a L. Wasilewski miał posadę lekarza. Leon i Jan Szymowie prowadzili hurtownię dewocjonalistów (por. „Niedziela” 31.01.1937, 5, 60). A. Majewski sprzedawał świece, natomiast K. Majewski oferował bieliznę damską. S. Trawiński zajmował się nieruchomościami, a jego brat, R. Trawiński, posiadał Magazyn Ubrań Gotowych. J. Bajdecki rozprowadzał dewocjalia wśród pielgrzymów, a jego brat, A. Bajdecki, prowadził winiarnię. W tych badaniach dostrzegamy, że E. Wojciechowski handlował płótnami, a J. Wojciechowski był organmistrzem.

Niewątpliwie przykładem spółki rodzeństwa (to samo nazwisko) była firma braci Otto i Gustava Riegerów, założona (1873) w Karniowie – na terenie Śląska Opawskiego, w państwie austro-węgierskim. Ponadto z treści reklam dowiadujemy się, że fabryka wybudowała 2250 organów w państwach cywilizowanych na całym świecie (1929 – początek recesji), a w Polsce kilkaset (por. „Niedziela” 24.10.1926, 30, 8). W jednej z reklam widnieje nawet fotografia austriackiego kompozytora i organisty Antona Brucknera.



Bruckner przy własnych organach z firmy B-ci Rieger.

Nieśmiertelny Bruckner i wszyscy organmistrzowie trzech generacji grali na organach z fabryki B-ci Rieger i zachycali się ich szlachetnym i śpiewnym tonem. Ta niedotknięta piękność dzieła, mistrzowskie i sumienne wykonanie wszystkich części organowych przez zespół, złożony z 6-ciu urzędników i 150 robotników - specjalistów, wyszkolonych przez długi szereg lat, jak i niezrównany materiał, używany do budowy zysłaty dla organów z fabryki B-ci RIEGER światową sławę. To stwierdza różnicę najwyższe odznaczenia i niezliczone uznanie z wszystkich państw świata. Pozostał kupno organów jest rzeczą zausłania, należy więc wszystkie organy z amawiać w firmie

BRACI RIEGER KARNIÓW (Jägerndorf)

kłóra to firma należąca do największych i najlepiej urządzonych zakładów artystycznych Europy, przez lat 54 swego istnienia wykonała przeszło 2300 nowych organów, co nie zostało przez żadną inną firmę nawet w przybliżeniu osiągnięte. Firma B-ci Rieger w Karniowie cały czynik, drzewo dębowe i twierdowe potrzebne do budowy organów, jak również i węgiel nabywa w Polsce.

Sprzedaż kościelne. ⚡ Elektryczne motory do miechów organowych. ⚡ Prospekty. Przedstawicielstwo generalne: T. POROS, Częstochowa.

Reklama: „Niedziela” 1.01.1928, 1, 12.

KAŻDE ORGANY BRACI RIEGER są dziełem indywidualnym.

KAŻDE ORGANY BRACI RIEGER są ucieleśnieniem 55-letniego doświadczenia i ciągłego studjum wszystkich nowości organowych całego świata.

KAŻDE ORGANY BRACI RIEGER są produktem najlepszej wiedzy i umiejętności i techniki zręczności zespołu, składającego się z 9 urzędników i 160 robotników.

KAŻDE ORGANY BRACI RIEGER zostają wykonane w całości u nas, z materiałów, które zakupiliśmy hurtowo pod korzystnymi warunkami gotówka.

KAŻDE ORGANY BRACI RIEGER zostają wykonane w warsztatach, obejmujących powierzchnię 20.000 m² przestrzeni, a przeznaczonych wyłącznie na budowę organów.

KAŻDE ORGANY BRACI RIEGER otwierają silną finansową gwarancję, która w dziedzinie budowy organów nie ma sobie równej.

KAŻDE ORGANY BRACI RIEGER zdobywają i wzmacniają na nowo sławę światową naszej firmy.

Żadna firma nie może lepiej od nas wykonać zlecenia. Prosimy zająć od nas porady w miejscowej kwestii organów.

**Zakład budowy organów
BRACI RIEGER**
w Karniowie (Jägerndorf). Zał. w r. 1873.

Filje:
W Niemczech: Mocker Śl. Węgry: Budapeszt, Sziglieti ut.

Reklama: „Niedziela” 16.12.1928, 51, 592.

Dokument
o organach firmy
BRACI RIEGER.

Czytajcie zaopiniowane, ogłoszone w redakcyjnym dziale, które z okazji przejęcia organów w kościele parafjalnym w Janowic-Gieszowcu na Śląsku Polskim, wydał p. prof. Fryderyk Lubrich z Katowic.

**Zakład Budowy Organów
BRACIA RIEGER**
Karniów -- Śląsk
Założony w roku 1873.

Reklama: „Niedziela” 10.03.1929, 10, 119.

Istotnym do odnotowania jest fakt, że z firmą braci Rieger powiązani byli organmistrzowie, których kilka anonsov występuje w „Niedzieli”. Mianowicie J. Brachowski, wieloletni pracownik, oraz T. Poros, właściciel firmy handlującej fortepianami i organami, byli kojarzeni z firmą z Karniowa. W przypadku tego drugiego organmistrza spotkanie w Pińczowie ze znanymi wówczas budowniczymi instrumentów kościelnych zaowocowało zatrudnieniem w fabryce pianin Fiedlera w Warszawie. Po zdobyciu starannego wykształcenia w tym zakresie zorientował się, że w Częstochowie brakuje konserwatorów instrumentów muzycznych. Po osiedleniu się w domu przy ul. Jasnogórskiej 23 otworzył generalne przedstawicielstwo Cesarskiej Królewskiej Nadwornej Fabryki Organów Kościelnych Braci Rieger z Karniowa na Śląsku austriackim. Biorąc pod uwagę lokalizację siedziby w pobliżu Jasnej Góry, T. Poros zajmował się dystrybucją i naprawą wszystkich instrumentów wokół Częstochowy, nie tylko organów kościelnych.

Założony w r. 1873

Zakład budowy organów
BRACI RIEGER
w Karniowie (Jägerndorf) na Śląsku
dostarcza
SWIATOWEJ SŁAWY
ORGANY KOŚCIELNE

Firma sprowadza rocznie większą część swoich surowców z Polski, a mianowicie: cynk, drzewo dębowe i sosnowe i węgiel.

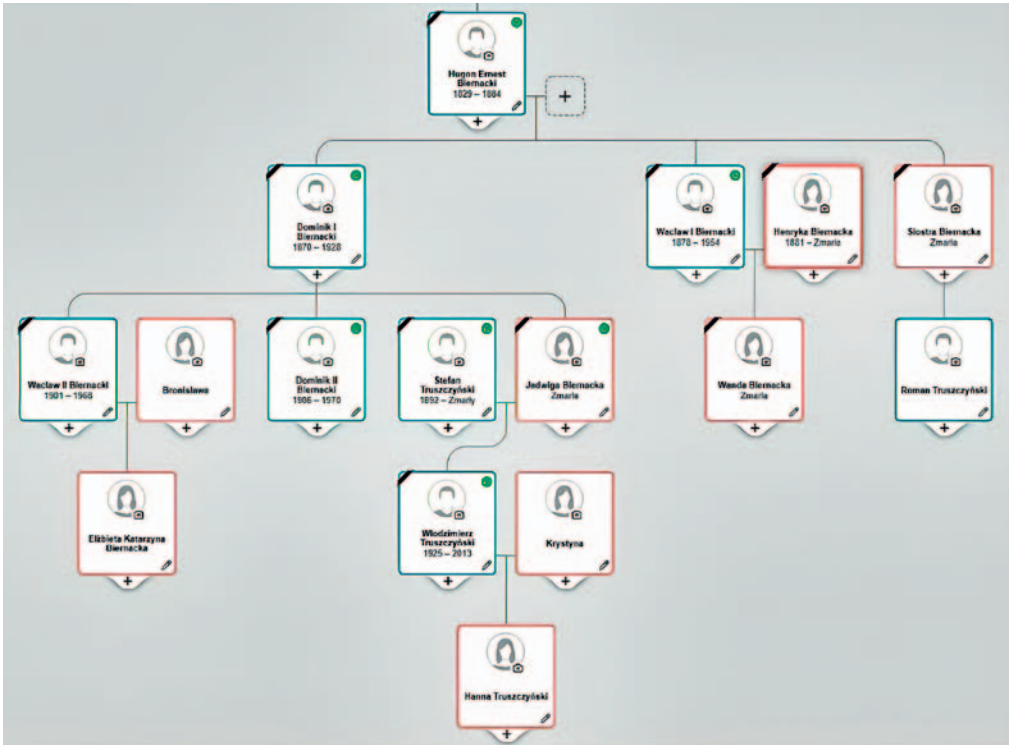
*
Dotąd wybudowała 2250 organów w wszystkich państwach cywilizowanych na całym świecie, a w Polsce kilkadziesiąt.

*
Przedstawiciel firmy od lat 26:
T. POROS, Częstochowa,
II-ga Aleja 24.

Reklama: „Niedziela” 24.10.1926, 30, 8.

Na łamach międzywojennej „Niedzieli” znalazły się przede wszystkim reklamy zakładów organmistrzowskich, które cieszyły się największym uznaniem w II RP. Wśród nich największe znaczenie miało kilka firm zrzeszonych wokół rodu Biernackich (J. Gembalski 2004; M. Szymanowicz 1998). Nie można zbagatelizować występowania tylko jeden raz reklamy Wacława Biernackiego. Zasadniczo jest to oświadczenie, które niesie istotną przesłankę historyczną – nieporozumienie wokół firmy o nazwisku „Biernacki”. To napięcie można wyjaśnić tylko wtedy, gdy zapozna się z drzewem genealogicznym polskich organmistrzów, nie tyle samych Biernackich, co również rodziny Truszczyńskich.

Rysunek 1. Rody Biernackich i Truszczyńskich.



Źródło: opracowanie własne

Użyta w tym komunikacie reklamowej nazwa „Dominik Biernacki” wskazuje na prowadzoną na sposób przemysłowy pierwszą fabrykę w Dobrzyniu nad Wisłą. Kierował nią Dominik I Biernacki, pierwszy syn założyciela firmy Biernackich, który w 1914 r. przeniósł ją do Włocławka. Po jego śmierci zakład przejęli dwaj synowie: Wacław II oraz Dominik II. Na starcie bracia Biernacki kooperowali z Fabryką Wacława I Biernackiego w Warszawie, która w zamieszczonym oświadczeniu nosi nazwę „Wacław Biernacki”.

Ponadto treść reklamy dostarcza informacji na temat sytuacji ekonomicznej w międzywojniu. Zakład organmistrzowski w Warszawie dosięgła wtedy recesja gospodarcza, co skłoniło

zarządców do ogłoszenia bankructwa swojej firmy (1930). Jak podaje K. Bieńko (2013), praktycznie Stefan Truszczyński, zięć Dominika I Biernackiego, po śmierci teścia zarządzał zakładem we Włocławku (od 1928 r.), a następnie (1935) wydzierżawił go od Biernackich, aby rozpocząć w pełni samodzielną działalność zawodową – budowę organów kościelnych. Zależało mu, aby dawny zakład Biernackich łączyć odtąd z jego własnym nazwiskiem pod szyldem „Truszczyński”. Tak więc z firmą Biernacki powiązany jest dorobek organmistrzowski Stefana Truszczyńskiego, który wcześniej pracował w firmie Dominika I Biernackiego w Dobrzyniu, a następnie we Włocławku.

Z dalszej analizy dowiadujemy się, że firmę „Wacław Biernacki” przejął inny Truszczyński, tym razem Roman. W czasie wojny polsko-bolszewickiej Wacław I Biernacki z powodu zbliżających się do Wilna działań wojennych wybudował nową fabrykę w Warszawie przy ul. Dobrej 65 i od tej pory jego firma nosiła nazwę „Fabryka Organów Wacław Biernacki. Warszawa – Wilno”. Po wielkiej wojnie wileńską fabryką zarządzał Roman Truszczyński, jego siostrzeniec. Wacław II w współpracy z Wacławem I kierował wileńską filią firmy w latach 1934–1939. W drugiej połowie lat 30. XX w. wykupił także zagrożoną bankructwem firmę organową Adolfa Homana i Stanisława Jezierskiego.

Co więcej, z wileńską firmą Wacława Biernackiego zetknął się także Władysław Kamiński. Podejmuje on współpracę ze swoim bratem, Zygmuntem, który rozpoczął samodzielną działalność organmistrzowską (1924). Władysław wraz ze zdobytymi umiejętnościami budowania drewnianych elementów organów kościelnych powrócił z Wilna do Warszawy. Za siedzibę rodzinnej spółki obrali warsztat przy ul. Młądzkiej 4, mieszczący się w domu zamieszkałym przez ich siostrę, Justynę Kutrzyk, jej córki oraz Zygmunta Kamińskiego z jego poślubioną żoną Stanisławą Żołędowską (1922). Po czasie małżeństwo Zygmunta i Stanisławy cieszyło się pięciorgiem potomstwa, co stanowi, że dom staje się ciasny dla tak wielu domowników. Zygmunt postanawia wybudować nowy dom opodal, także przy ul. Młądzkiej 15, gdzie przeprowadził się z całą rodziną. Zmiana adresu przyczyniła się do rozwiązania spółki braci Kamińskich. Po rozwiązaniu współpracy z bratem, Władysław nie zaprzestał działalności

Fabryka Organów

WACŁAW BIERNACKI

Warszawa, Dobra 65 Wilno, Oranżeryjna 3

W Nr. 47 „Tygodnika Polskiego” we Włocławku z dn. 18 listopada r. b. ukazało się ogłoszenie firmy „Dominik Biernacki”, fabryka organów we Włocławku, w związku z którym oświadczam co następuje:

1) Oddawna już postanowiłem wystąpić z publicznym oświadczeniem, że fabryki organów w Warszawie i we Włocławku o jednorodzącej nazwie „Biernacki”, w rzeczywistości są całkowicie odrębnymi i niezależnymi od siebie pod względem kapitału i kierownictwa przedsiębiorstwami. Stwierdza to zresztą ku memu wielkiemu zadowoleniu i firma włocławska „Dominik Biernacki”. Od siebie muszę dodać jedynie, że nie ponoszę żadnej odpowiedzialności za działalność wyżej wspomnianej firmy.

2) Twierdzenie jakoby się powoływał na połączenie z firmą „Dominik Biernacki” uważam za zwykłe oszczerstwo i chęć szkodzenia mi. Firma moja nie powoływała się nigdy i nie potrzebowała się powoływać na żadną konkurencyjną firmę, rekomendacją bowiem wystarczającą dla mnie jest: nabyta zagranicą wiedza fachowa; moja trzydziestokilkuletnia samodzielna praca rezultatem której jest zbudowanie kilkuset (ok. 400) organów dla kościołów, szkół muzycznych (m. in. organy dla konserwatorium państwowego w Warszawie) w kraju i zagranicą; pochlebna opinia rzeczoznawców ja ki wszystkich moich odbiorców, z którymi jestem w jaknajlepszych stosunkach; najwyższe odznaczenia na wystawach, na których miałem swe ekspozycje; dyplom uznania p. Ministra Przemysłu i Handlu za 30-letnią pracę i działalność nad rozwojem tej gałęzi przemysłu.

3) Pan D. M. Biernacki, jeden z sukcesorów firmy „Dominik Biernacki” we Włocławku, został przeze mnie przyjęty z warunkiem, że pracując u mnie, nigdy nie będzie się powoływał na firmę „Dominik Biernacki” we Włocławku, gdyż to wpłynęłoby ujemnie na interesy mojej firmy.

4) Zamówienie i zadatek na wykonanie organów w kościele Matki Boskiej Zwycięskiej w Łodzi przyjęła firma „Dominik Biernacki” z Włocławka, wykonanie jednak organów nastąpiło z rocznym opóźnieniem, i to tylko dzięki memu finansowemu poparciu. Na wspomniane zamówienie nigdy nie powoływałem się. Z firmą „Dominik Biernacki” we Włocławku mam tyle tylko wspólnego ile ma wierzyciel z dłużnikiem.

5) Jako jedyna w Polsce firma eksportowa w zakresie produkcji organów, musiałem się wykazać fioletem walorami technicznymi i artystycznymi moich organów zagranicą, jak również terminowo i solidnie wykonać zamówień. Czy wobec powyższego mogłoby być w moim interesie powoływanie się na firmę „Dominik Biernacki” we Włocławku??

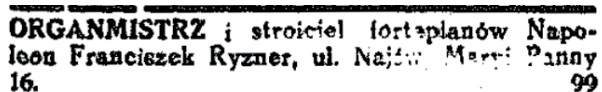
Reklama: „Niedziela” 1.06.1930, 22, 284.

organmistrzowskiej i nadal budował instrumenty kościelne. Od tej pory stał się właścicielem dwóch warsztatów organmistrzowskich: w Warszawie przy ul. Młądzkiej oraz w Wilnie przy ul. Kijowskiej 4. Po śmierci męża (1935) warsztat w stolicy prowadziła żona aż do czasu wybuchu II wojny światowej.

Na uwagę zasługuje Franciszek Ryzner anonsujący się siedmiokrotnie w 1927 r. Treść komunikatu reklamowego wskazuje na organmistrza, stroiciela fortepianów, stałego konserwatora organów bazyliki jasnogórskiej. Podobny anons znajduje się w „Kurierze Częstochowskim”, tyle że organmistrz tam przedstawiony jako stroiciel fortepianów występuje pod pełnym nazwiskiem „Napoleon Franciszek Ryzner”, a jego zakład mieścił się przy ul. NMP nr 16 w Częstochowie.



Reklama: „Niedziela” 17.04.1927, 16, 172.



Reklama: „Kurier Częstochowski” 17.12.1939, 71, 5.

Idąc tropem umieszczonego w anonsie reklamowym określenia „konserwator organów bazyliki jasnogórskiej”, zbadano kroniki jasnogórskiego sanktuarium. Według zapisu w pamiętniku o. Piusa (Józefa) Przeździeckiego, generała paulinów, Franciszek Ryzner był ówczesnie ważną postacią na Jasnej Górze.

Drugie przypuszczenie jest takie, że F. Ryzner mógł zginąć w czasie II wojny światowej. Jest to możliwe, bo nie widnieje on w kwaterach na cmentarzach częstochowskich. Natomiast zmarły o takim nazwisku występuje w spisie nowego cmentarza parafialnego w Jastrzębi. Lata życia (1872–1960) tam pochowanego odpowiadają biogramowi poszukiwanej postaci.

W wyniku niewystarczających dowodów na temat Franciszka Ryznera można postawić taką hipotezę, że niewielkie organy kościelne na Jasnej Górze w latach 20. XX w. zamontowała firma W. Biernackiego, gdyż ta sama wytwórnia zbudowała duże organy w sanktuarium (1936). F. Ryzner mógł dokonywać niewielkich napraw instrumentu kościelnego, stąd w treści komunikatu reklamowego podawał się jako konserwator organów bazyliki jasnogórskiej.

Dla uściślenia, powołując się na wcześniejsze badania rodów organmistrzów, Franciszek Ryzner *vel* Napoleon Franciszek Ryzner to spokrewnione osoby, wspólnie bądź osobno prowadzące firmę pod tym samym nazwiskiem-marką w tym samym zakresie strojenia

instrumentów: Napoleon stroił fortepiany, a Franciszek zajmował się konserwacją organów kościelnych.

Dyplom uznania P. W. K. Poznań 1929 roku

**WYTWORNIA ORGANÓW
STEFAN TRUSZCZYŃKI**

WĘCZŁAWEK, Kaliska 17.

Na dogodnych warunkach i najtaniej — Wykonuje organy, oraz przeróbki, remonty, strojenia. — Dostawia i instaluje elektrowentylatory do organów napelniające miechy powietrzem. — Uznania najwybitniejszych p. p. Muzyków i Znawców Organów krajowych i zagranicznych.

Reklama: „Niedziela” 17.02.1935, 7, 82.

**NAJTANIEJ i NA BARDZO
DOGODNYCH WARUNKACH**
wykonuje przeróbki, remonty, strojenia
również zakładam motory elektryczne
przy organach kościelnych, salonowych

TECHNIK - ORGANMISTRZ

JAN BRACHOWSKI
ZAWIERCIE, ul. 11 Listopada 16
ŁÓDŹ, Narutowicza 31 II piętro front.
Kupuje i sprzedaje używane fisharmonie.

Reklama: „Niedziela” 1.05.1938, 18, 216.

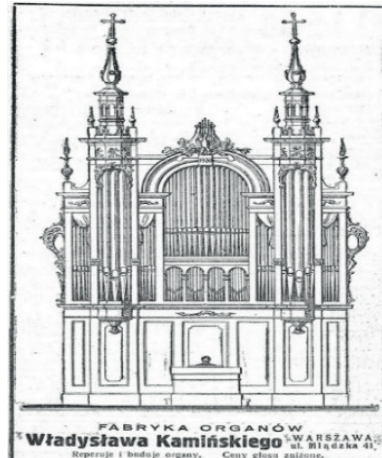
Najbardziej zniszczone instrumenty muzyczne doprowadza do pierwotnego stanu

**Rutynowany Korektor i Stroiciel Gen.
Organów, Fortepianów i Pianin**

J. Wojciechowski, Poraj.

Reklama: „Niedziela” 12.02.1928, 7, 81.

Z kronikarskiego obowiązku należy wspomnieć o Ludwiku Saganowskim, który w okresie międzywojennym dołączył do firmy Polcynów z Poznania, specjalizującej się w restaurowaniu zabytkowych instrumentów. Wzmiankę o firmie L. Saganowskiego odnajdujemy w „Miesięczniku Kościelnym dla Archidiecezji Gnieźnieńskiej i Warszawskiej” (1922). W oświadczeniu informował on o zmianie lokalizacji swej pracowni. Podobnie jak uczynił to Zygmunt Kamiński po wybudowaniu własnego domu, L. Saganowski, usługi będzie świadczyć pod innym adresem zamieszkania, tzn. w Poznaniu przy ul. Grudzieniec 55.



Reklama: „Niedziela” 11.09.1932, 37, 447.

Przewielebnym Ks. Ks. Proboszczom i Szanownym Radom Parafjalnym uprzejmie komunikuje, że pracownie moje z Krotoszyna przenieśliem do POZNANIA, ul. Grudzieniec 55, a gdzie we własnym nowowubudowanym domu nowoczesnie urządziłem pracownię i nadal wykonywać będę wszystkie prace, wchodzące w zakres budownictwa organów kościelnych.

Mam nadzieję, że jak dotąd tak i nadal P. T. darzyć mnie będą poparciem i zaufaniem, a staraniem mojem będzie przy cenach umiarkowanych i na dogodnych warunkach solidnie powierzone mi prace wykonywać.

Z prawdziwym poważaniem

LUDWIK SAGANOWSKI
Budowniczy Organów.

Reklama: „Niedziela” 1.06.1930, 22, 284.

Tabela 1 wyraźnie odzwierciedla czas recesji gospodarczej w II RP oraz organizację struktur diecezji częstochowskiej. Na skutek wielkiego kryzysu gospodarczego reklamy instrumentów kościelnych właściwie schodzą z łamów tygodnika katolickiego. Na taki stan rzeczy wpłynęła pewna zależność. Otóż po erygowaniu diecezji częstochowskiej nabywano do nowo wybudowanych kościołów parafialnych nowe organy kościelne oraz uposażano zakładane szkoły muzyczne, gdzie kształcono przyszłych muzyków, organistów. Z chwilą zapaści ekonomicznej w II RP (1929–1933) zarysował się problem ze zbytem produktów przeznaczonych do użytkowania kościelnego, a co za tym idzie, także spadek ich produkcji. Po wyposażeniu świątyń w instrumenty dopuszczone do liturgii pozostawało jedynie liczyć na indywidualnych odbiorców, pojedynczych klientów, zaopatrujących się w instrument na potrzeby własnego gospodarstwa domowego. Reklamodawcy przypominali także swoje usługi naprawcze i konserwacyjne instrumentów wcześniej nabytych w ich zakładach.

Echa tych przedsięwzięć, a zarazem wypełnianie założeń polityki interwencjonizmu państwowego, odnajdujemy w reklamie firmy *Rieger* w Karniowie, która sprowadzała „rocznie większą część swoich surowców z Polski, a mianowicie: cynk, drzewo dębowe i sosnowe i węgiel” (por. Reklama: „Niedziela” 24.10.1926, 30, 8). Podobnie rzeczona firma „sprzęty kościelne, elektryczne motory do miechów organowych budowała na bazie polskich surowców” (por. Reklama: „Niedziela” 1.01.1928, 1, 12).

Interwencjonizm gospodarczy w II RP, wzorowany na amerykańskim *New Deal*, zakładał wyjście z kryzysu ekonomicznego również przez wsparcie kampanii reklamowych. Prasa katolicka, w swej optyce założeń religijno-politycznych, przejęła wykształcony w USA model reklamy propagandowej (por. B. Dobek-Ostrowska 1999). W tym nurcie zarząd ekonomiczny „Niedzieli” został zasymilowany z reformami gospodarczymi przeprowadzanymi przez rząd polski, przedkładając interes państwa polskiego ponad zysk tytułu prasowego. Z powyższego przykładu wynika, że reklamy „Niedzieli” tematyzowano oraz łączono bezpośrednio z kondycją społeczną i sytuacją polityczno-gospodarczą w kraju, a wspieranie produktów polskich w komunikatach reklamowych wpływało na okoliczność promowania postaw patriotycznych.

Nie tylko konsekwencje polityki interwencjonizmu państwowego były widoczne w komunikatach reklamowych „Niedzieli”, ale również wpływ na decyzje i założenia redakcyjne czasopisma miał niepokój zza zachodniej granicy, gdzie rozwijał się faszyzm.

Na skutek ujawnionych przez prasę szczegółów, dotyczących zależności wyrobów Persil, Ata, Henko od firm niemieckich, jak i wobec ujawnienia stanowiska zajętego przez firmę Henkel względem Polski, oświadczamy, że wyrobów tej firmy nadal polecać nie będziemy. Reklamy tych wyrobów zamieszczane dotąd w naszym piśmie ukazywały się w przekonaniu, że są one pochodzenia polskiego (*Oświadczenie Redakcji*. „Niedziela”, 30.04.1939, 18, 252).

Reklamy tak cenionej i poważanej firmy *Rieger* całkowicie zniknęły z łamów „Niedzieli” (1935). Przyczyną niezamieszczania pewnych reklam (m.in. organmistrzów z terenu Śląska Opawskiego – państwa austro-węgierskiego) były publikowane ostrzeżenia zabraniające zakupu od wcześniej już reklamowanych firm zagranicznych; szczególnie chodziło tu o produkty pochodzenia niemieckiego oraz nabywania dewocjonałów u kupców niechrześcijańskich. Reklamy i ogłoszenia zamieszczane na łamach czasopisma były opatrzone określeniem „firmy chrześcijańskie”. Niewielka liczba reklam w poszczególnych latach (najmniej w 1935 r.) dowodzi, że tygodnik utrzymywał się jedynie z kolportażu w sieci parafialnej oraz przez sędowanie na duchownych obowiązku zachęcania wiernych do zakupu kościelnego czasopisma. Badania potwierdziły, że dział marketingowy „Niedzieli” w doborze reklam i ogłoszeń stosował znaną w okresie zaborów zasadę: „swój do swego po swoje”. W treści artykułów prasowych czytelnik otrzymywał objaśnienie tej zasady. Mianowicie, polskie sklepy stanowiły własność narodową i w świadomości społecznej zakupy w tych sklepach były koniecznością patriotyczną, równocześnie nawoływano do bojkotu i odradzano robienia zakupów i nabywania produktów nie pochodzących z Polski. Powód był ekonomiczny: odbieranie klientów i zarobku polskim kupcom i rzemieślnikom.

Polacy kupujcie polskie towary, w myśl powiedzenia «swój do swego, po swoje» jako popieranie handlu i rzemiosła polskiego: (...) w Polsce, o ile jest źle, o ile jest nędza, to winno w wielkiej mierze nasze niesłuszne uprzedzenie do wyrobów krajowych i zostawianie swoich ciężko zapracowanych groszy w rękach obcych niepolskich. Nie kupuje się wyrobów swoich fabryk – a więc zuboży się siebie i Ojczyznę! Czas wprowadzić raz nareszcie szczytne hasło: „Swój do swego po swoje” (E. BURCHARDÓWNA. „Swój do swego, po swoje”. „Niedziela”, 10.04.1932, 15, 175).

W treści reklam normy etyczne oraz zachowania moralne w przekazach reklamowych podporządkowano nadrzędnej zasadzie korporacjonizmu, kiedy to cechy rzemieślnicze i gildie kupieckie w miastach ustalały normy w aktywności ekonomicznej. Komunikat reklamowy, w myśl społecznej encykliki Piusa XI *Quadragesimo anno* (1931), pobudzał kupców do tworzenia stowarzyszeń dla wspólności interesów, jednak nie był zorientowany na wypełnianie nadrzędnej zasady sprawiedliwości społecznej, a bardziej na eliminowanie konkurencji w tym samym cechu. Solidarność społeczna (spółki rodzinne) stanowiła *antidotum* na pojawiające się tendencje liberalno-indywidualistyczne. Wydawca katolickiego czasopisma zdawał sobie sprawę z faktu, że treść zamieszczanych komunikatów reklamowych nie może oscylować wokół scentralizowanego socjalizmu. W ten sposób reklama „Niedzieli” stawiała się spoiwem wytwarzania, utrzymania i modyfikowania solidarności społecznej w strukturach kościelnej prowincji.

3. Analiza treści

Z powyższej analizy ilościowej przekonujemy się, że pomimo wszechogarniającej tandety i oszczędzania na surowcach, w reklamach firm organmistrzów podkreślano rzetelność wy-

konania instrumentów i wykorzystanie solidnych materiałów. Anonsy reklamowe zdradzały koligacje poszczególnych pracowników firm organów kościelnych, ponadto zawiadamiły o zmianie lokalizacji warsztatów. Co więcej, z treści anonsów wynika także, że muzyków, organmistrzów cechowała pieczołowita dbałość o swoją reputację, ponieważ treść komunikatu reklamowego miała przybliżyć czytelnikowi zasługi, odznaczenia i światową sławę organmistrzów. Budowniczości organów kościelnych w ferowanych treściach reklamowych kładli nacisk na nadanie rozgłosu o swej firmie oraz popularyzowanie własnych dokonań.

W anonsach reklamowych dla potwierdzenia oryginalności i uznania za solidną markę firmy, na wystawach krajowych lub zagranicznych przyznawano odznaczenia oraz wyróżnienia, a także honorowano właścicieli firm nagrodzonych produktów i towarów. Zdobyte laury i wyróżnienia były oznaką renomy marki firmy i akcją promocyjną w pozyskaniu nowej, wielkiej rzeszy odbiorców.

W międzywojennych reklamach rodzimych firm nierzadko podkreślano wyróżnienia spośród innych lokalnych producentów. Przykładowo: Chrześcijańska Fabryka Mydła „Zgoda” zwracała uwagę klientom na odznaczenie medalem na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Częstochowie za dobroć i gatunek wytwarzanych mydeł (por. Reklama, „Niedziela” 1.05.1927, 18, 191), natomiast w reklamie fabryki świec (por. Reklama, „Niedziela” 16.05.1937, 20, 247) zaprezentowano odznaczenia: krzyż i medale. Krzyże zasługi wręczano osobom lub instytucjom, które po odzyskaniu przez Polskę niepodległości (1918) wyróżniły się w pracy dla kraju i społeczeństwa.

W treści reklam szczycono się odznaczeniami przyznanymi przez władze państwowe na wystawach w kraju. Informacje o wyróżnieniach i nagrodach umieszczano w komunikacie reklamowym (por.: Przemysł marmurowy i granitowy „Marmur” w Kielcach chwalił się odznaczeniami na wystawach w Poznaniu, Paryżu, Radomiu przez Ministerstwo Przemysłu i Handlu; Reklama, „Niedziela” 16.10.1932, 42, 506).

Największym uznaniem cieszyły się te firmy, które uzyskały odznaczenia i dekoracje medalami na wystawach międzynarodowych. Daty i miejscowości przyznaných nagród były skrętnie odnotowywane w komunikacie reklamowym, np.: pierwsza w kraju odlewnia braci Felczyńskich została odznaczona licznymi medalami i nagrodami na wystawach krajowych i zagranicznych, m.in.: *Grand Prix* Paryż 1927 Wystawa Międzynarodowa, *Grand Prix* Liege (Belgia, 1928) Wystawa Międzynarodowa, złoty medal na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Wilnie (1928) (por. Reklama, „Niedziela” 30.12.1928, 53, 619).

Dodatkowym stymulatorem zakupów była liczba zadowolonych klientów i ich pochlebna opinia o działającym sprawnie przedmiocie, który spełniał oczekiwania w trakcie użytkowania (por. Reklama, „Niedziela” 3.11.1929, 44, 528). Liczba pozytywnych opinii i referencji zadowolonych klientów z nabytego produktu lub wykonanej usługi była najlepszą reklamą i potwierdzeniem prawdopodobności oraz rzetelności firmy (por. Reklama, „Niedziela” 16.08.1931, 33, 423).

Analizowana zawartość reklamy firmy organowej *Rieger* dostarcza tak okazałej puli nagród, wyróżnień i odznaczeń na międzynarodowych wystawach, że organmistrzowie w auto-prezentacji określali siebie jako „światowej sławy”. Ponadto firma powoływała się na rekomendację sławnych i szeroko znanych artystów-organistów:

Nieśmiertelny Bruckner i wszyscy organmistrzowie trzech generacji grali na organach z fabryki Braci Rieger i zachwycali się ich szlachetnym i śpiewnym tonem. Ta niedościgniona piękność dźwięku, mistrzowskie i sumienne wykonanie wszystkich części organowych przez zespół, złożonych z 6-ciu urzędników i 150 robotników-specjalistów, wyszkolonych przez długi szereg lat, jak i niezrównany materiał, używany do budowy zyskały dla organów z fabryki B-ci RIEGER światową sławę. To stwierdzają rozliczne najwyższe odznaczenia i nie zliczone uznania z wszystkich państw świata (por. Reklama. „Niedziela, 1.01.1928, 1, 12).

Przyznawane firmom odznaczenia stanowiły potwierdzenie wiarygodności sprzedawanych przez nie produktów i towarów. Lista przyznanych firmie nagród potwierdzała wiarygodność i uczciwość reklamowanych towarów, była dla odbiorców informacją o marce i renomie producenta. Często w dokonywaniu wyboru produktu i towarów potencjalni klienci posiłkowali się opinią ekspertów w danej dziedzinie.

Potwierdzeniem prawdomówności była aprobata władz kościelnych. Podziękowania wygłoszone z ambony przez duchownego oraz zamieszczone w specjalnie sporządzonym dyplomie wdzięczności nabierały mocy usankcjonowania prawdy. Świadczy o tym dokument o organach firmy braci Rieger – zamieszczona opinia w redakcyjnym dziale z okazji przejęcia organów w kościele parafialnym w Janowie-Giszowcu na ziemiach polskich Śląska.

Dokument o organach firmy Braci Rieger. Czytajcie zaopiniowanie, ogłoszone w redakcyjnym dziale, które z okazji przejęcia organów w kościele parafialnym w Janowie-Giszowcu na Śląsku Polskim wydał p. prof. Fryderyk Lublich z Katowic (Reklama. „Niedziela” 10.03.1929, 10, 119).

Wspomniany w anonsie Fryderyk Lublich to właściwie Fritz Lubrich, wychowanek Maxa Regera (1873–1916), czołowego przedstawiciela późnego romantyzmu na gruncie muzyki organowej. W jego bogatym biogramie warto wspomnieć m.in. o tym, że w ewangelickim kościele pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Katowicach pełnił posadę organisty, kompozytora, organizatora życia muzycznego, kierownika miejscowego konserwatorium muzycznego. Profesurę polską i niemiecką uzyskał w 1923 r., stąd jego tytuł naukowy znajdował się w powyższym komunikacie reklamowym. Prawdopodobnie przed wybuchem wojny, ze względu na swoje doświadczenie, miał duży wpływ na budowę i montaż instrumentu w tymże kościele. Mimo iż F. Lubrich zasłynął m.in. z prapremierowego wykonania *Stabat Mater* K. Szymanowskiego w Katowicach i położył podwaliny pod dziedzinę muzyki organowej na polskich ziemiach Górnego Śląska, to jego wstąpienie do NSDAP (1936) rzuciło się cieniem na jego reputację.

Treść reklam budowniczych organów kościelnych musiała korelować z dokumentami papieskimi oraz nauczaniem i zarządzeniami lokalnego rządcy diecezji częstochowskiej. Teodor Kubina, pierwszy biskup częstochowski, a zarazem założyciel „Niedzieli”, dbał o śpiew liturgiczny przy akompaniamencie organów kościelnych. Pochodzący z Górnego Śląska hierarcha wspominał wielokrotnie rzesze rozśpiewanych wiernych podczas nabożeństw i pielgrzymek (por. K. Horowski 2019). Akcentował przy tym, że śpiewanie w kościołach jest wyrazem patriotyzmu i wynika z tradycji polskiej (por. „Niedziela”: *Co słyhać nowego?*, 7.11.1926, 32, 10–11; *Jak śpiewają Ślązacy*, 27.08.1933, 35, 415; *Rola śpiewu i muzyki w Kościele*, 26.11.1933, 48, 577). Rządca diecezji wspominał także o wyjeżdżających za granicę, kultywujących śpiew na migracji zarobkowej (1935):

Jeżeli lud [śląski – K. H.] mimo że był odłączony od macierzy polskiej a przyłączony do obcych państw przez setki lat, mimo że systematycznie usiłowano go pozbawić wiary i narodowości, jednak pozostał katolickim i polskim, zawdzięcza to głównie temu, że w kościołach swoich nigdy nie przestał śpiewać pieśni katolickich i polskich. Takim czynnikiem jest wspólny śpiew kościelny także na uchodźctwie.

Śpiew dzieci towarzyszył prawie każdej akademii Stowarzyszenia Młodzieży Polskiej organizowanej w szkołach przy udziale biskupa częstochowskiego (por. *Z życia naszych parafii*, „Niedziela” 29.03.1931, 13, 167).

Podczas wizyt pasterskich wielokrotnie podkreślał znaczenie śpiewu na polskich ziemiach Górnego Śląska, a jednocześnie prosił wiernych o pielęgnowanie śpiewu pieśni kościelnych: „Tam wszyscy w kościele śpiewają” (por. *Gdzie utrzymała się najlepsza polska pieśń kościelna?*, „Niedziela” 27.03.1927, 13, 128–130; *Wizyta pasterska w parafii Borzykowo*, „Niedziela” 22.07.1928, 30, 351; *Czemu tak głucho?*, „Niedziela” 3.06.1934, 22, 2). T. Kubina zwrócił także uwagę na to, że śpiew liturgiczny jest kultywowaniem wiary przodków, a pielęgnowanie śpiewu w języku polskim przyczyniło się do przechowywania dziedzictwa mowy ojczystej (*Co słyhać nowego?*, „Niedziela” 4.08.1929, 31, 375–376).

Przepowiadanie biskupa częstochowskiego korespondowało z ówczesną wykładnią dokumentów papieskich. Papież Pius X (1903–1914) w *motu proprio* „*Tra le sollecitudini*” (1903, 15–16. 18) pisał: „Jakkolwiek właściwą muzyką kościelną jest tylko sam śpiew, niemniej jednak dozwolony jest także śpiew z towarzyszeniem organów”; „Ponieważ zaś śpiew powinien zawsze mieć pierwszeństwo, to organy i inne instrumenty powinny tylko po prostu podtrzymywać go, a nie zagłuszać”; „Gra na organach (...) nie tylko powinna być wykonana wedle właściwości tego instrumentu, ale powinna nadto posiadać wszystkie zalety prawdziwej muzyki kościelnej”.

Papież Pius XI (1922–1939) stwierdził, że organy to

właściwy instrument muzyczny w Kościele, przekazany przez pokolenia poprzednie, który dla dziwnej swej mocy i majestatu uznany został za godny zespolenia się z obrzędami liturgicznymi, by towarzyszyć śpiewowi, albo też gdy chór milczy, wygrywać piękne melodie.

W swej konstytucji apostolskiej *Divini cultus*, „o coraz gorliwszym popieraniu liturgii, śpiewu gregoriańskiego i muzyki kościelnej” (1928, 8), ten sam papież wzmacnia apel o renesans sztuki organmistrzowskiej i wspieranie firm zajmujących się montażem organów kościelnych w świątyniach na całym świecie:

Niech w Kościele jedynie te rozbrzmiewają melodie, które uzmysławiają majestat i tchną świętością obrzędów; pod tym bowiem warunkiem odrodzi się i sztuka tych, którzy budują organy, i tych, którzy ich używają, ku walnemu pożytkowi św. liturgii.

Papież okresu międzywojennego nabrał zamiłowania do muzyki organowej. Piusowi XI, otwierającemu nową stację radiową (1933) – (por. „Niedziela”, *Otwarcie nowej stacji radiowej w Watykanie*, 12.03.1933, 11, 136; *Co słyhać w świecie katolickim*, 8.02.1931, 6, 77) – towarzyszył śpiew chorału gregoriańskiego i papieski marsz (por. „Niedziela”, *Co słyhać nowego?*, 15.02.1931, 7, 93; *Co słyhać nowego?*, 22.02.1931, 8, 106; 1.03.1931, 9, 118).

Powyższe dokumenty kościelne, wypowiedzi papieży oraz biskupa częstochowskiego wskazywały na znaczenie muzyki liturgicznej, a jedynie wzmiankowały o samych organach i organmistrzach. Posiłkowano się tekstem modlitwy z *Obrzędu poświęcenia organów* z lat 20. i 30. XX w., który podkreślał fakt przeznaczenia wybudowanych organów do kultu Bożego, ich dedykacji dla użytku liturgicznego oraz wspólnototwórczą rolę w podtrzymywaniu śpiewu podczas nabożeństw.

4. Podsumowanie

W numerach „Niedzieli” z lat 1926–1939 najczęściej reklamowano firmę organmistrzowską braci Rieger z powodu na niekwestionowaną renomę. Ze względu na politykę reklamową promującą lokalnych producentów i usługi administracja chętnie umieszczała anonsy Tomasa Porosa, przedstawiciela firmy braci Rieger w Częstochowie, a także ogłoszenia Franciszka Ryznera, konserwatora organów bazyliki jasnogórskiej.

Analiza wykazała, że w periodyku funkcjonowały ostrzeżenia zabraniające zakupu wcześniej już reklamowanych firm zagranicznych; szczególnie chodziło tu o produkty pochodzenia niemieckiego. Ze względu na prowadzoną politykę interwencjonizmu państwowego, zakładającą tylko i wyłącznie promocję towarów oraz usług krajowych, po 1935 r. na łamach „Niedzieli” nie zamieszczono reklam organmistrzów, ponieważ ich zdecydowana większość prowadziła działalność wykraczającą poza granice II RP.

Reklama budowniczych organów kościelnych wpisuje się w ówczesne standardy reklamy prasowej. Analizowane ogłoszenia reklamowe, oprócz sugestywnej opowieści, ilustrującego tę opowieść obrazka, zawierają znak marki, czyli logo-nazwisko konkretnego producenta-organmistrza. Nadawca anonsu reklamowego prezentował się jako potomek rodu organmi-

strzowskiego albo jako pracownik w renomowanych zakładach budowniczych organów, przy tym gwarantując nieprzerwaną, odpowiednią, stale taką samą wysoką jakość.

Zważywszy na to, że w międzywojniu ewidencjonowanie organów kościelnych nie należało do władz państwowych, tylko pozostawało praktyką duszpasterzy, to każda informacja na temat firm budujących organy kościelne stanowi cenne źródło informacji dla badaczy historii budowy instrumentów kościelnych.

BIBLIOGRAPHY

- BAJKA Z. (1993). *Krótką historia reklamy na świecie i w Polsce*. „Zeszyty Prasoznawcze”, 3–4, 135–136.
- BAJKA Z. (2000). *Reklama w mediach*: BAUER Z., CHUDZIŃSKI E. (ed.). *Dziennikarstwo i świat mediów*. Kraków: „Universitas”, 25, 374–388.
- BAJOR A., ŻMIGRODZKI Z. (2002). *Tygodnik katolicki „Niedziela” 1926–1939*. Częstochowa: Wydawnictwo Akademii Polonijnej „Educator”, 142–147.
- BANAŚ E. (1991). *Propaganda i reklama „Małego Dziennika”*. „Studia Franciszkańskie” 4, s. 211–223.
- BIEŃKO K. (2013). *Działalność organmistrzowska Włodzimierza Truszczyńskiego*. „Seminare. Poszukiwania naukowe” 34, 367–385.
- BRALCZYK J. (2004). *Język na sprzedaż*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- DOBEK-OSTROWSKA B., FRAS J., OCIEPKA B. (1999). *Teoria i praktyka propagandy*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 7–45.
- FALK W. (1984). *Zabytkowe organy województwa bielskiego w badaniach inwentaryzacyjnych – ze szczególnym uwzględnieniem działalności firmy Gebrüder Rieger – Jägerndorf*: GEMBALSKI J. (ed.). *Organy na Śląsku*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 73–98.
- FALK W. (2010). *Firma Gebrüder Rieger – historia i znaczenie w rozwoju europejskiego budownictwa organowego, na podstawie unikalnego katalogu i materiałów reklamowych firmy*: GEMBALSKI J. (ed.). *Organy na Śląsku 2*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 209–226.
- „Gazeta Kościelna” 1900, 27, 266.
- „Gazeta Kościelna” 1905, 5, 51–52.
- „Gazeta Kościelna” 1905, 38, 38.
- „Gazeta Kościelna” 1910, 52, 659.
- „Gazeta Kościelna” 1938, 1, 16.
- GEMBALSKI J. (ed.) (1984). *Organy na Śląsku*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.
- GEMBALSKI J. (ed.) (2000). *Organy na Śląsku 2*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.
- GEMBALSKI J. (ed.) (2004). *Organy na Śląsku 3*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 50, 66.
- GIERCZAK M. (2010). *Jan Śliwiński: najwybitniejszy polski organmistrz*. „Kurier Galicyjski” 2, 18–19.
- GŁADYSZ A. (2012). *Z historii organów w diecezji tarnowskiej... czyli jeszcze o Rudolfie Haase, organmistrzu lwowskim*. „Studia Organologica” 4, 255–280.

HOROWSKI K. (2019). *Narracje o polskości na łamach tygodnika „Niedziela”*: PETHE A., MUSIALIK-CHMIEL A., ŚPIEWAK R. (ed.). *Polskość w narracjach medialnych z perspektywy Górnego Śląska*. Katowice: Uniwersytet Ekonomiczny, 160–192.

JANIAK-JASIŃSKA A. (1998). *Aby wpadło w oko... O reklamie handlowej w Królestwie Polskim w początkach XX wieku*. Warszawa: „DiG”.

JANIAK-JASIŃSKA A. (2011). *Zmagania historyka z reklamą. Artykuły spożywcze w ogłoszeniach reklamowych początku XX wieku*. „Przegląd Historyczny” 102/4, 839–854.

KRISTANOVA E. (2001). *Reklama książki na łamach poznańskiej „Kultury” (1936–1939)*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 10, 107–118.

LEWIŃSKI P. H. (1999). *Retoryka reklamy*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

MATOGA P. (2019). *Historia organów firmy Rieger w kościołach jezuickich na terenie Krakowa*. „Folia Organologica” 2, 51–69.

MICHALCZYK S. (2009). *Uwagi o analizie zawartości treści*. „Rocznik Prasoznawczy” 3, 95–109.

MIELCZAREK T. (1996). *Od „Monitora” do „Gońca Reklamowego”: dzieje prasy częstochowskiej (1769–1994)*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.

PRUCHNICKA J. (2010). *Reklama handlowa w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”*: WRONA G., BOROWIEC P., WOŹNIAKOWSKI K. (ed.). „Ilustrowany Kurier Codzienny”. *Księga pamiątkowa w stulecie powstania dziennika i wydawnictwa 1910–1939*. Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny; Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe.

PRZYWARA A. (2020). *Reklama handlowa na łamach lwowskiej „Gazety Kościelnej” w okresie od 1900 do 1939 r. (na przykładzie wybranych roczników)*. „Resovia Sacra. Studia Teologiczno-Filozoficzne Diecezji Rzeszowskiej” 27, 392.

SKOWRONEK K. (2001). *Reklama: studium pragmatolingwistyczne*. Kraków: Wydawnictwo Rabid.

SNOCH B. (1995). *Mały leksykon Częstochowy*. Częstochowa: Towarzystwo Przyjaciół Częstochowy, 66.

SZCZĘSNA E. (2003). *Poetyka reklamy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

SZYMANOWICZ M. (1998). *Zabytkowe organy w województwie radomskim*. Warszawa: Ośrodek Dokumentacji Zabytków, 297.

STRZAŁECKI A. (1998). *Percepcja reklamy. Zagadnienia psychologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Teologii Katolickiej.

VOGEL B. (2017). *Organmistrzowski rodowód fortepianmistrzów*. „Aspekty Muzyki” 7, 188.

ZWIĄZEK J. (1974). *Działalność wydawnicza Kurii Diecezjalnej w Częstochowie*. „Częstochowskie Studia Teologiczne” 2, 117.

Podstawą do analizy reklam i ogłoszeń jest materiał z tygodnika katolickiego „Niedziela” z lat 1926–1939.

BURCHARDÓWNA E., „*Swój do swego, po swoje*”, 10.04.1932, 15, 175.

„*Co słycać nowego?*”, 7.11.1926, 32, 10–11.

„*Co słycać nowego?*”, 4.08.1929, 31, 375–376.

„*Co słycać nowego?*”, 15.02.1931, 7, 93.

„*Co słycać nowego?*”, 22.02.1931, 8, 106.

Co słyhać nowego?, 1.03.1931, 9, 118.

Co słyhać w świecie katolickim?, 8.02.1931, 6, 77.

Czemu tak głucho?, 3.06.1934, 22, 2.

Gdzie utrzymała się najlepsza polska pieśń kościelna?, 27.03.1927, 13, 128–130.

Jak śpiewają Ślązacy, 27.08.1933, 35, 415.

KUBINA T., *Z mej podróży apostołskiej wśród naszego wychództwa w Południowej Ameryce*, 8.12.1935, 49, 584–586.

MONDRY W., *Pięciolecie „Niedzieli”*, 5.04.1931, 14, 172.

Oświadczenie Redakcji, 30.04.1939, 18, 252.

Otwarcie nowej stacji radiowej w Watykanie, 12.03.1933, 11, 136.

Reklama, 24.10.1926, 30, 8.

Reklama, 17.04.1927, 16, 172.

Reklama, 1.01.1928, 1, 12.

Reklama, 12.02.1928, 7, 81.

Reklama, 16.12.1928, 51, 592.

Reklama, 10.03.1929, 10, 119.

Reklama, 2.03.1930, 9, 116.

Reklama, 1.06.1930, 22, 284.

Reklama, 11.09.1932, 37, 447.

Reklama, 17.02.1935, 7, 82.

Reklama, 31.01.1937, 5, 60.

Reklama, 1.05.1938, 18, 216.

Reklama, 26.02.1939, 9, 123.

Rola śpiewu i muzyki w Kościele, 26.11.1933, 48, 577.

Z życia naszych parafii, 29.03.1931, 13, 167.

Wizyta pasterska w parafii Borzykowo, 22.07.1928, 30, 351.

SUMMARY

Church organs and music play a special place not only in the space of sacrum but also in the European cultural heritage. It is worth underlining that organologists have been gaining knowledge from advertisements so far. Organologists are particularly interested in the history, building and propriety of musical instruments. The analysis of advertising messages of the pre-war issues of the “Niedziela” weekly enabled to specify the way organ heritage is perceived. Without any doubt, together with the advertised companies which dealt with church organ projectors, builders and restorers there cannot have lacked harmonium, piano, harpsichord or barrel organ builders. Hence, the advertisement of musical instruments, church organs including, also provides a source of the historical information about church organ builders,

piano and upright piano producers as well as harmonium producers. Moreover, the collected and digitalised advertising messages in the Catholic weekly connected with church organ building and its history and achievements in the organ music field might awaken curiosity about many famous organologists and organ church builders and what is even more important it can preserve the memory about their craftsmanship development and aesthetic values. Given the fact that in the interwar period governmental authorities did not keep record of church organs, which was rather a priests task, each piece of information on the church builder companies is a precious source of information for history researchers, organ building and church instruments propriety.

The above analysis shows that church organ companies prospered well during the period of recession thanks to the previously worked out reputation and company brand. In the recession period, while the state policy was to promote exclusively domestic goods and services, the weekly "Niedziela" stopped issuing the church organ builders advertisements whose activity was broader than the state borders of the Second Polish Republic.

The analysis of the contents of the advertising message by the Rieger company uncovers the data of Fritz Lubrich, the church organ builder from Katowice. Still little is known about Franciszek Ryzner (7 advertisements issued) which might be an inspiration to further researches by church organist biography investigators.

Słowa kluczowe / Keywords:

reklama • firma organmistrzowska • organmistrz • tygodnik „Niedziela” • międzywojnie
advertisement • organ factory • organ builder • “Niedziela” weekly • interwar period

Krzysztof Horowski – a Katowice Archdiocese presbyter, a PhD in the faculty of Social Sciences in the discipline of Social Communication and Media Sciences in the Institute of Journalism and Media Communication at the University of Silesia in Katowice, a lecturer of Legislation of Church Music and Liturgy in The Post-Secondary School of Church Music named after fr. Robert Gajda in Katowice, a catechist in the II Grammar School named after Jan Matejko in Siemianowice Śląskie.

e-mail: khorowski@mateja.edu.pl

3

Misattributed and Insecurely Ascribed 18th-century Organ Repertory from the Bohemian Lands

Jana Michálková Slimáčková

ORCID: 0009-0005-6428-5599

JANÁČEK ACADEMY OF PERFORMING ARTS
MUSIC FACULTY, BRNO

ABSTRACT

Of surviving late Baroque organ compositions from the Bohemian Lands, some are anonymous or tenuously attributed; some have multiple attributions. Certain pieces of Bohuslav Černohorský and Jan Zach are dubious; a fugue by Josef Lipavský was ascribed to Zach. Some of Josef Seger's works (Leipzig, 1793) were put in pairs when printed.

In the Bohemian Lands, compositions for organ were not systematically written down until the late Baroque era. From the 17th century and early 18th century we have only a few individual pieces, since most organ music for the Catholic liturgy was improvised. From the 1740s, however, composers began to write down fugues, and then, gradually, other categories of organ music such as preludes and toccatas. A series of these smaller works has been preserved – some anonymously, some with uncertain attribution – under various titles. Such works were not printed until the late 18th century. If we compare the situation in the Bohemian Lands with that in what are today Austria and southern Germany, it is surprising that none of the local composers of these kinds of works rose to prominence. Nor were the works themselves as varied, even though the Bohemian Lands were part of the same Habsburg empire, in which a very wide range of music was being created.

'The organ is the soul and the voice of the church'

This poetic expression was written in 1741 by the chronicler of the Augustinian monastery at Vratěňín (Fratting), now on the Czech-Austrian border (J. Sehnal 2004: 118). During the Baroque era, the organ was the most prominent keyboard instrument in the Bohemian Lands. The instruments themselves corresponded to the type in use in today's southern Germany and Austria and designed to meet the demands of the Catholic liturgy. When they were played solo, this was also done only to meet specific needs during the liturgy; organs were not played as concert instruments. They introduced pieces for larger ensembles, accompanied singing, and filled gaps between ritual actions performed by the clergy – in other words, the repertory

was confined to preludes, interludes, and postludes, at moments when both priest and choir were silent. Organ music also began and ended the entire service, at least when trumpets and drums were not employed. Extended solos were played – mostly improvised, one would imagine – only when an instrument needed to be tested during construction or repair (J. Sehnal 2018: 69). There was, in fact, little need for written organ compositions, and not surprisingly, the music historian Jiří Sehnal has not found them in music collections from Moravia (J. Sehnal 2004: 123). The organ was played principally to accompany singers and instrumentalists in *musica figuralis* (J. Sehnal 2004: 119) and to fill out the *basso continuo* where required. The organist played only on the manuals (*manualiter*), adding the pedals only at cadences. The organ could also accompany the singing of the entire congregation, or, later, Gregorian chant (J. Sehnal 2004: 121, 123). Sehnal has characterised the organ music of the late 17th century and the first third of the 18th as free, improvisatory, and having a maximum of three voices. Short imitative passages alternate with runs and other characteristically instrumental textures; sequences are frequent and periods are short (J. Sehnal 2004: 124–125). From later surviving examples we know of the practice of writing fugues in ‘abbreviated’ versions, with only the continuo bass and the entries of the individual voices notated (J. Sehnal 2004: 125).

Organ compositions in the Bohemian Lands

The works of foreign composers, such as Girolamo Frescobaldi, Alessandro Poglietti, Georg Muffat, Johann Caspar Kerll, and Johann Speth were certainly known in the Bohemian Lands, but, as Sehnal has noted, there is a surprising lack of corresponding Czech repertory: ‘Domestic compositional activity was less than one would expect, given the number of organs constructed. Aside from a few fugues by B. M. Černohorský and J. Zach, most Czech compositions for organ date from after 1740’ (J. Sehnal 1989: 199).

In the course of cataloguing organ fugues, Jaroslav Smolka (J. Smolka 1976: 229, 231) has established that these compositions are often anonymous, and it is not at all certain where or when many of them were written. They are often preserved, notated by hand, in anthologies assembled for practical use, or in textbooks, or, less frequently, in printed form. They now survive mostly in public archives and libraries, less often in private collections, and even sometimes in choir lofts in the Czech Republic, nearby regions of Germany, and in Austria (J. Smolka 1976: 234–241). Fugues often lack attributions to composers, since these were not important for organists. Those names that have reached us are a mix of Czech, German, Austrian, and Italian names. By comparing surviving music to editions printed in other countries, scholars have managed to identify pieces by Johann Jacob Froberger, Johann Joseph Fux, Johann Kuhnau, Georg Muffat, François Roberday, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Carl Philipp Emanuel Bach, and Johann Georg Albrechtsberger. Czech musicians adapted and transcribed foreign works, e.g. by Bach and Händel, but also by later composers (e.g. Kopřiva transcribed music by Seger). Compositions were attributed to Černohorský, Seger, and František (Franz) Xaver Bixi, and sometimes the same piece is attributed to different composers in different manuscripts. Many 18th-century pieces by Czech composers sur-

vive in copies made during the 19th century, mixed with both later, classicising pieces sharing features with harpsichord and piano music and with contrapuntal vocal pieces *nel stile antico*. Some pieces are altered or arranged in various ways (e.g. shortened to fit the liturgy), and some pieces survive in various versions, e.g. in different keys (often neighbouring keys, reflecting the fact that some organs were tuned higher – *cornet-ton* (P. Koukal 2013: 39). Some have names reflecting their liturgical function, e.g. *Fuga de tempore Natalis* by Seger or *Fuga ad offertorium*.

Problems with attribution

The problems with the attribution of Czech organ compositions began with the printed editions in standard notation which appeared in the 19th century. The first of these was the *Museum für Orgelspieler*, published in three volumes (1832–1834) in Prague by the music publisher Marco Berra. It was edited by Karl Franz (or Karel František) Pitsch, a Prague organist and teacher who later worked as both teacher and director at the Organ School. This collection includes 72 short preludes and fugues by various composers, most often by Josef Ferdinand Norbert Seger, then 17 by F. X. Brixi, 6 by Jan Zach, 5 by Černohorský, 4 by Karl Blažej Kopřiva, 7 by Händel, 1 by J. S. Bach, 4 by C. P. E. Bach, besides fugues by Pitsch himself and other local composers. It was the first modern edition of older Czech organ music by Seger, Černohorský, Zach, and others, making it valuable even though some of the pieces in it are now known to be wrongly attributed.

Another edition from the same era was the *Fugen und Praeludien von älteren vaterländischen Compositoren redigiert von Robert Führer, Joseph Schütz und Johann Wittassek*. It was published in Prague in 1832 with the annotation *In commission bei Marco Berra, H. J. Enders und Gottlieb Haase Söhne*. Its two volumes included compositions by F. X. Brixi, J. F. N. Seger, J. E. Eberlin, J. K. Vaňhal, and A. Rejcha. Some of the pieces are noted as being arrangements for organ of music for other instruments.

1900 saw the publication by Schlesinger (Berlin) of the two-volume *Ausgewählte Orgelwerke Alt-Böhmischer Meister*, edited by the Dresden musicologist Otto Schmid. The first volume contains works by Černohorský and Zach, the second by Seger.

Padre Boemo

Although knowledge of his life and works expanded greatly in the second half of the 20th century, we still know only the most basic facts about the life of Bohuslav Matěj Černohorský (1684–1742), musician and priest (B. M. Černohorský 2021). Černohorský, born in Nymburk (Nimburg, 45 km east of Prague on the Elbe), was the son of an organist and studied at the university in Prague. In 1703 he became a member of the Minorite Order of Conventual Franciscans, in 1708 he was ordained priest of that order, and he was in contact with musi-

cians from his order at the monastery of St James in Prague. He had two extended visits to Italy (Assisi 1710–1720, Padua 1726–1741), where he was given the nickname Padre Boemo (Bohemian Father). He died at Graz, maybe on his way back to Bohemia.

Černohorský has generally been considered the founder of the Czech polyphonic school and has also been called the ‘Father of the Old Czech School’ and even the ‘Czech Bach’. The number of his surviving compositions is not what we would expect from someone of such high renown. This may be due to his frequent travels, or the fact that a part of his monastery in Prague was destroyed by fire in 1754. In addition to liturgical compositions for voices accompanied by instruments, some of Černohorský’s organ compositions have survived as well. The collection *Museum für Orgelspieler* includes five fugues attributed to Černohorský, but in later editions, four were reassigned to Georg Muffat, Johann Jacob Froberger, Johann Kuhnau and François Roberday, respectively.

The *Fugue in C minor*, then, is the only fugue from the *Museum für Orgelspieler* which has retained its attribution to Černohorský. It is also preserved at Leipzig in a manuscript of anonymous works from the second half of the 18th century (Stadtbibliothek – Musikbibliothek D-Lem Becker III.8.63). According to Jaroslav Smolka (J. Smolka 1987: 114), this is indeed a work by Černohorský. It was republished in 1937 (B. M. Černohorský 1937: 16–19) in the collection *Musica Antiqua Bohemica*, 2nd edition in 1949 (B. M. Černohorský 1949: 16–19). Its editors at that time were the music historian Vladimír Helfert and the organist František Michálek, who notated it on three staves with tempo markings, fingering and pedalling suggestions, phrasing, and indications for manuals and registration. In 1998, Prague Conservatory instructor Jan Kalfus re-edited it on two staves (*Vox humana* 2009: 8–10). It is included in the newest edition (2021) by Tomáš Thon (B. M. Černohorský 2021: 13–15).

Fuga c moll

Bohuslav Matěj Černohorský

Example 1: *Fugue in C minor* (B. M. Černohorský 2021: 13).

According to Kateřina Alexandra Šťastná (Šťastná “Černohorský”), the *Fugue in F major* (B. M. Černohorský 2021: 16–19) is the only organ work which can be attributed to Černohorský without any doubt. This fugue has a vocal character, and its subject is taken from Černohorský’s motet *Laudetur Jesus Christus*. This, however, does not guarantee his authorship, as it is well known that 18th-century composers “borrowed” themes freely from one another. The work is preserved in a copy from the mid-19th century in the library and archives of the Prague Conservatory (CZ Pk 4138).

The *Fugue in D major* is found in a manuscript from Berlin from the first half of the 18th century, labelled *Originale von Czernohorsky Boemo 2 Fugen für die Orgel AF* [Aloys Fuchs] (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, sign M Mus ms. Autogr. Czernohorsky 1). Whether this manuscript is in Černohorský’s own hand is something which will need to be investigated (J. Smolka 1987: 113).

The *Fugue in G# minor/D major*, which is preserved in the same manuscript, is far more curious. It was first printed in the above-mentioned 1937 edition of *Musica Antiqua Bohemica*; in the most recent edition from 2021, it is printed in three different versions – the first edited by František Michálek, the second by Jaroslav Smolka, and the third by Emilián Trolđa on the basis of a manuscript found in Darmstadt. Smolka believes it to be by Černohorský, but Šulcová thinks there is no reason to be sure of this (Šulcová; Grove). This composition raises many questions thanks to its unusual key structure, with unusual modulations leading from its exposition in G# minor to an ending in D major. The organ expert Petr Koukal focussed on that problem. The work cannot sound satisfactory on an organ tuned in $\frac{1}{4}$ comma meantone temperament; indeed, in that system even its first two notes would sound wrong. It is uncertain exactly when and where the piece was written, possibly in Italy. When Černohorský was in Padua, there was an active group of mathematicians, musicians, and music theorists among the Minorites, one of whom was the theorist Padre Francesco Antonio Vallotti (1697–1780). From 1730, he was the choir director at the order’s church in Padua, where Černohorský became the 3rd organist a year later. Vallotti seems to have brought Černohorský into this group of musicians and theorists. In the years leading up to the year 1728 or thereabouts, he had developed what is known today as the Vallotti temperament, a system with which Černohorský may have become familiar during his stay in Padua. There are chords in the fugue in G# minor/D major (e.g. in bars 30, 32, 34, 45) which would sound excellent in the Vallotti temperament; in fact, they would sound only slightly different than if tuned purely (P. Koukal 2013: 152–155). The relationship between this specific composition and different systems of temperament will have to be further investigated.

Fuga gis moll – D dur

Bohuslav Matěj Černohorský
[realizace F. Michálek]

The image displays a musical score for a fugue in G# minor/D major, measures 1 through 13. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time. The key signature consists of four sharps (F#, C#, G#, D#). The piece begins with a whole rest in the treble clef and a series of eighth and sixteenth notes in the bass clef. Measure 8 shows the treble clef entering with a melodic line, while the bass clef continues with a rhythmic accompaniment. Measure 13 shows the treble clef with a melodic phrase and the bass clef with a sustained chord.

Example 2: Fugue in G# minor/D major (Černohorský 2021: 4. Version by František Michálek).

Another composition worth mentioning is the *Fugue in A minor*, which Pitsch, in his *Museum für Orgelspieler*, attributed to Černohorský. Smolka, however, attributed it to Josef Seger, and Vratislav Bělský attributed it to František Xaver Bixi. In 1998, Bělský printed it in the anthology *Jewels of Organ Music of Old Czech Masters* without any attribution (*Jewels of Organ Music*, 7–9).

The *Toccata in C major* is brilliant but unfinished, and is unique among the 18th-century organ compositions we know of from the Bohemian Lands. It is closer in style to the work of Johann Pachelbel or some Italian composer. It first appeared in print in the first volume of the collection *Ausgewählte Orgelwerke Alt-Böhmischer Meister*; the editor, Otto Schmid, did not give its source.

Example 3: *Toccata in C major* (Jewels of Organ Music, 1).

Tomáš Thon has rightly mentioned that in these various editions, there are problems not only with attribution of the works, but also in the way they are presented. Some have added notes for pedals, others are renotated on three staves, the voice leading is altered, notes originally separate are barred together, and phrasing, dynamics, fingering, registration etc. are added (Thon, “Organ compositions of Bohuslav Matěj Černohorský”: B. M. Černohorský 2021: XXIII).

Jan Zach and Josef Lipavský

Jan Zach (1713–1773) worked as organist in several Prague churches, and he unsuccessfully sought a position at the Cathedral of St. Vitus. There is no proof that he was Černohorský's pupil in the 1720s. In 1745 Zach became, for five years, the *Kapellmeister* of the Prince-Elector and Archbishop of Mainz. He remained in that city until 1756, when he began to travel around Europe, visiting a number of courts and monasteries in Italy, in German-speaking areas, and perhaps also in Alsace. He taught, played, and sold his compositions, and on one of these trips he died.

Of the five of Zach's organ compositions which survive, the one most worthy of our attention is the *Fugue in C minor*, which is related to the *Kyrie* of Zach's *Requiem in C minor*. The fugue was printed in two versions in two editions (1832, 1833). Two further *Fugues*, in *A minor* and *D major*, have been confirmed to be works by Josef Lipavský, but on subjects by Jan Zach. They were both printed in the early 20th century in the above-mentioned *Ausgewählte Orgelwerke Alt-Böhmischer Meister*, with further editions appearing between 1910 and 2010 (Thon, "Josef Lipavský's organ compositions": J. Lipavský 2018: XIV). Their editor for that publication, Otto Schmid, did not give his source. The *Fugue in A minor*, however, had been printed a century earlier in Vienna in the collection *Six Fugues pour les Orgues, ou le Piano-Forte composées et dédiées à Monsieur George Albrechtsberger par Joseph Lipavsky*. There the *Fugue in A minor* bore the annotation *Thema de. Sigre Zach*. Otto Schmid himself copied the *Fugue in D major* from a manuscript copy in the Sächsische Landesbibliothek Dresden (sign. 2479/U/500). Until recently, Joseph Lipavský (1772–1810), born in Vysoké Mýto (Hohen-

Thema del Sigre Zach

Andante

Example 4: *Fugue in A minor* (J. Lipavský 2018: 27).

maut) and well-known to his contemporaries as a ‘Viennese’ pianist and composer of *Singspiele* and piano music, was almost unknown as a contributor to the Czech organ repertory. The recent 2018 edition of his organ works by Tomáš Thon is therefore exceptionally valuable.

Seger, organist in Prague

Josef Ferdinand Norbert Seger (1716–1782) was famous during his life. He studied with Černohorský and Zach. From the 1740s he was the organist at two Prague churches, and he remained in those positions until his death. He had a whole series of well-known pupils, such as Jan Křtitel Kuchař and Josef Mysliveček. In his later years he obtained a post at the imperial court in Vienna, but died before he could assume his functions there. He was a prolific composer for the organ, and his works survive in manuscripts found not only in today’s Czech Republic, but also in Poland, Germany, and the United States. These works, however, began to be printed only after his death. The first printed edition of any organ works from the Bohemian Lands was the *Acht Toccaten und Fugen* (Leipzig, Breitkopf, 1793). These were ascribed to Seger, but their arrangement in prelude/fugue or toccata/fugue pairs, customary in northern Germany, was the work of the editor, Daniel Gottlob Türk. In 1993, exactly 200 years later, Tomáš Thon published a facsimile edition (J. F. N. Seger 1993). The last pair of the eight in the collection is a pastorale and fugue on the Czech carol *Narodil se Kristus Pán* (*The Lord Christ is Born*), and the entire song is quoted by Seger.

The most recent edition of Seger’s works was carried out by the organist Pavel Kohout for Czech Radio’s publishing house two volumes – fugues in 2009, and preludes, preambles, and fantasies in 2011.

Hesse, not Vaňhal

Jan Křtitel Vaňhal (Johann Baptist Wanhal, 1739–1813), born in Eastern Bohemia, worked in Vienna from the early 1760s as a violinist, a cellist, but never an organist. As a composer he focussed on organ music after 1800 and composed fugues, preludes, preambula, cadenzas for teaching purposes and for daily Catholic services. These are technically undemanding pieces, suggesting that the composer was not a practising organist. Twelve collections were printed, and even reprinted, some intended for organ or piano, with a view to selling them to wealthy people.

In his Thematic catalogue of Czech Organ Fugues from the 18th Century, the musicologist and composer Jaroslav Smolka mentions a *Fugue in D major* by Jan Křtitel Vaňhal (J. Smolka 1976: 264) in the West Bohemia Museum in Plzeň (Pilsen, call-mark 38983). It is a manuscript copy by an unknown copyist, with the inscription ‘v. Wanhall’ below the last line. But under the previous piece, also a fugue by Vaňhal, is written ‘v. Adoph Hesse’. Smolka did not know what name Hesse indicated and ascribed the piece to Vaňhal. He thought it was composed

according to the model of other fugues by Vaňhal. Petr Koukal has established (“Vaňhal and his music for solo organ”; J. K. Vaňhal 2020: XV) that the aforementioned collection of pieces in Plzeň is a copy of printed models, and the *Fugue in D major* was written by the German organist and composer Adolf Friedrich Hesse, who lived and worked in Wrocław (Breslau). The same fugue survives (RISM ID 000105493) in a collection from the early 19th century now in Yale University Library.

Performances

Shortly after the publication of the *Ausgewählte Orgelwerke Alt-Böhmischer Meister*, the Czech newspaper *Národní politika* carried, on Oct. 30, 1902, an article entitled An Interesting Czech Concert in Dresden (“Zajímavý český koncert v Drážďanech”) from the *Dresdner Nachrichten* concerning a concert at the Dresden music salon of Bertrand Roth, at which music by 18th-century Czech composers was played. These compositions had been provided by the music historian Otto Schmid. Among the Czech pieces appearing on the programme were organ pieces by Černohorský, as well as works by Zach and Seger. Our information on this concert is incomplete, but it seems very likely that the pieces in question were among those Schmid included in his published editions.

In 1909, in the journal *Dalibor*, Adolf Piskáček complained that works by old Czech masters were not being played in Czech churches, and that Schmid’s editions of such works for organ were unknown in the Bohemian Lands. Piskáček himself learned of these works from Karl Stecker, his teacher at the Prague Conservatory (Piskáček).

At the turn of the 20th century interest in the compositions of these and other Czech composers gradually increased. Černohorský’s *Toccata in C major* and Zach’s *Fugue in A major* were played at an evening of old Czech music at the Comenius University of Bratislava (now Slovakia) on Dec. 9, 1921. On that occasion the organ was played by Friso Kafenda (“Ruch venkova”). Works by Černohorský, Zach, and Seger were also performed by Bedřich Antonín Wiedermann, the most prominent Czech organist of the first half of the 20th century, a teacher at the Prague Conservatory and the Academy of Music, and an advocate for the organ as a concert instrument. He put together programmes built around older Czech music, and made these works prominent in his concerts for the Czech Artists’ Forum in Prague. These concerts took place at the Emmaus Monastery and at the Municipal House, both in Prague. E.g. on Sunday, Nov. 9, 1913, he performed the *Toccata in C major* and the *Fugue in a minor*, both by Černohorský (“Církevní věstník”). A good example is the 100th matinee concert, held at the Municipal House on Feb. 7, 1932 (R. Š.). Here Wiedermann performed works by Černohorský, Zach, and Seger, probably from Schmid’s editions. He also included works by František Xaver Brixi and Jan Křtitel Kuchař (J. Michálková Slimáčková 2020: 11).

Wiedermann’s pupils and other Czech organists followed in his footsteps. Thanks to their moderate difficulties for performance, these older Czech works can be played by beginners,

young musicians, and amateur organists. There are regularly played by professional musicians as elements in thematic programmes, often on historical instruments.

Conclusion

This article has dealt with the situation of Czech organ music from the 18th century, as well as problems of attribution, with a particular focus on three (or rather four) particular composers – Černožorský, Zach, Seger, and Lipavský. We have had space to mention only a few of their individual compositions.

Authorship, uncertain attributions, compositions surviving under different names, anonymous works – all of these things will remain problems as long as we do not have accessible and authoritative copies of autograph manuscripts. Nor do we know, for the moment, what these even looked like. Although much progress has been made in these areas over the last thirty years, research and discussion will continue. One could say that until we have more solid evidence, it is difficult for us to confirm or deny a particular composer's authorship of many of these pieces.

BIBLIOGRAPHY

- Církevní věstník*. (1913). „Čech: politický týdeník katolický“, 307, 5.
- Ruch venkova*. (1922). „Dalibor: časopis pro všechny obory umění hudebního“, nr 38, 44.
- Zajímavý český koncert v Drážďanech*. (1902). „Národní politika“: 20, nr 299, [4].
- R. Š. (1932). *Prof. Wiedermann*. „Cyril“: 58, nr 3, 28.
- ČERNOŽORSKÝ B. M. (1937). *Varhanní skladby*: MICHÁLEK F., HELFERT V. (ed.). *Musica Antiqua Bohemica*. Praha: Melantrich.
- ČERNOŽORSKÝ B. M. (1949). *Varhanní skladby*: MICHÁLEK F., HELFERT V. (ed.). *Musica Antiqua Bohemica*. Praha: Orbis.
- ČERNOŽORSKÝ B. M. (2021). *Varhanní skladby: Organ works*: THON T. (ed.). Opava: Artthon.
- Čeští klasikové: *Organo* (1953). *Musica Antiqua Bohemica*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Varhanní skladby starých českých mistrů: Orgelwerke alter tschechischer Meister*. (1992). HORA J. (ed.). Praha: SDH.
- Vox humana: internationale Orgelmusik; Tschechische Republik*. (2009). KALFUS J. (ed.). Kassel: Bärenreiter.
- Skvosty varhanní hudby starých českých mistrů: Jewels of Organ Music of Old Czech Masters*. (1998). BĚLSKÝ V., KOUKAL P. (ed.). Opava: Artthon.
- KOUKAL P. (2013). *Dobře rozladěné varhany: k dějinám hudebního ladění v českých zemích*. Telč: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Telči.
- LIPAVSKÝ J. (2018). *Varhanní skladby: Organ works*: THON T. (ed.). Opava: Artthon.

- NĚMEC V. (1944). *Pražské varhany*. Praha: V. Novák.
- MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ J. (2020). *Bedřich Antonín Wiedermann: pioneer of the organ as a concert instrument*. „Musicologica Brunensia“, 1, 5–14. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/142886>, 30 X 2024.
- PISKÁČEK A. (1909). *Jak se v Čechách varhanilo*. „Dalibor“, 12, 11. 12. 1909, 87–88.
- PITSCH K. F. (1832). *Museum für Orgelspieler*. Prag: Berra.
- PITSCH K. F. (1833). *Museum für Orgelspieler*. Prag: Berra.
- PITSCH K. F. (1834). *Museum für Orgelspieler*. Prag: Berra.
- PLAVEC M. (2005). *Bohuslav Matěj Černožorský: 1684–1742: the life of the baroque composer of Nymburk*. Nymburk: Vega-L.
- SEGER J. F. N. (1993). *8 toccat a fug pro varhany: faksimile 1. vydání z roku 1793*: THON T. (ed.). Opava: Artthon.
- SEGER J. F. N. (2009). *Varhanní skladby: fugy = Organ compositions: fugues*: KOHOUT P. (ed.). Praha: Český rozhlas.
- SEGER J. F. N. (2011). *Varhanní skladby: preludia, preambula, fantasie = Organ compositions: preludes, preambules, fantasias*: KOHOUT P. (ed.). Praha: Český rozhlas.
- SEHNAL J. (2004). *Barokní varhanářství na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost.
- SEHNAL J. (2018). *Barokní varhanářství na Moravě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- SEHNAL J. (1989). *Pobělohorská doba (1620–1740)*: LÉBL V. (ed.). *Hudba v českých dějinách*. Praha: Supraphon, 147–215.
- SMOLKA J. (1987). *Fuga v české hudbě*. Praha: Panton.
- SMOLKA J. (1984). *Varhanní fugy českého baroka a klasiky*. Praha: Panton.
- SMOLKA J. (1976). *Tematický katalog českých varhanních fug 18. století*. „Živá hudba“, 229–324.
- ŠŤASTNÁ K. A. *Černožorský, Bohuslav Matěj*: MACEK P. (ed.). *Český hudební slovník osob a institucí*. https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4237, 30 X 2024.
- ŠŤASTNÁ K. A. *Zach, Jan*: MACEK P. (ed.). *Český hudební slovník osob a institucí*. https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6229, 30 X 2024.
- ŠULCOVÁ K. *Černožorský [Czernožorsky], Bohuslav Matěj*. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05298>, 30 X 2024.
- VAŇHAL J. K. (2020). *Six fuges for organ or fortepiano*: THON T. (ed.). Opava: Artthon.

SUMMARY

Organ compositions were first written down in the Bohemian Lands in the late Baroque era. A number of short pieces have survived, especially fugues, but later also toccatas and preludes. Some survive anonymously, others with dubious attribution or under the names of multiple composers. The attribution of these pieces was already a problem in printed editions which appeared in the 19th century. Several fugues appearing in 19th-century editions were ascribed to Bohuslav Matěj Černošský, but his authorship was refuted piece by piece (and the works ascribed to Muffat, Froberger, Kuhnau, and Roberday). The brilliant but unfinished *Toccatà in C major*, attributed to Černošský in its first edition from 1900 is totally without parallel in the Czech repertoire. It is more similar to works by Pachelbel than to other Czech organ works. Several fugues which were attributed to Jan Zach turn out to have been written by Josef Lipavský on subjects by Zach. Lipavský was born in Hohenmaut in the Bohemian Lands, but then lived in Vienna. Several individual compositions by Josef Norbert Ferdinand Seger were printed in 1793, arranged in pairs as was customary in northern Germany at that time.

Keywords:

organ • organ music • music of the 18th century • music of the Bohemian Lands

Jana Michálková Slimáčková, Ph.D. studied musicology and aesthetics at the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, Czech Republic. From 1992 she worked as a radio producer of the Czech Radio and as a programme manager of Brno Philharmonic (2000–2003). Since 1997 she has been employed as an assistant professor at the Faculty of Music, Janáček Academy of Music and Performing Arts, Brno. She took part in many conferences and seminars (Cambridge, Cremona, Canterbury, Uppsala, Praha, Bratislava, Brno). As a musicologist she specializes in the music of the 17th – 19th centuries and keyboard music, especially organ music.

e-mail: slimackova@jamu.cz

4

Šlapali kalkanti měchy, nebo varhaník zapnul motor? O možnostech lidského ucha rozeznat ve zvukovém záznamu vliv techniky

Did the calcants tread the bellows, or did the organist turn on the electric blower?

On the ability of the human ear to discern the influence of technology in a sound recording

Jaroslav Tůma

ORCID: 0000-0002-3092-7144

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ, PRAHA

ABSTRACT

The article addresses the issue of treading organ bellows in connection with the music performed on the instrument. The literature on the subject rarely addresses these issues. The aim of the article is to answer the question: Did the calcants tread the bellows, or did the organist turn on the electric blower? It is usually the case that when it comes to organs where we can use the engine or human power after restoring them, for the convenience of all interested parties, we almost always turn on the engine. However, it can be safely assumed that the artistic effect of interpreting organ music may depend on whether we choose an electric drive or treading organ bellows by calcants. The article, as the subject of the study, presents the ability of the human ear to discern the influence of technology in a sound recording.

Zeptáme-li se odborníků, dočkáme se někdy značných rozpaků. Najdeme ale mezi nimi i takové, kteří okamžitě velmi přesvědčivě tvrdí, že rozdíl je naprosto zásadní a že historicky poučená interpretace by měla být rozhodně podmíněna využitím pečlivě a plnohodnotně restaurovaných varhan, kterým nechybí ani plně obnovené měchové soustavy, jaké umožní při koncertech i při nahrávání používat lidskou sílu pro obstarávání potřebného vzduchu (J. Büttner 1827; E.G. Fischer 1859; J.G. Heinrich 1861; J. Seidel 1843). Případně je prý přípustné používat v rámci restaurování zkonstruované technické zařízení, které bude lidskou sílu imitovat. Užívání běžných elektrických ventilátorů je v jejich očích naopak ahistorické a nežádoucí. Rozdíl ve zvuku je podle nich přece jasně patrný.

Škarohlídové ovšem kontrují, že vedle dnešní neochoty lidí takto těžce pracovat brání běžnému využívání šlapání měchů i neochota posluchačů snášet všeliké rumplování, bouchání a vrzání, jaké je provozem měchových soustav jakožto vedlejší produkt obvykle využíváno. To ovšem neplatí tam, kde se měchové soustavy nalézají v zázemí a nikoli přímo v prostoru kostela. Jako příklad můžeme uvést varhany ve Vornbachu či v Polné (P. Koukal 2019: 15–19). Všichni zároveň vidíme a uznáváme, že práce kalkanta (šlapače měchů) či kalkantů je na pohled esteticky velmi působivá (N. Harnoncourt 1995: 11–16). A v době barokní elektrický pohon prostě neexistoval, takže případné hluky doprovázející mechanické pohyby měchů lidé za rušivé možná také považovali, ale byli na ně zvyklí, jelikož jiný způsob vhánění vzduchu do varhan neexistoval (J. Gembalski 2007; J. Gołos 2004).

Cíl výzkumu

Za nejdůležitější bychom samozřejmě měli považovat stránku zvukovou ve smyslu optimálního vyznění hudby, což představuje v hudebním umění tu zásadní kategorii (G. Poźniak 2016: 541–542). Při rozhodování, zda investovat značné prostředky do obnov původních měchových soustav, by tedy požadavek na kvalitu zvuku měl být tím nejlegitimnějším. Přitom ale obvykle u varhan, kde můžeme po jejich obnově používat motor nebo lidskou sílu, dochází zpravidla k situaci, že zejména kvůli pohodlí všech zúčastněných zapneme motor téměř vždy. Na kalkanta si sice rád zahraje leckdo, ale zpravidla jen tehdy, když chce skupině organofilů předvést něco nikoli běžně vídaného. Rozhodně ovšem můžeme předpokládat, že umělecký výsledek při interpretaci varhanní hudby může být na šlapání nebo nešlapání tak či onak závislý. Jak dalece, to není dosud dostatečně prozkoumáno. Míru rozdílů nebo vůbec jejich rozeznatelnost pouze na základě poslechu proto posoudil bez jakýchkoli předpokladů tento výzkum.

Zajímala nás především okolnost, zda šlapání měchů přinese oproti využití motoru nějaký benefit v podobě krásnějšího, zajímavějšího či autentičtějšího zvuku. Nepředpokládáme, že rumplování, vrzání a bouchání by někdo nějak zvlášť ocenil s poukazem na jeho autentičnost. Snažili jsme se proto šlapání provádět s co nejmenšími ruchy, v relevantních nahrávkách jsou rušivé momenty téměř zcela eliminovány.

Způsob provedení výzkumu

Výsledky výzkumu mohly buď potvrdit, že rozdíly ve zvuku varhan při užití motoru či lidské síly jsou velmi zásadní a snadno rozpoznatelné, popřípadě naopak potvrdit, že se dané varianty rozeznávají sluchem velmi těžko a že se respondenti při posuzování často mýlí. Pokud platí první předpoklad, tak výzkum doloží, že snahy zavést šlapání měchů do běžné koncertní a nahrávací praxe jsou žádoucí či v případě usilování o interpretaci historicky poučenou dokonce naprosto nezbytné. Půjde také o zásadní argument v případech, kdy jsou restaurovány historické varhany a kdy organologové usilují o rekonstrukci původních měchových soustav, která je ovšem finančně dost nákladná.

Naproti tomu při prokázání opaku, totiž, že rozdíl zvuku při šlapání či za použití motoru je nepoznatelný či zanedbatelný, bude výsledek tohoto výzkumu argumentem těch, kdo tvrdí, že šlapání je zbytečné a že správný typ měchů (u barokních varhan klínových), které jsou natlakovány motorovým vzduchem, plní svoji funkci tak jako tak, i když jsou měchy instalovány např. dva, či dokonce jen jeden. Zároveň doloží mínění některých varhanářů, že způsob, jakým je vzduch do měchu vhaněn, jsou-li všechny další relevantní parametry dobře dimenzovány, by žádný podstatný vliv na zvuk varhan z principu mít neměl. Varhanáři i varhaníci totiž ze zkušenosti většinou předpokládají, že výkyvy vzduchu jsou obecně dány vícero vlivy, např. odsazováním prstů od kláves a nohou od pedálů při hře. Čím prudší a synchronnější je takové odsazení, tím větší má vliv na aktuální snížení tlaku vzduchu ve vzdušnici. Výkyvy lze ovšem cíleně časovat, čili můžeme jejich vliv zamaskovat pouštěním nikoli naráz, ale postupně. Dovedeme si představit i řadu dalších hráčských fines, které hrají svoji důležitou roli. Např. různé druhy arpeggií apod. Souhrn všech technicko výrazových prostředků, jakými je interpret schopen s varhanami zacházet, určuje podle našich zkušeností strukturu a kvalitu výsledného zvuku určitě velmi zásadním způsobem.

Důvod, proč se výzkum uskutečnil pomocí zvukových nahrávek, je zřejmý. Při posuzování kvality zvuku totiž odpadá ovlivňování respondenta působením vjemu vizuálního. Tím se zároveň omezuje i možná předpojatost respondentů. Např. ve smyslu: jsem-li zastáncem šlapání, pak na koncertě, kde se šlape, jsem schopen sebe sama snadno přesvědčit, že pokud se právě šlape, tak se mi zvuk více líbí, než kdyby se nešlapalo. Přesně tuto situaci jsem před řadou let zažil v souvislosti s koncertem nejmenovaného hostujícího varhaníka, který pro větší autentičnost svého výkonu na varhanách Gottfrieda Silbermanna žádal účast svých dvou zkušených kalcantů. Ti se ovšem museli na místo dopravit letadlem a z letiště několik desítek kilometrů vzdáleného pak ještě autem. Pořadatel vše zajistil a zaplatil, návštěvníci koncertu, jak laici, tak profesionálové, byli převážně nadšeni. Pro mě však tehdy bylo velkou otázkou, zda na většinu posluchačů nepůsobí něco jako placebo efekt, který je dobře známý z medicínské praxe a jehož existence byla potvrzena i řadou výzkumů.

Cíl výzkumu je stručně anoncován v jednoduchém zadání, které je poskytnuto každému účastníku výzkumu a je formulováno následovně: „Dá se z poslechu poznat, která ukázka je hrána za vhanění vzduchu do měchu pomocí elektrického ventilátoru a která při šlapání měchů?“ Dále se v tomto zadání respondentům dostane informace, že uslyší v testu č. 1 celkem tři úryvky skladeb, každý z nich třikrát, a v testu č. 2 celkem čtyři úryvky skladeb, každý z nich také třikrát. Jistě by pro srovnání stačilo přehrát každou ukázkou pouze dvakrát, jednou s motorem a jednou se šlapáním měchů, nicméně trojí poslech přináší přesvědčivou výhodu při posuzování výsledků testů, jak později vysvětlím. Ve třech úryvcích skladby se totiž vystřídají ukázky pořízené jednou při vhanění vzduchu do varhan pomocí elektrického ventilátoru a dvakrát pomocí šlapání měchů, případně naopak. Pořadí je různé.

Testovací nahrávky byly zaznamenány v Rabštejně nad Střelou na barokních varhanách se dvěma manuály a pedálem a s krátkou spodní oktávou. Jedná se v testu č. 1 o části těchto skladeb Georga Muffata: *Toccata prima*, *Passacaglia* g moll a *Toccata duodecima*, v testu č.

2 o části skladeb dalších autorů: *Fuga in d* Johanna Gottfrieda Walthera, *Toccatu in d* Josefa Segera a Chorál a variace *Werde munter, mein Gemüte* Johanna Pachelbela. Každou skladbu nahrál jiný interpret, šlo o vysokoškolské studenty z Prahy, Hradce Králové a Regensburgu. Instruováni byli, aby zahráli svoji skladbu po obakrát co možná stejným způsobem. Každý měl svůj hráčský styl, zacházení s nástrojem bylo dostatečně věrohodné a umělecky přesvědčivé.

Rizika výzkumu prováděného prostřednictvím posuzování nahrávek

Výzkum prováděný formou respondentského hodnocení dříve pořízených nahrávek má svá úskalí. Při pořizování a zpracování nahrávek může totiž vždy dojít k nějakému omylu, zejména záměnou konkrétních nahrávek. A to i při největší pozornosti toho, kdo s nimi manipuluje. Aby byla vyloučena nechtěná záměna jednotlivých snímků, zvolil jsem specifický postup, který jsem úzkostlivě dodržoval. Navíc je možné v případě jakékoli pochybnosti kdykoli v budoucnu správnost ukázek dodatečně ověřit díky nezaměnitelné grafické podobě každého pořízeného snímku, pokud je otevřen a zobrazen v počítačovém programu určeném ke stříhu audio nahrávek. Specifičnost zobrazení je podobně průkazná jako v kriminalistické praxi používané srovnávání otisků prstů.

Realizace záznamu a následného zpracování snímků postupovala následovně: V Rabštejně nad Střelou nahrálo šest interpretů sedm ukázek nejprve za použití elektrického ventilátoru, který vhání vzduch do soustavy vzduchového hospodářství, a poté stejné ukázky interpretačně pokud možno stejným způsobem zahráné, tentokrát za mechanického šlapání klínových měchů, kdy vzduch byl do varhan vhnán zkušenými a zároveň velmi muzikálními osobami, tedy citlivě vůči znějící hudbě a bez náhlých nárazů. Varhany v Rabštejně jsou vybaveny třemi rekonstruovanými klínovými měchy, které takový způsob kalkanovy činnosti vysloveně podporují. Stojí na místě původních měchů, jež se nedochovaly, nicméně jejich forma a technické provedení je odvozeno z historicky odpovídajících předloh. Při použití motorového vhnání vzduchu je využíván pouze jeden měch.

Pro účely výzkumu byly nejprve pořízeny dva nepřerušené soubory ve formátu .wav, kdy na začátku každého byl slovně nahlášen způsob vhnání vzduchu do varhan. Při zpracování v počítači byl pak každý jednotlivý zvukový dílčí vzorek ve svém pojmenování ihned náležitě označen, tedy MOTOR, nebo ŠLAPÁNÍ. Např.: „Rabštejn 1 Muffat Toccatu prima MOTOR.“ Všechny tyto soubory jsou archivovány. Při sestavování testů dochází k manipulaci s jednotlivými nahrávkami, zejména k jejich skládání za sebe. Proto bylo nejsnadnější cestou k zamezení omylů zaznamenání pořadí MOTOR a ŠLAPÁNÍ, tedy např.: test 1a = M S S - S M S - M M S, přímo v názvu testovacího souboru. Aby ale kompletní název souboru nebyl pro respondenty viditelný při přehrávání na různých přehrávačích, které jej zobrazují na displeji, popřípadě při individuálním pouštění testu, byla hned vzápětí pořízena od každého pojmenovaného souboru jeho další kopie, v jejímž názvu zůstalo jen číslo testu a další

údaje v názvu byly vymazány. Teprve tyto kopie byly při poslechu používány. Číslo testu současně obsahují i jednotlivé odpovědní formuláře, ať již papírové, či elektronické. Poslechový test byl prováděn pouze přehráním celého testu. Vytvořeny byly čtyři verze testů: 1a, 1b, 2a a 2b. Posloupnost snímků v testu, jak vyplývá z výše uvedeného, nelze při poslechu omylem zaměnit.

Způsob posuzování nahrávek

Při šlapání měchů, tedy bez použití motoru, je přísun vzduchu do barokních varhan podle mínění mnohých zajišťován autentičtěji a zaručuje tudíž i krásnější zvuk varhan. Motor může naopak garantovat stabilnější varhanní zvuk, což znamená menší intonační výkyvy, než jaké vznikají při šlapání měchů. Rozlišitelně větší náhlý úbytek vzduchu, či naopak jeho náhlý přechodný nadbytek by mělo přinášet pouze střídavé sešlapávání měchů. Někteří odborníci si takto „živějšího“ hudebního projevu varhan velmi cení, zejména kvůli dobové autenticitě. Jenže ouha, také prsty a nohy varhaníka, jak už bylo výše zmíněno, leckdy také způsobují náhlé změny tlaku vzduchu a tím i intonační kolísání zvuku, a to i při využití motoru. Co má tedy jakou důležitost? Čeho si máme cenit?

Pro srovnání, jak odlišně vypadají snímky pořízené těmito dvěma způsoby, je doporučeno nejdříve si vyslechnout demo ukázkou, která není součástí testu, přestože se doličné jednotlivé snímky v testech vzápětí také objeví. Demo ukázkou umožní i laikovi udělat si před samotným testem představu o vlivu šlapání či motoru na interpretovanou hudbu. Cílem testu je totiž také zjistit, nakolik jsou schopni dané rozdíly vnímat profesionální či amatérští varhaníci, citliví hudebníci jiných oborů než varhanního, zvukoví mistři a hudební režiséři, nebo hudební laici. Předem budiž zmíněno, že už po vyslechnutí této demo ukázky reagovali mnozí respondenti dost vyhraněně. Někteří tvrdili, že rozdíl je přece jasný, jiní zahlásili, že žádný rozdíl neslyší. Úspěšnost obou těchto skupin byla ovšem v následném testu zhruba srovnatelná. V instruktážní úvodní demo ukázce zazní nejprve část *Toccaty duodecimy* Georga Muffata ve verzi s motorem varhan, dále verze téže hudby se šlapáním měchů, a poté část *Fugy* d moll Johanna Gottfrieda Walthera, opět nejprve s motorem a vzápětí se šlapáním.

Už bylo zmíněno, že v praxi se můžeme při produkcích, kdy je vzduch do varhan vháněn šlapáním, dočkat bohužel všelijakého bouchání, praskání a vrzání měchů, což může být rušivé. Při pořízení testovacích nahrávek jsme proto dbali na to, aby se tyto vedlejší pazvuky v testovacím hudebním úseku neobjevily. Pokud se při nahrávání výrazný vedlejší ruch způsobený šlapáním v ukázce nedopatřením ocitl, byla bez přerušení záznamu nahrána znovu. Díky profesionálnímu přístupu kalcantů a jejich vytříbené erudici k tomu ovšem došlo jen výjimečně. Případné hluky, kterých by si mohl někdo při poslechu ukázek všimnout, mohou tedy spíše znamenat, že někde v dálce možná bouchly dveře, eventuálně cinkla mince vhozená do chrámové pokladničky, nebo varhaník omylem trochu prudčeji odsadil pedálovou klávesu.

V případě zájmu respondenta bylo umožněno v rámci výzkumného poslechu přehrát demo nahrávku i jednotlivé testy dvakrát za sebou. Nedoporučuje se ale opakovaný poslech jen jedné ukázky v rámci testu. To proto, aby při posunu v poslechové stopě nedošlo k nějakému nechtěnému omylu, kdy nebude jasné, který snímek vlastně zrovna posloucháme. Nedoporučuje se ani donekonečna opakovat celý test, nicméně je žádoucí, aby každý respondent přistupoval k poslechu velmi soustředěně a nebyl čímkoli vyrušován.

Zbývá zdůraznit, proč je v rámci testů jedna skladba opakována třikrát, dvakrát s motorem a jednou bez, nebo naopak. Rozdíly mezi oběma verzemi jsou dle našeho soudu postřehnutelné jen při velmi soustředěném poslechu, a proto jejich rozlišení vyžaduje „bystré ucho“ respondenta. Při použití pouhých dvou snímků ke srovnání je ovšem i při naprosté nejistotě posuzovatele zřejmé, že má 50 % šanci se „strefit“. Taková vypovídací hodnota testu by byla téměř k ničemu. Pokud ale musí respondent posoudit tři ukázky stejné skladby, kdy dvě jsou hrány s motorem a jedna bez, nebo naopak, pak už má naději, že se náhodně strefí, jen 16,6 %, což vyplývá z přehledu všech možných odpovědí: Správná odpověď je např.: 1 = M, 2 = Š, 3 = M. Kromě správné odpovědi jsou možné níže uvedené nesprávné odpovědi, celkově se tedy může vyskytnout šest různých řešení:

1 = M, 2 = Š, 3 = Š

1 = M, 2 = M, 3 = Š

1 = Š, 2 = M, 3 = Š

1 = Š, 2 = M, 3 = M

1 = Š, 2 = Š, 3 = M

Pochopitelně je možné se ptát, proč nebyla zvolena varianta čtvera přehrání jedné skladby. Pak by totiž možnost úspěchu díky čiré náhodě byla zase řádově zanedbatelnější. Odpověď je následující: testy jsou mj. náročné na výdrž pozornosti. Protože bylo žádoucí nabídnout respondentům co nejvíce ukázek různých skladeb v různých registracích, dostáváme se při třech ukázkách každé ze sedmi skladeb k počtu 21 ukázek, což se jeví jako časově hraniční. Poslech dvou testů trvá téměř půl hodiny. A hlavně: protože v rámci testů 1 a 2 zazní celkem sedm trojic ukázek, procento možné náhodnosti celkového úspěchu se při sečtení výsledků tak jako tak dramaticky snižuje. Navíc mají testy varianty a a b, aby mohly být v případě jakýchkoli nejasností nebo pochybností se stejným respondentem případně zopakovány. Pro pořádek ještě dodám, že v testovacích trojicích nahrávek se jedná u snímků M a M či Š a Š o zcela identické dvojice.

Testování probíhalo zpravidla individuálně, nikoli skupinově. Zcela výjimečně byli přítomni dva nebo více posluchačů, ti spolu ale nijak nekomunikovali. Většina respondentů poslouchala ukázky z kvalitních reproduktorů, buď ve Zvukovém studiu HAMU v Praze, nebo ve studiu Českého rozhlasu v Praze, případně v domácím studiu řešitele tohoto výzkumu. Část respondentů, zejména zahraničních, dostala podklady a testovací soubory elektronickou cestou. Testy byly v těchto případech provedeny také individuálně, a to zpravidla buď v domácím studiu, nebo pomocí profesionálních sluchátek. Výsledky testů nebyly v zasílaných podkladech uvedeny, takže zájemci se dozvěděli o své větší či menší úspěšnosti teprve po zpětném zaslání svých tipů.

Skutečnost, že respondenti poslouchali testovací nahrávky na různých přístrojích, nehraje pro hodnocení výsledků žádnou významnou roli. Důležité naopak bylo, aby celý test proběhl vždy najednou, tedy nepřerušeno, a aby celý test 1 i 2 vyslechl každý respondent na jednom reprodukčním zařízení.

Výsledek výzkumu

Je pravdou, že nikdo, s kým autor výzkumu konzultoval svůj výzkumný záměr, nedokázal předem odhadnout výsledek, ostatně ani autor sám netušil, jak celá záležitost dopadne. Někteří dotazovaní byli spíše skeptičtí ve smyslu, zda je možné rozdíly zvuku za daných podmínek vůbec poznat, jiní očekávali, že přinejmenším mezi odborníky bude rozlišovací schopnost naopak značná, ne-li téměř stoprocentní. V průběhu nahrávání testovacích souborů, u kterého bylo přítomno celkem deset osob, převážně varhaníků, panovala mezi přítomnými většinově shoda, že rozdíly jsou tak zřejmé, že nebude vůbec problém od sebe ony dva mentálně zcela odlišné světy při dodatečném poslechu rozeznat. O to větší pak bylo překvapení všech zúčastněných, když se ocitli v „laboratorních“ podmínkách výzkumného procesu. Najednou bylo všechno jinak. Rozeznávání snímků bylo velmi obtížné, pro velkou část respondentů, jak se ukázalo, spíše nemožné.

Zájem respondentů zúčastnit se výzkumu byl v drtivé většině spontánní, všichni oslovení začali okamžitě uvažovat, jak úspěšní budou v rozpoznávání nahrávek, a byli zvědaví, jak dopadne celkový výsledek výzkumu. Velmi překvapivé bylo ovšem jedno kategorické odmítnutí profesionálního varhaníka, který pravil, že pomocí nahrávek nelze přece žádného relevantního výsledku dosáhnout, aniž by ovšem vznesl argument proč vlastně. Možným důvodem striktního odmítnutí zúčastnit se testu mohla být obava, že by nemusel být při testu úspěšný. V této souvislosti ale lze podotknout, že účastníci výzkumu byli předem obeznámeni s faktem, že v publikovaném článku žádná jména respondentů uváděna nebudou a že cílem výzkumu není soutěž o nejlepší výsledek.

Součástí výzkumu byly také doplňující otázky, které dostali všichni respondenti po odezdání svých mínění a tipů. První z nich zněla, zda se jim líbí zvuk varhan, které právě slyšeli, druhá se týkala posouzení kvality zvukového záznamu snímků a třetí mířila na jednoznačnost jejich rozhodování v testu, totiž jak dalece si byli jisti svými tipy.

Vyhodnocení testů

Odpovědi čtyřiačtyřiceti respondentů byly hodnoceny dvojím způsobem. Nejjednodušší bylo sečíst úspěšné tipy, kdy respondent správně určil, zda běžel motor, či zda se šlapalo. Počet ukázek ve dvou testech je 21. Poměr správně a špatně určených způsobů vřánění vzduchu do varhan lze pak vyjádřit číselným skóre. Nejúspěšnější skóre bylo v jednom případě 16x správně a 5x špatně, což znamená, že pouze v pěti případech z jednadvaceti se

onen respondent zmýlil. Neboli úspešnosť bola v jeho prípade 76 %. Pretože ale niektorí respondenti využili možnosť vyjadriť svoji nejistotu otazníkom, máme i radu skóre, kedy součet dobre a špatně určených jednotlivých ukázek nedosáhl jednadvaceti.

Druhý a ďaleko relevantnejší spôsob hodnotení úspešnosti respondentů spočíval v součtu správně určených trojic ukázek. Nejlepší výsledek byl v jednom případě čtyři správně určené trojice ze sedmi a tři trojice určilo správně deset respondentů. Určení pouze jedné či dvou trojic, případně žádné trojice správně, už může být pochopitelně dáno i náhodou, což si nejnázorněji představíme při vzpomínce na oblíbenou hru Člověče, nezlob se, kdy hráči házejí kostkou a jejich snahou je hodit šestku. Každý jistě uzná, že občas šestka sice padne, ale sedmkrát za sebou ji hodit téměř nelze, to by se rovnalo výhře ve sportce. I tři hody šestky ze sedmi možností jsou z hlediska statistického krajně nepravděpodobné. Přitom přesně k tomu došlo v 25 % případů. Imaginární dva hody šestkou v sérii sedmi hodů už tak neobvyklé jistě nejsou. Náhoda tedy v testu nějaký vliv mít mohla, pro celkový výsledek ale nijak zásadní, rozhodně ďaleko menší, než při běžně praktikovaných testech, např. během přijímacích zkoušek na vysokou školu, kdy jako dostatečně průkazné a věrohodné jsou vnímány i znalostní testy, při kterých kandidáti studia zatrhávají u 25 otázek jednu správnou odpověď ze tří, přičemž pravděpodobnost náhodně správné odpovědi je v takovém případě velmi vysoká, konkrétně 33,3 %.

Přehled výsledků testů

červená:	správně určená série tří nahrávek
žlutá:	správně určená jednotlivá nahrávka
bez označení:	špatně určená nebo neurčená nahrávka

Celkový počet respondentů: 44

Odbornost respondenta:

A	profesionální varhaník (včetně studentů)	15 (z toho jeden 2x)
B	amatérský varhaník	2
C	profesionální hudebník (včetně studentů)	6
D	laik nebo hudbymilovný či poučený laik	4
E	organolog	3
F	mistr zvuku, zvukový designer nebo hudební režisér (včetně studentů)	10
G	varhanář	4

Odbornost a věk (kategorie) respondenta	test 1a první trojice	druhá trojice	třetí trojice	test 2a první trojice	druhá trojice	třetí trojice	čtvrtá trojice	výsledek:
	M Š Š	M Š M	Š M M	Š M Š	M Š M	Š M Š	M Š M	trojice skóre
C 65-75	Š M M	M Š M	Š M M	Š Š M	M Š M	Š M Š	Š M Š	4x správně skóre 13/8
A 35-45	M Š M	M Š Š	Š Š M	Š M Š	M M Š	Š M Š	M Š M	3x správně skóre 16/5
B 45-55	M Š Š	M M Š	Š Š M	Š M Š	M Š Š	M Š Š	M Š M	3x správně skóre 15/6
A 25-35	Š M Š	M Š M	M M Š	Š M Š	M Š M	Š M M	M Š Š	3x správně skóre 15/6
F 15-25	Š M Š	M M Š	Š M M	Š M M	M Š Š	Š M Š	M Š M	3x správně skóre 15/6
E 45-55	M Š Š	Š M M	Š M M	Š Š M	Š M M	Š M Š	Š Š M	3x správně skóre 14/7
A 35-45	M Š Š	Š M M	M Š M	Š M Š	M Š M	Š M M	M M Š	3x správně skóre 14/7
F 15-25	M Š Š	M M Š	M Š M	Š Š M	M Š M	Š M Š	M M Š	3x správně skóre 13/8
A 15-25	Š M Š	Š M M	M Š Š	Š M Š	M Š M	Š M M	M Š M	3x správně skóre 13/8
F 15-25	M Š Š	Š M M	Š M M	M Š M	M Š M	Š Š M	M Š Š	3x správně skóre 13/8
A 35-45	M Š Š	Š Š M	M Š M	Š M M	M Š Š	Š M M	M Š M	2x správně skóre 15/6
F 75-85	M Š Š	Š Š M	Š Š M	M M Š	M Š M	Š Š M	Š Š M	2x správně skóre 15/6
G 35-45	Š M Š	M Š Š	Š Š M	M M Š	M Š Š	Š M Š	M Š M	2x správně skóre 15/6
F 25-35	Š M Š	M Š M	Š M Š	Š M M	M Š Š	Š Š M	M Š M	2x správně skóre 14/7
D 45-55	M Š M	Š M Š	Š M M	Š M M	Š Š M	M Š Š	M Š M	2x správně skóre 13/8
A 55-65	Š M M	M Š Š	Š M Š	Š M Š	Š M Š	Š M M	M Š M	2x správně skóre 12/9
A 15-25	Š Š M	M Š M	Š M Š	Š M Š	M M Š	Š Š M	M M Š	2x správně skóre 12/9
A 15-25	Š M Š	M M Š	Š M M	Š M Š	M Š Š	M Š M	M Š Š	2x správně skóre 12/9

A stejný resp.	Š M Š	M M Š	M Š M	M Š Š	Š Š M	M Š M	M M Š	0x správně skóre 7/14
G 65-75	Š Š M	M Š M	???	? Š ?	? ? Š	Š M Š	M M Š	2x správně skóre 8/6
C 65-75	Š Š M	? Š M	Š M Š	Š M Š	? M ?	M Š M	M Š M	2x správně skóre 11/7
F 15-25	M Š M	M Š M	M Š Š	M M Š	? ? ?	M Š Š	M Š M	2x správně skóre 11/7
C 55-65	Š M M	M Š M	Š M M	M M Š	M M Š	M Š Š	Š M Š	2x správně skóre 10/8
F 55-65	Š M M	M Š M	Š M M	M Š M	Š M M	M Š M	M Š Š	2x správně skóre 9/12
A 15-25	M Š Š	M M Š	Š M M	M Š Š	Š M Š	M Š M	Š M Š	2x správně skóre 8/13
A 35-45	M Š M	M Š Š	Š M M	Š Š Š	Š Š M	M M Š	M M Š	1x správně skóre 14/7
C 35-45	Š M Š	M Š Š	Š M Š	Š M Š	M Š Š	M Š Š	Š Š M	1x správně skóre 13/8
F 15-25	M Š M	M Š Š	Š M Š	Š M Š	M M Š	Š Š M	Š M Š	1x správně skóre 11/10
A 15-25	Š M Š	M Š M	Š M Š	Š Š M	M M Š	M Š Š	Š Š M	1x správně skóre 11/10
C 55-65	Š M Š	Š Š M	M Š M	Š M M	M M Š	Š M Š	Š M Š	1x správně skóre 10/11
A 35-45	Š M Š	Š M M	Š M M	M M Š	Š Š M	M Š Š	Š M Š	1x správně skóre 10/11
E 55-65	Š M Š	Š M M	M Š M	M Š Š	Š Š M	Š Š M	M Š M	1x správně skóre 10/11
G 45-55	Š M Š	M M Š	Š M M	Š Š M	M M Š	M Š Š	M Š Š	1x správně skóre 10/11
F 25-35	Š Š M	Š M Š	M Š M	Š M Š	Š M Š	M Š M	M Š Š	1x správně skóre 7/14
F 15-25	M Š M	Š M Š	M Š Š	M Š M	M M Š	Š M Š	M M Š	1x správně skóre 7/14
C 45-55	Š M Š	Š M M	M Š Š	Š M Š	Š M Š	M Š M	Š M Š	1x správně skóre 5/16
A 45-55	M Š M	M M Š	M Š M	Š M M	Š M M	M M Š	M Š Š	0 správně skóre 11/10
D 55-65	M Š M	Š M Š	Š Š M	???	M Š Š	???	???	0x správně skóre 6/6
A 35-45	Š M Š	M ? M	M Š Š	???	???	???	???	0x správně skóre 3/5

E 65-75	M M Š	???	M Š Š	???	Š Š M	???	???	0x správně skóre 4/5
B 45-55	Š M Š	M M Š	M Š Š	???	???	???	???	0x správně skóre 2/6
G 65-75	???	???	???	???	???	???	???	0x správně skóre 0/0
D 35-45	M Š Š	M M Š	Š M Š	???	???	???	???	1x správně skóre 6/3
D 35-45	Š Š M	M Š Š	M Š M	???	???	???	???	0x správně skóre 4/5
				test 2b:	test 2b:	test 2b:	test 2b:	
				Š Š M	M M Š	Š Š M	Š M M	
A 45-55	Š Š M	Š Š M	Š M M	Š Š M	M Š Š	Š Š M	Š Š M	3x správně skóre 16/5
Poměr určených a neurče- ných trojic	9/36	9/36	13/32	14/31	7/38	10/35	12/33	celkem: 74/241
Dobře určené, nesprávně určené a s otazníkem	67/65/ 3	70/57/ 8	75/54/ 6	74/38/ 23	62/51/ 22	58/56/ 21	67/47/ 21	celkem: 473/368/ 104

O čem vypovídá přehled výsledků testů v tabulce, co se z něj dá vyčíst? Co ještě vyplývá z doplňujících otázek, odpovědí a rozhovorů s respondenty?

1. Poslechové testy jednoznačně prokázaly, že pro většinu respondentů je nemožné rozeznat podle zvuku varhan při interpretaci konkrétních skladeb varhanního repertoáru, kdy je vzduch do varhan vháněn šlapáním měchů a kdy pomocí vzduchového ventilátoru.
2. U jednotlivých nahrávek lze konstatovat, že poměr správně určených a neurčených ukázek vyšel zřetelně ve prospěch správných odpovědí. Výrazně více správných tipů než špatných vidíme u druhé, třetí, čtvrté a sedmé skladby. Neprokázalo se tudíž, že by měla v testu hrát zásadní roli dynamika varhan, jinak řečeno, zda se hraje na pleno či jen na několik málo rejstříků. Např. třetí skladba byla totiž tichá a čtvrtá zase hlasitá.
3. Velmi zásadní rozdíly ale vidíme u určování trojic. Jednoznačně sice převažují trojice určené špatně, a to u všech sedmi ukázek, nicméně u některých respondentů je počet správně určených trojic výrazně vyšší, než u jiných. Z výsledků ovšem hlavně vyplývá, že rozdíl mezi šlapáním a motorem je pro většinu respondentů nerozpoznatelný, jen zhruba čtvrtina byla naopak relativně úspěšná. Rozhodně je z výsledků doloženo, že na zvuku varhan nikdo nerozpoznal rozdíl mezi působením motoru a šlapáním ani zdale-

ka stoprocentně spolehlivě. Nejvyšší úspěšnosti dosáhl v určení trojic jeden respondent ze čtyřiačtyřiceti, a to pouze v 57 % (správně určil čtyři ze sedmi trojic). Druhou příčku obsadilo deset respondentů s úspěšností 43 %.

4. Nikdo nerozpoznal všechny ukázky, ani náhoda na úrovni výhry jackpotu se při čtyřiačtyřiceti účastnících výzkumu nekonala. Na druhé straně je pravda, že pro zhruba čtvrtinu zúčastněných byly rozdíly v nahrávkách alespoň částečně rozpoznatelné. Zda to představuje nějaký zásadní argument ve prospěch milovníků šlapání měchů, to bych si ovšem tvrdit nedovolil. Zejména proto, a to je třeba zdůraznit, že pozornost respondentů byla tentokrát upřena primárně na daný konkrétní dílčí aspekt zvuku varhan.
5. Naproti tomu správně určení tří (v jednom případě čtyř) trojic nahrávek, čehož dosáhlo jedenáct respondentů, neboli přesně čtvrtina z nich, naopak neumožňuje interpretovat daný výsledek pouze jako bagatelizovatelnou náhodu. Je zřejmé, že někteří jedinci si dali velký pozor na demo příklady, vycházeli z jejich charakteristik a dokázali v testech rozdíly mezi šlapáním a motorem někdy dobře určit. Většinou si zároveň nebyli jistí, co se jim vlastně líbí víc. V jednom případě respondent preferoval jednoznačně motor, v několika případech preferovali respondenti šlapání.
6. Respondent, který byl nejbliže správnému určení trojic, poznal čtyři trojice ze sedmi a u dalších dvou trojic pouze zaměnil způsob vhánění vzduchu. Motor pokládal za šlapání a naopak. Šlo o sólistu na violoncello, profesionála s dlouholetými zkušenostmi s posuzováním zvukových kvalit nástrojů. Příkláním se k vysvětlení, že nejde o náhodu, setkali jsme se v tomto případě vskutku s jedincem výjimečně netopýřího ucha. Řebříček reflektující citlivost sluchu, vnímavost a schopnost soustředění nebyl hlavním cílem výzkumu, přesto je jeho sestavení jakožto vedlejšího produktu velmi cenné. Ukazuje, že míra úspěšnosti byla konstantní v hlavních profesních skupinách. Ani varhaníci, ani zvukoví mistři, což byly dvě nejpočetnější skupiny respondentů, nebyli úspěšnější, než ti druzí. V obou skupinách byli jedinci relativně úspěšní i jedinci bez schopnosti daný aspekt varhanního zvuku jakkoli rozeznat.
7. Dalo by se očekávat, že úspěšnější než varhaníci a zvukaři mohli být v daném testu varhanáři a organologové. Ukázalo se ale, že také jen někteří z nich byli velmi úspěšní, jiní zase nikoli. Žádná profese tedy nebyla významně úspěšnější než jiná. Roli nehrál ani věk respondentů, neboli ani delší životní zkušenosti neznamenaly nějakou výhodu, neprokázalo se ani, že vyšší věk znamená nižší kvalitu sluchu a jeho rozlišovací schopnosti. Při následných rozhovorech se vyjevilo, že pro mnohé z respondentů bylo docela obtížné soustředit svůj poslech na určení takto specifického parametru varhanního zvuku. Varhanáři automaticky vnímají především kvalitu intonace varhan, mísení alikvotních tónů apod. Varhaníci zase poslouchají hudbu, její strukturu a způsob interpretace. Zároveň mnozí respondenti uvedli, že se soustřeďují na právě probíhající hudební okamžiky a nepamatují si, co slyšeli před chvílí. Ani opakovaný poslech jim moc nepomohl.

8. Díky doplňující otázce, zda se respondentům líbí zvuk daných varhan, se potvrdilo, že barokní varhany v Rabštejně nad Střelou představují v jejich očích kvalitní nástroj s krásným zvukem. Pouze někteří varhanáři a jeden varhaník zkonstatovali, že po stránce intonační lze v nahrávkách slyšet intonační nedostatky v podobě nežádoucích pazvuků, především v rejstřících smykavých. Většinou ale právě varhaníkům tyto ne zcela čisté zvuky vůbec nevadily. Dva varhanáři byli nástrojem po zvukové stránce naopak doslova konsternováni a nemohli některé zvuky vůbec vystát.
9. Kladná odpověď ovšem přicházela vesměs na otázku, zda je nahrávka zvukařsky kvalitní. Pouze třikrát zazněla výhrada, že respondent by si přál slyšet více prostoru kostela okolo varhan a jednou výhrada profesionálního zvukaře vůči příliš úzké bázi snímku. Jeden varhaník vyjádřil výhradu vůči kvalitě poslechu v místnosti (oprávněně, protože se posadil poněkud stranou od ideálního stereo poslechu), jeden respondent navzdory doporučení poslouchal test pouze z reproduktorů na notebooku. Přitom ale kupodivu patřil k nadprůměrně úspěšným.
10. Třetí doplňková otázka zněla, zda bylo vyplnění testu snadné, jednoznačné a zda si je respondent svými tipy zcela jistý. Až na dvě výjimky všichni odpověděli, že rozhodování bylo velmi obtížné až vágní a že si nejsou zcela jisti žádným svým tipem. Respondenti, kteří představovali onu výjimku, se kupodivu zmýlili nadprůměrně často.
11. S některými respondenty bylo možné zapříst rozhovor velmi podrobný, kdy např. sdělovali, podle jakých parametrů se snažili zvuk rozeznávat. Většina se snažila orientovat podle houpání tónů, někteří přednostně podle hlubších tónů, jiní podle vysokých, zhruba v padesátiprocentním poměru. V jednom případě respondent tvrdil, že verze s motorem zní frekvenčně trochu výše než se šlapáním, což zdůvodňoval svým názorem, že při šlapání se dá očekávat vyšší tlak vzduchu. To se ovšem nezakládá na pravdě.
12. Vzhledem k tomu, že respondenti zaměřili svoji pozornost jedním směrem, rozeznali možná více, než by bylo běžné při poslechu věnovaném více samotným skladbám nebo na jejich interpretaci. Samozřejmě by bylo možné zkoumat i čistě fyzikální parametry chování vzduchového proudu např. v místě výstupu vzduchu z měchu, nicméně právě toto stávající výzkum zcela ponechal stranou, stejně tak i jakékoli další analýzy či jiná měření záznamu, jelikož na předmět a cíl výzkumu by jakékoli výsledky v podobě měřitelných rozdílů neměly stejně žádný vliv. O úvahách v tomto směru vedených bylo i jedno vyjádření zaslané písemně: „...neumím najít odlišnost. Někdo s lepšíma ušima ji třeba slyší, analýza (*sic!*) pomocí měřících přístrojů by ji patrně odhalila, ale proč, ptám se. Bude slyšet rozdíl, přijede-li varhaník autem nebo ve vozečku taženém krávou? Nevím, třeba jo...“ V tom je pochopitelně možné spatřovat velmi originální přístup k problematice i náklonnost k velmi specifické schopnosti vyjadřovací...

Obecné závěry vyplývající z výsledků testů a jejich analýzy

Zdá se, že pokud by si respondenti měli všimnout jiných aspektů varhanní interpretace či varhanního zvuku, případně jen obyčejně poslouchat, lze předpokládat, že by rozdíl mezi šlapáním a motorem vůbec nezaznamenali, případně, že by jakýkoli jemný rozdíl ve zvuku vlivu daného faktu vůbec nepřikládali. Za účelem potvrzení této hypotézy bylo ostatně osloveno několik účastníků výzkumu, kteří dostali k poslechu dvě demo dvojice snímků v době, kdy ještě nevěděli, co bude předmětem hlavní fáze daného výzkumu. Ani jeden z nich nedokázal odpovědět na jednoduchou otázku správně: „Čím se liší od sebe navzájem první a druhá, dále třetí a čtvrtá ukázka?“ K tomu dostali informaci, že první skladba je část Muffatovy *Toccaty* a druhá skladba část Waltherovy *Fugy*. Měli možnost zvolit jednu z odpovědí:

1. Dvojice ukázek se vůbec ničím neliší – jsou naprosto identické.
2. Dvojice ukázek se liší tím, že jsou nahrané na jiných varhanách.
3. Dvojice ukázek se liší tím, že jsou použity jiné rejstříky varhan.
4. Dvojice ukázek jsou nahrány na stejných varhanách při použití stejných rejstříků, miniaturní odlišnosti jsou dány způsobem interpretace varhaníka.
5. Dvojice ukázek jsou nahrány na stejných varhanách při použití stejných rejstříků, miniaturní odlišnosti jsou dány něčím jiným, totiž (doplňte dle vlastního zjištění či úvahy).

Ani jednoho z respondentů nenapadla správná odpověď, totiž že rozdíly jsou dány tím, že jednou se šlape a jednou je puštěn motor, většinou přičkly rozdíl pouze nepatrným interpretačním nuancím. Přitom řada z nich přiznala, že si pustila dané ukázky vícekrát za sebou.

Samozřejmě platí, že pokud jsou restaurovány např. barokní varhany, je ideální variantou obnovit i původní měchové soustavy. Je-li známo, jak přesně kdysi vypadaly, případně jsou zachovány, není asi o čem diskutovat. Hlavním důvodem pro obnovu je ale zejména celková filozofie obnovy a estetika celku po stránce technické i výtvarné, méně bude ovlivněn zvukový charakter varhan. Jiná situace nastává v případech, kdy nelze původní stav nijak doložit. Z našeho výzkumu vyplývá, že usilovat o kompletní předpokladatelnou soustavu původních měchů nemusí být vždy nutné. Pořizovací cena větších soustav je násobně vyšší než cena jednoho či dvou klínových měchů, kdy vzduch je do nich vháněn motorem. Přitom rozdíl ve výsledném zvuku je evidentně zanedbatelný. Z jiných výzkumů je naopak zřejmé, že zvukové vlastnosti varhan vyplývající z kvality provedení zvukového hospodářství, vzdušnic, dále kvality píšťal a jejich kvalifikovaného intonování jsou stejně jako konkrétní interpretace naopak velmi dobře rozeznatelné.

Ve srovnání s dalšími výzkumy je tentokrát nutno konstatovat, že pouze velmi senzitivní a pozorní jedinci mezi respondenty byli schopni určit alespoň v některých případech, zda

je hudební ukázka pořízena při šlapání, nebo při vhnání vzduchu motorem. Podstatná většina respondentů tuto schopnost neprokázala. Tím není samozřejmě třeba zpochybňovat legitimitu zavádění šlapání měchů do koncertní a nahrávací praxe tam, kde to jde. Činnost kalcantů je esteticky velmi působivá. Velmi žádoucí je samozřejmě v případech, kdy je motor varhan příliš hlučný (pak je ovšem jistě na místě především jeho výměna), případně nejde-li náhodou elektrický proud. Pokud by ovšem k takové situaci mělo někde docházet pravidelněji, půjde spíše o znak hluboké a všeobecné krize, za které bude lidské společnosti téci do bot a bude se starat o daleko zásadnější věci než jakou představuje varhanní kultura. Náš výzkum zároveň doložil, že pro běžného posluchače varhanních koncertů nemá za normálních okolností činnost kalcantů z hlediska zvuku žádný smysl, jde pouze o vnější atribut, do značné míry především ideologického charakteru.

Ač budou výsledky tohoto výzkumu pro některé kolegy jistě překvapivé, lze je považovat za dost průkazné. I tak by bezesporu stálo za úvahu dále využít výše popsanou metodu, eventuálně ji modifikovat k návazným výzkumům na dalších nástrojích. Dovedeme si všichni jistě představit, že každá soustava měchů může působit na varhanní zvuk trochu jinak. Námi vybraná záměrně splňuje běžné parametry. Jde o středně velké barokní varhany, průměrnou akustiku a kvalitně postavenou a dimenzovanou vzduchovou soustavu, dobře restaurované vzdušnice i originální vzduchové rozvody. Možná by ale v případě některých jiných varhan bylo snazší rozdíly vnímat a určovat. Autor tohoto výzkumu o tom sice přesvědčen není, nicméně rád se nechá překvapit a počít.

Závěrem ještě znovu zdůrazníme, že schopnost varhaníka vyjít všestranně vstříc nástroji, na který hraje, znamená jistě velmi mnoho pro úspěšnou interpretaci varhanní hudby. Zvuk varhan rozhodně ovlivňuje zásadnějším způsobem výše zmíněné ohleduplné zacházení s klávesami manuálovými i pedálovými, než způsob vhnání vzduchu do návazného zvukového hospodářství varhan. Jsme přitom naopak závislí na kvalitě všech dalších součástí varhan. Neboli: kvalita zvukového hospodářství je dobrému interpretovi naprosto nepostradatelným partnerem stejně jako všechny další součásti varhan: píšťaly a jejich intonace, vzdušnice, mechanika, zkrátka vše. Není-li ale varhaník umělecky flexibilní a v oblasti historicky poučené interpretace vzdělaný, pak ani nejkrásnější nástroj mu v posledku není k ničemu. Přednosti varhan se za jistých okolností příliš snadno stávají jejich nectnostmi. Nástroj se může varhaníkovi vzpouzet stejně jako se podprůměrnému jezdci vzpouzí ušlechtilý kůň. Bylo by mi milé, pokud bych býval mohl svůj výzkum vlivu šlapání měchů na kvalitu varhanního zvuku uzavřít zjištěním, že tento vliv je zásadně pozitivní a důležitý, nicméně nestalo se tak. Zároveň je nezbytné celou řadu dalších atributů varhanní hry a vlastností varhan nadále podrobovat sofistikovanému zkoumání, jelikož různých kontroverzních předpokladů, tvrzení a mýtů existuje značné množství. Pro jejich potvrzení či vyvrácení bychom měli mít po ruce ověřitelné argumenty, které mohou sloužit mj. jako podklady při rozhodování o možnostech kvalitního restaurování konkrétních nástrojů.

BIBLIOGRAPHY

BÜTTNER J. (1827). *Anweisung, wie jeder Organist verschiedene bei der Orgel vorkommende Fehler selbst verbessern und Desn verbeugen kann*. Glogau: Neue Günter'sche Buchhandlung.

FISCHER E.G. (1859). *Die Pflege der Orgel. Eine Zusammenstellung alles dessen, was zur Instandhaltung des Orgelwerkes seitens derer geschehen muss, denen ein solches anvertraut ist*. Glogau: Verlag von Moritz Hollstein.

GEMBALSKI J. (2007). *Systemy powietrzne dawnych organów Śląskich w kontekście problemów konserwatorskich*: POŹNIAK G., TARLINSKI P. (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*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO, 23–32.

GOŁOŚ J. (2004). *Organoznawstwo historyczne*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina.

HARNONCOURT N. (1995). *Muzyka mową dźwięków*. Warszawa: Fundacja „Ruch Muzyczny”.

HEINRICH J.G. (1861). *Orgellehre. Struktur und Erhaltung der Orgel: Für Seminarien, Lehrer, Organisten, Geistliche und Kirchen- und Bau-Behörden*. Glogau: Druck und Verlag von C. Flemming.

KOUKAL P. (2019). *Varhany brněnské a loketské školy a jejich zvukové ideály*. Telč: Národní památkový ústav.

POŹNIAK G. (2016). *Organy — instrument, który „oddycha”*. „Liturgia Sacra”, 2, 541–549.

SEIDEL J. (1843). *Die Orgel und ihr Bau. Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudierende ec. sowie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels*. Breslau: Leuckart.

SUMMARY

If we ask the experts, we sometimes find considerable confusion. However, there are those who immediately and very convincingly argue that the difference is absolutely crucial and that authentic interpretation should definitely be conditioned by the use of a carefully and fully restored organ that does not lack a fully restored bellows system, which will – during concerts or recording – allow the use of human power to provide the necessary air. Alternatively, they say that as part of the restoration it is acceptable to use technical machinery constructed to imitate human power. The use of conventional electric fans, on the other hand, is in their eyes ahistorical and undesirable. In their view, the difference in sound is clearly noticeable.

The grouches, however, object that, in addition to the present unwillingness of people to work so hard, the common use of bellows treading is hindered by the unwillingness of listeners to tolerate all the rattling, banging and creaking that the operation of bellows systems usually produces as a by-product. However, this is not the case where the bellows systems are located in the side chamber and not directly in the church itself. An example of this is the organ in Vornbach or Polná. At the same time, we all see and acknowledge that

the work of the calcant (bellows operator) or calcants is aesthetically very impressive. And in the Baroque period, electric blowers simply did not exist, so any noises accompanying the mechanical movements of the bellows may have been considered disturbing, but the listeners were used to them, as there was no other way of blowing air into the organ.

Of course, we should consider the sound as the most important aspect of musical art and we should aim at optimal sound quality of the music performed.

Thus, when considering whether to invest heavily in the restoration of original bellows systems, the requirement for sound quality should be the most legitimate. However, with organs where we are able to use both the electric blower and human power after restoration, we almost always switch on the engine, mainly for the convenience of all concerned. It is true that many people like to play the calcant, but usually only when they want to show something not commonly seen to a group of organophiles. However, we can safely assume that the artistic result of a performance of organ music may in some way or other be dependent on treading or not treading the bellows. To what extent, however, has not yet been sufficiently studied. The extent of the differences, or whether they can be discerned at all on the basis of listening alone, has therefore been assessed without any preconceptions by this research.

We were particularly interested in the circumstance whether the use of bellows would bring any benefit in the form of a more beautiful, interesting or authentic sound compared to the use of a blower. We do not suppose that the rumbling, creaking and banging would be particularly appreciated by anyone with reference to its authenticity. We have therefore tried to perform the treading with as little disturbance as possible; in the relevant recordings, distractions are almost completely eliminated.

The results of the research could either confirm that the differences in the sound of the organ when using an electric blower or human power are very significant and easily recognizable, or on the contrary confirm that the variations are very difficult to distinguish by ear and that respondents often make mistakes in their judgement. If the first assumption holds, the research will demonstrate that efforts to introduce bellows treading into mainstream concert and recording practice are desirable or, in the case of authentic interpretation, absolutely necessary. It will also be a crucial argument in cases where historic organs are restored and where organologists seek to reconstruct the original bellows systems, which is, of course, quite costly.

On the other hand, if the opposite is proven, namely that the difference in sound when treading or using the electric blower is unnoticeable or negligible, the result of this research will be an argument for those who claim that treading is unnecessary and that the right type of bellows (wedge bellows in the case of Baroque organs), which are pressurised with motor air, serve the purpose as well, even if there are, for example, two or only one bellow installed. At the same time, they substantiate the opinion of some organ builders that the way in

which the air is blown into the bellows, if all other relevant parameters are well dimensioned, should have no significant effect on the sound of the organ in principle. In fact, organ builders and organists generally assume from experience that air fluctuations are generally affected by a number of things, such as the withdrawal of fingers from the keys and feet from the pedals when playing. The more abrupt and synchronized such movement, the greater the effect on the actual reduction of air pressure in the wind chest. However, the fluctuations can be deliberately timed, or their effect can be disguised by releasing them gradually rather than all at once. We can imagine a number of other finesse playing an important role, e.g. different kinds of arpeggios, etc. In our experience, the sum of all the technical and expressive means that the performer is able to use determines the structure and quality of the final sound in a very fundamental way.

The reason why the research was conducted using sound recordings is obvious. The reason is that when assessing the quality of the sound, the respondent is not influenced by visual perception. This also reduces the possible bias of the respondents. For example, if I am an advocate of treading, then at a concert where treading takes place, I can easily convince myself that I like the sound more than if there is no treading. I experienced exactly the same situation a number of years ago in connection with a concert by an unnamed guest organist who, in order to make his performance on Gottfried Silbermann's organ more authentic, requested the participation of his two experienced calcants. However, they had to be transported to the venue by plane and then by car from an airport several dozen kilometres away. The organizer arranged and paid for everything, and the concert-goers, both laymen and professionals, were mostly enthusiastic. However, the big question for me personally at the time was whether something like the placebo effect, which is well known from medical practice and whose existence has been confirmed by a number of studies, was not having an impact on most of the audience.

The aim of the research is succinctly expressed in a simple question given to each research participant, it goes as follows: "Can you tell from listening to the recordings which sample is played while the electric fan is blowing air into the bellows and which is played while the bellows are being treaded?" Next, the respondents are told that in Test 1 they will hear three excerpts, each of them three times, and in Test 2 four excerpts, also three times each. Certainly it would have been sufficient for comparison to play each excerpt only twice, once with the electric blower and once with the bellows treading, but listening three times provides a convincing argument in assessing the test results. The thing is that the three excerpts contain one sample taken with the electric fan blowing air into the organ and two with the bellows being treaded, or vice versa. The order differs.

The sample recordings were made in Rabštejn nad Střelou on a Baroque organ with two manuals and a pedal and a short lower octave. Test 1 contains the following pieces by Georg Muffat: *Toccata prima*, *Passacaglia in G minor* and *Toccata duodecima*; and Test 2 consists of music by different composers: *Fugue in D* by Johann Gottfried Walther, *Toccata in D* by Josef Seger and *Chorale and Variations Werde Munter, mein Gemüte* by Johann Pachelbel.

Each piece was recorded by a different performer, they were university students from Prague, Hradec Králové and Regensburg. They were instructed to play their piece both times in much the same way. Each of them had their own style of playing and their use of the instrument was sufficiently plausible and artistically convincing.

The audio tests clearly showed that most respondents found it impossible to distinguish between the sound of the organ playing specific pieces of the organ repertoire, when air was blown into the instrument by treading the bellows and when by the electric blower.

Out of forty-four research participants no one could identify all of the samples, nor was there any random chance at the level of winning the jackpot. On the other hand, it is true that for about a quarter of the participants, the differences in the recordings were at least partially detectable. Whether this constitutes any substantial argument in favour of the bellows-lovers, however, I would not dare to claim. Mainly because, and it should be pointed out, the attention of the respondents on this occasion was focused primarily on that particular aspect of the organ sound.

It might be expected that organ builders and organologists might have been more successful than organists and sound engineers in the test. However, it turned out that only some of them were very successful, while others not at all. Which means no profession was significantly more successful than the other. The age of the respondents did not play a role either, in other words longer life experience did not mean any advantage, nor did it turn out that higher age means lower quality of hearing and recognition. The follow-up interviews revealed that many of the respondents found it quite difficult to concentrate on identifying such a specific parameter of organ sound. Organ builders first of all noticed the quality of the intonation of the organ, the blending of the aliquots, etc. Organists, on the other hand, listened to the music, its structure and the way it was performed. At the same time, many respondents said that they concentrated on the music they were currently listening to and did not remember what they heard a moment ago. Repeated listening did not help them much either.

Of course, if, for example, a Baroque organ is being restored, it is ideal to restore the original bellows systems as well. If it is known exactly how they used to look, or if they have been preserved, there is probably nothing to discuss. However, the main reason for the restoration is the overall philosophy and the aesthetics of the whole, both technical and artistic; the sound character of the organ will be less affected. The situation is different in cases where the original condition cannot be documented in any way. Our research shows that it may not always be necessary to strive for a complete renovation of the original bellows. The purchase price of larger systems is many times higher than that of one or two wedge bellows using an electric blower. And the difference in the final sound is obviously negligible. On the other hand, it is clear from other studies that the sound properties of the organ, resulting from the quality of wind chest, the pipes and its intonation, as well as the specific way of performance, are very recognisable.

Although the results of this research will certainly be surprising to some colleagues, they can be considered quite conclusive. Even so, it would undoubtedly be worthwhile to make further use of the methodology described above, possibly modifying it for follow-up research on other instruments. We can all certainly imagine that each set of bellows may affect the organ sound a little differently. The set we have chosen purposefully conforms to common parameters. It is a medium-sized Baroque organ, with average acoustics and a well-built and dimensioned air system, well restored wind chests and original air distribution. However, perhaps in the case of some other organs it would be easier to perceive and identify the differences. While the author of this research is not convinced of this, he would be happy to get surprised and enlightened on the matter.

Klíčová slova /Keywords:

varhany • měchy • šlapání měchů • motorový vzduch
organ • bellows • treading bellows • engine air

Jaroslav Tůma was born in 1956. He is a concert organist and professor at the Academy of Performing Arts in Prague. He also performs on harpsichord, clavichord, pianoforte and other keyboard instruments. He is also engaged in music composition and publishing.

He studied at the Prague Conservatory with Prof. Jaroslav Vodrážka and at the Academy of Performing Arts in Prague with Prof. Milan Šlechta (organ) and Prof. Zuzana Růžičková (harpsichord). He has won first prizes in organ improvisation competitions in Nuremberg in 1980 and in Haarlem in the Netherlands in 1986; he is a laureate of a number of organ performance competitions, e.g. in Linz in 1978, in the Prague Spring Competition in 1979, in the Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig in 1980 and many others.

As part of his extensive concert history, he has visited almost all European countries, as well as the USA, Canada, Cuba, Japan, Mongolia, South Africa, Singapore, etc. He is also active as a chairman or jury member of international music competitions, he passes on his performance experience at many international organ courses and seminars, and since 2016 he has also been involved in the Mecca of Organists courses for aspiring organ professionals.

Tůma's repertoire contains major works by Czech and world composers in a wide range of styles from the Renaissance to the 21st century. His discography includes 64 solo recordings released by Supraphon (until 2002) and later mostly by Arta Records (from 1991 to the present).

In 2010, Jaroslav Tůma was appointed titular organist at Svatá Hora in Příbram, where in 2020 he recorded a complete organ work by Johann Sebastian Bach on the organ of Vladimír Šlajch from 2018 as part of an audiovisual project in collaboration with producer and director Alexandr Vojta. He is currently working on the post-production of this project. He is also involved in the dramaturgy of the Organ Half Hours, held at the Basilica of the Assumption of St. Mary since 2017.

The tajemstvionu.cz website gradually publishes audiovisual recordings of Jaroslav Tůma's concerts from recent years, supplemented by comments and interviews.

e-mail: jaroslav.tuma@volny.cz

This report was written at the Academy of Performing Arts in Prague as part of the institutional research with the support of the Institutional Endowment for the Long Term Conceptual Development of Research Institutes, as provided by the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic in the year 2023.

5

Carl Volkmann a budowa organów w Ligocie Prószkowskiej

Carl Volkmann and the construction of the organ
in Ligota Prószkowska

Grzegorz Poźniak

ORCID: 0000-0002-0529-1025

UNIWERSYTET OPOLSKI

KATEDRA HISTORII KULTURY

I SZTUKI

ABSTRACT

The article presents a cost estimate of Carl Volkmann from Gliwice for the construction of an organ in St. Nicholas' church in Ligota Prószkowska. The document is dated 19 June 1883. It is unclear whether the instrument was finally built, yet, the fact that detailed information about the planned instrument is included in the above-mentioned cost estimate is crucial. The presentation of this document has great significance for the continuation of research into the Gliwice organ-building workshop of Carl Volkmann.

Ligota Prószkowska to wieś położona na Śląsku Opolskim nieopodal Prószkowa, w odległości kilkunastu kilometrów od Opola, na południe od stolicy województwa. Pierwsze wzmianki pisane o miejscowości pochodzą z początku XIV w. i znajdują się w księdze uposażeń biskupa wrocławskiego, tzw. rejestrze dziesięcin. Użyta jest w tym źródle nazwa wsi „Elgotha” (J. Kopiec, J. Pyka 2010: 308; www1). Z kolei w 1784 r. Ligota opisana jest jako „wieś należąca do dóbr prószkowskich, oddalona 1½ mili od Opola, posiada kościół katolicki i szkołę, liczy 18 gospodarzy i chałupników, liczba mieszkańców wynosi 161” (A. Hanich 2012: 463).

Na terenie wsi znajduje się zabytkowy kościół pw. św. Mikołaja, który został zbudowany w połowie XVIII w. i dominuje w nim bogate, barokowe wyposażenie. Naprzeciw ambony usytuowano szczególnie cenną, czternastowieczną, gotycką rzeźbę przedstawiającą patrona świątyni. Kościół przez stulecia funkcjonował jako filia parafii w pobliskim Prószkowie. Erygowanie samodzielnej parafii nastąpiło w 1944 r. (J. Kopiec, J. Pyka 2010: 308). Na początku lat 60. XX w. firma *Biernacki* wyposażyła świątynię w niewielkie, 6-głosowe organy (jeden manual i pedał). Dane instrumentu przedstawiają się następująco (G. Poźniak 2014: 172–173):

PROSPEKT: jednosekcyjny, współczesny

TRAKTURA: pneumatyczna

WIATROWNICE: stożkowe

KONTUAR: wolno stojący

REZERWUAR POWIETRZA: miech pływakowy

DYSPOZYCJA

Manual C – a³	Pedał C – f¹
Pryncypał 8' Bourdon 8' Salicet 8' Oktawa 4' Mixture 3ch	Subbas 16'

STAŁA KOMBINACJA: Tutti

ŁĄCZNIKI: M-P – Super M

WŁĄCZNIK RĘCZNY: Tremolo

Organy te dobrze spełniają swoją liturgiczną funkcję, choć trzeba stwierdzić, że nie jest to instrument szczególnie. Wpisuje się w trend, jaki prezentowała ówczesnie firma *Biernacki*, która działając w kontekście ubogiego państwa komunistycznego, stawiała instrumenty bardzo podstawowej jakości, mające skutecznie spełniać swoje przeznaczenie. Starsi parafianie wspominają istnienie wcześniejszego, niewielkiego instrumentu, do którego koniecznie potrzebny był kalikant. Obecny proboszcz parafii tychże orzeczeń nie potwierdza. Dokumenty odnalezione w Archiwum Państwowym w Opolu dowodzą, że prószkowski proboszcz, który był rządcą kościoła w dziewiątej dekadzie XIX w., wraz z ligockimi radnymi parafialnymi podjął próbę wybudowania organów w kościele pw. św. Mikołaja (Arch1). Niestety, ta jednostka archiwalna nie dowodzi jednoznacznie, czy inwestycja została zainicjowana i zrealizowana. Faktem jest natomiast, że projektowany instrument miał być niewielki, bo zakładano budowę 7-głosowych organów, oraz miał być wyposażony w urządzenie do kalikowania (niem. *Bälgetreter*). Założenie to odpowiada relacji dzisiejszych parafian. Jednak to zupełnie inny fakt przykuł uwagę piszącego te słowa, kiedy zapoznawał się z dokumentami dotyczącymi inwestycji budowlanych w kościele parafialnym w Ligocie Prószkowskiej w latach 1883–1934 (*Acten betreffend Bauten bei der kathol. Kirche zu Elguth Proskau, Kreis Oppeln*). Wśród trzech zachowanych pism, dwa pierwsze dotyczą koncepcji finansowania budowy nowych organów (poniżej pierwsze z nich).

Najbardziej interesującym jest bez wątpienia zachowany kosztorys Carla Volkmana, sporządzony w Gliwicach i opatrzony datą 19 czerwca 1883 r.

Reifen - Aufschlag

*über die beiden neuen neuen Reifen für die Kupferstich - Presse
zu Ellguth Proskau Kreis Oppeln.*

Algemeines Uebersicht.

*Die Reifen soll bestehen aus einem Kessel mit einem Faden
mit 7 Klingenschnur Kinnern. Das Kessel soll einen Innenum-
fang von C bis F (54 Zoll) und das Faden von C bis E (27 Zoll)
aufstehen lassen.*

<i>Nr.</i>	<i>Benennung der einzelnen Arbeiten.</i>	<i>Zusammen</i>		
		<i>M.</i>	<i>Gr.</i>	<i>M.</i>
		<i>M.</i>	<i>Gr.</i>	<i>M.</i>
	<i>Das Kessel.</i>			
1.)	<i>Principal 8^e (54 Zoll) die hiesige Octave (12 Zoll) gebildet von gutem weissen Kupferblech und der Befestigung von C bis F (42 Zoll) von 14 Lb. Zinn die größeren Speisen, mit aufgenossenen Leibern und sauber gelinert, sowie so weit als die Größe der selben zulässt, am Pro- spect und auf allen Kinnern vollend. Gewicht der Zinnspeisen circa 30 Klg. Materialwert incl. der Holzspeisen. Arbeitslohn incl. der Holzspeisen. Maßstab: c 4¹/₂ 26 cm. - c 2¹/₂ 16 cm. - c 1¹/₂ 9¹/₂ cm. - c 1¹/₂ 6 cm. Zusammen.</i>	170.		110.
2.)	<i>Salicet 8^e (54 Zoll) die hiesige Octave (12 Zoll) gebildet von schwarzem, möglichst weissen Kupferblech, gleichmäßig gelinert, mit der Befestigung (42 Zoll) von 13 Lb. Zinn, die Speisen auf allen der schwarzen Kupfer- salber Kinnern vollend. Gewicht der Zinnspeisen circ. 24 Klg. Materialwert incl. der Holzspeisen. Arbeitslohn incl. der Holzspeisen. die ganze Kinnern. Lohn zum schneidern.</i>	150.	64.	80.
	<i>Salut</i>	<u>320.</u>	<u>124.</u>	<u>190.</u>

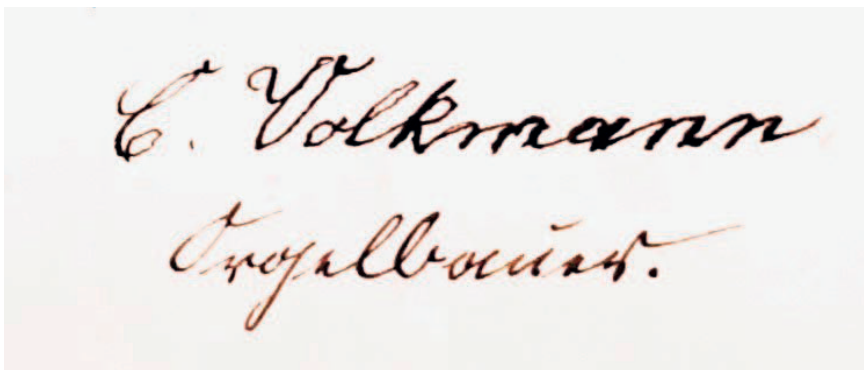
Pierwsza strona kosztorysu

F. Koenig wskazuje, że „na Górnym Śląsku (...) działali (...) Carl Volkmann i jego syn, Adolf. Dorobek tej rodzinnej firmy działającej w Gliwicach w XIX w. jest coraz bardziej poznawany dzięki prowadzonym w ostatnich latach badaniom instrumentologicznym prof. Juliana Gembalskiego oraz prof. Władysława Szymańskiego. Jednak pomimo znanego już dorobku Volkmannów do niedawna brakowało szczegółów biograficznych dotyczących przede wszystkim Carla Volkmana i lat jego życia oraz drogi przygotowania do zawodu organmistrzowskiego, a także innych szczegółów dotyczących prowadzonego w Gliwicach zakładu. W tym zakresie podawane były jedynie przybliżone daty oraz pewne przypuszczenia odnośnie do reprezentowanej przez Volkmannów tradycji oraz ich współpracowników w dziale” (F. Koenig 2019: 297–298).

Dla odtworzenia biografii Carla Volkmana wiele poczynił F. Koenig. Drogę, jaką podążał, by odnaleźć szczegóły życiorysu, przedstawił podczas katowickiej konferencji organoznawczej „Organy na Śląsku”, która odbywała się w dniach 17–18 kwietnia 2018 r. w tamtejszej Akademii Muzycznej. Jego przedłożenie nosiło tytuł *Carl i Adolf Volkmanowie. Dodatek do biografii*. Całość dotychczasowych badań własnych oraz innych historyków i organologów przedstawił wspomnianego autora w swojej monografii zatytułowanej *Budownictwo organowe na Górnym Śląsku od połowy XIX w. do roku 1945. Ewolucja rozwiązań konstrukcyjnych i estetyki brzmieniowej na przykładzie instrumentów w kościołach diecezji gliwickiej*. Wiedza zgromadzona przez F. Koeniga była m.in. bazą dla biografii Volkmana zawartej w *Słowniku biograficznym muzyków kościelnych i twórców religijnej kultury muzycznej na Górnym Śląsku w XIX i XX wieku* Antoniego Reginka (A. Reginek 2018: 353). Nie sposób prezentować tu wszystkich danych biograficznych w całej rozciągłości. Poprzestaniemy jedynie na skondensowanych informacjach, a po pozostałe odsyłamy do cytowanej powyżej literatury.

Carl Volkmann urodził się 27 maja 1826 r. w niewielkiej miejscowości Holzsußra w Turyn-gii, a zmarł 25 listopada 1884 r. w Gliwicach. Jak pisze F. Koenig, „ustalenie miejsca urodzenia, a tym samym regionu pochodzenia, pozwala przypuszczać, że najprawdopodobniej gdzieś w rodzinnych stronach, właśnie w Turyn-gii, mógł on zdobywać swoje umiejętności organmistrzowskie. Choć nie można wykluczyć, że było inaczej. Mając już wiedzę o miejscu pochodzenia, przez porównanie dzieł organmistrza z innymi można teraz próbować odkryć «szkołę», jaką pod względem brzmieniowym i konstrukcyjnym reprezentował Carl Volkmann w swoim fachu. To, o czym pisze m.in. W. Szymański, wyraźnie wskazuje na dobrą, typowo niemiecką tradycję budownictwa organowego tamtego czasu” (F. Koenig 2018: 3). Jego śląski okres działalności organmistrzowskiej (tym samym również zainicjowanie samodzielności zawodowej) wyznacza 1856 r. i – na tym etapie badań – jego pierwsza zidentyfikowana praca, czyli remont organów w starym kościele św. Wojciecha w Mikołowie (W. Szymański 2013: 123). Po śmierci Carla Volkmana jego zakład wszedł w fazę przejściową, która okryta jest woalem tajemnicy. Ostatecznie działalność tę kontynuował jego syn, Adolf, ale w momencie śmierci ojca był on niepełnoletni. Miał bowiem wtedy 15 lat. F. Koenig podaje, że „dorobek organmistrzowski Carla i Adolfa Volkmannów obejmuje około 30 organów, w tym, co trzeba zaznaczyć, stosunkowo dużych instrumentów” (F. Koenig 2018: 6). Poza kontraktami na wybudowanie nowych organów, C. Volkmann realizował też liczne remonty i naprawy instrumentów.

Carl Volkmann zmarł w 58. roku swojego życia. Przyczyną zgonu miał być wylew krwi do mózgu (niem. *Schlaganfall*). Jaki był przebieg ostatnich miesięcy życia, na ten moment trudne jest do jednoznacznego rozpoznania, tym bardziej zaś funkcjonowanie organmistrza w sytuacji niedyspozycji zdrowotnej. Z dużym prawdopodobieństwem można określać ten stan jako „długą i ciężką chorobę” (F. Koenig 2018: 4). Potwierdzać to zdaje się odręczny podpis organmistrza na kosztorysie. Warto zauważyć, że jedynie podpis jest autografem. Kolejne punkty tego dokumentu musiała redagować inna osoba, Volkmann jedynie go sygnował 19 czerwca 1883 r. Organmistrz, jak wspomniano już powyżej, zmarł 25 listopada 1884 r. Obie daty dzieli 17 miesięcy. Powiększony odręczny podpis wyraźnie pokazuje nieporadność i drżenie ręki. Musiał to być efekt trwającej choroby.



Treści przesłanego do Ligoty Prószkowskiej kosztorysu zostały ujęte w poniższych tabelach z zachowaniem paginacji dokumentu.

Kosten-Anschlag
über den Bau einer neuen Orgel für die kath. Filial-Kirche
zu Ellguth Proskau Kreis Oppeln.

Allgemeine Übersicht.

Die Orgel soll bestehen aus einem Manual und einem Pedal mit 7 klingenden Stimmen. Das Manual erhält einen Tonumfang von C bis f³ (54 Tasten) und das Pedal von C bis d¹ (27 Tasten) nebst Pedalkoppel.

Pos.	Benennung der einzelnen Arbeiten	Zusammen		Arbeitslohn		Material
		M.	Pfg.	M.	Pfg.	M.
	Das Manual					
1.	Principal 8' (54 Pfeifen) die tiefe Octave (12 Pfeifen) gedeckt von gutem kernigen Kieferholz und die Fortsetzung von C bis f3 (42 Pfeifen) von 14 löt. Zinn, die größeren Pfeifen, mit aufgeworfenen Labien, und sauber poliert, stehen, soweit es die Größe derselben zuläßt, im Prospekt und erhalten Stimmenrollen. Gewicht der Zinnpfeifen circa 30 Klg. Materialwert incl. der Holzpfeifen Arbeitslohn incl. der Holzpfeifen Mensur: c 4' 26 cm – c 2' 16 cm – c 1' 9 ½ cm – c 1/2' 6 cm Peripherie. Ton kräftig. Zusammen	170		60		110
2.	Salicet 8' (54 Pfeifen) die tiefe Octave (12 Pfeifen) gedeckt, von schönem, möglichst astfreien Kieferholz, quinttönig intoniert, und die Fortsetzung (42 Pfeifen) von 12 löt. Zinn, die Pfeifen erhalten der sicheren Ansprache halber Streichbärte. Gewicht der Zinnpfeifen circ. 24 Klg. Materialwert incl. der Holzpfeifen Arbeitslohn incl. der Holzpfeifen die ganze Stimme Ton zart streichend	150		64		86
	Latus	320		124		196

Pos.	Benennung der einzelnen Arbeiten	Zusammen		Arbeitslohn		Material
		M.	Pfg.	M.	Pfg.	M.
	Transport	320		124		196
3.	Gedackt 8' (54 Pfeifen) die beiden tiefen Octaven (24 Pfeifen) von schönem Kiefernholz und die Fortsetzung (30 Pfeifen) von 12 löt. Zinn. Gewicht der Zinnpfeifen circa 11 Klg. Materialwert incl. der Holzpfeifen Arbeitslohn incl. der Holzpfeifen die ganze Stimme Mensur: C 8' 7½ cm. – Kerntiefe und 6½ cm. Kernbreite, c 4' 5½ cm. Kerntiefe und 4½ cm. Kernbreite, c 2' Zinn 14 cm. – c 1' 8½ cm – und c½' 5 cm. Peripherie. Ton voll und weich.	90		34		56

4.	Octave 4' (54 Pfeifen) von 14 löt. Zinn, die größten Pfeifen mit aufgeworfenen Labien und sauber poliert, stehen, soweit es die Größe derselben zuläßt, im Prospect und erhalten Stimmrollen. Gewicht der Pfeifen 33 Klg. Mensur wie Pos. 1. Ton kräftig. Materialwert Arbeitslohn die ganze Stimme	156		46		110
5.	Quinte 2 2/3' (54 Pfeifen) von 12 löt. Zinn. Mensur nach Pos. 1. Gewicht der Pfeifen 17 Klg. Materialwert Arbeitslohn die ganze Stimme	72		27		45
6.	Octave 2' (54 Pfeifen) von 12 löt. Zinn. Mensur nach Pos. 1. Gewicht der Pfeifen 11 Klg. Materialwert Arbeitslohn die ganze Stimme Pos. 5. u. 6 können auf einer Schleife stehen.	60		27		33
7.	Subbass 16' (27 Pfeifen) von gutem kernigen Kiefernholz gearbeitet. Mensur: C 16' 15½ cm. – Kerntiefe und 13 cm. Kernbreite, c 8' 9 cm. Kerntiefe und 8 cm. Kernbreite. Materialwert Arbeitslohn die ganze Stimme	120		54		66
	Latus	818		312		506

Pos.	Benennung der einzelnen Arbeiten	Zusammen		Arbeitslohn		Material
		M.	Pfg.	M.	Pfg.	M.
	Transport	818		312		506
8.	<u>Nebenzüge</u> Die Pedal-Koppel wird mittelst Registerzug dirigiert und während des Spiels anzuziehen und abzustoßen, eine Bewegung der Tasten des Manuals findet durch dieselbe nicht statt. Materialwert Arbeitslohn Zusammen	54		30		24

<u>Die übrigen Bestandteile</u>					
9.	<p>Eine Windlade für das Manual 2,60 m. lang u. 0,70 m. breit (Schleiflade) wird von besten Eichenholz und der Windkasten von gutem Kiefernholze angefertigt. Die Ventile und Schleifgänge werden mit weichem und starkem Schafleder belegt. Die Ventil-Federn von hartgezogenem Messingdrath und die Pfeifenstöcke von 5 cm starkem Kiefernholz gemacht und beiden Seiten mit Eichenholz furnirt.</p> <p>Materialwert</p> <p>Arbeitslohn</p> <p>Zusammen</p>	150	75		75
10.	<p>Eine Windlade für das Pedal 2,60 m. lang u. 0,30 m. breit von schönem kernigen Kiefernholz und im Übrigen wird alles so, wie bei der Manuallade.</p> <p>Materialwert</p> <p>Arbeitslohn</p> <p>Zusammen</p>	48	24		24
11.	<p>Die Spielmechanik zum Manual und Pedal. Wellen, Abstrakten und Wellenrahmen von schönem feinfaserigem Kiefernholz, die Winkel von Weißbuche, die Wellenzapfen Anhängedräthe und Pulpentendräthe von Messing und die Ärmchen von Eisen mit Gewinde zum Einschrauben.</p> <p>Materialwert</p> <p>Arbeitslohn</p> <p>Zusammen</p>	198	126		72
12.	<p>Die Manualklaviatur von schön gewachsenem Fichten- [sic!]</p> <p style="text-align: right;">Latus</p>	1268	567		707

Pos.	Benennung der einzelnen Arbeiten	Zusammen		Arbeitslohn		Material
		M.	Pfg.	M.	Pfg.	M.
13.	Transport Den Transport der Orgelteile, Gehilfen und Werkzeuge von Oppeln nach Ellguth-Proskau, sowie auch den Rücktransport der Gehilfen und Werkzeuge von Ellguth-Proskau nach Oppeln besorgt die Gemeinde Ellguth-Proskau, sowie auch einen Bälgetreter während der Zeit des Aufstellens und Stimmens der Orgel unendgeldlich. Von der alten Orgel in Ellguth-Proskau läßt sich für die Neue nichts mehr verwenden. Ich schätze den Wert derselben auf 21 M. für welchen Preis ich mich auch bereit erkläre, dieselbe übernehmen zu wollen, wenn dieselbe anderweitig nicht höher verwertet werden kann.	1973		973		1000
	// Der Unterzeichnete übernimmt die Bürgschaft für die Güte des Materials und der Arbeit auf fünf Jahre. Gleitwitz, den 9 ^{ten} Juni 1883 C. Volkmann Orgelbauer Revidiert Breslau 12 August 1883 Prof. Dr. Brosig Revidiert Oppeln d. 21 ^{sten} August 1883 Der Königl. Baurath Bachmann Revidiert Oppeln d. 28 ^t August 1883 Wentzel Landbauinsp.	1973		973		1000

Zanim przejdziemy do omówienia kosztorysu, warto podkreślić, że poza dwoma (nieznymi z imienia Bachmannem i Wentzlem) urzędnikami rejencji opolskiej kosztorys zrewidował prof. dr Moritz Brosig. Podpisał on dokument we Wrocławiu 12 sierpnia 1883 r.

Zaproponowany radzie parafialnej i rządcy kościoła w Ligocie Prószkowskiej projekt organów do tamtejszej świątyni jest koncepcją ściśle użytkowego instrumentu, który miał spełniać jej wymagania akustyczne oraz potrzeby śpiewającego zgromadzenia liturgicznego. Z kosztorysu wynika, że miały to być organy o trakturze mechanicznej i wiatrownicach klapowo-zasuowych. Wiatrownica dla sekcji manualu miała mieć długość 2,6 m oraz szerokość 70

cm i zostać wykonana w zasadniczej części z drewna dębowego. Z kolei wiatrownica sekcji pedałowej miała mieć długość 2,6 m oraz szerokość 30 cm i zostać wykonana z materiałów podobnych jak wiatrownica manualowa. Niewiele informacji zawarł organmistrz o stole gry. W kosztorysie nie ma ponadto żadnych zapisów dotyczących magazynu powietrza (jeśli był to instrument, którego istnienie relacjonują współcześni parafianie z Ligoty Prószkowskiej, to miał on jeden podawacz).

W dyspozycji założono 7 głosów. Wykazuje ona w swej estetyce brzmieniowej predylekcje do romantycznych wyobrażeń kolorystyczno-sonorystycznych. Volkmann przedkłada propozycję instrumentu z dominacją głosów 8-stopowych oraz przewagą pryncypałów, ale także reprezentacją głosów z innych rodzin (z wyjątkiem głosów językowych). Cieniowanie kolorystyczno-dynamiczne wspomaga głos alikwotowy oraz fakt zaproponowania ustawienia Quinte 2 2/3' oraz Octave 2' na wiatrownicy, na kłocu obsługiwanym przez jedną zasuwę (niem. *können auf einer Schleife stehen*). Brzmienie wzbogaca ponadto możliwość koniunkcji obu sekcji: manual do pedału.

Głosy jednoznacznie charakteryzuje barwowa czytelność w reprezentacji rodzin głosowych. Są to w brzmieniu tony zasadnicze, mocne i pełne. Poniżej znajduje się specyfikacja głosów i ich opis na bazie informacji z kosztorysu C. Volkmana.

Principal 8' – ton mocny, zasadniczy – 54 piszczałki

Menzura		Uwagi
<u>C</u> - <u>H</u>		piszczałki kryte, wykonane z dobrego, wytrzymałego drewna sosnowego
c 4'	26 cm	piszczałki cynowe (14-lötig), z nakładanymi labiami oraz strojnikami rolkowym waga: 30 kg
c 2'	16 cm	
c 1'	9 ½ cm	
c ½'	6 cm	

Salicet 8' – ton delikatnie smyczkujący – 54 piszczałki

Menzura		Uwagi
<u>C</u> - <u>H</u>		piszczałki kryte, wykonane z dobrego, w miarę możliwości bezsękowego drewna sosnowego, intonowane kwintowo
		piszczałki cynowe (12-lötig), z bródkami intonacyjnymi, o zdecydowanym wybrzmiewaniu
		waga: 24 kg

Gedackt 8' – ton pełny i miękki – 54 piszczałki

Menzura			Uwagi
<u>C</u> -h			piszczałki wykonane z dobrego drewna sosnowego
rdzeń piszczałki	głębokość	szerokość	piszczałki cynowe (12-lötig) waga: 11 kg
C 8'	7½ cm	6½ cm	
c 4'	5½ cm	4½ cm	
c 2'	14 cm		
c 1'	8½ cm		
c½'	5 cm		

Octave 4' – ton zasadniczy – 54 piszczałki

Menzura	Uwagi
jak dla głosu Principal 8'	piszczałki cynowe (14-lötig), z nakładanymi labiami oraz strojnikami rolkowym waga: 33 kg

Quinte 2 2/3' – 54 piszczałki

Menzura	Uwagi
jak dla głosu Principal 8'	piszczałki cynowe (12-lötig) waga: 17 kg

Octave 2' – 54 piszczałki

Menzura	Uwagi
jak dla głosu Principal 8'	piszczałki cynowe (12-lötig) waga: 11 kg

Subbass 16' – 27 piszczałek

Menzura			Uwagi
rdzeń piszczałki	głębokość	szerokość	piszczałki wykonane z dobrego drewna sosnowego
C 16'	15½ cm	13 cm	
c 8'	9 cm	8 cm	

Nie ma wątpliwości, że organy mogły doskonale wypełniać swoje liturgiczne przeznaczenie. Przypominają w swoich założeniach konstrukcyjno-brzmieniowych m.in. niewielkie instrumenty z warsztatu J.M.V. Haasa z Głubczyc (G. Poźniak 2023). Realizacja komparacji z rozwiązaniami w obszarze koncepcji organów liturgicznych, jakie stosował ten i inni śląscy organmistrzowie w końcowych dekadach XIX w., powinny stać się tematem kolejnych opracowań naukowych.

* * *

Franciszek Koenig (2018: 9) pisze, że „kwestią, która stoi ciągle otworem na płaszczyźnie badań nad biografią i dorobkiem Carla Volkmana, jest ustalenie drogi jego zawodowego rozwoju, co może uzasadniać stosowane rozwiązania konstrukcyjne i techniczne oraz reprezentowaną estetykę brzmieniową”. Wypada wyrazić nadzieję, że temu postulatowi wychodzą naprzeciw treści niniejszego artykułu. Ma on charakter przyczynkarski. Jego szczególną wartością jest odwołanie się do oryginalnego kosztorysu, którego autorem (lub współautorem) był prawdopodobnie ciężko chorujący już Carl Volkmann. Organmistrzowie rzadko przedkładają w swoich kosztorysach takie szczegóły projektowanych instrumentów, jak choćby menzury głosów. Tym bardziej zatem prezentacja kosztorysu przedwykonawczego organów dla kościoła w Ligocie Prószkowskiej ma niebanalne znaczenie dla kontynuowania badań tego gliwickiego warsztatu organmistrzowskiego.

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Archiwum Państwowe, Opole: *Rejencja Opolska*, t. 1: *Kościóły i szkoły – Königliche Regierung zu Oppeln. Abtheilung für Kirchen- und Schulwesen – Acten betreffend Bauten bei der kathol. Kirche zu Elguth Proskau, Kreis Oppeln*, 24.8.1883–31.12.1934, nr 629.

HANICH A. (2012). *Quellen zur Geschichte von Proskau. Źródła do dziejów Prószkowa*. Opole: Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski w Opolu, Parafia Rzymskokatolicka św. Jerzego w Prószkowie, Urząd Miasta i Gminy w Prószkowie.

KOENIG F. (2019). *Budownictwo organowe na Górnym Śląsku od połowy XIX w. do roku 1945. Ewolucja rozwiązań konstrukcyjnych i estetyki brzmieniowej na przykładzie instrumentów w kościołach diecezji gliwickiej*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego.

KOENIG F. (2018). *Carl i Adolf Volkmannowie. Dodatek do biografii*. Maszynopis wykładu. Konferencja „Organy na Śląsku”. Katowice, Akademia Muzyczna, 17–18.04.2018.

KOPIEC J., PYKA J. (2010). *Schematyzm diecezji opolskiej 2010*. Opole: Kuria Diecezjalna.

POŹNIAK G. (2023). *Johann Mathias Vinzenz Haas (1812–1899) – działalność organmistrzowska na Opolszczyźnie. Studium źródłoznawcze na podstawie zbiorów Archiwum Państwowego w Opolu*. Opole: SINDRUK-DIMK.

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

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

SZYMAŃSKI W. (2013). *Wkład Carla Volkmana z Gliwic w górnośląskie budownictwo organowe*: POŹNIAK G., TARLINSKI P. (ed.). *Śląskie Organy III*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego, 127–137.

www1: <https://proszkow.pl/102/ligota.html>; 18 IX 2024.

SUMMARY

Ligota Prószkowska is a village located in Opole Silesia near Prószków, a dozen kilometres from Opole, south of the voivodship's capital. The village is home to the historic St. Nicholas' Church which was built in the mid-18th century and is dominated by rich Baroque furnishings. Opposite the pulpit, there is a particularly valuable 14th century Gothic sculpture of the church's patron saint. The church had functioned as a branch of the parish in nearby Prószków for centuries. An independent parish was erected in 1944. At the beginning of the 1960s, the Biernacki company equipped the church with a small, 6-voice organ (one manual and pedal). Older parishioners remember an earlier, small instrument for which an organ blower was necessary. The present parish priest does not confirm these statements. The documents found in the State Archive in Opole prove that the parish priest of Prószków, who was the ruler of the church in the ninth decade of the 19th century, together with the Ligota parish councillors attempted to build an organ in St. Nicholas' Church. Unfortunately, this archive unit does not prove conclusively whether the investment was initiated and completed. The fact is, however, that the planned instrument was to be small, as it was assumed to build a 7-voice organ which was to be equipped with a unit to organ blowing (German: *Bälgetreter*). This assumption corresponds to the account of current parishioners.

The most interesting document in the archive unit is undoubtedly Carl Volkmann's surviving cost estimate, drawn up in Gliwice and dated 19 June 1883. Who was the organ builder Carl Volkmann? He was born on 27 May 1826 in the small village of Holzsußra in Thuringia and died on 25 November 1884 in Gliwice. F. Koenig writes: "determining his place of birth, and thus his region of origin, makes it possible to assume that he may have acquired his organ-building skills somewhere in his native land, precisely in Thuringia. Although a different option cannot be ruled out. Taking into account the knowledge of the place of origin and comparing the organ builder's works with others, it is now possible to try to discover the 'school' which, in terms of sound and construction, was represented by Carl Volkmann in his craft. What W. Szymański, among others, writes about, clearly points to the good, typically German tradition of organ building of that time". His Silesian period of organ-building activity (therefore also the initiation of his professional independence) is marked by 1856, and at this stage of research, his first identified work concerns the repair of the organ in the old St. Adalbert's Church in Mikołów. After Carl Volkmann's death, his factory entered a transitional phase, which is shrouded in a veil of mystery. The work was eventually continued by his son Adolf who was underage at the time of his father's death. As a matter of fact, we was 15 years old at that time. F. Koenig states that "the organ-building legacy of Carl and Adolf Volkmann comprises about 30 organs, including, it should be emphasised, relatively large instruments". In addition to contracts for building new organs, C. Volkmann also carried out numerous instrument repairs and renovations.

Carl Volkmann died at the age of 58. The cause of his death was apparently a stroke (German: *Schlaganfall*). The course of the last months of his life as well as his death's causes are difficult to clearly determine at the moment. In all probability, his condition can be described as "a long and severe illness" (F. Koenig 2018: 4). The organ builder's handwritten signature on the cost estimate seems to confirm this assumption. It is worth noting that only his signature is an autograph. The subsequent paragraphs of this document must have been edited by another person, and Volkmann only signed it on 19 June 1883. As mentioned before, the organ master died on 25 November 1884. The two dates are separated by 17 months. The enlarged handwritten signature clearly

shows the awkwardness and trembling of the hand, which must have been the consequence of an ongoing illness.

The organ project which was proposed to the parish council and church administrator in Ligota Prószkowska for the local church is a concept of a strictly utilitarian instrument that was supposed to meet its acoustic requirements and the needs of a singing liturgical congregation. The cost estimate reveals that it was to be an organ with mechanical traction and flap-slide wind chests. The wind chest for the manual section was to be 2.6 m long and 70 cm wide and made largely of oak. On the other hand, the wind chest for the pedal section was to be 2.6 m long and 30 cm wide and made of similar materials as the wind chest for the manual section. Little information about the playing table was given by the organ builder. Moreover, the cost estimate does not include any records of the air storage (supposing this was the instrument reported by contemporary parishioners from Ligota Prószkowska, it had a single feeder).

In the disposition, seven voices were installed. In their timbral aesthetics, they show predictions to Romantic colouristic and sonoristic ideas about playing organs. Volkmann submits a proposal for an instrument with a predominance of 8-voice voices and a majority of principals as well as a representation of voices from other families (except linguistic voices). The colour-dynamic shading is supported by the aliquot voice and the fact that a Quinte 2 2/3' and Octave 2' setting is recommended on the wind chest on a block operated by a single latch (German: *können auf einer Schleife stehen*). The sound is further enriched by the possibility to connect the two sections: manual to pedal. The voices are characterised by unequivocally timbral clarity in the representation of the voice families. In sound, these are fundamental, powerful and full tones.

There is no doubt that the organ could perfectly fulfil its liturgical purpose. In their construction and sound design, they resemble e.g. small instruments from the workshop of J.M.V. Haas from Głubczyce. The subject of further scientific studies should concern comparisons with solutions in the area of liturgical organ design, which were applied by this and other Silesian organ-builders in the final decades of the 19th century.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy • Carl Volkmann • Śląsk • budownictwo organów
organs • Carl Volkmann • Silesia • organ building

Grzegorz Poźniak, Dr habil., professor of University of Opole – 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 Headmaster of Diocesan Institute of Church Music in Opole. His academic interests include: liturgical music, knowledge of organs, history of organ in Silesia, Church music education.

e-mail: xgrzpoz@wp.pl

6

Dzieje organów w kościele parafialnym pw. św. Anny w Chojnem

The history of the organ in the parish church
of St. Saint Anna in Chojne

Mariusz Wiktorowski
ORCID: 0000-0003-0641-3394
INSTYTUT NAUK O SZTUCE KUL,
LUBLIN

ABSTRACT

The organ in the parish church in Chojne has, until now, remained relatively obscure in the historical record. The principal objective was to address this research gap by reconstructing the history of the construction of the existing instrument and by seeking information about the previous organ. This was made possible through access to the archives of the Diocese of Włocławek and the parish archives. A considerable amount of archival material was instrumental in establishing the chronological history of the instruments in this church. Inventory research was conducted by the author of this article. It is primarily utilized for liturgical accompaniment and is a representative instrument for small parishes in this region.

Ciągle powiększający się polski dorobek naukowy niezaprzeczalnie obejmuje także organologię. Powstają nowe czasopisma, monografie i liczne artykuły opisujące organy w kościołach, akademiach muzycznych i w salach koncertowych. Opisywane są nie tylko duże organy koncertowe, ale także te skromniejsze, kilkuniosowe, oraz pozytywki. Do takich małych organów można zaliczyć instrumenty będące w wyposażeniu kościoła parafialnego pw. św. Anny w Chojnem, które przez setki lat służyły do akompaniamentu liturgicznego.

1. Zarys historii parafii i kościoła pw. św. Anny w Chojnem

Kościół parafialny pw. św. Anny w Chojnem znajduje się w województwie łódzkim, w powiecie sieradzkim, a terytorialnie leży na ziemiach diecezji włocławskiej, wchodząc w skład dekanatu sieradzkiego pierwszego. Parafia została erygowana 13 grudnia 1527 r. przez abpa Jana Łaskiego. Na przełomie XVIII i XIX w. przyłączono do niej parafię Dąbro-

wa Wielka. Na początku wybudowano drewnianą kaplicę, a w roku erekcji ustanowiono ją kościołem parafialnym. W 1540 r. za sprawą Jana Łyczewskiego, dziedzica, wybudowano nowy, drewniany kościół. Obecna, murowana świątynia powstawała w latach 1599–1613, a konsekrowana została w 1648 r. przez bpa Macieja Łubieńskiego. Ustanowiono ją wtedy kościołem pw. św. Anny (Arch1: 49; A. Ruskowski 1990: 7; *Rocznik diecezji włocławskiej* 2011: 749). Ufundował go Stanisław Popogiusz Zapolski (Z. Neymanowa 1974: 56) jako wotum wdzięczności za rzekome uratowane jego topiącego się dziecka (Arch2). W XVIII w. w prezbiterium umieszczona była tablica, na której widniał zapis z rokiem 1613 (Arch1: 49). W 1621 r. od północnej strony dobudowano zakrystię, nad nią kaplicę Matki Bożej (*Rocznik diecezji włocławskiej* 2011: 749), a sześćdziesiąt lat później dobudowano wieżę (J. Kobierzycycki 2001: 17). W 1740 r. odnowiono kościół (Arch1: 49). Prawdopodobnie później nie przeprowadzono w nim remontów, ponieważ w 1837 r. wymagał gruntownych napraw (Arch3). W 1879 r. kościół był odnowiony tylko od wewnątrz, lecz drewniana plebania groziła zawaleniem (Arch4). Odmalowano go w 1901 r., a pięć lat później odrestaurowano wieżę (Arch5). W 1903 r. parafię nawiedziła powódź, ponieważ wylała rzeka Warta, przez co w okolicy panował głód przez cały następny rok (1903: 5). Ostatecznie przebudowano kościół w 1906 r. (K. Szczepkowska 1953: 4). W czasie II wojny światowej zamieniono go na magazyn i zniszczono w nim ławki, rzeźby, zrabowano dzwony (*Rocznik diecezji włocławskiej* 2011: 750) i prawdopodobnie także organy. W 1969 r. Z. Kларыska z Torunia wykonał nową polichromię w kościele, a ponowne malowanie miało miejsce w 1982 r. (Arch2).



Fot. 1. Fasada kościoła parafialnego w Chojnem (fot. Mariusz Wiktorowski)

W II połowie XX w. dokonano wielu remontów w kościele, jego otoczeniu, na cmentarzu i plebanii (Arch6: 20–214).

W 2003 r. wyposażono dzwony w elektromagnetyczny napęd, a w kolejnych latach wyremontowano ściany, okna, ołtarz oraz otoczenie. Zamontowano ogrzewanie i oświetlenie zewnętrzne (*Rocznik diecezji wrocławskiej* 2011: 750).

2. Organy niezachowane

Pierwsze informacje o organach pochodzą już z 1636 r., kiedy to podczas wizytacji zapisano, że w tym kościele znajdują się sześciogłosowe organy: *Organum Vocum 6* (Arch7: 167). Nie odnaleziono źródeł, czy zostały one zniszczone, czy zostały na miejscu, ale prawdopodobnie zostały rozbudowane, ponieważ pod koniec XVII w. stały na chórze organy o 8 głosach, które wciąż wymagały remontu (Arch8).

W 1788 r. inwentarz kościoła, w którym nie ma informacji o organach, został spisany w obecności organisty parafialnego Franciszka Stasiewskiego (Arch9), co pozwala przypuszczać, że kościół dysponował dalej instrumentem. Potwierdzenie tego przypuszczenia można odnaleźć w 1791 r., kiedy podczas wizytacji odnotowano krótki opis chóru: „Chór drewniany wyniosły, do wnięcia niebezpieczny niebiesko malowany, w nim Pozytyw stojący o 8. głosach z tympanem reparacyi potrzebujący” (Arch1: 49). Organy były prawdopodobnie czynne, bo w parafii był zatrudniony organista, Wincenty Pawnicki, mający 23 lata, który służył w tym miejscu od 4 lat (Arch1: 48). W zaleceniach powizytacyjnych zlecono proboszczowi, aby wyremontował pozytyw, ale przede wszystkim zbudował nowe i bezpieczne schody na chór (Arch1: 51).

W 1857 r. organy były w stanie dobrym, po remoncie (Arch10). W 1858 r. na chórze znajdowały się organy (Arch11), ale w 1862 r. już wymagały remontu (Arch12). Remont ten zatem był nie do końca udany lub w kościele panowały złe warunki, ponieważ w 1868 r. uważane były już za całkiem zepsute (Arch13).

W 1876 r. organy zostały wyremontowane przez organmistrza Stanisława Bielawskiego z Kalisza; dodano wówczas do nich jeden głos. Na organach był wypisany rok, ale w dokumencie istnieje nieuzupełniona luka. Remont ten odbył się w czasie, gdy parafią zarządzał ks. Franciszek Drozdowski, tj. po 1872 r. (Arch14). Nie wiadomo, ile głosów wówczas miały, bo w opisie kościoła z 1879 r. w miejscu zapisu liczby głosów dokument uległ uszkodzeniu. Zachował się zapis, że chór był w dobrym stanie, świeżo pomalowany, a organy (prawdopodobnie mające 9 głosów) nowo wyremontowane, pozłoczone, pomalowane i mające nowe miechy (Arch15; Arch16). W 1882 r. powtórzono wspomniany zapis, ale dodano, że chór był z organami dziewięciogłosowymi wyremontowanymi, wyzłoczonymi i z nowymi miechami (Arch17).

Ostatnie archiwalne informacje dotyczą 1906 r., kiedy to chór muzyczny był w dobrym stanie, a na nim organy o dziewięciu głosach (Arch18). Jest to ostatnia informacja o dziewięciogłosowych organach w kościele, które dotrwały prawdopodobnie do czasów wojennych.

3. Organy obecne

O początkach obecnych organów w Chojnym wiadomo tyle, że po II wojnie światowej, w czasie której kościół służył jako wojskowy magazyn, powiększono chór muzyczny. Na upamiętnienie faktu, że podczas II wojny światowej kościół był magazynem broni, przerobiono chór i wsparto go na dwóch lufach armatnich (Arch19). Następnie wybudowano organy, a według ustnych przekazów środki finansowe na ich budowę pozyskano z wycinki i sprzedaży drzew z parafialnego cmentarza (informacja ustna od proboszcza parafii, ks. Rafała Zatorskiego, z 12 stycznia 2022 r.). Wybudowano je prawdopodobnie około 1950 r., a budowniczymi, jak wynika z tabliczki umieszczonej na kontuarze organów, byli B. Komorowski i Z. Pietrzak z Włocławka.

1 listopada 1957 r. podpisano w parafii umowę pomiędzy proboszczem a kościelnym Franciszkiem Korpą. W obowiązkach kościelnego zapisano, że jeśli jest potrzeba, ma on kalikować na chórze, a za pogrzeby i śluby dostaje kwotę w wysokości połowy wynagrodzenia organisty. Wiadomo więc, że organy były sprawne i grał na nich organista (Arch20). Rok później w inwentarzu parafialnym opisano, że na chórze były organy sześciogłosowe, z jednym manuałem, a organista mieszkał w organistówce przy parafii (Arch21). 12 czerwca 1979 r. dokonano bardzo ważnego wpisu w spisie własności kościelnej, że organy są świeżo po generalnym remoncie (Arch22). 5 listopada 1982 r. Ignacy Druźbiak, organmistrz z Kallisa, zakończył naprawę organów, polegającą na czyszczeniu, konserwacji i strojeniu całego instrumentu (Arch6: 108). Na przełomie czerwca i lipca 1997 r. parafię odwiedził pewien organmistrz z Wrocławia (zapewne chodziło o organmistrza Remigiusza Cynara, który w tym czasie budował instrument w kościele pw. Najświętszego Serca Jezusowego w pobliskim Sieradzu) i stwierdził, że organy wymagają gruntownego remontu (Arch6: 242).

W *Roczniku diecezji włocławskiej* z 2011 r. znajduje się zapis, że w 2004 r. wykonano kapitalny remont organów (*Roczniku diecezji włocławskiej* 2011: 750). Zapis ten jest niezgodny z prawdą, ponieważ dokonano wtedy tylko wyceny remontu, do którego ostatecznie nie doszło, a skończyło się na uruchomieniu niedziałających głosów i drobnych poprawkach stroju (informacja ustna od ks. proboszcza Rafała Zatorskiego z 12 stycznia 2022 r.).

Ostatnia naprawa organów miała miejsce za czasów obecnego proboszcza, ks. Rafała Zatorskiego, w sierpniu 2021 r., kiedy to wymieniono mieszki i nastrojono instrument. Prace te wykonał organmistrz Łukasz Ziółkowski z Torunia (informacja ustna od ks. proboszcza Rafała Zatorskiego z 12 stycznia 2022 r.).

Opisu inwentaryzacyjnego dokonał autor artykułu na początku 2022 r.

3.1. Lokalizacja

Organy na drewnianym chórze muzycznym, nad głównym wejściem do kościoła, naprzeciw ołtarza. Chór muzyczny umieszczony nad kruchtą, wzniesiony na wysokości 3,22 m, wypełniający całą szerokość kościoła, wsparty na dwóch filarach, lufach armatnich z okresu wojennego. Nad lufami dekoracja na złączeniu empyry i kolumny w formie trójkąta, ozdobiona stylizowanymi formami liści akantu i ślimacznic, pod nimi rzeźbione uszy z herbami literowymi, stanowiące historyczne, pierwotne fragmenty chóru muzycznego (K. Szczepkowska 1953: 4). Wejście na chór po czternastu drewnianych schodach, po stronie prawej. Wymiary chóru: szerokość 7,70 m, głębokość 2,50 m, wysokość 5,15 m (w najwyższym punkcie). Balustrada drewniana, pełna, wysokość 1,05 m, podzielona na trzynaście równych części. Parapet balustrady wsparty na szesnastu dekoracyjnych konsolach w formie prostej esownicy.

3.2. Szafa organowa

Szafa organowa umiejscowiona pośrodku chóru, przylegająca do tylnej ściany kościoła, wykonana z drewna iglastego, pomalowana na kolor ciemnobrązowy, lakierowana. Wymiary szafy: szerokość 3,00 m, głębokość 1,20 m, wysokość z prospektem 4,24 m, z prostym gzymsem o wysokości 0,12 m pomiędzy piszczalkami a cokołem.

3.3. Prospekt



Fot. 2. Prospekt organów w kościele w Chojnem (fot. Mariusz Wiktorowski)

Prospekt organów bezstyłowy, otwarty, symetryczny, jednosekcyjny, jednoosiowy, o płaskim konturze, ustawiony na cokole o wysokości 1,64 m, złożony z trzydziestu pięciu piszczałek cynkowych, pomalowanych na kolor metaliczny, wszystkie grające, należące do głosu Pryncypał 8'. Labia piszczałek umiejscowione na jednym poziomie. Prospekt bez dekoracji snycerskiej.

3.4. Traktura gry i registry

Organy wyposażone w trakturę pneumatyczną zarówno gry, jak i registry. Przewody powietrzne wykonane w przeważającej części z łożu, niektóre wymienione na tworzywo sztuczne.

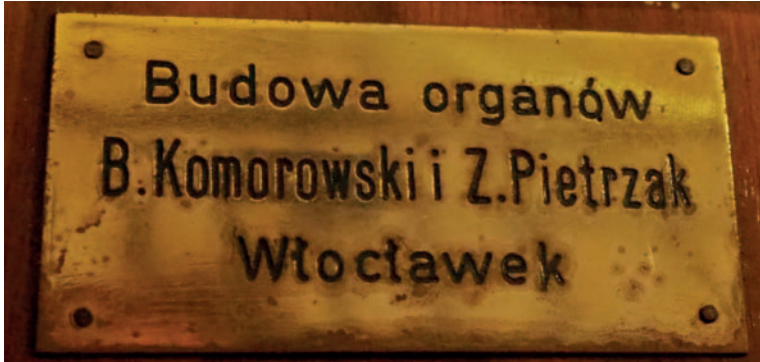
Kontuar wolno stojący, ustawiony przed szafą organową, na środku osi prospektu, tyłem do szafy organowej. Odległość stołu gry od balustrady chóru to zaledwie 0,33 m. Jedna klawiatura ręczna i jedna nożna. Na kontuarze po lewej stronie tabliczka z napisem: „Budowa organów B. Komorowski i Z. Pietrzak Włocławek”.

Osiem włączników registrych, kolebkowych, białych, nienumerowanych, umieszczonych nad klawiaturą manualu. Sześć z nich przeznaczonych dla głosów organowych, dwa pozostałe dla połączeń. Napisy koloru czarnego w języku polskim, wygrawerowane na registrych. Registry umieszczone w jednym rzędzie, podzielone na dwa zestawy, pierwszy z lewej dla jednego głosu pedału i połączenia manualu z pedałem, drugi dla głosów manualu i połączenia manualowego super. Sekcje niepodpisane. Oprócz włączników głosów nie ma przycisków pomocniczych.



Fot. 3. Klawiatura i włączniki registrych stołu gry organów w kościele w Chojnem (fot. Mariusz Wiktorowski)

Kontuar koloru ciemnobrązowego wykończony zielonymi filcami. Włącznik dmuchawy poza kontuarem, bez opisu. Żaluzja zamykająca kontuar. Wymiary stołu gry: szerokość 1,35 m, głębokość 1,13 m (bez klawiatury nożnej 0,57 m), wysokość 1,10 m (z podium 1,30 m). Obecny stół gry zamontowany od początku istnienia organów, czyli od ok. 1950 r. Ławka organowa dopasowana, bez regulacji wysokości siedziska, w kolorze stołu gry.



Fot. 4. Tabliczka budowniczego organów w kościele w Chojnem (fot. Mariusz Wiktorowski)

Kontuar wyposażony w manuał oraz pedał.

Zakres manuału: C–a³ (dla głosu 8'), 58 klawiszy,

Zakres Pedału: C₁–f (dla głosu 16'), 30 klawiszy.

3.5. Wiatrownica

W szafie organowej jedna wiatrownica stożkowa, ustawiona na wysokości 1,37 m nad podłogą chóru.

3.6. Piszczatki

Piszczatki ułożone na wiatrownicy całotonowo. Strona C po lewej, strona Cis po prawej. W sekcji manuału i pedału najwyższe piszczałki pośrodku szafy. Dla głosów manuałowych jednorzędowych po 58 piszczałek, dla głosu pedału 30 piszczałek. W organach głosy kompletne.

Na wiatrownicy umieszczone głosy od prospektu: Pryncypał 8' w prospekcie (35 piszczałek), Pryncypał 8' górny rejestr w szafie (23 piszczałki), Bourdon 8', Salicet 8', Rorflet 4', Mixtura 2 ch, Subbas 16'.



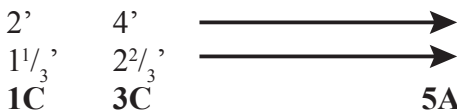
Fot. 5. Piszczalki na wiatrownicy stożkowej organów w kościele w Chojnem
(fot. Mariusz Wiktorowski)

Organy dysponują następującymi głosami:

Manuał I	Pedał
1. Pryncypał 8'	1. Subbas 16'
2. Bourdon 8'	
3. Salicet 8'	
4. Rorflet 4'	
5. Mixtura 2 ch	

Połączenia: Man-Ped, Man-Super (niekompletne)

Mixtura 2 ch z manuału



Prawie wszystkie piszczałki w manuałe zbudowane z metalu, poza głosem Bourdon 8', który w części zbudowany jest z drewna (1C-3E). Sekcja pedału cała drewniana. W tych organach są wyłącznie głosy labialne, z których najwięcej jest głosów fletowych.

3.7. Miech

Jeden miech pływakowy o wymiarach: szerokość 1,40 m, głębokość 1,80 m, wysokość 0,55 m, nad podłogą chóru 0,68 m, we wnęce za szafą organową. Do miecha dostarczane powietrze drewnianym kanałem z dmuchawy, zamkniętej w drewnianej skrzyni, znajdują-

cej się w osobnym pomieszczeniu, po lewej stronie, oddzieloną drewnianą ścianą. Ciśnienie powietrza w miechu 90 mm słupka wody.



Fot. 6. Miech pływakowy organów w kościele w Chojnem (fot. Mariusz Wiktorowski)

3.8. Stan zachowania instrumentu i podsumowanie

Szafa organowa zachowana w stanie dobrym, płyciny cokołu szafy nieznacznie uszkodzone przez szkodniki, traktura gry wymagająca nielicznych poprawek, niektóre mieszki wymagają wymiany, występujące nierównomierne opóźnienia w trakturze gry na różnych dźwiękach, niektóre piszczałki niegrające, stół gry w stanie dobrym, słyszalne rozszczelnienia ze stołu gry, piszczałki kompletne, miech w stanie dobrym, bez uszkodzeń. Instrument nadający się do gry akompaniamentu liturgicznego i odpowiedniej literatury organowej.

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Akta wizytacji generalnej parafii dekanatu warskiego (w archidiaconacie uniejowskim), przeprowadzonej w 1791 r. przez kanonika plockiego Celestyna Cieleckiego, delegowanego do tej czynności przez kanonika S. W. Łubieńskiego administratora generalnego archidiecezji gnieźnieńskiej (za zgodą abpa M. J. Poniatowskiego), sygn. AGG. Wiz. 89 (sygn. OABMK 3893).

Arch2: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/5, *Kwestionariusz dotyczący Sanktuarium Chojne z 1983 r.*

Arch3: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Choyne. Wizyta dekanalna łącznie z dozorem kościoła parafialnego we Wsi Choyne dnia 29.05.1837 r. odbyta* [brak paginacji stron].

Arch4: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem 1879 r.* [npg].

Arch5: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Kościół i inwentarz kościelny w Chojnem z 1906 r.* [npg].

Arch6: Archiwum Parafii Chojne, *Kronika parafialna z lat 1965–1999.*

Arch7: ADWł, *Acta visitationis totius archidiaconatus Unieioviensis 1636*, sygn. AGG. Wiz. 6 (sygn. OABMK 2808).

Arch8: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis stanu parafialnego w Chojnym [prawdopodobnie z końca XVII w.]*, [npg].

Arch9: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Inwentarz parafii w Chojnym z 1788 r.* [npg].

Arch10: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem z dnia 25.07.1857 r.* [npg].

Arch11: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem podczas wizytacji dziekańskiej z dnia 23.11.1858 r.* [npg].

Arch12: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem podczas wizytacji dziekańskiej z dnia 18.07.1862 r.* [npg].

Arch13: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem podczas wizytacji dziekańskiej z dnia 15.08.1868 r.* [npg].

Arch14: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem 1876 r.* [npg].

Arch15: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem 1879 r.* [npg];

Arch16: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem wizytacji z dnia 4.05.1872 r.* [npg].

Arch17: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Opis kościoła w Chojnem wizytacji 1882 r.* [npg].

Arch18: ADWł, Akta parafii Chojne, sygn. 51037/4, *Kościół i inwentarz kościelny w Chojnem z 1906 r.* [npg].

Arch19: ADWł, Akta parafii Chojne, *Kwestionariusz dotyczący Sanktuarium Chojne z 1983 r.*, sygn. 51037/5 [npg].

Arch20: ADWł, Akta parafii Chojne, *Umowa o pracę między proboszczem a kościelnym z dnia 01.11.1957 r.*, sygn. 51037/4 [npg].

Arch21: ADWł, Akta parafii Chojne, *Parafia Chojne. Inwentarz kościoła z dnia 05.07.1958 r.*, sygn. 51037/4 [npg].

Arch22: ADWł, Akta parafii Chojne, *Spis własności kościelnej w Parafii św. Anny w Chojnem z dnia 12.06.1979 r.*, sygn. 51037/4 [npg].

(1903) „Gazeta Świąteczna”, 1189.

KOBIERZYCKI J. (2001). *Nieznane zakątki powiatu sieradzkiego*. „Na Sieradzkich Szlakach”, 2/62, 15–21.

NEYMANOWA Z. (1974). *Co warto zwiedzić*. G. KOCOŃ (ed.). *Sieradz i okolice*. Łódź: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, 43–72.

Rocznik diecezji włocławskiej (2011). Włocławek: Wydawnictwo Duszpasterstwa Rolników.

RUSZKOWSKI A. (1990). *Zabytki województwa. Murowane kościoły województwa sieradzkiego*. „Na Sieradzkich Szlakach”, 4/20, 4–12.

SZCZEPKOWSKA K. (1953). *Powiat sieradzki*. J. ŁOZIŃSKI (ed.). *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1–49.

SUMMARY

A summary of the history of the parish of St Anne in Chojne reveals its establishment in 1527. The construction of the existing church building was completed in 1613, and this date is inscribed on a plaque located within the chancel. The initial six-voice organ in this church was installed as early as 1636 and underwent subsequent expansion, with the addition of two voices. A further voice was incorporated into the instrument in the nineteenth century, and it has undergone a number of renovations since that time. The nine-voice organ survived until the Second World War. It is regrettable that the church was converted into a military arms depot during the war, resulting in the destruction of the organ.

The current organ was constructed in 1950 by the builders B. Komorowski and Z. Pietrzak from Włocławek. The requisite funds for the construction of the organ were sourced from the sale of timber harvested from trees felled on the cemetery grounds. The organ remains operational to this day, with ongoing maintenance and repairs. The plaques are affixed to the music choir, which is supported by two cannon barrels in commemoration of the event. The instrument has a straightforward, unadorned prospectus, with six voices housed on a single wind chest. A total of five voices are located within the manual section, with an additional voice situated within the pedal section. The instrument is equipped with pneumatic traction. The bellows of the organ are floating. The overall condition of the organ is good. The history of the instruments in this church was previously unknown; however, it was possible to reconstruct it thanks to a search in the archives. The description was made on the basis of an inventory of the organ made by the author. The organ is a typical example of one found in this region and is mainly used for liturgical accompaniment.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy • budownictwo organowe • Chojne • Komorowski • Pietrzak
organs • organ bulding • Chojne • Komorowski • Pietrzak

Mariusz Wiktorowski is a musicologist, organist and Germanist. He was born in Zduńska Wola in 1992. From the outset, he has been affiliated with the Catholic University of Lublin. He currently holds the position of assistant in the Chair of Instrumentology at the Institute of Art Studies of the Catholic University of Lublin. His research encompasses the history and construction of organs in central Poland and German-language organ literature.

e-mail: mariusz.wiktorowski@kul.pl

7

„Msza dożynkowa” w opus mszalnym Moritza Brosiga (1815–1887)

"Harvest Festival Mass" in the missal opus
of Moritz Brosig (1815–1887)

Ewelina Szendzielorz
ORCID: 0000-0001-5213-6418
UNIWERSYTET OPOLSKI
KATEDRA HISTORII KULTURY
I SZTUKI

ABSTRACT

In the creative output of Moritz Brosig (1815–1887), the F minor / F major mass was placed as opus 31. It is also the fourth of nine cycles of *ordinarium missae* in the missal opus of the *Kapellmeister* of the Wrocław cathedral. The Requiem and the German mass complete this output. The subject of this article is a description of the composition together with a source-critical edition of the notes based on the composer's manuscript found in the collections of the Archdiocesan Archive and the Chapter Library in Wrocław. Due to the interventions that Brosig made in the score between the first and the second edition of his mass, the original composer's manuscript will be compared with the 19th-century printed versions, which were published by *F.E.C. Leuckart*. The article will also include a description of the source, which will be crowned by a revision commentary.

Podstawę artystycznego układu cyklicznego mszy tworzy *ordinarium missae*. W praktyce liturgicznej zostaje ono rozbite przez śpiewane i mówione *propria*. Powstały jednak i takie układy cykliczne, które zawierały oprócz *ordinarium missae* także części *proprium missae*” (J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska 1984: 615). Tym sposobem muzyka jako służebnica liturgii stanowi od wieków integralny element świętych obrzędów, a co za tym idzie – żywy przekaznik treści ewangelicznych, stanowiąc jeden z podstawowych elementów ofiarowania się Boga ludziom w sposób widzialny i słyszalny w świętych znakach (J. Waloszek 1997: 119).

Wobec powyższego stwierdzenia nie dziwi fakt, że w każdej epoce historii muzyki msza pozostawała jedną z najpopularniejszych form, po którą sięgali kompozytorzy muzyki religijnej, zwłaszcza zaś po jej „podstawową”, łacińską postać, zawierającą muzyczne opracowania części stałych Mszy św. *Ars musica* została nierozzerwalnie złączona z obrzędami Kościoła i znalazła swoje trwałe miejsce w dążeniu do najgodniejszego i najdosłowniejszego kształtu liturgicznej *ars celebrandi*. Tym samym w łonie liturgii wraz z kolejnymi wiekami

rozwijał się śpiew liturgiczny, a także wykształcały się nowe kierunki, techniki kompozytorskie oraz sposoby wykorzystania instrumentów muzycznych (I. Pawlak 2000: 49–51).

Cykl mszalny, jako fundament muzyki liturgicznej, przyjmuje postać rozbudowanej, wieloczęściowej kompozycji, której koncepcja inspirowana jest w pierwszej kolejności strukturą i przesłaniem tekstów mszalnych. To one dyktują następstwo kolejnych środków, podpowiadając twórcy możliwe do zastosowania rozwiązania. Można zatem stwierdzić, że wzięcie na warsztat *ordinarium missae* rozwiązuje w pewnym sensie autorowi opracowania problem formy, a także wiele zawiłości technicznych i kompozytorskich. Jednocześnie zaś przynosi możliwość zmierzenia się z wielką formą o wielowiekowej tradycji (S. Dąbek 1996: 48).

Twórcą, który podjął się takiego zadania, był Moritz Brosig (1815–1887). Blisko pół wieku spędził on na muzycznej służbie w katedrze wrocławskiej, podejmując wpierw obowiązki organisty, a następnie kapelmistrza czołowego ośrodka kościelnego na Śląsku. Jego szerokie spojrzenie na muzykę liturgiczną, znajomość jej historii i lokalnych tradycji, a jednocześnie perspektywiczna wizja rozwoju były gwarantem kompozycji wolnych od stronniczo-skrajnych wpływów zarówno cecylianów, jak również romantycznych. Brosig jawi się jako kompozytor konsekwentnie podążający obraną przez siebie ścieżką: wierny Kościołowi i pragnący godnej muzyki liturgicznej, a zarazem nierezygnujący z muzycznej *artis*, mającej prawo do rozwoju i korzystania ze zdobyczy epoki. Przede wszystkim zaś wspomnianego dyrektora muzycznego postrzegać należy jako rzecznika śląskiej tradycji mszy orkiestrowej, której bronił, a także pielęgnował ją i rozwijał w swoim twórczym opus.

Msza w koncepcji i warsztacie kompozytorskim Moritza Brosiga

Twórczość mszalna w dorobku kompozytorskim Moritza Brosiga była ściśle związana z pełnionymi przez niego funkcjami organisty i kapelmistrza wrocławskiej katedry. Wynikała zatem w dużej mierze z zakresu jego obowiązków, do których należało nie tylko przygotowanie muzyki na potrzeby katedralnej liturgii od strony wykonawczej, ale także dostarczanie nowego, liturgicznie przydatnego repertuaru. Nie podlega więc żadnym wątpliwościom fakt inspiracji oraz przeznaczenia kompozycji Brosiga. Powstawały one w przestrzeni Kościoła i były dyktowane zapotrzebowaniem, jakie generowały celebracje liturgiczne mające miejsce w katedrze we Wrocławiu, a następnie promieniowały swym zasięgiem do innych ośrodków kościelnych na całym Śląsku. Opus mszalne omawianego kapelmistrza stanowi więc naturalny owoc jego muzyczno-kościelnej działalności. Nie bez znaczenia pozostaje jednak w tym miejscu region, w jakim przyszło mu żyć i tworzyć. Kompozytor ten działał bowiem w centralnym miejscu dla rozwoju XIX-wiecznej, katolickiej muzyki kościelnej na Śląsku – w krainie pogranicza polsko-niemiecko-czeskiego, charakteryzującej się ponadnarodowym i ponadkonfesyjnym wymiarem kulturowym, gdzie rozmaite wpływy, idee i tendencje wzajemnie się przenikały i ubogacały, owocując tym samym osobliwą specyfiką regionalną (G. Poźniak 2019).

Charakterystycznym elementem tworzonych na Śląsku mszy wielogłosowych stała się obecność orkiestry (G. Poźniak 2013: 251). Kościelna muzyka orkiestrowa była obecna we wrocławskiej katedrze już za sprawą poprzedników Moritza Brosiga na stanowisku kapelmistrzowskim: Josepha Ignaza Schnabla (1767–1831), którego muzyczna aktywność w tym ośrodku przypada na lata 1805–1831, i Bernarda Hahna (1780–1852), działającego tam w latach 1831–1852. Kontynuatorem tejże linii został także Brosig, który reflektował nad spuścizną poprzednich generacji i mimo głośno wyrażanych ze strony przedstawicieli stowarzyszenia cecylińskiego (*Allgemeiner Cäcilien-Verein*) postulatów wykluczenia muzyki orkiestrowej z liturgii, zachował ciągłość tradycji wykonywania mszy z aparatem orkiestrowym, a ponadto rozwijał ją w swoim warsztacie kompozytorskim. Jedynie dzięki jego jasno wytyczonej ścieżce, którą konsekwentnie podążał, będąc nieugiętym w swoich kapelmistrzowskich działaniach i twórczym *credo*, msza orkiestrowa na Śląsku została zachowana w kościelnej przestrzeni, a wszyscy kolejni kapelmistrzowie katedralni we Wrocławiu podjęli się jej tworzenia w duchu ugruntowanej tradycji (E. Szendzielorz 2023: 278–279).

Moritz Brosig, broniąc używania aparatu orkiestrowego w mszach, nie pozostawał jednocześnie obojętny wobec nadużyć obecnych w muzyce liturgicznej, również tych związanych z niewłaściwym wykorzystaniem instrumentów muzycznych, wprowadzającym elementy świeckie do przestrzeni *sacrum*. Wrocławski kapelmistrz nie wahał się korzystać z epokowych zdobyczy, a jednocześnie jego priorytetem było zapewnienie muzyce liturgicznej godnego charakteru, co – jego zdaniem – było możliwe do połączenia poprzez odpowiednie gospodarowanie dostępnymi środkami. Wyrażone przekonania oraz poczynania omawianego dyrektora muzycznego pozwalają na określenie go „kompozytorem środka”. Z jednej strony postulował on bowiem chronienie muzyki kościelnej przed tym, co świeckie, i szukał recepty na poprawę jej stanu, z drugiej zaś starał się ją uchronić przed skostnieniem. Mierzył się z problemem napięć między tym, co nowoczesne, a tym, czego chcą cecylianiści. Jednocześnie próbował także zapobiec wdarcia się rozemocjonowanej muzyki romantycznej do kościołów.

Tym samym w twórczym dorobku Moritza Brosiga znajduje się dziewięć wokalnie-instrumentalnych cykli *ordinarium missae*, chorałowa msza niemiecka (*Deutsche Choralmesse*) oraz łacińska msza żałobna (*Requiem*) (R. Walter 1988: 15–19). Należy w tym miejscu zauważyć, że z uwagi na fakt, że ich autor prezentował odmienne poglądy na muzykę kościelną względem cecyliantów, żadna z tychże mszy nie została wymieniona w redagowanym przez związek cecyliński katalogu dzieł (*Vereins-Katalog*).

Wszystkie msze Brosiga przyjmują postać wielogłosową, będąc przeznaczonymi na chór mieszany (czasem w powiększonej obsadzie głosów), z obsadą instrumentalną, której podstawę stanowią zawsze organy. Za użytkowym charakterem tychże kompozycji przemawia fakt, że każdą z nich wykonać można w dwojaki sposób. Warianty wykonawcze dotyczą warstwy instrumentalnej, gdzie pierwszy z nich uwzględnia użycie całego aparatu orkiestrowego. Drugi natomiast przewiduje sposobność wykonania mszy z samymi organami, co stwarza pewną alternatywę wykonawczą, np. dla mniejszych przestrzeni pozbawionych możliwości wykorzystania orkiestry (E. Szendzielorz 2019: 9–10). Dzięki temu twórczość

Moritza Brosiga cieszyła się popularnością na całym Śląsku, o czym świadczy obecność ich partytur w archiwach wielu parafii. Noszą one ponadto widoczne ślady użytkowania, jak: „wypalcowanie”, notatki w nich poczynione czy sporządzone odręczne kopie (E. Szendzielorz 2023: 165). Wszystko to dowodzi, że muzyka wrocławskiego kapelmistrza była żywo obecna w świątyniach w XIX i początku XX w. i należałoby życzyć sobie, aby powróciła do tychże łask również dziś. Z uwagi na fakt, że współcześnie brakuje wydań mszy Brosiga, a ostatnie ukazały się jeszcze za życia kompozytora, pomoże w tym sporządzanie edycji źródłowo-krytycznych jego utworów, co przyniesie okazję odkrycia na nowo zapomnianych kompozycji, a w przyszłości może także powrotu tychże dzieł do praktyki wykonawczej.

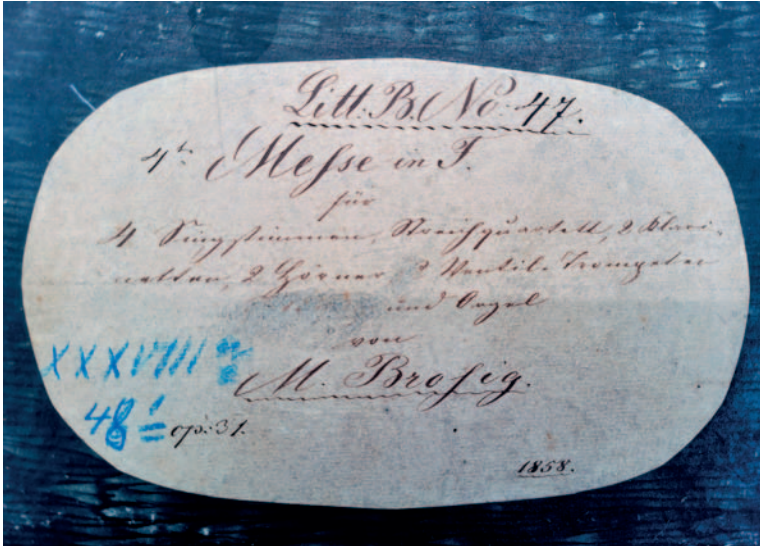
Celem zainicjowania działań we wskazanym kierunku, pisząca te słowa sporządziła transkrypcję i przygotowała edycję źródłowo-krytyczną jednej z kompozycji mszalnych Moritza Brosiga, która zamieszczona jest w dodatku nutowym do niniejszego numeru czasopisma „Folia Organologica”. Jest to msza f-moll / F-dur sygnowana w katalogu dzieł kompozytora jako opus 31. Określana jest ona także jako *Vierte Messe*, gdyż w dorobku kompozytorskim omawianego twórcy stanowi ona czwarty z kolei cykl *ordinarium missae*.

Dedykacja i przeznaczenie mszy czwartej

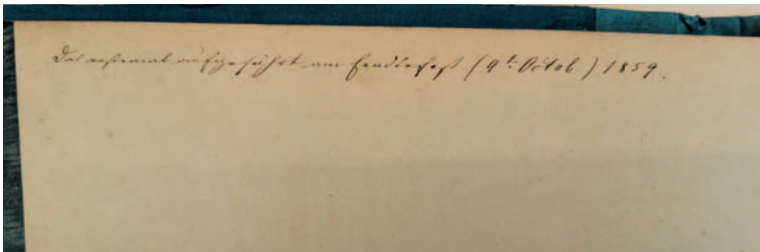
Czwarty cykl *ordinarium missae* M. Brosiga ukazał się w postaci dwóch wydań drukowanych. Zostały one uskutecznione nakładem wydawnictwa *F.E.C. Leuckart*, z którym wspomniany kompozytor chętnie współpracował na polu wydawania swoich dzieł drukiem. Pierwsza ze wspomnianych edycji miała miejsce w czasach, kiedy wspomniana oficyna miała swoją siedzibę we Wrocławiu, a więc przed 1870 r. (M. Brosig: [b.r.]¹). Druga natomiast ukazała się po przeniesieniu wydawnictwa do Lipska, a zatem po wspomnianym roku (M. Brosig: [b.r.]²). Na żadnym z wydań nie został jednak odnotowany jego dokładny rok.

Zgodnie z adnotacjami umieszczonymi na karcie tytułowej pierwszego wydania *Vierte Messe*, kompozytor zadedykował tę kompozycję wrocławskiemu biskupowi pomocniczemu Adrianowi Włodarskiemu (1807–1875). Sakrę biskupią przyjął w 1861 r., stając się sufraganem wrocławskim (J. Pater 2000: 139), a także, co można również wyczytać ze wspomnianej karty tytułowej mszy, tytularnym biskupem Ibora (dzisiejsza İverönü, Erbaa w Turcji).

Najcenniejszy przekaz omawianej mszy z jej warstwą słowno-muzyczną oraz informacją na jej temat dostarcza natomiast zachowana w zbiorach Archiwum Archidiecezjalnego i Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu rękopiśmienna partytura, stanowiąca kompozytorski autograf czwartej mszy M. Brosiga (Arch1). Na zewnętrznej stronie tytułowej wrocławski kapelmistrz odnotował rok powstania dzieła: 1858. Na wewnętrznej stronie karty tytułowej widnieje natomiast rękopiśmienna informacja dotycząca pierwszego wykonania dzieła: *Das erstmal [sic!] aufgeführt am Erndtefest [sic!] (9^{te} Octob.) 1859*. Wskazuje ona, że premiera mszy miała miejsce podczas dożynek – 9 października 1859 r. Święto plonów we wrocławskiej katedrze musiało być zatem hucznie obchodzone, skoro z wykonaniem nowej kompo-



1. Karta tytułowa autografu mszy



2. Zapis na wewnętrznej stronie karty tytułowej

zycji Brosiga czekano aż do tej daty. Nawet jeśli jej przygotowanie na odpowiednim poziomie wykonawczym wymagało czasu, to przecież tym bardziej można było ją zaprezentować np. podczas innych wielkich uroczystości roku kościelnego lub innego rodzaju świąt. Na premierę wybrano jednak dożynki, a na dodatek kompozytor odnotował ten fakt w partyturze. Można więc przypuszczać, że dzieło to od początku inspirowane było tą okazją, a przynajmniej wybór czasu jego pierwszej prezentacji upoważnia do nadania tejże mszy przydomka „dożynkowa”.

Swoją twórczość muzyczno-kościelną Brosig dedykował chórowi i orkiestrze kościoła katedralnego we Wrocławiu. Zespoły te były pierwszymi wykonawcami jego dzieł, działającymi pod kierunkiem samego kompozytora. Właśnie ich skład i możliwości uwzględniał wspomniany kapelmistrz w procesie tworzenia nowych kompozycji. Z tego względu w kolejnych opusach zmienia się obsada instrumentalna, która dopasowana jest do aktualnego stanu instrumentów orkiestrowych, jakie autor miał do dyspozycji w prowadzonej orkiestrze (G. Poźniak 2020²: 221). Tym samym *Vierte Messe* przeznaczona została na cztero-

głosowy zespół wokalny z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, 2 klarnetów, 2 waltorni, 2 trąbek wentylowych (*Ventil-Trompeten*) i kotłów, a także organów.

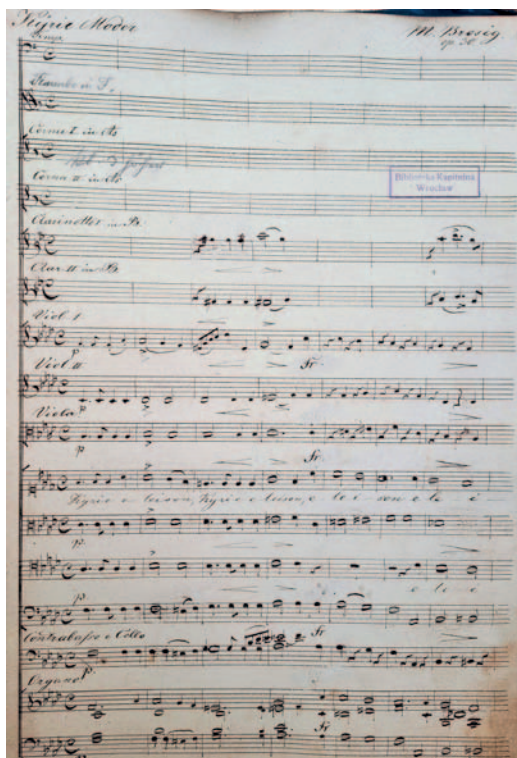
Warstwa słowno-muzyczna „mszy dożynkowej”

Warstwę słowną czwartej mszy stanowią teksty *ordinarium missae* w ich tradycyjnym układzie: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* i *Agnus Dei*. W dostępnym rękopisie, a zarazem w pierwszym wydaniu omawianej mszy uwzględnione zostały jednak niekompletne teksty trzech części. W dwóch przypadkach braki tekstowe są niewielkie. W *Gloria* zabrakło zwrotu: *Glorificamus Te*, w *Benedictus* natomiast pominięta została fraza: *Hossanna in excelsis*. Zdecydowanie poważniejsze luki można zaobserwować jednak w warstwie słownej części *Credo*. Zabrakło w niej łącznie 10 wersów tradycyjnego tekstu. Poniżej zostaną one wyróżnione kolorem czerwonym (E. Szendzielorz 2023: 134–135).

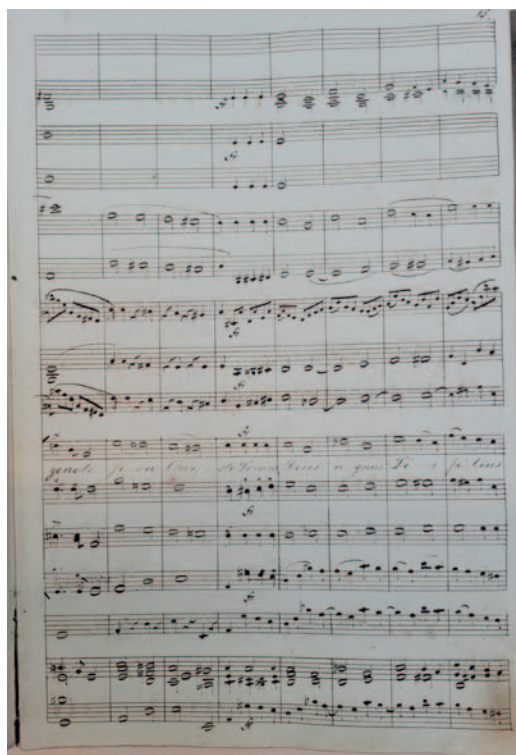
*Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
Factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.
Et in unum Dominum Iesum Christum,
Filium Dei unigenitum
et ex Patre natum ante omnia saecula,
Deum de Deo,
Lumen de Lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt;
qui propter nos homines et propter
nostram salutem,
descendit de caelis,
et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine
et homo factus est,
crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est,*

*et resurrexit tertia die
secundum Scripturas,
et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patris,
et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum Baptisma
in remissionem peccatorum
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi.
Amen.*

Wobec powyższego kluczowy jest fakt, że na potrzeby drugiego wydania swojej mszy Brosig uzupełnił wszystkie brakujące fragmenty tekstu, co dodatkowo zostało odnotowane na karcie tytułowej tejże edycji: *Neue Ausgabe mit vollständigem Texte* (nowe wydanie z kompletnymi tekstami). Najprawdopodobniej zauważony z czasem brak użyteczności liturgicznej tejże kompozycji skłonił kompozytora do wprowadzenia uzupełnień w warstwie tekstowej. Niewątpliwie był to twórca jasno wyrażający swoje zdanie i potrafiący twardo stać przy swoich poglądach, jednak nie oznacza to, że był całkowicie „odporny” na dochodzące do niego opinie środowiska czy rzeczowe uwagi. Dokonane przez niego uzupełnienia świadczą o tym, że był on skłonny do refleksji nad swoją twórczością oraz jej recepcją.



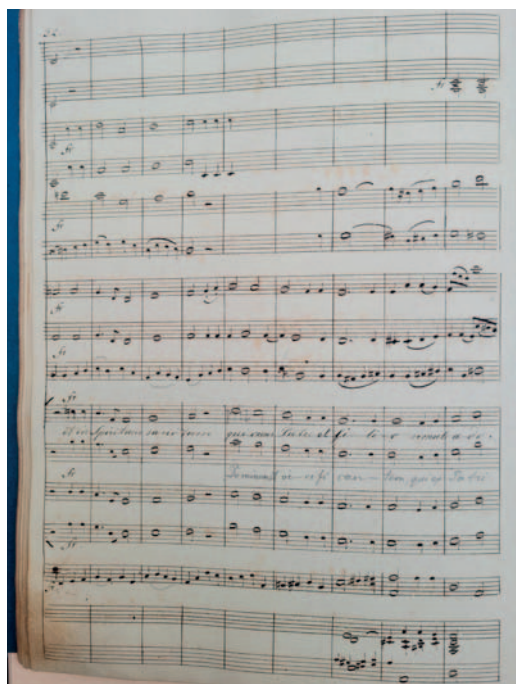
3. Pierwsza strona partytury



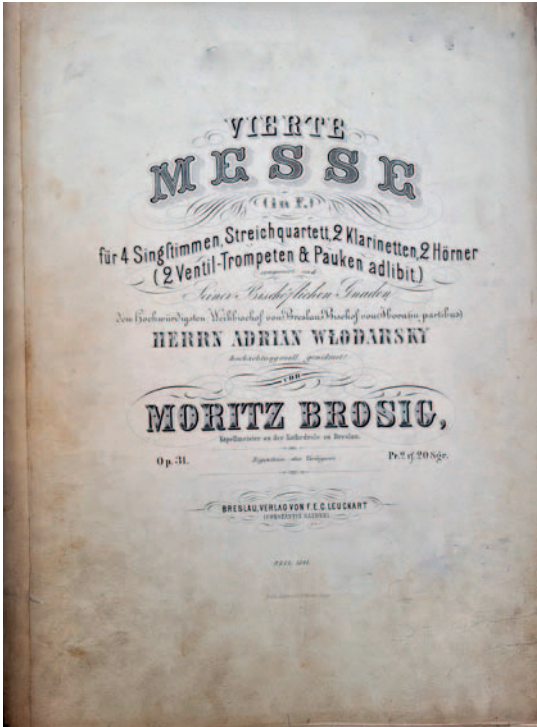
4. Przykładowa strona partytury z części Gloria

Drugie wydanie omawianej mszy ukazało się bowiem jeszcze za życia wrocławskiego kapelmistrza, zatem wskazane uzupełnienia musiały zostać naniesione przez niego.

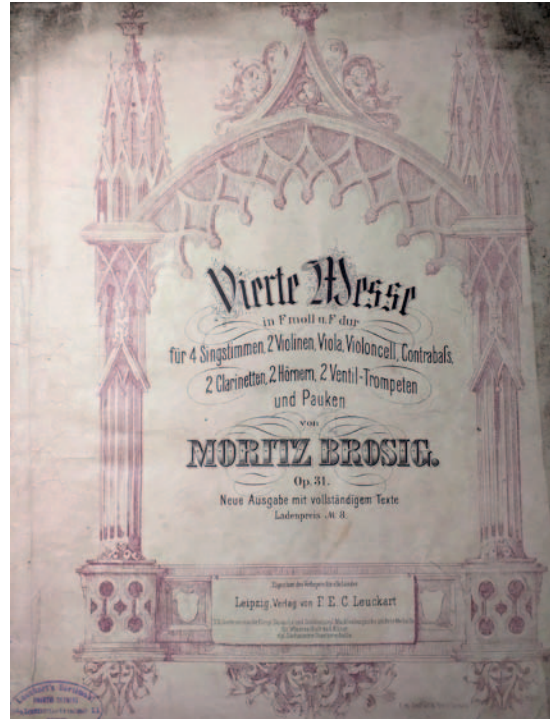
Warto w tym miejscu zauważyć, że Brosig jawi się w tych aspektach jako muzyk kościelny, czyli z jednej strony jako liturgista respektujący prawnoliturgiczne wskazania dokumentów i rubryk, dotyczące duktu liturgii, ale z drugiej strony jako autonomiczny twórca – kompozytor pracujący w materii dźwiękowej i w tym sensie „podporządkowujący” warstwę słowną dźwiękom tworzącym komplementarną szatę muzyczną. Ponadto dodać należy, że w liturgii trydenckiej obowiązkiem celebransa było uzupełnienie recytacją szepetaną brakujących części tekstu. Kompozytor był zatem w pewnym sensie zwolniony z tej



5. Przykładowy fragment Credo z brakującym tekstem w pierwszej wersji mszy



6. Karta tytułowa pierwszego wydania mszy



7. Karta tytułowa drugiego wydania mszy

powinności, co dawało mu pole do jakoś swobodnego obchodzenia się z tekstem. W przypadku Moritza Brosiga nie było to też wykorzystywane nadmiernie, a fakt rewizji tekstów w drugich wydaniach mszy świadczy o obediencji kompozytora w zakresie formuł tekstowych *ordinarium missae*. Z całą pewnością nie było to też, jak w przypadku Franza Schuberta, celowym działaniem, mającym na uwadze negację jakichś prawd wiary lub akceptacji urzędu Kościoła.

W zakresie warstwy muzycznej architektonika omawianej mszy, a także narzędzia, jakimi kompozytor się posłużył, są ściśle podporządkowane treści słownej. Na pierwszy plan jasno wysuwa się ścisła relacja słowo – dźwięk. W literaturze przedmiotu, jak również na karcie tytułowej drugiego wydania kompozycja ta określana jest jako msza f-moll / F-dur. Wskazanie dwóch tonacji związane jest z faktem utrzymania części *Kyrie* w tonacji molowej przy jednoczesnym durowym zakończeniu całego dzieła. Szczegółowy plan tonalny utworu przedstawia się poniżej (E. Szendzielorz 2023: 210).

<i>Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Benedictus</i>	<i>Agnus Dei</i>
f-moll	F-dur	F-dur	C-dur	F-dur	f-moll, Dona: F-dur

Obok podłoża tonalnego na charakter i ekspresję poszczególnych części mszy wpływa także tempo. Jego zmiany wraz z przebiegiem kolejnych części kreowane są wg poniższego schematu (E. Szendzielorz 2023: 238).

<i>Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Benedictus</i>	<i>Agnus Dei</i>
Moderato assai	- Allegro - Larghetto - Tempo I	- Allegro pathetico - Lento - Tempo I	Larghetto	Andante	- Andante sostenuto - Andante

Msza Moritza Brosiga odznacza się płynną melodyką. Orkiestra harmonijnie koresponduje z głosami wokalnymi, wzmacniając ich przekaz. Charakterystyczna jest w tym wypadku orkiestracja organów, których partia na podłożu fakturalnym jest zbieżna z fakturą orkiestrową. Ustępy instrumentalne pozbawione są błyskotliwych i brawurowych zwrotów, a jednocześnie sprawiają wrażenie dobrze przemyślanych i obdarzonych szlachetną harmonią – godną kościelnej przestrzeni. Sytuację tę oddają niewymagające dodatkowych dopowiedzeń słowa ks. Grzegorza Poźniaka: „Twórczość Brosiga miała w zasadzie konsekwentną i precyzyjną dedykację. Była liturgiczna i religijna” (G. Poźniak 2020!).


Nota edytorska

Sporządzona edycja źródłowa prezentuje czwarty cykl *ordinarium missae* Moritza Brosiga. Jego kompozytorski rękopis zidentyfikowany został podczas kwerendy archiwalnej prowadzonej w Archiwum Archidiecezjalnym i Bibliotece Kapitulnej we Wrocławiu. Należy w tym miejscu podkreślić, że jest to odkrycie niezwykle cenne, gdyż nie są znane losy zdecydowanej większości autografów omawianego kapelmistrza wrocławskiej katedry, a niniejsze opracowanie stanowi pierwszą współczesną edycję jego wokarno-instrumentalnej twórczości. Dyrektor muzyczny katedry we Wrocławiu chętnie wydawał swoje dzieła drukiem, dlatego też ich publikacja następowała w krótkim czasie od chwili ich powstania, zaś znakomita część tychże dzieł doczekała się drugiego wydania jeszcze za życia kompozytora. Niestety wraz z upływem czasu muzyka orkiestrowa Brosiga została właściwie zapomniana i przestała być przedmiotem zainteresowania zarówno praktyk wykonawczych, jak i wydawniczych. Być może część kompozytorskich rękopisów spłonęła wraz z pożarem wrocławskiej katedry w czasie II wojny światowej. Wysoce prawdopodobne jest również, że kompozycje te czekają na ich ponowne odkrycie w gąszczu muzykaliów, które po dziś dzień nie zostały jeszcze uporządkowane ani skatalogowane we wspomnianym archiwum.

Tym bardziej cieszy, że w toku podjętej kwerendy archiwalnej udało się zidentyfikować rękopis czwartej mszy Moritza Brosiga, która stanowi podstawę źródłową dla niniejszej edycji. Kompozytorskie autografy mają bowiem nieocenioną wartość w kontekście badań źródłowych, a także kulturowego dziedzictwa. Wspomniane źródło jest tożsame z pierwszym XIX-wiecznym wydaniem tejże kompozycji. Ze względu na opisane już powyżej, późniejsze uzupełnienia tekstów mszy, które w niektórych przypadkach wiążą się także ze zmianami

warstwy muzycznej, w ramach sporządzonej edycji uwzględnione zostały także treści drugiego wydania. Na jego podstawie uzupełniona została także partia organów. Wprowadzone fragmenty, których brakuje w pierwotnej wersji mszy, oznaczone zostały gwiazdkami, a ich zakres obejmuje klamra.

Niniejsza edycja respektuje ogólne standardy przyjęte dla wydań źródłowo-krytycznych. W jej ramach zastosowany został współczesny układ partytury, w którym miejsce organów wynika z faktu jednoczesnego traktowania ich jako alternatywy wykonawczej. Poszczególne partie odnotowane zostały w kluczach wiolinowym i basowym, zaś w źródle występują one w kluczach: C, F i G. Uwspółcześnione zostały także stroje instrumentów dętych, a w warstwie tekstowej została zastosowana aktualna pisownia oraz interpunkcja.

Z uwagi na obecną w źródle niekonsekwencję w zapisie partii instrumentów smyczkowych, dla ujednoczenia całości skróty typu:  zostały każdorazowo rozpisane, co wpływa na większą spójność całej partytury. W kompozytorskim autografie nieprecyzyjnie zostały także zapisane łuki, które w oczywistych miejscach zostały uzupełnione na etapach przygotowywania niniejszej edycji. Uwspółcześniona została również pisownia znaków chromatycznych, które odnotowane zostały tylko przed pierwszą nutą w taktach, przy jednoczesnym nieodnotowywaniu w komentarzu znaków akcydencyjnych, dublujących znaki przykluczowe, jak również znaków przypominających. Ewentualne uzupełnienia znaków, wprowadzone przez edytora, odnotowane zostały w nawiasach.

W źródle laski nut pisane w dół umieszczone zostały po prawej stronie główki nuty. W niniejszej edycji ich pisownia respektuje współczesny, lewostronny zapis. Kompozytorski autograf uwzględnia następujący zapis oznaczeń dynamicznych: *fr* dla *forte*, *mfr* dla *mezzo-forte* oraz *ffr* dla *forte fortissimo*. Sporządzona edycja korzysta natomiast ze współcześnie stosowanych oznaczeń dynamicznych.

Rękopiśmienna partytura ukazuje dużą niekonsekwencję w zapisie pauz. W przypadkach, kiedy dany instrument pauzuje przez dłuższy odcinek czasu, kompozytor pozostawił zupełnie puste takty, w innych miejscach partie te wypełnił natomiast pauzami, a w niektórych fragmentach ostatni z kolei „milczący” takt przed wejściem dalszego przebiegu melodycznego oznaczył cyfrą arabską umieszczoną nad pauzą. Sporządzona edycja przewiduje zatem ujednoczony zapis pauz, którymi zostały wypełnione wszystkie puste takty.

W ramach edycji uzupełnione zostały brakujące oznaczenia dynamiczne oraz artykularyjne w głosach wokalnych, a także w partiach instrumentalnych, czego wyznacznikiem stały się symbole zamieszczone w instrumentach tej samej grupy, grających równolegle. Pozostałe uzupełnienia zostały wprowadzone na podstawie miejsc ściśle analogicznych. Podobnie uzupełniony został tekst, który fragmentarycznie nie był wcześniej podłożony we wszystkich śpiewających jednocześnie głosach.

W źródle kompozytor nie wprowadził numeracji taktów w ramach kolejnych systemów.

Ponumerowane zostały przez niego jedynie karty, na których utrwalona została partytura. Dla ułatwienia korzystania z materiału oraz poruszania się pomiędzy kolejnymi fragmentami kompozycji w ramach przygotowanej edycji wprowadzona została numeracja taktów, umieszczona na początku kolejnych systemów. Dla każdej kolejnej części mszy rozpoczyna się ona od numeru 1.

W niniejszej publikacji zostały zastosowane oryginalne nazwy instrumentów wraz z ich wersjami skróconymi. W źródle odnotowane zostały wyłącznie na pierwszej stronie partytury z niekonsekwencją w ich zapisie – niektóre zapisane zostały całym słowem, inne skrótem, a nazwy głósów wokalnych nie zostały odnotowane wcale. Ujednolicona została także numeracja poszczególnych partii w ramach grup instrumentów, która ograniczona została do cyfr rzymskich (w autografie pojawiają się przy jednych instrumentach cyfry rzymskie, a przy innych arabskie). Objasnienie zastosowanych w ramach edycji skrótów nastąpi przed szczegółowym wykazem korektur, który przyjmie następujący układ komentarza: liczba porządkowa przed kropką oznacza numer taktu; liczby umieszczone po skrótach nazw instrumentów lub głósów wokalnych, po średniku, odnoszą się do kolejnych znaków w takcie – nut lub pauz; znaki, cyfry, komentarze lub przykłady nutowe po dwukropku opisują natomiast sytuację w źródle.

Opis źródeł

Podstawę edycji stanowi rękopis przechowywany w Archiwum Archidiecezjalnym i Bibliotece Kapitulnej we Wrocławiu.

Odpis karty na okładce: [odręcznie:] *Litt. B. No. 47. | 4^{te} Messe in F. | für | 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Klari- | netten, 2 Hörner, 2 Ventil-Trompeten, | Pauken und Orgel | von | M. Brosig. | op. 31. | 1858.*

Brak wewnętrznej karty tytułowej. Pierwsza strona całego zespołu stanowi jednocześnie pierwszą stronę partytury.

Obsada: 4-głosowy chór mieszany w składzie: sopran, alt, tenor, bas; orkiestra w składzie: 2 klarnety, 2 rogi, 2 trąbki, kotły, 2 skrzypiec, altówka, wiolonczela, kontrabas i organy.

Kompozycja 6-częściowa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.*

Rękopis sporządzony został w formie zbiorowej partytury uwzględniającej całą obsadę wykonawczą. Zapisany został dosyć starannie i czytelnie. Skreślenia i poprawki występują w nim stosunkowo rzadko. Naznaczony został widocznymi śladami użytkowania, a także wilgoci dostrzegalnej zwłaszcza w dolnym, zewnętrznym rogu wszystkich kart.

W prawym górnym rogu pierwszej strony partytury odręcznie odnotowano: *M. Brosig | op. 30.* Numer opusu zawiera w tym wypadku błąd, gdyż msza nosi numer opusu 31, co potwierdzają zapisy w wielu innych miejscach.

Język tekstu: łaciński.

Format podłużny: 37 x 24 cm.

Partytura włożona w twardą, tekturową okładkę w kolorze granatowym. Na froncie na-

klejona karta dostarczająca informacji na temat kompozycji oraz jej obsady. Wszystkie karty stanowią zwarty zbiór, przypominający zeszyt, zszyty nićmi na środku.

Partytura mieści się na 52 zapisanych stronicach, które numerowane są na zewnętrznym górnym rogu.

W przypadku obu wydań mszy, wykorzystanych dla celów porównawczych i uzupełniających, drukowana partytura sporządzona została w postaci zawierającej partię organów i głos dyrekcyjny, który tworzą głosy wokalne rozpisane na dwóch pięcioliniach z pełnym tekstem słownym i partie instrumentalne oznaczone w tekście muzycznym przeznaczonym dla organów, oraz w formie wyciągów dla poszczególnych głosów wokalnych, jak również instrumentalnych.

Komentarz rewizyjny

Wykaz skrótów:

Cl. I – Clarinetto I in B
 Cl. II – Clarinetto II in B
 Cr. I – Cornu I in F
 Cr. II – Cornu II in F
 Tr. I – Tromba I in B
 Tr. II – Tromba II in B
 Timp. – Timpani
 S – Soprano
 A – Alto
 T – Tenore
 B – Basso
 Vn. I – Violino I
 Vn. II – Violino II
 Vla – Viola
 Vc./Cb. – Cello e Contrabasso
 Org. – Organo

Cornu I in F – w źródle: Cornu I. in As

Cornu II in F – w źródle: Cornu II. in As

Tromba I in B i Tromba II in B – w źródle zapisane w ramach jednej pięciolinii jako Tromba in F.

Kyrie

5. B; 1–2: połączone łukiem

21. T; 1–2: połączone łukiem

44. B; 2–3: brak łuku

49. B; 1: cała nuta w głosie dolnym

Gloria

43. Vn. I; 2–44. Vn. I; 1: wymazany łuk i dopisane dwa inne
43–47. Vla; cztery łuki obejmujące zakres od drugiej wartości w jednym takcie do pierwszej w takcie następnym
54. A; B; 1–2: brak łuku
55. A; 1–2: brak łuku
56. B; 1–2: brak łuku
69. S; T; 1–2: brak łuku
81. T; B; 1–2: brak łuku
82. Vn. II; T; B; 1–2: brak łuku
87. B; 4–5: brak łuku
91. B; 2–3: brak łuku
94. B; 1–3: brak łuku
103. Cr. I; 2: przekreślona półnuta g^1 i dopisana ołówkiem półnuta f^1
103. Cr. II; 2: przekreślona półnuta f i dopisana ołówkiem półnuta f^1
104. Cr. I; 1, 3: przekreślone dwie ćwierćnuty g^1 i dopisane ołówkiem ćwierćnuty e^1 i f^1
104. Cr. II; 1, 3: przekreślone ćwierćnuty c^1 oraz g i dopisane ołówkiem ćwierćnuty e^1 i f^1
105. Cr. I; 1: przekreślona ćwierćnuta g^1 i dopisana ołówkiem ćwierćnuta e^1
105. Cr. II; 1: przekreślona ćwierćnuta c^1 i dopisana ołówkiem ćwierćnuta e^1

Credo

- 16–19. T; tożsame wartości rytmiczne o innej wysokości: $d, a, a, a, a, d, a, a, a$ [w edycji uwzględniono zapis wg drugiego wydania]
48. Cr. I, Cr. II; zmiana stroju: *in E*
50. T; B: półnuta i dwie ćwierćnuty
57. Cr. I, Cr. II; zmiana stroju: *in F*
58. Vla; 1, 2: przekreślone ćwierćnuta z kropką i ósemka f^2 i e^2 , dopisane ołówkiem dwa razy a^1 w tych samych wartościach
58. T; 1, 2: przekreślone ćwierćnuta z kropką i ósemka na dźwięku a , dopisane ołówkiem w tych samych wartościach kolejno f^1 i e^1
83. Cr. II; 2–4: przekreślone trzy ćwierćnuty g^1 i zapisane oktawę niżej
84. Cr. II; 1: przekreślona półnuta g i zapisana ołówkiem półnuta c^1
149. Cr. II; 2: przekreślona półnuta g^1 i zapisana ołówkiem półnuta f^1

Sanctus

1. Timp.; na pięciolinii adnotacja dotycząca stroju: *in c. g.*
1. Cr. I, Cr. II; nad każdą z pięciolinii adnotacja dotycząca stroju: *in C*, pomiędzy pięcioliniami odnotowana informacja: *Quart tiefer*
1–4. SATB; inaczej rozłożony tekst słowny, słowo *Sanctus* wybrzmiewa dwukrotnie
16. Cr. II; 1: przekreślona ćwierćnuta h^1 i zapisana ćwierćnuta g^1

28–30. Cr. I; dopisane ołówkiem dwie całe nuty d^2 i dwie półnuty d^2

28–30. Cl. I; dopisane ołówkiem dwie całe nuty d^2 i dwie półnuty d^2

28–30. Cl. II; dopisane ołówkiem dwie całe nuty d^2 i dwie półnuty a^1

Benedictus

1. Cr. I; nad pięciolinią adnotacja dotycząca stroju: *in F*

1. Cr. II; nad pięciolinią adnotacja dotycząca stroju: *in C.*, obok dopisana ołówkiem informacja: *4 tiefer*

42. S; 1–3: trzy ćwierćnuty, obok dopisane ołówkiem dwie pauzy ćwierćnutowe i dwie ósemki f

42. T; 1–2: dwie pauzy ćwierćnutowe, na nich dopisane ołówkiem dwie ćwierćnuty – a i c^1

42. T; 3: dwie ósemki es^1 zmienione na ćwierćnutę o tej samej wysokości

Agnus Dei

1. Cr. I; nad pięciolinią adnotacja dotycząca stroju: *in As.*, obok dopisana ołówkiem informacja: *kl. 3 höher [sic!]*

1. Cr. II; nad pięciolinią adnotacja dotycząca stroju: *in F*

10. w całej partyturze pojedyncza kreska taktowa

20. w całej partyturze pojedyncza kreska taktowa

22. A; 2–3: przekreślone dwie ćwierćnuty zapisane oktawę niżej jako drugi głos

23–24. A; do każdej nuty dopisana druga o oktawę niżej i przekreślona

23. Cr. I; 2–3: dwie ćwierćnuty połączone ligaturą

24. Cr. I; 2–3: dwie ćwierćnuty połączone ligaturą

27. Cr. I; nad pięciolinią adnotacja dotycząca stroju: *in F*

48. Vc./Cb.; 1: półnuta F zamiast całej nuty

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Zbiory Archiwum Archidiecezjalnego i Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu: *Litt. B. No. 47. 4^{te} Messe in F. für 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Ventil-Trompeten, Pauken und Orgel von M. Brosig, op. 31, 1858.*

Brosig M. [brw.]. *Vierte Messe für 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Ventil-Trompeten & Pauken ad libit.) componirt und Seiner Bischöflichen Gnaden dem Hochwürdigstem Weihbischof von Breslau Bischof von Iborra (in partibus) Herrn Adrian Włodarsky hochachtungsvoll gewidmet, Op. 31, Breslau: F.E.C. Leuckart.*

BROSIG M. [brw.]. *Vierte Messe in F moll u. F dur für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabass, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Ventil-Trompeten & Pauken, Op. 31, Leipzig: F.E.C. Leuckart.*

CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K. (1984). *Wielkie formy wokalne*, Kraków: PWM.

DĄBEK S. (1996). *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku 1900–1995*, Warszawa: PWN.

PATER J. (2000). *Poczet biskupów wrocławskich*, Wrocław: DTSK Silesia.

PAWŁAK I. (2000). *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin: Polihymnia.

POŹNIAK G. (2019). *Johann Matthias Vinzenz Haas (1812–1899) – najnowsze dane biograficzne oraz o działalności organmistrzowskiej* [niepublikowany referat wygłoszony podczas VI Konferencji organoznawczej „Śląskie organy” 3 IV 2019 r. w Opolu].

POŹNIAK G. (2013). *Utwory religijne Józefa Ksawerego Elsnera (1769–1854) na chór męski*: R. POŚPIECH (ed.), *Józef Elsner (1769–1854). Życie – działalność – epoka*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 239–252.

POŹNIAK G. (2020¹). *Kompozytorzy nadgranicza w obszarze kultury narodowej na przykładzie wybranych śląskich twórców XIX i XX wieku*, https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/grzegorz_pozniak_sakralna.pdf, 3 X 2024.

POŹNIAK G. (2020²). *W służbie muzyki*, Opole: SINDRUK-DIMK.

SZENDZIELORZ E. (2023). *Twórczość mszalna Moritza Brosiga (1815–1887)*, Opole: SINDRUK-DIMK.

SZENDZIELORZ E. (2019). *W służbie Bogu i najpiękniejszej ze sztuk*: G. POŹNIAK (ed.), *Musica Silesiae vol. 5: Max Filke (1855–1911) – 3 msze*, Opole: SINDRUK-DIMK, 7–13.

WAŁOSZEK J. (1997). *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.

WALTER R. (1988). *Moritz Brosig (1815–1887). Domkapellmeister in Breslau*, Dülmen: Laumann-Verlag.

SUMMARY

Moritz Brosig’s music was present in churches in the 19th and early 20th centuries, and let us hope that it will return soon. In view of the fact that there is a lack of editions of masses by this Wrocław conductor and the last ones appeared during his lifetime, it would be helpful to compile source-critical editions of his works, which would provide an opportunity to rediscover forgotten compositions, and in the future perhaps to bring these works back into performance practice.

In order to initiate work in this direction, the author of this paper made a transcription and prepared a source-critical edition of one of Moritz Brosig’s mass compositions, which is included in the music supplement to this issue of the journal “Folia Organologica”. It is a mass in F minor / F major signed in the catalogue of the composer’s works as opus 31. It is also referred to as *Vierte Messe*, because in the compositional output of the discussed creator it is the fourth of *ordinarium missae* cycles.

The prepared source edition presents the fourth cycle of Moritz Brosig’s *ordinarium missae*. His compositional manuscript was identified during an archival research conducted in the Archdiocesan Archives and Chapter Library in Wrocław. It should be emphasised

that this is an extremely valuable discovery, as the fate of the vast majority of the autographs of the discussed *Kapellmeister* of the Wrocław cathedral is unknown, and this study is the first contemporary edition of his vocal and instrumental works. The music director of the Wrocław cathedral was eager to publish his works, so they appeared shortly after their creation, and a great number of them had a second edition during the composer's lifetime. Unfortunately, with time, Brosig's orchestral music was almost forgotten and ceased to be a subject of interest in both performance and publishing practices. It is possible that some of the composer's manuscripts burnt down with the fire in Wrocław cathedral during the Second World War. It is also highly probable that these compositions are waiting to be rediscovered in the musical materials, which still have not been sorted out or catalogued in the aforementioned archive.

It is also important that in the course of the archival research it was possible to identify the manuscript of Moritz Brosig's fourth mass, which is the source basis for this edition. The composer's autographs are of great value in the context of source research as well as cultural heritage. The source mentioned here is the same as the first 19th-century edition of the composition. Because of the later additions to the texts of the described mass, which in some cases involve changes to the musical layer, this edition also includes the contents of the second edition. The organ part was also supplemented on its basis. Completed passages missing from the original version of the mass have been marked with asterisks and their scope is covered by a bracket.

This edition respects the general standards adopted for source-critical editions. It uses a modern layout of the score, in which the place of the organ results from the fact that it is simultaneously treated as a performance alternative. The individual parts are noted in the treble and bass clefs, while in the source they appear in clefs: C, F and G. The tunings of the wind instruments have also been modernised, and the textual layer uses current spelling and punctuation.

The manuscript was written in the form of a collective score taking into account the entire cast of performers. It was written quite carefully and legibly. Deletions and corrections are relatively rare. It is marked by visible traces of use, as well as dampness, visible especially in the lower, outer corner of all pages.

In the case of both editions of the mass used for comparative and supplementary purposes, the printed score was prepared in the form containing the organ part and the director's part, which is made up of the vocal parts spread over two staves with the full verbal text and the instrumental parts marked in the musical text for the organ, as well as in the form of extracts for the individual vocal and instrumental parts.

Słowa kluczowe/Keywords:

Moritz Brosig • śląska kultura muzyczna • muzyka religijna • *ordinarium missae* • edycja źródłowo-krytyczna nut • rękopis

Moritz Brosig • Silesian music culture • religious music • *ordinarium missae* • source-critical edition of notes • manuscript

Ewelina Szendzielorz – musicologist, assistant professor at the Department of the History of Culture and Art of the University of Opole, secretary of the international scientific journal *Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music*, teacher and vice director, member of the Scientific Research Laboratory and female choir conductor *Opolienses Puellae Cantantes* at the Diocesan Institute of Church Music in Opole. In 2023 she obtained his doctorate with University of Wrocław on a basis of the work *Twórczość mszalna Moritza Brosiga (1815–1887). Studium muzykologiczne*. Her research and scientific interests focus mainly on church music and Silesian issues.

e-mail: ewelinaszendzielorz@gmail.com



REVIEW

Grzegorz Poźniak (ed.), *Firma organmistrzowska „Berschdorf” z Nysy. Arkana i pryncypia warsztatu*. Series: *Opoliensis Musica Ecclesiastica* 13. Opole: SINDRUK-DIMK 2023, pp. 624, ISBN 978-83-967882.

Finis coronat opus!

The Ovidian maxim “the end crowns the work” fits perfectly with the subject of this discussion. It is a book entitled “*Berschdorf*” the organ-building company from Nysa. *The arcana and principles of the workshop*, edited by Grzegorz Poźniak. It is worth mentioning that this publication is already the fourth monograph devoted to the *Berschdorf* organ-building company from Nysa. Thanks to many years of consistent research in this field, conducted by Grzegorz Poźniak, company documents, stored in parish archives and the State Archive in Opole, as well as Carl Berschdorf diaries and other private records of his family members and family memorabilia, have been found. As a result, many unknown facts connected with Silesian organ-building have been discovered, and the literature on the subject has been enriched with new information.

In the book by G. Poźniak, entitled *The post-war fate of “Berschdorf” the organ-building company from Nysa*, which was published in 2020 by the SINDRUK-DIMK publishing house in Opole, the author wrote: “In order to be able to complete the work on the activities of the *Berschdorf* organ-building company from Nysa, the following issues and subject areas must be studied and described in detail: (1) the contents of parish archives; (2) the contents of the archives of the Opole Regency of Upper Silesia in terms of the then eastern districts; (3) the arcana and principals of the *Berschdorf* organ-building workshop. Once the research in these areas is completed, it will be possible to conclude that the knowledge of the Nysa organ-building company is reasonably well arranged and precise”.

Thus, we should welcome the latest position, which fills in the missing gaps in the history of Berschdorf organ-builders from Nysa and their craft. Grzegorz Poźniak has invited a group of organ experts and researchers of the history of Silesian organ-building to cooperate in the creation of the latest monograph concerning the activities of the *Berschdorf* organ-



building workshop. Thanks to their involvement, the book, published as the thirteenth issue of the series by the Diocesan Institute of Church Music in Opole *Opoliensis Musica Ecclesiastica*, has been created under the patronage of the National Institute of Music and Dance in Warsaw.

This monograph uncovers further elements of the activities of the *Berschdorf* organ-building company and supplements the existing knowledge with structural details of the instruments that characterise the organs built by this workshop. The contents of the book are complemented by information on the organisation and working methods of the firm's office, and finally we can find a historical appendix which adds new, unknown facts to about the Berschdorfs' activities.

In the introduction to the book, the editor chronologically arranges the history of the *Berschdorf* organ-building workshop, dividing it into three generations of organ-builders Paul, Carl and Norbert. He presents this information in the form of a condensed table. Next he presents the research stages, showing their successive levels and introducing the invited authors. He also points out the peculiarities of the region in which the workshop was situated – the border area. This, in turn, contributes to perceiving its achievements not only as a legacy of Silesian regional culture, but as an important element for national and transnational culture.

In the first chapter of the monograph, entitled *The Company Office – from advertising to commissioning*, Grzegorz Poźniak deals with issues related to the organisation and work of the company office, including advertising facilities and methods of promoting the activities of the organ-builder's workshop by its successive managers. He precisely analyses templates of letterheads used for various correspondence, preparing estimates or issuing bills, as well as the information contained on each of them, the layout of the content and the methods of writing. The author also presents the company's seals and various forms of advertising the company used: in the form of leaflets in specialist magazines, in the daily press and in address books. The collected information concerning the forms of activity of the workshop is also interesting. It shows that apart from building and repairing pipe organs, the company also sold other musical instruments (pianos, harmoniums) and rented them together with their repair and tuning. In the context of the times in which the *Berschdorf* workshop operated, the good promotional background of the company is shown by the fact that the organ-builder had his own business card, company postcards and various types of forms, adapted to the specific activities (e.g. organ building or repair project, organ care document, bank forms, etc.). The author also presents a model contract for organ building in Polish. It was made between the workshop and its stakeholders, who were most often parishes. The materials gathered by Grzegorz Poźniak provide a comprehensive picture of the concept and organisation of the *Berschdorf* organ-building workshop. They also prove that the company office and the advertising area of the company's activities were well organised and were given a lot of attention and commitment, which was reflected in the external image of the workshop.

In the second chapter of this monograph Bogdan Stępień presents the *Playing tables and supporting devices*. In the instruments of the *Berschdorf* company one can see the evolution of organ building at the turn of the 19th and 20th century and the development in the construction and function of the counter. The workshop, whose traditions go back to the small

organ-building workshop of the Hundek brothers from Głogówek, developed over the years in Nysa thanks to Paul and then Carl Berschdorf. In this way, the author concentrates on the period of time between 1889 and 1945, when the above mentioned organ-builders were active in Silesia. In response to the progressive development of technical thought, also the contour of the Berschdorf organ underwent significant transformations, the description of which is the core of this chapter. In this context, it is necessary to present the playing table in cooperation with different types of organ traction, which the author does in three separate sections, showing it in cooperation with instruments with mechanical, pneumatic and electropneumatic traction. He also analyses the most typical solutions based on the features of the contours of selected instruments built by Berschdorf in Upper Silesia. The information collected by Bogdan Stępień proves that the *Berschdorf* organ-building company from Nysa successfully faced changing aesthetic trends and, with them, new and complicated construction solutions in the built organs. Furthermore, the analyses of selected contours show that they did not stop at one developed solution, but with the successive opuses of the instruments they experimented and searched for more and more interesting solutions, innovative ideas and better functioning systems.

The third chapter of this monograph deals with the subject of organ prospectuses. Its author, Kazimierz Ożóg, analyses 40 selected prospectuses built by the *Berschdorf* company, which, as he points out, constitutes 15% of all the opuses that are the result of the craftsmanship of the described company. This procedure makes it possible to search for correlations and similarities between the prospectuses and to formulate certain conclusions. As a result of his research, the author distinguishes two groups of prospectuses. The first group consists of closed prospectuses – neo-stylish, referring to historical styles, such as Romanesque, Gothic, Renaissance and Baroque, so, we can speak about Neo-Renaissance, Neo-Baroque, Neo-Romanesque and Neo-Gothic prospectuses and their characteristics. The second group consists of open-modernist prospectuses. Their introduction was not the result of historicist prospectuses: "going out of fashion", which were built at the same time as modern ones, but a response to newly built churches needing furnishing, including instrumentation, corresponding to the epoch of their construction. The author's considerations were enriched by photographic documentation and engravings depicting the shapes of the prospectuses in question.

In the next chapter of the book, Jakub Karmelita takes a closer look at the air supply systems used in chosen instruments built by Paul and Carl Berschdorf. The work has a form of a catalogue, based on an elaborate scheme of presenting information. After indicating the general technical data of the organ, the author focuses on the main subject of the chapter, indicating: the number, types and dimensions of the bellows, the length of the canals and the dimensions of the canal cross-section, and makes a short description of the elements requiring it. The whole is complemented by figures, illustrating the ways in which air ducts are made. Finally, we can find the author's conclusions, indicating the evolution in the types of bellows used by the *Berschdorf* company, as well as comments on buckets, blowers, and also on the construction of air ducts and the pressure maintained in the organ.

In the following parts of this monograph Andrzej Prasał deals with the subject of traction systems. This is because the period of the *Berschdorf* organ-building company's activity

coincided with transformation in organ building – in the sound, architectural spheres and technical sphere. Lightness of playing became an important requirement, which challenged the organ-builders to replace mechanics with another type of traction. Over the years of its activity, the *Berschdorf* workshop, in accordance with the spreading trends, used three types of traction in the organs it built: mechanical, pneumatic and electro-pneumatic – with a clear predominance of the second one, used in combination with conical wind chests, which the author of the chapter describes as a characteristic feature of the workshop. In the text he pays attention to each of the indicated types of traction, giving examples of instruments in which each type was used.

The next chapter of the monograph describes the issue of wind chests. Franciszek Koenig discusses here the issue of one of the most important structural elements in an organ, based on the context of the *Berschdorf* company's activities. The author makes general remarks on the windchests built by the *Berschdorf* factory and then focuses on their individual types. He analyses the following windchests: flap-valve, flap-valve, conical, diaphragm windchests with vertical diaphragms and diaphragm windchests with lying diaphragms. He also shows original and interesting solutions, such as the use of specific voices. At the end of the discussion there is a concise summary, illustrating the successive stages and transformations in the field of wind chests used by the described organ-builder. The author points out that all improvements and new technical solutions were not an aim in itself in case of *Berschdorf* company. Their main concern was a search for the aesthetics of the sound and the positive musical qualities of the built instruments.

In the next chapter, entitled *The evolution of the aesthetics of organ sound*, Julian Gembalski deals with the issue of the sound characteristics of instruments produced by *Berschdorf* company. He analyses how Paul and Carl Berschdorf's approach to disposition changed in three categories of instruments differentiated by size: small, medium and large. The author of the text takes up the question of defining the organ-building style and the conception of the sound of the Nysa organ-builders. He supports it with conclusions presenting the solutions used by the company in the arrangement of voices. He describes representative instruments, an overview of which allows one to see the evolution of views on organ tonality and the relationship between tonal structure and organ music. These considerations are complemented by two appendices, presenting sample dispositions in Paul and Carl Berschdorf organs with brief comments by the author, and a comparison of dispositions in organs of different sizes.

An extensive part of the book is taken up by another chapter by Stanisław Pielczyk. Its subject is *Menzies and pipe intonation* presented in the form of tabular lists. The author has taken measurements in various instruments built by *Berschdorf* company, indicating in each case the internal dimensions, the thickness of the body material, the height of the cutaway, the width of the cutaway and the material from which the pipes are made. He also makes the necessary remarks. The work shows the specifics of the *Berschdorf* organbuilding craftsmanship, precisely stating the parameters of constructing the pipes in each voice family.

The monograph concludes with a chapter entitled *The organ-builders Paul and Carl Berschdorf and their activities – supplementary historical data* by Grzegorz Poźniak. The author presents here new found materials, which are mainly various archives concerning the ac-

tivity of the Nysa organ-builders. At the same time, they supplement the knowledge about the history of organs in various churches. The presented compilations enrich the existing knowledge with unknown facts and further organ-building activities of the *Berschdorf* company and successfully complete the existing catalogues and other compilations concerning the activities of the *Berschdorf* organ-building company from Nysa.

The whole book closes with a Summary by Grzegorz Poźniak and Stanisław Pielczyk, which outlines the problems of all the chapters contained in the monograph in a condensed and concise manner. As one can read: “In the end, the small organ-builder’s workshop created an impressive work of art, which lives to this day in its opuses and serves liturgical celebrations mainly in Silesia, but also far beyond it. It is a testimony to the era, to the people of that time, to the music of that era and to a technology which, like today, was subject to the imperative of acceleration”. Let these words be the right essence, summing up the effort put into this monograph, but also the three earlier ones and the numerous articles. Thanks to Grzegorz Poźniak’s many years of research into the activities of the *Berschdorf* company from Nysa, crowned by a joint publication prepared in cooperation with Silesian organ scholars, the fate of the family organ-building workshop in Nysa will not remain in the gloom of the past, but will be a testimony to the great cultural heritage of Silesia. The “impressive work” of the *Berschdorf* company has been “resurrected” in an equally magnificent work of exploring the history of Silesian organ building and presented in four excellent volumes. *Finis coronat opus!* And in this case, one should say – *magnum opus!*

Ewelina Szendzielorz

REVIEW

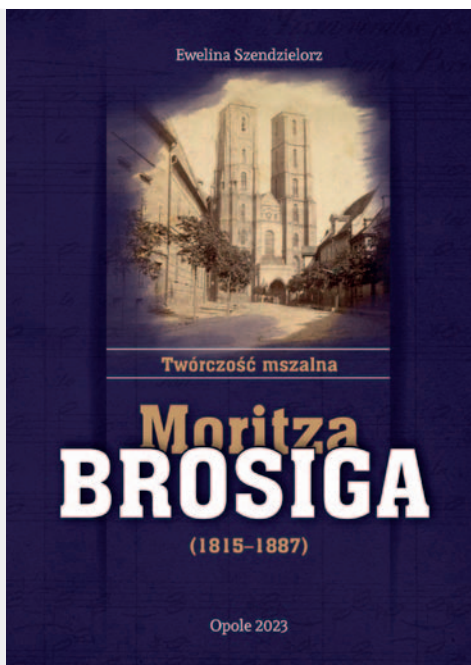
Ewelina Szendzielorz: ***Twórczość mszalna Moritza Brosiga (1815–1887)***. Series: *Opoliensis Musica Ecclesiastica* 1.2. Opole: SINDRUK-DIMK 2023, pp. 498, ISBN 978-83-967882-7-6.

Religious musical culture, today ostentatiously marginalised by some or unfairly regarded as an unattractive research area, occupies de facto one of the main components of the European musical tradition. Exploited more and more eagerly nowadays by scholars of this strand, it puts a definite lie to such tendencies. Paradoxically, it is religious music that has had an inspiring influence on the development of other musical genres. It is with all the more joy that we should note on the publishing market Ewelina Szendzielorz monograph dedicated to one of the most vibrant genres of liturgical music of the Catholic Church, the mass. This genre, which arose in close connection with the mystery of the Eucharist, continues to this day to represent an important *continuum* in the centuries-old tradition and continuity of Christian culture. Cultivated over the centuries, albeit with varying intensity, it has remained a particular challenge for composers of different eras. The mass works of Moritz Brosig, a Silesian musician living in the 19th century, perfectly fit into this orbit. The person

of this composer, his life and artistic activity is the subject of scientific investigations by E. Szendzielorz.

In the Preface (pp. 9–17), which clearly illuminates the context of Silesian church-music culture, the Author justifies the choice of topic, indicates the state of research and formulates the main research objective – „a description of the mass output” of the Wrocław *Kapellmeister* „in the context of the epoch” (p. 13). In the first chapter, entitled *Moritz Brosig and the contexts of his work* (pp. 19–69), E. Szendzielorz presents a solid biography of Brosig, taking into account the important and specific contexts of his work (Silesian tradition; Polish, German and Czech customs intersecting with each other; the interplay of diocesan and monastic traditions; doctrinal differences between the Catholic and Evangelical faiths), thus showing the crystallisation

of the Composer’s artistic attitude and the areas in which he moved. Based on the available and thoroughly studied source materials, the Author reveals Brosig’s gradual entry into the world of musical art and church music as an organist, chapel-master, composer, pedagogue, editor of hymn books, and finally author of theoretical works, which in Wrocław circles gained the status of modern textbooks on music theory. The one on the study of harmony was particularly useful: *Handbuch für den Unterricht in der Harmonienlehre, zunächst für Musikinstitute, Lehrerseminare und Präparendenanstalten*, as evidenced by as many as nine of its editions. At the end of Chapter One, Ewelina Szendzielorz provides a catalogue of Brosig’s opuses (pp. 62–67). Chapter Two: *Mass Forms in Moritz Brosig’s opus vitae* (pp. 71–167) is a thoughtful presentation of eleven of his mass compositions: nine Latin cycles of ordinarium missae, one funeral mass *Requiem* (D major) and one German choral mass (*Deutsche Chormesse nach alten Choralmelodien* G minor). The Author considers the historical context of the composition of each mass, discusses its formal side and purpose. Chapter Three: *The Musical Layer of Moritz Brosig’s Masses* (pp. 169–272) deals with an analysis of the musical layer of Brosig’s mass cycles and an attempt to define the specifics of his compositional technique. The second and third chapters can be treated more holistically in the assessment. Both have been edited with great integrity. Wherever possible, E. Szendzielorz formulates her own and pertinent thoughts, puts forward hypotheses and points to broader contexts. Reading these parts of the dissertation also raises questions about certain aspects. The researcher confirms the utilitarian character of Brosig’s masses, but wonders why the composer treated the texts of the ordinarium missae quite freely, i.e. he included complete liturgical texts in some cycles and incomplete texts in others, e.g. Mass in C minor/C major. Is this practice to be explained solely by musical considerations related to



the concept of form? Were compositions of this type not, with a clear textual selection, a *de facto* legal and liturgical obstacle to their performance during the liturgy? After all, this music was written with a clear purpose for the liturgy and not for concert halls (p. 201). What is meant by the phrase: “...that it is a ‘living’ Mass creation, being perhaps the result of musical narrative guidance and certain utility shortcuts or the composer’s personal theological convictions?” (s. 167). However, the reader does not find an explanation of which “utility shortcuts” are involved or in what the composer’s “personal theological convictions” were manifested. It is a pity that this has not been clarified! When it comes to musical analysis, the clear indication of the affinity of the Eighth Mass with the First Mass is valuable. By way of a comparatist, the Author argues that “the Eighth Mass is a development of the musical material of the First Mass and in terms of the harmonics used and compositional solutions one finds no difference between the two” (p. 198). She also recognises clear features of Brosig’s compositional style: the smooth leading of the voices (especially the vocal ones), the melodiousness, the balanced treatment of the choir, the declamatory character or, as she puts it, “the friendly ambitus of the vocal parts” (p. 198). The analyses, competently conducted, gave E. Szendzielorz interesting insights into the way the melodic line is varied, e.g. voice leading (pairs of parallel voices against the others /s. 206/, crossing of voices /p. 208/), the way of resolving dominant-tonic tensions in the course of the melody, thinking in terms of functional harmonics (p. 201), reminiscences of the fauxbourdon technique in the form of sixth chords (p. 208), the use of major endings in minor fragments of the mass (p. 222), or the use of the plagal cadence (p. 224). By bringing out these, and other, treatments, it has been possible to show the intermingling of elements of Romanticism and Classical tendencies. The Author also noticed the composer’s individuated style in the treatment of the *ordinarium missae* in Brosig’s compositions. It was customary for the last fragment of the *Agnus Dei* (*Dona nobis pacem*) to return in its musical layer to the first fragment of the *Kyrie* section. This treatment does not occur in the Silesian composer’s masses (p. 248). E. Szendzielorz also precisely analysed metrorhythmics and agogics, and gives detailed results in this area in tabular statements (p. 238). Finally, the researcher draws attention to the manner of orchestration of the Mass cycles, and more specifically to Brosig’s deliberate limitation of instruments, the use of different sets of instruments (pp. 250–251). She concludes, rightly so, that the aim of these procedures was to emphasise the words, give them the right expression and introduce a prayerful mood. The concept of analysis proposed in Chapter Three (1. ‘From sound to sound’, 2. ‘From sound to form’, 3. ‘From form to expression’) has, in my opinion, proved to be correct and original. What should be emphasised here is the Author’s considerable contribution and inquisitiveness in showing the artistry of Brosig’s compositions. Szendzielorz’s effort related to musical rhetoric is worthy of recognition here. This aspect undoubtedly requires not only knowledge, but also great proficiency and analytical flair. As a result, it unveils Moritz Brosig’s authorial compositional technique and reveals the specificity of his musical language. The final, fourth chapter, Moritz Brosig and his church music (pp. 273–372), attempts to evaluate Brosig’s work in the context of the era. The Author presents the composer’s unambiguous stance on the tenets of the Cecilian movement, his views on the musical art of the old masters, the various initiatives he undertook and their reception at the time. In general, this part of the study is a broad conclusion of the Silesian musi-

cian's work and attitude, especially towards Cecilian ideas. E. Szendzielorz emphasises that he represented the Romantic style in his compositions, but that "following the tendencies of the era led to internal and external conflicts with strict Cecilianism" (p. 280). On p. 292 we find the statement that: "Moritz Brosig was a composer who sought to make of epochal developments a tool for the development of church music while preserving its sanctity and dignity. (...) In a way, his actions were a kind of reaction to the spreading lack of taste in church music, caused on the one hand by the emotional power of sonority, and on the other by the ruthless austerity of Cecilian aspirations". In the light of these statements, the question arises as to whether Brosig can be described as a "middle" composer, a composer trying to combine these two extreme tendencies? Another question that arises after reading the book is: what was Moritz Brosig's actual attitude to Gregorian chant, if in his masses – as we read on p. 178 – "he never adopted phrases taken from Gregorian chant"? He believed that it was inappropriate to begin a new work with a chorale fragment with no connection to it (p. 347). We also learn from the monograph that Brosig allowed interventions in the works of other composers in order to adapt them to the requirements of the time. What, and to what extent, according to the Author, did these "revisions and improvements" of works consist in? (p. 304). Did this kind of valuing of compositions not provoke opposition from the musical community? Brosig's attitude towards Mozart's masses is telling in this context: "their revision without destroying the 'spirit' of Mozart would be impossible" (p. 305). Given the utilitarian nature of M. Brosig's masses, it was also worth answering the question of whether the polytextuality ("polyversity") he employed (p. 104) hindered the readability of the liturgical text?

The strengths of the work are the valuable introductions and summaries of the individual chapters and the appendices of a documentary nature. Numerous musical examples and tables are an integral part of the dissertation. They are clear and comprehensible, allowing the reader to get a good idea of the work's content. It is only a pity that they have not been numbered, which would have made it easier to navigate through all the material. Also, worth emphasising is the exemplary graphic design and professional technical editing of the publication published in the series "Opoliensis Musica Ecclesiastica" (12) by the SINDRUK-DIMK Publishing House.

The concluding part of the work (pp. 330–337) fully confirms the validity of the topic undertaken and the research carried out. The monograph is completed by an Introduction by Rev. Prof. Grzegorz Poźniak (pp. 7–8); a summary in English (pp. 383–384); two appendices, the first of which (pp. 407–432) contains examples of Moritz Brosig's manuscript opinions on the compositions of other composers sent to Wrocław, and the second (pp. 433–493) presents the full text of Brosig's treatise on the music of the old masters, together with its translation into Polish and the responses of the Cecilianists to his position on this issue. Likewise of value is the compiled Index of persons (pp. 493–498). Both the appendices and the index definitely help when studying and using the book.

Generally speaking, it should be emphasised that the studies conducted by E. Szendzielorz are not only interesting and insightful, revealing the arcana of the composer's art of the Wrocław *Kapellmeister*, but even more intriguing to pose questions. A reliable archive search, an impressive bibliography (265 items), a meticulous analysis of sources

and Brosig's mass repertoire allowed the Author to formulate a number of valuable conclusions, and above all to save the person of the Silesian musician from oblivion.

Ewelina Szendzielorz's publication, representing the type of classical scholarly monograph, is undoubtedly a pioneering, comprehensive study of the mass output of Moritz Brosig. It is analytical par excellence, considering the historical contexts, trends and tendencies of the epoch in which the Wrocław *Kapellmeister* worked. It is a thoroughly documented position, valuable in terms of its wealth of content and conclusions. The Author deserves praise for such a thorough and competent research study, which is a concrete contribution to Polish science.

Piotr Wiśniewski

REVIEW

Ad te suspiramus: series *Organs of Opole Silesia*, vol. 30 – the organ is played by Moisés Santiesteban Pupo, Opole, Józef Elsner Opole Philharmonic, SINDRUK-DIMK 2024.

Cuban sensitivity of Silesian organs

In 2009, the Opole community of musicologists and church musicians started the idea of creating a CD series entitled “Organy Śląska Opolskiego” (“Organs of Opole Silesia”), which was the result of concern for the well-being of organ instruments in the Opole region. Thanks to numerous renovations these pipe instruments situated in many temples of Opole Silesia regained their former glory. It created an excellent opportunity to record their sound. As a result, these instruments were protected from irreversible loss of their uniqueness and beauty. Moreover, thanks to phonographic recording, the power of sound will be a testimony to the “sound” of the era in which these instruments were created.

The above-mentioned series presents and documents organs of the Opole region. It is a unique collection in the whole country. In recent centuries, Silesia has been an area marked by the presence of many organ builders, developing their craft in small workshops as well as large, multi-generational ones. This land was the “cradle” of organ building, where it was almost impossible to find a temple without a pipe organ. Taking into account the number of companies building these instruments, as well as their individual specificity, it is extremely valuable to record the sound of organs produced in workshops of various organ builders.



These activities serve to collect the resources of organ dispositions and to identify the specific sound of the opuses of a given workshop, but above all to record the real sound of these organs, which is characteristic and unique for each instrument.

We should welcome with even greater joy the next album from the “Organs of Opole Silesia” series. It is a special album not only for the reasons described above, but also because of the extraordinary combination of several anniversaries and other circumstances. This volume is the 30th number of the mentioned collection and is published on the 15th anniversary of its beginning. Moreover, this publication is associated with the golden jubilee of the Diocesan Institute of Church Music in Opole, celebrated in the year of its creation, and what is more – on the 50th anniversary of the institution, the sound of the 50th instrument in the discussed series was recorded. One could even say at this point that no director could have come up with a better script and so many reasons to celebrate. The words of Archbishop Alfons Nossol, who said that “coincidences are God’s logic” perfectly fit into this context. It is also worth mentioning that the title of this album: *Ad te suspiramus* – “We sigh to you”, according to the artist’s intention, is a reference to one of the compositions included in the publication. At the same time it fits perfectly with the above-mentioned surroundings, to which one could only add: *Te, Deum, laudamus!*

Moisés Santiesteban Pupo, the titular organist of the cathedral in Havana, Cuba, was invited to record the 30th album from the “Organy Śląska Opolskiego” (“Organs of Opole Silesia”) series. His musical sensitivity generates the sounds given by the organ in the concert hall of the Opole Philharmonic. Here two more phenomena of this publication appear: the artist’s place of origin, which guarantees the influence of distant cultures on the selection and interpretation of organ music, and the location of the recorded instrument. It is not another church located in the Opole region, but the Opole temple of art. At this time the local instrument was renovated and the desire to record its sound was expressed.

The Cuban artist chose from the resources of contemporary organ music – a repertoire that requires both a skilled organist and an experienced listener. The pieces that create this album are intended to show the full range of sounds of the recorded instrument and its expressive possibilities. The extensive use of the organ’s expressive and sound advantages shows the unique, original solutions and the richness of the means used in the compositions. Above all, it successfully presents the sound colours typical of 20th century music. The various musical genres presented, their extended tonality and the various sounds offered with each subsequent work presented allow the listener to get to know the instrument better and enjoy its rich sound.

The interpretations of the artist playing the organ combine the technical and stylistic rigor imposed by the “condensed” scores of the pieces he performs. He does it with his extraordinary musicality and expressiveness of the musical language. Each of the presented works prepares the listener more and more for the grand finale, which shows the talent and highly professional playing skills of the artist, and, at the same time, the performer’s deep faith is reflected in music.

The album includes three compositions by the Polish composer and organist, Marian Sawa (1937–2005), who created an impressive number of works, written mainly for organ. In this case, the performer reached for the most popular works of the above-mentioned art-

ist, reflecting his knowledge of the art of counterpoint, as well as his interest in traditional forms combined with an innovative approach to joining different music styles.

At the beginning there was *Entrada Festiva* from 1998 – a lively and energetic work, written for special celebrations and occasions. As the name itself suggests, this piece is characterized by a majestic, fanfare character – suitable for inaugurating a concert or starting a service. The varied sound texture of this piece, combining powerful chord sounds with slightly more calm, meditative fragments, attracts the listener's attention from the first to the last bars.

Another piece by Marian Sawa, *Fuga-Bolero*, was created in 1995. It is an extremely fascinating work due to the fact that it combines the form of a traditional fugue – based on baroque counterpoint, with the rhythm and style of the Bolero – a dance originating from Spain. The result of this unconventional combination is a composition showing the creator's ability to combine not only various forms, but also musical traditions in a new, "fresh" way. As a result, sophisticated thematic imitations are enriched with the constant, seductive rhythm of the Bolero, which creates an unconventional effect.

The last composition by the Polish composer, Marian Sawa, presented in this publication is called *Dance Pictures*. This piece uses folk motifs. Its subsequent pictorial segments present the rhythms of Polish national dances, such as polonaise, oberek or kujawiak, through highlander dances, to stylized forms. This work is an opportunity not only to present the versatility of the organ as an instrument capable of showing the rhythmic and melodic diversity of individual dances, but also demonstrates the composer's thorough knowledge of folklore and dance music. Thanks to the Cuban organist playing the organ of the Opole Philharmonic, Polish organ music can be heard in its full glory – with technical precision and extraordinary artistic sensitivity.

The album also includes the work of Paul Hindemith (1895–1963), a German composer who made a significant contribution to the music of the 20th century. In his *opus vitae*, organ sonatas have a special place. They are characterized by rich texture, technical complexity and neoclassical musical language. This artist composed three such compositions which result from interest in revitalizing music for this instrument.

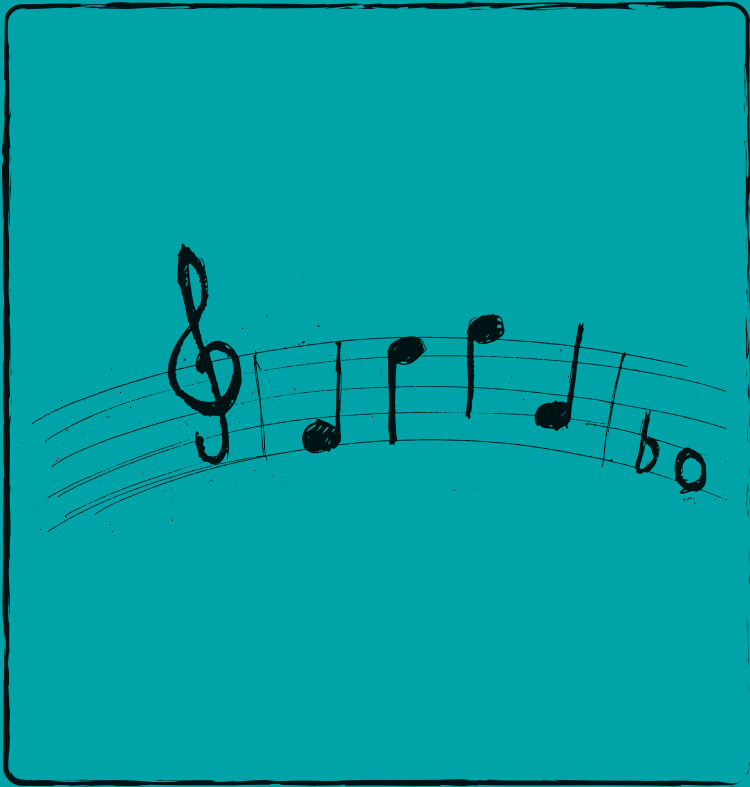
This publication includes the second of the above-mentioned sonatas, which was composed in 1937. Unlike Hindemith's other compositions, in his organ sonatas he shows a more traditional formal approach and the attitude to the sound material and tonal basis. The work consists of three parts. The first one is extremely lively, and begins with an energetic theme, from which subsequent motifs are extracted and developed. It shows the composer's melodic and contrapuntal inventiveness. In the second part, contrasted with the preceding one, a more lyrical and meditative space is created. The texture here is more transparent and the dynamics are restrained. Against this background, a dialogue emerges, which reminds of the correspondence between *concertino* and *tutti*. It shows baroque formality in a modern version. The last, third part is a fugue, combining the seriousness of this form with a lighter, cheerful character, optimistically closing the composition. Hindemith's organ sonatas are perfect examples of joining technique and expression. The work in question successfully highlights the balance between formal rigor and auditory impressions, which is possible thanks to the structural integrity of the composition and the wide capabilities of the organ.

Another track recorded as part of this album is *Pequeña fantasía con fugheta* by a Cuban composer, Juan Piñera (*1949). This artist's achievements include a wide range of genres and styles, reflected in solo, choral, chamber, symphonic and electroacoustic music. Piñera is considered an influential figure in the development of contemporary music in Cuba. His works often show a deep interest in experiments using various compositional techniques, atonal, modal and polyrhythmic structures. Moreover, the composer experiments with traditional musical forms and genres, questioning their conventional boundaries. Among the instrumental compositions of the author the piano and recently also the organ are considered to be the most important. The organ is used as a large symphony orchestra, which makes the pieces technically demanding and at the same time attractive for the listener. Piñera's extensive activities promoting contemporary music in Cuba include his support of the Cathedral of Sacred Music in Havana with new works, concerts and educational events that popularize the church repertoire. Juan Piñera's work is appreciated for its originality and ability to capture the essence of Cuban culture and at the same time communication with the international tendencies of contemporary music. This album includes the latest work by this composer, written in 2023.

The last, culminating accent of the discussed album is *Fantasia super "Salve Regina"* by Anton Heiller (1923–1979) – an Austrian composer and organist, focusing on religious music. The above-mentioned work, written in 1963, is distinguished by its deep emotionality, combined with high technical requirements and a complex structure of the work. The fantasy is based on the Marian antiphon and fully reflects Heiller's compositional style, which is characterized by a modern approach. It contains elements of Austrian folk music and the influence of Messiaen, but traditional forms are maintained. In this case, the melody of *Salve Regina* is a starting point for a broader development of the thematic material, which the composer uses very freely and expansively, using, for example, variational techniques and Motif/motivic work to explore various textural and timbral possibilities of the organ. The composition is characterized by a rich tonal palette as well as dynamic and register contrasts, which evokes various emotional states – from introspection to ecstasy. It also reveals the creator's deeply spiritual and rooted in church tradition personal expression. With this and other compositions, Anton Heiller had a great influence on organ music and its creators and performers, who try to combine technical innovation with a spiritual experience.

By selecting the above-described repertoire, Moisés Santiesteban Pupo presents contemporary "faces" of organ music joined with Cuban expression and deep artistic sensitivity. The included pieces also allow the presentation of the instrument's expressive and sound capabilities, thanks to which its sounds can be heard in full splendor, filling the concert hall of the Opole temple of art and the space of this album. The highly professional performance skills of the artist playing the Opole Philharmonic organ are admirable. His wonderful interpretations guarantee an exciting listening experience. Let us hope that this publication will find its place on the shelves of music lovers who listen to the Opole – Havana sounds that enrich the Polish discography of organ music and the landscape of the "Organs of Opole Silesia", which could not miss an instrument from the most important musical institution of the entire region.

Ewelina Szendzielorz



Moritz Brosig (1815–1887) was born in Lisie Kąty near Paczków in the Opole region. He was a composer, organ virtuoso, conductor, academic lecturer at the Royal Academic Institute of Church Music in Wrocław, *honoris causa doctor* of the University of Wrocław, Kapellmeister of the cathedral in Wrocław, royal music director and member of St. Cecilia's Academy in Rome, and above all, a great defender of orchestral church music but with wise limitations. He was also an expert in the construction and renovation of pipe organs.

In his creative output was placed as opus 31 the F minor / F major mass. It is also the fourth of nine cycles of *ordinarium missae* in the mass output of Brosig. The present work contains a source-critical edition of the notes of the *Vierte-Messe* based on the composer's manuscript found in the collections of the Archdiocesan Archive and the Chapter Library in Wrocław.

Vierte-Messe in F

op. 31

Moritz Brosig (1815–1887)

Kyrie

Moderato assai

The score is for a Kyrie in F major, marked *Moderato assai*. It features a full orchestra and a vocal quartet. The woodwind section includes Clarinet I and II in Bb, Corni I and II in F, Trombe I and II in Bb, and Timpani. The string section includes Violini I and II, Viola, Cello e Contrabbasso, and Organo. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are: Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

Clarinetto I in Bb

Clarinetto II in Bb

Cornu I in F

Cornu II in F

Tromba I in Bb

Tromba II in Bb

Timpani

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Cello e Contrabbasso

Organo

9

Cl. I
in B \flat

Cl. II
in B \flat

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in B \flat

Tr. II
in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

p *mf* *f*

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - i -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

p *mf* *f*

17

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - le - - - i - son. Chri - ste e -

Solo

24

Cl. I
in B \flat

Cl. II
in B \flat

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in B \flat

Tr. II
in B \flat

Timp.

24

S.

lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A.

T.

B.

Solo

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

24

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

45

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

f *ff* *p*

Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son

Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son

Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son

Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - -

53

Solo

p

rit.

p

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

53

p

rit.

pp

rit.

pp

S.

A.

T.

B.

son, e - le - - i - son, e - le - - i - son.

son, e - le - - i - son, e - le - - i - son.

son, e - lei - - - son, e - lei - - - son.

son, e - le - - i - son, e - le - - i - son.

p

rit.

pp

rit.

pp

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

p

rit.

pp

pp

rit.

pp

Org.

p

rit.

pp

Gloria

Allegro

Cl. I in Bb
Cl. II in Bb
Cr. I in F
Cr. II in F
Tr. I in Bb
Tr. II in Bb
Timp.
S.
A.
T.
B.
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc./Cb.
Org.

Glo - - - ri-a in ex - cel - sis De - - o! Glo - - - ri-a, glo - - -

Glo - - - ri-a in ex - cel - sis De - - o! Glo - - - ri-a, glo - - -

Glo - - - ri-a in ex - cel - sis De - - o! Glo - - - ri-a, glo - - -

Glo - - - ri-a in ex - cel - sis De - - o! Glo - - - ri-a, glo - - -

8

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - - - o!

ri - a in ex - cel - - - sis De - - - o! Et in ter - ra pax ho -

ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - - - o!

ri - a in ex - cel - - - sis De - - - o! Et in ter - ra pax ho -

p

p

p

p

p

p

p

15

Cl. I
in B \flat

Cl. II
in B \flat

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in B \flat

Tr. II
in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

p

f

f

f

f

f

ff

ff

ff

f

f

f

f

f

Lau - da - mus Te, be - ne - di - ci - mus Te,

mi - ni - bus, bo - nae vo - lun - ta - - - tis. Lau - da - mus Te, be - ne - di - ci - mus Te,

Lau - da - mus Te, be - ne - di - ci - mus Te,

mi - ni - bus, bo - nae vo - lun - ta - - - tis. Lau - da - mus Te, be - ne - di - ci - mus Te,

23

Cl. I
in B \flat

Cl. II
in B \flat

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in B \flat

Tr. II
in B \flat

Timp.

23

S.
ad - o - ra - mus Te, glo - ri - fi - ca - mus Te. *Solo* Gra - ti - as a - gi - mus Ti - - - bi,

A.
ad - o - ra - mus Te, glo - ri - fi - ca - mus Te. *Solo* prop - ter

T.
ad - o - ra - mus Te, glo - ri - fi - ca - mus Te.

B.
ad - o - ra - mus Te, glo - ri - fi - ca - - - mus Te.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

32

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

S.

A.
mag - nam glo - ri - am Tu - - - am.

T.
Solo
Do - mi - ne Rex coe - les - tis,

B.
Solo
Do - mi - ne De - us Rex coe - les - - - tis,

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

40

Cl. I in B \flat *f* *mf*

Cl. II in B \flat *f* *mf*

Cr. I in F *f* *mf*

Cr. II in F *f* *mf*

Tr. I in B \flat *f* *mf*

Tr. II in B \flat *f* *mf*

Timp.

40 *Tutti f* *mf*

S. De - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te,

A. *Tutti f* *mf*

A. De - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te,

T. *Tutti f* *mf*

T. De - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te,

B. *Tutti f* *mf*

B. De - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te,

Vn. I *f* *mf*

Vn. II *f* *mf*

Vla *f* *mf*

Vc./Cb. *f* *mf*

Org. *f* *mf*

45

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

45

S.

Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, Ag - mus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - tris.

A.

Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, Ag - mus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - tris.

T.

Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, Ag - mus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - tris.

B.

Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, Ag - mus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - tris.

45

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

Larghetto

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

S. *Solo p*
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: *p*
Qui tol - lis pec -

A. *Solo p*
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: *Tutti pp* mi - se - re - re no - - - bis. *Solo p*
Qui tol - lis pec -

T. *Solo p*
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: *Tutti pp*
Qui tol - lis pec -

B. *Solo p*
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: *Tutti pp* mi - se - re - re no - - - bis. *Solo p*
Qui tol - lis pec -

Vn. I *pp*

Vn. II *pp*

Vla. *pp*

Vc./Cb. *p*

Org. *p*

68

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

p

Tutti p

Solo p

ca - ta mun - di: Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

ca - ta mun - di: sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nost - ram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

ca - ta mun - di: Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

ca - ta mun - di: sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nost - ram. Qui se - des ad dex - te - ram Pa -

79 *Tempo 1*

Cl. I in B \flat *p* *f* *ff*

Cl. II in B \flat *p* *f* *ff*

Cr. I in F *pp* *f* *ff*

Cr. II in F *f* *ff*

Tr. I in B \flat *f*

Tr. II in B \flat *f*

Timp. *f*

S. *Tutti pp* *p* *f* *ff*
 tris: mi - se - re - re no - - - bis. Quo-ni-am Tu so - lus, Tu

A. *Tutti pp* *p* *f* *ff*
 tris: mi - se - re - re no - - - bis. Quo-ni-am Tu so - lus, Tu

T. *Tutti pp* *p* *f* *ff*
 tris: mi - se - re - re no - - - bis. Quo-ni-am Tu so - lus, Tu

B. *Tutti pp* *p* *f* *ff*
 tris: mi - se - re - re no - - - bis. Quo-ni-am Tu so - lus, Tu

Vn. I *pp* *pp* *f* *ff*

Vn. II *pp* *pp* *f* *ff*

Vla. *pp* *pp* *f* *ff*

Vc./Cb. *pp* *f* *ff*

Org. *p* *f* *ff*

88

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

88

S.

so - lus sanc - tus, Tu so - lus Do - mi - nus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

A.

so - lus Sanc - tus, Tu so - lus Do - mi - nus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

T.

so - lus Sanc - tus, Tu so - lus Do - mi - nus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

B.

so - lus Sanc - tus, Tu so - lus Do - mi - nus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

88

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

88

Org.

97

Cl. I
in B \flat

Cl. II
in B \flat

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in B \flat

Tr. II
in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

Cum Sanc-to Spi-ri-tu, cum Sanc-to Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, A-men.

Cum Sanc-to Spi-ri-tu, cum Sanc-to Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, A-men.

Cum Sanc-to Spi-ri-tu, cum Sanc-to Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, A-men.

Cum Sanc-to Spi-ri-tu, cum Sanc-to Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, A-men.

Credo

Allegro pathetico

The score includes the following parts:

- Cl. I in Bb
- Cl. II in Bb
- Cr. I in F
- Cr. II in F
- Tr. I in Bb
- Tr. II in Bb
- Timp.
- S.
- A.
- T.
- B.
- Vn. I
- Vn. II
- Vla.
- Vc./Cb.
- Org.

Lyrics for vocal parts:

Cre - do in u - num De - - - um, Pat - rem om - ni - po - ten - - - tem, fac -

9

Cl. I
in B \flat

Cl. II
in B \flat

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in B \flat

Tr. II
in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

to - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - - - li - um; et in

to - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - - - li - um; et in

to - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - - - li - um; et in

to - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - - - li - um; et in

16

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb *mf*

Tr. II in Bb *mf*

Timp.

16

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

u - num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex
u - num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex
u - num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex
u - num Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex

24

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

Pat - re na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o,

Pat - - - re na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o,

Pat - - - re na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o,

Pat - - - re na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um de De - o,

30

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in E

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

lu - men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De - o - ve - ro, ge - ni - tum non fac - tum con - sub - stan - ti - a - lem

lu - men de lu - mi-ne, con - sub - stan - ti - a - lem

lu - men de lu - mi-ne, ge - ni - tum non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - - - lem

lu - men de lu - mi-ne, con - sub - stan - ti - a - lem

37

Cl. I
in B \flat

Cl. II
in B \flat

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in B \flat

Tr. II
in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

Pa - tri, per quem om - ni - a fac - ta sunt. Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nost - ram sa - lu - tem des - cen - ...

45 *rit.* *Lento* *Solo*
p

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.
rit.
 dit de coe - - - lis.

A.
rit.
 dit de coe - - - lis.

T.
rit. *Solo*
 dit de coe - - - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to, ex Ma - ri - a

B.
rit. *Solo*
 dit de coe - - - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to, ex Ma - ri - a

Vn. I
rit. *p*

Vn. II
rit. *p*

Vla.
rit. *p*

Vc./Cb.
rit. *p*

Org.
rit. *p*

Tempo I

Cl. I in Bb *p* *fz*

Cl. II in Bb *p* *fz*

Cr. I in F *fz*

Cr. II in F *p*

Tr. I in Bb *pp*

Tr. II in Bb *pp*

Timp. *pp*

S. *la - to.*

A. *la - to.*

T. *Solo*
espress.
la - to, pas - sus et se - pul - tus est.

B. *la - to.*

Vn. I *p* *pp* *p*

Vn. II *pp* *p*

Vla. *p* *pp* *p*

Vc./Cb. *pp* *p*

Org. *p* *pp* *p*

70

Cl. I
in Bb

Cl. II
in Bb

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in Bb

Tr. II
in Bb

Timp.

S.

A.

Tutti *f*

T.

B.

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras et as - cen - dit in coe - lum, se - det ad

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras et as - cen - dit in coe - lum, se - det ad

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras et as - cen - dit in coe - lum, se - det ad

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

78

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

dext-ram Pa - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et mor - tu -

dext-ram Pa - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et mor - tu -

dext-ram Pa - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et mor - tu -

dext-ram Pa - tris. Et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et mor - tu -

87 * *f* *fz* *ca* * *f* *

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp. *f* *tr*

S. *f* *fz* *f*
 os, cu-jus reg-ni non e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do-mi-num et

A. *f* *fz* *f*
 os, cu-jus reg-ni non e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do-mi-num et

T. *f* *fz* *f*
 os, cu-jus reg-ni non e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do-mi-num et

B. *f* *fz* *f*
 os, cu-jus reg-ni non e-rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum Sanc-tum Do-mi-num et

Vn. I *f* *fz* *fz*

Vn. II *f* *fz* *fz*

Vla. *f* *fz* *fz*

Vc./Cb. *f* *fz* *fz*

Org. *f* *f*

Cl. I
in Bb

Cl. II
in Bb

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in Bb

Tr. II
in Bb

Timp.

S.
vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pat - re Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pat - re et Fi - li - o

A.
vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pat - re Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pat - re et Fi - li - o

T.
vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pat - re Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pat - re et Fi - li - o

B.
vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pat - re Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pat - re et Fi - li - o

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

106

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - - - tur, qui lo - cu - tus est, qui lo - cu - tus est

si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - - - tur, qui lo - cu - tus est, qui lo - cu - tus est

si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - - - tur, qui lo - cu - tus est, qui lo - cu - tus est

si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - - - tur, qui lo - cu - tus est, qui lo - cu - tus est

114

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

per pro - phe - - tas, et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si -

per pro - phe - - tas, et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si -

per pro - phe - - tas, et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si -

per pro - phe - - tas, et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si -

per pro - phe - - tas, et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si -

per pro - phe - - tas, et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si -

per pro - phe - - tas, et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam ec - cle - si -

Salle. u. Doppelfl. 8 F.

123

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

123

S.

am; con - fi - te-or u - rum bap - tis - ma in re - mis - si - o-nem pec - ca - to - - rum, et ex - pec - to, et ex -

A.

am. Et ex - pec - to, et ex -

T.

am; et ex - pec - to, et ex -

B.

am; con - fi - te-or in re - mis - si - o-nem pec - ca - to - - rum, et ex - pec - to, et ex -

Vn. I

mf

f

fz fz

Vn. II

mf

f

fz fz

Vla

mf

f

fz fz

Vc./Cb.

mf

f

fz fz

Org.

123

mf

f

ohne 16 F.

16 F.

133

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

pec - to re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

pec - to re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum.

pec - to re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven -

pec - to re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

fz *fz*

fz *fz*

fz

fz

f

pp

f

f

Allegro

12 *f* *ff*

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

odh. Coe - li et ter - ra, ple-ni sunt coe - li, coe-li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et

odh. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra, ple-ni sunt coe - li, coe-li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et

odh. coe - li et ter - ra, ple-ni sunt coe - li, coe-li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et

odh. Ple-ni sunt coe - li, coe-li et ter - ra, ple-ni sunt coe - li, coe-li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et

f *ff*

22

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

ter - ra glo - - - ri - a Tu - - - - a. Ho-san-na in ex - cel - sis.

ter - ra glo - - - ri - a Tu - - - - a. Ho-san-na in ex - cel - sis.

ter - ra glo - - - ri - a Tu - - - - a. Ho-san-na in ex - cel - sis.

ter - ra glo - - - ri - a Tu - - - - a. Ho-san-na in ex - cel - sis.

f

ff

fz fz fz

Benedictus

Andante

Cl. I in Bb
Cl. II in Bb
Cr. I in F
Cr. II in F
Tr. I in Bb
Tr. II in Bb
Timp.
S.
A.
T.
B.
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc./Cb.
Org.

Solo
Be - ne - dic - tus, qui ve - - - nit in no - - -

Solo
Be - ne - dic - - - tus, qui

9

Cl. I
in Bb

Cl. II
in Bb

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in Bb

Tr. II
in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

mi-ne Do - mi - ni, be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - - - - mi-ne

ve - - - - nit, be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - - - - mi-ne

p *mf* *p*

18 *Solo*

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

Do - mi - ni,

Tutti Be - ne - dic - tus, qui

Tutti Be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

p

p

p

p

p

p

p

p

26

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

26

Tutti *f*

S. *f* be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. *Solo* Be - ne -

A. *f* ve - - - nit, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. *Solo* Be - ne -

T. *f* nit, be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. *Solo* Be - ne -

B. *f* ni, be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. *Solo* Be - ne -

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Vla. *f*

Vc./Cb. *f*

Org. *f* *p*

35

Cl. I in B \flat *mf* *f* *f*

Cl. II in B \flat *mf* *f*

Cr. I in F *p*

Cr. II in F *p*

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

S. *Tutti f*
 dic - tus, qui ve - - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui

A. *Tutti f*
 dic - tus, qui ve - - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui

T. *Tutti f*
 dic - tus, qui ve - - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui

B. *Tutti f*
 dic - tus, qui ve - - nit, qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni, be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui

Vn. I *p* *f*

Vn. II *pp* *f*

Vla. *pp* *f*

Vc./Cb. *pp* *f*

Org. *pp* *f*

Agnus Dei

Andante sostenuto

Cl. I in B \flat

Cl. II in B \flat

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B \flat

Tr. II in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

mf *p* *pp* *rit.*

Mi - se - re - re no - bis.

Mi - se - re - re no - bis.

Mi - se - re - re no - bis.

Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.

11 *a Tempo*

Cl. I in Bb *mf* *pp* *rit.*

Cl. II in Bb *mf* *pp* *rit.*

Cr. I in F *pp* *rit.*

Cr. II in F *pp* *rit.*

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S. *pp* *rit.*
mi - se - re - - - re no - - bis.

A. *mf* *pp* *rit.*
Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di; mi - se - re - re no - - bis.

T. *pp* *rit.*
mi - se - re - re no - - bis.

B. *f* *pp* *rit.*
Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di; mi - se - re - re no - - bis.

Vn. I *mf* *pp* *rit.*

Vn. II *mf* *pp* *rit.*

Vla. *mf* *pp* *rit.*

Vc./Cb. *mf* *pp* *rit.*

Org. *mf* *pp* *rit.*

21 *Andante*

Cl. I in Bb

Cl. II in Bb

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in Bb

Tr. II in Bb

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

f

p

pp

mf

16F.

Ag - mus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di.

Ag - mus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di: Do - na no - bis, do - na no - bis

Ag - mus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:

Ag - mus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:

dolce

30

Cl. I in B♭

Cl. II in B♭

Cr. I in F

Cr. II in F

Tr. I in B♭

Tr. II in B♭

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc./Cb.

Org.

p *mf* *mf dolce* *p*

Do - na pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do -

pa - cem, do - na, do - na no - bis pa - - - cem, do - na pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do -

Do - na pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do -

Do - na pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do -

p *mf* *dolce* *p*

p *dolce* *p*

p *dolce* *mf* *p*

p *mf* *p*

40

Cl. I
in B \flat

Cl. II
in B \flat

Cr. I
in F

Cr. II
in F

Tr. I
in B \flat

Tr. II
in B \flat

Timp.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Vla

Vc./Cb.

Org.

Solo
p
pp

Solo
p
pp

p
pp

pp

pp

pp

pp

pp

na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem.

na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem.

na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem.

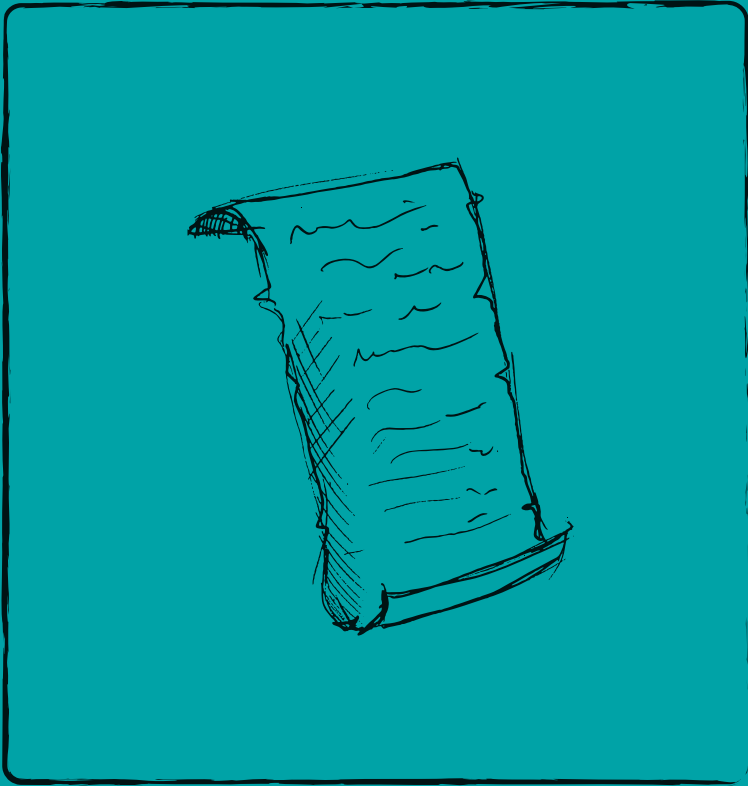
na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem.

p

p

pp

pp



Contents

Introduction	3
Pro memoria	5
FRANCISZEK KOENIG	7
<i>Labores pariunt honores.</i> Dorobek naukowy, dydaktyczny i organizacyjny prof. Marii Szymanowicz	
Bibliography	17
MARIA SZYMANOWICZ	19
Polska bibliografia organów – Aneks I	
Articles	41
ANDRZEJ GŁADYSZ	43
Krótka historia organów Franza Luxa z Zalesia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1955/1956–1964)	
KRZYSZTOF HOROWSKI	55
Reklamy firm organmistrzowskich na łamach tygodnika „Niedziela” w latach 1926–1939	
JANA MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ	79
Misattributed and Insecurely Ascribed 18 th -century Organ Repertory from the Bohemian Lands	
JAROSLAV TŮMA	93
Šlapali kalkanti měchy, nebo varhaník zapnul motor? O možnostech lidského ucha rozeznat ve zvukovém záznamu vliv techniky	
GRZEGORZ POŹNIAK	115
Carl Volkmann a budowa organów w Ligocie Prószkowskiej	
MARIUSZ WIKTOROWSKI	131
Dzieje organów w kościele parafialnym pw. św. Anny w Chojnem	
EWELINA SZENDZIELORZ	143
„Msza dożynkowa” w opus mszalnym Moritza Brosiga (1815–1887)	
Reviews	161
Grzegorz Poźniak (ed.), <i>Firma organmistrzowska „Berschdorf” z Nisy.</i> <i>Arkana i pryncypia warsztatu.</i> (Ewelina Szendzielorz)	163
Ewelina Szendzielorz: <i>Twórczość mszalna</i> <i>Moritza Brosiga (1815-1887).</i> (Piotr Wiśniewski)	167
<i>Ad te suspiramus: the series Organs of Opole Silesia, vol. 30</i> – the organ is played by Moisés Santiesteban Pupo. (Ewelina Szendzielorz)	171
Notes	175
MORITZ BROSIG Vierte-Messe in F	177

sindruk
zakład poligraficzny



U 
MUZYKOLOGIA

SD
wydawnictwo

www.foliaorganologica.com