



Folia Organologica

International yearbook of organ and organ music

Impressum

Publishers

Wydawnictwo SINDRUK-DIMK:

Sindruck Sp. z o.o.; ul. Firmowa 12; PL-45-594 Opole

Diecezalny 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 Krkželić (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. Stefan Baier (HfKM Regensburg)

dr hab. Maciej Babnis, prof. APSL (APSL Słupsk)

dr Mariola Brzoska (SMK Gliwice)

dr hab. Kazimierz Dąbrowski, prof. AM (AM Bydgoszcz)

dr Jan Gładysz (Tuchów)

prof. dr hab. Antoni Reginek (UŚ Katowice)

dr Dariusz Smolarek (KUL Lublin)

dr hab. Anna Szarapka (UKW Bydgoszcz)

prof. dr hab. Władysław Szymański (AM Katowice)

dr hab. Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa, prof. UMFC (UMFC Warszawa)

prof. Jaroslav Tůma (AMU Praha)

dr Joachim Waloszek (Opole)

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 European 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 monastery church in Irsee, Germany (Photographer: Stefan Baier)

Editorial Board and Office

Folia Organologica

ul. Grunwaldzka 7; PL-45-054 Opole

office@foliaorganologica.com

Introduction

We present to our esteemed Readers the eighth volume of our yearbook *Folia Organologica*. The Editorial Board continues to take numerous steps to enhance both the substantive and formal quality of each successive issue. In this regard, we have decided in certain sections to replace English with Polish, since Poland, as the place of publication, naturally obliges us to care for our local reader. Nevertheless, we hope that the journal will continue to serve as a platform for international scholarly and popular-scientific exchange concerning both the organ and organ music. Our goal is to reach the widest possible audience while expanding the list of authors, reviewers, and members of the journal's editorial board. We are convinced that such efforts lead not only to broader circulation but, above all, to true scholarly *qualitas*.

In the previous issue, we bid farewell to the late Professor Maria Szymanowicz from the John Paul II Catholic University of Lublin. However, the news of her death reached us when work on that volume was nearly complete. In the present issue, we return to this distinguished scholar by publishing the funeral speeches delivered by the Director of the Institute of Art Studies at the John Paul II Catholic University of Lublin and by the Dean of its Faculty of Humanities.

In addition to academic articles and other schematic sections of the yearbook, special attention should be given to the Music Supplement, proposed and prepared by Jerzy Kukla – the incomparable promoter of Victor Clariss Czajaneck from Bielsko-Biała. We hope that *Orgelfantasie*, thanks to *Folia Organologica*, will find its way into the concert repertoire of many organists. We also wish to thank Professor Christian Mueller-Goldingen, the grandson of V. Czajaneck, for providing the notes and waiving royalty rights. As it has been stated many times in previous issues of *Folia Organologica*, restoring memory of forgotten compositions remains one of the imperatives of our musicological activity.

We therefore invite you to read the yearbook, hoping that its eighth volume will be kindly received.

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



1

Renowacja organów Johanna Spiegla w kościele parafialnym pw. św. Stanisława Kostki w Doruchowie

Renovation of the Johann Spiegel organ in the parish church of St. Stanisław Kostka in Doruchow

Kazimierz Cieplik

ORCID: 0000-0002-3092-7144

LUBIN

ABSTRACT

The construction of the church began in the summer of 1889 and was completed in late autumn of 1890. The decision to build the organ was made in January 1890, and its construction was entrusted to organ builder Johann Spiegel from Rychtal. In 1917, the German army confiscated the pipes from the organ's prospect, which were replaced during the interwar period. After World War II, the instrument was repaired and an electric blower was installed by Stefan Fiołka from Kępno. In 2019, the organ was used in liturgy but required thorough renovation. After receiving a grant in 2023, the renovation of the instrument was carried out from April to December 2024 by organ builder Tomasz Sowiński from Pudliszki, and the restoration of the organ case and prospect was done by the conservation workshop of Ewa Szydłowska from Plewiska. On December 21, 2024, during a solemn liturgy, the organ was consecrated and sounded again.

Doruchów to wieś licząca blisko 1950 mieszkańców, siedziba gminy, leżąca w powiecie ostrzeszowskim w Wielkopolsce, znana też z procesu o czary w 1775 r., ostatniego, jaki miał miejsce w Polsce (J. Makles 2008). Jak zapisano w historii parafii, tamtejszy drewniany kościół, zbudowany w 1764 r., spalił się w całości 29 lipca 1869 r. Budowę nowego, murowanego kościoła rozpoczęto od pozyskania projektu, a następnie sporządzenia kosztorysu na wykonanie robót budowlanych. Nosi on datę 12 maja 1888 r., a sporządzony został przez Stefana Pawlickiego z Raszkowa k. Ostrowa Wlkp. na kwotę 3750 marek, z którym zawarto umowę na prowadzenie tych robót. Do prac budowlanych przystąpiono latem 1889 r. W następnym roku w zadaszonym budynku położono tynki, a późną jesienią odprawiono już pierwsze nabożeństwo. Ostatecznie budowę i wyposażanie kościoła zakończono w 1892 r.

Kościół o trzech nawach wzniesiono z cegły klinkierowej na planie prostokąta w stylu eklektycznym z elementami neogotyckimi, neoromańskimi i klasycystycznymi. Wszystkie

nawy nakryte są ozdobnym drewnianym stropem. Chór muzyczny, wykonany z drewna, wsparty jest na ścianach bocznych głównej nawy i dwóch parach połączonych ze sobą drewnianych słupów.



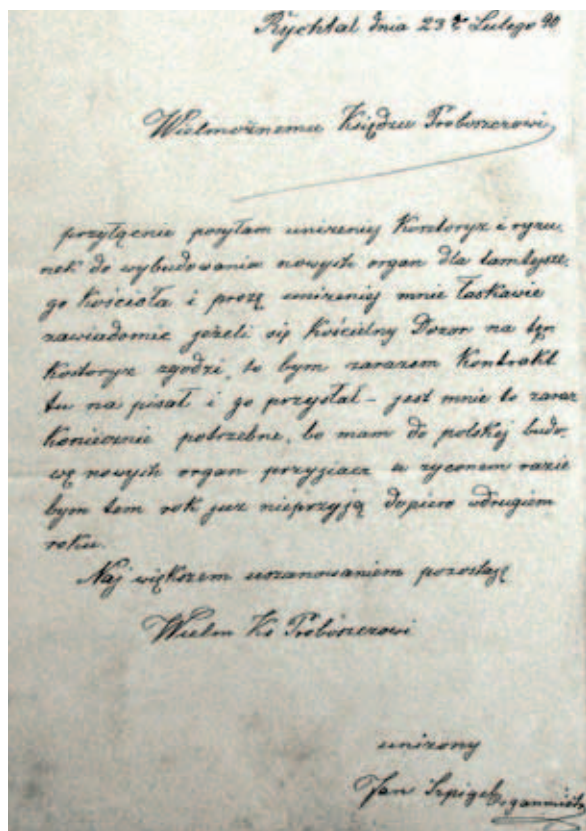
Fot. 1. Widok kościoła od strony południowo-wschodniej (fot. autor)



Fot. 2. Nawa z prospektem organów (fot. autor)

W styczniu 1890 r. ówczesny proboszcz, ks. Jan Szczepański, w sprawie organów podjął rozmowy z Johannem Spieglem, organmistrzem z Rychtala na Śląsku, znanym z budowy wielu organów w kościołach Wielkopolski. W archiwum parafialnym zachował się komplet dokumentów dotyczących budowy organów w doruchowskim kościele, w tym cztery listy napisane przez Johanna Spiegla po polsku. 23 lutego 1890 r. organmistrz wystosował do proboszcza pismo, do którego załączył ofertę na organy i rysunek prospektu. W piśmie prosi o szybkie podjęcie decyzji w sprawie zawarcia kontraktu, bo ma propozycję budowy nowych organów w Polsce.

W ofercie proponuje organy w systemie mechanicznym z wiatrownicami klapowo-zasurowymi o 12 rejestrach: 9 w manuale i 3 w pedale. Manual ma 54 klawisze (C–f³), a pedał – 27 (C–d). W instrumencie jest 675 piszczałek, w tym 539 wykonanych ze stopów cynowych (jak Spiegel pisze w liście: „piszczałki nowsze-



Fot. 3. List z 23 lutego 1890 r. do ks. proboszcza w Doruchowie w sprawie kosztorysu (fot. autor)

Rechnung

Die Herstellung eines neuen Orgels für die katholische Pfarrkirche zu Doruchów, Kreis Schleiden.

Das von dem Organmistrz Johann Spiegel angebotene Orgel für die katholische Pfarrkirche zu Doruchów, Kreis Schleiden, wird geschätzt: 9 von Manual und 3 von Pedal, welche einen Fachtischgeßel, resp. ein Pfeifenwerk.

Die Herstellung des Pfeifenwerks, welches aus 675 Pfeifen besteht, wird geschätzt: 1. von 11 Pfeifen, die das Fachtischgeßel bilden, 2. von 11 Pfeifen, die das Fachtischgeßel bilden, 3. von 11 Pfeifen, die das Fachtischgeßel bilden.

Manual	Pedal
1. Prinzipal 8' Pfeifen.	1. Prinzipal 16' Pfeifen.
2. Flauto 8' .	2. Fachtischgeßel 16' .
3. Flauto 8' .	3. Prinzipalgeßel 8' .
4. Gemischhorn 8' .	4. Fachtischgeßel und Fachtisch.
5. Flauto 8' .	1. Fachtischgeßel.
6. Fachtischgeßel 4' .	2. Fachtischgeßel.
7. Flauto 4' .	3. Fachtischgeßel für Fachtisch zu Bass.
8. Flauto 2 1/2' .	
9. Flauto 2' .	

Fot. 4. Fragment pierwszej strony kosztorysu (fot. autor)



Fot. 5. Rysunek prospektu (fot. autor)

go sposobu tylko z dobrej cyny zrobione”) i 136 wykonanych z drewna. W piszczałkach drewnianych serca i dolna warg piszczałek wykonane będą z drewna dębowego. W prospekcie znajduje się 31 piszczałek głosu Principal 8'. Końcówki wyciągów rejestrowych wykonane są z białej porcelany. Miech magazynowy o wymiarach 2 m x 1,4 m z dwoma podawaczami do nożnego kalikowania. Szafa organowa o głębokości 2 m, wysokości 3,5 m, z prospektem o szerokości 3,1 m i wysokości 4,7 m (zmierzone przez autora), wykonana z drewna sosnowego pomalowana farbą olejną, z elementami snycerskimi z drewna lipowego i pozłoczonymi. Stół gry wmontowany jest w lewy bok szafy organowej, grający widzi ołtarz po swej prawej stronie. Łączny koszt wykonania Spiegla wycenił na 2402 marki, w tym: piszczałki – 1235 M, szafa organowa z prospektem – 340 M, wiatrownice – 220 M, a miech – 130 M.

Dyspozycja organów:

Manuał	Pedał
1. Principal 8'	1. Violon 16'
2. Flaute 8' (kryty)	2. Subbas 16' (kryty)
3. Salicet 8'	3. Principalbaß 8'
4. Gemshorn 8'	
5. Aeoline 8'	
6. Spitzflöte 4'	
7. Octave 4'	
8. Quinte 2 2/3'	
9. Mixtur 2' (Progresion 2') 3 fach	

Urządzenia dodatkowe: Pedalkoppel, Evacuant, 2 Tritte für Forte u. Piano (nożne przyciski).

Proboszcz doruchowskiej parafii i tamtejszy dozór kościelny (liczył 8 osób będących przedstawicielami miejscowości wchodzących w skład parafii: dwóch z Doruchowa, dwóch z Bobrownik, po jednym z Marszałków, Przytocznicy i Godziętów oraz ksiądz proboszcz) do złożonej przez Spiegla oferty nie mieli zastrzeżeń. 12 marca 1890 r. rysunek prospektu (projekt) i kosztorys przesłali do Biskupiego Konsystorza Generalnego w Poznaniu wraz z listem (pisownia oryginalna):

Doruchów, dnia 12.3.90. Prześwietnemu Konsystorzowi przesyłamy projekt i kosztorys na nowe organy do tutejszego kościoła zrobiony przez p. Spiegla z Rychtała (znanego tu w diecezji jako dobrego i rzetelnego mistrza) i prosimy uniżenie aby Wysoka Władza po dokonanej rewizji tego i kosztorysu przez znaną zechciała nam donieść, czy przedstawiony projekt i kosztorys przyjąć

i kontrakt nasz z p. Spieglem zawrzeć możemy. Dozór kościelny kościoła katolickiego uniżeni p. Szymon Gruszka i ks. Szczepański.

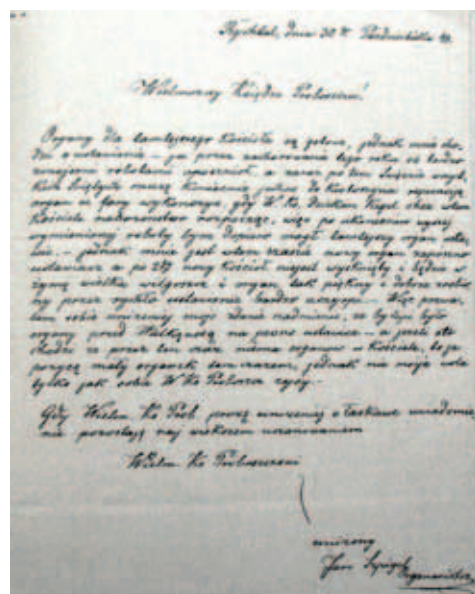
13 maja 1890 r. Johann Spiegel sporządził w języku niemieckim kontrakt w dwóch egzemplarzach, w którym zobowiązuje się zbudować do końca tego roku z dobrych materiałów (drewno, cyna, skóra i inne) nowe organy za sumę 2400 M i udziela na nie pięcioletniej gwarancji. Parafia zobowiązana jest do nieodpłatnego zapewnienia furmanek do transportu gotowych części organów z Rychtała do Doruchowa (42 km). Na czas montażu organów w kościele parafia na okres trzech tygodni ma zapewnić we własnym zakresie i na swój koszt kwatery oraz wyżywienie dla organmistrza i dwóch jego pomocników. Spiegel przedstawił bardzo korzystne dla parafii warunki płatności w ratach:

1. Kiedy gotowe części organów znajdą się w kościele w Doruchowie – 300 M.
2. Po zainstalowaniu organów i odbiorze przez rzeczoznawcę – 1200 M.
3. Po roku użytkowania – 600 M.
4. Po dwóch kolejnych latach – 300 M.

5 lipca 1890 r. (sobota) Johann Spiegel pojechał do Doruchowa i obejrzał budowany kościół, ale proboszcza nie zastał. 7 lipca wysłał do proboszcza list, w którym pisze, że jest zaskoczony bardzo szybkim postępem prac przy budowie kościoła, w którego wnętrzu kładziono już tynki. Wyraża jednak swoją wątpliwość, czy mury i tynki wyschną dostatecznie, by jesienią wstawić do kościoła organy. Wspomina o ustawieniu nowych organów w Wysocku, a także o planach wyjazdu do Łasku, w Polsce.

Johann Spiegel wstawił do kościoła parafialnego w Wysocku Wielkim koło Ostrowa Wlkp. nowe, 10-głosowe organy (M 8 + P 2), których montaż zakończył 16 lipca, a odbioru dokonano 13 sierpnia 1890 r. (J. Paczkowski 2018).

W liście do proboszcza doruchowskiej parafii datowanego 30 października 1890 r. Johann Spiegel pisze, że organy dla tamtejszego kościoła są gotowe, jednak jest problem z ich ustawieniem w kościele. Mury i tynki nie są jeszcze całkowicie wyschnięte, a w zimie w kościele będzie dużo wilgoci, co bardzo źle wpływało by na wstawione w tym czasie organy. Musi także dokończyć reperację organów w kościele farnym w Krotoszynie. Sugeruje, aby nowe organy zainstalować w następnym roku przed Wielkanocą, zaś do chwili ich uruchomienia nieodpłatnie wypożyczyć „mały organek” (pozytywny). Decyzję w tej kwestii zostawia



Fot. 6. Czwarty list Spiegla z 30 października 1890 r. (fot. autor)

ks. proboszczowi i prosi o informację o podjętej decyzji. Nie jest znana dokładna data zamontowania tych organów i odbioru przez rzeczoznawcę.



Fot. 7. Dmuchała Stefana Fiolki (fot. autor)

W lutym 1917 r. niemiecka armia skonfiskowała piszczałki z prospektu. Brak jest dokumentów i informacji, co się działo z organami w okresie międzywojennym i w czasie II wojny światowej. Jest bardzo prawdopodobne, że brakujące w prospekcie piszczałki uzupełnił w okresie międzywojennym organmistrz Joseph Bach z Rychtala. Są wykonane z dobrego stopu cyny. Po II wojnie instrumentem zajmował się organmistrz Stefan Fiolka z Kępna, który naprawiał nieszczelny miech. On też zainstalował elektryczną dmuchawę własnej produkcji, o czym świadczy tabliczka znamionowa z jego nazwiskiem. Wiadomo też, że w 2008 r. przy organach wykonano jakieś drobne prace i strojenie.

31 lipca i 15 października 2019 r. dokonałem oględzin tego instrumentu. Był cały czas użytkowany, jednak nie stroił, miech i kanały powietrzne były nieszczelne, a w kilku miejscach widać było ślady intensywnego żerowania drewnojadów. Wnętrze pokryte było grubą warstwą kurzu i pajęczyn, a ławka organisty i klawisze pedału – zużyte. Organy wymagały gruntownego remontu. Jedyną pociechą był fakt, że piszczałki, wiatrownice, miech i traktura wyglądały na oryginalne, nie wykazywały



Fot. 8. Prospekt (fot. autor)



Fot. 9. Stół gry (fot. autor)

ingerencji w ich strukturę. Wszystkie piszczałki mają oryginalne dostroiki. Księdzu proboszczowi sugerowałem wtedy jak najszybsze przystąpienie do remontu tego instrumentu, bo każda zwłoka przyspiesza jego degradację.

15 lutego 2023 r. instrument z prospektem został wpisany do rejestru zabytków województwa wielkopolskiego pod numerem 602/Wlkp/B.

Jak większość małych parafii w Polsce, także doruchowska miała problemy z uzyskaniem wystarczających środków na remont instrumentu i konserwację prospektu. Zbiórka pieniędzy wśród parafian zaowocowała kwotą tylko 70 000 zł. Proboszcz zwrócił się o pomoc finansową do Urzędu Gminy Doruchów. Okazja na ich pozyskanie pojawiła się w II połowie 2023 r. – tenże Urząd złożył wniosek na dotację do remontu organów i uzyskał ją w wysokości 500 000 zł. Do wykonania remontu wybrano znany zakład organmistrzowski Tomasza Sowińskiego z Pudliszek koło Gostynia. Aby liturgicznym śpiewom nie brakowało akompaniamentu, na czas trwania remontu parafia wypożyczyła elektroniczne organy o dwóch manualach i pedale.

Prace naprawcze rozpoczęto z początkiem kwietnia 2024 r. od demontażu wszystkich elementów z wnętrza szafy organowej. Po zdjęciu drewnianej osłony otaczającej miech okazało się, że jest ona siedliskiem drewnojadów, zatem została w całości przeznaczona do likwidacji. Drewniany stelaż, na którym stał miech, również nie nadawał się do użytku. Pod miechem było składowisko różnych śmieci, a podłoga spróchniała. Parafia wykorzystała okazję i wymieniła podłogę pod miechem i szafą organową, którą też drążyły drewnojady.



Fot. 10. Kanały powietrza (fot. autor)



Fot. 11. Wiatrownica pedału, widoczne otwory żerowania drewnojadów (fot. autor)



Fot. 12. Demontaż piszczałek (fot. Tomasz Sowiński)



Fot. 13. Opróżniona szafa organowa (fot. Tomasz Sowiński)



Fot. 14. Śmieci pod miechem (fot. Tomasz Sowiński)

Zdemontowane elementy organów przewieziono do warsztatu, poddano dokładnemu oczyszczeniu i weryfikacji. Po rozebraniu wiatrownicy manualu usunięto z niej papierowe wykleiny, filce i pulpety. Po dokładnym oczyszczeniu i uzupełnieniu drobnych ubytków drewna całość poddano dezynsekcji i impregnacji. Na powrót wewnątrz wiatrownicy wyklejono papierem, kłapy zaworów tonowych i zasuw rejestrowych oklejono nową owczą skórą oraz założono nowe oskórowanie w pulpetach.



Fot. 15. Czyszczenie wiatrownicy manualu (fot. Tomasz Sowiński)



Fot. 16. Wklejony nowy papier i kłapy zaworów po renowacji (fot. Tomasz Sowiński)

Po demontażu wiatrownicy pedału okazało się, że wszystkie boczne ściany i rama, na której ta wiatrownica była zamocowana, są mocno zniszczone przez drewnojady i konieczna jest ich wymiana. Również część pierwszego kłoca piszczalkowego tej wiatrownicy była

zaatakowana przez owady. Zniszczone fragmenty wycięto, a w ich miejsce wklejono nowe drewno. Wiatrownicę zabezpieczono środkami chemicznymi przed drewnojadami. Wnętrze wyklejono papierem, kłapy zaworów tonowych i zasuw rejestrowych oklejono nową owczą skórą, założono nowe oskórowanie pulpetów.

Piszczałki drewniane były dość dobrze zachowane. Wymagały oczyszczenia i zabezpieczenia środkami chemicznymi przeciw owadom. Dwie piszczałki głosu Flet 8' ze względu na duże zniszczenia wykonano nowe (na wzór oryginalnych). W jednej piszczałce rejestru Violon 16' wymieniono fragment górnej powierzchni czołowej. W piszczałkach krytych wymieniono oskórowania szpuntów.



Fot. 17. Nowe okleiny zasuw rejestrowych (fot. Tomasz Sowiński)



Fot. 18. Naprawiona wiatrownica pedału (fot. Tomasz Sowiński)



Fot. 19. Wiatrownica pedału z nowymi okleinami (fot. Tomasz Sowiński)



Fot. 20. Nowa piszczałka (fot. autor)



Fot. 21. Worek po cukrze użyty do uszczelnienia miecha (fot. Tomasz Sowiński)

Wszystkie piszczałki metalowe zostały dokładnie umyte, pogiecie wyprostowano, pęknięcia zlutowano, a piszczałki prospektowe po usunięciu z nich farby wypolerowano.

Miech z podawaczami powietrza został rozebrany i dokładnie oczyszczony. Okazało się, że niektóre jego elementy oklejone były papierem, który pochodził z worków po cukrze. Te worki były wykonane z mocnego papieru. Wspomniany wcześniej organmistrz Fiołka z powodu braku w handlu odpowiedniego papieru do uszczelnienia drobnych pęknięć użył papieru z tych worków.



Fot. 22. Miech po remoncie (fot. autor)

Uszkodzone drewniane elementy miecha zostały wycięte i zastąpione nowymi. Zabezpieczone środkami chemicznymi miech i podawacze otrzymały nowe oskórowanie. Wykonano nowe kanały doprowadzające powietrze z dmuchawy do miecha i z miecha do wiatrownicy pedału.

Wykonana została nowa rama klawiszy pedału i ławka organisty. Klawisze pedału mają nowe, dębowe nakładki.



Fot. 23. Nowa rama klawiszy pedału (fot. Tomasz Sowiński)



Fot. 24. Nowa tawka organisty (fot. Tomasz Sowiński)

Wykonano nową instalację elektryczną w organach oraz oświetlenie klawiatury manuału i pedału. Ze względu na duże zużycie dmuchawy, do czasu otrzymania zamówionej nowej tymczasowo zainstalowano używaną dmuchawę austriackiej firmy *Medinger* o wydajności 11m³/min przy ciśnieniu 120 mm słupa wody.

Po zainstalowaniu wszystkich elementów i zespołów w odrestaurowanej szafie organowej instrument został na nowo zintonowany i nastrojony.

Prace konserwatorskie szafy organowej i prospektu wykonała firma „Konserwacja zabytków” Ewy Szydłowskiej z Plewisk koło Poznania. Rozpoczęto od oględzin w świetle naturalnym i UV celem określenia ilości i stopnia przemalowań obiektu. Wykonano próby rozpuszczalnikowe, zmierzające do wybrania właściwego środka do ich usunięcia, oczyszczenia warstw polichromii i złocień.



Fot. 25. Miejsca przeprowadzonych prób usunięcia przemalowań (fot. Ewa Szydłowska)

Zdemontowano dekoracyjne części snycerki z prospektu, przewieziono je do pracowni konserwatorskiej i poddano właściwym zabiegom. Po ich oczyszczeniu i położeniu kilku warstw pulmentu, wykonano ich złocenie złotem płatkowym.

Wstępnie oczyszczono z kurzu i brudu szafę organową, a następnie przy użyciu metody chemicznej z zastosowaniem wybranego środka zdjęto z całej powierzchni warstwy przemalowań. Wykonano zabieg dezynsekcji środkami odkażającymi przeciw drewnojadom – od frontu metodą iniekcji, a od zalepka metodą nasączania i pędzlowania. W celu wymiany silnie uszkodzonej dolnej części szafy organowej i prospektu całość konstrukcji podniesiono lewarami do góry i wstawiono nowe elementy o szerokości 25 cm. Mniejsze ubytki drewna poddano impregnacji i uzupełniono masą wypełniającą. Po przetarciu całej

powierzchni szafy położono podkład, a następnie właściwą warstwę polichromii. Utrwalono całą pomalowaną powierzchnię matowym werniksem woskowym.



Fot. 26 i 27. Oczyszczone miejsca ze starych farb i złoteń (fot. Ewa Szydłowska)



Fot. 28. Nowe złocenia (fot. Ewa Szydłowska)



Fot. 29. Odnowiony prospekt (fot. Ewa Szydłowska)

Uroczystość poświęcenia odnowionego instrumentu miała miejsce 21 grudnia 2024 r. podczas uroczystej Mszy św. odprawionej przez ks. Damiana Bryła – biskupa kaliskiego. Po zakończonej liturgii odbył się koncert w wykonaniu Małgorzaty Piotrowskiej (sopran) i Mateusza Ziętka (organy).

10 marca tego roku miałem okazję obejrzeć i wykonać fotografie odrestaurowanego instrumentu. Efektownie prezentował się prospekt – to zasługa konserwatorki. Trzeba przyznać, że remont organów został bardzo dobrze wykonany. Widać było, jak wiele pracy włożył organmistrz. Wyciągi rejestrowe, klawisze manualu i pedału pracowały lekko, a intonacja piszczałek i ich dźwięk jest w pełni zadowalający.



Fot. 30. Gra Mateusz Ziętek, stół gry i pedał z nowym oświetleniem (fot. Z Internetu)



Fot. 31. Wiatrownica pedału z piszczałkami, widoczne wstawki nowego drewna (fot. autor)



Fot. 32. Naprawiony kanał powietrza (fot. autor)



Fot. 33. Odnowiony stół gry, nowa ławka organisty (fot. autor)

BIBLIOGRAPHY

Archiwum parafii pw. św. Stanisława Kostki w Doruchowie,teczka dokumentów z napisem: *Akta dotycz. Organ 1889/1890*, bez sygn.

MAKLES J. (2008). *Czarownice z Łysej Górki w ziemi ostrzeszowskiej*: PRZYBYŁA W., MAZUR R. (ed.). *Historyja Doruchowskich Czarownic*. Ostrzeszów. Oficyna Wydawnicza Kula-wiak, 15–22.

PACZKOWSKI J. (2018). *Organy Johanna Spiegla w kościele Podwyższenia Krzyża Świętego w Wysocku Wielkim*. „Opiekun. Dwutygodnik Diecezji Kaliskiej”, 26 (539), 50.

SOWIŃSKI T. (2025). *Dokumentacja przed- i powykonawcza remontu organów w parafii p.w. św. Stanisława Kostki w Doruchowie*.

SZYDŁOWSKA E. (2024). *Program prac konserwatorskich szafy organowej z prospektem w kościele p. w. św. Stanisława Kostki w Doruchowie*.

SUMMARY

During the construction of the church, in January 1890, the decision was made to order new organs from organ builder Johann Spiegel from Rychtal. A contract was signed for an instrument with twelve, mechanically-operated registers system. It was ready by October 1890, as the organ builder wrote in a letter to the parish priest, but due to the still damp walls and plasters, its installation in the church was postponed to spring 1891. The prospect pipes confiscated by the German army in 1917 were replaced during the interwar period by organ builder Joseph Bach from Rychtal. After World War II, organ builder Stefan Fiołka installed an electric blower in these organs and repaired the bellows. For many years, the instrument was not renovated, and although it was out of tune, it was used during liturgy. In 2008, minor repairs and tuning were carried out. After two inspections in 2019, its technical condition was deemed as requiring immediate renovation. Thanks to a grant of 500,000 PLN obtained in 2023 by the Doruchów Commune Office, the instrument was thoroughly renovated from April to December 2024 by Tomasz Sowiński, an organ builder from Pudliszki. During the organ renovation, the parish independently replaced the floor under the organ case and bellows, which had been damaged by woodworms. The organ case with the prospect was also restored by the conservation workshop of Ewa Szydłowska from Plewiska near Poznań. The renovated organs sounded during the consecration ceremony by the bishop of Kalisz, Fr. Damian Bryl, on December 21, 2024. The solid renovation of the organs and the organ case with the prospect, carried out with a great amount of work and materials, I had the opportunity to see personally on March 10 during the inspection. The prospect looked beautiful, and the intonation of the pipes and their sound is fully satisfactory

Słowa kluczowe/Keywords:**Doruchów • organy • Johann Spiegel • renowacja • Tomasz Sowiński****Doruchów • pipe organ • Johann Spiegel • renovation • Tomasz Sowiński**

Kazimierz Cieplik, born 1947 in Kępno (Greater Poland), graduated as mechanical technician from Lotnicze Zakłady Naukowe in Wrocław. Since 1970 he started working at KGHM ZANAM in Polkowice, the main producer machinery and overhaul services supplier for the KGHM Polska Miedź (Polish Copper) holding. Throughout the last 15 years of his career until his retirement in 2014, he worked as Technology Division manager. He is an active member of the Silesian Genealogical Society with the seat in Wrocław. As a passionate pipe organ and organ music enthusiast he pays specific attention to this page of the history of his home region, publishing in 2018 the book *Rychtalscy Organmistrzowie*. For many years, he has been publishing articles related to the history of Kępno and the district in the Annals of the T.P. Potworowski Museum of Kępno Land.

[e-mail: kazimierz.cieplik@o2.pl](mailto:kazimierz.cieplik@o2.pl)

2

Der Tiroler Orgelbau dargestellt am Beispiel der Orgelbauer Reinisch und Pirchner

The organ building in Tyrol illustrated by the example of the organ builder Reinisch and Pirchner

Andreas Gasteiger

ORCID: 0009-0004-3874-1506

HOCHSCHULE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK
UND MUSIKPÄDAGOGIK REGENSBURG

ABSTRACT

Organ building has a long tradition in Tyrol. From the beginning of the 18th century, three successive families in Matrei, Gries and Steinach am Brenner actively built organs. Starting with the Fuchs family, followed by the Reinischs, and later the Pirchners. These families constructed organs not only in their home region, the Wipptal valley in Tyrol, but also throughout the rest of Austria. Some generations learned their trade in Germany and Hungary, subsequently bringing newly mastered techniques back to their homeland and family workshops. As a result, their instruments were always built according to the latest standards, as was the case, for instance, with the first pneumatic organs, and later when they returned to traditional mechanical organs.

Die Vorgänger der Reinischs – Familie Fuchs

Um die Geschichte der Orgelbaufirma Pirchner und Reinisch vollständig beschreiben zu können, muss ein wenig ausgeholt werden. Beginnend mit der Familie Fuchs (auch als Fux bezeichnet), gefolgt von Reinisch und später Pirchner, führten diese drei Familien in Matrei, Gries und Steinach am Brenner seit etwa dem Jahr 1710 die längste Tradition des Tiroler Orgelbaus im Wipptal. Die Generationen der Familie Fuchs, die als „Väter der Wipptaler Orgelbautradition“ (www1) bezeichnet werden dürfen, waren über hundert Jahre hinweg in ganz Tirol tätig. Der Erste der Familie war der aus Matrei am Brenner stammende Joseph (I) Fuchs (1678–1750). Er dürfte sein Handwerk beim Brixner Orgelbauer Franz Köck, dem Bozner Martin Junkhans oder bei Johann Kaspar Humpel, der in Wilten (Innsbruck) und Meran wirkte, erlernt haben. Allerdings betrieb Joseph (I) die Tätigkeit des Orgelbaus nie hauptberuflich. Sein Sohn Anton (I) Fuchs (1711–1794) war zunächst Organist und Schulmeister und widmete sich ebenfalls nur in seiner Freizeit dem Orgelbau. Höchstwahrscheinlich ließen sich Anton (I) Fuchs und seine zwei Söhne, Johann Anton (II) Fuchs (1737–1796) und Franz (I) Xaver Fuchs (1739–1803) im Jahre 1759 in Gries nieder. Als der Vater Anton (I) 1765 ar-

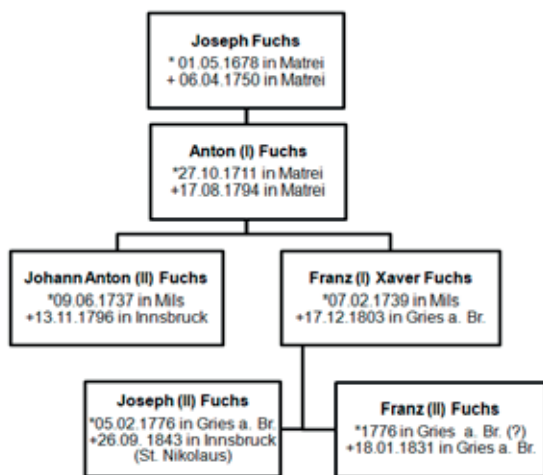


Abb. 1. Stammbaum der Fuchs'schen Orgelbauer (W. Senn 1978: 319)

Sohn von Franz (I), Franz (II) Fuchs (1776–1831), das väterliche Anwesen in Gries und war wie seine Vorfahren Lehrer, Organist und Orgelbauer (A. Reichling 1982: 17–18). Aller Wahrscheinlichkeit nach dürften ihn die Schulden seines Vaters dazu gedrängt haben, vier Jahre später das Städlerhaus zu verkaufen (W. Senn 1978: 304–311).

Joseph Reinisch

Biographie

In den verschiedenen Festschriften der Orgelbaufirma Reinisch, sowie der Nachfolgefirma Pirchner, wird als Gründungsjahr der Reinischen Orgelbauwerkstatt stets das Jahr 1817 angeführt. Des Weiteren steht in der Festschrift der Orgelbau-Anstalt Franz Reinisch Inhaber Karl Reinisch (1927: 3), dass Joseph Reinisch die Orgelbauwerkstatt im Jahre 1825 von Gries nach Steinach am Brenner verlegt hat. Durch Recherchen kam der Autor allerdings zur Erkenntnis, dass diese Jahreszahlen nicht richtig sein können. Da beim großen Dorfbrand von Steinach 1853 alle Aufzeichnungen über die bis dahin gebauten Werke vernichtet wurden, war beim Verfassen der ersten „Festschrift“ lediglich bekannt, dass der Orgelbaubetrieb zunächst in Gries war und später nach Steinach verlegt wurde. Die genauen Umstände aber waren reine Spekulationen!

Joseph Reinisch (1776–1848) besuchte die Schule bei Franz (I) Fuchs und machte anschließend eine Tischlerlehre, bevor er als Geselle u. a. nach Innsbruck und Brixen zog. (W. Senn 1978: 311) In sein Heimatdorf zurückgekehrt, kaufte er 1807 das Städlerhaus von Franz (II) Fuchs. Da Joseph Reinisch bereits bei Franz (I) Fuchs als Gehilfe mitgearbeitet hatte, ist anzunehmen, dass er auch unter Franz (II) Fuchs an Orgelbauten beteiligt war. Joseph Reinisch konnte allerdings nie hinreichend in das Orgelbauhandwerk eingeführt werden, weshalb er auch noch 1823 in einem Vertrag über die Erbauung der Orgel in Vahrn (Brixen) als Mitarbeiter von Franz (II) Fuchs genannt wird (W. Senn 1978: 311–312).

bedingungsbedingt fortzog, bezog sein Sohn Franz (I) das väterliche Haus und wurde seither als Lehrer, Organist und Orgelbauer bezeichnet. Das sog. „Städlerhaus“ ging 1772 in seinen Besitz über. Dem Vater gleich, zog auch sein Sohn Johann Anton (II) nach Innsbruck, wo er seine Werkstätte einrichtete und Clavicembali, Clavichorde und Klaviere baute. Joseph (II) Fuchs (1766–1843), der ältere Sohn von Franz (I), ging um das Jahr 1795 nach Innsbruck und richtete sich dort seine Orgelbauwerkstatt ein. 1803 übernahm der jüngere

Vier seiner insgesamt vierzehn Kinder verschrieben sich der Tischlerei und dem Orgelbau: Franz (I) Xaver, Johann Benedikt, Andreas und Thomas Alois. Ihre erste Ausbildung erhielten sie wohl unter Beteiligung von Franz (II) Fuchs im väterlichen Betrieb. Jedoch liegt es nahe, dass sie ihr Wissen in einer anderen Werkstatt erweiterten. Denkbare Orgelbauer hierfür wären beispielsweise Peter Volgger in Arnbach (bei Sillian), der in Kapfing (Zillertal) wirkende Andreas Mauracher, oder aber in Kufstein Josef Lengerer, bzw. Johann Georg Gröber in Innsbruck. Zusammen mit seinen drei Söhnen Franz (I) Xaver, Andreas und Thomas Alois wagte sich Joseph Reinisch 1825 zum ersten Mal selbst an den Bau der Orgel von Kematen in Pfitsch. Das wohl größte und bedeutendste Werk der Grieser Werkstatt, an dem der Vater Joseph mit seinen Söhnen (Franz (I) Xaver, Andreas und Thomas Alois) beteiligt war, ist die 1830/31 entstandene Orgel der Pfarrkirche zu Götzens. Durch die zum größten Teil erhaltene Originalsubstanz zeugt diese Orgel noch heute vom hohen Niveau, auf dem die Grieser Werkstatt schon damals den barockorientierten Orgelbau ausführte (W. Senn 1978: 313).

Nach dem Bau der Orgel von Götzens begannen seine Söhne selbstständig zu arbeiten (W. Senn 1978: 311–314). Nach A. Reichling (1982: 19) hat Joseph Reinisch (was Süd-Tirol betrifft) nur ein weiteres Werk erbaut: 1838 eine kleine Orgel für St. Veit in Telfes.

W. Senn (1978: 312–313) schreibt in seinem Artikel, dass die Orgelbauwerkstatt Reinisch aus Steinach nicht als direkte Nachfolge der Fuchs-Werkstatt aus Gries a. Br. gesehen werden darf, zumal Fuchs ja selbst noch Orgeln baute und Joseph Reinisch in den Dokumenten nie als Orgelbauer bezeichnet wird! Vielmehr ist Joseph Reinisch, so beschreibt es A. Reichling (1982: 19f.) in seinem Buch zur Orgellandschaft Südtirols, als „Bindeglied“ zwischen den beiden Orgelbauerfamilien Fuchs und Reinisch anzusehen.

Die Söhne von Joseph Reinisch

Franz (I) Xaver Reinisch (1801–1888) war der älteste von Joseph Reinischs Söhnen und der bedeutendste Vertreter seiner Generation. Er ist eine Art Schlüsselfigur in der Firmengeschichte, da er es war, der seine Orgelbauwerkstatt nach Steinach verlegte und dadurch als Gründer der Steinacher Werkstätten gilt (www2).

Johann Benedikt Reinisch (1803–1880) wird in den Dokumenten zu den Orgelarbeiten des Vaters nicht zusammen mit seinen Brüdern genannt, weshalb angenommen wird, dass er zunächst nur im Hintergrund arbeitete, bis er seine zwei eigenständig gebauten Werke – im Jahre 1839 für Hafling (I/10) und 1842 für Tulfes (I/10) – anfertigte. Seinen Bruder Franz (I) Xaver unterstützte er 1850 beim Orgelbau für Igls und trat später mit Reparaturen in Erscheinung, bevor er ab 1856 nur noch als Tischler bezeichnet wurde (www3).

Andreas Reinisch (1804–1836) arbeitete gemeinsam mit seinen Brüdern beim Vater mit und wurde auch bei den Orgelbauten für Pfitsch und Götzens genannt. Im April 1832 kaufte er laut W. Senn (1978: 314) ein Haus mit Stadel, Hammerschmiede und einem großen landwirtschaftlichen Grund und führte ab nun auch eigenständig Reparatur- und Stimmungsar-

beiten durch, wobei er für Leifers seinen einzigen Orgelneubau liefern durfte. Eine von ihm gebaute vierregistrige Drehorgel ist bis heute erhalten geblieben (www4).

Thomas Alois Reinisch (1805–1837) half mit seinen Brüdern und seinem Vater beim Bau der Orgel für Kematen in Pfitsch und wurde auch gemeinsam mit seinen Brüdern als Mitarbeiter beim Bau der Orgel von Götzens aufgeführt (www5). Er ging in den Jahren 1832/33 gemeinsam mit seinem Bruder Franz (I) Xaver nach Steinach, half aber seinem Bruder Johann Benedikt 1837 mit dem Orgelneubau für die Grieser Kirche. Als Thomas 1837 in Steinach starb und das Instrument aber noch nicht vollendet war, wurde die Orgel von Gries nach Steinach geliefert, wo sie von Franz (I) Xaver und seinem Bruder Johann Benedikt fertig gestellt wurde. Da der Vater Joseph bei diesen Arbeiten nie genannt wurde, darf angenommen werden, dass er die hierfür benötigten Kenntnisse nicht hatte. Auch interessant ist der Umstand, dass der als Orgelbauer (!) bezeichnete Johann Benedikt alleine nicht in der Lage war, das Instrument zu vollenden, so schreibt es W. Senn (1978: 315) in seiner Abhandlung.

Es muss um das Jahr 1831/1832 gewesen sein, als es zwischen dem Vater und seinen Söhnen zu Unstimmigkeiten kam und sich der Vater bei keinem Orgelbau der Söhne mehr beteiligte. Joseph Reinisch reichte 1830 zwar ein Angebot für den Orgelumbau von Axams ein, die Ausführung zwei Jahre später übernahmen jedoch seine Söhne Franz (I) Xaver, Andreas und Thomas Alois. Der im Orgelbau noch tätige Vater übergab nun die Geschäftsleitung der Grieser Werkstätte nach und nach an seinen Sohn Johann Benedikt (www5).

Merkmale der Orgeln von Joseph Reinisch

Typisch für Joseph Reinischs Orgelprospekte ist eine Mitteleinsenkung zwischen zwei äußeren Pfeifenfeldern. Durch eine Teilung des Mittelfeldes ergibt sich so eine gerade, ohne eine ungerade Achsenzahl. Ausgehend von diesem Grundmuster, wurde die Anzahl der Prospektfelder durch Hinzufügen kleinerer Zwischenfelder erweitert. Die Rückpositive der zweimanualigen Orgeln sind nach dem gleichen Muster aufgebaut. Die tiefe Oktave der Klaviaturen führte Joseph Reinisch teils chromatisch, teils gebrochen und teilweise gebrochen mit zwei Obertasten (D/Fis) und E/Gis) aus (www5).

Franz (I) Xaver Reinisch

Biographie

Franz (I) Xaver Reinisch (1801–1888) erhielt seine erste Ausbildung höchstwahrscheinlich vom Vater und anderen lokalen Orgelbauern (W. Senn 1978: 313). Nachdem es um das Jahr 1831/32 zur Spaltung im Hause Reinisch kam, löste sich Franz (I) Xaver vom väterlichen Betrieb und machte sich selbstständig. Gemeinsam mit seinem Bruder Andreas baute er die neue Orgel für Kematen in Tirol. Die Selbstständigkeit Franz (I) Reinischs von seinem Vater Joseph wird auf das Jahr 1832 datiert, als er sich zusammen mit seinem Bruder Thomas in

Axams als „Orgelbauer in Gries“ bezeichnete. Ein Jahr später erwarb er in Steinach ein Haus, wo er zusammen mit seinem Bruder arbeitete. In diesem Jahr scheint er zum ersten Mal als „Orgelbauer in Steinach“ auf. Da Joseph weiterhin als Orgelbauer in Gries tätig war, ist die Werkstatt seiner Söhne in Steinach als Neugründung und nicht als Nachfolgewerkstatt zu sehen! Warum Franz (I) Xaver und dessen Bruder Thomas die väterliche Werkstatt in Gries verließen, ist nicht überliefert. Der Vater blieb laut W. Senn (1978: 314) jedenfalls zusammen mit seinen zwei Söhnen Johann Benedikt und Andreas in Gries, wo sie den Orgelbau weiterhin betrieben. Franz (I) Xaver war durch die Aufträge im Orgelbau sehr wohlhabend. Als beim großen Dorfbrand von Steinach, im Jahre 1853, auch sein Haus mitsamt der Werkstatt nicht verschont blieb, konnte er beides wieder aufzubauen (W. Senn 1978: 314–315). Da auch alle Aufzeichnungen, der bis dahin gebauten Instrumente, dem Brand zum Opfer fielen, wurde mit der Zählung ab 1854 von Neuem begonnen. Von da an verließen laut der Festschrift der Orgelbau-Anstalt Franz Reinisch (1927: 4) noch 18 Orgelneubauten den Steinacher Betrieb unter der Leitung von Franz (I) Xaver Reinisch.



Abb. 2. Franz (I) Xaver Reinisch, <https://orgeln.musiklandtirol.at/ob/Reinisch-Franz-I.jpg>, 10 XI 2025

Merkmale der Orgeln von Franz (I) Xaver Reinisch

Wie auf der Website der Orgellandschaft Tirol ([www2](http://www2.orgellandschaft-tirol.at)) beschrieben, orientierte sich Franz (I) in der Gestaltung der Prospekte an den Vorlagen seines Vaters mit zwei großen, äußeren, nach innen ansteigenden Harfenfeldern, die durch eine Mitteleinsenkung getrennt wurden. Je nach Prospektgröße fügte man entweder dazwischen, oder außen kleinere Pfeifenfelder an. Einige seiner späteren Orgeln erhielten über der Mitteleinsenkung einen stummen „Oberwerks“-Prospekt, wie etwa Kiens (1846–1847). Bei den Füllungen des Oberbaus des Orgelgehäuses verzichtete Franz (I) gerne auf die Holzabdeckungen und verwendete stattdessen mit Öl bestrichene Leinwände. Auch sein Sohn Franz (II) baute mit dieser Bauweise, z. B. die Rückwände der Orgel von St. Pauls (1895).

Aus seinen überlieferten Werken geht hervor, dass er auch klanglich rückständig war. Im Dispositionsentwurf für St. Andrä bei Brixen (1853) finden wir beispielsweise vier Register über der 4'-Lage, wobei im Manual insgesamt nur neun Register vorgesehen waren. Um das Plenum zu stützen, erhielten auch an sich kleine Instrumente eine Posaune 8' im Pedal. Bis heute existieren noch mehrere seiner Orgeln mit der gebrochenen, tiefen Oktave, z. B. Rat-

schings (1869), wie es in P.U. Stillhards Südtiroler Orgellandschaft von Reschen bis Innichen (2011: 518) beschrieben steht.

Häufig werden in den Aufzeichnungen auch seine Söhne, Joseph Anton, Franz (II) und Karl (I) genannt. Sein Sohn Franz (II) Reinisch übernahm 1872 die Geschäftsleitung (www2). Obwohl das Hauptgeschäft nun von seinem gleichnamigen Sohn Franz (II) Reinisch geführt wurde, war Franz (I) dennoch im Orgelbetrieb weiterhin tätig. So finden sich nach W. Senn (1978: 315–316) in Franz (II) Reinischs Orgeln häufig Metallpfeifen mit der handschriftlichen Signatur des Vaters.

Die Söhne von Franz (I) Xaver Reinisch

Joseph Anton Reinisch (1834–1871) war zwar des Orgelbauhandwerkes kundig, übernahm aber den Orgelbaubetrieb nicht, sondern arbeitete wie seine zwei Brüder Franz (II) und Karl (I) nur gelegentlich als Gehilfe bei den Orgelbauten des Vaters mit (www2).

Franz (II) Matthäus Reinisch (1840–1921) übernahm den väterlichen Betrieb und führte nach seiner Ausbildung in Deutschland das System der mechanischen Kegellade ein (www6).

Karl (I) Reinisch (1842–1918) trat in den Jahren von 1870 bis 1893 mit eigenständig ausgeführten Reparatur- und Wartungsarbeiten in Erscheinung. In dieser Zeit durfte er für Lans (I/10) im Jahre 1878 auch seinen einzigen Orgelneubau verwirklichen (www7). In späten Jahren zog er sich nach W. Senn (1978: 315) aus dem Orgelbau zurück.

Franz (II) Matthäus Reinisch

Biographie

Franz (II) Matthäus Reinisch (1840–1921) übernahm 1873 die Geschäftsleitung von seinem Vater und verlegte die Werkstatt um die Jahrhundertwende in sein neu errichtetes Haus, das auch heute noch existiert (W. Senn 1978: 316, 320). Vor dem Neubau der Orgel für St. Jakob in Innsbruck (1892) war Franz (II) längere Zeit in Deutschland, um das System der neuartigen Kegellade zu studieren. Da dieses erste Instrument mit der Kegelladenbauart von Reinisch derart gut ausgeführt war – die Kollaudierungskommission war der Festschrift der Orgelbau-Anstalt Franz Reinisch (1927: 14–16) nach begeistert! –, liegt laut E. Krauss (1977: 20) der Verdacht nahe, dass er für St. Jakob in Innsbruck und die gleichzeitig restaurierte Orgel von Wilten die wichtigen Teile, wie etwa den Spieltisch und die Barkermaschine, direkt von der Orgelbaufirma E. F. Walcker & Cie. aus Ludwigsburg bezog. In seiner Zeit als Geschäftsführer (von 1873 bis 1907) fanden sowohl stilistische, als auch bautechnische Umbrüche statt.



Abb. 3. Franz (II) Matthäus Reinisch, <https://orgeln.musiklandtirol.at/ob/Reinisch-Franz-II.jpg> 10 XI 2025

Merkmale der Orgeln von Franz (II) Matthäus Reinisch

Setzte er die klangliche Linie des Vaters zunächst fort, so waren seine Prospekte jedoch von Anfang an im Stile der Neugotik, Neuromanik, später auch der Neurenaissance gehalten. Wie bei A. Reichling (1982: 20) aufgeführt, baute er auch Mischformen und brach somit mit der Tradition des Nachbarock (www6). Um den Ansprüchen der neuen Generation von Organisten gerecht zu werden und um technisch mit den Konkurrenzfirmen mithalten zu können beschloss er, vom System der mechanischen Schleiflade auf das neue System der mechanischen Kegellade überzugehen. Mit diesem hatte er bereits ein Jahr zuvor gute Erfahrungen in St. Jakob in Innsbruck machen können (A. Reichling 1982: 20). Seit dem Umstieg auf das neue System der Kegellade, finden sich in den Reinisch-Orgeln auch feste Registerkombinationen, Kollektivtritte wie beispielsweise mf, f, ff und auch die Crescendowalze. Ab 1897 blieb das System der pneumatischen Kegellade vorherrschend, ehe es ab 1905 von der Taschenlade abgelöst wurde (www6).



Abb. 4. Spieltisch der Orgel von Maria Weißenstein (Süd-Tirol), erbaut 1900, mechanische Kegellade, <https://orgeln.kirchenmusik.it/detail/wallfahrtskirche-zur-schmerzhaften-muttergottes>, 06 XI 2025

Ganz im Gegensatz zu seinen Vorgängern baute Franz (II) seine Orgeln alle mit dem durchgehend chromatischen Pedal. Die Tastenobergrenze des Pedals stieg nach und nach an. Seine drei Söhne arbeiteten ab den 1890er-Jahren im väterlichen Betrieb mit (www6). Nach W. Senn (1978: 316) wurden unter seiner Leitung bis 1907 insgesamt 79 Orgeln gebaut.

Die Söhne von Franz (II) Matthäus Reinisch

Karl (II) Ludwig Reinisch (1876–1932) hatte ab dem Jahr 1907 die Firmenleitung inne. Nach dem ersten Weltkrieg gelang es ihm, die Orgelbaufirma zu erneuern und zu erweitern.

Heinrich Reinisch (1879–1967) ging 1896/1897 nach Deutschland, um sich dort bei Aug. Laukhuff in Weikersheim die Kenntnisse über die Pneumatik anzueignen. Im Jahre 1905 wanderte er in die USA aus, wo er in einer Orgelfabrik in Grand Rapids (Michigan) arbeitete (www6). Nach W. Senns Artikel (1978: 317) reiste er zweimal nach Tirol zurück, um jeweils am Bau einer Orgel mitzuarbeiten.

Franz (III) Reinisch (1878–1969) arbeitete seit 1894 in der väterlichen Werkstatt mit. Nach seiner Ausbildung, die er unter anderem in den großen Orgelbaubetrieben in Wien und Budapest erhalten hatte, war er ein herausragender Intonateur und auf die Herstellung

der Metallpfeifen spezialisiert (W. Senn 1978: 16). In den Orgeln seines Vaters Franz (II) und seines Bruders Karl (II) finden sich noch heute zahlreiche von ihm per Hand signierte Pfeifen. Nach dem Tod seines Bruders, übernahm er 1932 die Geschäftsführung der Firma Karl Reinisch's Erben, bevor er sich wenige Jahre später in Steinach seine eigene Firma „Franz Reinisch-Bergfried“ (W. Senn 1978: 317) einrichtete. Laut der Website der Tiroler Orgellandschaft (www8) führte seine Werkstatt hauptsächlich Reparaturen aus, wobei er unter anderem auch die Positive des Tiroler Volkskundemuseums wieder bespielbar machte. Seine beiden Söhne Franz (IV) und Maximilian R. erlernten ebenfalls das Orgelbauhandwerk.

Franz (IV) Reinisch (1912–1965) war zunächst im Betrieb seines Vaters tätig, bevor er als Tischlermeister arbeitete. 1950 lieferte er eine Orgel für Unterberg (I/6), nachdem er im Jahr zuvor die Orgel für Reith bei Seefeld als sein Meisterstück erbaut (II/18) hatte (www8).

Maximilian Rudolf Reinisch (1916–1993) arbeitete zu Beginn ebenfalls im väterlichen Betrieb, bevor er nach Salzburg-Parsch zog und dort bei der 1929 gegründeten Orgelbau-firma „Dreher & Flamm“ angestellt wurde. 1943 heiratete er die Tochter von Max Dreher und drei Jahre später bestand er erfolgreich seine Meisterprüfung. Nach W. Senn (1978: 317) übernahm er 1954 den Firmenanteil von Flamm, wurde zum Mitbegründer der in „Dreher & Reinisch“ umbenannten Firma und 1957 zum alleinigen Inhaber (www9). Wie auf der Web-site der Orgellandschaft Tirol (www10) beschrieben, wurden zunächst hauptsächlich pneu-matische Orgeln gebaut, wobei für größere Werke auf die Elektrik zurückgegriffen wurde. Schleifladenorgeln wurden wieder vermehrt ab 1956 geliefert. Nach seinem Tod wurde die über Österreich hinaus tätige Orgelbauwerkstatt aufgelöst (www9).

Karl (II) Ludwig Reinisch

Biographie

Karl (II) Ludwig Reinisch (1876–1932) hatte schon ab seinem 13. Lebensjahr begonnen, in der Werkstatt seines Vaters mitzu-arbeiten. 1904 wurde er von seinem Vater in die Orgelbauanstalt Steinmeyer in Öttingen geschickt. Dort wurde er mit den neuen Techniken im Orgelbau – der Pneumatik – vertraut gemacht und arbeitete gleichzeitig als Intonateur. Nachdem er 1907 die Firmen-leitung von seinem Vater übertragen bekommen hatte, behielt er den Namen „Franz Reinisch“ in der offiziellen Firmenbezeich-nung „Orgelbau-Anstalt Franz Reinisch, Inhaber Karl Reinisch“ noch bei (www11). A. Reichling (1982: 26) führt auf, dass die Ar-beiter nur kurze Zeit nach seiner Betriebsübernahme einen Streik durchführten. Allerdings konnten sie ihre Forderungen von einer 20-prozentigen Lohnerhöhung, sowie einer Arbeitszeitverkürzung selbst durch eine sechswöchige Arbeitsniederlegung nicht errei-



Abb. 5. Karl (II) Ludwig Reinisch, <https://orgeln.musiklandtirol.at/ob/Reinisch-Karl1g.jpg>, 10 XI 2025

chen! Von 1907 bis zu Beginn des Krieges 1914 wurden 22 Instrumente erbaut. Nachdem Karl (II) zum Militärdienst eingezogen wurde, baute er in den letzten Kriegsmonaten 1918 noch in vielen Orten Nord-Tirols die Prospekt Pfeifen zu Kriegszwecken aus (www11). Im Januar 1919 wurde nach W. Senn (1978: 316) die Orgelbautätigkeit wieder aufgenommen. Laut der Festschrift der Orgelbau-Anstalt Franz Reinisch (1927: 7) wurde das Unternehmen 1924 um ein Elektrizitäts- und Sägewerk erweitert (www11). In der Festschrift der Orgelbau-Anstalt Franz Reinisch (1927: 3f.) aufgeführt sind zudem der größte Orgelneubau für die Wallfahrtskirche Maria Trost bei Graz als Opus 145 (III/45, mit elektrischem Fernwerk) und das päpstliche Ehrenkreuz *Pro Ecclesia et Pontifice*, das Karl (II) ebenfalls im Jubeljahr verliehen bekam.



Abb. 6. Orgel von Sarnthein (Süd-Tirol), erbaut 1907, pneumatische Taschenlade, <https://orgeln.musikland-tirol.at/st/ss/sarnthein1g.jpg>, 10 XI 2025

Nach W. Senn (1978: 317) verließen seit der Wiederaufnahme des Orgelbaus nach dem ersten Weltkrieg (1919) bis zu seinem Tod 1932 noch 44 Werke die Steinacher Werkstätten.

Der Sohn von Karl (II) Ludwig Reinisch

Karl (III) Reinisch (1915–2008; Sterbedatum laut Grabstein) war zu dem Zeitpunkt, als sein Vater 1932 starb, nicht in der Lage, den Orgelbaubetrieb weiterzuführen. Da er am Orgelbau wenig Interesse hatte, übernahm er in der Folgezeit die Leitung des Elektrizitäts- und des Sägewerks (W. Senn 1978: 317).

Merkmale der Orgeln von Karl (II) Ludwig Reinisch

Das typische Merkmal bei den Orgeln von Karl (II) Reinisch ist die pneumatischen Taschenlade. Gelegentlich baute er auch Kegelladenorgeln, wobei die Elektrik nur in seltenen Einzelfällen verwendet wurde.

Karl Reinisch's Erben

Nach Karl (II) Reinischs Tod wurde der Betrieb unter dem Namen „Karl Reinisch's Erben“ weitergeführt (www11). Wie Orgelbaumeister Martin Pirchner dem Autor im Novem-

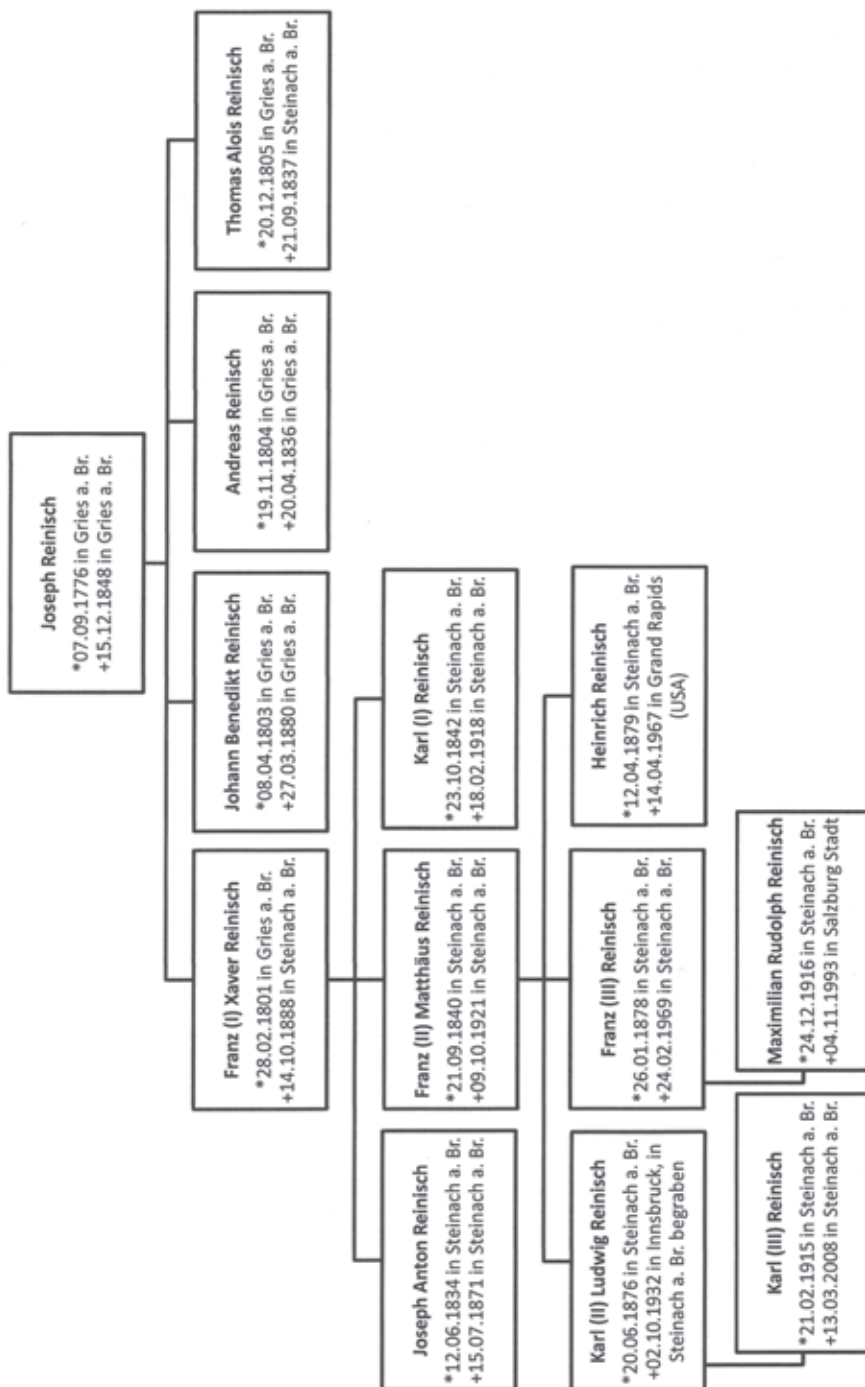


Abb. 7. Stammtafel der Orgelbauer Reinisch (W. Senn 1978: 320). Die Daten zu Maximilian R. Reinisch entstammen aus: Orgellandschaft Tirol, bearbeitet von A. und M. Reichling (www9), 26 XI 2022. Die Daten zu Karl (III) Reinisch sind mit seinem Grabstein im Friedhof von Steinach a. Br. abgeglichen

ber 2022 mitteilte, war der Betrieb weiterhin im Hause der Reinischs untergebracht, weshalb der Name Reinisch bis zur Betriebsumsiedelung 1998 in der offiziellen Firmenbezeichnung aufschien, obwohl keiner der Reinischs mehr aktiv am Orgelbau beteiligt war.

Nachdem Karl (II) Reinisch im Jahre 1932 verstorben war, seine Kinder aber noch zu jung waren, wurde ein Vormund ernannt, der die Verwaltung des Betriebs im Namen der Kinder übernahm (www12). Betriebsleiter von „Franz Reinisch, Inhaber Karl Reinisch's Erben“ (so die neue Firmenbezeichnung) war zunächst Karls Bruder Franz (III), wobei der ebenfalls bei Reinisch ausgebildete Steinacher Orgelbaumeister Johann Pirchner sen. wesentlichen Anteil an der Geschäftsführung hatte. Nachdem sich die Zusammenarbeit im Betrieb scheinbar schwierig gestaltete, fasste Franz (III) den Entschluss auszutreten und eine neue Orgelbau-firma („Franz Reinisch-Bergfried“) zu gründen. So übernahm 1935 Johann Pirchner sen. (1900–1972) als Werksführer die fachliche Leitung der Orgelbau-firma „Karl Reinisch's Erben“. Nachdem Pirchner ab 1940 den Betrieb gepachtet hatte, musste die Orgelbautätigkeit Ende 1942 kriegsbedingt eingestellt werden. Im Juni 1945 erhielt er den Auftrag, zur Wiederherstellung der Orgel von St. Jakob zu Innsbruck. Von nun an konnte die Produktion stetig gesteigert werden (W. Senn 1978: 317–318).

Während in der Steinacher Werkstatt von 1898 bis 1942 nur pneumatische und elektrische Instrumente gebaut wurden, wurden nach dem zweiten Weltkrieg laut Website der Tiroler Orgellandschaft (www12) wieder mechanische Schleifladenorgeln geliefert. Der Orgelsachverständige Egon Krauss half Johann Pirchner sen. bei diesem Wechsel. Der damals 24-jährige Anton Heiller (1923–1979) war von diesem Umstieg sehr angetan und pflegte Zeit seines Lebens guten Kontakt zum Hause Pirchner. Davon zeugt in der Festschrift *Orgelbau Pirchner* (2000: 3) der Auftrag für den Bau der legendären B-Orgel in der Wiener Musikakademie (1957/58).

Orgelbau Reinisch, Pirchner & Co.

Wie in der Vergangenheit, setzte sich das Bezeichnungswirrwarr auch unter Pirchner fort. Steht auf den Firmenschildern der Nachkriegsorgeln zunächst „Reinisch-Pirchner“ und ab 1954 „Johann Pirchner“, so war die offizielle Firmenbezeichnung bis in das Jahr 1962 immer noch „Karl Reinisch's Erben“ (www12). In diesem Jahr folgte die Auflösung der Firma „Karl Reinisch's Erben“ und die Umgestaltung in eine offene Handelsgesellschaft „Orgelbau Reinisch, Pirchner & Co.“ In den Nachkriegsjahren, von 1946 bis 1972, verließen insgesamt 110 Neubauten und 28 renovierte Werke die Werkstatt am Brenner. Johann Pirchner jun. (1928–2012), der Sohn von



Abb. 8. Johann Pirchner sen. Privatbesitz Martin Pirchner

Johann Pirchner sen., übernahm nach dessen Tod im Jahre 1972 die Geschäftsleitung. Unter seiner Leitung erfuhr das Unternehmen einen noch nie dagewesenen Aufschwung. Orgeln wurden für ganz Tirol, Österreich und sogar für das Ausland erbaut und geliefert (W. Senn 1978: 318). Das Aushängeschild für seinen Betrieb war und ist seine 1980 erbaute Domorgel von Brixen. Wie in der Festschrift *Orgelbau Pirchner* (2000: 5) beschrieben, waren die Platzverhältnisse in der alten Werkstatt nicht mehr zufriedenstellend und so begann Johann Pirchner jun. 1996 mit dem Neubau des Betriebes an der nördlichen Ortseinfahrt von Steinach. Bis dahin war die Orgelbauwerkstatt immer noch im Hause der Reinischs (im Volksmund „Orgelbauerhaus“) untergebracht, weshalb die Firmenbezeichnung auch „Reinisch, Pirchner“ lautete. Ein Jahr später konnte der Orgelbau in den neuen Werkshallen aufgenommen werden. Hier konnten alle Arbeiten, von der Planung bis zum Bau der Windversorgung, der Mechanik, des Gehäuses, der Windladen samt Pfeifenstöcken, die Anfertigung der Klaviaturen, der Holz- und der Metallpfeifen, deren Vorintonation, sowie der Aufbau der Instrumente im Montageraum durchgeführt werden. Neben Neubauten wurden auch Restaurierungen und Rekonstruktionen bearbeitet. 1998 wurde die Firmenbezeichnung von „Orgelbau Reinisch, Pirchner & Co.“ in „Orgelbau Pirchner“ umbenannt (www13).

Orgelbau Pirchner GmbH & Co. KG

2003 übernahmen die drei Kinder von Johann Pirchner, die Söhne Martin und Hannes, sowie seine Tochter Veronika die Betriebsleitung. Fortan lautete der Firmenname „Orgelbau Pirchner GmbH & Co. KG“. Martin Pirchner, der 1996 die Orgelbau Meisterprüfung in Ludwigsburg abgelegt hatte, war nun Geschäftsführer. Ab 2007 war auch Martins Sohn Andreas Pirchner im Betrieb angestellt, wie in der Festschrift *Orgelbau Pirchner* (2011: 9) vermerkt ist. Auch er schloss die Orgelbaulehre ab. Wie der Schreiber dieser Zeilen im Gespräch mit Martin Pirchner im November 2022 erfuhr, darf an dieser Stelle auch Fritz Pirchner genannt werden: der Cousin von Johann Pirchner jun. war insgesamt fast 50 Jahre lang Orgelbauer bei Pirchner.



Abb. 9. Johann Pirchner jun. Privatbesitz
Martin Pirchner

Im Sommer 2022 erfuhr der Autor von Martin Pirchner und seinem Sohn Andreas, wie es zur Schließung des geschichtsträchtigen Orgelbaubetriebes kam. Die globale Finanzkrise ab 2007 wirkte sich durch die steigenden Preise auch auf den Steinacher Orgelbaubetrieb aus. Zudem war der heimische Orgelmarkt bereits gesättigt und das Interesse an Orgelneubauten gering. Nachdem 2012 der Vollblutorgelbauer Johann Pirchner jun. verstarb, war plötzlich ein großes Loch in der Geschäftsleitung. Hatten auf dem Papier schon seine Nachkommen das Sagen, so war es doch er, der durch sein Wissen und seine Erfahrung die Geschicke des Betriebes maßgeblich beeinflusst hatte. Da sich die wirtschaftliche Lage nicht zu bessern schien,



Abb. 10. Brixner Domorgel, erbaut 1980, mechanische Schleiflade, <https://i.pinimg.com/originals/fd/86/96/fd86963a6c064b933060493298982a14.jpg>, 10 XI 2025



Abb. 11. Spielschrank der Brixner Domorgel. Foto privat

fiel der Entschluss, die Mitarbeiter schrittweise zu entlassen. Sicherlich hat eine schwindende Faszination am Orgelbau der Nachfolgegeneration ihr Letztes dazu beigetragen. Im Hause Pirchner galt stets der Anspruch, die charakterformenden Teile einer Orgel, den Klangkörper, die Pfeifen, selbst herzustellen. 2015 wurde die Orgelwerkstatt samt Grund verkauft. In den darauffolgenden Jahren wurden die ehemaligen Werkshallen zum größten Teil abgerissen und der verbliebene Teil in die neu errichtete Tankstelle integriert.

Orgelbau Martin Pirchner

Die 2016 in ein Einzelunternehmen umgewandelte Firma wird nun von Martin Pirchner als „Orgelbau Martin Pirchner“ (Arch1: 2022) weitergeführt. Stand 2022 werden nach Aussagen von Martin selbst Wartungs-, Reinigungs- und Stimmungsarbeiten durchgeführt.

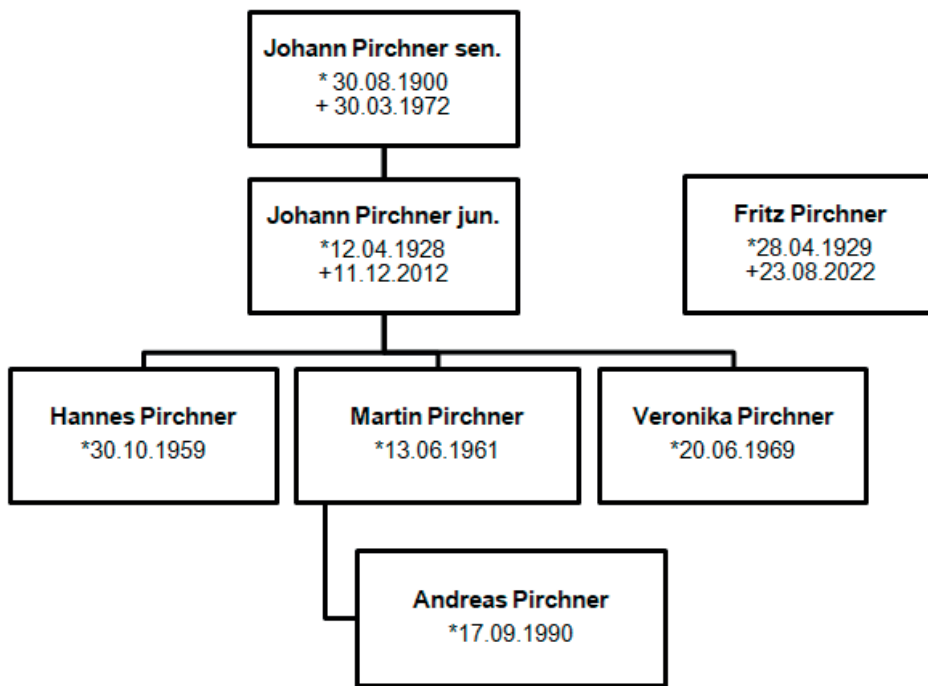


Abb. 12. Stammtafel der Orgelbauer Pirchner (Arch1: 2022), Sterbedatum von Fritz Pirchner laut Grabstein

BIBLIOGRAPHIE

Arch1: Privataarchiv Martin Pirchner, Ahnentafel der Familie Pirchner „Die Strickner“ (2022), Franz Hörtnagl u. a. (Hrsg.), Steinach, Fußnote 98.

[Festschrift] Orgelbau Pirchner, Wipptaler Orgeltradition seit 1817 (2011). [G. Loewit (Hrsg.), Innsbruck].

[Festschrift] Orgelbau Pirchner (2000). Georg Loewit im Auftrag der Firma Orgelbau Pirchner (Hrsg.), Innsbruck.

Festschrift der Orgelbau-Anstalt Franz Reinisch Inhaber Karl Reinisch (1927). Innsbruck.

KRAUSS E. (1977). *Die Orgeln Innsbrucks*. Innsbruck: Verlag Helbling, 20.

REICHLING A. (1982). *Orgellandschaft Südtirol*. Bozen: Verlagsanstalt Athesia.

SENN W. (1978). *Zur Geschichte der Tiroler Orgelbauerfamilien Fuchs und Reinisch*:

REICHLING A. (Hrsg.), *Mundus Organorum*, Berlin: Verlag Merseburger, 304–320.

Südtiroler Orgellandschaft von Reschen bis Innichen (2011), STILLHARD P. U., TORGLER H. (Hrsg.), Brixen: Verlag A. Weger, 518.

www1: <https://www.youtube.com/watch?v=Rox0ZE3K-90>, 14 X 2022.

www2: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Franz-I.html>, 26 XI 2022.

www3: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Johann.html>, 26 XI 2022.

www4: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Andreas.html>, 26 XI 2022.

www5: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Joseph.html>, 26 XI 2022.

www6: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Franz-II.html>, 26 XI 2022.

www7: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Karl-I.html>, 26 XI 2022.

www8: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Franz-III.html>, 26 XI 2022.

www9: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Dreher-Reinisch.html>, 26 XI 2022.

www10: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Dreher-Flamm.html>, 26 XI 2022.

www11: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Karl.html>, 26 XI 2022.

www12: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Karls-Erben.html>, 26 XI 2022.

www13: <https://orgeln.musikland-tirol.at/ob/Reinisch-Pirchner.html>, 26 XI 2022.

SUMMARY

From the beginning of the 18th century onward, the three families Fuchs, Reinisch, and Pirchner significantly shaped organ building in the Wipptal region of Tyrol, starting with Joseph (I) Fuchs. He and his sons built organs for the surrounding churches, despite primarily working as schoolteachers and organists. They built organs only in their free time, mainly during the summer months, since “winter school” was held at the time. Whether Joseph (I) formally learned the craft from a master is unknown. However, his sons were most likely trained by organ builders in Innsbruck, Meran, or Bozen. Multiple members of the Fuchs family, namely Johann Anton (I), Johann Anton (II), and Franz (I), went to Innsbruck later in life, where they worked partially as piano and organ builders.

The first Reinisch organ builder to appear in documents is Joseph Reinisch. However, he worked only as an employee and not as an independent organ maker; there is no record specifically naming him as an organ builder. In 1807, he bought Franz (II) Fuchs's building, the "Städlerhaus", notably without the organ building workshop. For this reason, it can be concluded that the Reinisch workshop was not a direct succession but rather a link between the Fuchs and Reinisch organ manufactories. Joseph Reinisch's sons all worked as carpenters or organ builders, with Franz (I) Xaver, the eldest, being the most prominent. He relocated the organ building workshop from Gries to Steinach am Brenner and is considered the founder of the company there. Through organ building, he became very wealthy; however, after the great fire in Steinach in 1853, he had to start anew, losing his work and possessions to the flames. All of Franz (I) Xaver's sons also followed in their father's footsteps, learning the craft of organ building, and Franz (II) Matthäus Reinisch eventually took over the company. He studied at E. F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg, Germany, returning with new knowledge to his workshop and bringing the company up to date with mechanical cone chest organs. From 1897 onward, he transitioned to pneumatic cone chest organs, and after 1905, he began building conical valve chest organs. During his time as managing director, both stylistic and structural changes were implemented. Karl (II) Ludwig Reinisch, on the other hand, received his education at Steinmeyer in Öttingen, Germany, where he learned the pneumatic system and worked as an intonator. When he took over the company, he retained his father's name: "Orgelbau-Anstalt Franz Reinisch, Inhaber Karl Reinisch." Under his leadership, the company experienced significant growth. He expanded the business to include a power plant and a sawmill. By the time of his death in 1932, his workshop had built 44 organs.

The company's name, "Franz Reinisch, Inhaber Karl Reinisch's Erben", changed in 1935 to "Karl Reinisch's Erben" when Johann Pirchner Sr. assumed management. Initially, he built organs with pneumatic or electric traction, but after the Second World War, he returned to constructing mechanical organs, which the young Anton Heiller was enthusiastic about. In 1962, the structure and the name of the company were changed once more, to "Orgelbau Reinisch, Pirchner & Co." By the time Johann Pirchner Sr. passed away in 1972, the company had built 110 instruments. His son, Johann Pirchner Jr., took over, leading the company through an unprecedented period of success, its pinnacle being the organ built in Brixen in 1980. In 1998, the company left the traditional organ builder's house of the Reinisch family, moved into a new factory hall, and was renamed "Orgelbau Pirchner." A few years later, in 2003, Johann Pirchner Jr.'s three children, Martin, Hannes, and Veronika, took over management, and the company became "Orgelbau Pirchner GmbH & Co. KG." The global financial crisis after 2007, combined with the death of Johann Pirchner Jr. in 2012, led to the closure of the company. Employees were dismissed, the factory hall was sold and demolished, and the company was restructured for the final time as a sole proprietorship under Martin Pirchner. With this, the long-standing organ-building tradition of the Reinisch and Pirchner families came to an end.

Schlüsselwörter / Keywords

Tiroler Orgelbau • Reinisch • Pirchner • 300 Jahre Tradition • Tirol
Organ building in Tyrol • Reinisch • Pirchner • 300 years of tradi-
tion • Tyrol

Andreas Gasteiger – born in 1998 in Bruneck, South Tyrol. He studied catholic church music at the Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg. During his bachelor's studies he focused on the organ builder Reinisch and Pirchner. Since the year 2023 he is organist at the Augustiner Chorherrenstift Neustift (Brixen).

e-mail: andreas.gasteiger@rolmail.net

3

Organy w przestrzeni architektonicznej kościoła – recepcja postulatów Soboru Watykańskiego II na przykładzie wybranych polskich realizacji

Organ in the church's architectural space – the reception of the Second Vatican Council's postulates, based on selected Polish examples

Tomasz Kmita-Skarsgård
Warszawa – Wrocław
ORCID: 0000-0003-0002-2616

ABSTRACT

The author of the article argues that conciliar and post-conciliar documents (Vaticanum II) recommend positioning organs and musical ensembles near the altar or, at least, on the side of the nave. Based on sacral architecture in Poland, he conducted research to verify the implementation of these ideas in practice. The results showed that only a small percentage of buildings constructed after 1965 adhered to the Council's recommendations. Additionally, a special analysis was conducted on the most glamorous churches built during the period under study: cathedrals, votive churches, and sanctuaries.

1. Wstęp

W 2016 r. została wydana publikacja pt. *Architektura VII dnia* (I. Cichońska, K. Pope-ra i K. Snopek 2016), będąca ukoronowaniem budowanego przez kilka lat projektu o tym samym tytule, realizowanego w formie strony internetowej (www2)¹. To właśnie współpraca z twórcami wyżej wymienionego dzieła, a później także treści przedstawione w książce, zainspirowały autora do rozważań na temat, który nie został w niej podjęty, to jest muzyki w przestrzeni sakralnej – w jej architektoniczno-materialnym rozumieniu – oraz problematyki lokowania w niej organów.

¹ Autor w tym miejscu wyraża głębokie ubolewanie nad tym, że strona ta obecnie nie jest już dostępna, stanowiła ona bowiem niezwykle cenny zbiór informacji na temat polskiego budownictwa sakralnego po 1945 r.

Sobór Watykański II jest uznawany za sobór rewolucyjny głównie przez wielką reformę liturgii Kościoła rzymskokatolickiego – ale nie tylko. Nie bez powodu mówi się do dziś o „duchu” soboru, mając najczęściej na myśli otwarcie Kościoła na „nowe, na inne, na współczesne”. Co prawda definiowanie owego „ducha” bywa dyskusyjne, a często nawet prowadzi ono do skrajnie różnych konkluzji, ale – jak pisał Karol Wojtyła (1968) – „istnieje z pewnością dorobek *Vaticanum II*, który nie wyraża się w samych dokumentach”. To bardzo piękne słowa, w charakterystycznej dla późniejszego papieża poetyce, trafnie oddające istotę rzeczy.

Nie będzie też chyba nadużyciem stwierdzenie, że sobór był efektem i odbiciem czasu, w którym się odbywał, a był to czas ogólnowsiatowej rewolucji kulturowej – drodze ku nowoczesności, a z dzisiejszej perspektywy: ku naszej współczesności. Najpewniej właśnie dlatego jego idee zostały przyjęte z takim entuzjazmem i z takim zapałem były wprowadzane w życie, Kościół bowiem stał się bliższy każdemu zwykłemu człowiekowi bardziej, niż kiedykolwiek wcześniej. Trzeba jednak zauważyć, że realizowanie myśli soborowej, szczególnie tej dotyczącej liturgii, odbywało się często z pewnymi nadużyciami, czy też samowolną reinterpretacją.

Autor nie pragnie jednak zajmować się w niniejszym rozważaniu samym soborem, ale wynikającymi z jego postanowień konsekwencjami dla muzyki sakralnej łączącej się z architekturą. Początek granicy czasowej stanowi naturalnie zakończenie *Vaticanum II*, koniec zaś to współczesność, znajdujemy się bowiem nieustannie w erze posoborowej. Jeśli zaś chodzi o ramy geograficzne, autor postanowił ograniczyć się do Polski. Po pierwsze, z powodu wymaganej umiarkowanej obszerności artykułu. Po drugie, z powodu najbardziej odpowiedniego przygotowania materiału źródłowego i doświadczenia autora właśnie w takim zakresie. Po trzecie, z powodu bardzo licznej reprezentacji architektury sakralnej zrealizowanej po *Vaticanum II* w naszym kraju (za sprawą zniszczeń wojennych i kontekstu politycznego). Po czwarte, z powodu bardzo zróżnicowanej historii budownictwa organowego w Europie i na świecie, która uniemożliwiłaby prowadzenia homogenicznej w swych założeniach analizy. Tak więc w niniejszym tekście zostanie rozważona recepcja postanowień Soboru Watykańskiego II oraz dokumentów posoborowych w kontekście budownictwa sakralnego i organowego w Polsce po 1965 r.

Refleksja, która ma być treścią niniejszego artykułu, jest w swej istocie w pełni rozważaniem interdyscyplinarnym, łączącym teorię, historię muzyki kościelnej oraz organologię z teorią i historią architektury. W wyniku przeprowadzonej kwerendy rozpoznano, że w rodzimej literaturze przedmiotu dokonywano dotychczas głównie analiz odnoszących się ściśle do jednej z tych grup. Nie jest to konstatacja zaskakująca, ponieważ większość badaczy obraca się jedynie w kręgu swej własnej dyscypliny (i nie jest to w żadnej mierze zarzut). Oba wyżej wymienione zakresy są dobrze reprezentowane zarówno w publikacjach książkowych, artykułach w zeszytach naukowych oraz czasopismach, jak również w dyser-

tacjach i pracach dyplomowych². Możliwe jest jednak do zauważenia, że teoria i historia architektury sakralnej jest lepiej reprezentowana, niż teoria i historia muzyki kościelnej. W tym drugim zakresie, jako najbardziej wyczerpujące, rysuje się monumentalne dzieło Ireneusza Pawlaka (2001) *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Natomiast jako piśmiennictwo pomocnicze trzeba wskazać na liczne serie artykułów dotyczących poszczególnych elementów muzyki kościelnej, spośród których najlepiej reprezentowane są te dotyczące organowej gry liturgicznej³ oraz funkcjonowania zespołów wokalnych (np. serie *Musica Sacra* [AMuz Gdańsk] i *Psalate Synetos* [AMKL Wrocław]). Obecne są również prace dotyczące funkcjonowania muzyki w przestrzeni sakralnej, rozumianej jednak metafizycznie, są to zatem treści będące w swej istocie rozważaniami na gruncie filozofii (np. Bogusław Grabowski 2005a i 2005b, czy Joachim Waloszek 2010), podczas gdy autora zajmuje – można byłoby rzec – aspekt techniczny realizacji postanowień Soboru Watykańskiego II, dotyczących miejsca organów w przestrzeni architektonicznej kościoła. W tym zakresie najbliższe tematycznie i najbardziej interesujące zdają się być dwa teksty. Pierwszym z nich jest monumentalna praca habilitacyjna Jacka Radziejewicza-Winnickiego (1986) *Architektura organów w Polsce – geneza i ewolucja formy*, drugą zaś artykuł Jarosława Kisielińskiego (2010) *Lokalizacja organów w świątyni w świetle tradycji i dokumentów Kościoła*. Jako trzeci przykład można byłoby wskazać krótki tekst, raczej o wadze komunikatu, Agnieszki Kubiak (2004) *Muzyka w przestrzeni architektury sakralnej*, jednak autorka przedstawia w nim myśli w sposób niezwykle skrótowy, wręcz hasłowy, zbaczając w stronę rozważań z gruntu akustyki, dodatkowo przedstawiając opinie, które należy uznać za co najmniej wątpliwe⁴. Należy jednak podkreślić, że żadna z powyższych prac nie podejmuje tematu realnej recepcji postanowień lub, mówiąc łagodniej, idei *Vaticanum II* w tematyce lokowania organów i zespołów muzycznych w przestrzeni kościołów, nie wspominając o przedstawianiu w tym zakresie statystyki. Niniejszy artykuł, będący podsumowaniem badań prowadzonych przez autora w tym obszarze w latach 2020–2024, ma za zadanie wypełnić ten brak.

2. Kontekst historyczny

Najstarsza zapisana, skodyfikowana i znana nam muzyka liturgiczna to śpiew gregoriański. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Kościół rzymskokatolicki do dziś uznaje go za swoją podstawową i najbardziej właściwą muzykę obrzędową.

² W tym miejscu warto wspomnieć prace niewydane drukiem lub niepublikowane, jak np. trzy rozprawy doktorskie: Anny Buszko (2006) *Ewolucja myśli architektonicznej w sztuce sakralnej po reformach Soboru Watykańskiego II na przykładzie Krakowa*, Wojciecha Skórzewskiego (2015) *Czynniki wpływające na jakość posoborowej architektury sakralnej na przykładzie poznanych realizacji z lat 1970–2012* (szczególnie, że praca ta na tle innych jest wyjątkowa, autor porusza w niej bowiem kwestię organów oraz zespołów śpiewających i literalnie wskazuje bok lub przód nawy jako najwłaściwsze dla nich miejsce) oraz Mirosława Bogdana (1992) *Ołtarz – centrum przestrzeni sakralnej według prawa liturgii posoborowej*, który znaczną część swojej działalności naukowej poświęcił właśnie posoborowej architekturze sakralnej.

³ Niestety w polskim szkolnictwie wyższym powszechnie zwanej nieszczęśliwie „akompaniamentem liturgicznym” – zob. T. Kmita-Skarsgård 2013: 8.

⁴ Np. przekonuje, że sytuowanie śpiewaków naprzeciwko wiernych „jest bardzo niekorzystne”, ponieważ to „przeszkadza w skupieniu modlitewnym”.

Śpiew gregoriański Kościół uznaje za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w czynnościach liturgicznych powinien on zajmować pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu (Sobór Watykański II 1963: nr 116).

Nie znaczy to, że wcześniej Kościół nie śpiewał. Najprawdopodobniej zwyczaj wykonywania psalmów został przeniesiony z synagogi i był praktykowany przez pierwszych chrześcijan, a z niego zaś kształtowały się kolejne formy muzyczno-liturgiczne (A.A. King 1957: 209–216; I.H. Siekierka 2005: 15–24). Jednak śpiew gregoriański, skodyfikowany za pontyfikatu Grzegorza I (lata 590–604), nie był przeznaczony do wykonywania przez wiernych, lecz jego śpiew należał do kantorów, scholi, ale przede wszystkim do wykształconych duchownych, w szczególności zakonnych, zatem w kontekście przestrzeni sakralnej należy zauważyć, że śpiewano go w chórze, w przestrzeni pomiędzy nawą a właściwym prezbiterium⁵. Właśnie ta muzyka królowała w Kościołach tradycji zachodniej przez wieki (E. Hinz 2003: 7–13; www3). Z czasem do jej prezentowania dołączono małe organy, na których wykonywano utwory pomiędzy śpiewami, a także podawano tonacje śpiewakom (P.F. Williams 1980: 34–45). Zwróćmy uwagę, że muzyka w kościele promieniuje wówczas z sąsiadującego z nawą chóru, spośród uczestników zgromadzenia liturgicznego, przez co sama *par excellence* jest częścią liturgii. Gdy w muzyce nastaje polifonia, kompozytorzy i wykonawcy rozpoczynają także eksperymenty z przestrzenią, a więc kontekstem akustycznym nierozdzielnie zawsze złączonym z wykonawstwem, będącym często zamierzonym środkiem wyrazu. Chyba najbardziej w tym zakresie znane są weneckie wykonania polichóralne z zespołami śpiewaczymi umieszczanymi na emporach w różnych częściach bazyliki św. Marka w Wenecji (D. Bryant 1981). Renesans to także początek organów w takiej strukturze technicznej, w jakiej w znacznej mierze funkcjonują do dziś (J. Gołos 2004: 23). Instrumenty te budowane są wówczas jeszcze w bardzo różnych miejscach przestrzeni sakralnej, coraz częściej sytuując się jednak na emporze po przeciwnej stronie kościoła patrząc od ołtarza (wyczerpująco różne lokalizacje organów w kościele na przestrzeni wieków omawia J. Radziejewicz-Winnicki [1986: 22–34]). Jest to również czas wielkiego rozkwitu form muzycznych wprowadzanych (nie bez nadużyć) do liturgii (I.H. Siekierka 2005: 28–31), a także „wyprowadzania” zespołów muzycznych z chóru na emporę. Można powiedzieć, że jest to ten moment dziejowy, w którym muzyka zaczyna towarzyszyć liturgii, a przestaje być integralną częścią obrzędu. Sytuacja pogłębiała się w kolejnych stuleciach, gdy budowano coraz większe organy, potrzebując odpowiedniej przestrzeni do instalacji, a empora nad wejściem głównym kościoła wydawała się najlepsza do pomieszczenia tak dużego instrumentu.

Co ciekawe, wspomniany wyżej układ średniowieczny – muzyki liturgicznej wykonywanej w chórze, a co za tym idzie, lokowania organów w nim lub w jego bezpośrednim sąsiedztwie – przetrwał bez żadnego szwanku jako podstawowy i domyślny w jednym z Kościołów tradycji zachodniej, mianowicie w Kościele anglikańskim. W należących do niego świątyniach możemy ten schemat obserwować po dziś dzień w obiektach posiadających zarówno rodowód średniowieczny (*Westminster Abbey*), jak i późniejszy – barokowy, klasycystyczny (*St. Paul's Cathedral*, Londyn), historyzujący (*Liverpool Cathedral*)

⁵ A niekiedy nawet w prezbiterium, wokół ołtarza (I.H. Siekierka 2005: 27).

czy nawet współczesny (*Coventry Cathedral*) (Z. Świechowski 2011; [www4](#)). W tych przestrzeniach niezmiennie stosowano układ sprawiający, że muzyka jest wykonywana z samego centrum akcji liturgicznej i w sposób widzialny staje się jej częścią. Przede wszystkim zaś podkreślenia wymaga fakt, że ten katedralno-zakonny wzorzec formułowania przestrzeni liturgicznej zaczął być powszechnie stosowany w anglosaskiej architekturze sakralnej nawet w przypadku zwykłych świątyń parafialnych czy małych kościołów wiejskich, następnie rozprzestrzeniwszy się na cały brytyjski świat kolonialny (Ch. Brooks 1995).

W Kościołach tradycji ewangelickiej (dokładnie: w Kościele luterańskim) próbowano wprowadzić układ w swej idei będący kontynuacją opisanego wyżej, a więc muzyki wypływającej ze środka celebracji, a nawet dalej posuniętej rygorystycznej zasady integralności przestrzeni sakralnej. *Program wiesbadeński* ([www5](#)), sformułowany w swej pierwotnej formie w 1890 r. – w opozycji do przepisów *Eisenacher Regulativ* z 1861 r. ([www6](#)) – zalecał m.in. stosowanie trójczłonowej kompozycji strefy ołtarzowej: jedności ołtarza, ambony i organów wraz z emporą śpiewaczą⁶. Został on przyjęty z różnym skutkiem i dziś kościoły luterańskie raczej rzadko reprezentują ten typ układu przestrzennego, a konfrontacje zwolenników obu koncepcji już na przełomie XIX i XX w. owocowały wielkimi emocjami (A. Wiesenhütter 1926: 25–26).



1. Kościół Odkupiciela we Wrocławiu (nie istnieje), widok na ołtarz, ambonę i emporę organową – przykład zastosowania postulatów *Programu wiesbadeńskiego* w praktyce (A. Wiesenhütter 1926: zdj. 128)

W historycznych świątyniach rzymskokatolickich również możemy spotkać rozwiązania lokujące duże organy w chórze, ale będzie to zazwyczaj warunkowane geografią, ponieważ rzecz dotyczy przede wszystkim Włoch, Półwyspu Iberyjskiego i Zjednoczonego Królestwa (pod wpływem Kościoła Anglii).

3. Dokumenty kościelne

Dla naszego rozważania na temat muzyki w przestrzeni architektonicznej świątyni – ze szczególnym uwzględnieniem organów, jako instrumentu współdziałającego ze wszystkimi

⁶ Co nie znaczy, że takie rozwiązania nie były stosowane już wcześniej. Na samym Śląsku obecne są barokowe „związany” takiego formułowania przestrzeni sakralnej, jak choćby monumentalne organy Rödera na emporze za ołtarzem w kościele Łaski Pod Krzyżem Chrystusa w Jeleniej Górze (dziś rzymskokatolickim kościele Podwyższenia Krzyża Świętego), czy takie samo rozwiązanie w kościele Zbawiciela w Cieplicach Śląskich.

możliwymi wykonawcami muzyki liturgicznej (celebransem, kantorem, psalterzystą, chórem, a w końcu z całym zgromadzeniem) – kluczowych jest kilka XX-wiecznych dokumentów kościelnych: encyklika Piusa XII (1955) *Musicae sacrae disciplina*, soborowa Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* (Sobór Watykański II 1963), posoborowa instrukcja o muzyce w świętej liturgii *Musicam Sacram* (Kongregacja Obrzędów 1967) oraz *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego* (Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów 1970a⁷).

Myśl soborowa dość rewolucyjnie wróciła do podkreślania i akcentowania wspólnotowego charakteru muzyki liturgicznej.

Nie ma nic podnioslejszego i milszego w nabożeństwach liturgicznych nad zgromadzenie wiernych, które wspólnie w pieśni wyraża swoją wiarę i pobożność (Kongregacja Obrzędów 1967: nr 16).

Kościelny prawodawca wyraził życzenie, by każdy rodzaj muzyki wykonywany podczas liturgii – nawet ten solowy, czy należący do zespołów – miał charakter wspólnotowy. Nr 29 *Sacrosanctum Concilium* (1963) precyzyjnie przekazuje, że „(...) członkowie chóru również spełniają prawdziwą funkcję liturgiczną”, są więc częścią służby liturgicznej gromadzącej się wokół ołtarza i niemożliwe jest eksportowanie ich na drugi kraniec świątyni.

W kontekście architektonicznego planowania przestrzeni sakralnej niezwykle ważny jest nr 23 instrukcji *Musicam Sacram* (Kongregacja Obrzędów 1967c):

Zespół śpiewaków (...) powinien być tak umieszczony, by:

- a) było dla wszystkich widoczne jego znaczenie, a mianowicie, że jest on i częścią społeczności wiernych, i równocześnie spełnia szczególne zadanie;
- b) mógł łatwiej spełniać to liturgiczne zadanie;
- c) poszczególni członkowie zespołu mieli możliwość pełnego, to jest sakramentalnego uczestnictwa we Mszy świętej.

Powtarza on w zasadzie zapisy wcześniejszej instrukcji *Inter Oecumenici* (Kongregacja Obrzędów 1964b: nr 97): „Miejsce dla scholi i organów należy tak urządzić, aby było widać, że kantorzy i organista stanowią część zgromadzenia wiernych”.

W podobnym tonie brzmią nr. 274 i 275 *Ogólnego wprowadzenia do Mszału Rzymskiego* (Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów 1970a)⁸.

274. Biorąc pod uwagę układ przestrzenny kościoła, chór należy umieścić w takim miejscu, które by podkreślało jego znaczenie, mianowicie to, że stanowi

⁷ W najnowszym tekście Ogólnego wprowadzenia do Mszału Rzymskiego z 2004 r. (Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów 2004b) treść cytowanych w artykule zapisów nie została zmieniona względem wcześniejszych wersji OWMR z XX w.

⁸ Nr. 312 i 313 w wersji OWMR z 2004 r.

on część zgromadzonej wspólnoty i pełni specjalną funkcję. Dzięki właściwemu umieszczeniu chór będzie mógł łatwiej pełnić swoją funkcję liturgiczną, a każdemu z członków zespołu umożliwi się pełne, to jest sakramentalne uczestnictwo we Mszy świętej.

275. Organy (...) należy tak umieścić, by służyły pomocą zespołowi śpiewaczemu lub śpiewającemu ludowi, a także by je wszyscy dobrze słyszeli wówczas, gdy wykonywana jest na nich muzyka bez śpiewu.

Powyższe zapisy stawiają jasne postulaty co do planowania miejsca dla zespołów śpiewających. O jakim „szczególnym zadaniu i pełnieniu specjalnej funkcji” mowa powyżej? Otóż o prowadzeniu śpiewu całego zgromadzenia liturgicznego. Dyrygent chóru, czy innego zespołu, przewodzi wszystkim wiernym w wykonywaniu muzyki liturgicznej, nadaje tempo, wskazuje momenty, gdy śpiewają wszyscy, a kiedy tylko chórzyści, współpracuje z kantorem itp. Muzycy nie tylko muszą być dla wiernych widoczni, ale powinni być integralną częścią całego zgromadzenia liturgicznego.

W kontekście powyższych wniosków jasne staje się również właściwe lokowanie organów w przestrzeni sakralnej. Projektant świątyni musi posiadać tę wiedzę, że poszczególne ogniwa wykonawców muzyki są ze sobą mocno zespolone i od siebie wzajemnie zależne. By dobrze zrozumieć ten problem, każdy architekt może zaobserwować podczas koncertu orkiestry symfonicznej w sali koncertowej, że dyrygent, skrzypce, fagoty, kontrabasy, flety i wiele innych grup wykonawców są umieszczone w jednym miejscu, na jednej scenie (pomijając celowe działania, mające wywołać specyficzne wrażenia akustyczne, dokładnie tak samo, jak to miało miejsce wieki temu we wspomnianej Wenecji). Jakikolwiek rozproszenie muzyków nastroczałoby ogromnych trudności wykonawczych w wyniku zaburzenia komunikacji pomiędzy nimi. W przypadku kościoła dodatkowe obciążenie w kontakcie organista (siedzący przy organach na emporze) *versus* dyrygent lub kantor (stojący z zespołem przy ołtarzu) stanowi różnica poziomów i panujący zazwyczaj w świątyniach pogłos, niekiedy bardzo znaczny. Oddalenie instrumentu jest także negatywne dla tych, którym na organach się akompaniuje (np. psalterzystom) i których śpiew grą na organach się prowadzi, a więc *de facto* dla wszystkich zgromadzonych w świątyni.

Konkluzje te znajdują się w łączności z dokumentem jeszcze przedsoborowym (Kongregacja Obrzędów 1958a: nr 67), w którym literalnie wskazano, że „organy winny być umieszczone w pobliżu głównego ołtarza”, zatem należy dokonać oceny, że Sobór Watykański II nie stworzył nowych zaleceń, lecz podkreślił to, co przekazywane było już we wcześniejszych pismach kościelnych, uwypuklając źródło polecanych rozwiązań, a także jeszcze raz je uzasadniając, przy znacznym rozwinięciu argumentacji teologicznej i społecznej.

Do pozornie nieco odmiennego podsumowania dochodzi J. Kisieliński (2010: 403), który pisze, iż „[z przytoczonych fragmentów dokumentów – T. K.-S.] można wnioskować, że przepisy posoborowe nie wskazują konkretnego miejsca ustawienia organów”. Faktycznie,

nie mówią o tym w sposób tak dosłowny, jak wspomniany wyżej dokument przedsoborowy, jednak Kisieliński chyba się reflektuje, że puenta, jaką przedstawił, może zostać wysnuta jedynie w oderwaniu od analizy praktyki muzyczno-liturgicznej – dwie strony dalej pisze już bowiem, że „posoborowe dokumenty Kościoła wyraźnie zalecają, aby organy znajdowały się w pobliżu ołtarza ze względu na funkcje liturgiczne organisty i kantora”. Zaiste, wzięcie pod uwagę owego wykonawczego aspektu prowadzi do wniosku, że sobór wskazał właściwe miejsce organów w przestrzeni architektonicznej świątyni, jednak nie literalnie, a poprzez kontekst.

Zanim przejdziemy do rozważania nad posoborowymi tendencjami w planowaniu programu funkcjonalno-przestrzennego obiektów sakralnych w Polsce w łączności z aspektami muzycznymi, autor musi się zatrzymać jeszcze nad tą niezwykle smutną refleksją, że architekci drugiej połowy XX w. i naszej współczesności niepokojąco często zapominali i zapominają o przewidzeniu miejsca dla organów piszczalkowych w ogóle – podczas gdy to właśnie one nadal i niezmiennie są jedynym właściwym instrumentem towarzyszącym liturgii Kościoła rzymskokatolickiego.

Pierwszeństwo przed wszystkimi innymi instrumentami w świętych obrzędach mają organy (Pius XII 1955: rozdz. *Organy i inne instrumenty muzyczne*).

W Kościele łacińskim należy mieć w wielkim poszanowaniu organy piszczalkowe jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych porywa do Boga i spraw niebieskich (Sobór Watykański II 1963: art. 120).

Wydaje się, że dwudziestowieczny skok technologiczny i związane z tym skonstruowanie wielu nowych instrumentów elektronicznych miało swe odbicie w sposobie myślenia twórców posoborowej architektury sakralnej. Powstały wówczas wynalazki, które swym brzmieniem w jakiś sposób kojarzyły się z organami kościelnymi i zaczęto je wykorzystywać w liturgii. Najpewniej głównym powodem takiego stanu rzeczy oczywiście były finanse – organy piszczalkowe są instrumentem drogim – a także ogromne zniszczenia instrumentarium podczas II wojny światowej i niemożność jego szybkiego uzupełnienia. Trzeba mieć jednak świadomość, że instrumenty te, jak np. niezwykle popularne organy polskiej produkcji Unitra Eltra serii B, były projektowane z przeznaczeniem do wykonywania muzyki nie liturgicznej, lecz rozrywkowej.

Pokazem pewnego pokoleniowego fenomenu w wybiórczym i specyficznym spoglądaniu na problematykę projektowania oraz organizowania przestrzeni sakralnej, a także dezawuowania organów piszczalkowych, jest pisemna wypowiedź zasłużonego architekta i konserwatora Marcina Bukowskiego, pracującego przy odbudowie archikatedry wrocławskiej pod koniec pierwszej połowy XX w.:

Powstał dylemat, czy powracać do dawnej formy chóru [tj. empory – T. K.-S.] z jego rozmiarami i ogromem pomieszczeń dla piszczałek organowych. Nowoczesne środki i postęp techniczny odpowiednio zastosowane do potrzeb liturgii kościelnej stawały się w wypadku chóru muzycznego sprzymierzeńcem interesu konserwatorskiego i plastycznego. Dzięki możliwości stosowania wzmacniaczy, dyskretnego rozmieszczenia głośników w przestrzeni gotyckiej bazyliki, tak w zasadzie nieakustycznej, zagadnienie wielkości i mocy organowego zespołu instrumentalnego straciło na znaczeniu. (...) Rozbudowa chóru i organów w XIX i w początkach wieku XX zeszpeciła (...) katedrę. Toteż w r. 1950 należało zainstalować organy nie wchodzące w zachodnie okno, niewielkie i niekoniecznie silne, zwracając uwagę raczej na czystość i barwę głosów. Głośniki, rozmieszczone w nawach bocznych, obojętnie i ewentualnie w niektórych kaplicach, spełniać mogły rolę wzmacniaczy (M. Bukowski 1962: 161–162).

Autor chciałby wyrazić obawę, że te kuriozalne przemyślenia podzielało – i podzieliłoby także i dziś – wielu architektów. Widoczne jest tu konsekwentne i całościowe stawianie formy architektonicznej ponad funkcjami użytkowymi budynku, a także egemplifikacja pewnego rodzaju niewiedzy – nawet dziś bowiem, w 2025 r., nie posiadamy technologicznych możliwości pełnej (lub przynajmniej zadowalającej) imitacji elektronicznej jakiegokolwiek instrumentu akustycznego, nie tylko organów.

Pocieszający może być jedynie fakt, że „biblia” projektowania architektonicznego Ernsta Neuferta (2000), na której od 1936 r. wychowało się już kilkanaście pokoleń architektów, nieustannie wskazuje na organy piszczałkowe jako immanentny element wyposażenia kościoła chrześcijańskiego, dokładnie omawiając sposób planowania dla nich przestrzeni⁹. Pomocą w projektowaniu służy też coraz więcej publikacji tworzonych przez samych organmistrzów (np. H.-G. Klais, Ph. Klais 1990) czy kompetentne organizacje i stowarzyszenia (www7). Otwartą pozostaje kwestia, jak te teksty są przyjmowane i adaptowane przez samych architektów.

4. Analiza recepcji postulatów soborowych

4.1. Zakres badań i metoda badawcza

Założonym celem głównym badania było określenie, w jakim stopniu architektura sakralna w Polsce realizuje postulaty soborowe dotyczące lokalizacji organów (i przy okazji miejsca dla zespołów muzycznych) w przestrzeni kościoła.

⁹ Na marginesie można wspomnieć, że polskojęzyczna wersja Neuferta, nieoficjalnie przetłumaczona w latach 50. lub 60. XX w. z wersji rosyjskojęzycznej wydanej w ZSRR, była pozbawiona rozdziału dotyczącego projektowania kościołów i ich wyposażenia (T. Zipser 1997a: 465). Pierwsze oficjalne polskie wydanie, tłumaczone z języka niemieckiego w całości, pojawiło się dopiero w 1980 r. (www1).

Przystępując do badania autor ustanowił następujące ramy próby badawczej: 1) obszar geograficzny badania: Polska – miasta wojewódzkie i wybrane większe miasta¹⁰; 2) rozpoczęcie budowy kościoła/kaplicy: po zakończeniu Soboru Watykańskiego II, czyli po 1965 r.¹¹ Lista obiektów została stworzona na drodze selekcji „wg daty” pozycji ze spisu wyeksportowanego z bazy danych portalu *Architektura VII dnia* (www2), w której doliczono się 3781 obiektów sakralnych wybudowanych po 1945 r.¹², które to następnie autor połączył z miastami (pierwotny spis zawierał jedynie współrzędne geograficzne). Dodatkowo piszący te słowa przewidział specjalną podgrupę badanych obiektów – kościoły katedralne, wotywnie, sanktuaria – których przypadki, ze względu na rangę tych budowli, zostały osobno i szerzej opisane.

W ten oto sposób powstała lista 581 obiektów sakralnych, w stosunku do których należało odpowiedzieć na pytanie: Gdzie stoją w nich organy piszczałkowe? W pierwotnych założeniach badanie polegało również na ocenie, czy w tzw. strefie ołtarzowej¹³ znajduje się przestrzeń, w której można byłoby wybudować organy, a także zaaranżować przestrzeń dla zespołów muzycznych. Szybko okazało się jednak, że tak prowadzona analiza ma dwie zasadnicze wady. Po pierwsze, opierała się na subiektywnej ocenie przeznaczenia obserwowanej przestrzeni (jak kwalifikować np. obszerne wnęki kaplic, umieszczone po obu stronach ołtarza? – jest to przestrzeń, w której można byłoby umieścić instrument, jednak została ona zaprojektowana z innym przeznaczeniem). Po drugie, zdarzało się, że w okolicy ołtarza istotnie zaprojektowano np. empory, ale organy finalnie i tak budowano po przeciwnej stronie świątyni. Wobec powyższego autor podjął decyzję, że ocenie może podlegać tylko to, gdzie faktycznie skonstruowano instrument (a ewentualne dywagacje mogłyby dotyczyć jedynie kościołów, w których nadal nie ma organów piszczałkowych). Ostatecznie badanie przeprowadzono udzielając przy każdym obiekcie odpowiedzi: „spełnia warunek / nie spełnia warunku”, gdzie warunkiem było zlokalizowanie organów w strefie ołtarzowej lub w bezpośrednim jej sąsiedztwie.

Badania dokonano metodą obserwacji na podstawie następujących źródeł: 1) ikonografii zgromadzonej na stronach internetowych, a także social mediach poszczególnych parafii, niekiedy diecezji; 2) ikonografii prezentowanej na stronach internetowych oraz materiałach reklamowych firm organmistrzowskich; 3) ikonografii zawartej w internetowych bazach organów (www8, www9); 4) autopsji autora / wizji lokalnych. Jako źródło pomocnicze należy wymienić ankietę skierowaną do polskich muzyków kościelnych, dwukrotnie publikowaną w social mediach, która przyniosła informacje również o obiektach spoza obranej próby badawczej.

¹⁰ Biała Podlaska, Białystok, Bielsko-Biała, Bydgoszcz, Chełm, Ciechanów, Częstochowa, Gdańsk, Gdynia, Gorzów Wielkopolski, Jelenia Góra, Kalisz, Katowice, Kraków, Legnica, Lublin, Łódź, Olsztyn, Opole, Poznań, Rzeszów, Szczecin, Tarnów, Toruń, Warszawa, Wrocław, Zielona Góra.

¹¹ Naturalnie budowle, których realizacja rozpoczynała się w latach bezpośrednio po zakończeniu *Vaticanum II*, najpewniej były projektowane jeszcze przed soborem lub w czasie jego trwania, jednak określenie daty rozpoczęcia prac projektowych poszczególnych obiektów najpewniej byłoby niemożliwe (liczba obiektów, dostępność dokumentacji, wiarygodność dokumentacji z okresu PRL), dlatego autor przyjął kryterium daty rozpoczęcia budowy.

¹² W tym miejscu autor chce podziękować Kubie Snopkowi za dostarczenie tych danych.

¹³ Autor z zasady posługuje się takim terminem, ponieważ współczesne kościoły często nie posiadają wyraźnie wydzielonego prezbiterium.

4.2. Wyniki badań i ich analiza

Poniższa tabela prezentuje obiekty sakralne, w których stwierdzono zlokalizowanie organów piszczałkowych w strefie ołtarzowej lub w bezpośrednim jej sąsiedztwie. Jako dodatkową informację umieszczono imię i nazwisko głównego projektanta świątyni, firmę, która wybudowała organy, a także – w kilku przypadkach – firmę, która instrument translokowała.

Tabela 1

Lp.	Miejscowość	Tytuł kościoła	Lata budowy	Główny projektant	Firma – wykonawca organów / realizator translokacji	Uwagi
1.	Bielsko-Biała	NSPJ	1981–1986	Michał Kuczmieński	Truszczyński 1985	Organy na prawo od strefy ołtarzowej, na emporze
2.	Gdańsk	Chrystusa Zbawiciela	1983–1992	Szczepan Baum	Führer 1968 / Mollin 2015	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na nisko usytuowanej emporze
3.	Gdynia	św. Andrzeja Boboli	1980–1985	?	Späth 1991 / Mollin 2013; sekcja i stół gry w prezbiterium: Mońko i Uliński 2018 (poprzednie organy: Kurecki 1987)	Organy w strefie ołtarzowej po prawej stronie, na emporze; na poziomie posadzki kontuar, z którego można również grać na głównym instrumencie zlokalizowanym na emporze nad wejściem głównym
4.	Gdynia	św. Mikołaja	1981–1990 (rozbudowa)	Janusz Kowalski	Kurecki 1996 (z elementami instrumentu Witta z przełomu XIX i XX w.)	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na emporze; przeniesione ze starszej części kościoła
5.	Kalisz	Miłosierdzia Bożego (kościół dolny)	1977–1989	Jerzy Kuźmienko, Andrzej Fajans	Fama & Raadgever 1974 / Steendam 2016	Organy wolno stojące po prawej stronie strefy ołtarzowej na poziomie posadzki
6.	Katowice	Wniebowzięcia NMP	1978–1983	Stanisław Kwasniewicz	Euler 1966 / Zadora i Chwalczyk 2006	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na emporze
7.	Kraków	Miłosierdzia Bożego (osiedle Oficerskie)	1990–1999	Stanisław Niemczyk, Marek Kuszewski	Cepka 2013	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na nisko usytuowanej emporze; kontuar dodatkowo zasłonięty piszczałkami
8.	Lublin	Matki Bożej Królowej Polski	1981–1987	Stanisław Machnik	Truszczyński 1991	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na emporze
9.	Poznań	Imienia Maryi	1971–1982	Jerzy Leśniewicz	Cepka 1986	Organy (dwie sekcje manuału i część pedału) w strefie ołtarzowej; kontuar, wraz z pozostałą częścią instrumentu, na emporze nad wejściem głównym

Lp.	Miejscowość	Tytuł kościoła	Lata budowy	Główny projektant	Firma – wykonawca organów / realizator translokacji	Uwagi
10.	Rzeszów	św. Mikołaja	1985–1991	Jan Rączy	[Z.] Kamiński 1972, organy przeniesione ze starego kościoła parafialnego	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, w bezpośrednim jej sąsiedztwie sekcja pozytywu
11.	Tarnów	bł. Karoliny Kózki (kościół dolny)	1983–2003 (?)	Zdzisław Ziawin, Zdzisława Kaczor, Leszek Kaczor	Walcker / Ziemiański i Kuczaj 2019	Organy w strefie ołtarzowej po lewej stronie
12.	Warszawa	św. Dominika	1981–1994	Władysław Plehkowski	Siegfried Sauer / [?] 1993, przeniesienie na emporze; Deszczak 2013	Organy na prawo od strefy ołtarzowej, pierwotnie na poziomie posadzki, obecnie na emporze; kontuar na poziomie posadzki
13.	Warszawa	Nawrócenia św. Pawła Apostoła	1978–1985	Konrad Kucza-Kuczyński, Andrzej Miklaszewski.	Nagalski 1995	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na niezbyt wysoko zlokalizowanej emporze
14.	Wrocław	św. Jana Apostoła	1987–2007	?	Drozdowicz 2022	Organy na prawo od strefy ołtarzowej, na poziomie posadzki; kontuar po przeciwnej stronie na emporze
15.	Wrocław	Kaplica Zmartwychwstania Pańskiego (Cmentarz Ducha Świętego)	1979–1983	Tadeusz Zipser	Szydtowski	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na emporze
16.	Wrocław	Ducha Świętego	1972–1981	Tadeusz Zipser	Cynar 1989	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na emporze (druga część instrumentu była planowana po prawej stronie)
17.	Wrocław	Ducha Świętego (kościół dolny)	1972–1981	Tadeusz Zipser	Szydtowski 2000	Organy w strefie ołtarzowej po lewej stronie, na poziomie posadzki

Dodatkowo podczas prowadzenia badań udało się autorowi ustalić istnienie kościołów spoza założonej listy 581 obiektów sakralnych, w których organy ulokowano w strefie ołtarzowej lub w bezpośrednim jej sąsiedztwie. Autor uznał – mimo tego, że nie znajdują się one w granicach przyjętej próby badawczej – iż zasługują na prezentację w niniejszym artykule, są to bowiem realizacje niekiedy bliskie wzorcowym (*vide*: Knurów, Świerklaniec, Mysłówice).

Tabela 2

Lp.	Miejscowość	Tytuł kościoła	Lata budowy	Główny projektant	Firma – wykonawca organów / realizator translokacji	Uwagi
1.	Bystra	Najdroższej Krwi Pana Jezusa Chrystusa	1976–1983	Stanisław Kwaśniewicz	Truszczyński 1982	Organy w strefie ołtarzowej, na emporze nad ołtarzem; kon-tuar na emporze po przeciwnej stronie kościoła
2.	Czarna Białostocka	Jezusa Miłosierznego	2005–2011	Tomasz Perkowski	Zych 2021	Organy w strefie ołtarzowej po lewej stronie, na emporze
3.	Głogów	NMP Królowej Polski	1981–1986	Jerzy Gurawski, Marian Fikus, Jan Liszkowski	Cynar 1998	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na emporze
4.	Kielce	św. Józefa Robotnika	1976–1995	Władysław Pienkowski, Marian Szymanowski, Kinga Pienkowska-Osińska	Zych 1990	Organy na lewo od strefy ołtarzowej, na emporze
5.	Knurów	Matki Bożej Częstochowskiej	1980–1986	Adam Lisik	Schlag & Söhne 1897, W. Biernacki 1959, Szczerebaniak 1980 / [?] 2015	Organy w strefie ołtarzowej, symetrycznie na emporach za ołtarzem
6.	Mysłowice	Niepokalane-go Poczęcia NMP i św. Maksymiliana Marii Kolbego	1971–1974	Adam Lisik	Truszczyński 1979	Organy w strefie ołtarzowej, na emporze za ołtarzem

Lp.	Miejscowość	Tytuł kościoła	Lata budowy	Główny projektant	Firma – wykonawca organów / realizator translokacji	Uwagi
7.	Pszczyna	Podwyższenia Krzyża Świętego i Matki Bożej Częstochowskiej	1984–1989	Stanisław Kwaśniewicz	Truszczyński 1996	Organy w strefie ołtarzowej po lewej stronie, na emporze
8.	Szemrowice	Świętej Trójcy	1967–1972	Zbigniew Weber	Cepka 1977	Organy (dwie sekcje manuatu) w strefie ołtarzowej; kontuar, wraz z pozostałą częścią instrumentu, na emporze nad wejściem głównym
9.	Świerklaniec	Chrystusa Króla	1989–1994	Stanisław Kwaśniewicz	Marek Urbańczyk lata 90. XX w.	Organy w strefie ołtarzowej, na emporze za ołtarzem.

Rozpatrując wartości statystyczne uzyskanych wyników, należy zauważyć, że obiekty, które przyniosły potwierdzenie warunku: „zlokalizowanie organów w strefie ołtarzowej lub w bezpośrednim jej sąsiedztwie” znajdują się w głębokiej mniejszości. Na 581 kościołów z próby badawczej jest ich jedynie 17, co stanowi 2,9%. Z jednej strony wynik ten nie jest szczególnie zaskakujący – zważywszy na obiekty polskiej architektury sakralnej, które siłą rzeczy każdy z nas napotkał podczas swego życia – niemniej wobec skali zjawiska nie sposób pozostać w obojętności.

W przedstawionym materiale – sumarycznie wziętym zarówno z próby badawczej, jak i zasobu dodatkowego, zawartego w tabeli 2 – manifestują się pewne zależności, na które warto zwrócić uwagę i poddać je analizie.

1. Jeśli już zdecydowano się na umieszczenie organów w strefie ołtarzowej lub jej bezpośrednim sąsiedztwie, to i tak przewidywano dla nich miejsce na wyniesieniu, najczęściej na emporze, na której zazwyczaj nie pozostawiano już przestrzeni dla chóru. Również na poziomie posadzki dla takiego zespołu nie przewidywano specjalnej strefy. Rozwiązanie to komplikuje jeszcze bardziej fakt, że stoły gry lokowano przy samym instrumencie. Wyjątkami w tym zakresie są:
 - a. Gdynia, kościół św. Andrzeja Boboli – w strefie ołtarzowej obecny na poziomie posadzki kontuar, a obok, na małej emporze, trójgłosowa sekcja organów. Z kontuaru można grać na głównych organach znajdujących się na emporze nad wejściem głównym, a ów drobny *Fernwerk*, składający się z głosów 8', 4' i 2 2/3', pozwala akompaniować chórowi, ale działa również jako odsłuch przy grze na oddalonej części instrumentu (www10);
 - b. Kalisz, kościół Miłosierdzia Bożego, kościół dolny – mały, jednomanuałowy instrument, stojący na poziomie posadzki obok strefy ołtarzowej, który do towarzyszenia codziennym nabożeństwom wystarcza, ale również sprawdza się w kameralistyce;
 - c. Warszawa, kościół św. Dominika – kontuar na poziomie posadzki w strefie ołtarzowej, a pierwotnie również cały instrument (www11);
 - d. Wrocław, kościół Ducha Świętego, kościół dolny – całość instrumentu na poziomie posadzki przy strefie ołtarzowej (www12);
 - e. Kościoły w Knurowie, Świerklańcu i Mysłowicach – organy ulokowano na obszernych emporach, na których z powodzeniem – zaraz przy organiście, a jednocześnie w komunikacji wizualnej z całym zgromadzeniem – może stać chór (www13; www14; www15).



2. Kościół Niepokalanego Poczęcia NMP i św. Maksymiliana w Mysłowicach, widok na strefę ołtarzową – po prawej stronie widoczna lokalizacja stołu gry i miejsca dla chóru (www38)



3. Kościół pw. Chrystusa Króla w Świerklańcu, widok na strefę ołtarzową (www39)

widział miejsca dla instrumentu piszczalkowego. Gdy przychodził czas na jego instalację, okazało się, że strefa ołtarzowa jest jedyną przestrzenią, gdzie może on się zmieścić (np. ze względu na wysokość). Tak stało się we wspomnianym wyżej kościele dolnym Miłosierdzia Bożego w Kaliszu, w kościele św. Jana Apostoła we Wrocławiu (www17; Arch2), a także w kościele dolnym bł. Karoliny Kózki w Tarnowie (Arch3). Z drugiej zaś strony ekstremalną rzadkością są przypadki kościoła dolnego Ducha Świętego i kaplicy Zmartwychwstania Pańskiego – obie świątynie projektu T. Zipsa we Wrocławiu – gdzie architekt przewidział dla organów specjalne nisze. W wielu z badanych obiektów zastosowano wybór miejsca organów – choć zazwyczaj udany wizualnie – który cechuje wtórność, natomiast w tych dwóch przypadkach mamy do czynienia z rozwiązaniem pierwotnym, bezsprzecznie przemyślanym już na etapie projektowym.



4. Kościół pw. Imienia Maryi w Poznaniu, widok na strefę ołtarzową (fot.: Użytkownik MOs810 – Wikicommons; www40)

Wyróżnia się także kościół św. Mikołaja w Rzeszowie, w którym zaprojektowano za ołtarzem oberszerne łóżce z amfiteatralnym układem siedzisk, wręcz wzorcowo przygotowane dla chóru. Można wyrazić jedynie ubolewanie, że stół gry organów nie został umieszczony w tym właśnie miejscu, lecz na bocznej emporze (www16).

2. W niektórych realizacjach organy pojawiają się z przodu kościoła z konieczności, a nie na drodze świadomej decyzji projektowej – na etapie planowania kościoła architekt bowiem w ogóle nie prze-

3. Niekiedy w strefie ołtarzowej znajdują się sekcje echo, ale pozbawione własnego stołu gry, jak np. w kościele św. Andrzeja Boboli w Lublinie (www18). Autor takich przypadków nie zaliczał do spełniających zadany warunek w badaniu. W dwóch sytuacjach uczynił jednak wyjątek, mianowicie w przypadku kościoła Imienia Maryi w Poznaniu (www19) i kościoła Świętej Trójcy w Szemrowicach (www20). Są to stosunkowo duże instrumenty, których około połowa aparatu brzmieniowego znajduje się w strefie ołtarzowej (22 z 51 głosów w Poznaniu i 19 z 37 głosów w Szemrowicach). Zważywszy na to, że są to or-

gany o trakturze elektropneumatycznej, lokalną sytuację można łatwo poprawić poprzez przeniesienie stołu gry w pobliskie strefy ołtarzowej lub wykonanie tam drugiego kontuaru.

4. W zestawieniu przedstawionym w tabelach 1 i 2 nie znalazł się ani jeden kościół, którego budowa rozpoczęłaby się po 1990 r. (poza kościoła Jezusa Miłosiernego w Czarnej Białej).

stockiej, który powstał jednak w wyniku przebudowy wcześniejszej niesakralnej budowli). W grupie badawczej 581 obiektów znajdowały się 243 kościoły wybudowane pomiędzy rokiem 1991 a 2016 – w ani jednym nie stwierdzono rozplanowania układu przestrzennego zgodnego z postulatami *Vaticanum II* w zakresie lokalizacji organów i miejsca dla zespołów muzycznych. Równolegle wymaga podkreślenia fakt, że w przytłaczającej liczbie świątyń z tego okresu w ogóle nie powstały do dziś organy piszczalkowe.

Specyfikę okresu trwającego od lat 70. XX w. do przemian ustrojowych w 1989 r. dostrzegają również inni badacze. Konrad Kucza-Kuczyński (1999: 66) zauważa, że właśnie w tym czasie nastąpiło spektakularne otwarcie władz na budownictwo sakralne. Cezary Wąs (2006a: 74) tłumaczy to w następujący sposób:

Przez cały okres funkcjonowania w Polsce systemu komunistycznego władze polityczne walczyły z Kościołem katolickim, a częścią ich zabiegów było ograniczanie budownictwa sakralnego. Pod koniec lat siedemdziesiątych niedostateczna liczba kościołów stała się poważnym problemem społecznym. Kryzys gospodarczy i społeczny, który wówczas się ujawnił, skłaniał władze do ustępstw i udzielania pojedynczych, długo oczekiwanych zezwoleń na budowę nowych świątyń. Dodatkową przyczyną zmiany polityki w tej sprawie był wybór w październiku 1978 roku krakowskiego kardynała Karola Wojtyły na papieża i jego pielgrzymka do Polski, która nasiliła w społeczeństwie nastroje opozycji wobec systemu komunistycznego.

Wyjaśnienia różnicy w jakości architektury sakralnej przed rokiem 1989 i po nim możemy doszukiwać się również w fakcie, że w PRL architekci mogli projektować jedynie w państwowych biurach, a specjalne przepisy utrudniały im podejmowanie zleceń na koncepcje budowli sakralnych. To powodowało, że znaczna liczba projektów kościołów sprzed 1989 r. wyszła spod ręki architektów-pracowników wyższych uczelni technicznych, którzy posiadali nawet wówczas pewną autonomię (C. Wąs 2006a: 75). Łączyło się to być może również z lepszą znajomością najnowszych prądów w architekturze sakralnej, wyższym poziomem ambicji, by stworzyć coś oryginalnego, jak również większą mocą perswazji w ewentualnej dyskusji ze stroną zamawiającą.

W okresie powojennym, również po soborze, aż do wyżej wspomnianego czasu, sytuacja polskiego budownictwa kościelnego była trudna i wyjątkowa na tle Europy Zachodniej. Z jednej strony architektury sakralnej nie dotyczyły państwowe regulacje, z drugiej zaś kościoły mogły powstawać w zasadzie tylko wtedy, kiedy z jakichś powodów opłacało się to władzy (A. Cymer 2018: 395).

5. Czas polskiego późnego modernizmu i wczesnego postmodernizmu był jedynym okresem, w którym odważono się na jakiegokolwiek zmiany w tradycyjnym układzie funkcjonalnym kościoła wraz z przewidzianym w nim miejscem dla organów, a przy tak nielicznej reprezentacji tym bardziej należy się uwaga architektom, którzy tego dokonywali. W tabeli 1 i 2

możliwe jest do zauważenia powtarzanie się czterech nazwisk: Stanisława Kwaśniewicza, Adama Lisika, Tadeusza Zipsera i Władysława Pieńkowskiego. Autor dokładniej pochylił się nad twórczością sakralną tych autorów (M. Malanowicz 2023; A. Lisik 2010a i 2017b; www21; www22; T. Zipser 1997a i 2013b), ale nie stwierdził więcej realizacji odpowiadających założonemu warunkowi badania, niż te, które już znalazły się w zgromadzonych wynikach¹⁴. Trudno dziś jednoznacznie oceniać, czy w przypadku tych architektów projektowanie miejsca dla organów w bliskości strefy ołtarzowej było działaniem celowym oraz wpływającym z głębszego namysłu i przekonania, czy raczej kilkurazowym eksperymentem. Kwaśniewicz i Lisik posiadają w swoim dorobku liczne realizacje świątyń, a mimo to sytuacje, w których instrument ulokowano z przodu kościoła, nie przekraczają trzech. Więcej: w przypadku Lisika świątynie te stanowią pierwszy i trzeci projekt w całej karierze architekta (A. Lisik 2017b: 40 i 56), a zatem rozwiązania te można uznać za pewnego rodzaju próby, które z jakichś powodów później nie były kontynuowane. Zipser, który nie projektował architektury sakralnej tak często i być może przez to bardziej to celebrował, obdarzył nas dwoma bardzo obszernymi pisemnymi refleksjami nad procesem projektowym kościoła Ducha Świętego we Wrocławiu (T. Zipser 1997a i 2013b). Są one jednak całkowicie pozbawione wątku dotyczącego organów, co wydaje się być symptomatyczne.

4.3. Dodatek: kościoły katedralne, wotywnie, sanktuaria

Nie sposób nie odnotować faktu, że istnieje pewien rodzaj świątyń, które – także w warstwie architektonicznej i swego programu funkcjonalno-użytkowego – powinny być nieskazitelnym wzorem. To kościoły katedralne, wotywnie i sanktuaria. W kontekście powyższego autor postanowił omówić tę grupę osobno, niezależnie od zakresu i wyników badań opisanych wcześniej.

Świątynia Opatrzności Bożej w Warszawie

Ponieważ niniejszy artykuł porusza problematykę lokalizacji organów w architekturze posoborowej, historyczne projekty niech posłużą li tylko jako świadkowie pewnego specyficznego polskiego stosunku do muzyki kościelnej już w czasach dawniejszych. W powyższej publikacji Muzeum Architektury we Wrocławiu *Świątynia Opatrzności Bożej* (O. Czerner, E. Jasieńko 1999) znajduje się przegląd dawnych projektów konkursowych na tenże kościół wraz z opisami autorskimi. W żadnym z nich (*sic!*) nie ma choćby słowa o przewidzianej lokalizacji organów i przestrzeni dla zespołów śpiewających – na rzutach również brak takich oznaczeń. Znajdujemy za to tak istotne informacje, jak materiał, z którego zostanie wykonany tron arcybiskupa i prezydenta państwa (projekt B. Pniewskiego

¹⁴ Szczególnym przypadkiem jest tu postać Władysława Pieńkowskiego (1907–1991), który znalazł się w tym gronie – jak się wydaje – dość przypadkowo. Jego twórczość charakteryzowała się projektowaniem wewnątrz kościołów jako prostych przestrzeni salowych – ewentualnie z rytmicznymi podziałami ścian za pomocą przypór, kolumn, nisz itp. – w których organy mogły stanąć w zasadzie w dowolnym miejscu. W taką sytuację wpisuje się warszawski kościół św. Dominika, w którym współczesną lokalizację organów należy raczej przypisywać decyzji samych użytkowników obiektu, a nie architekta, który zaprojektował niezwykle obszerną emporę konserwatywnie nad wejściem głównym do kościoła. Innym przypadkiem jest z kolei kielecki kościół św. Józefa Robotnika, w formach całkowicie odstających od wcześniejszych projektów sakralnych Pieńkowskiego i realizowany u schyłku życia architekta, a także już po jego śmierci – tutaj decyzję o lokalizacji organów na ścianie bocznej kościoła autor przypisuje raczej współprojektantom tej świątyni, czyli Marianowi Szymanowskiemu i Kindze Pieńkowskiej-Osińskiej.

z 1931 r.), czy też życzenie wykorzystania „bazaltu wołyńskiego, prawie czarnego” na elewacji (projekt J. Koszyc-Witkiewicza z 1930 r.).

Tymi samymi ideowymi ścieżkami, jak się zdaje, podążali autorzy projektu zrealizowanego w latach 2002–2016 (zespół Wojciecha i Lecha Szymborskich), który w zasadzie jest wtórną neomodernistyczną wersją klasycystycznej świątyni Jakuba Kuwickiego (C. Wąs 2008b: 99). W przestrzeni kościoła nie przewidzieli oni logicznego miejsca na organy piszczałkowe w ogóle. Działania na rzecz ich budowy w Świątyni Opatrzności Bożej prowadziła fundacja *Fides et ratio*, ale nie przyniosły one żadnego efektu, choćby w postaci koncepcji lokalizacji instrumentu (finalnie fundacja poprzestała na zakupie instrumentu elektronicznego [www23]).

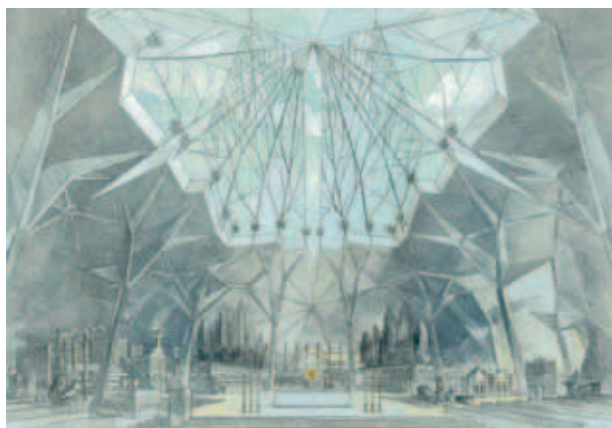
W sposób szalenie pozytywny odznacza się na tle wszystkich pozostałych koncepcji świątyni zwycięski¹⁵, ale niezrealizowany projekt autorstwa Marka Budzyńskiego. Architekt nawet już we wstępnych szkicach przewidywał organy w przestrzeni za ołtarzem, zespolone z amfiteatralnie zakomponowanymi łóżami dla chóru. To doprawdy zaskakujące, a zarazem smutne, że był to jedyny projekt Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie, który w pełni realizował soborowe postulaty jedności zgromadzenia liturgicznego i czytelności układu przestrzennego, wyrażającego się także w widzialności poszczególnych uczestników akcji liturgicznej, w tym muzyków.

Bazylika Bożego Miłosierdzia w Krakowie-Łagiewnikach

Kościół został wybudowany w latach 1999–2002 (proj. Witold Cęckiewicz), lecz dopiero 18 lat później postawiono w nim organy. Powodów takiego stanu rzeczy było zapewne wiele, lecz czy i architektura świątyni nie miała w tym swego udziału? Podobnie jak w warszawskiej Świątyni Opatrzności Bożej, także i tutaj architekt zaplanował bardzo płytką strefę ołtarzową i szereg wysokich okien wokół nawy, a dodatkowo ogromne okno z tyłu kościoła



5. Rysunek koncepcyjny wnętrza Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie wg Marka Budzyńskiego, widok na strefę ołtarzową. Wersja I (www41)



5. Rysunek koncepcyjny wnętrza Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie wg Marka Budzyńskiego, widok na strefę ołtarzową. Wersja II (www41)

¹⁵ W 2000 r. rozstrzygnięto konkurs na projekt Świątyni Opatrzności Bożej, w którym przyznano trzy równorzędne pierwsze nagrody, z których następnie prymas Józef Glemp wybrał projekt przeznaczony do realizacji – była to koncepcja Marka Budzyńskiego. Niestety później, w wyniku wewnętrzkościelnych sporów, konkurs unieważniono i rozpisano nowy, zamknięty, ze szczegółowo opisanymi życzeniami zamawiającego dotyczącymi formy architektonicznej obiektu.

na osi podłużnej. To wszystko uniemożliwiło umieszczenie organów w sposób tradycyjny nad wejściem, ani też postępowy – za ołtarzem, czy w jego bezpośrednim sąsiedztwie. Jako wybrnięcie z tej sytuacji proponowano jeszcze kilkanaście lat temu budowę instrumentu w formie swoistej wieży obok prezbiterium (Arch1). Według kolejnej koncepcji, firmy *Rieger*, instrument miał stać na emporze po jej uprzednim wzmocnieniu, na lewo od wielkiego okna, patrząc od ołtarza (b.a. 2012). Ostatecznie instrument zrealizowała firma *Zych*, budując dwie bliźniacze szafy po obu stronach okna (www24–25).

Kościół św. Jana Pawła II w Krakowie-Łagiewnikach

Zupełnie nieopodal opisanej wyżej Bazyliki Bożego Miłosierdzia, zbudowany jednak ponad dekadę później, znajduje się kościół św. Jana Pawła II (proj. Andrzej Mikulski). Ten monumentalny budynek, słynący ze specyficznych mozaik jeszcze bardziej specyficznego autora, zaprojektowano bardzo konserwatywnie. Intymne, stanowczo wydzielone prezbiterium – naprzeciwko zaś wysoko umieszczona empora organowa (www26–27). Miejsce dla zespołu śpiewaczego najprawdopodobniej przewidziano na emporach sąsiadujących z organową. Ten całkowicie nowy kościół kultywuje zupełnie archaiczne podziały, całkowicie oddzielając muzyków liturgicznych od wiernych.

Bazylika NMP Licheńskiej w Licheniu Starym

Niezwykle specyficznym obiektem jest Bazylika NMP Licheńskiej – oto bowiem obok form neohistoryzujących, niestety często formalnie kiczowatych¹⁶, da się zauważyć rozwiązania progresywne i raczej niespodziewane w tej przestrzeni.

Trudno dziś ocenić, na którym etapie projektowania pojawił się pomysł rozbicia organów na kilka szaf (i umieszczenia ich w kilku punktach kościoła) – czy był to pomysł autorki projektu świątyni, Barbary Bieleckiej, czy projektanta dyspozycji, Andrzeja Chorośńskiego, czy samego budowniczego tego kilkuczęściowego instrumentu (a w zasadzie instrumentów), Dariusza Zycha (www28–32) – niemniej finalnie rozmieszczenie poszczególnych organów wydaje się być uzasadnione i prawie w pełni udane. W kontekście opisywanego już wcześniej w niniejszym artykule spostrzeżenia o potrzebie współdziałania na linii wierni – chór/kantor – organy, szczególnie istotne jest zaplanowanie instrumentu zachodniego, który z racji swego umieszczenia w bardzo obszernym transepcie daje możliwości współdziałania nie tylko z dużym zespołem śpiewaków, ale nawet z orkiestrą symfoniczną (co zresztą miało miejsce podczas konsekracji tego kościoła [www33: 1m22s]). Niestety, ułożenie organów wysoko na emporze spowodowało, że dla powszedniej praktyki muzyczno-liturgicznej miejsce dla chóru przewidziano także na niej, wykonując nawet specjalny podest (www34). Nie można z tego powodu czynić zarzutu wobec muzyków pracujących w bazylice, lecz do projektantów, którzy planując tak ogromny zespół organów w tak wielkiej przestrzeni, nie zechcieli choć jednej jego części umieścić na poziomie posadzki, aby do zachowania była możliwa realna i widzialna wspólnotowość całego zgromadzenia, a także by komunikacja pomiędzy poszczególnymi wykonawcami muzyki była łatwa i bezpośrednia.

¹⁶ Choć Cezary Wąs (2008b: 103) pisze – raczej z przekąsem – iż „można odnieść wrażenie, że licheński kompleks sakralny nie jest wyłącznie przejawem złego smaku, lecz świadomym artystycznym sprzeciwem wobec wzorców modernizmu”.

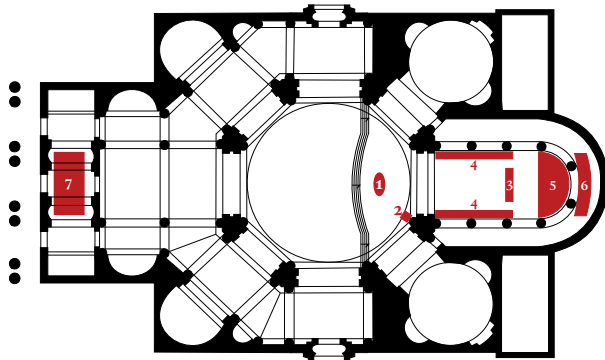
Katedra rzeszowska

Katedra Najświętszego Serca Pana Jezusa w Rzeszowie, wybudowana w latach 1977–1982 (proj. Witold Cęckiewicz z zespołem), jest jedynym kościołem katedralnym w Polsce powstałym nie tylko po II wojnie światowej, ale także po Soborze Watykańskim II (pozostałe katedry nowych diecezji ustanawianych przez cały wiek XX, szczególnie w dużej liczbie za pontyfikatu Jana Pawła II, były lokowane w kościołach o starszej metryce [B. Kaczorowski 2016]). Budynek powstał jako świątynia parafialna, ale jednocześnie jako kościół wotywny – w dziękczynieniu za 600 lat istnienia diecezji przemyskiej (G. Ryba 2007: 58). Ponadto z wysokim prawdopodobieństwem można ocenić, że obiekt od samego początku był pomyślany jako siedziba biskupa przyszłej nowej diecezji. Przemawia za tym rozmiar świątyni, znacznie wykraczający poza standardy zwykłego kościoła dla osiedla domów jednorodzinnych (a w takim kontekście urbanistycznym znajduje się katedra), jak również monumentalizowana forma¹⁷. Nie bez znaczenia pozostaje także rozbudowany program funkcjonalny budynków towarzyszących. Hipoteza ta znajduje potwierdzenie w treści homilii wygłoszonej przez bpa przemyskiego Ignacego Tokarczuka podczas poświęcenia kamienia węgielnego w grudniu 1980 r. (G. Ryba 2007: 63). Konsekracji świątyni dokonał Jan Paweł II 2 czerwca 1991 r., a 10 miesięcy później stała się ona katedrą.

Organy firmy *Truszczyński* zamontowano w ramach przygotowań na wizytę papieża. Choć w strefie ołtarzowej było dla nich wystarczająco miejsca, zainstalowano je na emporze nad wejściem głównym, asymetrycznie względem osi podłużnej z powodu znajdującego się centralnie dużego okna. Ukonstytuowano w ten sposób archaiczną kompozycję wnętrza z ułożeniem instrumentu (i siłą rzeczy zespołu śpiewaczego) w separacji od zgromadzenia.

Archikatedra katowicka

O jednej realizacji autor chciałby wspomnieć dodatkowo. Archikatedra Chrystusa Króla w Katowicach powstała co prawda według projektu przedsoborowego, a nawet przedwojennego (proj. z 1925 r. Zygmunta Gawlika i Franciszka Mączyńskiego), lecz układ swego wnętrza zawdzięcza aranżacji z 1973 r. według projektu Mieczysława Króla (www35). Jej przestrzeń wydaje się być wzorcowym rozwiązaniem współczesnego kościoła katedralnego, wotywnego czy sanktuarium, a po usunięciu elementów typowych dla tego specyficznego ro-



7. Uproszczony rzut głównej kondygnacji archikatedry Chrystusa Króla w Katowicach, układ przestrzenny aranżacji wnętrza z 1973 r.: 1 – ołtarz, 2 – miejsce przewodniczenia, 3 – katedra biskupa wraz z sediliami asysty, 4 – stalle, 5 – loża dla śpiewaków, 6 – organy chórowe, 7 – duże organy (na emporze). Rys. autora

¹⁷ Ponadto brak w mieście innego kościoła o odpowiedniej kubaturze z właściwie obszernym prezbiterium, mogącym pomieścić wszystkie „katedralne meble”, jak tron biskupa, stalle kanonickie itp., niemniej – mając w pamięci przykład katedry w Bydgoszczy – autor postanowił nie podnosić tego argumentu.

dzaju świątyni, kościoła w ogóle. Układ części południowej przedstawia się od strony nawy następująco: strefa ołtarzowa, chór kapłański, loża dla zespołu śpiewaczego, małe organy.

Należy wspomnieć także, że budowanie organów w pobliżu ołtarza, czy też innego miejsca, gdzie przewidziano przestrzeń dla śpiewaków, nie wyklucza w żaden sposób budowania drugich (zazwyczaj większych) organów nad wejściem głównym – takie właśnie rozwiązanie zastosowano w Katowicach. Ma ono swą ogromną tradycję – już od najdawniejszych czasów bowiem budowano niekiedy osobno duże organy¹⁸ nad wejściem głównym i mniejsze organy chórowe¹⁹ w prezbiterium (J. Radziejewicz-Winnicki 1986: 24). Zabieg taki jednak znacząco zwiększa koszty, wszak trzeba wykonać dwa osobne instrumenty, należy więc podkreślić dzisiejsze pierwszeństwo tych organów, które buduje się do współdziałania z zespołem śpiewaczym i całym zgromadzeniem liturgicznym.

5. Podsumowanie

Zamykając niniejsze rozważanie można bezsprzecznie stwierdzić, że idee soborowe dotyczące lokowania organów w przestrzeni sakralnej na terenie Polski w najwyższym stopniu się nie przyjęły. Świątynie, w których umieszczono instrumenty piszczałkowe w okolicy strefy ołtarzowej, stanowią nikły ułamek wśród budowli zrealizowanych po 1965 r., a w skali wszystkich obiektów kultu rzymskokatolickiego w Polsce ich udział najpewniej należałoby liczyć już w promilach, a nie procentach.

Polska jest krajem bardzo konserwatywnym – można byłoby zawyrokować i wiązać opisany stan rzeczy z przywiązaniem do tradycyjnych, tj. przedsoborowych programów funkcjonalnych świątyń. Faktem jest bowiem, że architektura sakralna w Polsce przyjęła po 1965 r. to, co wymusiło wprost kościelne prawodawstwo, jak np. wolnostojący ołtarz pozbawiony retabulum, pulpit lektorski, miejsce przewodniczenia itp. W zakresie lokowania organów dokumenty soborowe i posoborowe wypowiadają się natomiast ideowo, a nie nakazowo – nie było zatem bezpośrednio odczuwalnej konieczności zmieniania rozwiązań, które były wcześniej stosowane. Tym mocniej autor upatruje genezy opisanej sytuacji w zupełnie trywialnych źródłach, jak 1) braku odpowiedniej wiedzy, świadomości i *backgroundu* kulturowego wśród zamawiających (czyli duchowieństwa); 2) braku właściwego kształcenia architektów i braku zainteresowania pogłębianą filozofią nowoczesnego budownictwa sakralnego wśród współczesnych nauczycieli akademickich; 3) braku świadomej współpracy pomiędzy zamawiającymi a architektami w zakresie programów funkcjonalno-przestrzennych kościołów, a także pomiędzy architektami a organmistrzami w zakresie planowania przestrzeni dla organów o odpowiednich wymiarach, geometrii i nośności (co jest konieczne od samego początku prac projektowych kościoła [J. Chwałek 1971: 186; E. Neufert 2000]); 4) niechęci zamawiających (i być może części architektów) do odejścia od

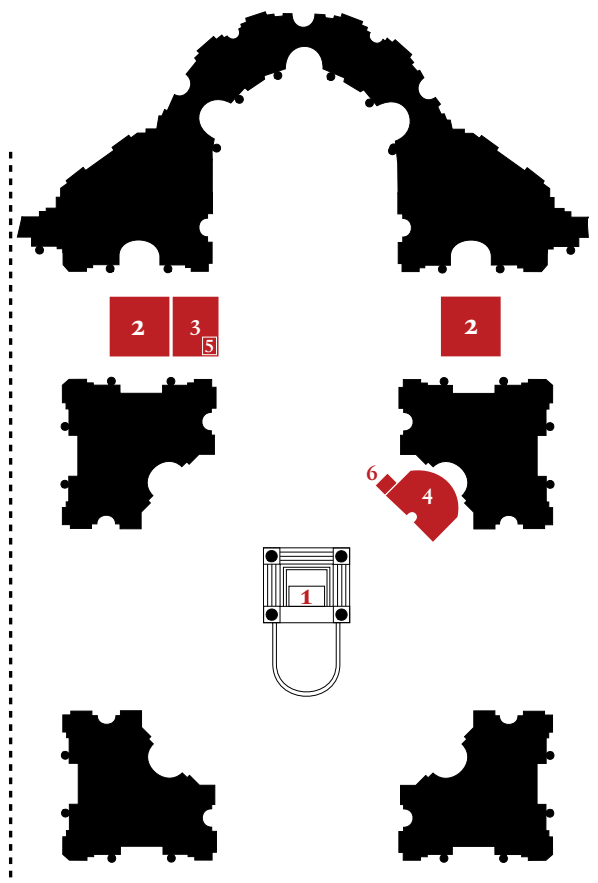
¹⁸ Lub organy główne.

¹⁹ Znajduje to odzwierciedlenie w nomenklaturze obecnej we wszystkich najważniejszych europejskich tradycjach budownictwa organowego: *grand orgue*, *great organ*, *Große Orgel*, *Hauptorgel* versus *orgue de chœur*, *chancel organ*, *choir organ*, *Chor-Orgel*.

utrwalonych, szczególnie w architekturze historyzującej XIX w., kanonów dyspozycji przestrzennej kościoła rzymskokatolickiego; 5) i w końcu w tak zupełnie przyziemnej rzeczy, jak niechęć organistów, by siedzieć „na widoku”, szczególnie w kontekście polskich realiów konieczności grania codziennie oraz na kilku mszach w każdą niedzielę.

Jako domniemany powód dal-
szego rzędu można wskazać obawę
przed protestantyzacją układu wne-
trza rzymskokatolickiego kościoła.
Uwaga ta staje w łączności z opiniami
na temat protestantyzacji *ordo* rzym-
skokatolickiej Mszy św., która rzeko-
mo dokonała się w wyniku działań
i postanowień Soboru Watykańskiego
II w *Novus Ordo Missae* (www36-
37). Faktycznie organy piszczałkowe
z przodu lub z boku wnętrza świątyni
mogą nasuwać skojarzenia z wnętrza-
mi kalwińskimi, pietystycznymi, a na-
wet z synagogami reformowanymi; by
jednak uświadomić sobie absurd tak
prowadzonego rozumowania, należy
przypomnieć wspomnianą już w ni-
niejszym artykule konfrontację zwo-
lenników *Programu wiesbadeńskiego* z sympatykami postanowień Konferencji z Eisenach. Ci pierwszy zarzucali tym drugim... katolicyzację kościołów i zacieranie prawdziwej tradycji ewangelickiej. Najwyraźniej skłonność do doszukiwania się obcych wpływów jest zjawiskiem ponadkonfesyjnym i po prostu cechuje pewną grupę ludzi, bez względu na wyznanie.

W końcu koniecznym jest wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie: zderzeniu się dwóch różnych sposobów na rolę organów w rzymskokatolickiej liturgii, a które to sposoby par-
trzenia mają bezpośrednie przeniesienie na decyzje o lokowaniu tego instrumentu w prze-
strzeni kościoła. Pierwszy z nich to uznanie, że organy są narzędziem (!) do prowadzenia
śpiewu zgromadzenia liturgicznego – ich dźwięk musi być czysty, klarowny, bliski, czytel-
ny, niezmałowany nadmiarem pogłosu. Poprzez grę na takim instrumencie organista staje
się dyrygentem, a jego batuta jest niewidzialna, są nią bowiem dźwięki. Drugi zaś sposób
daje organom przymiot instrumentu mistycznego, towarzyszącego nie ludzkim działaniom,



8. Uproszczony rzut centralnej i zachodniej części głównej kondygnacji Bazyliki św. Piotra na Watykanie – przykład przearanżowania wnętrza historycznego kościoła w myśl zaleceń soborowych w zakresie lokalizacji muzyków: 1 – ołtarz, 2 – organy, 3 – stara loża dla chóru, 4 – nowa loża dla chóru, 5 – stary stół gry, 6 – nowy mobilny stół gry. Rys. autora

a boskim obrzędem, którego okraszone echem brzmienie powinno być nie tylko słyszalne, ale i wyczuwalne, i docierać do odbiorcy spod sklepienia, prawie że z niebios. Tajemniczość i dystans są w tym wypadku pożądane. Oto dwie koncepcje postrzegania roli organów w liturgii, a wybór pomiędzy jedną a drugą jest prawdziwie grecką tragedią.

BIBLIOGRAPHY²⁰

Archiwa

Arch1: Archiwum własne autora, notatki z rozmowy z Krzysztofem Michałkiem, organistą Sanktuarium Miłosierdzia Bożego w Krakowie, lipiec 2008 r.

Arch2: Archiwum własne autora, notatki z rozmowy z Michałem Chmielewskim, organistą kościoła św. Jana Apostoła we Wrocławiu, 2025 r.

Arch3: Archiwum własne autora, notatki z rozmowy z Pawłem Pasternakiem, czerwiec 2025 r.

Dokumenty kościelne

KONGREGACJA DS. KULTU BOŻEGO I DYSCYPLINY SAKRAMENTÓW (1970a). *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 24 (1).

KONGREGACJA DS. KULTU BOŻEGO I DYSCYPLINY SAKRAMENTÓW (2004b). *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego z trzeciego wydania Mszału Rzymskiego*, Rzym 2002. Poznań: Pallottinum.

KONGREGACJA OBRZĘDÓW (1958a). *Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów o muzyce sakralnej i liturgii według wskazań encyklik papieża Piusa XII „Musicae sacrae disciplina” oraz „Mediator Dei”*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 12 (1), 66–97.

KONGREGACJA OBRZĘDÓW (1964b). *Instrukcja o należytych wykonaniu Konstytucji o Liturgii Świętej „Inter Oecumenici”*. „Wiadomości Diecezjalne [Katowice]”, 11–12, 129–144.

KONGREGACJA OBRZĘDÓW (1967c). *Instrukcja o muzyce w Świętej Liturgii „Musicam sacram”*: A. FILABER, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997: Oficyna Kalamus, 41–58.

PIUS XII (1955). *Encyklika o muzyce kościelnej „Musicae sacrae disciplina”*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 7 (6), 328–353.

SOBÓR WATYKAŃSKI II (1963). *Konstytucja o Liturgii Świętej „Sacrosanctum Concilium”*. Wrocław 1997: Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej.

Książki, dysertacje i artykuły w czasopismach

BOGDAN M. (1992a). *Ołtarz – centrum przestrzeni sakralnej według prawa liturgii posoborowej*. Politechnika Śląska (nieopublikowana rozprawa doktorska).

BOGDAN M. (2001b). *Forma Domu Bożego a symetryczna budowa układu sakralnego*: „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Architektura”, 39, 65–81.

BROOKS CH. (1995). *Building the rural church – money, power and the country parish*: BROOKS CH., SAINT A. (ed.), *The Victorian church – architecture and society*. Manchester – New York: Manchester University Press, 51–81.

²⁰ Bez części badawczej. Autor pozwala sobie ograniczyć spis do bibliografii niniejszego artykułu, ponieważ sama netografia części badawczej ma ponad 650 pozycji.

BRYANT D. (1981). *The 'cori spezzati' of St. Mark's. Myth and Reality*: FENLON I. (ed.), *Early Music History 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 165–186.

BUKOWSKI M. (1962). *Katedra Wrocławska. Architektura. Rozwój – zniszczenie – odbudowa*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

BUSZKO A. (2006). *Ewolucja myśli architektonicznej w sztuce sakralnej po reformach Soboru Watykańskiego II na przykładzie Krakowa*. Kraków [rozprawa doktorska, Politechnika Krakowska].

CHWAŁEK J. (1971). *Budowa organów*. Warszawa: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, Ośrodek Dokumentacji Zabytków.

CICHOŃSKA I., POPERA K., SNOPEK K. (2016). *Architektura VII dnia*. Wrocław: Fundacja Bęc Zmiana.

CYMER A. (2018). *Architektura w Polsce 1945–1989*. Warszawa: Centrum Architektury, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki.

CZERNER O., JASIEŃKO E. (1999). *Świątynia Opatrzności Bożej*. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu.

GRABOWSKI B. (2005a). *Przestrzeń muzyki sakralnej*: KRASSOWSKI J. (ed.). *Musica Sacra*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 68–82.

GRABOWSKI B. (2005b). *Muzyka w przestrzeni sakralnej*: KRASSOWSKI J. (ed.). *Musica Sacra*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 83–97.

GOŁOS J. (2004). *Organoznawstwo historyczne*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina.

HINZ E. (2003). *Nurt religijny z muzyce różnych epok*. Pelplin: Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum”.

KACZOROWSKI B. (2016). *Dziedzictwo wiary – katedry w Polsce*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Dragon.

KING A.A. (1957). *Liturgy of the Roman Church*. London – New York – Toronto: Longmans, Green and Co.

KISIELIŃSKI J. (2010). *Lokalizacja organów w świątyni w świetle tradycji i dokumentów Kościoła*: SZYMANOWICZ M. (ed.), *Artificium – Ars – Scientia. Księga Jubileuszowa w 80. rocznicę urodzin Ks. Profesora Jana Chwałki*. Lublin: Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, 397–410.

KLAIS H.-G., KLAIS PH. (1990). *The Siting & Planning of Organs: Guidelines for Architects*. Bonn: Johannes Klais Orgelbau.

KMITA-SKARSGÅRD T. (2013). *Elementarz gry liturgicznej*. Wrocław.

KUBIAK A. (2004). *Muzyka w przestrzeni architektury sakralnej*: „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Architektura”, 43, 103–107.

KUCZA-KUCZYŃSKI K. (1999). *Architektura świątyni polskich przed milenium – i Europą*. „Znak” 8, 66.

LISIK A. (2010a). *Architektura sakralna – Adam Lisik – projekty i realizacje*. Gliwice: Wydawnictwo Politechniki Śląskiej.

LISIK A. (2017b). *Symbolika w architekturze sakralnej*. Katowice: Stowarzyszenie The-saurus Silesiae – Skarb Śląski.

MALANOWICZ M. (2023). *Stanisław Kwaśniewicz – Architekt*. Katowice: Biblioteka Śląska w Katowicach.

MAZUR D. (1998). *Dźwięk we wnętrzach kościołów chrześcijańskich na przestrzeni dziejów*. „Liturgia Sacra”, 4, 115–125.

NADROWSKI H. (2000). *Kościoły naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*. Kraków: Wydawnictwo WAM.

NEUFERT E. (2000). *Organy: Podręcznik projektowania architektoniczno-budowlanego*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 522–524.

NYGA J. (1990). *Architektura sakralna a ruch odnowy liturgicznej. Na przykładzie obiektów diecezji katowickiej*. Katowice: Wydawnictwo Inne.

PAWŁAK I. (2001). *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin: Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia.

RADZIEWICZ-WINNICKI J. (1986). *Architektura organów w Polsce – geneza i ewolucja formy*. Gliwice: Dział Wydawnictw Politechniki Śląskiej.

ROSIER-SIEDLECKA M. (1980). *Posoborowa architektura sakralna*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.

RYBA G. (2007). *Katedra rzeszowska 1977–2002. Historia – sztuka – twórcy – idee*. Kraków: Wydawnictwo Avalon.

SIEKIERKA I.H. (2005). *Muzyka a liturgia – zagadnienia wybrane*. Wrocław: Wydawnictwo św. Antoniego.

SKÓRZEWSKI W. (2015). *Czynniki wpływające na jakość posoborowej architektury sakralnej na przykładzie poznańskich realizacji z lat 1970–2012*. Poznań [rozprawa doktorska, Politechnika Poznańska].

SOWIŃSKA J. (2008). *Poszukiwanie formy i sacrum we współczesnym budownictwie kościelnym*. „Sacrum et decorum”, 1, 58–72.

ŚWIECHOWSKI Z. (2011). *Katedry angielskie*. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu.

WAŁOSZEK J. (2010). *W poszukiwaniu teologicznych kwalifikacji muzyki*: BRAMORSKI J. (ed.), *Musica Sacra 6*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 25–35.

WĄS C. (2006a). *Bunt kwiatu przeciw korzeniom. Polska architektura sakralna lat 1980–2005 wobec modernizmu*. „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, 1, 74–87.

WĄS C. (2008b). *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu.

WIESENHÜTTER A. (1926). *Der evangelische Kirchbau Schlesiens von der Reformation bis zur Gegenwart*. Breslau: Evangelischer Presseverband für Schlesien.

WILLIAMS P.F. (1980). *A new history of the organ. From the Greeks to the present day*. Bloomington: Indiana University Press.

WOJTYŁA K. (1968). *Wstęp ogólny: SOBÓR WATYKAŃSKI II. Konstytucje, dekryty, deklaracje. Tekst polski*. Poznań: Pallottinum, 11.

ZIPSER T. (1997a). *Kościół Św. Ducha we Wrocławiu. Historia kreowania formy*: ROZPĘDOWSKI J. (ed.), *Architektura Wrocławia*, t. 3: *Świątynia*. Wrocław: Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, 465–488.

ZIPSER T. (2013b). *Jak rodziła się nowa forma kościoła*. „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 41, 129–138.

b.a. (2012). *Organy*. „Iskra Miłosierdzia”, 12, 2.

Netografia

- www1: https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C4%99cznik_projektowania_architektoniczno-budowlanego, 2 VI 2025.
- www2: architektura7dnia.pl, 13 IX 2018.
- www3: <https://benedyktyni.pl/choral/>, 2 VI 2025.
- www4: <https://www.coventrycathedral.org.uk/worship-music/choirs-music>, 2 VI 2025.
- www5: <https://www.wiesbaden.de/pl/microsite/stadtlexikon/import/a-z/wiesbadener-programm>, 2 VI 2025.
- www6: https://kirchbautag.de/wp-content/uploads/2022/02/1861_Eisenach-EKD-Kirchbautag_Programme.pdf, 2 VI 2025.
- www7: <https://apoba.com/planning-space-for-pipe-organs/>, 2 VI 2025.
- www8: <http://www.organy.pro/>, 2 VI 2025.
- www9: <https://musicamsacram.pl/>, 2 VI 2025.
- www10: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/3925-gdynia-kosciol-sw-andrzeja-boboli>, 2 VI 2025.
- www11: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/1340-warszawa-kosciol-sw-dominika-dominikanow-sluzew>, 2 VI 2025.
- www12: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/737-wroclaw-kosciol-ducha-swietego-kaplica-dolna>, 2 VI 2025.
- www13: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/1227-knurow-kosciol-matki-bozej-czestochowskiej>, 2 VI 2025.
- www14: http://www.organy.pro/instrumenty.php?instr_id=2485, 2 VI 2025.
- www15: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/942-myslowice-kosciol-niepokalanego-poczecia-nmp-i-sw-maksymiliana-janow>, 2 VI 2025.
- www16: <https://www.parafia-mikolaja.pl/parafia/ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82-parafialny/>, 2 VI 2025.
- www17: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/19921-wroclaw-kosciol-sw-jana-apostola-zakrzow>, 2 VI 2025.
- www18: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/1695-lublin-kosciol-sw-andrzeja-boboli>, 2 VI 2025.
- www19: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/539-poznan-kosciol-imienia-maryi-smochowice>, 2 VI 2025.
- www20: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/2357-szemrowice-kosciol-swietej-trojcy>, 2 VI 2025.
- www21: <http://www.adamlisik.pl/>, 2 VI 2025.
- www22: <https://dona.pwr.edu.pl/szukaj/default.aspx?nrewid=062187>, 2 VI 2025.
- www23: <https://fidesetratio.com.pl/organy.html>, 2 VI 2025.
- www24: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/2976-krakow-sanktuarium-bozego-milosierdzia-lagiewniki>, 2 VI 2025.
- www25: <https://zych.com/organy/sanktuarium-bozego-milosierdzia/>, 2 VI 2025.
- www26: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/2082-krakow-sanktuarium-sw-jana-pawla-ii>, 2 VI 2025.
- www27: <https://zych.com/organy/sanktuarium-sw-jana-pawla-ii/>, 2 VI 2025.

www28: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/785-lichen-stary-bazylika-matki-bozej-bolesnej-krolowej-polski-organy-poludniowe>, 2 VI 2025.

www29: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/789-lichen-stary-bazylika-matki-bozej-bolesnej-krolowej-polski-organy-wschodnie>, 2 VI 2025.

www30: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/786-lichen-stary-bazylika-matki-bozej-bolesnej-krolowej-polski-organy-zachodnie>, 2 VI 2025.

www31: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/787-lichen-stary-bazylika-matki-bozej-bolesnej-krolowej-polski-pozytyw-wschodni>, 2 VI 2025.

www32: <https://musicamsacram.pl/instrumenty/788-lichen-stary-bazylika-matki-bozej-bolesnej-krolowej-polski-pozytyw-zachodni>, 2 VI 2025.

www33: <https://youtu.be/gi1CsB0rsP0>, 2 VI 2025.

www34: <https://www.zyciezakonne.pl/wiadomosci/kraj/wakacyjne-koncerty-organo-we-w-licheniu-17275/>, 2 VI 2025.

www35: <https://zabytek.pl/pl/obiekty/katowice-katedra-pw-chrystusa-krola>, 2 VI 2025.

www36: https://piusx.org.pl/zawsze_wierni/artykul/511, 2 VI 2025.

www37: https://piusx.org.pl/zawsze_wierni/artykul/844, 2 VI 2025.

www38: <http://bit.ly/4lDI0Jz>, 2 VI 2025.

www39: <https://bit.ly/4kJXIkT>, 2 VI 2025.

www40: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11871708>, 2 VI 2025.

www41: <http://wordpress.mbarch.pl/?p=1110&preview=true>, 2 VI 2025.

SUMMARY

This article analyses how the provisions of the Second Vatican Council regarding the positioning of organs and spaces for musical ensembles were received, using churches built in Poland after 1965 as an example. The author notes that conciliar and post-conciliar documents unequivocally advocate positioning organs and choirs in close proximity to the altar or along the side of the nave. This configuration is intended to accentuate the communal essence of the liturgy and facilitate direct interaction between all participants, including musicians and the congregation.

The author's study covered 581 churches built after 1965 in provincial capitals and larger cities in Poland. The results show that, of these, only 17 churches (2.9%) had organs located in the altar area or in its immediate vicinity. Furthermore, none of the 243 churches built after 1990 adopted this design.

Particular attention was paid to analysing the most glamorous churches built during the study period: the Temple of Divine Providence in Warsaw; the Basilica of Divine Mercy in Kraków-Łagiewniki; the Church of St John Paul II in Kraków-Łagiewniki; and the Basilica of Our Lady of Licheń. In most cases, architects failed to provide adequate space for organs in the altar area, instead continuing the traditional practice of placing the instrument in the gallery above the entrance.

The author identifies several reasons why the *Vaticanum II* proposals failed to gain acceptance in Poland, including a lack of adequate knowledge among the clergy and architects, insufficient cooperation between designers and organ builders, an attachment to historical architectural patterns and organists' reluctance to work in exposed locations. The interior design of Katowice Cathedral, developed in 1973, was presented as a model solution, with the following layout: altar area, priest's choir, loge for the choir, and small organ.

The article also highlights the fundamental conflict in how the role of organs in liturgy is perceived: either as an instrument that leads the congregation in song, which requires close contact with the people, or as a mystical instrument whose sound should be "filtered" by distance and reverberation. This duality of concepts directly impacts the choice of location for the instrument within the church.

Słowa kluczowe / Keywords:

organy • muzyka kościelna • architektura sakralna • Sobór Watykański II

organ • church music • sacral architecture • Second Vatican Council

Tomasz Kmita-Skarsgård graduated from the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, where he studied church music under Dr Marek Fronc and Dr habil. Tomasz Głuchowski, also choral conducting under Prof. Agnieszka Franków-Żelazny. He has participated in numerous masterclasses focusing on the performance of organ literature and improvisation with renowned musicians such as G. Bovet, O. Latry, T.A. Nowak, T. Lennartz and P. Lefebvre, as well as in choral and chamber music. He has won two composition competitions. His academic interests focus on Silesian and Anglo-Saxon church music culture, particularly in Lutheran and Anglican circles. He has been active in various student and non-governmental organisations. From 2007 to 2010, he was the sub-organist at the Roman Catholic Cathedral in Wrocław and then, until 2022, he was the Music Director at the Lutheran St. Christophori Church in Wrocław.

e-mail: tomkmita@gmail.com

4

W sprawie metryk organmistrza Stanisława Krukowskiego

About the Records of Organwright Stanisław Krukowski

Eryk Zywert

ORCID: 0000-0003-2172-2910

UNIwersytet Warszawski.

Wydział Prawa i Administracji

ABSTRACT

This article clarifies previously uncertain biographical facts concerning the Polish organwright Stanisław Krukowski. Based on archival parish records and using digital genealogy tools, it establishes the exact dates and places of his birth and marriage, correcting earlier assumptions in the literature. The findings refine the chronology of Krukowski's life and work and contribute to research on the history of Polish organwrighting. The study also provides a more complete picture of his family. More broadly, it demonstrates the continuing relevance of renewed archival research for organological and biographical studies.

Wśród niepomiernej liczby znacznych nazwisk składających się na poczet organmistrzów polskich znajduje się Stanisław Krukowski – założyciel rodzinnej wytwórni organów, w szczytowym okresie działalności funkcjonującej pod firmą „St. Krukowski i Syn Wytwórnia Organów” w Piotrkowie (dziś Piotrkowie Trybunalskim) przy ul. Legionów (dziś gen. Jarosława Dąbrowskiego) nr 4, prosperującej w latach 1885–1963. Sam Krukowski budował organy zajmował się znacznie wcześniej – początkowo jako terminator w Warszawie, a później jako pracownik i wspólnik Konstantego Mieszczankowskiego prowadzącego swój warsztat w Piotrkowie. W 1885 r. otworzył własny zakład.

Działalność organmistrzowska Stanisława Krukowskiego, kontynuowana później przez jego przybranego syna, Stefana, zaczyna znów stanowić przedmiot szczególnego zainteresowania – zarówno przy okazji opracowywania zagadnień ogólniejszych (A. Kłoczek 2000: 400–401; A. Widak 2016: 402; J. Gembalski 2023: 41), jak i wśród kwestii zorientowanych na ich działalność (A. Gładysz 2021). W okresie ostatnich lat notujemy wzmożone zainteresowanie działalnością tej wytwórni w profesjonalnym zagranicznym piśmiennictwie akademickim (I. Kubiacyk-Adler 2012: 70–71) oraz w literaturze polskiej (A. Gładysz 2021: 131; M. Szymanowicz 2024: 26). Wzmianki o Stanisławie i Stefanie Krukowskich pojawiają się

również w tekstach poświęconych szeroko rozumianej kulturze muzycznej (M.J. Kuciapiński 2015: 477). Zdaje się, że trend ten będzie się utrwał. W 2024 r. wydano dysertację doktorską ks. Antoniego Pietrzyka MSF pt. *Działalność organmistrzostwa Stanisława i Stefana Krukowskich (1879–1963)*, przygotowaną pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Jana Chwałka (E. Szendzielorz 2018) i obronioną w 1988 r. na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (A. Pietrzyk 2024). Dzieło to stanowi kanonową pozycję polskiego piśmiennictwa organologicznego i zarazem podstawowe źródło wiedzy na temat działalności omawianej wytwórni organów oraz sylwetek jej kierowników (A. Pietrzyk 2024: 6–7).

Mimo niewątpliwej dobrej sławy, jaką rodzinie Krukowskich przyniosła ich fachowa działalność, do dziś nie ustalono rzeczywistej daty urodzenia i zawarcia małżeństwa Stanisława Krukowskiego (A. Pietrzyk 2024: 17). Uzupełnienie tych luk postrzegamy jako szansę lepszego rozpoznania dorobku organmistrzowskiego Stanisława Krukowskiego wśród wszystkich zainteresowanych dziejami polskiego organmistrzostwa i ich luminarzy.

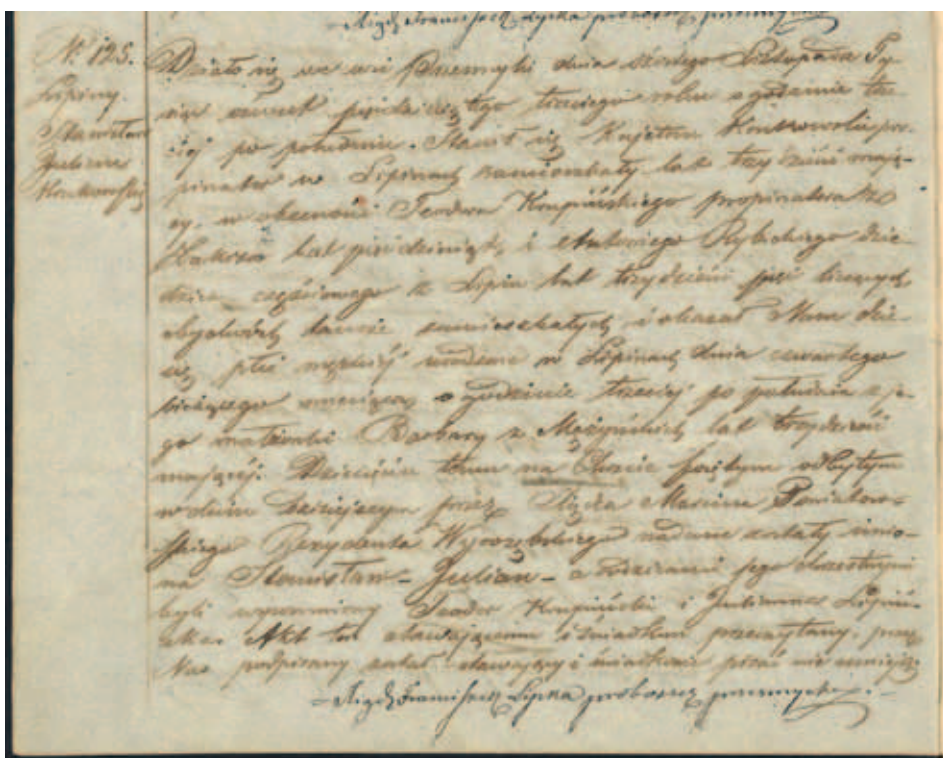
Wziąć należy pod uwagę fakt, iż dysertacja ta przygotowywana była przed blisko czterdziestoma laty. Ks. Pietrzyk z oczywistych względów nie mógł posłużyć się zasobami udostępnianymi w bibliotekach cyfrowych i mimo niedostępności wielu innych, dziś zwyczajnych dla badacza narzędzi, zdołał zgromadzić imponujący zasób źródeł i opracować go, podając pionierskie wiadomości na temat badanego zagadnienia (A. Gładysz 2021: 122; A. Pietrzyk 2024: 7). Dziś jednak możemy wypełnić tę lukę po to, by ci, którzy sięgną po tę pracę, mogli następnie znaleźć w naszym tekście wyjaśnienie dla fundamentalnej kwestii faktograficznej, jaką jest ustalenie podstawowych zdarzeń z zakresu rejestracji stanu cywilnego dotyczących sławnego organmistrza. Mamy przeto nadzieję, że nasze wiadomości okażą się pomocne tym wszystkim, którzy zainteresują się działalnością organmistrzowską Krukowskich lub przynajmniej będą chcieli nabyć podstawowych wiadomości biograficznych o tych organmistrzach.

Ks. Pietrzyk powziął zamiar oszacowania zakresu lat obejmujących datę urodzenia Stanisława Krukowskiego na podstawie jego wieku zeznanego do aktów stanu cywilnego: przeważnie aktów urodzenia jego dzieci oraz jego własnego aktu zgonu, co stanowi w zasadzie dobrą metodę (A. Pietrzyk 2024: 17–19). Pamiętać przy tym trzeba, że wiek w aktach wpisywano na ustne oświadczenie zainteresowanego. Pewny wiek powinien być oznaczony w akcie małżeństwa – wówczas bowiem nupturienci okazywali się odpisem aktu urodzenia, choć nierzadko z przyczyn trudności (równie fikcyjnych, co prawdziwych) w uzyskaniu takowych wiek oznaczano na ich ustne oświadczenie. W ten sposób ks. A. Pietrzyk ustalił, że Stanisław Krukowski powinien urodzić się w latach 1850–1854, a najpewniej w 1853 r. (A. Pietrzyk 2024: 17–19). Powziął więc dalej zamiar ustalenia dokładnej daty i miejsca urodzenia Stanisława Krukowskiego kwerendą w zespole archiwalnym ksiąg stanu cywilnego parafii w Zbuczynie, w których natrafił na akty urodzenia Edwarda Krukowskiego, urodzonego 12 stycznia 1850 r. we wsi Czuryły (Arch1: 5v, nr 40) i Michała Krukowskiego, urodzonego 24 września 1852 r. we wsi Radzików Stopki (Arch2: 34, nr 281) – synów Kajetana i Barbary z Mężyńskich małżonków Krukowskich. Brak spodziewanego rezultatu w postaci

aktu urodzenia Stanisława Krukowskiego przynaglił go nawet do postawienia hipotezy, że być może Michał Krukowski jest nieodszukanym Stanisławem (A. Pietrzyk 2024: 19). Posługiwanie się drugim imieniem jako pierwszym lub innym imieniem niż to oznaczone w akcie urodzenia lub metryce chrztu było spotykanym nierzadko zjawiskiem tej epoki (A. Galczak-Froch 2019: 198–199).

Hipoteza ta okazuje się błędna. Istotnie Michał nie był Stanisławem, ale zmarł trzy miesiące po urodzeniu, 6 stycznia 1853 r., we wsi Radzików Stopki w parafii Zbuczyn (Arch3: 83, nr 13), co tłumaczy brak jakichkolwiek innych o nim wiadomości.

Stanisław Krukowski urodził się 4 listopada 1853 r. we wsi Lipiny w parafii Przesmyki (Arch4: 44, nr 125). Dobrze więc oszacował ks. Pietrzyk, że urodzić się on musiał w latach 1850–1854 (A. Pietrzyk 2024: 17). Zabrakło jedynie prawidłowego miejsca urodzenia, które choć nieodległe od przypuszczanego, przynależało już do sąsiedniej parafii. Zamieszczamy reprodukcję sporządzonego w języku polskim aktu urodzenia wraz z transkrypcją w zmodernizowanej pisowni.



Działo się we wsi Przesmyki dnia szóstego listopada tysiąc osiemset pięćdziesiątego trzeciego roku o godzinie trzeciej po południu. Stawił się Kajetan Krukowski propinator w Lipinach zamieszkały lat trzydzięci mający, w obecności Teodora Krupińskiego, propinatora z Zakrza, lat pięćdziesiąt, i Antoniego

Rybieckiego, dziedzica częściowego z Lipin, lat trzydzieści pięć liczących, tamże zamieszkałych i okazał nam dziecię płci męskiej urodzone w Lipinach dnia czwartego bieżącego miesiąca o godzinie trzeciej po południu z jego małżonki Barbary z Mężyńskich, lat trzydzieści mającej. Dziecięciu temu na chrzcie świętym odbytym w dniu dzisiejszym przez księdza Marcina Poniatowskiego, rezydenta wyrozębskiego, nadane zostały imiona Stanisław Julian, a rodzicami jego chrzestnymi byli wspomniany Teodor Krupiński i Julianna Lipińska. Akt ten stawającemu i świadkom przeczytany, przez nas podpisany został – stawający i świadkowie pisać nie umieją.

(–) Ksiądz Franciszek Lipka proboszcz przesmycki

Odnotujmy dla porządku również córkę Kajetana i Barbary z Mężyńskich małżonków Krukowskich – Aleksandrę Ksawerę urodzoną 10 lutego 1856 r. we wsi Pietrusy w parafii Hadynów (Arch5: 5, nr 10), zmarłą 8 listopada 1856 r. we wsi Próchenki w parafii Hadynów w wieku niespełna 8 miesięcy (Arch5: 71, nr 43).

Zauważmy również – w ślad za badaniami ks. Pietrzyka – że Kajetan Krukowski co rusz jest określany innym zawodem. W 1850 r. jest służącym włościaninem, dwa lata później określa się go jako włościanina, rok później jest propinatorem, a w 1856 r. karczmarzem. Być może to swoista dezynwoltura spisującego akty, choć nie możemy wykluczyć, zważywszy na wysoką mobilność w krótkim czasie przejawiającą się chociażby w różnych miejscach urodzin i śmierci dzieci, że oznaczało to brak stabilności ekonomicznej i ciągłe zmienianie źródła utrzymania.

Ks. Pietrzyk przeszacował natomiast datę, w której Stanisław Krukowski miał zawrzeć związek małżeński z Zofią Wołowicz, podając że stało się to w 1881 r. w Warszawie (A. Pietrzyk 2024: 21). W istocie doszło do tego trzy lata wcześniej – 6 października 1878 r. w Warszawie w parafii św. Jana (Arch6: 264v, nr 146). Wedle aktu nupturient był już wówczas organmistrzem, co pozwala nam cofnąć co najmniej o rok cezurę początkową podjęcia przez Stanisława Krukowskiego tego fachu. Zamieszczamy reprodukcję sporządzonego w urzędowym języku rosyjskim aktu małżeństwa, podając zarazem jego przekład na język polski w zmodernizowanej pisowni.

Działo się w Warszawie dnia dwudziestego czwartego września (szóstego października) tysiąc osiemset siedemdziesiątego ósmego roku o godzinie ósmej wieczorem. Wiadomo czynimy, że w obecności świadków Augusta Minskowskiego, emeryta, i Bolesława Wołowicza, podmajstra ciesielskiego, pełnoletnich, zamieszkałych w Warszawie, zawarte zostało religijne małżeństwo między Stanisławem Julianem Krukowskim, kawalerem, dwadzieścia cztery lata liczącym, organmistrzem, urodzonym w guberni suwalskiej powiatu konstantynowskiego wsi Lipiny, synem Kajetana Krukowskiego, arendarza karczmy, i Barbary z Mężyńskich małżonków Krukowskich, zamieszkującym w Warszawie przy ulicy

Bolesław Motowil Suger Ministerstwo

Re. Aug. 1892

Leszno pod numerem siedemset trzecim w parafii Narodzenia Najświętszej Maryi Panny i Zofią Wołowicz, panną, dwadzieścia sześć lat mającą, urodzoną w mieście Rawie guberni piotrkowskiej, córką nieżyjącego Stanisława, obywatela i pozostającej przy życiu Doroty z Sulikowskich małżonków Wołowicz, zamieszkującą przy matce w Warszawie przy ulicy Rynek Starego Miasta pod numerem sześćdziesiątym szóstym w parafii Świętego Jana. Małżeństwo to poprzedziły trzy zapowiedzi ogłoszone w warszawskich kościołach parafialnych Świętego Jana i Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w dniach ósmego, piętnastego i dwudziestego drugiego września tego roku. Nowozaślubieni oświadczyli, że nie zawarli żadnej umowy przedślubnej. Obrzęd religijny małżeństwa dopełniony został przed nami podpisanym. Akt ten przeczytany obecnym przy nim, przez nas i nich podpisany został.

(–) Zofja Wołowicz

(–) Stanisław Krukowski

(–) Bolesław Wołowicz

(–) August Minskowski

(–) Ks. Antoni Liazdowski pełniący obowiązki proboszcza i urzędnika stanu cywilnego

Udało się nam również uzyskać dostęp do aktu zgonu Stanisława Krukowskiego, z którego skorzystał ks. A. Pietrzak pisząc swoją rozprawę. Akt ten został sporządzony przez proboszcza parafii św. Jacka w Piotrkowie, będącego urzędnikiem stanu cywilnego. Odnosna księga aktów jest jeszcze przechowywana w archiwum Urzędu Stanu Cywilnego w Piotrkowie Trybunalskim, lecz w najbliższej przyszłości zostanie przekazana tutejszemu archiwum państwowemu do narodowego zasobu archiwalnego wobec upływu przewidzianych prawem terminów urzędowego przeznaczenia tejże księgi (Arch7, nr 150). Dla zupełności wyводу zamieszczamy reprodukcję także tego aktu wraz z jego transkrypcją.

Dnia siedemnastego grudnia tysiąc dziewięćset trzydziestego czwartego roku o godzinie piętnastej stawili się w kancelarii parafii Św. Jacka w Piotrkowie pełnoletni świadkowie: Stefan Krukowski – przemysłowiec zamieszkały w Piotrkowie i Władysław Jaworski – stolarz zamieszkały w Piotrkowie i oświadczyli, że dnia wczorajszego roku bieżącego o godzinie trzeciej w nocy zmarł w Piotrkowie Stanisław Krukowski, fabrykant organów, wdowiec, w wieku lat osiemdziesiąt dwa, urodzony w [puste pole wykreślone – E. Z.] zamieszkały w Piotrkowie Legionów 4 przynależny do miasta Piotrkowa syn Kajetana i Barbary małżonków Krukowskich.

Akt ten został stawającym przeczytany, przyjęty i podpisany.

Urzędnik Stanu Cywilnego, Ksiądz (–) J. Krzyszkowski

Świadkowie: [brak podpisów – E. Z.]

Krukowski Stanisław.

L. 150.

Dnia *siódmego* *grudnia* _____ tysiąc
 dziesięćset *trzydziestego* *czwartego* _____ roku o godzinie *południowej*
 stawili się w kancelarii parafii *ś. Józefa w Pithkuwie*
 pełnoletni świadkowie: *Stefan Krukowski - promiennik* zamieszkały
 w *Pithkuwie* *Macysław Jaworski - stolarz*
 zamieszkały w *Pithkuwie* _____ i oświadczyli, że dnia *czwórnajdziesiątego*
 _____ roku bieżącego o godzinie *trzech*
 _____ zmarł w *Pithkuwie* *Stanisław Krukowski*
zabiegając ożenem, wdowiec
 w wieku lat *osiemnastu* *dwu* _____ urodzony z w
 _____ zamieszkały w *Pithkuwie* *Łojowu* _____ przynależny do gminy
miasta Pithkuwa _____ syn córki *Różana i Barbary*
matronki Krukowskich _____

Akt ten został stawiającym przeczytany, przyjęty i podpisany.

Urzędnik Stanu Cywilnego, Ksiądz *K. Jędrusowski*
 Świadkowie:

Teraz już wiemy, dlaczego ustalenie dokładnej daty i miejsca urodzenia nastręczyło ks. Pietrzykowi tylu problemów. Informacje te nie były wiadome nawet zgłaszającemu zgon ojca synowi, o czym świadczy wykreślona odnośna rubryka w formularzu. Wiek zmarłego oznaczony w akcie wskazuje urodzenie w 1852 r., a zatem rok wcześniejsze niż w rzeczywistości. Tę niewielką rozbieżność może w pewien sposób tłumaczyć fakt, że Stanisław Krukowski 4 listopada 1934 r. ukończył 81. rok życia, a więc zmarł wkroczywszy w kolejny rok życia, który oznaczono w akcie zgonu.

Jak nam wiadomo z deklaracji wydawcy dysertacji doktorskiej, czynione są prace nad wydaniem uzupełnienia do tej pracy obejmującego nowe ustalenia oraz reprodukcje pamiętek rodzinnych i innych materiałów, które udało się odnaleźć na przestrzeni blisko czterdziestu lat. Pozostaje więc wspierać zaangażowanych w to przedsięwzięcie dobrą myślą i w miarę możliwości czynem, aby dane publicznie słowo ziścić się mogło ku ucieście szerokiego kręgu publiczności.

Dobrze się stało, że po tylu latach od powstania pracy i wielu próbach wydania dzieła, udało się ten zamiar wprowadzić w czyn i oto z grudniem 2024 r. oddana została do rąk czytelników dysertacja doktorska ks. Antoniego Pietrzyka, dostosowana do współczesnej technologii druku i w przyjemnej oku artystycznej oprawie. Wypada dodać również, że publikacja w nakładzie wydanym w 2024 r., jako sfinansowana ze środków publicznych w ramach Krajowego Planu Odbudowy, jest kolportowana nieodpłatnie (www).

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Archiwum Państwowe w Siedlcach, zesp. nr 241, Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej w Zbuczynie powiat Siedlce, sygn. 25.

Arch2: Archiwum Państwowe w Siedlcach, zesp. nr 241, Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej w Zbuczynie powiat Siedlce, sygn. 27.

Arch3: Archiwum Państwowe w Siedlcach, zesp. nr 241, Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej w Zbuczynie powiat Siedlce, sygn. 28.

Arch4: Archiwum Państwowe w Siedlcach, zesp. nr 212, Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej w Przesmykach powiat Łosice, sygn. 28.

Arch5: Archiwum Państwowe w Siedlcach, zesp. nr 1106, Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej w Hadynowie powiat Łosice, sygn. 31.

Arch6: Archiwum Państwowe w Warszawie, zesp. nr 161, Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej św. Jana Chrzciciela w Warszawie, sygn. 94.

Arch7: Archiwum Urzędu Stanu Cywilnego w Piotrkowie Trybunalskim, Księga duplikat aktów zgonu parafii rzymskokatolickiej pod wezwaniem św. Jacka w Piotrkowie za rok 1934.

GALCZAK-FROCH A. (2019). *Zapisy metrykalne jako materiał badawczy*. „Zapiski Kujawsko-Dobrzyńskie”, 34, 193–202.

GEMBALSKI J. (2023). *Niezrealizowane projekty organów w świątyniach przedwojennej diecezji śląskiej*. „Folia Organologica”, 6, 39–75.

GŁADYSZ A. (2021). *Katalog fabryki organów St. Krukowski i Syn w Piotrkowie Trybunalskim z archiwum parafii pw. Wniebowzięcia NMP w Krynicy-Zdroju jako źródło informacji o działalności zakładu organmistrzowskiego*. „Roczniki Humanistyczne”, 12, 121–139.

KŁOCEK A. (2000). *Organy Jana Spiegla we włocławskiej katedrze (1893–1989): historia, konstrukcja, struktura brzmieniowa*. „Studia Włocławskie”, 3, 405–417.

KUBIACZYK-ADLER I. (2012). *Organ Culture in Post-War Poland: 1945–2012*. Arizona State University.

KUCIAPÍŃSKI M.J. (2015). *Tradycje nauczania muzyki w Piotrkowie Trybunalskim od XVII wieku do wybuchu II wojny światowej*. „Rocznik Polsko-Ukraiński”, 17, 465–490.

PIETRZYK A. (2024). *Działalność organmistrzowska Stanisława i Stefana Krukowskich w latach (1879–1963)*. Piotrków Trybunalski: Miejska Biblioteka Publiczna im. Adama Próchnika.

SZENDZIELORZ E. (2018). *Ks. prof. Jan Chwałek*. „Folia Organologica”, 1, 123–124.

SZYMANOWICZ M. (2024). *Polska bibliografia organów. Aneks I*. „Folia Organologica”, 7, 19–39.

WIDAK A. (2015). *Zabytkowe organy w kościołach Rzeszowa: studium historyczno-instrumentalne*. „Resovia Sacra”, 22, 349–366.

www: <https://biblioteka.piotrkow.pl/n,krukowski-day>, 24 XII 2024.

SUMMARY

Stanisław Krukowski founded a family organ manufacturing workshop that operated from 1885 to 1963, reaching its peak under the name “St. Krukowski & Son Organ Workshop” at Legionów Street No 4 in Piotrków. The organ craftsmanship of Stanisław and Stefan Krukowski has recently regained the interest of researchers. An example of this renewed attention is the publication of a doctoral dissertation by Fr. Antoni Pietrzyk, defended in 1988 at the Catholic University of Lublin, which explores this topic. So far, it has not been possible to determine the date and place of birth and marriage of Stanisław Krukowski. Only information regarding his death is known. Thanks to digital genealogy tools, it has become possible to fill these factual gaps and provide source-based documentation of each of these events within the scope of civil registration records.

Słowa kluczowe / Keywords:

Stanisław Krukowski • organmistrzostwo • metryki • Piotrków Trybunalski
 Stanisław Krukowski • organwrighting • metrical records • Piotrków Trybunalski

Eryk Zywert is a lawyer, a legal historian, and a PhD candidate at the Doctoral School of Social Sciences at the University of Warsaw. His research focuses on the history of the political system and law of the Congress Kingdom of Poland and the Second Polish Republic, the prosopography of Polish administrative elites in the 19th century, the issue of war damage indemnization, and the history of Piotrków Trybunalski.

e-mail: e.zywert@interia.eu

5

Organy Gottfrieda Wilhelma Schefflera z Brzegu w oratorium kościoła pw. św. Jakuba Apostoła w Krzepicach – rys historyczny, status prawny, opis techniczny

Gottfried Wilhelm Scheffler's organ from Brzeg in the oratory of the church of St. James the Apostle in Krzepice – historical outline, legal status, technical description

Kamil Majchrzak

ORCID: 0009-0002-4222-497X

Badacz niezależny

ABSTRACT

This article examines the nine-stop organ constructed in 1792 by Gottfried Wilhelm Scheffler, currently situated in the oratory of the Church of St. James the Apostle in Krzepice. The instrument constitutes an example of late Baroque organ craftsmanship in Poland. The study contextualizes the organ's construction within its historical and cultural setting. Furthermore, it presents findings derived from archival research concerning Scheffler's work. The core of the article comprises a detailed technical analysis of the instrument, with particular emphasis on the extent to which its original pipework has been preserved.

Wprowadzenie

Dziewięciogłosowe organy Gottfrieda Wilhelma Schefflera z Brzegu (rok budowy 1792), usytuowane w oratorium kościoła parafialnego pw. św. Jakuba w Krzepicach, to jeden z dwóch instrumentów znajdujących się w tej świątyni – obok organów głównych Stefana Truszczyńskiego (rok budowy 1956), umieszczonych na chórze muzycznym. Na temat krzepickich organów Schefflera jak dotąd nie powstało żadne osobne opracowanie naukowe, a w literaturze popularnonaukowej pojawiają się niepotwierdzone informacje odnośnie do ich translokowania z innego kościoła. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie historii badanych organów w oparciu o dostępne materiały archiwalne oraz dokonanie technicznego opisu instrumentu Schefflera ze zwróceniem uwagi na zachowany w nim oryginalny materiał piszczalkowy.

1. Kontekst historyczno-kulturowy

1.1. Rozwój ekonomiczny Krzepic od lokacji miasta do końca XVIII w.

Istotnym kontekstem poprzedzającym budowę instrumentu obecnie usytuowanego w oratorium kościoła pw. św. Jakuba są dzieje Krzepic. Intensywny rozwój ekonomiczny miasta oraz sprowadzenie tamże kanoników regularnych w 1466 r. (S. Muznerowski 1914: 25) i bogate uposażenie tegoż zakonu to dwa czynniki pośrednio wpływające na funkcjonowanie w tym ośrodku rozwiniętej kultury muzycznej. Świadczy o tym umiejscowienie w krzepickiej świątyni rozbudowanego instrumentarium: jeszcze na początku XVIII w. w kościele pw. św. Jakuba były umieszczone jednocześnie trzy instrumenty (Arch1).

Miasto lokowano na prawie polskim około 1357 r. (www1), kiedy to ufundowano także wspomniany kościół (www2). Krzepice w późnym średniowieczu stanowiły istotny ośrodek miejski ze względu na funkcjonowanie krzepickiej komory celnej, a także z uwagi na przebieg wielu szlaków handlowych przez tę miejscowość (www2). Od XVI w. rozwijało się krzepickie rzemiosło. Notowane były tam liczne cechy rzemieślnicze. Nie bez znaczenia dla ekonomii miasta były istniejące w nim liczne kuźnie, w których wyrabiano m.in. działa, kule armatnie i drut (www2). W czasie funkcjonowania krzepickiego starostwa niegrodowego (od około 1416 r. do końca XVIII w.) kolejne lustracje ujawniły dobrą kondycję ekonomiczną i demograficzną zarówno miasta, jak i starostwa (www2; www3). Ponadto dane źródłowe dotyczące stanu majątkowego krzepickiego zakonu kanoników jednoznacznie wskazują na zamożność tego zgromadzenia, głównie ze względu na posiadane przez nie grunty (B. Czwojdrak 2002: 151).

1.2. Kościół pw. św. Jakuba Apostoła w Krzepicach wraz z jego barokowym wyposażeniem

Instrument Schefflera, akustyka krzepickiej świątyni oraz jej wyposażenie, to elementy składające się na całość spójną pod względem estetycznym. Obok kontekstu historycznego, dla nakreślenia pełnego obrazu badanych organów stosowne jest opisanie otoczenia, w którym się znajdują, zwłaszcza że nie były one translokowane z innej świątyni, ale zostały zbudowane z myślą o umieszczeniu ich w kościele pw. św. Jakuba Apostoła w Krzepicach.

Krzepicki kościół parafialny to budowla gotycka wzniesiona przed 1357 r., przebudowana w okresie renesansu i baroku (T. Małkowska-Holcerowa, J. Mańkowska-Jurczakowa 1961: 19). Świątynia jest orientowana z niewielkim odchyleniem ku północy, murowana z cegły. Wieża i przybudówki są potynkowane. Kościół jest jednonawowy, trójpłaszczyznowy z szerszym przęsłem środkowym, przy którym znajdują się dwie kaplice o charakterze transeptu (T. Małkowska-Holcerowa, J. Mańkowska-Jurczakowa 1961: 21). Prezbiterium jest węższe i niższe, dwupłaszczyznowe, zamknięte trójbocznie, przy nim

od północy znajduje się zakrystia z oratorium na piętrze. Przy zakrystii od zachodu wydzielono prostokątny przedsionek z występującą na zewnątrz klatką schodową z kręconymi schodami prowadzącymi do oratorium, które jest połączone na piętrze z klasztorem poprzez przejście sklepione kolebkowo. Przykryto je sklepieniem nieckowym z lunetami i otwarto do prezbiterium dwiema półkolistymi arkadami z drewnianą balustradą z XVIII w. (T. Małkowska-Holcerowa, J. Mańkowska-Jurczakowa 1961: 21). W jednej z tych arkad obecnie jest umieszczony instrument Schefflera. Widoczny z prezbiterium prospekt instrumentu, który zostanie szerzej opisany w kolejnych rozdziałach niniejszego opracowania, koresponduje z pozostałym wyposażeniem kościoła w Krzepicach, na które składają się m.in.: późnobarokowy ołtarz główny, dwa rokokowe ołtarze boczne oraz barokowa ambona (T. Małkowska-Holcerowa, J. Mańkowska-Jurczakowa 1961: 22).

1.3. Zarys historii organów Gottfrieda Wilhelma Schefflera na podstawie dostępnych materiałów archiwalnych

Organy kościoła w Krzepicach były wielokrotnie wzmiankowane w dokumentach przechowywanych w Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej (dawniej Archiwum Kurii Diecezjalnej w Częstochowie), w Archiwum Diecezjalnym we Włocławku, a także w Archiwum Państwowym w Łodzi. Zachowane dokumenty to m.in.: akta kościoła parafialnego w Krzepicach, akta Konsystorza Kaliskiego, akta Konsystorza Piotrkowskiego, akta Rządu Gubernialnego Piotrkowskiego, akta wizytacji Archidiecezji Gnieźnieńskiej. Przytoczone tutaj materiały źródłowe pozwalają na sporządzenie ramowego zarysu historii organów w oratorium, a także pozostałych instrumentów, które stanowiły wyposażenie parafialnej świątyni. Cytowane archiwalia odczytał i na potrzeby tej pracy udostępnił prof. Wiktor Łyjak – organolog, który gruntownie badał spuściznę Schefflerów na ziemiach współcześnie należących do Polski.

Pierwszy zapis źródłowy na temat krzepickiego pozytywu Schefflera to wzmianka z 1797 r.: „Organ o dwudziestu osmiu głosach i pozytyw osobny o dziewięciu głosach” (Arch2). Mowa tutaj o dwóch instrumentach z zakładu organmistrzowskiego Schefflera, z których drugi – mniejszy – to dziewięciogłosowy pozytyw, znajdujący się wówczas na chórze, a nie w oratorium. Z 1815 r. pochodzi wzmianka z akt Konsystorza Kaliskiego: „Organy tutejsze reparaował Organmistrz Szeffler, ponieważ u mnie służy czeladnik, który przy tych Organach robił” (Arch3). Z tego samego dokumentu można odczytać: „Proboszcz kazał wyreparować oba Organy” (Arch4). W latach 1824 i 1827 w archiwach pojawiają się wzmianki na temat stanu obu instrumentów: „Organ wielki z pedałem, o czterech miechach, które są nadpsute; Drugie pomniejsze o dziewięciu głosach dobry o dwóch miechach” (Arch5); „Organ większy i mniejszy już znaczney reparacji potrzebują” (Arch6). O potrzebie remontu jest mowa także w późniejszych dokumentach z 1846 r.: „jeden wielki na srodku z pedałami, drugi pomniejszy reparacyi potrzebują” (Arch7). Bardzo istotną cezurę czasową w historii krzepickiego pozytywu stanowi 1847 r., kiedy omawiane organy z chóru muzycznego zostały przenie-

sione do oratorium. Dokumentem wskazującym na zmianę lokalizacji pozytywu jest kosztorys sporządzony przez organmistrza, który dokonał naprawy obu instrumentów i przeniesienia mniejszych organów. Kosztorys został podpisany przez ks. D. Lebie-dzińskiego w grudniu 1847 r. (Arch8). Podpis organmistrza jest nieczytelny. Fragmenty dokumentu:

Wyrachowanie kosztów z Ansłagu na Reparacyą, dwóch Organów przy kościele Parafialnym w Krzepicach przeznaczonych – które pod dopełnieniu robot, szczegółowo do obiecaney Likwidacyi zapisują się –

I. Przeniesienie i wyreparowanie Organu małego o 9 głosach

1. Rozebranie i przeniesienie z Chóru na lożę wyreparowanie struktury z całą robotą snycerską.
2. Wyreparowanie miechów wykleienie, takowych urządzenie w nowem mieyscu i dorobienie Kalkantury
3. Wyreparowanie Mechaniki wewnętrzney, Dakoto ligatury v[el] wiązania, wyregulowanie klap, wyczyszczenie windkloców [,] wyrównanie i uregulowanie Klawiatury
4. Wylutowanie piszczałek Cynowych [,] wykleienie fletów drewnianych
5. Tonierowanie dziewięciu głosów i takowych wystrojenie

Zgodnie z wyceną dotyczącą organów w oratorium, oprócz samego przeniesienia dokonano także ich gruntownego remontu: odnowiono strukturę szafy organowej, wykonano prace snycerskie, naprawiono miechy, wyposażono instrument w nowy mechanizm do kalikowania, naprawiono i wyregulowano trakturę gry, naprawiono niektóre piszczałki, przeprowadzono strojenie i intonację. W 1859 r. pojawia się kolejny zapis archiwalny dotyczący stanu technicznego organów w oratorium: „Drugi Organ pomniejszy o dziewięciu głosach i dwóch miechach na łoży Kościelnej, czyli Oratorium w srednim stanie” (Arch9). W 1860 r. instrument ponownie wymagał remontu, który przeprowadził Jacob Spiegel z Rychtala (przy okazji remontu organów głównych). Potwierdza to pokwitowanie otrzymania zapłaty za wykonane prace podpisane przez Spiegla, w którym zamieszczono zapis: „za wyreperowanie i wystrojenie Positivu na Oratorium będącego” (Arch10). W latach sześćdziesiątych XIX w. pojawiają się kolejne wzmianki odnośnie do stanu technicznego badanych organów, zgodnie z którymi w omawianym okresie stan ten był dobry (Arch11): „Drugi organ mały o 9 głosach – jednej klawiaturze manualnej i dwóch małych miechach na łoży kościelnej, czyli oratorium, w dobrym stanie, także przez terażniejszego proboszcza wyreperowany” (1864). W badanych archiwach nie ma żadnych informacji dotyczących dalszych prac prowadzonych przy instrumencie Schefflera.

Należy zaznaczyć, że w literaturze popularnonaukowej traktującej o historii Krzepic jest powielony pogląd, zgodnie z którym organy w oratorium miałyby zostać przeniesione z nieistniejącego już kościoła szpitalnego w Krzepicach po jego pożarze (R. Cieśla 2007: 258). Jest to nieprawdziwa informacja, o czym świadczą cytowane wcześniej dokumenty, a także akta kościoła szpitalnego, w którym znajdował się inny, sześć- bądź siedmiogłosowy pozytyw: *Organum parvum sex vocum* (Arch12); „Pozytyw o siedmiu głosach dosyć głośny” (Arch13); „kościół spustoszony, Chór wraz z Pozytywkiem zupełnie nie do używania” (Arch14). Cytowane zapisy pochodzą odpowiednio z lat: 1761, 1797, 1820 i dotyczą wyposażenia wspomnianego kościoła szpitalnego.

Status prawny i stan badań

Organy w oratorium kościoła pw. św. Jakuba w Krzepicach nie figurują w rejestrze zabytków. W ewidencji zabytków znajduje się jedynie prospekt organowy, który posiada kartę ewidencyjną sporządzoną w październiku 1991 r. przez Annę Sypek (Arch15). Dokument zawiera opis tego prospektu:

„Prospekt umieszczony w oratorium, w polu półkolistej arkady otwierającej się do prezbiterium. Architektoniczny, trójdzielny, złożony z dwóch wieżyczek po bokach i prostokątnego łączącego je segmentu. Od dołu oddzielony od cokołu stanowiącego jego podstawę silnie profilowanym gzymsem, wyginającym się półkoliście pół do przodu na osi wieżyczek [który na osi wieżyczek wygina się półkoliście do przodu]. Prostokątne pola ograniczone po bokach listwami, od góry odcinkami belkowania, wypełniają piszczalki osłonięte u dołu (przechodzącymi przez całą szerokość prospektu) wyginającymi się wstęgami przedzielonymi rozetkami. Piszczalki zgrupowane w wieżyczkach w górnej części zdobi zwisająca po bokach sucha wić roślinna spięta na osi kokardą, [która] zarysowuje rodzaj kotary. Piszczalki w środkowym segmencie od góry zakryte swobodnie opadającymi, zaplatającymi się wstęgami przewiązanymi na osi kokardą, [a] od dołu ujęte festonowo podwieszonym wieńcem splecionym z liści. W zwieńczeniu prospektu uproszczone odcinki belkowania z wydatnym, silnie profilowanym gzymsem wyginającym się odcinkiem łuku ku górze, ponad wieżyczkami i uniesionymi na linii łuku wklęsło-wypukłego, ponad środkowym segmentem [odcinki belkowania mają wydatny, bogato profilowany gzyms, który wygina się ku górze w formie łuku, ponad wieżyczkami oraz ponad środkowym segmentem, gdzie przebiega linia łuku o wklęsło-wypukłym kształcie]. Na odcinkach gzymsu ustawione wazony płomieniste o pokrytych pionowymi żłobkami brzuścach z wychodzącymi z nich, zwisającymi po bokach suchymi gałązkami. Gzymsy cokołowy i wieńczący w kolorze jasno seledynowym i szarozielonym. Listwy [nieczytelne] piszczalki szarozielone. Motywy ornamentalne, wazony – złożone”.

Autorka opisu podaje wymiary prospektu (ok. 200 x 170 cm), a także jego datowanie, które ustaliła na drugą połowę XVIII w., nie przytaczając jednak żadnych materiałów źródłowych bądź bibliograficznych, na których mogłaby oprzeć hipotezę dotyczącą

cą takiej daty powstania organów. W karcie ewidencyjnej znajdują się też informacje dotyczące stanu zachowania obiektu: „Polichromia przemalowana. Struktura drewna osłabiona. Pewne elementy konstrukcyjne i dekoracyjne obluzowane. Struktura drewna wymaga wzmocnienia”.

Kolejnym dokumentem, w którym figuruje opis omawianego pozytywu, jest koperta organowa założona przez Wiktora Łyjąka 7 listopada 1996 r. (Arch16). Badacz dokonał znacznie bardziej wnikliwej i fachowej charakterystyki pod względem technicznym niż przytoczony opis autorstwa Anny Sypek (co wynika z odmiennego przeznaczenia obu deskrypcji). Łyjak także opisuje wygląd prospektu:

„Prospekt organowy jednosekcyjny, rokokowy, na cokole dosuniętym do balustrady chóru muzycznego, dwuwieżyczkowy. Wieżyczki na łuku: po bokach pół piszczalkowych proste pilastry, profilowane gzymsy węższe u szczytów – na nich wycinane wazony z opadającym ornamentem roślinnym. Pośrodku niższe pole piszczalkowe: o wycinanym zamknięciu, szerokim gzymsie o łamanej, opadającej linii; wyżej wycinany wazon płomienisty z ornamentem roślinnym po bokach. Pola piszczalkowe z wydatnymi kotarami – wici roślinne [w formie wici roślinnych]. Brak uszu (usunięte?). Nad linią podstawy, u podnóża pół piszczalkowych ornament roślinny. Kolory: orzechowy, biały, złocenia”.

Badacz skupił się na danych technicznych instrumentu, podając następujące parametry: „Wymiary w centymetrach (wysokość/szerokość/głębokość) – 340 x 220 + 15 x 140 + 55. Materiał: drewno rzeźbione, malowane; stop cyny. Czas powstania i styl: późny barok, 1792 rok. Autor: związany z Gottfriedem Schefflerem, Brzeg na Śląsku”. Stan zachowania instrumentu i prospektu Łyjak określił jako „dobry”. Datowanie omawianego instrumentu badacz podał na podstawie wklejki w komorze wiatrowej wiatrownicy manualu oraz dostępnych mu danych archiwalnych. Dalej Łyjak podał kolejne parametry techniczne: „traktura mechaniczna, wiatrownice klapowe, kontuar wbudowany w lewy bok szafy organowej, ilość klawiszy i zakres manualu: 45 od C do c3, miech dwufałdowy i dwuczerpakowy o wymiarach 150 x 130, napęd miecha elektryczny, liczba głosów: 9”. Łyjak nie zawarł informacji na temat krótkiej oktawy, na co wyraźnie wskazuje liczba klawiszy manualu i zakres tej klawiatury. Badacz opisuje też dyspozycję instrumentu, przy której umieszcza adnotację: „organy przedysponowane przez Jakoba Spiegla z Rychtała w 1860 r.” Łyjak przytoczył treść wydrukowaną na wklejce z komory klapowej wiatrownicy manualu sporządzoną w języku niemieckim, będącą jednoznacznym dowodem stanowiącym o datowaniu i autorstwie omawianego pozytywu: *Mich baute Gottfried Wilhelm Scheffler, Senior Orgel und Instrumentmacher d 3 Feb in Brieg 1792*. Cytat ten nie jest jednak dokładny i nie ma w nim wskazania, że przytoczona data została dopisana ręcznie (fot. 19–21). Koperta sporządzona przez Wiktora Łyjąka nie figuruje w żadnym z państwowych archiwów.

2. Opis techniczny

2.1. Szafa organowa

Usytuowana w oratorium szafa organowa (fot. 1) dolega do jego balustrady. Lewa strona szafy została odsunięta od ściany, w której zauważalne jest jej wtórne wyprofilowanie (powstałe najprawdopodobniej po przeniesieniu organów z chóru w 1847 r.). Kontuar wbudowano w lewy bok szafy. Wewnątrz szafy mieści się miech, czego skutkiem jest jej przedłużenie w głąb oratorium. Wymiary w centymetrach: (wysokość/szerokość/głębokość + przedłużenie na miech) 340 x 220 x 140 + 55. Materiał: drewno (prawdopodobnie sosnowe), obecnie wtórnie pokryte farbą.



Fot. 1. Szafa organowa

2.2. System powietrzny

System powietrzny organów w oratorium składa się z dmuchawy elektrycznej firmy *Laukhuff* (o wydajności $5\text{m}^3/105\text{ mm SW}$) wyprodukowanej w 1982 r. (fot. 2), która znajduje się w obudowie przy instrumencie (fot. 3), oraz miecha dwufałdowego umieszczonego w szafie organowej.



Fot. 2. Silnik dmuchawy elektrycznej

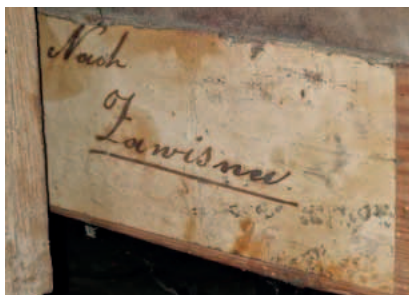


Fot. 3. Obudowa dmuchawy

W okresie budowy opisywanych organów powszechnie stosowane były jeszcze miechy klinowe, których miejsce w późniejszych latach zajął obecny rezerwuar, zainstalowany prawdopodobnie podczas relokacji instrumentu. Można zatem przypuszczać, że usytuowany w szafie organowej miech magazynowy jest wtórny. Posiada strukturę dwufałdową, równoległą z dwoma podawaczami klinowymi, a całość posiada wymiary 150 cm x 130 cm. Widnieje na nim inskrypcja: A.S.5 (fot. 6) oraz karta przewozowa z miejscem przeznaczenia w języku niemieckim: *Nach Zawisna* (fot. 5). Podawacze zostały połączone mechanizmem wahadłowym (fot. 7), z którym pierwotnie połączone były dźwignie lub pedały kalikanta, obecnie nie zachowane. Podczas oględzin nie dostrzeżono dźwigni umożliwiającej kalikowanie. Ciśnienie powietrza w miechu, które zmierzono w trakcie oględzin, jest równe 65 mm SW.



Fot. 4. Widok ogólny na miech umieszczony w szafie organowej



Fot. 5 i 6. Inskrypcje na obudowie miecha



Fot. 7. Mechanizm znajdujący się przy miechu

2.3. Wiatrownica

Organy posiadają jedną wiatrownicę klapowo-zasuwową, wykonaną z drewna dębowego (klapy, zasuwę i rama wiatrownicy) i sosnowego (komora wiatrowa, przegrody, szpuntowania i kłocę klejone dwuwarstwowe). Na spodzie wiatrownicy (za komorą wiatrową) zauważalne są liczne pęknięcia kancel, doraźnie uszczelnione skórą (fot. 8). Widoczne są także miejscowe ślady aktywności szkodników drzewnych (fot. 9). Kłocę osadzone są na wiatrownicy, pozycjonowane dyblami (fot. 10). Głos prospektowy jest umiejscowiony bezpośrednio na kłocu (fot. 11). Między wiatrownicą a zasuwą wklejono skórę (w celu uszczelnienia), natomiast kłocę dolega bezpośrednio do zasuw (fot. 12). Pozycja klap ustalana jest przez stalowe sztyfty boczne (fot. 16), a ich tył spoczywa na zawiasie skórzanym. Na każdej klapie znajduje się oryginalne oznaczenie dźwięku (fot. 13–15). Przejście przez dno komory wiatrowej odbywa się poprzez wyciśnięte ze skóry uszczelnienia o kształcie półkulistych pulpetów z miękkiej skóry, przez które przechodzą kołki prowadzące, zakończone stalowymi oczkami, połączonymi z klapami za pomocą stalowych haczyków w kształcie litery „S” (fot. 17). Sprężyny klap wykonano z drutu mosiężnego. Wiatrownica jest zamykana pokrywami wchodzącymi do komory i zablokowana żelaznymi zaczepami (fot. 18). W komorze wiatrowej widnieje drukowana wklejka z odręcznie dopisaną datą (fot. 19–21). Treść wklejki: *Mich baute Gottfried Wilhelm Scheffler, senior, Orgel- und Instrumentmacher in Brieg*. Tę inskrypcję można przetłumaczyć następująco: „Budował mnie Gottfried Wilhelm Scheffler, Senior, organmistrz i budowniczy instrumentów w Brzegu”. Na wklejce odręcznie dopisano: [znak nieczytelny] 3 Feb 1792. Wiatrownica jest podzielona na strony C–Cis i jej układ odpowiada układowi tonów w prospekcie. Rozmieszczenie poszczególnych głosów na wiatrownicy prezentuje tabela nr 1.

pole prawe						pole środkowe																								pole lewe														
f	c#	A	D	F	H	d#	h ²	a ²	g ²	f ²	d# ²	c# ²	h ¹	a ¹	g ¹	f ¹	d# ¹	c# ¹	h	a	g	f#	g#	b	c ¹	d ¹	e ¹	f# ¹	g# ¹	b ¹	c ²	d ²	e ²	f# ²	g# ²	b ²	c ³	d	B	E	C	G	c	e
Pryncypał 4' (Principal 4.) – PROSPEKT																																												
Contr Pryncypał 8'																																												
Flet Maior 8'																																												
Vox humana 8'																																												
Wiola di Gamba 8'																																												
Flet revers 4'																																												
Kwinta 3'																																												
Oktava 2'																																												
Mixture 1' /3 chórowa/																																												

Tabela 1. Rozmieszczenie głosów na wiatrownicy.



Fot. 8. Spód wiatrownicy z widocznymi uszczelnieniami



Fot. 9. Ślady aktywności szkodników drzewnych w wiatrownicy (prawy górny róg fotografii)



Fot. 10. Kloc wraz z dyblami



Fot. 11. Głos prospektowy osadzony na klocu



Fot. 12. Zasuw



Fot. 13. Widok ogólny na podpisane klapy



Fot. 14. Zbliżenie na kłapy



Fot. 15. Zbliżenie na inskrypcje widoczne na kłapach



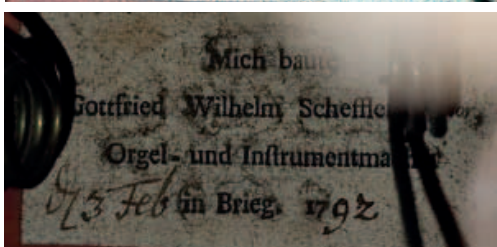
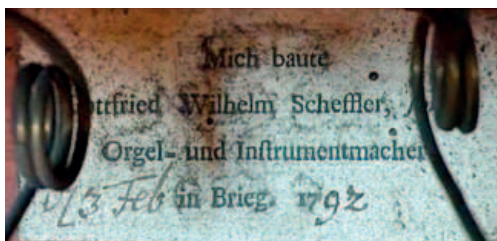
Fot. 16. Szttyfty boczne i sprężyny kłap



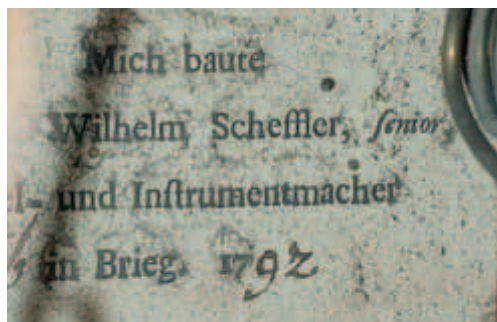
Fot. 17. Pulpety oraz haczyki



Fot. 18. Pokrywy wiatrownicy wraz z zaczepami



Fot. 19 i 20. Wklejka w komorze klapowej wiatrownicy



Fot. 21. Wklejka w komorze klapowej wiatrownicy

2.4. Traktura

Traktura badanego instrumentu pochodzi najprawdopodobniej z czasu jego budowy, o czym mogą świadczyć cechy jej konstrukcji. Nad klawiaturą znajduje się belka z naciętymi prowadnicami dla stalowych kątowników osiowanych wewnątrz (fot. 22). Brak na nich jakiegokolwiek materiału łożyskującego i tłumiącego pracę traktury. W abstraktach zastosowano druty najprawdopodobniej stalowe, natomiast pionowe druty wychodzące z klawiatury są mosiężne. Nakrętki regulacyjne wykonano ze skóry. Abstrakty poziome wychodzące od stołu gry (fot. 23) pociągają za ramionka proste wykonane z prętów ze zwiniętym oczkiem na końcu, które zamocowane są w wałkach skrętnych (fot. 24). Wałki są również osiowane bez użycia materiałów miękkich, oś pracuje bezpośrednio w drewnianej ramie (fot. 25). Od strony wiatrownicy znajdują się ramionka kątowe wycinane z blachy stalowej, pociągające za drut stalowy łączący się z oczkiem pulpetu. Ramionka i druty są jednorodne, jednak nie identyczne, co każe przypuszczać, że każdy element wykończono indywidualnie. Takie rozwiązanie może świadczyć o ich datowaniu wcześniejszym niż remont przeprowadzony przez Spiegla w 1860 r. bądź naprawa z 1847 r.



Fot. 22. Fragment belki z przewodnikami i kątownikami
(widoczne także fragmenty abstraktów poziomych)



Fot. 23. Fragment traktury od strony klawiatury instrumentu



Fot. 24. Wałki skrętnie wraz z widocznymi na dole fotografii ramionkami prostymi i ramionkami kątowymi



Fot. 25. Osie wałków skrętnych

2.5. Stół gry

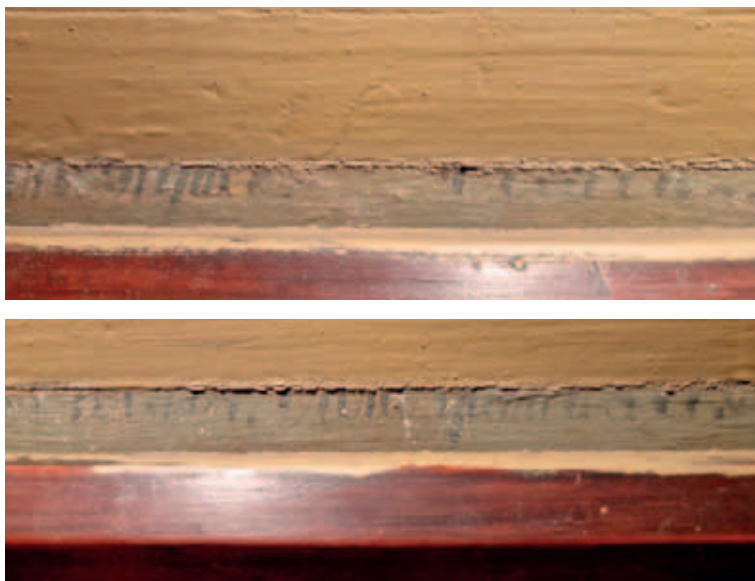
Stół gry jest wbudowany w lewy bok szafy organowej. Organy posiadają jeden manual z krótką oktawą – 45 klawiszy, zakres: $CF^D G^E A^B H-c3$ (fot. 26). Klawiatura manualowa ma nieoryginalne nakładki klawiszy diatonicznych wykonane z celuloиду (XX w.), natomiast same klawisze o konstrukcji dźwigni jednostronnej prawdopodobnie są oryginalne. Oryginalne najprawdopodobniej są także klawisze chromatyczne z ich drewnianymi nakładkami. Rama klawiatury, profilowane boki oraz deska maskująca wraz z pulpitem zostały pokryte czerwono-brązową farbą, stąd obecnie niemożliwe jest ustalenie, z jakiego gatunku drewna wykonano te elementy. Nie można również stwierdzić, czy są oryginalne. Na wyciągach rejestrowych znajdują się porcelanowe szyldy z nazwami poszczególnych głosów (fot. 27). Pod deską maskującą, przez którą przechodzą okrągłe wałki wyciągów, znajdują się połowicznie zamalowane pierwotne napisy oznaczające dany głos. Obecnie ich właściwe odczytanie jest niemożliwe (fot. 28–29). Pod deską maskującą widoczny jest fragment pierwotnej malatury szafy organowej i prospektu, która różni się odcieniem od obecnej. Nieznana jest data przemalowania prospektu i szafy.



Fot. 26. Klawiatura



Fot. 27. Ciągła rejestrowe



Fot. 28 i 29. Pierwotne oznaczenia głosów organowych (obecnie zamalowane)

2.6. Prospekt organowy

Prospekt organowy (fot. 30) jest utrzymany w stylu rokokowym. Składa się z dwóch bocznych wieżyczek oraz pola centralnego. Wieżyczki są wysunięte w formie półkolistych ryzalitów. W zwieńczeniu wszystkich elementów występują odcinki belkowania. Ażurowa dekoracja snycerska składa się z kotarek (przesłaniających korpusy piszczałek oraz częściowo ich nogi) oraz ornamentów w zwieńczeniach wieżyczek. Uwagę zwraca ujęcie kotarek w schodkowe ramki, co jest cechą charakterystyczną prospektów Schefflerów (zauważalną np. w instrumentach m.in. w kościele pw. św. Sebastiana w Opolu lub w kościele pw. Opatrzności Bożej we Wrocławiu). Prospekt jest wtórnie pomalowany, a dekoracja snycerska – złocona. Szerszy opis prospektu zostanie w tym miejscu pominięty, ponieważ w poprzednim rozdziale przytoczono dwie rozbudowane i wyczerpujące deskrypcje autorstwa Anny Sypek i Wiktora Łyjaka pochodzące z dokumentów sporządzonych przez tych badaczy.



Fot. 30. Prospekt organowy

2.7. Dyspozycja oraz charakterystyka poszczególnych głosów

Nazwy głosów zostały odczytane z porcelanowych szyldów umieszczonych na wyciągach rejestrowych. Jak stwierdzono, pod deską maskującą przykręconą do szafy organowej znajdują się pierwotne napisy. Niewykluczone, że są zbieżne z tymi widocznymi obecnie na manubriach. Dyspozycja instrumentu (począwszy od głosu prospektowego) przedstawia się następująco:

- Pryncypal 4' (prawdopodobnie oryginalny)
- Contr pryncypal 8'
- Flet maior 8' (prawdopodobnie oryginalny)
- Vox humana 8' (prawdopodobnie oryginalny)
- Viola di Gamba 8'
- Flet revers 4'
- Kwinta 3'
- Oktawa 2'
- Mixtura 1'

W celu opisanie poszczególnych głosów organowych w badanym instrumencie Schefflera przeprowadzono pomiary wykonane przez zakład organmistrzowski Jakuba Mizery we wrześniu 2024 r. Zebrane dane przedstawiono w tabelach – osobno dla każdego głosu. Wyjątek stanowi Mixtura 1', dla której nie sporządzono tabeli ze względu na znaczny stopień uszkodzenia większości piszczałek oraz prawdopodobnie nieoryginalne rozmieszczenie ich na klocu.

W przypadku większości głosów dokonano wybiórczych pomiarów piszczałek strony C, niezbędnych do określenia przebiegu menzury danego głosu. Odniesieniem dla tych pomiarów była tzw. *Normalmensur* (J. Töpfer 1888: 44–45). Wyjątkiem jest głos Vox humana, którego menzurę określono na podstawie pomiarów wszystkich piszczałek.

Tabele opracowane dla poszczególnych głosów nie są jednorodne pod względem opisywanych parametrów, co wynika z różnic konstrukcyjnych między głosami. Przykładowo: parametry istotne dla głosów konicznych nie mają zastosowania w głosach pozabawionych tej cechy. W przypadkach, gdy głos przechodzi z piszczałek drewnianych na metalowe (co wyznacza również granicę między częścią oryginalną Schefflera a dodaną wtórnie), opisywane są inne zestawy parametrów dla poszczególnych części głosów.

W tabelach pojawiają się takie sformułowania, jak „menzura poszerza się” lub „menzura zwęża się”, które należy rozumieć jako odniesienie do *Normalmensur*. Pod każdą tabelą umieszczono fotografie piszczałek przypisanych do danego głosu. Głosy zostały opisane w kolejności ich ustawienia na wiatrownicy, począwszy od głosu prospektowego.

W rubryce „uwagi” przy piszczałkach drewnianych oznaczenie „drewno” bez dodatkowego określenia (np. „sosna”) oznacza, że identyfikacja gatunku drewna jest obecnie utrudniona z powodu wtórnego pokrycia piszczałek czerwoną farbą.

Pryncypał 4'					
dźwięk	średnica [mm]	szer. wycięcia [mm]	wys. wycięcia [mm]	menzura [pt]	uwagi
C	72	57	16	-6	Głos oryginalny (?), stop cyny i ołowiu, korpusy cylindryczne, z bączkami (wtórny- mi?), z wycinanymi i rozrywanymi od strony wnętrza szafy fragmentami korpusu w celu strojenia, menzura delikatnie poszerza się ku górze.
E	62	-	-	-5	
G	49	44,5	11,5	-7	
B	43	-	-	-7	
c	41	32	10	-7	
f#	31	27	8,3	-7	
c ¹	24	21,5	6	-7	
f# ¹	20,5	17	5	-6	
c ²	15	12,5	4,5	-6	
f# ²	12,5	10,5	3,3	-5	
c ³	10,5	8,3	2,8	-4	

Tabela 2. Pryncypał 4’



Fot. 31. Fragment głosu prospektowego z widocznymi rozerwanymi fragmentami korpusów piszczałek



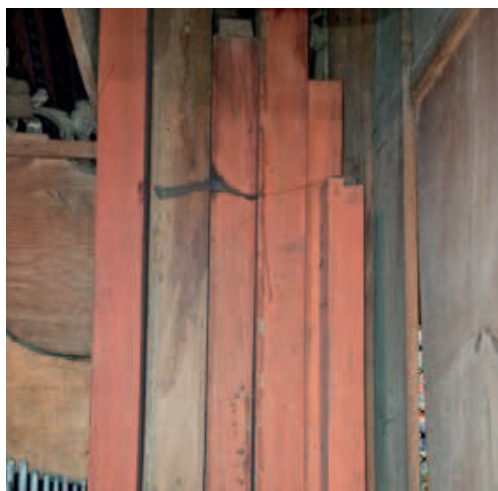
Fot. 32. Labia piszczałki głosu prospektowego

<i>Contr Pryncypał 8'</i>						
dżw.	wymiary zewn.	szer. wewn. [mm]	głęb. wewn. [mm]	wys. wyc. [mm]	menzura [pt]	uwagi
C	87x99	67	76,5	14,5	-15	Scheffler, drewno, sosna, kryte (C-D#).
E	110x117	84,5	90,5	24,5	-6	Scheffler, drewno, sosna, korpusy otwarte; przebieg oryginalnych puszczalek drewnianych jest zgodny z dalszym ciągiem wtórnych metalowych.
G	94x106	72	81,5	23,5	-6	
c	73x80	55,5	60	16	-8	
f#	55x64,5	38,5	46	11	-9	
g#	50x51	36	43,5	12	-9	
	średnica	szer. wycięcia	-	wys. wycięcia		uwagi
a	44	30	-	10	-8	Puszczalki dodane wtórnie, stop cyny i ołowiu, kor. cylindryczne, z baczkami, stroiki zwijane, menzura delikatnie poszerza się ku górze.
c ¹	40,5	28	-	9,5	-7	
f# ¹	32,5	22,5	-	7,5	-7	
c ²	26	17,5	-	5,7	-6	
f# ²	20	12	-	4	-6	
c ³	15,5	10	-	3,3	-6	

Tabela 3. Contr Pryncypał 8'.



Fot. 33. Metalowe piszczałki głosu Contr Pryncypał 8'



Fot. 34. Kryta drewniana piszczałka głosu Contr Pryncypał 8'



Fot. 35. Zbliżenie na cechy widoczne na otwartej drewnianej piszczalce Contr Pryncypał 8'

<i>Flet maior 8'</i>						
dżw.	wymiary zewn.	szer. wewn. [mm]	głęb. wewn. [mm]	wys. wyc. [mm]	menzura [pt] (dla 4')	uwagi
C	90,5x98,5	67,8	75,5	20	-3	Scheffler, drewno sosna, k. kryte, klejone wargi dolne.
G	67x84	50	64	18	-2	
c	52x69	37	51,3	16	-3	
f#	41,5x52	28,5	36,5	16	-3	
c ¹	31,5x38,5	21,5	29	12	-3	Scheffler, drewno dąb, głos kryty, część owijana sznurkiem lub taśmą materiałową (w górze korpusów) menzura zwęża się ku górze; szpunty drewniane w kształcie prostopadłościanu, bez uchwytów.
f ¹	20x29	16,5	21,5	9,6	-4	
c ²	18x22	11	14,5	6,9	-7	
f# ²	15,3x17,3	8,4	12,5	5,8	-6	
c ³	12x16,5	6,3	8,5	4,3	-6	

Tabela 4. Flet maior 8'



Fot. 36. Drewniane piszczałki Fletu maior 8'



Fot. 37. Klejona warga w piszczalce Fletu maior 8'

Vox humana 8'						
dźwięk	średnica [mm]	szer. wycięcia [mm]	wys. wycięcia [mm]	menzura [pt]	ilość ząbków	uwagi
a	44	34,7	10	-8	6	Scheffler, korpusy otwarte, cyldryczne, cięte na ton, brak baczków, głos zaczyna się od a i obecnie jest zestrojony z po- zostałymi (nie tworzy wibracji z pryncypałem); jednak pierwot- nie najprawdopo- dobniej był nas- trojony wyżej niż pryncypał.
b	42	33,7	11,5	-8	-	
h	40	33,1	10	-8	9	
c ¹	39	32,5	10	-8	10	
c# ¹	37	32	8,5	-8	10	
d ¹	36	30,5	9	-8	10	
d# ¹	33,5	30	8,9	-8	9	
e ¹	33	27	9	-8	10	
f ¹	32	28	7,9	-8	10	
f# ¹	31	27	7,7	-8	10	
g ¹	30	26,5	7,2	-8	8	
g# ¹	29	24,7	7,5	-8	8	
a ¹	27	24,3	6,9	-8	8	
b ¹	27	22,9	6,5	-8	8	
h ¹	25	21,5	7	-8	9	
c ²	24	10,8	6,4	-8	9	
c# ²	23	20	5,7	-8	7	
d ²	22	19	6,3	-7	9	
d# ²	22	18	5,7	-7	7	
e ²	21	17	5,5	-7	8	
f ²	20,8	17	5	-6	7	
f# ²	20	16,5	5	-6	9	
g ²	19	15,4	5,2	-6	8	
g# ²	18,5	14,5	4,5	-6	9	
a ²	18	14,5	4,4	-6	7	
b ²	17	13,4	4,2	-6	6	
h ²	17	13,4	4,3	-6	8	
c ³	15,5	12,2	4	-6	6	

Tabela 5. Vox humana 8'.



Fot. 38. Labia piszczałek głosu Vox humana 8'



Fot. 39. Zbliżenie na korpusy piszczałek głosu Vox humana 8'

Viola di Gamba 8'						
dżw.	wymiary zewn.	szer. wewn. [mm]	głęb. wewn. [mm]	wys. wyc. [mm]	menzura [pt]	uwagi
C	87,5x99	68,5	77	23	-15	Scheffler, drewno, korpusy kryte (C-D#).
E	77,5x80	56,5	60	12	-16	Scheffler, drewno, k. otwarte, metalowa bródka pod skosem, typowa dla głosu smyczkowego; przebieg oryginalnych piszczałek drewnianych zgodny z dalszym ciągiem wtórnych metalowych.
G	67,5x76	48,5	54	12	-16	
H	49x60	34,5	43	7	-18	
	średnica	szer. wycięcia	-	wys. wycięcia		uwagi
c	41	28	-	9	-19	Głos wtórny, stop cyny i ołowiu, k. cylindryczne, z bączkami i wałeczkami, stroiki zwijane.
f#	33	22,3	-	8	-18	
c ¹	25,5	16,5	-	6,3	-18	
f# ¹	20,3	12,8	-	4,8	-18	
c ²	16,5	11	-	4	-17	
f# ²	12,5	7	-	3,5	-17	
c ³	10,3	6,4	-	3	-16	

Tabela 6. Viola di Gamba 8'.



Fot. 40. Drewniane piszczałki głosu Viola di Gamba 8'



Fot. 41. Bródka przy labiach otwartej piszczałki głosu Viola di Gamba 8'



Fot. 42. Labia metalowych piszczałek głosu Viola di Gamba⁸

<i>Flet revers 4'</i>						
dżw.	wymiary zewn. Dolne / wymiary zewn. Górne	szer. wewn. na wys. serca [mm]	głęb. wewn. na wys. serca [mm]	wys. wycięcia [mm]	menzura [pt]	uwagi
C	74x83 / 36x38	55,5	64,5	11,5	-7	Scheffler, drewno, k. otwarte, konicz- ne, menzura wzras- ta ku górze, prze- bieg oryginalnych piszczałek dREW- nianych zgodny z dalszym ciągiem wtórnych metalowych.
F	62,5x72,5 / 33,5x46	46	54	11,6	-6	
G	61x68,5 / 32,5x34	44,5	48,5	9,5	-6	
H	47x57 / 29x31	34	39	7,8	-7	
	średnica na wys. serca / śr. u góry korpusu	szer. wycięcia	-	wys. wycięcia		
c	45 / 31	16,5	-	7,6-11,7	-5	Głos wtórny, stop cyny i ołowiu, korpusy koniczne, z baczkami, stroi- ki zwijane.
f#	35,5 / 24,5	14,5	-	6-9	-4	
c ¹	29,5 / 19	11	-	4,7-7	-3	
f# ¹	24 / 15	10	-	4-5,6	-2	
c ²	19 / 12,5	8	-	3,4-4,6	-1	
f# ²	15 / 8,5	7	-	2-3,4	-1	
c ³	12,5 / 7	6,6	-	1,7-2,4	0	

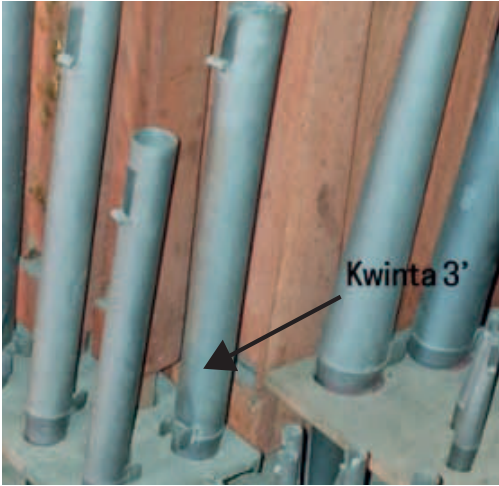
Tabela 7. Flet revers 4'



Fot. 43 i 44. Koniczne piszczałki drewniane i metalowe głosu Flet revers 4' (korpusy i labia)

Kwinta 3'						
dżw.	Wymiary zewn.	Szer, wewn. [mm]	głęb. Wewn. [mm]	wys. Wyc. [mm]	menzura [pt]	materiał
C	50x58	35	41	7,6	-11	Scheffler, drewno, k. otwarte, menzura wzrasta ku górze; przebieg oryginal- nych piszczałek drewnianych różni się od kontynuacji wtórnych metalo- wych (metalowa kontynuacja jest o 5 półtonów różnicy szersza).
G	39x45	25,6	31	8,4	-12	
H	33x39	20,7	26	9	-11	
	średnica	szer. Wycięcia		wys. Wycięcia		
c	31	17	-	6,5-7,8	-6	Głos wtórny, stop cyny i ołowiu, k. cylindryczne, z baczkami, stroiki zwijane.
f#	25,5	15	-	4,8-6,7	-5	
c ¹	20,7	12,3	-	4-4,6	-4	
f# ¹	16,7	8	-	1,8-3,8	-3	
c ²	13,7	7	-	2-2,7	-2	
f# ²	11	5,2	-	1,5-2,2	-2	
c ³	9,5	4,5	-	1,7	+1	

Tabela 8. Kwinta 3'



Fot. 45 i 46. Kwinta 3' – otwarte piszczałki drewniane i cylindryczna piszczałka metalowa

<i>Oktava 2'</i>					
dźwięk	średnica [mm]	szer. wycięcia [mm]	wys. wycięcia [mm]	menzura [pt]	uwagi
C	40	27,5	9,2	-8	Głos wtórny, stop cyny i ołowiu, korpu- sy cylindryczne, z baczkami, stroiki zwijane, menzura poszerza się ku górze.
G	31	22	7,3	-7	
c	25	17	5,5	-7	
f#	20,5	13,5	4,3	-6	
c ¹	17	11	4	-4	
f# ¹	13,5	7	2,5	-3	
c ²	11,5	5,6	2	-2	
f# ²	9,5	4,3	1,7	0	
c ³	8	4,4	1,6	+1	

Tabela 10. Oktava 2'.



Fot. 47. Piszczalki głosu Oktawa 2' (pomiędzy trzyczęściową miksturą a piszczalkami drewnianymi)

Jak wspomniano, trzyczęściowa Mixtrura 1' nie została opisana w tabeli z przyczyn określonych na początku tej części artykułu, jednak oględziny, których dokonano we wrześniu 2024 r., pozwalają na zarysowanie układu tego głosu, który najprawdopodobniej w całości został złożony z oryginalnego materiału piszczalkowego Schefflera.

tercja + kwinta + pryma

C–h: 4/5'	+	2/3'	+ 1/2'
c ¹ –h ¹ : 1 3/5'	+	1 1/3'	+ 1'
c ² –c ³ : 3 1/5'	+	2 2/3'	+ 2'



Fot. 48. Mikstura 1' na wiatrownicy

2.5. Charakterystyka porównawcza piszczałek oryginalnych i wtórnych

Podczas próby ustalenia, które części materiału piszczałkowego pochodzą od Schefflera, a które zostały dodane wtórnie, istotniejsze od wykonanych pomiarów są oględziny piszczałek, zwłaszcza w aspekcie ich technicznego wykonania oraz estetyki. W tym zakresie można wskazać kilka znamienych różnic. Porównaniu poddano wyłącznie piszczałki metalowe, ponieważ piszczałki drewniane najprawdopodobniej w całości pochodzą z warsztatu Schefflera.

Piszczałki metalowe przypisywane Schefflerowi są cięte „na ton” (w odróżnieniu od tych dodanych wtórnie i posiadających stroiki). Oznaczenia umieszczone na ich powierzchni zostały wykonane rylcem. Na korpusach i nogach naniesiono: wysokość dźwięku oraz stopaż (fot. 49–51). Warto zwrócić uwagę na charakterystyczny krój pisma, identyczny z tym widocznym na klapach wiatrownic oraz na piszczałkach drewnianych (fot. 52–53). Cechą wyróżniającą piszczałki uznane za oryginalne są także poziome kreski nad oznaczeniem dźwięku, których liczba może wskazywać na konkretną oktawę, np. razkreślną, dwukreślną (fot. 54). Ciemny odcień piszczałek wskazuje na wysoką zawartość ołowiu w stopie. Luty obecne w piszczałkach metalowych cechują: niską estetyką i niedokładnością wykonania (fot. 55).



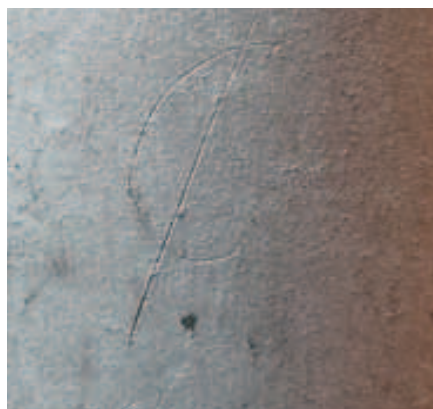
Fot. 49. Oznaczenia wyryte na korpusach puszczatek metalowych



Fot. 50. Oznaczenia wyryte na korpusie puszczatki metalowej



Fot. 51. Oznaczenia wyryte na nodze puszczatki metalowej



Fot. 52 i 53. Zestawienie inskrypcji z kłapy z cechą z puszczatki metalowej



Fot. 54. Poziome kreski nad oznaczeniem wysokości dźwięku



Fot. 55. Zbliżenie na luty w piszczałce oryginalnego głosu

Piszczałki metalowe uznane za wtórne posiadają oznaczenia wybite znacznikami literowymi (fot. 56), odróżniającymi je od piszczałek przypisywanych Schefflerowi. Nie są one cięte „na ton” i mają zwijane stroiki (fot. 57). Ich odcień wskazuje na wyższą zawartość cyny w stopie. Luty w tych piszczałkach są znacznie staranniej wykonane, zarówno pod względem technicznym, jak i estetycznym (fot. 58).



Fot. 56. Oznaczenia wyginate na piszczałkach uznanych za wtórne

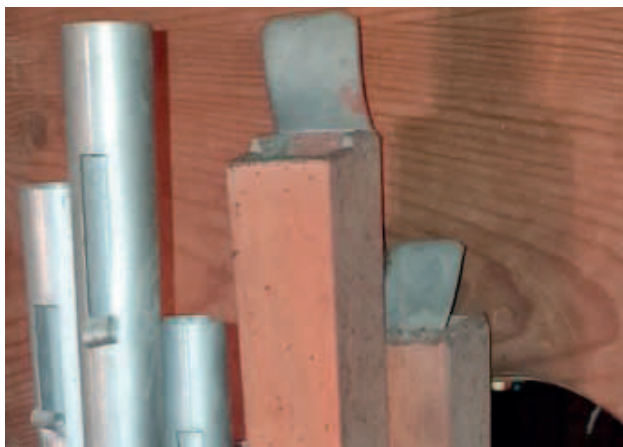


Fot. 57. Stroiki



Fot. 58. Luty na nieoryginalnej piszczalce

Jak wcześniej wspomniano, piszczałki drewniane znajdujące się w organach w Krzepicach najprawdopodobniej są dziełem Schefflera. Wskazuje na to m.in. cięcie „na ton” w przypadku piszczałek otwartych. Posiadają one cynowe stroiki w formie kłapek zakrywających wylot (fot. 58). Piszczałki kryte są szpuntowane. Na uwagę zasługuje sposób wykonania szpuntów – są to lite bloczki drewna o kształcie prostopadłościanu, ściśle dopasowane do wnętrza piszczałki. Szpunty nie mają uchwytów, lecz wystają ponad korpus, co umożliwia ich przesuwanie (fot. 60). Nogi piszczałek drewnianych wykonano prawdopodobnie z tego samego fragmentu drewna, co resztę korpusu – wycięto je wraz z kernem jako całość już na etapie powstawania piszczałki, nie składając jej z kilku elementów (fot. 61). W niektórych miejscach spod farby na piszczałkach drewnianych prześwitują oznaczenia zapisane krojem pisma identycznym z tym, jakim oznaczono piszczałki metalowe i kłapy, np. w głosie Contr Pryncypał 8' (por. fot. 35).



Fot. 59. Cynowe stroiki piszczałek drewnianych



Fot. 60. Szpunty na piszczalkach drewnianych



Fot. 61. Noga piszczalki drewnianej

Aby stwierdzić, czy oznaczenia znajdujące się na klapach i na piszczalkach uznanych za oryginalne wykonał Gottfried Wilhelm Scheffler, poniżej zamieszczono fotografie inskrypcji z organów w Uszycach (fot. 62, 64). Instrument, który w tym przypadku posłużył jako referencyjny, został wybudowany przez Gottfrieda Wilhelma rok wcześniej niż w Krzepicach, a zatem w 1791 (Arch17). Porównanie inskrypcji z obu instrumentów pokazuje, że piszczalki oraz inne elementy badanych organów pochodzą od tego samego organmistrza, na co wskazują: krój pisma oraz poziome kreski nad oznaczeniem wysokości dźwięku (por. fot. 49, 54). Uwiarygadnia to założenie autora niniejszego opracowania odnośnie do oryginalności części materiału piszczałkowego obecnego w organach w oratorium kościoła w Krzepicach.



Fot. 62. Oznaczenie dźwięku G (Uszyce)



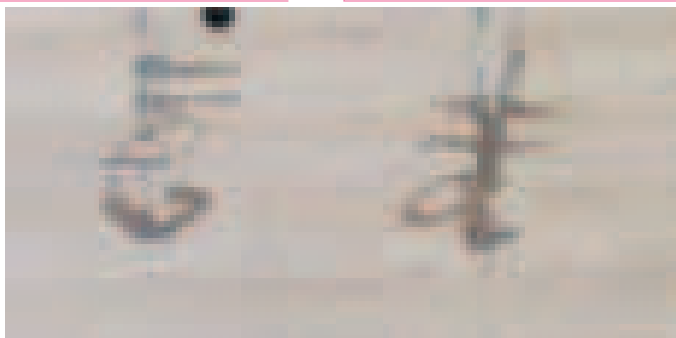
Fot. 63. Oznaczenie dźwięku G (Krzepice)



Fot. 64. Oznaczenie dźwięku E (Uszyce)



Fot. 65. Oznaczenie dźwięku E (Krzepice)



Fot. 66. Poziome kreski nad oznaczeniem dźwięku w organach w Uszycach

Podsumowanie

Przeprowadzone badania (ekspertyza *in situ* uzupełniona o kwerendę w archiwach i pobieżne porównanie z instrumentem w Uszycach) wykazały, że organy usytuowane w oratorium kościoła pw. św. Jakuba Apostoła w Krzepicach są dziełem Gottfrieda Wilhelma Schefflera (seniora) z Brzegu z 1792 r. Pierwotnie były umieszczone na chórze wraz z większym, obecnie nieistniejącym instrumentem prawdopodobnie z zakładu Schefflera. Zostały przeniesione do oratorium w 1847 r., kiedy miał miejsce gruntowny remont badanych organów. W 1860 r. były naprawione przez Jacoba Spiegla z Rychtala. W XX w. zostały wyposażone w dmuchawę elektryczną. Mimo że wspomniane remonty wiązały się ze znaczną ingerencją w materiał piszczałkowy, to w pewnej części organy Schefflera zachowały się w pierwotnym stanie. Większa część piszczałek drewnianych jest oryginalna, a także piszczałki metalowe głosu Vox humana 8' i prawdopodobnie prospektowe. Ponadto – jak stwierdzono – przebieg menzur głosów wtórnych pokrywa się z menzurami zastosowanymi przez Schefflera. Należy zauważyć, że materiał dodany wtórnie pochodzi najprawdopodobniej z połowy XIX w., stąd także prezentuje wysoką wartość historyczną. Oryginalne są też: traktura gry oraz wiatrownica. Badanie

instrumentu Schefflera pozostaje jednak otwartą kwestią – na potrzeby ewentualnej konserwacji i restauracji tych organów warto przeprowadzić ich dokładną inwentaryzację oraz na tej podstawie dokonać porównania z instrumentami referencyjnymi, także elementów dodanych wtórnie. W opinii autora niniejszego opracowania organy usytuowane w oratorium kościoła w Krzepicach stanowią cenny przykład późnobarokowego budownictwa organowego w Polsce, a dokonany w tym artykule opis może być przyczynkiem do szerszego spojrzenia na spuściznę rodziny Schefflerów w XVIII stuleciu.

BIBLIOGRAPHY

CIEŚLAR R. (2007). *Blask dawnych Krzepic*. Krzepice: Gminny Ośrodek Kultury w Krzepicach.

CZWOJDRAK B. (2002). *Rogowscy herbu Działosza: Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 151.

MAŁKOWSKA-HOLCEROWA T., MAŃKOWSKA-JURCZAKOWA J. (1961). *Krzepice*: REJDUCH-SAMKOWA I., SAMEK J. (ed.). *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 6. Z. 7. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 19.

MUZNEROWSKI S. (1914). *Krzepice w przeszłości*. Włocławek: Księgarnia Powszechna.

TÖPFER J. (1888). *Die Theorie und Praxis des Orgelbaues*. Weimar: Max Allihn.

Strony internetowe

www1: <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/de/zesp/-/zesp/62792>, 19 IX 2024.

www2: <http://www.slownik.ihpan.edu.pl/search.php?id=8374>, 19 IX 2023.

www3: http://dir.icm.edu.pl/pl/Slownik_geograficzny/Tom_IV/784, 20 IX 2023.

Archiwalia

Arch1: Archiwum Diecezjalne we Włocławku (ADW). Akta wizytacji Archidiecezji Gnieźnieńskiej (AAG), sygn. 12, s. 115.

Arch2: Archiwum Diecezjalne we Włocławku (ADW). Akta wizytacji Archidiecezji Gnieźnieńskiej (AAG), sygn. 95, s. 19.

Arch3: Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej. Akta Konsystorza Kaliskiego 1815–1816, s. 301 [BN, mf. 14610].

Arch4: Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej. Akta Konsystorza Kaliskiego 1815–1816, s. 305 [BN, mf. 14610].

Arch5: Archiwum Państwowe w Łodzi. Anteriora Rządu Gubernialnego Piotrkowskiego, sygn. 2132: *Akta w przedmiocie probostwa w mieście Krzepicach*, 1806–1841, s. 112.

Arch6: Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej: *Krzepice. Akta kościoła parafialnego*, 1817–1859, k. 161v. [BN, mf. 14611].

Arch7: Archiwum Archidiecezji Częstochowskiej. *Krzepice. Akta kościoła parafialnego*, 1817–1859, k. 277v. [BN mf. 14611].

Arch8: Archiwum Państwowe w Łodzi. Anteriora Rządu Gubernialnego Piotrkowskiego, sygn. 2133 [mf. 123241]: *Akta w przedmiocie probostwa w mieście Krzepicach*, 1842–1860, s. 744–745, 754–755.

Arch9: Archiwum Archidiecezjalne w Częstochowie. Krzepice. Akta Konsystorza Piotrkowskiego, 1835–1861 [BN, mf. 14619].

Arch10: Archiwum Państwowe w Łodzi. Anteriora Rządu Gubernialnego Piotrkowskiego, sygn. 2134: *Akta szczegółowe dotyczące się kościoła, cmentarza i probostwa w mieście Krzepicach*, 1860–1865, s. 37.

Arch11: Archiwum Kurii Diecezjalnej w Częstochowie. Pojedyncze dokumenty parafii Diecezji Częstochowskiej, BN mf. 15823.

Arch12: Archiwum Diecezjalne we Włocławku (ADW). Archiwum Archidiecezji Gnieźnieńskiej (AAG), sygn. 59, s. 1711.

Arch13: Archiwum Diecezjalne we Włocławku (ADW). Akta Archidiakonatu Gnieźnieńskiego (AAG), sygn. 95, s. 25.

Arch14: Archiwum Państwowe w Łodzi. Anteriora Rządu Gubernialnego Piotrkowskiego, sygn. 2135 [mf. 123249]: *Akta dotyczące się funduszków probostwa w Krzepicach*, 1819–1829, s. 73.

Arch15: WUOZ. Karta ewidencyjna zabytku: Prospekt organowy, oprac. A. Sypek, 1991.

Arch16: Koperta organowa, oprac. W. Łyjak, 7.11.1996, prywatne archiwum autora.

Arch17: Dokumentacja powykonawcza organów w kościele Wniebowzięcia NMP w Uszycach, oprac. A. Sutowicz, 30.10.2017, prywatne archiwum autora.

SUMMARY

The article provides a technical description of the nine-stop instrument built by Gottfried Wilhelm Scheffler Senior of Brzeg in 1792, currently located in the oratory of the Church of St. James the Apostle in Krzepice. In addition to the results of an expert assessment conducted in September 2024, this study also systematizes archival data concerning the examined organ.

The first chapter, which addresses the historical and cultural context related to the placement of Scheffler's instrument in the parish church in Krzepice, briefly outlines the history of the town from its foundation up to the end of the 18th century. This section highlights the economic development of Krzepice, the entrustment of the Krzepice parish to the Canons Regular in 1466, and the generous endowment of this congregation. These factors indirectly contributed to the development of musical culture in the parish, evidenced, among other things, by the existence of as many as three instruments in the Church of St. James at the beginning of the 18th century.

The author also provides a general description of the church in which the instrument is located and draws attention to its Baroque-Rococo furnishings, which stylistically correspond to the appearance of Scheffler's late Baroque organ façade.

A significant part of the article presents the results of archival research, which allowed the reconstruction of the instrument's history, mainly in the 19th century. The analysis focused on documents from the Archive of the Archdiocese of Częstochowa, the Diocesan Archive in Włocławek, and the State Archive in Łódź. The most conclusive and crucial evidence for the origin and dating of the organ in the oratory is a label inside the windchest valve chamber, bearing the name Gottfried Wilhelm Scheffler and the date February 3, 1792.

The first archival record concerning the instrument dates from 1797 and indicates that the organ was originally placed in the choir loft rather than in the oratory. Mentions of the instrument's technical condition appear in documents from 1815, 1824, 1827, and 1846. A key moment in the instrument's history was the year 1847, when it underwent a thorough renovation and was relocated from the choir loft to the oratory, where it remains today. The organ is also mentioned in records from 1859, 1860 (the latter referencing a repair carried out by Jacob Spiegel from Rychtal), and 1864. In the 20th century, the instrument was fitted with an electric blower.

The expert assessment conducted in September 2024 involved a visual inspection of the instrument and selective measurements of the pipework. It was observed that some of the pipes currently in the instrument are original. This primarily concerns most of the wooden pipes and some of the metal ones (specifically in the Vox humana 8' and Principal 4' stops). These conclusions were based on identifying features found on individual pipes (engraved with a burin on metal pipes, written in ink on wooden ones). The font used for these markings is identical to that found on the pallets and matches the font used in another instrument by Gottfried Wilhelm Scheffler in Uszyce (1791), which served as a reference. The secondary pipework material bears markings stamped with letter punches. To determine whether a pipe is original, other parameters were also taken into account (e.g., tone cut, color, and appearance of the stoppers). Moreover, the action and windchest were also confirmed to be original.

The author, highlighting the historical value of both original and later parts of the instrument, advocates for a full inventory and a potential reconstruction in accordance with the traditions of Scheffler's workshop.

Słowa kluczowe / Keywords:

Gottfried Wilhelm Scheffler • Krzepice • barokowe organy • budownictwo organowe • instrumenty historyczne
Gottfried Wilhelm Scheffler • Krzepice • baroque organ • organ building • historical instruments

Kamil Majchrzak – graduated with a degree in artistic education in music from the Jan Długosz University of Humanities and Natural Sciences in Częstochowa. He is currently a graduate of the Academy of Music in Wrocław, majoring in church music. He works at the Church Music School in Częstochowa, where he teaches organ.

e-mail: kamilmajchrzak1992@gmail.com

6

Zagadkowa historia organów w kościele parafialnym pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Żernikach Wrocławskich

The enigmatic history of the organ in the parish church of The Sacred Heart of Jesus in Żerniki Wrocławskie

Andrzej Prasał

ORCID: 0000-0002-2495-1543

INSTYTUT HISTORII UO

ABSTRACT

This article examines the history of the organ located in the church of the Sacred Heart of Jesus in Żerniki Wrocławskie and documents the renovation of the instrument carried out in the years 2022–2023. The church, which was built in 1923, possessed a 15-stops organ since 1938, built by the Sauer company. Its fate after 1945 remains unknown. The organ currently in use was installed in 1963, incorporating what was most likely a 7-stop instrument produced by the Świdnica-based firm Schlag & Söhne and had originally been located in the Evangelical church in Kędzierzyn-Koźle, as well as an organ case which was produced by the same company and came from the dissolved teacher-training seminary in Bystrzyca Kłodzka. The author's study draws on the records of the Evangelical Consistory of the Silesian Province, documentation preserved in the parish archive, local press materials, and previously published historical research.

Żerniki Wrocławskie to wieś położona w powiecie wrocławskim, w gminie Siechnice. Przylega do południowych granic stolicy Dolnego Śląska. W ostatnich latach miejscowość dynamicznie się rozwijała. Stała się popularnym miejscem osiedlania się mieszkańców Wrocławia. Powstało tu kilkanaście nowych ulic i dużo domów jednorodzinnych. W 2006 r. ukończono budowę nowej szkoły.

Żerniki Wrocławskie są siedzibą parafii rzymskokatolickiej Najświętszego Serca Pana Jezusa. W związku z prawie czterokrotnym wzrostem liczby wiernych w ostatnich dwudziestu latach (obecnie prawie 6 tys. dusz) w 2013 r. oddano do użytku nową świątynię pw. Matki Bożej Pompejańskiej, konsekrowaną 8 października 2022 r. (www). Funkcję kościoła parafialnego nadal pełni jednak niewielki poewangelicki kościółek z 1923 r. Należy on do najbardziej interesujących historycznych budowli Żernik.

Przypadający w 2023 r. jubileusz 100-lecia kościoła stał się doskonałą okazją do przybliżenia jego historii, a w szczególności dziejów znajdujących się w nim organów. Autor oparł

swoje opracowanie na aktach Konsystorza Ewangelickiego Prowincji Śląskiej, dokumentacji przechowywanej w archiwum parafialnym, lokalnej prasie oraz dotychczas opublikowanych pracach historycznych.

W latach 2022–2023 firma Antoniego Szydłowskiego z Mędłowa przeprowadziła gruntowny remont wspomnianego instrumentu. Jednym z celów artykułu jest zatem również udokumentowanie wykonanych wówczas prac konserwatorskich w oparciu o informacje uzyskane od wykonawcy.

1. Z dziejów wsi i kościoła

Pierwsza wzmianka o Żernikach pochodzi z 1287 r. Książę Henryk IV Probus poświadczył, że Godinus de Bomerczlow (chodzi prawdopodobnie o Bolesławiec), obywatel Wrocławia, sprzedał Arnoldowi ze Świdnicy, obywatelowi Wrocławia, swój liczący 10 łanów folwark zwany Sirnik (Syrnik) lub Schonborn wraz z łąką przy wsi Solna oraz 180 owiec za 305 grzywien srebra, 1 grzywnę złota i 14 łokci sukna z Gandawy (*Unsere*: 83). W 1415 r. we wsi znajdowała się sołtysówka (J. Soffner 1876: 79). W 1525 r. Ludwik Jagiellończyk, król czeski i węgierski, dokonał nadania na prawie książęcym wsi Schönborn wraz z majątkiem Kalthausen, wolnym od wszelkich obciążeń (J. Soffner 1876: 79; P. Hefftner 1910: 150). Beneficjentem był najprawdopodobniej Nicolaus Koksler.

Przez kolejne 100 lat wieś z majątkiem była w posiadaniu rodziny Rhedinger. Znaczący rozwój miejscowości datować można dopiero po zakończeniu wojny trzydziestoletniej, podczas której Żerniki znacząco ucierpiały. W II połowie XVII w. wzniesiono w środku wsi pałac, przebudowany w 1906 r. (K. Degen 1965: 280) Pod koniec XVIII w. właścicielem majątku był urzędnik Siegfried Reinhardt. Żerniki zamieszkiwało 190 osób, a w miejscowości znajdowały się m.in.: folwark, szkoła, karczma i wiatrak (F.A. Zimmermann 1795: 212; J. Soffner 1876: 80). Ze sporządzonego w 1845 r. opisu miejscowości dowiadujemy się, że liczba mieszkańców wynosiła 318 osób, w tym 79 katolików. Znajdowało się tu 46 domów, dwór, folwark, szkoła ewangelicka (z jednym nauczycielem), wiatrak, dwie karczmy i gorzelnia. Działalność prowadziło sześciu rzemieślników. Hodowano 1500 owiec rasy merynos i 135 sztuk bydła (J.G. Knie 1845: 602).

Przeważającą część mieszkańców Żernik stanowili protestanci. Należeli oni do gminy ewangelickiej przy kościele Zbawiciela (*Salvatori Kirche*) we Wrocławiu (H. Müller 1898). Pierwotnie świątynia ta mieściła się na Wygonie Świdnickim (obecnie pl. Czysty). Po pożarze kościoła w 1854 r. siedzibę parafii przeniesiono na obecną ul. Borowską, gdzie w 1876 r. ukończono budowę nowego kościoła, należącego do najbardziej okazałych budowli sakralnych Wrocławia. Z kolei katolicy mieszkający w Żernikach uczęszczali do parafii w Ołtaszynie, utworzonej jeszcze w XIII w. (J. Soffner 1876: 79) Warto nadmienić, że na przełomie XVIII i XIX w. Żerniki przez jakiś czas należały do wrocławskiego zboru św. Krzysztofa. We wsi mieszkało wtedy ok. 140 protestantów (L. Mucha 2005: 6).



Il. 1. Żerniki Wrocławskie, pocztówka, 1916 r. (polska-org.pl, 9 VI 2025)

W 1844 r. w Żernikach założono cmentarz ewangelicki (M. Kuriański 2014: 56). Teren obejmujący pół morgi podarowała Friederike Gossow (z domu Reinhardt) – miejscowa właścicielka ziemiska. Zwiększająca się liczba ludności wsi sprawiła, że na początku XX w. pojawiły się plany budowy własnej świątyni. 29 stycznia 1911 r. w gospodzie Gustawa Gutsmanna odbyło się zebranie założycielskie Stowarzyszenia Budowy Kościoła (*Kirchbauverein*) („Brockauer Zeitung”, 1911, nr 15). Począwszy od lipca 1912 r. nabożeństwa odbywały się w nowo wybudowanej szkole („Evangelisches Kirchenblatt für Schlesien”, 1913, 1: 5; M. Kuriański 2014: 57–58). Ponieważ jej pomieszczenia nie nadawały się do tego, podjęto decyzję o wynajęciu starego budynku szkolnego (obecnie ul. Wrocławska 3) i zaadaptowaniu go na cele sakralne. Koszt inwestycji został pokryty przez Stowarzyszenie Budowy Kościoła w Żernikach Wrocławskich przy wsparciu Towarzystwa Gustawa Adolfa. Uroczystego poświęcenia sali nabożeństw, dysponującej 120 miejscami siedzącymi, dokonał w Boże Narodzenie 1912 r. pastor Julius Decke – miejski inspektor kościelny. Pomieszczenie to wciąż było niewystarczające dla potrzeb wiernych, dlatego budowa kościoła stawała się coraz pilniejszą potrzebą. Zamierzenia pokrzyżowała jednak I wojna światowa.

Do planów wzniesienia własnej świątyni powrócono dopiero w 1921 r. („Evangelisches Kirchenblatt für Schlesien” 1922, 19: 148). Liczba ewangelików zamieszkujących Żerniki i okoliczne wsie (Biestrzyków, Iwiny, Lamowice, Smardzów Wrocławski, Suchy Dwór) szacowana była na ok. 1200 osób. W tej sytuacji znaczna odległość od kościoła parafialnego (9 km) i niewielkie rozmiary sali modlitewnej stawały się coraz większym problemem. Kłopoty finansowe uniemożliwiały jednak realizację budowy. W wyniku pomyślnego zbiegu okoliczności ostatecznie udało się osiągnąć zamierzony cel. Jak podaje Mieczysław Kuriański:

(...) nadarzyła się rzadka okazja pozyskania materiału budowlanego. W wyniku ustaleń pokojowych w Wersalu Niemcy zostały obarczone kontrybucją i demilitaryzacją. W związku z powyższym w listopadzie 1922 r. przystąpiono do rozbiórki prochowni na Karłowicach we Wrocławiu. Po załatwieniu stosownych formalności na początku 1923 r. zakupiono ów obiekt za sumę 4 milionów marek. Rozebraną konstrukcję przewieziono do Żernik furmankami należącymi do dziedzica von Gossowa. Wtedy można było wznieść świątynię z wieżą i zapleczem socjalno-mieszkaniowym (M. Kuriański 2014: 58–59).

Dzięki ofiarności parafian oraz darczyńców w marcu 1923 r. przystąpiono do budowy kościoła. Pracami kierował mistrz murarski Max Jache. Grunt o powierzchni trzech morg podarował żernicki dziedzic Reinhard von Gossow. Budowę ukończono jesienią tego samego roku. Uroczystego poświęcenia kościoła dokonał 5 października 1923 r. inspektor kościelny pastor Richard Spaeth („Brockauer Zeitung” 1923, 115). Świątyni nie nadano żadnej dedykacji.



Il. 2. Żerniki Wrocławskie, kościół ewangelicki, 1924 r. (polska-org.pl, 9 VI 2025)

Obiekt, mieszczący pod wspólnym dachem kościół i dom parafialny z pastorówką, wzniesiono na planie zbliżonym do prostokąta (M. Kuriański 2014: 60–61). W szczycie zachodnim znajduje się kruchta, nad którą góruje prostokątna wieża. Ściany wykonano z muru pruskiego. Wnętrze świątyni zostało ukształtowane przez drewniany płaski strop, chór muzyczny oraz empory wsparte na drewnianych ozdobnych słupach. Jest ono salą trójnawową, przewidzianą na ok. 400 wiernych.

Kościół stanowił filię ewangelickiej parafii Zbawiciela we Wrocławiu. Posługę duszpasterską w Żernikach pełnili samodzielni wikariusze: Erich Kräcker (1923–1928), Eberhard Festner (1928–1936), Herbert Neß (1936–1938). Dopiero 1 października 1938 r. erygowano parafię (Arch. 1: 364). Liczyła ona ok. 1500 wiernych, co stanowiło dwie trzecie mieszkań-

ców Żernik i okolicznych wsi (Arch. 1: 245). Na nabożeństwa uczęszczało regularnie ok. 200 osób. Proboszczem nowej parafii został dotychczasowy wikariusz, pastor Herbert Neß (ordynowany uroczyste 1 stycznia 1939 r.). Funkcję tę pełnił do lipca 1946 r. (L. Mucha 2005: 22).

Kościół w czasie II wojny światowej uległ dewastacji, m.in. żołnierze radzieccy splądrowali plebanię (L. Mucha 2005: 20). 10 czerwca 1947 r. został przekazany katolikom jako filia parafii w Ołtaszynie (E. Szumiński 1998). Ówczesny proboszcz, ks. Kazimierz Suchecki, przystąpił wraz z wiernymi do odnowienia wnętrza świątyni. Już 21 czerwca nastąpiło poświęcenie kościoła i rozpoczęto odprawianie nabożeństw (Msze św. odbywały się w co drugą niedzielę). Kościół otrzymał wezwanie Najśłodszego Serca Pana Jezusa i Matki Bożej Różańcowej. W kolejnych latach kontynuowano prace remontowe.



Il. 3. Żerniki Wrocławskie, kościół parafialny, 2019 r. (polska-org.pl, 9 VI 2025)

Z dniem 8 października 1958 r. utworzono w Żernikach parafię Najświętszego Serca Pana Jezusa, obejmującą także miejscowości Iwiny i Smardzów Wrocławski, a w latach późniejszych również Biestrzyków i Lamowice („Wrocławskie Wiadomości Kościelne”, 1958, 11: 599). Jej pierwszym proboszczem został ks. Marian Mościński („Wrocławskie Wiadomości Kościelne”, 1959, 1: 34). W kolejnych latach funkcję tę pełnili: ks. Ferdynand Józef Seweryn (lata 1960–1986) („Wrocławskie Wiadomości Kościelne”, 1961, 1: 36), ks. Józef Sypko (lata 1986–2003) i ks. Tadeusz Rusnak (od 2003 r.) (www).

2. Organy niezachowane

Już w dniu poświęcenia żernickiej świątyni dysponowała ona instrumentem muzycznym, określonym w notce prasowej jako „małe organy” (*kleine Orgel*) („Brockauer Zeitung”, 1923, 115). Został on ufundowany przez Adolfa Heinego – właściciela miejscowego gospodarstwa ogrodniczego. *De facto* była to fisharmonia, widoczna na fotografii z 1924 r., ustawiona w prawym tylnym rogu świątyni patrząc od ołtarza (L. Mucha 2005: 12).

Od początku noszono się jednak z zamiarem wybudowania właściwych organów. Już w okresie powstawania kościoła przyznano na ten cel odpowiednią kwotę, ale na przeszkodzie stanęła panująca w Niemczech w 1923 r. hiperinflacja (Arch. 1: 245). W 1924 r. założono specjalny fundusz organowy (Arch. 3). Sprawa organów omawiana była na posiedzeniu rady wikariatu 23 października 1926 r. W spotkaniu wziął także udział Hinke – miejscowy organista i jednocześnie główny nauczyciel (kierownik szkoły). W sporządzonym wówczas protokole czytamy:

Spośród życzeń zboru, na pierwszym miejscu są dobre organy. Pan Hinke wskazuje na nieadekwatność obecnej fisharmonii do akompaniowania i prowadzenia chóru i śpiewu zgromadzenia oraz do koncertów kościelnych i uzasadnia potrzebę dobrych i nie za małych organów dla dobrej muzyki kościelnej. Ponieważ opinie na temat wielkości organów, które należy nabyć, są różne, pastor primarius Müller proponuje, aby skonsultować się z głównym organistą, panem Lilge¹, jako rzeczoznawcą w tej sprawie (Arch. 2)².

Na początku 1928 r. podjęto decyzję o budowie niewielkiego instrumentu (8–9 głosów) za cenę ok. 6000 marek (Arch. 3). W tym celu zwrócono się o pomoc finansową do Związku Parafii Ewangelickich we Wrocławiu. Petycja ta, po długich pertraktacjach, została odrzucona, głównie z dwóch powodów:

– uznano, że dla niewielkiego kościoła wystarczający będzie zakup większej (mocniejszej) fisharmonii z klawiaturą nożną (*Pedalharmonium*) za cenę od 1500 do 2000 marek;

– dwukrotna inspekcja kościoła wykazała, że konieczna będzie przebudowa empory organowej (zabezpieczenie przed panującymi tam warunkami atmosferycznymi, zwłaszcza wilgocią). Koszt takich prac oszacowano na ok. 2000 marek (Arch. 1: 245–246).

Wspomniana fisharmonia, dzięki wsparciu darczyńców, zakupiona została jeszcze przed 1930 r. Podczas wizytacji w 1932 r. stwierdzono jednak, że jej brzmienie jest nie tylko niewystarczające, ale nawet nie nadaje się do akompaniamentu całemu zgromadzeniu wiernych (Arch. 2). Pojawił się wówczas pomysł zainstalowania do fisharmonii wzmacniacza elektrycznego. Propozycja ta została zdecydowanie odrzucona przez radę wikariatu.

Do sprawy budowy organów powrócono dopiero w 1937 r. Wiadomo, że 5 lipca Żerniki wizytowała komisja budowlana z konsystorza, m.in. w związku z tą właśnie sprawą (L. Mu-

¹ Hermann Lilge był znanym wrocławskim muzykiem i pedagogiem, organistą kościoła pw. św. Bernardyna.

² *Unter den Wünschen der Gemeinde steht der nach einer guten Orgel an erster Stelle. Herr Hinke weist die Unzulänglichkeit des jetzigen Harmoniums bei der Begleitung und Führung des Chor- und Gemeindegesanges und bei Kirchenkonzerten nach und begründet die Notwendigkeit einer guten und nicht zu kleinen Orgel zu guter Kirchenmusik. Da die Meinungen über die Größe der zu beschaffenden Orgel auseinander gehen, schlägt Herr Pastor prim. Müller vor, als Sachverständigen in dieser Sache Herr Oberorganisten Lilge zu Rate zu ziehen.*

cha 2005: 14). Decyzję o budowie organów rada wikariatu podjęła 1 maja 1938 r. Powierzono ją firmie *Sauer* z Frankfurtu n. Odrą. Nieco światła na tę kwestię rzuca opinia dyrektora muzycznego Otto Burharta, wystawiona 9 sierpnia 1938 r., w której czytamy:

Fisharmonia w kościele ewangelickim w Żernikach Wrocławskich jest pod względem brzmieniowym całkowicie niewystarczająca dla tego pomieszczenia. Poza tym nie jest też sprawna technicznie. Budowa organów dla zboru jest pilną koniecznością. Opracowałem dyspozycję dla 13-głosowych organów i dwóch transmisji. Kosztorys firmy *Sauer* z 29 marca 1938 r. odpowiada cenom minimalnym ustalonym przez Związek Organmistrzów Niemieckich (Arch. 3)³.

Rada wikariatu dokonała drobnej korekty dyspozycji i ostatecznie zdecydowano się na montaż 15-głosowych organów z 14 głosami realnymi (dodano Choralbass 4' w pedale). Poświęcenie nowego instrumentu, oznaczonego jako opus 1599 firmy *Sauer*, nastąpiło 30 października 1938 r. (P. Fräßdorf, M. Schulz 2007: 30; L. Mucha 2005: 15). Funkcję organisty pełnił wówczas główny nauczyciel Herbert Fuchs, absolwent seminarium nauczycielskiego w Ziębicach. W parafii działał też chór kościelny.

Koszt całej inwestycji wyniósł 6840 marek. Kwotę 4900 marek zebrano od parafian i darczyńców na funduszu organowym. Żernicka wspólnota otrzymała też wsparcie w wysokości 1500 marek od Związku Parafii Ewangelickich we Wrocławiu. Ponadto firma *Sauer* przyjęła w rozliczenie dotychczas używaną fisharmonię, którą wyceniono na 600 marek.

Los żernickiego instrumentu po 1945 r. jest nieznany. Prawdopodobnie, jak większość organów z opuszczonych kościołów ewangelickich na Dolnym Śląsku, zostały translokowane w inne rejony Polski. Niewykluczone także, że mogły zostać uszkodzone w trakcie działań wojennych lub bezpośrednio po nich, a następnie zdemontowane na części.

3. Organy istniejące

5 czerwca 1963 r. ks. proboszcz Ferdynand Seweryn poinformował Kurię wrocławską o nabyciu, dzięki ofiarności parafian, organów (www). W sporządzonej rok później ankiecie diecezjalnej czytamy: „Organy świeżo zakupione od pastora ewangelickiego w dobrym stanie” (A. Prasał 2009: 189). Instrument ten, oznaczony jako opus 644 świdnickiej fabryki *Schlag & Söhne*, miał pochodzić z Kędzierzyna-Koźła. Organy dla tamtejszego nowo wybudowanego kościoła ewangelickiego zostały wybudowane w 1903 r. i posiadały 7 głosów (*Zusammenstellung*: 21). Uroczyste poświęcenie nowo wzniesionej kędzierzyńskiej świątyni odbyło się 6 lipca 1903 r. Już wówczas dysponowała ona organami („Evangelisches Kirchenblatt für Schlesien”, 1903, 28: 248).

³ Das Harmonium in der evgl. Kirche in Schönborn ist klanglich für den Raum völlig unzureichend. Außerdem ist es technisch nicht mehr einwandfrei. Der Bau einer Orgel ist für die Gemeinde eine dringende Notwendigkeit. Die Disposition für eine 13 stimmige Orgel und 2 Transmissionen wurde von mir entworfen. Der Kostenanschlag der Firma Sauer von 29. März 1938 entspricht den Mindestpreisen, die von Verband der Orgelbaumeister Deutschlands festgesetzt wurden.



Il. 4. Żerniki Wrocławskie, kościół parafialny, empora organowa, 2023 r. (fot. A. Szydłowski)

Instrument w Żernikach zainstalowany został na emporze nad głównym wejściem do kościoła. Nie udało się ustalić, kto był wykonawcą tych prac. Organy posiadały 6 głosów rozdzielonych na dwa manualy i pedał. Traktura rejestrów i gry była pneumatyczna. Piszczalki ustawiono na wiatrownicach stożkowych: trzygłosowej dla manualu I z podziałem na stronę C i Cis oraz na dwóch pojedynczych kancelach dla manualu II (w układzie chromatycznym). Sekcję pedału zainstalowano jedynie na klockach ustawionych bezpośrednio na podłodze. Miech magazynowy, jednopałdowy z podwójnym podawaczem o napędzie ręcznym znajdował się we wnętrzu organów (na podłodze). Powietrze dostarczała dmuchawa elektryczna znajdująca się w wieży na strychu nad organami. Stół gry wbudowano centralnie w cokół szafy organowej (organista siedział tyłem do ołtarza). Warto podkreślić, że trójkolorowe włączniki rejestrów w stole gry były typowe dla warsztatu firmy *Sauer*. Dyspozycja instrumentu (spisana na ich podstawie) przedstawiała się następująco:

Manual I C–f ³	Manual II C–f ³	Pedał C–d ¹
Principal 8'	Octave 4'	Subbas 16'
Flöte 8'	Waldflöte 2'	
Flöte 4'		
Połączenia: II/I, I/Ped.		
Urządzenie dodatkowe: Tremolo		

Co ciekawe, w cokole szafy organowej znajdują się zaślepione otwory po czterech manubriach (wyciągach rejestrowych). Ponadto w jej wnętrzu odnaleziono kolejowe listy przewozowe, datowane na 18 maja 1927 r., ze stacji Bystrzyca Kłodzka do stacji Szczawienko, a także wkładkę z wyraźną inskrypcją: *S & S 396 Habelschwerdt*. Najprawdopodobniej więc szafa pochodzi z 4-głosowych organów ćwiczeniowych wybudowanych w 1871 r. przez świdnicką firmę dla seminarium nauczycielskiego w Bystrzycy Kłodzkiej (A. Prasał 2021: 193).



Il. 5. Żerniki Wrocławskie, kościół parafialny, wkładka we wnętrzu organów, 2023 r. (fot. A. Szydtowski)

Od lat dziewięćdziesiątych XX w. stan techniczno-muzyczny żernickiego instrumentu stale się pogarszał: organy były rozstrojone, odzywały się nieliczne dźwięki. Od czerwca do lipca 2002 r. z inicjatywy ks. proboszcza Józefa Sypki przeprowadzono ich remont (Arch. 4). Wykonawcą była firma organmistrzowska Zbigniewa Aleksandra z Bojanowa. Instrument zdemontowano, a następnie m.in. wyczyszczono, uzupełniono brakujące piszczałki, zrewaloryzowano stół gry (m.in. zamontowano nowe włączniki rejestrowe), zintonowano i nastrojono. Odnowiono także szafę organową. Niestety, prace te zostały wykonane prowizorycznie i niefachowo. Już pod koniec lipca 2004 r. instrument nie był w pełni sprawny. Jego dyspozycja (na podstawie włączników rejestrowych) przedstawiała się następująco:

Manual I C-f ³	Manual II C-f ³	Pedał C-d ¹
Pryncypał 8'	Oktawa 4'	Subbas 16'
Flet 8'	Flet 2' ⁴	
Trawers Fl. 4'		
Połączenia: II-I, I-ped.		
Urządzenie dodatkowe: Tremollo		

⁴ W rzeczywistości głos Oktawa 2'.

W 2022 r., w związku z planowanymi obchodami jubileuszu 100-lecia kościoła, podjęto decyzję o kapitalnym remoncie organów, które od dłuższego czasu były całkowicie niesprawne (odzywały się tylko nieliczne dźwięki). Prace powierzono firmie Antoniego Szydłowskiego z Mędłowa. Od 7 lutego do 9 marca 2022 r. przeprowadzono sukcesywny demontaż instrumentu. Stan techniczno-muzyczny organów przed demontażem przedstawiał się następująco:

- zablokowany stabilizator powietrza dmuchawy elektrycznej;
- duże ubytki powietrza na miechu i kanałach;
- trzygłosowa wiatrownica manuału I bez przekaźnika – relais;
- dwie pojedyncze wiatrownice (*de facto* kancele) manuału II bez przekaźnika – relais;
- głos Subbas 16' zainstalowany na klocu leżącym na podłodze. Powietrze do poszczególnych piszczałek dostarczane tekturowymi konduktami bezpośrednio z maszynki pedałowej (bardzo rzadkie i kuriozalne rozwiązanie);
- traktura pneumatyczna poprowadzona częściowo rurką ołowianą i częściowo igielitem, ułożona bardzo niestarannie. Wiatrownice sterowane bezpośrednio z maszynek kontuaru, co nie zapewnia ich właściwej pracy;
- wnętrze szafy oraz część piszczałek i traktury pomalowane sprayem na szary kolor;
- brak podestu komunikacyjnego we wnętrzu organów (prace przy stronie muzycznej wymagały demontażu piszczałek);
- krzywo ustawione piszczałki na ławeczkach pomalowanych na żółto i różowo. Ławeczki wykonane częściowo z płyt OSB.

W maju 2022 r. ustalono ostateczny zakres prac remontowych połączonych z przebudową organów. Podjęto też decyzję o wykorzystaniu oryginalnych elementów: miecha, stołu gry (za konieczne uznano jedynie wykonanie nowych włączników rejestrowych), wiatrownic oraz wszystkich piszczałek.



Il. 6. Żerniki Wrocławskie, kościół parafialny, kolejowy list przewozowy we wnętrzu organów, 2023 r. (fot. A. Szydłowski)

Remont, przeprowadzany etapami, trwał do lipca 2023 r. W związku z dalszą renowacją świątyni organy zostały zabezpieczone. Na wiosnę 2024 r. dokonano ich dodatkowego czyszczenia oraz strojenia. Uroczysta Msza św. z okazji jubileuszu 100-lecia kościoła połączona z poświęceniem odrestaurowanej świątyni oraz pobłogosławieniem odremontowanego instrumentu odbyła się 26 maja 2024 r. Uroczystościom przewodniczył ks. abp Józef Kupny, metropolita wrocławski. Koncert inauguracyjny zorganizowany został 28 września 2024 r. Wystąpił Jakub Zawadzki, organista kościoła pw. Świętej Rodziny we Wrocławiu.

Zakres wykonanych prac przy organach obejmował następujące czynności (Arch. 4):

a) kontuar:

- odnowienie wnętrza,
- uzupełnienie brakującej okładziny na klawiszach tonowych,
- odnowienie ram klawiatur manualowych,
- rewaloryzacja klawiatury nożnej,
- rewaloryzacja wszystkich maszynek sterujących manualowych i pedałowej,
- wykonanie nowego panelu w kontuarze z włącznikami rejestrowymi i maszynką sterującą,
- wykonanie nowych tabliczek rejestrowych z aktualnymi nazwami głosów;

b) traktura:

- wykonanie nowej traktury pneumatycznej i poprowadzenie nową drogą od kontuaru do wiatrownic I i II manualu oraz pedału,
- wymiana wszystkich mieszków traktury (ok. 480 szt.),
- wykonanie nowego relaisu do sterowania pięcioma kancelami I manualu (podział na stronę C i Cis),
- wykonanie nowej maszyny wzmacniającej do łącznika Pedal-koppel;

c) wiatrownice:

- gruntowne czyszczenie, konserwacja i rewaloryzacja wiatrownic,
- naklejenie nowych uszczelek na klocach wiatrownic,
- wykonanie nowych ławeczek i filarków oraz nowych nakładek na kłocce,
- zaklejenie kancel nowym papierem,
- korekta wszystkich zaworów (stożków),
- wykonanie nowych konduktów do piszczałek prospektowych,
- wykonanie nowej, dodatkowej, dwugłosowej wiatrownicy II manualu podzielonej na stronę C i Cis,
- wykonanie nowej chromatycznej kanceli do głosu Subbass 16’;

d) zespół brzmienia:

- czyszczenie wszystkich piszczałek metalowych, lutowanie stroików, lutowanie baczeków, prostowanie korpusów, zarabianie stóp,

- czyszczenie i konserwacja środkiem owadobójczym wszystkich piszczałek drewnianych; klejenie pękniętych korpusów, wymiana niektórych stóp na nowe, uszczelnianie tłoków,
 - odnowienie piszczałek prospektowych,
 - zainstalowanie dodatkowego głosu Quinte 2 2/3' do I manuału,
 - wykonanie nowego drewnianego głosu Portunal 8' do II manuału;
- e) układ zasilania powietrzem:
- rewaloryzacja oryginalnego miecha (oklejenie wszystkich fałd nową skórą),
 - zakup nowej turbiny powietrznej,
 - wykonanie nowego stabilizatora powietrza,
 - wykonanie nowej obudowy dźwiękochłonnej na turbinę,
 - wykonanie nowych kanałów powietrznych rozprowadzających powietrze do kontuaru i wiatrownic;
- f) prace dodatkowe:
- nowe rozmieszczenie wiatrownicy pedałowej na konstrukcji,
 - nowe usytuowanie dmuchawy (obok organów),
 - montaż nowej wiatrownicy II manuału,
 - nowe usytuowanie dwóch kanceli głosów Quinte 2 2/3' i Octave 2' z I manuału,
 - wykonanie nowego podestu komunikacyjnego pomiędzy wiatrownicami I i II manuału umożliwiającego dostęp do poszczególnych głosów,
 - wykonanie nowych wieszaków do głosów Subbass 16', Portunal 8', Flöte 4',
 - wykonanie nowych ławeczek do głosów Quinte 2 2/3' i Octave 2',
 - wykonanie wszystkich nowych konduktów związanych z kontuarem,
 - inne prace konstrukcyjno-montażowe.



Il. 7. Żerniki Wrocławskie, kościół parafialny, stół gry, 2023 r. (fot. A. Szydlowski)

Dyspozycja instrumentu po przebudowie:

Manuał I C–f ³	Manuał II C–f ³	Pedał C–d ¹
Principal 8'	Portunal 8'	Subbass 16'
Gedeckt 8'	Flöte 4'	
Octave 4'		
Quinte 2 2/3'		
Octave 2'		
Połączenia: Manual koppel, Pedał koppel		

Charakterystyka poszczególnych głosów przedstawia się następująco:

Manuał I:

- Principal 8': głos oryginalny, piszczałki drewniane kryte (C–Dis), drewniane otwarte (E–H), cynkowe (c–a¹, od e w prospekcie), cynowe (b¹–f³);
- Gedeckt 8': głos oryginalny, piszczałki drewniane kryte (C–f), cynowe kryte (fis–f³);
- Octave 4': głos nieoryginalny, przeniesiony z II manuału, piszczałki cynkowe (C–a), cynowe (b–f³);
- Quinte 2 2/3': głos dodany, piszczałki cynkowe (C–E), cynowe (F–f³);
- Octave 2': głos nieoryginalny, przeniesiony z II manuału, piszczałki cynowe.

Manuał II:

- Portunal 8': głos dodany, piszczałki drewniane nowe, kryte (C–H), otwarte (c–f³);
- Flöte 4': głos oryginalny, przeniesiony z I manuału, piszczałki drewniane otwarte (C–h), cynowe koniczne (c¹–f³).

Pedał:

- Subbass 16': głos oryginalny, piszczałki drewniane kryte.



Il. 8. Żerniki Wrocławskie, kościół parafialny, wnętrze organów – sekcja II manuału, 2023 r. (fot. A. Szydtowski)

Zakończenie

Dzieje organów kościoła parafialnego w Żernikach Wrocławskich stanowią interesujący i jednocześnie złożony przykład problematyki badawczej charakterystycznej dla współczesnej polskiej organologii. Szczególne znaczenie ma tu kwestia translokacji instrumentów z tzw. Ziem Zachodnich, zwłaszcza z opuszczonych po II wojnie światowej kościołów ewangelickich. Brak wiarygodnych i kompletnych źródeł uniemożliwia odtworzenie historii wielu śląskich instrumentów. Dobrym przykładem jest nieznany los organów firmy *Sauer* zbudowanych w Żernikach w 1938 r. Trudno jednoznacznie wskazać moment, w którym przestały one funkcjonować, jak również ustalić, czy zostały całkowicie usunięte, czy też niektóre ich elementy przetrwały i zostały wtórnie wykorzystane.

Również historia obecnie znajdującego się w żernickim kościele instrumentu pełna jest znaków zapytania. Już pobieżne oględziny organów wskazują, że nie stanowią one jednorodnej całości stylistyczno-konstrukcyjnej i nie zachowały się w oryginalnym stanie. Przedstawione w artykule informacje pozwalają przypuszczać, że organy z Kędzierzyna nie zostały przeniesione do Żernik w komplecie – wykorzystano zapewne jedynie ich elementy, w tym z całą pewnością stół gry. Dużą zagadką pozostaje również obecność szafy pochodzącej najprawdopodobniej z organów ćwiczeniowych seminarium nauczycielskiego w Bystrzycy Kłodzkiej⁵. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach oraz dokąd instrument ten został przeniesiony w 1927 r. (z całą pewnością nie trafił do kościołów ewangelickich w Szczawniku ani w Szczawnie-Zdroju). Otwarte pozostaje pytanie, dlaczego jego szafa znalazła się ostatecznie w Żernikach. Być może weryfikacji wymaga również teza, że obecne organy pochodzą z kościoła ewangelickiego w Kędzierzynie-Koźlu. Najbardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że instrument znajdujący się obecnie w Żernikach został zmontowany z elementów pochodzących z różnych organów.

Wszystkie wymienione kwestie wymagają dalszych badań, w szczególności dotyczących losów instrumentów z Bystrzycy i Kędzierzyna. Ich wyniki mogą w przyszłości pozwolić na pełniejsze odtworzenie historii żernickich organów. Z tego względu jedynym antidotum na dotychczasowe „milczenie źródeł” jest konsekwentne i wytrwałe gromadzenie, weryfikowanie i publikowanie wszelkich danych. I właśnie w ten nurt działań wpisuje się niniejsze opracowanie.

Na zakończenie warto podkreślić, że dzięki pracom restauracyjnym przeprowadzonym przez firmę Antoniego Szydłowskiego z Mędłowa organom kościoła parafialnego w Żernikach Wrocławskich przywrócono pełną sprawność techniczną i brzmieniową. Mieszkańcy otrzymali instrument, który może nie tylko w pełni służyć liturgii, ale także być wykorzystywany do celów koncertowych.

⁵ Bystrzycka placówka została w 1925 r. przekształcona w szkołę średnią, stąd sprzedaż znajdujących się w niej organów była uzasadniona.

BIBLIOGRAPHY

Arch. 1: Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Śląski Konsystorz Ewangelicki Prowincji Śląskiej we Wrocławiu, sygn. II/828: *Das Vikariats in Schönborn, Landkreis Breslau, St. Salvator Kirchengemeinde zu Breslau 1921–1938*.

Arch. 2: Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Śląski Konsystorz Ewangelicki Prowincji Śląskiej we Wrocławiu, sygn. II/1013: *Visitationsakten Kirchengemeinde Schönborn 1926–1934*.

Arch. 3: Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Śląski Konsystorz Ewangelicki Prowincji Śląskiej we Wrocławiu, sygn. II/1016: *Bau und Reparaturen der evangelischen Kirche und Amtswohnungen der Kirchenbeamten zu Schönborn 1927–1940*.

Arch. 4: Archiwum Parafii Rzymskokatolickiej pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Żernikach Wrocławskich.

„Brockauer Zeitung” (1911), 15; 23 (1923), 115.

DEGEN K. (1965). *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau*. Frankfurt am Main: Verlag Weidlich.

„Evangelisches Kirchenblatt für Schlesien” (1903), 28; (1913), 1; (1922), 19.

FRÄSSDORF P., SCHULZ M. (ed.) (2007). *W. Sauer Orgelbau Frankfurt (Oder) GmbH. Werkverzeichnis, herausgegeben anlässlich des 150. Jahrestages der Gründung der Firma am 07. Oktober 1857*. Müllrose.

HEFTNER P. (1910). *Ursprung und Bedeutung der Ortsnamen im Stadt- und Landkreise Breslau*. Breslau: Ferdinand Hirt.

KNIE J.G. (1845). *Alphabetisch-statistisch-topographische Uebersicht der Dörfer, Flecken, Städte und andern Orte der Königl. Preuss. Provinz Schlesien (...)*. Breslau: Verlag Graß, Barth und Co.

KURIAŃSKI M. (2014). *Żerniki Wrocławskie (Schönborn) na tle przynależności parafialnej (od czasów najdawniejszych do zakończenia II wojny światowej)*. „Perspectiva”, 1, 48–63.

MUCHA L. (2005). *Żerniki Wrocławskie w gminie Święta Katarzyna w powiecie wrocławskim. Wybrane elementy z historii wsi od pisanych początków do 1945 r. Święta Katarzyna (mps)*.

MÜLLER H. (1898). *Geschichte der Salvator-Kirche zu Breslau und ihrer Gemeinde*. Breslau: Evangelische Buchhandlung.

PRASAŁ A. (2021). *Działalność świdnickiej fabryki organów Schlag & Söhne na terenie powiatu bystrzyckiego*: DUŻNIAK M. (ed.), *Organy na Śląsku VIII*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 187–221.

PRASAŁ A. (2009). *Kultura muzyczna w archidiecezji wrocławskiej w latach 1945–2003*. Lublin: Polihymnia.

SOFFNER J. (1876). *Geschichte der katholischen Pfarrei Oltaschin nebst deren Adjuncta Bettlern. Ein Beitrag zur Breslauer Diöcesan-Geschichte*. Breslau: Verlag von Franz Goerlich.

SZUMIŃSKI E. (1998). *Historia parafii Wniebowzięcia NMP we Wrocławiu Oltaszynie*, Wrocław (mps; www.budzowski.org, 15 X 2011).

Unsere Heimat. Regesten zur Geschichte des schlesischen Adels 1241–1300 (1912). Breslau: R. Nischkowsky.

„Wrocławskie Wiadomości Kościelne” (1958), 11; (1959), 1; (1961), 1.

www: www.parafiazerniki.pl, 2 VI 2025.

ZIMMERMANN F.A. (1795). *Beyträge zur Beschreibung von Schlesien*. T. 12. Brieg: Johann Ernst Tramp.

Zusammenstellung ausgeführter Orgelbauten von Schlag & Söhne (1908). Schweidnitz: C. Boy.

SUMMARY

The earliest mention of Żerniki dates back to 1287. Over the following centuries, the settlement developed, although it remained in the shadow of nearby Wrocław. By the nineteenth century, a school was already operating there, and a cemetery had also been established. The majority of Żerniki's inhabitants were Protestants who belonged to the Evangelical parish of the Church of the Saviour in Wrocław. As the village's population increased, plans emerged at the beginning of the twentieth century to construct a church of their own, which was ultimately built in 1923. The building could accommodate approximately 400 worshippers. The construction material was obtained from the dismantled powder magazine in Wrocław-Karłowice.

Initially, the church housed a small harmonium funded by Adolf Heine, the owner of a local horticultural estate. Around 1930, it was replaced by a considerably larger instrument equipped with a pedal keyboard. A proper pipe organ, however, was not built until 1938. This instrument had 15 stops (14 of them real) and was constructed by the Sauer company of Frankfurt an der Oder (opus 1599). The cost of the investment amounted to 6,840 marks. The fate of this instrument after 1945 remains unknown. It was likely, as in the case of most organs from abandoned Evangelical churches in Lower Silesia, relocated to other regions of Poland. It is also possible that it was damaged during the war or in its immediate aftermath, and subsequently dismantled for parts.

In 1947, the church was transferred to the Catholic community as a filial chapel of the parish in Ołtaszyn. In 1958, an independent parish was established there. In 1963, a small organ was purchased for the church. This instrument, featuring pneumatic action (7 stops, II/P) and designated as opus 644 of the Schlag & Söhne factory in Świdnica, was said to have originated from Kędzierzyn-Koźle and to have been built in 1903. The instrument installed in Żerniki, however, had six stops. Interestingly, inside the organ case railway shipping documents were discovered, dated 18 May 1927, for transport from the Bystrzyca Kłodzka (Habelschwerdt) station to the Szczawienko (Niedersalzbrunn) station, as well as a label indicating the Schlag & Söhne company, and holes for four drawbars. This evidence suggests that the case most likely came from a four-stop practice organ built in 1871 by the Świdnica firm for the teacher-training seminary in Bystrzyca Kłodzka.

From the 1990s onward, the technical and musical condition of the instrument steadily deteriorated: the organ was out of tune, and only a few pipes sounded properly. In 2002,

a provisional repair was carried out. In 2022-2023, on the occasion of the church's centenary, a comprehensive restoration of the non-functioning organ - combined with a modest reconstruction (the instrument now has eight stops) - was undertaken by the workshop of Antoni Szydłowski of Mędłów. The works included, among other tasks, the complete replacement of the pneumatic action; a thorough restoration of the windchests and console; the refurbishment and supplementation of the pipework; the construction of two new stops; the reconstruction of the bellows; the installation of a new blower; and the redesign of the air-channel system. This reconstruction significantly expanded the organ's tonal possibilities, restoring its full liturgical as well as concert functionality.

A solemn Mass marking the 100th anniversary of the church - combined with the consecration of the restored building and the blessing of the renovated organ - was held on 26 May 2024. The celebrations were presided over by Archbishop Józef Kupny, Metropolitan of Wrocław. The inaugural concert took place on 28 September 2024, featuring a performance by Jakub Zawadzki.

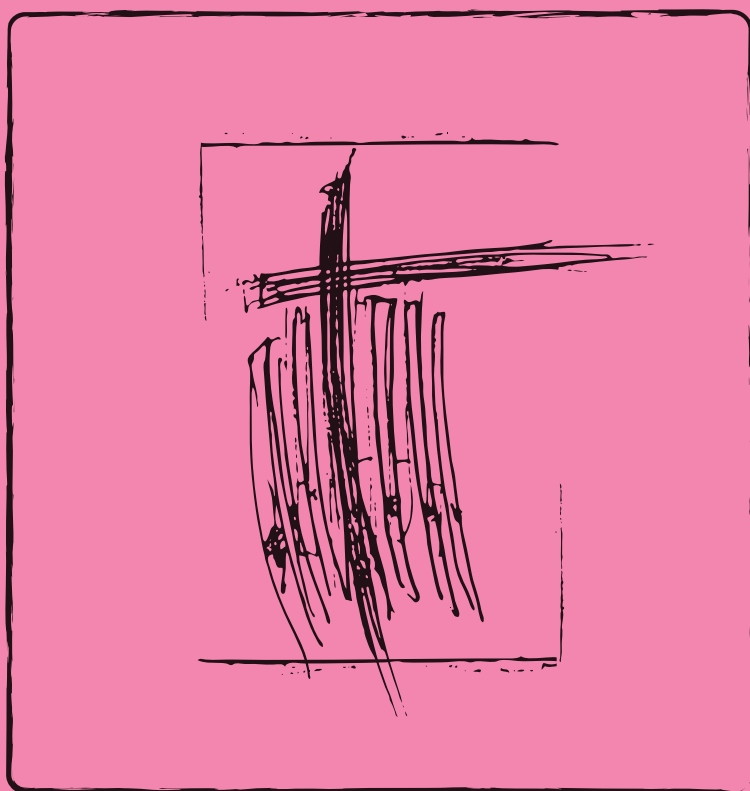
The history of the instrument currently located in the church in Żerniki is filled with uncertainties. Even a cursory inspection indicates that the organ does not constitute a stylistically or structurally unified whole and has not survived in its original state. The information presented in this article suggests that the organ from Kędzierzyn was not transferred to Żerniki in its entirety; rather, only selected components - certainly including the console - appear to have been reused. The presence of a case most likely originating from the practice organ of the teacher-training seminary in Bystrzyca Kłodzka remains another significant puzzle. It therefore seems that the instrument now found in Żerniki was assembled from elements originating from several different organs.

Słowa kluczowe/Keywords:

Organy • Żerniki Wrocławskie • Sauer • Schlag & Söhne • Antoni Szydłowski
Organ • Żerniki Wrocławskie • Sauer • Schlag & Söhne • Antoni Szydłowski

Andrzej Prasal (born in 1976), church historian working as an assistant professor in the Department of Cultural and Art History at the Institute of History at the University of Opole. His scientific interests focus on the history of church music on the territory of the former County of Kłodzko as well as on the history of organ building in Lower Silesia. He has published more than sixty research articles and four books. He is a member of the Association of Polish Church Musicians and of the Polish-Czech Scientific Society.

e-mail: prasal@o2.pl





MARIA SZYMANOWICZ (1955–2024)

Pożegnanie Pani Profesor Marii Szymanowicz

Żegnamy dziś Panią Profesor Marię Szymanowicz w jej rodzinnym mieście, w kościele rozbrzmiewającym tak dobrze jej znanymi organami. Znała ten instrument i rozumiała go jak mało kto. Rozumiała też jego znaczenie dla Kościoła i kulturowego dziedzictwa. Była jednym z najwybitniejszych organologów w dziejach polskiej nauki. Swoje *opus vitae* – monumentalną, pięciotomową *Polską Bibliografię Organów* – poświęciła temu, co stało się miłością jej naukowego życia. Planowała tom 6. tegoż dzieła, które zdążyło się już stać, chyba na zawsze, „biblią” polskiej organologii.

W ostatnich miesiącach pracowała nad *Leksykonem muzyków kościelnych w diecezji radomskiej*. Nie zdążyła przelać na papier wszystkiego, co odkryła dzięki tysiącom godzin spędzonych w archiwach, bibliotekach i parafiach. Praca ze źródłami i żmudna robota dokumentacyjna przez blisko pół wieku były jej pasją. Poświęcała temu każdą wolną chwilę. A że była uosobieniem pracowitości i rzetelności, przyniosło to imponujące rezultaty. Wielokrotnie za nie nagradzana, cieszyła się z otrzymywanych wyróżnień, choć o nie nie zabiegała. Uczona, mistrzyni kilku pokoleń adeptów sztuki organmistrzowskiej, służyła nauce, służyła rodzinnemu miastu, z którym do końca pozostała związana. I służyła Uniwersytetowi, który darzyła miłością porównywalną chyba tylko z niebiańskimi pieszczalkami.

Związek z rodzinnym miastem, regionem i macierzystą diecezją znalazł wyraz w zaangażowaniu w działalność Radomskiego Towarzystwa Naukowego, którego była członkinią, a także w pracy na rzecz Diecezjalnej Komisji ds. Muzyki i Śpiewu Kościelnego. Nie ofiarowałaby tego jednak Pani Profesor Maria Szymanowicz rodzinnemu miastu i diecezji, gdyby nie trwający od czasu studiów związek z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim. To tu ukończyła studia z zakresu muzykologii i zdobywała kolejne stopnie naukowe, awansując od asystenta przez adiunkta po profesora uczelni. To tu kierowała jedyną w Polsce Katedrą Instrumentologii, a przez cztery lata nawet całym Instytutem Muzykologii. Jednak w zgodnej pamięci bliskich jej osób nie na własnym rozwoju była skupiona, lecz na pracy badawczej i dokumentacyjnej oraz na kształceniu kolejnych pokoleń muzykologów. Była nauczycielem z powołania. Wychowała grono uczniów – magistrów, doktorów – którzy wspominają swoją Mistrzynię jako wymagającą wprawdzie, lecz sprawiedliwą i życzliwą. Bo istotnie Pani Profesor, nie przestając wymagać, lubiła studentów i troszczyła się o nich. Im też zaszczepiała swą pasję do organów, ich złożonej budowy i nieoczywistej historii, czy to podczas wykładów i seminariów, czy też w trakcie objazdów naukowych do ulubionych miejsc: Leżajska, Sandomierza...

Profesor Maria Szymanowicz dbała także o pracowników – przedtem Instytutu, a obecnie Kolegium – Muzykologii. To była jej druga, wybrana rodzina, a KUL stał się jej drugim

domem, któremu była bezgranicznie oddana. Rozumiała, że Uniwersytet tworzą ludzie. Dlatego tak bardzo jej zależało na rodzinnych relacjach i przyjaznej atmosferze. Mimo iż dzieliła czas między dwa miasta, nie wyobrażała sobie życia poza swoją *Alma Mater*. Dopóki mogła, regularnie przyjeżdżała do Lublina, pełna energii i pogody ducha. Tu, w zaciszu biblioteki i w salach zajęciowych, nieustrudzenie pracowała. Tu czuła się u siebie, troszcząc się o zespół, którego była częścią. Tu wreszcie spotykała się z tymi, którzy we wtorkowy poranek 3 grudnia nie mogli, i dotąd nie mogą, uwierzyć w jej odejście. W pamięci współpracowników Pani Profesor Maria Szymanowicz zapisała się jako osoba dobra, ciepła i uśmiechnięta. Poważny stosunek do obowiązków i trudy kilkudziesięcioletniego podróżowania umiała godzić z otwartością i życzliwością dla innych. Harmonia zaiste godna jej ulubionego instrumentu, łączącego niebo z ziemią...

Pani Profesor.

Dziękujemy za Pani życie oddane nauce, Uniwersytetowi i tak bliskiej Pani sercu lubelskiej rodzinie. Dziś Uniwersytet naszą obecnością Pani miłość do niego odwzajemnia.

prof. dr hab. Dariusz Skórczewski
Dziekan Wydziału Nauk Humanistycznych
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego

Radom, 7 grudnia 2024 r.

Garść wspomnień i refleksji w dniu pogrzebu Profesor Marii Szymanowicz

Kochana Rodzino!

Czcigodni Przedstawiciele władz akademickich i kościelnych!

Drodzy Przyjaciele i Współpracownicy Pani Profesor!

Wychowankowie, Studenci, Bliscy śp. Marii!

3 grudnia 2024 r. w wieku 69 lat zmarła po długiej i ciężkiej chorobie Pani Profesor Maria Szymanowicz:

Dyrektor Instytutu Muzykologii (2014–2018), Kierownik Katedry Instrumentologii (2007–2024), Kurator Koła Naukowego Studentów Muzykologii.

Członek Towarzystwa Naukowego KUL i Radomskiego Towarzystwa Naukowego.

Członek komisji muzyki kościelnej w diecezji radomskiej oraz archidiecezji lubelskiej.

Organistka w kościele akademickim KUL (1979–1981) i w parafii św. Józefa Oblubieńca Maryi w Radomiu, wykładowca Diecezjalnego Studium Organistowskiego w Radomiu.

Autorka 10 książek (1 nieukończzonej), 62 artykułów i haseł (2 są w druku), redaktorka 7 monografii wieloautorskich. Promotorka 142 prac (12 doktoratów, 64 magisteriów i 66 licencjatów), recenzentka blisko 40 prac dyplomowych.

Autorka inwentaryzacji ponad 160 instrumentów.

Za swoje zasługi została odznaczona: Brązowym Krzyżem Zasługi nadanym przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej (2021), Złotym Medalem za Długoletnią Służbę nadanym przez Ministra Edukacji i Nauki (2016), Medalem *Pro Patria* nadanym przez kierownika Urzędu ds. Komendantów i Osób Represjonowanych (2020), Medalem Komisji Edukacji Narodowej (2024 – pośmiertnie).

Znakomita większość z nas zdawała sobie sprawę z pogarszającego się stanu zdrowia wyjątkowej Osoby, o której pamięć nas dzisiaj gromadzi. A jednak mimo tej świadomości informacja o śmierci Profesor Marii Szymanowicz we wtorek 3 grudnia nad ranem zaskoczyła nas wszystkich. Możliwe, że podobnie jak mała Marysia zaskoczyła swoich śp. rodziców, gdy 31 lipca 1955 r. przyszła na świat w karetce wiozącej Jej mamę na poródówkę.

Jako dziecko była zdyscyplinowaną i utalentowaną uczennicą. Z dumą ukończyła Technikum Budowlane w Radomiu, gdzie w ramach praktyk zawodowych pracowała na budowach (nie dziwi późniejsza odwaga inwentaryzatorska na kościelnych chórach we wnętrzu organów). U progu dorosłości odkryła swoje powołanie, jakim – mimo początkowego sceptycy-

zmu najbliższych – była muzyka i nauka. W 1976 r. dostała się na wymarzone studia muzykologiczne na Wydziale Teologii KUL. Dzięki wrodzonej pracowitości i uporowi szybko nadrabiała braki w wiedzy teoretycznej oraz umiejętnościach praktycznych, uzyskując w maju 1981 r. dyplom magisterski z wyróżnieniem. W grudniu tego samego roku zdobyła licencjat kościelny, a w październiku 1982 r. rozpoczęła pracę w macierzystym instytucie jako współpracowniczka ks. prof. Jana Chwałka. Pod jego kierunkiem obroniła w 1991 r. doktorat, a następnie w 2007 r. uzyskała habilitację, zaś dwa lata później awansowała na stanowisko profesora.

Śp. ks. Jan był Jej autorytetem i niezastąpionym mistrzem oraz przede wszystkim przyjacielem. Sam pisał o Niej w swoich wspomnieniach: „Zatrudniona jako magister, mimo szermowania co niektórych lokalnych uczonych, bo była twórczo dociekliwa, pracowita i pogodna. Miała swoje zdanie, ostry, ale nie długi język i uznawała siłę argumentów”. U boku Mistrza asystentka rozwijała swoje talenty, kompetencje naukowe i techniczne oraz przeżywała niezapomniane przygody, jak choćby dokumentacja organów Ladegasta w Moskwie w Związku Radzieckim w latach 80. Znajomość z księdzem profesorem objęła również ich rodziny i przetrwała, gdy przeszedł on na emeryturę. Teraz niewątpliwie znowu spędzają razem czas, debatując o organach.

Pani Profesor była wymagającym dydaktykiem. Egzamin „u Marysi” nie należał do łatwych, wiązał się nie tylko ze zrozumieniem zależności przyczynowo-skutkowych, ale także wyjątkowo sumiennym przyswojeniem wielu nazwisk, dat i tytułów kompozycji. Mimo tego w miarę solidny student nigdy nie odczuł, że brak wiedzy wpływał na ocenę jego osoby. Pani Profesor traktowała podopiecznych, a zwłaszcza seminarzystów, jak swoich najbliższych, jak drugą rodzinę. Kontynuowała tradycję zapoczątkowaną przez księdza profesora, organizując przy szczególnych okolicznościach seminarium z kawą, herbatą i ciastem, a dla akademickich uczniów potrafiła znaleźć czas na rozmowę nie tylko naukową, wspierając w trudnych osobistych chwilach, służąc radą, pomocą, czy po prostu słuchając. Jestem przekonany, że praca dydaktyczna, a zwłaszcza promotorska, była dla niej wyjątkowo ważna, wielokrotnie o tym mówiła, a słowa: mój licencjusz, mój magister, czy wreszcie mój doktor, w Jej ustach brzmiały jak największa pochwała. Potrafiła docenić każdy trud pracy – również dlatego jest nas dzisiaj tutaj tak wielu Jej wychowanków, bo choć oczekiwania zawsze były duże, to satysfakcja ze współpracy z Panią Profesor i nagroda w postaci dobrego słowa daleko większa. Żyć potrafili zresztą docenić oddanie śp. Zmarłej, honorując ją nieraz tytułem Pedagoga Roku oraz Siekierę Roku.

Większość tzw. wolnego czasu Pani Profesor spędzała w archiwach bądź bibliotekach kościelnych i państwowych, ewentualnie we wnętrzu instrumentów, dokonując ich inwentaryzacji. Ale mimo mrówczego, szczególnie wnikliwego i sumiennego realizowania swoich kwerend potrafiła znaleźć balans i chwile na odpoczynek. Najchętniej wyciszała się na łonie natury, na działce licealnej nauczycielki fizyki czy w Lesie Kapturskim; po niedzielnym obiedzie rodzinnym u bratanicy Agnieszki spacerowała po Mazowszanach, a w słoneczne dni wypoczywała na podwórku u swojej bratanicy Doroty (miała swój klucz i ulubione krzesło pod starym orzechem).

Mimo że nie założyła własnej, to rodzina była dla Niej ogromną wartością. Po śmierci braci przejęła na siebie rolę seniorki, dbając o celebrację uroczystości imienin, urodzin, rocznic. Regularnie wpadała w odwiedziny, a także chętnie zapraszała wszystkich na spotkania, zwłaszcza do ulubionej restauracji pod Radomiem. W trudnych chwilach służyła wsparciem, jak choćby gdy sama już ciężko chorując, nieustannie monitorowała stan zdrowia bratanicy Ani i prosiła o modlitwę w jej intencji. Starła się ten rodzinny klimat oraz wyjątkowe momenty zachowywać w pamięci za pomocą fotografii, która była jej pasją. Bliskich zabierała również do Lublina i w inne miejsca, by wspólnie odkrywać świat i cieszyć się jego pięknem.

Podobnie było w przypadku lubelskiej, akademickiej rodziny. Pani Profesor dbała o uroczystości, cieszyła się każdą okazją, jak opłatek, otrzęsiny, awanse czy rocznice pracy wykładowców. Skrętnie wywiązywała się z kronikarskich obowiązków, pozostawiając po sobie ogromną kolekcję fotografii z historii Instytutu od końca lat 70., o czym mogłem się w ostatnich dniach osobiście przekonać. I, o ironio losu, najmniej na tych zdjęciach jest wizerunków samej Autorki. Bo Pani Profesor była osobą niezwykle skromną – sama na polu nauki czyniąc wielkie dzieła, nie dbała o pochwały i nagrody. Skupiała się na tym, by doceniać sukcesy członków rodziny dorosłych i najmłodszych, umiała podkreślić wagę osiągnięć szkolnych i zawodowych. I to nie tylko w odniesieniu do więzów krwi, ale również wobec rodziny uniwersyteckiej, bo chociaż Pani Profesor nie została biologiczną mamą, to dzisiaj mówię do zebranych jako jedno z wielu Jej intelektualnych dzieci, pewnie jedno z młodszych, mając w pełnej świadomości i głębokiej pamięci złożone obietnice i niepisane umowy zawarte z moją Mistrzynią.

Choć była z krwi i kości naukowcem, Pani Profesor miała też pasje, które mogą być dla nieznaących Jej pewnym zaskoczeniem. Po pierwsze, samochody, najlepiej ładne i szybkie. Nie była kobietą opisującą auta według kolorów. Znała tajniki mechaniki, z uwagą wybierała to, czym jeździ, zwłaszcza, że w samochodzie między Radomiem i Lublinem, czy Radomiem i Sandomierzem spędziła znaczną część swojego życia. Po drugie, piłka nożna. Śp. Maria była prawdziwym, zapalonym kibicem futbolu. Czytała na ten temat, chętnie dyskutowała z bratankiem Michałem czy ze mną o reprezentacji, europejskich pucharach i rozgrywkach ligowych. Potrafiła zadzwonić popołudniu z pytaniem o prognozy na wynik wieczornego meczu. Lubiła wychodzić z bliskimi do baru lub do nich, by obejrzeć piłkę wspólnie, a gdy nie było to możliwe, zwłaszcza w ostatnich dniach, dzwoniła ze swojego radomskiego mieszkania i rozpoczynała rozmowę od słów: „Źle się czuję, ale życie mam wymarzone – sofa i meczek”.

Śp. Maria była duszą towarzystwa. Człowiekiem pełnym serdeczności i dobroci, osobą kochającą Boga i ludzi, i kochającą życie, o które przecież przez ostatnie kilka lat musiała ciężko walczyć. Pozostała w komunii z Bogiem, Jemu siebie powierzając i powtarzając, że będzie co Bóg da, a ona sama się nie podda. Było tak również, gdy traciła resztki zdrowia i sił w ostatnich miesiącach, udając się na zwolnienie lekarskie, by podjąć kolejne sesje chemioterapii. Pisała wówczas do mnie: „Poszło mi na oczy, bardzo słabo widzę. W czwartek mam iść do okulisty. Mam wyrzuty sumienia, bo chciałabym dobrze wywiązywać się ze swoich obowiązków”. Wszyscy wierzyliśmy w Jej powrót do zdrowia. Pan Bóg chciał inaczej.

Kochana Pani Profesor, śp. Mario, wywiązałaś się ze wszystkiego celująco. Byłaś i pozostaniesz dla nas wzorem: córki, siostry i cioci; szefowej, współpracownicy i podwładnej; przyjaciółki, koleżanki i znajomej; naukowca, kronikarza i muzyka kościelnego. A nade wszystko wzorem Człowieka wierzącego i głęboko oddanego Bogu.

Pan Bóg chciał inaczej, ale nie dlatego, że chciał, żebyś odpoczęła. On wie, że Ty najdoskonalej realizowałaś swoją życiową misję poprzez pracę dla Ojczyzny i Kościoła, potrzebował Cię w tym tygodniu szczególnie u boku ks. Chwałka. Bo przecież dzisiaj, w dniu Twojego pogrzebu, po raz pierwszy od pożaru zabrzmią w katedrze Notre Dame de Paris wyremontowane najsłynniejsze organy świata Aristide'a Cavaille-Coll'a.

Żegnaj, Ciociu. Żegnaj, Pani Profesor. Żegnaj, Marysiu, i wypraszaj u Pana łaski dla nas, byśmy mogli się spotkać w niebie.

Dr Andrzej Gładysz
p.o. Dyrektor Instytutu Nauk o Sztuce KUL



JOACHIM GRUBICH (1935–2025)

*Cała prawda o życiu
nie może być opowiedziana
nawet samemu sobie*

Maria Dąbrowska

„Świadomość tego, że jestem przy kontuarze, gram w jakimś wnętrzu i cały czas widzę to czerwone światełko na końcu, i to jest dla mnie wyznacznik, że ja gram właśnie w stronę tego czerwonego światełka, które coś symbolizuje”. W przytoczonym zdaniu, będącym odpowiedzią śp. prof. Joachima Grubicha na zadane mu kiedyś w jednej z audycji radiowych pytanie, co on takiego widzi w graniu na organach w kościele, zawiera się niejako całe jego twórczo-artystyczne *credo*. Ceniony pedagog, wybitny organista i pionier muzyki organowej w Polsce, którego, jak wspomina prof. Władysław Szymański, „moje pokolenie uważało za eleganckiego magnata organowego. Zawsze był przygotowany, zawsze dobrze wyglądał, zawsze grał elegancko”, mógł osiąść na swojej sławie i autorytecie, jakimi zasłynął, jednak nigdy nie stracił z oczu wyłaniającego się na horyzoncie „czerwonego światełka”.

Joachim Grubich urodził się 16 stycznia 1935 r. w Chełmnie. Studiował w latach 1956–1961 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem Bronisława Rutkowskiego (organy), Ludwika Stefańskiego (fortepian) i Artura Malawskiego (harmonia i kontrapunkt). Po ukończeniu studiów podjął pracę w redakcji Polskiego Radia w Krakowie. W 1961 r. został laureatem I nagrody w ramach Ogólnopolskiego Konkursu Muzyki Dawnej w Łodzi, a rok później zdobył I nagrodę podczas Międzynarodowego Konkursu Muzycznego w Genewie. Sukcesy te utorowały mu drogę do ożywionej działalności koncertowej w niemal całej Europie, a także poza jej granicami. W 1964 r. rozpoczął pracę jako pedagog w swojej macierzystej uczelni (obecnie Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie). Był też wieloletnim pedagogiem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie i kierownikiem tamtejszej Katedry Organów i Klawesynu.

Joachim Grubich został uhonorowany licznymi nagrodami i odznaczeniami, wśród nich wspomnieć należy: Złotą Muzę Polskich Nagrań (1971), Złoty Krzyż Zasługi (1984), Nagrodę Akademii Fonograficznej *Fryderyk* 2004, Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski *Polonia Restituta* (2005), Order Papieski *Pro Ecclesia et Pontifice* (2005), Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (2010) czy Złoty Medal „Zasłużony Kulturze *Gloria Artis*” (2015), a także nagrody ministerialne, uczelniane i miejskie, gdzie wskazać należy nadany mu tytuł doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (obecnie UMFC) w Warszawie (2007). Ukoronowaniem jego zasług stał się natomiast przyznany mu w 2025 r. *Złoty Fryderyk* za całokształt twórczości.

„Nie spodziewałem się, że będę u Nadii Boulanger, z którą współpracował Strawiński i u której kształcili się wielcy artyści XX wieku. Otrzymałem od niej serdeczne gratulacje.

Niezwykłym przeżyciem było spotkanie z wielką postacią organistyki francuskiej – Marcelem Dupré w kościele *Saint-Sulpice* przy słynnych 100-głosowych organach Cavaillé-Coll'a. Jego genialne improwizacje zapierały dech w piersiach. Miałem sposobność niejako dotknąć jednego z ogniw łańcucha wielkiej tradycji organowej Paryża. Słuchałem również podczas Mszy gry Oliviera Messiaena. Przeżyć było co niemiara”. Powyższe wspomnienia Joachima Grubicha obrazują, jak wielką był on postacią – otwartą na świat, z szerokimi horyzontami, rozległymi znajomościami i dużymi możliwościami. Obok wymienionych aktywności wielokrotnie zasiadał on w jury konkursów organowych oraz prowadził mistrzowskie kursy w kraju i zagranicą. Współpracował m.in. przy budowie organów Filharmonii Narodowej i Akademii Muzycznej w Warszawie, a także odbudowie instrumentu w warszawskim kościele pw. św. Anny, gdzie był również kierownikiem artystycznym letnich i jesiennych koncertów organowych. Nagrał łącznie ponad 30 albumów płytowych.

W życiu prywatnym Joachim Grubich miał żonę, Ewę, oraz dwóch synów: Tomasza i Michała. Zmarł w wieku 90 lat – 16 sierpnia 2025 r. Spoczął na Cmentarzu Salwatorskim w Krakowie.

Ewelina Szendzielorz

Opracowano na podstawie:

CIUPKA M. (2025), *Joachim Grubich (1935–2025)*, <https://ruchmuzyczny.pl/article/5530-joachim-grubich-19352025>, 12 XI 2025.

Śląska Fermata 8: z Władysławem Szymańskim rozmawia Ewelina Szendzielorz (2025), Opole: SINDRUK-DIMK.

<https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/g/grubich-joachim>, 12 XI 2025.

<https://www.polskieradio.pl/8/1874/arttykul/3565958,odszedl-joachim-grubich-pionier-muzyki-organowej-w-polsce>, 12 XI 2025.



REVIEW

Wyróżnienie Stowarzyszenia Wydawców Katolickich
Feniks 2025 dla serii płytowej Diecezjalnego Instytutu
 Muzyki Kościelnej „**Organy Śląska Opolskiego**”
 (red. ks. Grzegorz Poźniak)

Feniks znów przeleciał nad Opolem

„Serię cechuje wyjątkowa wartość dokumentacyjna, edukacyjna i kulturotwórcza. Stanowi ona niezwykle istotny wkład w dzieło podtrzymywania tradycji muzyki sakralnej i zachowania dziedzictwa kulturowego Śląska o najwyższym poziomie merytorycznym i artystycznym”. Przytoczone słowa zamieszczone zostały na dyplomie podpisanym przez ks. Romana Szpakowskiego SDB – Prezesa Zarządu Stowarzyszenia Wydawców Katolickich, oraz prof. dr. hab. Krzysztofa Nareckiego – przewodniczącego jury, a okazją do ich wyrażenia stało się wyróżnienie przyznane przez Kapitułę Nagrody *Feniks 2025*, w kategorii *Muzyka chrześcijańska*, serii płytowej Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej „*Organy Śląska Opolskiego*”, ukazującej się w latach 2009–2024 pod redakcją ks. dr. hab. Grzegorza Poźniaka.

Wspomniana seria płytowa jest owocem troski o dobrostan organów piszczałkowych na Opolszczyźnie, wyrażającej się m.in. w konsekwentnie podejmowanych remontach kolejnych instrumentów, dzięki czemu w wielu miejscach odzyskały one swoją dawną świetność i blask. Odrestaurowane organy, które w niejednym przypadku zostały „wybudzone” i na nowo zabrzmiały po wielu latach milczenia, stały się okazją do fonograficznego utrwalenia ich dźwięku, co z kolei stanowi świadectwo „brzmienia” epoki, w której powstały dla obecnych i przyszłych pokoleń.

Omawiana kolekcja płyt CD dokumentuje opolski pejzaż organowy. Stanowi tym samym niepowtarzalny zbiór w skali całego kraju, oferujący szeroką paletę dźwięków, barw, literatury organowej, warsztatów organmistrzowskich i artystów zasiadających do tychże instrumentów. Współtworzy ją bowiem szerokie forum organistów polskich i zagranicznych, europejskich i pozaeuropejskich: z Polski, Czech, Niemiec, Japonii i Kuby. Wielość reprezentowanych ośrodków i szkół oraz narodowości i kultur jest gwarantem szerokiego spojrzenia na dobór, wykonawstwo oraz interpretację literatury organowej, a co za tym idzie – powoduje, że każda z płyt jest niepowtarzalna, a cała seria stanowi barwną mozaikę: wykonawców, form, stylów, utworów, kompozytorów, instrumentów oraz rzemiosła organmistrzowskiego.

Ślady swojej obecności i działalności na ziemi śląskiej w ciągu wieków pozostawiło wyśmienite grono organmistrzów, którzy swoje rzemiosło rozwijali w małych warszta-

tach, a także w wielkich, wielogeneracyjnych zakładach. Spuścizna bogatego instrumentarium, jakie pozostawili oni po sobie, pozwala dziś mówić o Śląsku jako „kolebce” budownictwa organowego. Trudno sobie wręcz wyobrazić świątynię bez organów i jest to zapewne jeden z istotnych powodów, dzięki którym Śląsk słynie wśród innych regionów ze swego „rozśpiewania”.

Obok naukowego opisu działalności kolejnych warsztatów organmistrzowskich i historii budownictwa organowego na Śląsku, który to nurt został w ostatnim czasie ubogacony wieloma cennymi publikacjami książkowymi i artykułami, niezwykle cennym wydaje się być rejestrowanie brzmienia organów i jego utrwalanie na płytach, z których każda ubogacona jest specjalną, dwujęzyczną (polsko-niemiecką) książeczką, zawierającą opis instrumentu oraz miejsca, w którym on się znajduje, fachowy komentarz do repertuaru oraz jego wykonania, a także rys biograficzny zasiadającego do organów artysty.

Należy zauważyć, że w ciągu 15 lat tworzenia serii „Organy Śląska Opolskiego” w jej ramach ukazało się 30 płyt CD, na których zarejestrowane zostało brzmienie łącznie 50 organów piszczałkowych. Omawiana kolekcja promowana jest także w zagranicznych ośrodkach, dzięki czemu zyskuje charakter międzynarodowy i międzykontynentalny.

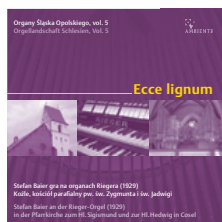
W serii „Organy Śląska Opolskiego” pod redakcją ks. dr. hab. Grzegorza Poźniaka ukazały się następujące woluminy:

- 1) *Fiat Lux* – na organach gra Stefan Baier – Głubczyce, kościół parafialny Narodzenia NMP; 2009.
- 2) *moja Muzyko...* – na organach gra Gabriela Dendera – Ligota Turawska, kościół parafialny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej; Przewóz, kościół filialny pw. św. Judy Tadeusza; Otmuchów, kościół parafialny pw. św. Mikołaja i Franciszka Ksawerego; 2010.
- 3) *Musica ex moenibus* – na organach grają Stefan Baier i Gabriela Czurlak – Paczków, kościół parafialny św. Jana Apostoła; 2010.
- 4) *Constellationes Opolienses* – na organach gra Piotr Rojek – Lewice, kościół parafialny pw. św. Marii Magdaleny; Wiechowice, kościół parafialny pw. św. Anny; Kuniów, kościół parafialny pw. Narodzenia Jana Chrzciciela; Pietrowice Wielkie; kościół parafialny pw. św. Wita, Modesta i Krescencji; 2011.
- 5) *Ecce lignum* – na organach gra Stefan Baier – Koźle, kościół parafialny pw. św. Zygmunta i św. Jadwigi; 2011.
- 6) *Musicam Silesiam Promovere* – na organach gra Waldemar Krawiec – Kozłowice, kościół parafialny pw. Narodzenia św. Jana Chrzciciela; Krośnica, kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa; Kórnicza, kościół parafialny pw. św. Fabiana i Sebastiana; Popielów, kościół parafialny pw. NMP Królowej; 2012.
- 7) *Per musicam ad fidem* – na organach gra Brygida Tomala – Babice, kościół parafialny pw. św. Anny; Jelowa, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja; Kędzierzyn-Koźle (Blachownia), kościół parafialny pw. św. Piusa X i św. Marii

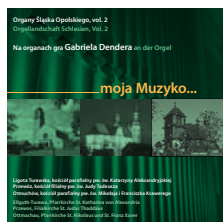
- Goretti; Tworków, kościół parafialny pw. św. św. Piotra i Pawła; 2012.
- 8) *Fantasia silesiana* – na organach gra Bogusław Raba – Krzanowice, kościół parafialny pw. św. Wacława; 2012.
 - 9) *Laudate Deum in Organo* – na organach gra Julian Gembalski – Opole-Groszowice, kościół parafialny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej; 2012.
 - 10) *Qui habitat in adiutorio Altissimi* – na organach gra Elżbieta Charlińska – Mechnica, kościół parafialny pw. św. Jakuba Apostoła; 2013.
 - 11) *Ad maiorem Dei gloriam* – na organach gra Michał Markuszewski – Izbicko, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela; Kędzierzyn-Koźle (Cisowa), kościół parafialny pw. św. Franciszka z Asyżu i św. Jacka; Osowiec-Węgry, kościół parafialny pw. św. Józefa Robotnika; Pisarzowice, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła; 2014 (**nominacja do Nagrody Akademii Fonograficznej Fryderyk 2015**).
 - 12) *Laetabitur cor nostrum* – na organach gra Thomas Drescher – Korfantów, kościół parafialny pw. Trójcy Świętej; 2014.
 - 13) *Musica super Verticem* – na organach gra Andrzej Szadejko – Wierzch, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca; 2015.
 - 14) *Magnificat* – na organach gra Junko Nishio-Makino – Strzelce Opolskie, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca; 2015.
 - 15) *Musicae varietates* – na organach gra Michał Markuszewski – Grobniki, kościół parafialny pw. Ścięcia Jana Chrzciciela; Księżę Pole, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja; Racibórz, kościół parafialny pw. Matki Bożej; Równe, kościół parafialny pw. św. Apostołów Piotra i Pawła; 2015.
 - 16) *Resonet in laudibus* – na organach gra Stefan Baier – Jaryszów, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP; 2015.
 - 17) *Civibus urbis Opoliae* – na organach gra Maciej Lamm – Opole, kościół pw. św. Sebastiana; 2017.
 - 18) *Solum Car*l*men* – na organach gra Jaroslav Tůma – Pokój, ewangelicki kościół Księżnej Zofii; 2017 (**wyróżnienie Stowarzyszenia Wydawców Katolickich Feniks 2018**).
 - 19) *Deus meus refugii mei rupes* – na organach gra Moisés Santiesteban Pupo – Opole, kościół katedralny pw. Podwyższenia Krzyża Świętego; 2017 (**wyróżnienie Feniks 2018**).
 - 20) *Deo gratias* – na organach gra Agnieszka Hyla – Kędzierzyn-Koźle (Sławięcice), kościół parafialny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej; 2017.
 - 21) *Meditationes ad misterium Trinitatis* – na organach gra Gabriela Czurlok – Prudnik, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła; 2018.
 - 22) *Regi gloriae* – na organach gra Jakub Garbacz – Komorniki, kościół parafialny pw. Nawiedzenia NMP; 2018.
 - 23) *Ex operibus romanticorum* – na organach gra Michał Duźniak – Opole-Czarnewąs, kościół parafialny pw. Bożego Ciała i św. Norberta; 2018.
 - 24) *Ars Musica pro Nova Terra* – na organach gra Maciej Lamm – Nowa Cerekwia, kościół parafialny pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła; 2018.



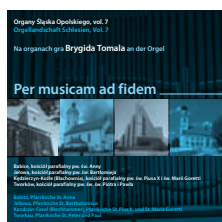
Vol. 1 FIAT LUX

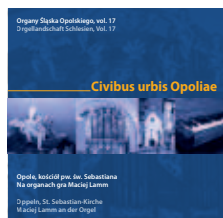


Vol. 5 ECCE LIGNUM

Vol. 9 LAUDATE
DEUM
IN ORGANOVol. 13 MUSICA
SUPER
VERTICEMVol. 2 MOJA
MUZYKO...Vol. 6 MUSICAM
SILESIAM
PROMOVEREVol. 10 QUI HABITAT
IN ADIUTORIO
ALTISSIMI

Vol. 14 MAGNIFICAT

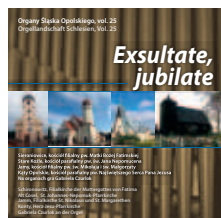
Vol. 3 MUSICA
EX MOENIBUSVol. 7 PER MUSICAM
AD FIDEMVol. 11 AD MAIOREM
DEI GLORIAMVol. 15 MUSICAE
VARIETATESVol. 4 CONSTELLA-
TIONES
OPOLIENSESVol. 8 FANTASIA
SILESIANAVol. 12 LAETABITUR
COR NOSTRUMVol. 16 RESONET
IN LAUDIBUS



Vol. 17 **CIVIBUS
URBIS
OPOLIAE**



Vol. 21 **MEDITATIONES
AD MYSTERIUM
TRINITATIS**



Vol. 25 **EXSULTATE,
JUBILATE**



Vol. 29 **FACIES
MODERNISMI**



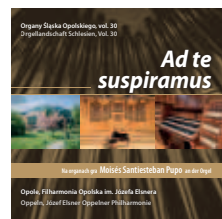
Vol. 18 **SOLUM
CAR·L·MEN**



Vol. 22 **REGI GLORIAE**



Vol. 26 **SONARE DEO
ET POPULO**



Vol. 30 **AD TE
SUSPIRAMUS**



Vol. 19 **DEUS MEUS
REFUGII
MEI RUPES**



Vol. 23 **EX OPERIBUS
ROMANTICORUM**



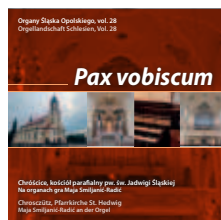
Vol. 27 **IMPROVISA-
TIONES**



Vol. 20 **DEO GRATIAS**



Vol. 24 **ARS MUSICA
PRO NOVA
TERRA**



Vol. 28 **PAX VOBISCUM**

2009–2024

30 *platy*

Organy
Śląska
Opolskiego

- 25) *Exsultate, jubilate* – na organach gra Gabriela Czurlok – Jamy, kościół filialny pw. św. Mikołaja i św. Małgorzaty; Kąty Opolskie, kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa; Sieronowice, kościół filialny pw. Matki Bożej Fatimskiej; Stare Koźle, kościół parafialny pw. św. Jana Nepomucena; 2019.
- 26) *Sonare Deo et populo* – na organach gra Waław Golonka – Łambinowice, kościół parafialny pw. św. Marii Magdaleny; 2020 (**wyróżnienie Feniks 2021**).
- 27) *Improvisationes* – na organach gra Markus Rupprecht – Tarnów Opolski, kościół parafialny pw. św. Marcina Biskupa; 2020 (**wyróżnienie Feniks 2021**).
- 28) *Pax vobiscum* – na organach gra Maja Smiljanić-Radić – Chróścice, kościół parafialny pw. św. Jadwigi Śląskiej; 2022.
- 29) *Facies modernismi* – na organach gra Michał Dużniak – Racibórz, Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia; 2022.
- 30) *Ad te suspiramus* – na organach gra Moisés Santiesteban Pupo – Opole, Filharmonia Opolska im. Józefa Elsnera; 2024.

Należy wyrazić radość z faktu, że 15-letni wysiłek podejmowany przez środowisko Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu na rzecz promocji organów, muzyki organowej i lokalnego dziedzictwa kulturowego został zauważony i doceniony przez Stowarzyszenie Wydawców Katolickich i Kapitułę Nagrody *Feniks*. Niech fakt ten inspirowe do podejmowania kolejnych, podobnych inicjatyw oraz przyczyni się do większej popularyzacji tematyki organowej w społeczeństwie. Przyznane wyróżnienie można zaś interpretować jako ukoronowanie wciąż wybrzmiewającego echem roku złotego jubileuszu Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej, na którą to okazję została nagrana ostatnia, 30. płyta serii „Organy Śląska Opolskiego”, a tym samym utrwalone zostało brzmienie 50. instrumentu w tej kolekcji.

Ewelina Szendzielorz

REVIEW

Ewelina Szendzielorz (red.), ***Res Musicalis Ecclesiae Opoliensis. Złoty jubileusz Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu. Nuty***. Seria: *Opoliensis Musica Ecclesiastica 15*. Opole: Sindruk-DIMK 2025, 100 s., ISMN 979-0-9020151-3-4.

„Muzyka nie powinna zmierzać do niczego innego niż do chwały Boga i pocieszenia ducha”. Jakże doskonale słowa Jana Sebastiana Bacha wpisują się w całokształt działalności Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu – nie tylko *stricte* jako instytucji, ale przede wszystkim wspólnoty ludzi kreujących PIĘKNO, które kierują ku Najwyższemu!

Rok szkolny 2023/2024 był czasem złotego jubileuszu opolskiego ośrodka kształcenia muzyków kościelnych. Obfitował on w wielość wydarzeń odzwierciedlających jego

codzienną pracę i misję, której kwintesencja zawiera się w słowach stanowiących motto DIMK: „Uczymy piękna”.

50. rok działalności to – owszem – powód do wielkiego świętowania, ale nade wszystko wdzięczności; wdzięczności za każdy dzień pracy i nauki, każdą nutę wybrzmiewającą ku chwale Boga, każdą melodię pokrzepiającą ludzkie serca, każdego nauczyciela i ucznia, którzy współtworzyli i nadal współtworzą społeczność Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej. Jakże lepiej wyrazić wdzięczność, jak nie poprzez wyeksponowanie tego, co na co dzień stanowi istotę jego funkcjonowania?

Kierując się tą właśnie myślą, za sprawą wicedyrektora DIMK, dr Eweliny Szendzielorz, zrodziła się idea, aby podczas Mszy św. inaugurującej rok złotego jubileuszu wybrzmiała muzyka w całości skomponowana i napisana przed środowisko Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej. Entuzjastycz-

nie przyjęta inicjatywa zaowocowała zaangażowaniem pedagogów w komponowanie odpowiedniego repertuaru, zaś uczniów – w pracę nad wykonaniem powstałych kompozycji. Dzięki wspólnemu działaniu i chwalebnemu oddaniu się „sprawie” całej społeczności, 22 listopada 2023 r. w kościele pw. Matki Boskiej Bolesnej i św. Wojciecha w Opolu „na górze” wybrzmiała muzyka autorstwa nauczycieli, którą wspólnie wykonali wszyscy uczniowie DIMK z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. im. Fryderyka Chopina w Opolu (dyr. Ewelina Szendzielorz).

Koncepcja tworzenia i wykonywania „własnej” muzyki z powodzeniem rezonowała również w innych wydarzeniach 50. roku działalności opolskiego ośrodka kształcenia muzyków kościelnych, owocując mnogością kolejnych opracowań. Punktem kulminacyjnym złotego jubileuszu Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej stał się koncert, który miał miejsce 15 czerwca 2024 r. w Filharmonii Opolskiej im. Józefa Elsnera, a jego program wypełniły kolejne kompozycje napisane przez pedagogów. Centralną część uroczystości stanowiło natomiast prawykonanie przez chór mieszany DIMK *Schola Cantorum Opoliensis* (dyr. Anna Sikora) i orkiestrę symfoniczną Filharmonii Opolskiej pod batutą Przemysława Neumanna *Te Deum* Marcina Pospieszalskiego, zamówionego na tę okoliczność przez dyrektora DIMK, ks. Grzegorza Poźniaka.

W rezultacie do rąk odbiorców – pedagogów, uczniów, a także sympatyków DIMK i szeroko pojętej muzyki kościelnej – oddane zostało wydawnictwo nutowe pod redakcją dr Eweliny Szendzielorz jako 15. numer serii *Opoliensis Musica Ecclesiastica – Res Musicalis Ecclesiae Opoliensis*, zawierające wszystkie kompozycje wykonywane podczas obchodów złotego jubileuszu Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu. Jak



pisze we wprowadzeniu ks. Grzegorz Poźniak: „Z założenia miała to być zasobność, która dokumentuje twórczą dynamikę naszego środowiska, ale także dowodzi wykonawczego potencjału opolskiej szkoły organistowskiej”.

Publikację otwierają dwie kompozycje, które symbolicznie spinają jubileuszowe obchody swoistą klamrą. Pierwszą z nich jest część *Sanctus* z *Te Deum* Marcina Pospieszalskiego – utworu wieńczącego główne świętowanie, a następnie *Magnificat* autorstwa Łukasza Mandoli, napisane specjalnie na inaugurację 50. roku istnienia DIMK. Kolejne karty tegoż wydawnictwa wypełniają utwory ułożone w kolejności alfabetycznej wg ich tytułów. Całość zamyka *Wesoła gromada* – żart muzyczny zadedykowany chórowi dziecięcemu DIMK przez ks. Grzegorza Poźniaka.

Niniejszy zbiór mieści w sobie 19 kompozycji (dzieł autorskich, a także opracowań) przeznaczonych na różne aparaty wykonawcze:

- ***Te Deum, część Sanctus* – Marcin Pospieszalski**
na chór mieszany, orkiestrę symfoniczną i organy
- ***Magnificat* – Łukasz Mandola**
na chór żeński, głos solowy, kwintet smyczkowy i organy
- ***Alleluja alla Haydn* – Łukasz Mandola**
na chór mieszany, dwoje skrzypiec, wiolonczelę i organy
- ***Alleluja z La Salette* – muz. ks. Grzegorz Poźniak, oprac. Michał Blechinger**
na chór żeński, kwintet smyczkowy i organy
- ***Alleluja modo misolidio* – Łukasz Mandola**
na chór żeński, orkiestrę dętą i organy
- ***Alleluja* – Jan M. Gładysz**
na dwa chóry mieszane
- ***Alleluja* – Jan Ludwig**
na chór mieszany
- ***Aklamacja ku czci Matki Bożej Opolskiej* – t. i m. ks. Grzegorz Poźniak, oprac. Łukasz Mandola**
wersja I – na chór mieszany i organy
wersja II – na chór żeński i organy
- ***Łódź Kościoła świętego* – t. i m. ks. Grzegorz Poźniak, oprac. Łukasz Mandola**
wersja I – na lud i organy
wersja II – na lud i organy
wersja III – na chór żeński i organy
wersja IV – na chór żeński i kwintet smyczkowy
- ***Modlitwa do Patronów diecezji opolskiej* – t. i m. ks. Grzegorz Poźniak, h. Łukasz Mandola**
wersja I – na lud i organy
wersja II – na lud i organy
wersja III – na chór żeński, bas, kwintet smyczkowy i organy
- ***Panie, Tynam dajesz* – t. s. M. Stecka, m. O. Vercruysse, oprac. Hubert Prochota,**
na chór żeński, kwintet smyczkowy, organy i obój

– **Radosna Światłości** – t. hymn z II w., tłum. ks. Wojciech Danielski, m. Gizela Skop, oprac. Michał Blechinger

na scholę, chór mieszany, kwintet smyczkowy i organy

– **Wesoła gromada** – t. i m. ks. Grzegorz Poźniak, arr. Łukasz Mandola

na głos i kwintet smyczkowy

Zgromadzone utwory są nie tylko owocem roku jubileuszowego, ale także zaproszeniem do kontynuacji duchowej drogi poprzez muzykę liturgiczną. Niniejsze wydawnictwo stanowi ekspozycję kunsztu kompozytorskiego pedagogów i przyjaciół związanych z Diecezjalnym Instytutem Muzyki Kościelnej, ale nade wszystko jest wyrazem troski o to, aby jego piękno nie zakończyło się wraz z obchodami, lecz mogło nadal towarzyszyć w codzienności duszpasterskiej całego Kościoła w Polsce.

Oliwia Kraft

REVIEW

Michał Alico. **Pasterka na Wawelu**. Opole 2024. Wydawnictwo SINDRUK-DIMK, 24 s. ISBN: 978-83-973432-2-1.

Czas Bożego Narodzenia, miłości i organów

W dobie nowych technologii, rozmaitych narzędzi komunikacji społecznej i wszechobecnych środków masowego przekazu coraz częściej pada pytanie o przyszłość tradycyjnej książki, a tym bardziej książki dla dzieci. Nie jest ono w tym miejscu postawione bezzasadnie i przypadkowo, a jako zobrazowanie problemu mogą posłużyć spotkania z czytelnikami odwiedzającymi Arkady Kubickiego na Zamku Królewskim w Warszawie w ramach corocznych Targów Wydawców Katolickich. W 2025 r. przypadła jubileuszowa – 30. edycja wspomnianego wydarzenia, które, jak zwykle się określać w środowisku wystawców i organizatorów, stanowi „święto dobrej książki”. Od 2019 r. pisząca te słowa ma okazję brać czynny udział we wspomnianym wydarzeniu, reprezentując wydawnictwo „Słowo i Dźwięk” współtworzone przez Zakład Poligraficzny Sindruk i Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej w Opolu. Wśród prezentowanych na stoisku wydawnictw największym zainteresowaniem cieszą się opowiadania dla dzieci, a sięgający po nie młodzi czytelnicy, ich rodzice, dziadkowie czy nauczyciele kierują się różnorodnymi kryteriami, przede wszystkim zaś: treścią transmitującą wartości chrześcijańskie i humanistyczne, walorami edukacyjnymi i wychowawczymi, oryginalnymi rysunkami czy nawet „wygodną” czcionką drukarską. Coraz częściej jednak nabywcy nie są zainteresowani książką „do czytania”, bo „dziecko samodzielnie jeszcze nie umie czytać”, a co za



tym idzie – padają pytania o audiobooki, słuchowiska, a najlepiej bajki do oglądnięcia w telewizorze lub komputerze.

Na szczęście w opozycji do wspomnianych przykładów, mimo wszystko, „większość” wciąż stanowią odbiorcy poszukujący nowych wrażeń na drodze tradycyjnej lektury. Najbardziej cieszą zaś ci, którzy z roku na rok powracają z intencją nabycia kolejnych, nowych książeczek dla dzieci. Czy można sobie wymarzyć lepszą recenzję wydanych opowiadań niż czytelnik wracający po kolejne? Należy żywić nadzieję, że takich nabywców będzie coraz więcej i... wydawać kolejne książki!

Wobec powyżej zarysowanej rzeczywistości z tym większą radością należy powitać kolejne opowiadanie dla dzieci autorstwa opolskiego twórcy ukrywającego się pod pseudonimem Michał Alico. Tym razem zabiera on czytelników w czas świąt Bożego Narodzenia: ich brzmienia, zapachu, klimatu, a co najważniejsze – istoty. Głównym bohaterem opowieści jest natomiast polski kompozytor – Feliks Nowowiejski i, jak podpowiada tytuł książeczki, *Pasterka na Wawelu*, jego utwór na organy, który zatytułowany został jako *Fantazja polska „Pasterka na Wawelu”*, op. 9 nr 1.

Omawiane opowiadanie prezentuje bogactwo polskiej kultury i tradycji, ujawniające się w starannie budowanych krakowskich szopkach, wigilijnych potrawach i – oczywiście – kołędowaniu. Przy okazji autor przybliży pokrótce losy Feliksa Nowowiejskiego, zarysowując konteksty jego edukacji oraz życia rodzinnego i twórczego. Co ciekawe, na oczach czytelników powstaje nowa kompozycja, której kontekst i proces twórczy są skrupulatnie przedstawione w pełnej narastających emocji i napięcia akcji.

Cała historia znajduje swoje zakończenie w wyjątkową noc Bożego Narodzenia, kiedy wspomniany bohater odpowiada na zaszczytne zaproszenie kardynała i wkrótce pod jego palcami wybrzmiewają na organach polskie kołеды z gromkim śpiewem zebranych w katedrze wawelskiej wiernych. Wybrzmiewa *Pasterka na Wawelu*. Wybrzmiewają także: wiara w Pana Boga oraz miłość i szacunek – do bliskich i do ojczyzny,

Wśród licznych atutów omawianej książki należy zwrócić uwagę na jej aspekty związane z promocją polskiej kultury i tradycji, walory edukacyjne, przybliżające postać kompozytora, oraz przesłanie transmitujące wartości chrześcijańskie i humanistyczne. W treść opowiadania wplecione są polskie kołеды, których zapis nutowy w estetycznej szacie graficznej zachęca do śpiewania. Dodatkową zachętę do sięgnięcia po lekturę stanowią barwne ilustracje, autorstwa Małgorzaty Kowalcze, z powodzeniem oddające klimat świąt Bożego Narodzenia w Krakowie.

Należy zauważyć, że interesującym sposobem na odkrywanie kolejnych stron książki i zawartych na nich historii jest odtwarzanie w trakcie czytania fragmentów kompozycji (*Fantazja polska „Pasterka na Wawelu”*, op. 9 nr 1), o których traktuje w poszczególnych miejscach treść opowiadania, a na koniec warto wysłuchać utworu raz jeszcze w całości.

Książkę z powodzeniem można polecić nie tylko wszystkim miłośnikom muzyki organowej, ale każdemu, kto chciałby zgłębić zagadnienia związane z polską kulturą muzyczną i tradycjami oraz komu bliskie są kołеды i dobre wartości.

Omawiane opowiadanie zostało objęte patronatem honorowym Krakowskiej Kapituły Katedralnej, a ukazało się w wydawnictwie SINDRUK-DIMK przy współpracy Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu z Zakładem Poligraficznym Sindruk.

Ewelina Szendzielorz



REPORTS

Sprawozdanie z IX Konferencji Organoznawczej „Śląskie Organy”,

Opole, 26.03.2025 r.

Po raz dziewiąty badacze tradycji budownictwa organowego na Śląsku spotkali się na Konferencji Organoznawczej pt. „Śląskie Organy”, zorganizowanej 26 marca 2025 r. w Uniwersytecie Opolskim, której współorganizatorem był Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej w Opolu. Konferencje pod tym tytułem odbywają się co dwa lata i stanowią forum wymiany informacji o osiągnięciach w dziedzinie prowadzonych badań naukowych nad historią budownictwa organowego na Śląsku. Miejszem organizacji konferencji naukowej była Sala Plafonowa *Collegium Maius* Uniwersytetu Opolskiego w Opolu (plac Kopernika 14). Konferencja miała jeszcze swoje dopełnienie w postaci uhonorowania osoby ks. prof. dr. hab. Antoniego Reginka, wieloletniego współpracownika opolskiej „muzykologii”, znawcy kultury muzycznej na Śląsku, księgą pamiątkową *Create et Cantare 3*. W jego intencji była celebrowana Msza św. w kościele pw. św. Sebastiana w Opolu o godz. 17.00, po czym o godz. 18.00 w Muzeum Diecezjalnym w Opolu miała miejsca uroczystość wręczenia książki pamiątkowej. Wydarzenie to odbyło się przy udziale wielu zaproszonych gości, m.in. prof. dr. hab. Remigiusza Pośpiecha, dyrektora Instytutu Muzykologii UW, oraz dr. Andrzeja Gładysza, dyrektora Instytutu Nauk o Sztuce KUL. Jednak najznamienitszym gościem tego wieczoru był prof. Jaroslav Tůma, wykładowca Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze, którego recital klawesynowy zatytułowany *Labirynt Świętej Miłości – Svaté lásky Labirynth* zakończył okolicznościowe spotkanie.

Konferencja naukowa była realizowana w trzech sesjach. Uczestnikami konferencji byli nie tylko prelegenci, a więc badacze historii budownictwa organowego na Śląsku, ale także przedstawiciele innych ośrodków badań nad budownictwem organowym w Polsce oraz pracownicy Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Opolu. Patronem medialnym konferencji było opolskie Radio *Doxa*.

Pierwsza sesja rozpoczęła się o godz. 9.00 wprowadzeniem poczynionym przez ks. dr. hab. Grzegorza Poźniaka, prof. UO, kierownika Katedry Historii Kultury i Sztuki IH UO oraz dyrektora DIMK, prowadzącego pierwszą sesję, a zarazem pomysłodawcę konferencji. Oficjalnego otwarcia konferencji dokonała Prorektor Uniwersytetu Opolskiego dr hab. Anna Weissbrot-Koziarska, prof. UO. Pierwszym punktem otwartej konferencji była prezentacja nowych publikacji wydanych w środowisku muzykologów opolskich, w tym nowego numeru czasopisma naukowego „Folia Organologica”. Prezentowany numer został dedykowany zmarłej prof. Marii Szymanowicz, kierującej przez wiele lat Katedrą Instrumentologii w Instytucie Nauk o Sztuce Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie, wycho-

wawczyni całego pokolenia polskich instrumentologów, w tym także organologów. Dlatego też pierwsze wystąpienie w ramach konferencji, pt. *W służbie polskiej organologii. Prof. Maria Szymanowicz (1955–2024) „in memoriam”*, wygłosił autor niniejszego sprawozdania jako przedstawiciel opolskiego ośrodka muzykologicznego, kierownik Katedry Muzykologii IH UO. Jako drugi wystąpił dr hab. Michał Dużniak – przedstawiciel Akademii Muzycznej w Katowicach oraz dyrektor Studium Muzyki Kościelnej w Katowicach z wykładem zatytułowanym *Z dziejów organów pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Katowicach*. Jako trzeci i zarazem ostatni w pierwszej sesji wystąpił przedstawiciel WUOZ w Opolu, mgr Witold Iwaszkiewicz, z referatem *Rekonstrukcja zabytkowych organów – dylematy konserwatora*. Po pierwszej sesji nastąpiła przerwa na kawę.

Drugą sesję prowadziła dr Ewelina Szendzielorz, adiunkt w Katedrze Historii Kultury i Sztuki IH UO i wicedyrektorka DIMK w Opolu. Jako pierwszy w tej sesji wystąpił prof. Julian Gembalski z Akademii Muzycznej w Katowicach, pionier w dziedzinie badań nad historią organów na Śląsku, założyciel Muzeum Organów Śląskich w Katowicach, z wykładem pt. *Organy Josepha Weissa w kościele pw. Matki Bożej z Lourdes w Kochłowicach. Historia, konstrukcja, problematyka konserwatorska*. Jako drugi w tej sesji wystąpił dr Andrzej Gładysz z Instytutu Nauk o Sztuce KUL z wykładem pt. *Organy na terenie księstwa siewierskiego biskupów krakowskich w latach 1598–1790 w świetle akt wizytacji kanonicznych*. Trzecim prelegentem drugiej sesji był ks. dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO, z tematem *Nieznany organmistrz Hugo Krebs z Opola*. W dalszej kolejności wystąpił dr Andrzej Prasał, adiunkt w Katedrze Historii Kultury i Sztuki IH UO, z wykładem zatytułowanym *Zagadkowa historia organów w kościele parafialnym pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Żernikach Wrocławskich*. Ostatnim prelegentem drugiej sesji był wspomniany już prof. Jaroslav Tůma z Pragi z referatem pt. *Organy Michaela Englera w kościele pw. św. Maurycego w Ołomuńcu. Przedremontowe i poremontowe refleksje interpretatora muzyki organowej*. Po drugiej sesji nastąpiła przerwa obiadowa.

Trzeciej i ostatniej sesji konferencji naukowej przewodniczył piszący niniejsze słowa. Jako pierwsza wystąpiła przedstawicielka środowiska opolskiego, dr Ewelina Szendzielorz, z wykładem pt. *Nieznane fakty z historii organów kościoła pw. św. Jana Chrzciciela w Żimnicach Wielkich*. Następnie wystąpił przedstawiciel Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, dr hab. Michał Markuszewski, prof. UMFC, z referatem pt. *Zabytkowe organy Müllera w kościele reformowanym w Pstrążnej*. Trzecim gościem trzeciej sesji był mgr Wolfgang Brylla z Zielonej Góry z wykładem *Górnośląska aktywność organmistrza Władysława Kaczmarka*. Kolejne przedłożenie wygłosiła mgr Anna Gembalska-Krym z Akademii Muzycznej w Katowicach. Tytuł jej wykładu brzmiał: *Działalność organmistrzowska Zdzisława Zasady*. Jako ostatni w trzeciej sesji wystąpił mgr Kazimierz Cieplik z Lubina z referatem pt. *Renowacja organów Johanna Spiegla w kościele parafialnym pw. św. Stanisława Kostki w Doruchowie*.

Po zakończeniu trzeciej sesji została otwarta dyskusja nad wszystkimi przedłożeniami zaprezentowanymi w ramach konferencji. Dyskusja pokazała absolutną po-

trzebę kontynuacji tego typu konferencji organoznawczych jako ważnego czynnika popularyzacji wiedzy zdobytej w oparciu o solidne badania archiwalne i rzetelnie prowadzone badania organoznawcze. Na zakończenie dyskusji zostały już zapowiedziane kolejne edycje konferencji – najpierw katowicka konferencja z cyklu „Organy na Śląsku”, a także kolejna konferencja opolska z cyklu „Organy na Śląsku”, która jest planowana na rok 2027.

Franciszek Koenig

REPORTS

Viva la musica d'organo! **X Festiwal Młodych Organistów im. Śląskich Muzyków Kościelnych**

W dniach 29–30 maja 2025 r. odbył się Festiwal Młodych Organistów im. Śląskich Muzyków Kościelnych. Wydarzenie adresowane do uczniów diecezjalnych i zakonnych szkół organistowskich oraz uczniów szkół muzycznych o profilu „muzyka kościelna” zostało zorganizowane już po raz dziesiąty przez Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej w Opolu w współpracy z „muzykologią” Uniwersytetu Opolskiego.

Doroczne święto muzyki organowej, wybrzmiewającej pod palcami młodych organistów, dostarczyło dwudniowych wrażeń muzycznych. Pierwszego dnia przyjęło formę Mistrzowskiego Kursu Interpretacji Literatury Organowej, który poprowadził gość specjalny tegorocznej edycji festiwalu – dr hab. Ireneusz Wyrwa, profesor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Całodniowe warsztaty organowe miały miejsce w siedzibie Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej i przyciągnęły uwagę nie tylko zgłoszonych uczestników festiwalu, ale także zyskały zainteresowanie wśród wolnych słuchaczy i obserwatorów.

Drugiego dnia uczestnicy festiwalu, reprezentujący ośrodki kształcenia muzyczno-kościelnego z: Gliwic, Katowic, Opola, Tarnowa i Wrocławia, zaprezentowali się w ramach konkursu organowego. Z uwagi na fakt, że jedną z idei konkursu jest prezentacja bogatego instrumentarium organowego Śląska Opolskiego, każdorazowo odbywa się on w różnych świątyniach diecezji opolskiej. Tym razem młodzi organiści zagraли na 19-głosowych organach firmy *Spiegel* w kościele pw. Trójcy Świętej w Boguszycach. Łącznie do konkursu przystąpiło dziesięcioro uczestników. W repertuarze każdego z nich znalazły się natomiast trzy pozycje wskazane przez organizatorów w regulaminie konkursu: wybrane preludium i fuga Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750), utwór dowolny oraz kompozycja patrona tegorocznej edycji festiwalu – Arnolda Mendelssohna (1855–1933).

W tym miejscu należy zauważyć kolejny cel organizowanego festiwalu, jakim jest promocja twórczości śląskich kompozytorów. Corocznie wydarzeniu patronuje inny twórca



związany ze Śląskiem, którego utwory znajdują się w repertuarze każdego uczestnika. Dzięki temu muzyka ta ma szansę powracać do praktyki wykonawczej oraz być rozpowszechnianą nie tylko w regionie, ale także na szerszej, ogólnopolskiej arenie, na którą trafia dzięki uczestnikom konkursu z innych ośrodków oraz ich pedagogom.

X Międzynarodowemu Festiwalowi Młodych Organistów im. Śląskich Muzyków Kościelnych patronował Arnold Mendelssohn, którego ojciec był kuzynem Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego. Każdy z uczestników konkursu miał z kolei do wyboru jedną z sześciu kompozycji tego pochodzącego z Raciborza kompozytora, które zaczerpnięte zostały ze zbioru: G. Ramin (red.), *Arnold Mendelssohn – Choralvorspiele für Orgel, op. 104*, Leipzig [b.r.].

Młodych organistów oceniało jury w trzysobowym składzie: dr hab. Ireneusz Wyrwa, prof. UMFC (przewodniczący) – organista, wykładowca, badacz organów i literatury organowej, prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech – muzykolog, dyrektor Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz ks. mgr Piotr Klemens – proboszcz parafii św. Teresy od Dzieciątka Jezus w Zabrze-Mikulczycach, dyrygent i organizator życia muzycznego. Wspomniane gremium wyłoniło laureatów konkursu, którymi zostali: Zofia Makuch z Diecezjalnej Szkoły Muzycznej w Gliwicach, zdobywając I nagrodę, drugiego miejsca nie przyznano, zaś na trzecim uplasowali się *ex aequo* Klaudia Kamieniorz z Diecezjalnej Szkoły Muzycznej w Gliwicach i Bartosz Waldon ze Studium Muzyki Kościelnej im. ks. Roberta Gajdy w Katowicach. Ponadto wyróżnienie otrzymał Filip Przybyło z Diecezjalnego Studium Organistowskiego w Tarnowie, a wyróżnienie specjalne za najlepsze wykonanie utworu Arnolda Mendelssohna trafiło do laureatki pierwszej nagrody.

X Międzynarodowy Festiwal Młodych Organistów im. Śląskich Muzyków Kościelnych zwińczyła Msza św., sprawowana w boguszyckim kościele, po której nastąpił koncert or-

ganowy w wykonaniu tegorocznego gościa specjalnego – Ireneusza Wyrwy. Wszystkim uczestnikom należą się gromkie brawa i wyrazy uznania za wysoki poziom wykonanych prezentacji, przede wszystkim zaś za wytrwałą, codzienną pracę, podejmowaną z pasją i zaangażowaniem.

Omawiane wydarzenie niewątpliwie było okazją do międzyośrodkowej wymiany myśli i doświadczeń wśród uczniów i pedagogów. Dostarczyło także немало muzycznych wrażeń i emocji – zarówno wykonawcom, jak i słuchaczom. Przede wszystkim zaś przebiegło w atmosferze przyjaźni, życzliwości oraz otwartości na nowe wyzwania i doświadczenia. Należy mieć nadzieję, że dzieło, jakim jest organizowany w opolskim środowisku Międzynarodowy Festiwal Młodych Organistów im. Śląskich Muzyków Kościelnych, będzie się nadal rozwijało i owocowało kolejnymi „wskrzeszonymi” kompozytorami, na nowo odkrytą oraz zinterpretowaną literaturą organową, a przede wszystkim szeregami utalentowanych muzyków, dzielących się swoim talentem i pasją.

Ewelina Szendzielorz



VARIA

Bernard Schneider – mistrz malarski i fabrykant fisharmonii z Brzezin Śląskich

Bernard Schneider – master painter and harmonium
fabricant from Brzeziny Śląskie

Romuald Romaniak

ABSTRACT

Bernard Schneider was born on May 18, 1877 in Lipiny, currently of Świętochłowice. Bernard was a master painter and employed 50 workers. His painting workshop mainly painted walls of public buildings. On December 1, 1928 Bernard entered into a partnership with Antoni Solyga, a merchant from Królewska Huta, currently Chorzów. The gentlemen continued the activity of the First National Harmonium Factory established before January 7, 1927 by Jan Kołpanowicz in Brzeziny Śląskie, at 3 Maja 97 street (currently Roździeńskiego street). During World War II Bernard moved to Roberdorf, Bamberg district (Germany), where he died on February 24, 1950 (age 73) in a hospital in Bamberg.

Bernard Schneider urodził się 18 maja 1877 r. w Lipinach, obecnie dzielnica Świętochłowic. Jego rodzicami byli Karl i Barbara z domu Wilinzek. Schneiderowie byli Niemcami wyznania rzymskokatolickiego. Bernard miał siostrę Józefę, która wyszła za mąż za Emila Wichra, który był siodlarzem. Państwo Wicher byli bezdzietni, mieszkali w Brzezinach Śląskich przy ul. 3 Maja 67; w budynku tym znajdował się warsztat siodlarski.

Bernard ożenił się w maju 1905 r. z Franziską z domu Schmäler, która pochodziła z Głubczyc (niem. Leobschütz). Mieli oni ośmioro dzieci: Erykę, Alicję, Ewę, Paula, Rudolfa, Konrada, Hansa oraz Heinza.

Rodzina mieszkała w Brzezinach Śląskich (niem. Birkenhain, obecnie dzielnica Piekar Śląskich), początkowo w 2-piętro-



Franciszka i Bernard Schneiderowie z ich pierwszym dzieckiem – córką Eryką (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



Rodzina Bernarda Schneidera (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



Dzieci Franciszki i Bernarda, ok. 1915 r. (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)

wej kamienicy przy ul. Warszawskiej 45 (obecnie ul. Bednorza), a następnie w 1911 r. Bernard wybudował obok, na tej samej parceli, 3-piętrową, stylową kamienicę (ul. Warszawska 47). Kamienica ta wpisana jest do gminnej ewidencji zabytków miasta Piekary Śląskie.

W domu Bernarda znajdowały się dwa pianina i pianola. Alicja, córka Bernarda, pięknie grała na pianinie. Bernard posiadał także dwa amerykańskie samochody: jeden marki *buick*, a drugi marki *rugby* z otwieranym dachem.

Podczas II wojny światowej zginęli jego trzej synowie: Konrad, Hans oraz Heinz. W latach 1947–1949 Paul przebywał w radzieckiej niewoli, z której szczęśliwie powrócił. Z zawodu był rzeźnikiem, miał dwie córki, z których jedna już nie żyje. Rudolf z kolei miał dom w Szczyrku oraz sklepy z meblami w Katowicach przy ul. Warszawskiej i Chorzowie przy

ul. 3 Maja. Prawdopodobnie uczęszczał do szkoły artystycznej w Jeleniej Górze. Po wojnie wyjechał z żoną Gertrudą z domu Przybyła do Niemiec. Osiedli w Großschönau; mieli tam dom i hotel. Byli bezdzietni.

Eryka zajmowała się domem. Miała czterech synów, którzy już nie żyją. Wyjechała z rodzicami do Niemiec. Miała jedną córkę. Alicja wyszła za mąż za Antoniego Zdebla, który był mistrzem piekarskim w Radzionkowie-Rojcy. Zajmowała się sprzedażą pieczywa. Małżeństwo mieszkało w Brzezinach Śląskich przy ul. 3 Maja 67. Zdeblowie mieli córkę Teresę oraz trzech synów, którzy już nie żyją. W 1930 r. w kamienicy Bernarda (ul. Warszawska 47) mieszkało także małżeństwo Jan Mańka, mistrz krawiecki, i Hildegarda z domu Wojtalla (1931. „Gazeta Urzędowa Województwa Śląskiego”, 24).



Fotografia ślubna Alicji i Antoniego Zdeblów, 1934 r. (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



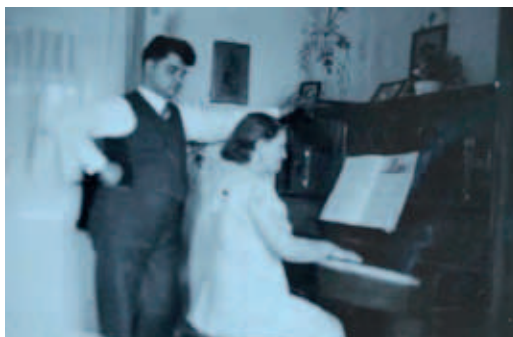
Kamienica Bernarda Schneidera, Brzeziny Śląskie, ul. Warszawska 47, obecnie ul. Bednorza (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



Samochód Bernarda Schneidera marki rugby, obok stoi jego syn, Heinz (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



Alicja i Antoni Zdeblowie przed własną piekarnią w Radzionkowie-Rojcy (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



Alicja i Antoni Zdeblowie przy pianinie (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



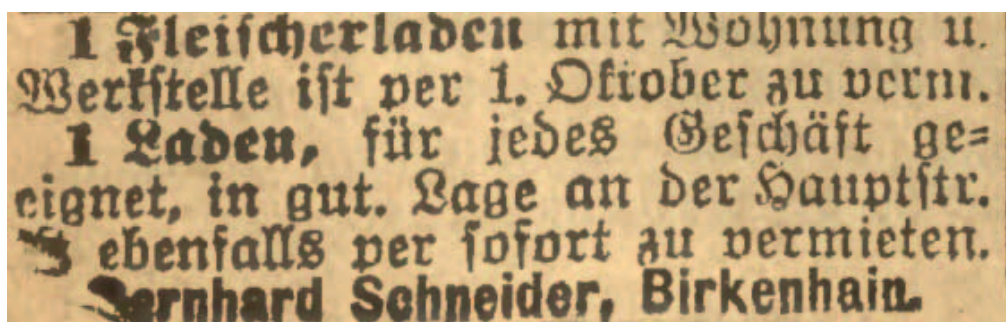
Rodzina Bernarda, okolice Baraniej Góry, ok. 1929 r. (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)

Autor niniejszego artykułu skontaktował się z córką Alicji i Antoniego – Teresą Kryszką (wnuczką Bernarda), która mieszka w Tarnowskich Górach, oraz jej synem, Jeremim (prawnuk Bernarda), dzięki Joannie Kryszce (żona Jeremiego). Prowadził z T. Kryszką długą i owocną korespondencję. Udostępniła zdjęcia z rodzinnego archiwum i przekazała wiele cennych informacji o swoim dziadku Bernardzie i jego rodzinie.

Autor ma kontakt ze znawcami przedmiotu z Akademii Muzycznej w Katowicach i Uniwersytetu Opolskiego, prowadzi wieloletnią i owocną korespondencję zwłaszcza z prof. Beniaminem Voglem, dr. hab. Michałem Duźniakiem i dr. hab. Januszem Musialikiem (spotkał się z nim w Jastrzębiu-Zdroju 4 lipca 2018 r.). Skontaktował się z wieloma potomkami fabrykantów instrumentów klawiszowych, m.in. Ingą Olszańską z Krakowa – prawnuczką Michała Szkielskiego, fabrykanta fortepianów, pianin i fisharmonii ze Lwowa. 25 października 2015 r. spotkał się w Jastrzębiu-Zdroju z Barbarą Włodarską z Zabrze, wnuczką organmistrza Walentego Klimosza z Rybnika, a także 1 września 2019 r. z rodziną organmistrza i lutnika Ferdynanda Suchego w ich domu w Ustroniu. Odnalazł filię firmy *Klimosz i Dyrszlag* z Rybnika w Gliwicach – dom i warsztat organmistrzów Ernsta Kurzera i Urbana Scholtyska, ul. Zimnej Wody 5, niem. Kaltbadstr. („Zeitschrift für Instrumentenbau”, 1915: 249), oraz wytwórnię fisharmonii Dawida Indycha w Warszawie, ul. Ptasia 3 (*Spis Abonentów Warszawskiej Sieci Telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej. Rok 1930/31, 1931: 100*).

3 czerwca 1908 r. Bernard Schneider kandydował na posła w wyborach do sejmu pruskiego. Wybory odbywały się w lokalu pana Covięgo (Brzeziny Śląskie, ul. 3 Maja 79) („Dziennik Śląski”, 1908: 3; „Katolik”, 1908: 2).

W 1912 r. B. Schneider umieścił ogłoszenie w gazecie „Der Oberschlesische Wanderer”, w którym poinformował, że od 1 października posiada do wynajęcia sklep mięsny z mieszkaniem i warsztatem oraz sklep, który nadaje się do prowadzenia dowolnej działalności i znajduje się przy głównej ulicy. Lokale te znajdowały się na parterze rodzinnego domu (ul. Warszawska 47). Sklep mięsny Bernard wynajął państwu Lathko. Ich córka, Erna, wyszła za mąż za syna Bernarda – Heinza. W drugim lokalu znajdował się sklep kolonialny. Pewnego dnia było włamanie do tego sklepu. Pani Lathko zeszła do piwnicy i została zastrzelona.



Ogłoszenie prasowe Bernarda ([b.a.], 1912, „Der Oberschlesische Wanderer”, 4)

W 1913 r. został wybrany przewodniczącym Zarządu Stowarzyszenia Właścicieli Domów i Gruntów w Brzezinach (niem. Birkenhain). W zarządzie tym był również Hermann Schneider (rodzina?) („Der Oberschlesische Wanderer”, 1913: 15).

Bernard Schneider był mistrzem malarskim i zatrudniał 50 pracowników. Jego zakład malarski zajmował się głównie malowaniem ścian budynków użyteczności publicznej. W 1915 r. wykonał pierwsze malowanie ścian wewnętrznych nowo wybudowanego kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Brzezinach Śląskich (C. Włoczek 2023: 169). W kościele tym znajdują się 43-głosowe organy wykonane w 1917 r. przez organmistrza Paula Berschdorfa z Nysy (www4). Wykonał również malowanie Zakładu św. Antoniego w Brzezinach Śląskich (budynek z 1929 r.). W kaplicy tego obiektu ufundował witraż. W tejże kaplicy znajdują



Kaspar Jastrzembski (E. Niebroj [1932]: 122)

się 8-głosowe organy wykonane w 1931 r. przez firmę *Klimosz i Dyrszlag* z Rybnika (K. Kmak 2009). Malowanie budynków zlecał Bernardowi jego krewny – Kaspar Jastrzebski, architekt i budowlaniec z Tarnowskich Gór.



Zakład św. Antoniego (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



Kaplica w Zakładzie św. Antoniego w Brzezinach Śląskich (www6)

Bernard Schneider był również ławnikiem Przymusowego Cechu Malarzy w Katowicach („Rzemieślnik Śląski”, 1929: 16), należał także do komisji rewizyjnej Ochotniczej Straży Pożarnej z Wielkich Piekar („Kwartalnik Strażacki Powiatu Świętochłowickiego”, 1931: 8).

14 sierpnia 1929 r. przystąpił do spółki z Antonim Sołygą, kupcem zamieszkałym w Królewskiej Hucie (obecnie Chorzów), przy ul. Gliwickiej 20. Księga adresowa województwa śląskiego z 1927 r. podaje, że w Królewskiej Hucie na ul. Sobieskiego 20 był zameldowany Antoni Sołyga – urzędnik państwowy oraz Stanisław Sołyga – praktykant kupiecki.

Antoni Sołyga był członkiem „Ligi niezapominajki” w województwie śląskim – instytucji mającej na celu popieranie wytwórczości polskiej oraz agitację za powstrzymaniem

się od zakupu przedmiotów pochodzących z zagranicy („Polak”, 1926: 3). Pomimo członkostwa w tej instytucji Antoni Sołyga w latach 1927–1930 był generalnym reprezentantem firmy *Helios*, zajmującej się sprzedażą aparatów kąpielowych wyprodukowanych w Wiedniu (*Księgi adresowe Katowic z lat 1928–1930*). Sołyga zatrudniał agentów podróżujących (m.in. Emanuela Popędę z Katowic), którzy otrzymywali prowizję w wysokości 5 zł od każdego zamówienia na aparat kąpielowy (zarobek dzienny wynosił do 50 zł).

Spółka rozpoczęła swoją działalność 1 grudnia 1928 r. Kontynuowała działalność Pierwszej Krajowej Wytwórni Fisharmonji założonej przed 7 stycznia 1927 r. przez Jana Kołpanowicza (1897–1967) w Brzezinach Śląskich przy ul. 3 Maja 97 (budynku pod tym adresem [obecnie ul. Roździeńskiego] nie ma na historycznych mapach, budynek ten nie zachował się do czasów współczesnych, pod nr. 99 znajduje się jedynie Dzielnicowy Dom Kultury. Numeracja budynków po wojnie nie zmieniła się, zmieniły się jedynie nazwy ulic) pod nazwą: „Pierwsza Krajowa Wytwórnia Fisharmonji Antoni Sołyga i Ska”. Biuro sprzedaży mieściło się w Katowicach przy ul. Głiwickiej 17. Syn Jana Kołpanowicza – Andrzej



Reklama prasowa Antoniego Sołygi („Morze: organ Ligi Morskiej i Rzeźnej”, 1927: 48)



Reklama Jana Kołpanowicza ([1930]. *Skorowidz branż przemysłu, handlu, finansów, rzemiosła i zawodów wyzwolonych*, 164)



Reklama prasowa („Głos Narodu”, 1927: 8)

(1938–2017) – był znanym malarzem-surrealistą, a jego syn, Marcin (ur. 1963), również jest malarzem.

„Gazeta Handlowa” z 1929 r. (nr 285) informowała, że w Polsce istniały cztery fabryki fisharmonii: w Bydgoszczy (*M. Wybrański i S-ka*), Lesznie Wlkp. (Theodor Betting), we Lwowie (Rudolf Haase i Michał Szkiel-ski) oraz w Brzezinach Śląskich. Do czasów współczesnych zachowały się pojedyncze

egzemplarze fisharmonii z wyżej wymienionych firm, oprócz firmy T. Betting. Zachowały się również pojedyncze fisharmonie wyprodukowane w dwudziestoleciu międzywojennym innych polskich firm, np. Jana Śliwińskiego ze Lwowa, Adolfa Homana i Alojzego Kewicza (Kewitscha) z Warszawy.

Według Teresy Kryszki (wnuczki Bernarda) miejscem wytwarzania instrumentów był niewielki budynek gospodarczy z pomieszczeniem biurowym, do którego wchodziło się po schodach (Brzeziny Śląskie, ul. 3 Maja 75, obecnie ul. Roździeńskiego 75). W budynku tym zameldowani byli Józef Szymczak („Górnośląskie Wiadomości Gospodarcze”, 1931, 19) i Henryk Tkocz. W 1930 r. Henryk handlował m.in. truciznami w drogerii „Szczęść Boże” w Brzezinach Śląskich („Gazeta Powiatowa Powiatu Świętochłowskiego”, 1930, 253), w 1934 r. był właścicielem składu detalicznego (*Kalendarz-Notatnik dla Drogerzystów i Farmaceutów na Rok 1934*, 393).

Budynek ten nie zachował się do czasów współczesnych. Znajdował się niedaleko ratusza, po drugiej stronie ulicy. Działka, na której stał, obecnie jest niezabudowana. Obok znajduje się jedynie niewielka, piętrowa kamienica (ul. Roździeńskiego 77). Po wojnie w kamienicy tej znajdował się sklep z artykułami przemysłowymi Gminnej Spółdzielni Samopomoc Chłopska („Wiadomości Tarnogórsko-Lublinieckie. Gwarek”, 1975, 5). Obecnie nadal jest tam sklep. Przyczyną zburzenia budynku przy ul. 3 Maja 75 były prawdopodobnie szkody górnicze powodowane przez okoliczne zakłady górniczo-hutnicze „Orzeł Biały” i kopalnię „Andaluzja”.

Dr hab. Janusz Musialik w 2006 r. otrzymał e-mail od wikarego z Brzeziny Śląskich z informacją, że siedziba wytwórni mieściła się przy ul. 3 Maja 79 (obecnie ul. Roździeńskiego 70). Informacje te uzyskał od lokalnego historyka Władysława Kotuchy i od organisty (J. Musialik 2016: 261–272). 2 stycznia 2025 r. autor niniejszego artykułu rozmawiał telefonicznie z tymże księdzem.



Reklama prasowa (1929. *Kalendarzyk policji wojew. śląskiego*: 319)

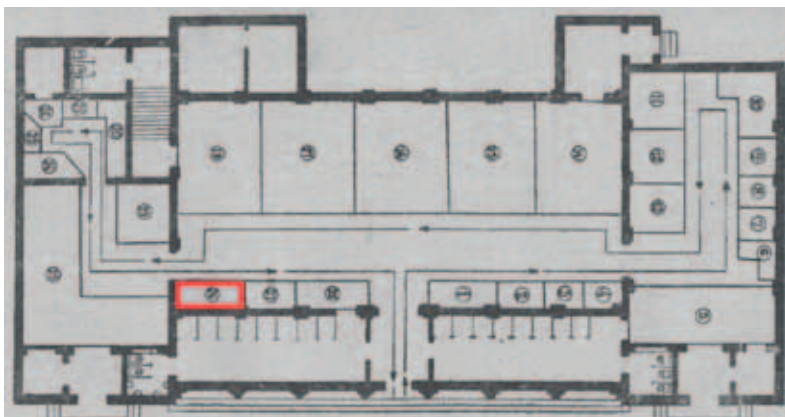


Reklama prasowa ([1929], „Gość Niedzielny”:14)

Wytwórnia fisharmonii z Brzezin Śląskich brała udział w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 r. w pawilonie przemysłu muzycznego (nr 41, stoisko 26). Firma prezentowała kilka skromniejszych fisharmonii, w tym jedną małą, łatwo przenośną, walizkową. Za wystawione instrumenty została nagrodzona brązowym medalem.



Pawilon przemysłu muzycznego PWK w Poznaniu, 1929 r. (www7)



Schemat rozmieszczenia eksponatów w pawilonie przemysłu muzycznego z zaznaczonym stoiskiem firmy A. Solyga i Ska podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu, 1929 r. (*Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań, Katalog Główny, 1929: 196*)



Wnętrze pawilonu przemysłu muzycznego Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu, 1929 r. (W. Kowalczyk 1929: 80)

Wytwórnia brała również udział w IX Targach Wschodnich we Lwowie w 1929 r. Na targach tych swoje instrumenty prezentowali również: Willi Jähne z Bydgoszczy, Michał Szkielski ze Lwowa oraz „Dom Chopina”, Leon Hescheles ze Lwowa, ul. Sykstuska 11 („Przemysł Metalowy”, 1929: 350).

13 lutego 1930 r. prokurentem firmy został Piotr Schwiertz – urzędnik kopalniany z Wielkiej Dąbrówki, ul. 3 Maja 8 (obecnie ul. Bytomska).

Firma reklamowała się w ówczesnej prasie, że zatrudnia 30–40 pracowników i produkuje 500–1000 fisharmonii. Informacje te były jednak mocno zawyżone. Szacuje się, że wytwórnia podczas całej swej działalności wyprodukowała ok. 100 tych instrumentów. Produkowano na zamówienie.

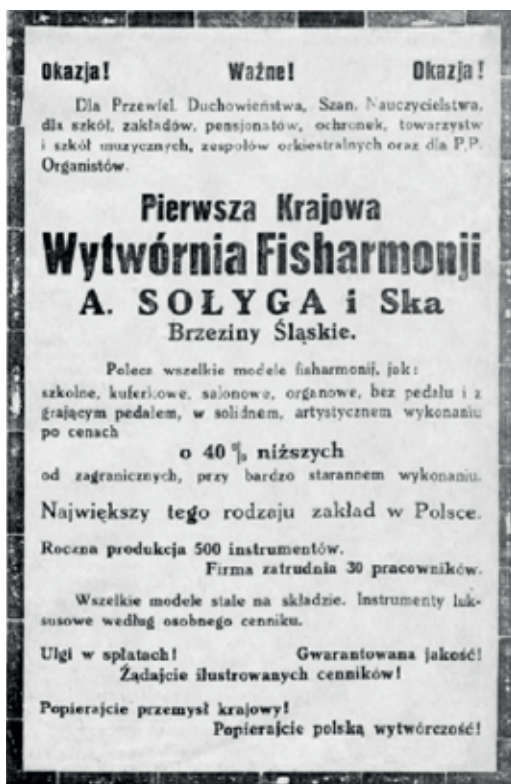


Fabryka Fisharmonii
Brzeziny Śląskie

dostarcza fisharmonie po cenach
na tańszych jak:

1. Jednogłosówki	od zł 700,—
2. Dwugłosówki	" " 1.000,—
3. Trzygłosówki	" " 1.500,—
4. Czterogłosówki	" " 2.000,—
5. Cztero i półgłosówki z pedałem grającym	" " 2.200,—
6. Specjalne fisharmonie kuferkowe, przenośne	" " 400,—

Cennik fabryki fisharmonii z Brzezin Śląskich („Polonia”, 1930: 19)



Okazja! **Ważne!** **Okazja!**

Dla Przewiel. Duchowieństwa, Szan. Nauczycielstwa,
dla szkół, zakładów, pensjonatów, ochronek, towarzystw
i szkół muzycznych, zespołów orkiestralnych oraz dla P.P.
Organistów.

Pierwsza Krajowa
Wytwórnia Fisharmonii
A. SOLYGA i Ska
Brzeziny Śląskie.

Poleca wszelkie modele fisharmonii, jak:
szkolne, kuferkowe, salonne, organowe, bez pedału i z
grającym pedałem, w solidnym, artystycznym wykonaniu
po cenach

o 40 % niższych
od zagranicznych, przy bardzo starannym wykonaniu.

Największy tego rodzaju zakład w Polsce.

Roczna produkcja 500 instrumentów.
Firma zatrudnia 30 pracowników.

Wszelkie modele stale na składzie. Instrumenty luku-
sowe według osobnego cenniku.

Ułgi w spłatach! Gwarantowana jakość!
Żądajcie ilustrowanych cenników!

Popierajcie przemysł krajowy!
Popierajcie polską wytwórczość!

Reklama prasowa („Polska Pacyfistyczna”, 1930: 6)

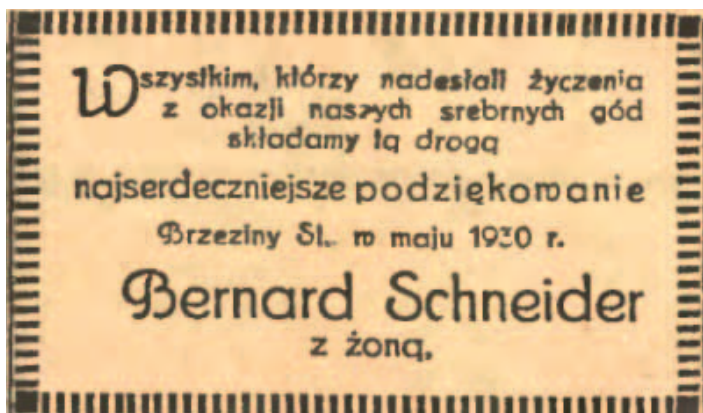
12 kwietnia 1930 r. spółka Bernarda z Antonim Sołygą została rozwiązana. W maju tego roku Bernard obchodził z żoną srebrne gody – 25 lat małżeństwa.

W 1931 r. „Górnośląskie Wiadomości Gospodarcze” (1931, 8, 11) informowały, że Antoni Sołyga był dłużnikiem.

Spadek zamówień na prace malarskie i fisharmonie spowodował, że w 1932 r. Bernard otworzył razem z Z. Kollmanem w Brzezinach Śląskich wytwórnię nowoczesnych wynalazków użytku domowego, w której produkowano elektromagnetyczne szczotki „Elektra”. Działalność ta prowadzona była nie dłużej niż przez rok.



Bernard (w kapeluszu) i Antoni Sołyga (?) stojący przy drewnie, z którego produkowano fisharmonie (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)



Podziękowanie B. Schneidera i żony z okazji „srebrnych gód” („Polonia”, 1930: 12)



Reklama prasowa B. Schneidera i Z. Kollmana („Polska Jutrzejka”, 1932: 8)



Reklama prasowa („Głos Narodu” od 1932: 3 do 1933: 4)

Fisharmonie B. Schneidera były w latach ok. 1932–1933 sprzedawane w składzie fortepianów Władysława Bolońskiego w Krakowie (Rynek Główny 34).

Bernard prowadził samodzielnie wytwórnę fisharmonii w Brzezinach Śląskich przynajmniej do 1934 r. (*Spis właścicieli kont czekowych w Pocztowej Kasie Oszczędności PKO 1935, 1934: 734*).

Antoni Zdebel zawsze miał o swoim teściu, Bernardzie, dobre zdanie jako o człowieku bardzo uczciwym. Bernard był żyrantem weksla na 2000 zł wystawionego przez Antoniego Sołygę („Polska Zachodnia”, 1928: 10). Antoni Sołyga był bohaterem afery o odszkodowania gór-

nicze w województwie śląskim w 1937 r. Oszukał ok. 1000 rolników z powiatu świętochłowickiego, pszczyńskiego i Chorzowa na kwotę 20 000 zł („Siedem Grozy”, 1937: 2).

Interesy z Antonim Sołygą doprowadziły do dwóch sprzedaży licytacyjnych w kamienicy Bernarda (Brzeziny Śląskie, ul. Warszawska 47). W 1932 r. urząd skarbowy w Wielkich Hajdukach (obecnie Chorzów-Batory) dokonał sprzedaży licytacyjnej 3 harmonii i 2 fisharmonii („Polska Zachodnia”, 1932: 8), a w 1933 r. urząd ten sprzedał poprzez licytację biurko, 3 harmonie, pianino i bielizniarkę („Polska Zachodnia”, 1933: 8). W 1933 r. w budynku, gdzie produkowano fisharmonie (Brzeziny Śląskie, ul. 3 Maja 75), urząd ten sprzedał poprzez licytację 400 kg mąki żytniej, proszek do prania, mydło, 2 regały, 100 kg cukru („Polska Zachodnia”, 1933: 8), a w 1934 r. sprzedano pianino, kredens, kanapę, stół i lustro („Polska Zachodnia”, 1934: 8).



Fisharmonia Bernarda Schneidera (rodzinne archiwum Teresy Kryszki)

Dr hab. Janusz Musialik dotarł do czterech egzemplarzy fisharmonii z tej wytwórni sygnowanych nazwiskiem Bernard Schneider.

1. Fisharmonia w parafii Matki Bożej Nieustającej Pomocy w Bukowie, powiat wodzisławski, gmina Lubomia, woj. śląskie (ewidencja w dniu 18.05.2009 r.). Instrument znajdował się wtedy na plebanii; obecnie nie ma go w tej parafii (informacja uzyskana 10 października 2024 r. od ks. Mariusza Pacwy – administratora parafii).
2. Fisharmonia w parafii ewangelicko-augsburskiej w Chorzowie (ewidencja w dniu 3 września 2009 r.).
3. Fisharmonia w kolegiacie pw. Bożego Ciała w Jarosławiu, woj. podkarpackie (ewidencja w dniu 14 lipca 2014 r.). Instrument sprzedany został w składzie fortepianów Władysława Bolońskiego w Krakowie.
4. Fisharmonia w kaplicy klasztornej pw. św. Józefa siostr dominikanek w Ulanowie, powiat niżański, woj. podkarpackie (ewidencja w 2024 r.).



Fisharmonia B. Schneidera w kolegiacie pw. Bożego Ciała w Jarosławiu (zdjęcie otrzymane od parafii)



Fisharmonia B. Schneidera w kaplicy klasztornej pw. św. Józefa zgromadzenia zakonnego sióstr dominikanek w Ulanowie (zdjęcie otrzymane od dr. hab. Janusza Musiałika)



Tabliczka firmowa fisharmonii B. Schneidera w kaplicy klasztornej pw. św. Józefa zgromadzenia zakonnego sióstr dominikanek w Ulanowie (zdjęcie otrzymane od dr. hab. Janusza Musiałika)

W styczniu 2021 r. na jednym z internetowych portali aukcyjnych pojawiła się na sprzedaż w Nysie fisharmonia Bernarda Schneidera.

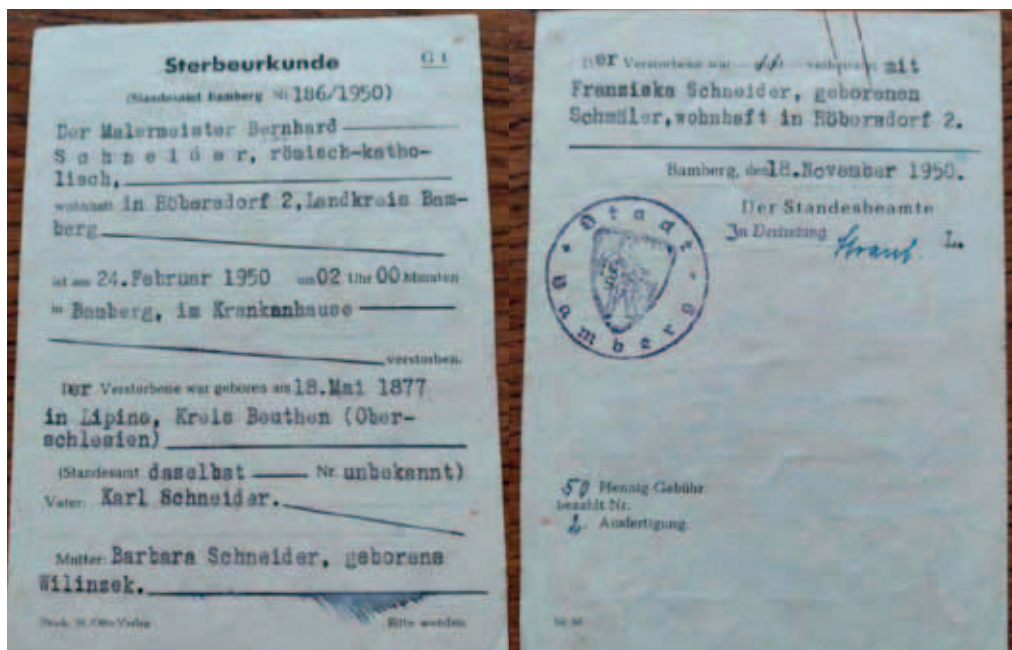
Zachowane fisharmonie posiadają ok. 10 registrzów, mają 1–2 głosy (jedno- i dwugłosówki). Są to tzw. fisharmonie domowe, ćwiczebne, służyły m.in. w czasie prób chórów i ćwiczyli na nich organiści.

Bernard pod koniec II wojny światowej wyjechał do Robersdorf, pow. Bamberg (Niemcy). Po przyłączeniu wschodnich ziem niemieckich do Polski, do Niemiec wyjechali również inni fabrykanci instrumentów klawiszowych, np. fortepianmistrzowie Bruno Sommerfeld i Willi Jähne z Bydgoszczy, organmistrzowie Carl Berschdorf i syn Norbert z Nysy i Paul Voelkner z Bydgoszczy.



Fisharmonia B. Schneidera, w rękach prywatnych (www8)

Nieruchomości Bernarda w Brzezinach Śląskich przeszły na własność skarbu państwa. Zmarł 24 lutego 1950 r. w wieku 73 lat o godz. 2:00 w szpitalu w Bamberdze. Grób Bernarda nie zachował się do czasów współczesnych.



Akt zgonu Bernarda Schneidera (rodzina archiwum Teresy Kryszki)

BIBLIOGRAPHY

- „Gazeta Urzędowa Województwa Śląskiego”, 1931, r. 10, nr 2, 24.
 „Zeitschrift für Instrumentenbau”, 1914–1915, t. 35, 249.
 „Dziennik Śląski”, 1908, r. 11, nr 126, 3.
 „Katolik”, 1908, r. 41, nr 66, 2.
 „Der Oberschlesische Wanderer”, 1912, r. 85, nr 199, 4.
 „Der Oberschlesische Wanderer”, 1913, r. 86, nr 296, 15.
 „Rzemieślnik Śląski”, 1929, r. 1, nr 13, 16.
 „Kwartalnik Strażacki Powiatu Świętochłowickiego”, 1931, r. 1, nr 4, 8.
 „Polak”, 1926, r. 25, nr 39, 3.
 „Morze: organ Ligi Morskiej i Rzecznej”, 1927, r. 4, z. 10, 48.
 „Głos Narodu”, 1927, nr 5, 8.
 „Gazeta Handlowa”, 1929, r. 4, nr 285, 4.
 „Górnośląskie Wiadomości Gospodarcze”, 1931, nr 8 [9], 19.
 „Gazeta Powiatowa Powiatu Świętochłowickiego”, 1930, z. 43, 253.
 „Wiadomości Tarnogórsko-Lublinieckie. Gwarek”, 1975, nr 19 [5], 5.
 „Gość Niedzielny”, 1929, r. 7, nr 17, 14.
 „Przemysł metalowy, czasopismo tygodniowe Polskiego Związku Przemysłowców Metalowych”, 1929, r. 8, nr 42, 350.
 „Polska Pacyfistyczna: organ przyjaciół Paneuropy”, 1930, nr 1–2, 6.
 „Polonia”, 1930, r. 7, nr 19278, 19.
 „Polonia”, 1930, r. 7, nr 2021, 12.
 „Górnośląskie Wiadomości Gospodarcze”, 1931, nr 8, 11.
 „Polska Jutrzejka”, 1932, r. 5, nr 15, 8.
 „Głos Narodu” od 1932, nr 119, 3, do 1933, nr 296, 4.
 „Polska Zachodnia”, 1928, r. 3, nr 352, 10.
 „Siedem Groszy”, 1937, r. 6, nr 28, 2.
 „Polska Zachodnia”, 1932, r. 7, nr 255, 8.
 „Polska Zachodnia”, 1933, r. 8, nr 196, 8.
 „Polska Zachodnia”, 1933, r. 8, nr 203, 8.
 „Polska Zachodnia”, 1934, r. 9, nr 81, 8.
 [b.a.]. 1934. *Spis właścicieli kont czekowych w Pocztovej Kasie Oszczędności PKO 1935*. Warszawa: Nakład i druk Pocztovej kasy Oszczędności, 734.
 [b.a.]. 1929. *Powszechna Wystawa Krajowa. Katalog Główny: obejmuje przemysł, samorządy, wychowanie fizyczne i instytucje kulturalno-oświatowe*. Poznań: Wydawnictwo Powszechnej Wystawy Krajowej, 196.
 [b.a.]. 1934. *Kalendarz-Notatnik dla Drogerzystów i Farmaceutów na Rok 1934*. Poznań: Drukiem, nakładem i oprawą Drukarni Nakładowej „Kupca”, 393.
 [b.a.]. 1929. *Kalendarzyk policji wojew. śląskiego*. Katowice: Nakładem Związku Funkcjonariuszów Policji Wojew. Śląskiego „Samopomoc”, 319.
 [b.a.]. 1930. *Skorowidz branż przemysłu, handlu, finansów, rzemiosła i zawodów wyzwolonych. Województwo Śląskie 1929/30*. Katowice: Wydawnictwo Skorowidza Branż, 164.

[b.a.]. *Spis Abonentów Warszawskiej Sieci Telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej 1930/31*. Warszawa: Zakł. Graf. E. i D-ra K. Koziańskich, 100.

KMAK K. (2009). *Wkład firmy „Klimosz i Dyrszlag” z Rybnika w śląskie budownictwo organowe. Studium historyczno-instrumentoznawcze*. Katowice: Księgarnia św. Jacka.

KOWALCZYK W. (1929). *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w 1929 r. Album fotograficzny*. Poznań, 80.

MUSIALIK J. (2016). *Wytwórnia fisharmonii w Brzezinach Śląskich – rys historyczny*. „*Studia Organologica*”, 5, 261–272.

MUSIALIK J. (2022). *Fisharmonia w kulturze ziem polskich XIX i XX wieku*. Lublin: Polihymnia.

NIEBROJ E. (1932). *Księga pamiątkowa rzemiosła śląskiego 1922–1932*. Katowice: Drukiem Księgarni i Drukarni Katolickiej, 122.

WŁOCZEK C. (2023). *Historia Brzeziny Śląskich*. Piekary Śląskie: Mikopol, 169.

www1: www.zabytkoweinstrumenty.wordpress.com, 10 V 2025.

www2: www.sbc.org.pl; www.jbc.bj.uj.edu.pl; www.old.mbc.malopolska.pl; www.wbc.poznan.pl/dlibra, 10 V 2024.

www3: www.arspolonica.ocross.net, 10 V 2025.

www4: www.musicamsacram.pl, 30 XII 2024.

www5: www.genealogyindexer.org, 21 XII 2024.

www6: www.dps.piekary.prv.pl, 30 XII 2024.

www7: www.fotopolska.eu, 17 XI 2024.

www8: www.olx.pl, 25 I 2021.

SUMMARY

Bernard Schneider was born on May 18, 1877 in Lipiny. Currently a district of Świętochłowice. Bernard had a sister Józefa, in 1905 he married Franciszka (German: Franziska) née Schmäler. They had eight children. The family lived in Brzeziny Śląskie, at Warszawska street 45 and 47 (currently Bednorza street). The author of this article contacted the daughter of Alicja and Antoni Zdebel – Teresa Kryszka (granddaughter of Bernard). He maintained a long and fruitful correspondence with Teresa. Teresa provided photos from the family archive and provided a lot of valuable information about Bernard and his family. Bernard was a master painter and employed 50 workers. His painting workshop mainly painted walls of public buildings. On December 1, 1928 Bernard entered into a partnership with Antoni Sołyga, a merchant from Królewska Huta, currently Chorzów. The gentlemen continued the activity of the First National Harmonium Factory established before January 7, 1927 by Jan Kołpanowicz in Brzeziny Śląskie, at 3 Maja 97 street (currently Rożdżeńskie street). According to Teresa Kryszka, the place of instrument production was a small utility building with an office room (Brzeziny Śląskie, 3 Maja 75 street, currently Rożdżeńskie street 75), this building has not survived to the present day. The harmonium factory from Brzeziny Śląskie took part in the General National Exhibition in Poznań in 1929. It

was awarded a bronze medal for the instruments exhibited. The factory also took part in the 9th Eastern Fair in Lviv in 1929. It is estimated that during its entire activity, at least until 1934, the factory produced about 100 harmoniums. During World War II Bernard moved to Robersdorf, Bamberg district (Germany), where he died on February 24, 1950 (age 73) in a hospital in Bamberg.

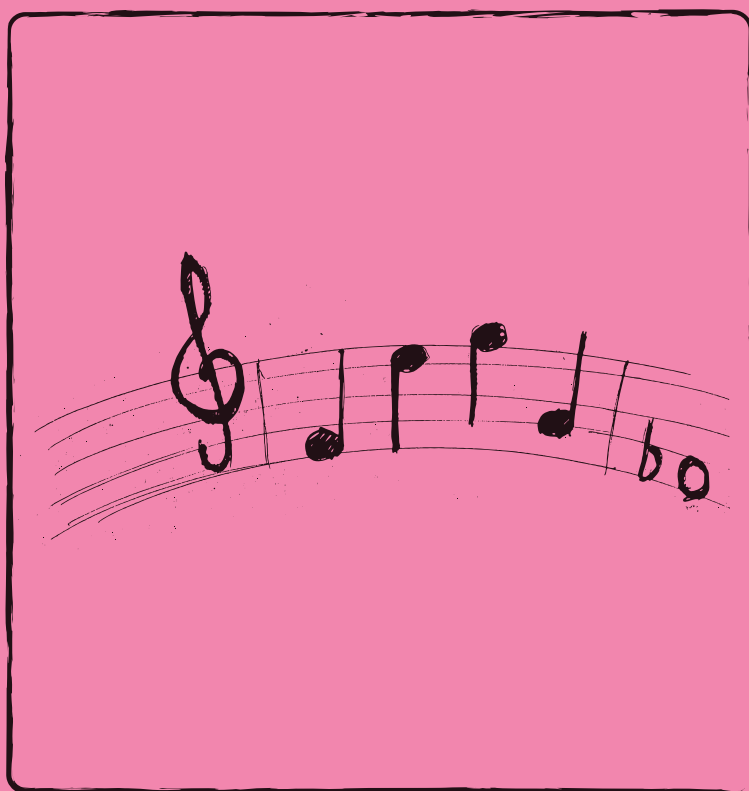
Słowa kluczowe/Keywords:

Bernard Schneider • Jan Kołpanowicz • Antoni Sołyga • wytwórnia fisharmonii • Brzeziny Śląskie

Bernard Schneider • Jan Kołpanowicz • Antoni Sołyga • Harmonium Factory • Brzeziny Śląskie

Romuald Romaniak was born in 1983. Master of Science in Architecture, graduate of engineering studies in the field of construction, specialization in construction and architecture, Center for Engineers' Education in Rybnik, Silesian University of Technology in Gliwice. Graduate of supplementary studies, master's degree in the field of architecture and urban planning, Wrocław University of Science and Technology. A fan of antique musical instruments, he is interested in the history of keyboard instruments and has been running a blog on this topic since 2010. He has established contact with experts in the subject and with many descendants of keyboard instrument fabricants.

e-mail: romualdromaniak@wp.pl



Victor Clariss Czajane*k* i jego *Orgelfantasie*

Jerzy Kukla

W 1951 r. nastąpiło połączenie Bielska i Białej – dwóch miast leżących nad rzeką Białą – w jeden miejski organizm o nazwie Bielsko-Biała. Rzeka Biała, dzieląca oba miasta, wyznaczała w czasach piastowskich granicę między Księstwem Cieszyńskim i Księstwem Oświęcimskim. Bogata a zróżnicowana historia obu miast sprawiła, że Bielsko kulturowo i administracyjnie ciążyło ku Śląskowi, zaś Biała – ku Małopolsce. I mimo, iż zarówno Bielsko, jak i Biała, pomimo różnego stopnia zamożności, wykazywały bardzo podobną strukturę narodowościową, wyznaniową, a nawet przemysłową, ten podział przetrwał obydwie wojny światowe.

W latach 1900–1939 Bielsko (Bielitz) było prężnym ośrodkiem przemysłu i kultury. O zamożności miasta świadczyć mogą zachowane budynki mieszkalne i użytkowe, oceniane dzisiaj jako wybijające się dzieła architektury secesyjnej. W ówczesnych granicach administracyjnych Bielska

istniały dwa kościoły rzymskokatolickie: pw. św. Mikołaja – parafialny (od 1992 r. rzymskokatolicka katedra diecezji bielsko-żywieckiej) oraz filialny pw. Świętej Trójcy (od 1928 r. – garnizonowy). Zbór luterański posiadał kościół parafialny oraz sporych rozmiarów kaplicę cmentarną (1911), natomiast gmina żydowska gromadziła się w imponującej, utrzymanej w stylu neomauretańskim synagodze (1881), która jako jedyna świątynia bielska nie przetrwała czasu II wojny światowej, ponieważ została zburzona w 1941 r. W mieście działał również teatr oraz miejska orkiestra symfoniczna.

O randze, jaką w kościele pw. św. Mikołaja zajmowała muzyka, mogą świadczyć do dziś zachowane w archiwum parafii muzykalia, jak również instrumentarium organowe i przede wszystkim poziom, jaki reprezentowali organiści i kierownicy chóru. Zwłaszcza dotyczy to Vaclava Vlastimila Hausmanna (1850–1903) i jego następcy – Victora Clarissa Czajanka.



Victor Clariss Czajane*k*



Organy w katedrze św. Mikołaja w Bielsku - Białej (Rieger 1920 r.), które projektował i na których grał V.C. Czajane

Viktor Clariss Czajane urodził się 21 lipca 1876 r. w Mistku na Morawach, miejscowości leżącej na pograniczu morawsko-śląskim. Jego rodzicami byli Eduard i Marie (z domu Blattan). Eduard Czajane był muzykiem-autodyktą. Dbał o muzyczne kształcenie swoich czworga małych dzieci, w tym starszego syna, Eduarda (który w przyszłości zasłynie jako kompozytor operetek), i Viktora, ucząc ich gry na fortepianie i na skrzypcach. W 1885 r. Czajankowie przeprowadzili się do Skoczowa, gdzie Eduard został zatrudniony jako organista i kierownik chóru w parafii katolickiej. W latach 1888–1891 Viktor kształcił się w arcybiskupim gimnazjum w morawskim Kromieryżu (czes. Kroměříž, niem. Kremsier). W programie szkoły prowadzonej przez pijarów muzyka zajmowała eksponowane miejsce, więc młody adept organistyki miał szansę uporządkować wiadomości i umiejętności wykształcone pod kierunkiem ojca. Jednakże fakt, iż uczęszczał nie do oddziału czeskiego, lecz niemieckiego (gimnazjum prowadziło je równolegle), wywarło z pewnością wpływ na jego orientację narodowościową, językową i kulturową.

W latach 1891–1894 Czajane kształcił się w szkole organistowskiej w Brnie, gdzie studiował grę organową u Emericha Berana (1868–1940) oraz kompozycję u Leoša Janáčka (1854–1928). Dalsze studia podjął w latach 1894–1896 w konserwatorium we Wiedniu, natomiast od 1896 do 1898 r. w konserwatorium w Pradze, gdzie studiował kompozycję u Antonína Dvořáka (1841–1904). Krótko po ukończeniu studiów pełnił funkcję drugiego organisty katedry w Ołomuńcu, natomiast w latach 1898–1900 został powołany do służby wojskowej, którą

pełnił w Cesarsko-Królewskim Pułku Piechoty nr 100 w Krakowie. W trakcie służby pełnił funkcje muzyczne, kierując wojskową orkiestrą. Grywał również okazjonalnie w krakowskich kościołach.

Pierwszą samodzielną posadą muzyczną Czajanka było stanowisko organisty i kierownika chóru (*regenschori*) w Boguminie (czes. Bohumin) pełnione w latach 1900–1902. Jednakże kulminacją rozwoju i działalności Victora Clarissa Czajanka była przeprowadzka do Bielska i związanie się z kościołem pw. św. Mikołaja, co nastąpiło w 1902 r.

Z początku zastępował coraz bardziej podupadającego na zdrowiu Hausmanna, jednakże po śmierci swego poprzednika odniósł sukces wygrywając konkurs na stanowisko organisty i kierownika chóru, pokonując piętnastu kontrkandydatów.

W 1904 r. zawarł związek małżeński z Irmą Reiske, śpiewaczką pochodzącą z Bielska. W 1921 r. urodziła się ich jedyna córka, Hanne Müller-Goldingen.

W Bielsku Victor Clariss Czajaneek pozostał do 1945 r. W tym czasie działał nie tylko jako organista i *regenschori* u św. Mikołaja, ale także jako pedagog, udzielając zarówno lekcji prywatnych, jak również w seminarium dla przedszkolek i szkołach prowadzonych przez siostry *de Notre Dame*. Dyrygował licznymi bielskimi i bialskimi chórmi, jak również koncertami miejskiej orkiestry symfonicznej.

W Bielsku powstały również jego najważniejsze kompozycje. Część z nich ukazała się drukiem w renomowanych wydawnictwach, jak np. *F. E. C. Leuckart*, *Carl Engels*, *Friedrich Hochstein & Co* czy *Carl Haslinger*. Czajaneek tworzył głównie muzykę religijną na chór *a cappella*, chór z towarzyszeniem instrumentalnym oraz pieśni na głos z towarzyszeniem organów, choć nie brak w spisie jego utworów również kompozycji świeckich, wokalnych i instrumentalnych (kameralnych, fortepianowych). Jego najważniejszym dziełem jest *Missa Solemnis* op. 49 wydana drukiem w oficynie *Anton Böhm & Sohn* i przeznaczona na chór mieszany, głosy solowe, orkiestrę symfoniczną i organy. Dzieło dedykowane papieżowi Piusowi XI odniosło ogromny sukces odnotowany w prasie na terenie całego Śląska i daleko poza jego granicami. Msza wykonywana była m.in. w Katowicach, Gliwicach, Berlinie, Linzu, Augsburgu, natomiast recenzje ukazały się w czasopiśmie popularnych i muzycznych w Berlinie, Katowicach, Wiedniu, Pradze, Brnie i innych.

Niestety, inne dzieło chóralne zamiast sukcesu przyniosło Czajankowi nakaz opuszczenia Bielska w 1945 r. Była to kompozycja powstała w latach II wojny światowej *Dem Führer*, do której słowa napisał Karol Herma z dedykacją dla Adolfa Hitlera. Mimo wstawiennictwa polskich chórzystów ówczesny prezydent miasta Bielska Szczepan Jurzak nie cofnął swojej decyzji.

Viktor Clariss Czajaneek wraz z rodziną w 1947 r. zamieszkał ostatecznie w Frohnleiten w Styrii (Austria). Tutaj objął stanowisko dyrektora nowo utworzonej szkoły muzycznej oraz

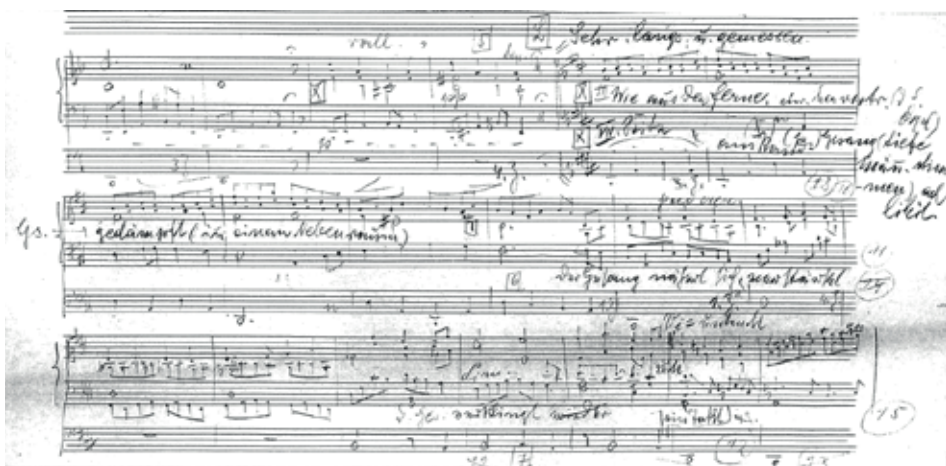
organisty i *regenschori* w miejscowym kościele parafialnym. Aktywnie włączył się również w organizację życia muzycznego miasta.

Na emeryturę przeszedł w lipcu 1952 r., natomiast 25 września tego samego roku zmarł. Został pochowany na cmentarzu we Frohnleiten.

Nazwisko i dorobek Czajanka zostały w latach powojennych zapomniane. Jedyne źródła wiedzy o nim zawiera książka biograficzna Petera Andraschke (zmarłego w 2020 r. niemieckiego muzykologa urodzonego w Bielsku w 1939 r.) pt. *Viktor Clariss Czajaneck* (Berlin 1996) oraz rozprawa doktorska Jadwigi Jasińskiej *Tradycje muzyczne kościoła św. Mikołaja w Bielsku-Białej 1800–1945* (KUL 1998), z których pochodzą informacje zawarte w niniejszym tekście.

Viktor Clariss Czajaneck zachował się w pamięci parafian bielskiego „Mikołaja” (tak popularnie ta świątynia jest nazywana w miejscowej tradycji) jako znakomity organista, zaś jego mistrzowskie improwizacje gromadziły zawsze liczną rzeszę słuchaczy. W tym kontekście dziwi fakt, że *Orgelfantasie* jest jego jedynym utworem na organy solo. Dzieło nie posiada liczby opusowej, jednakże fakt, iż przeznaczone jest na wielkie organy o trzech manualach, sugeruje, że utwór powstał po 1920 r. Wtedy bowiem zostały ukończone nowe, 50-głosowe organy firmy *Gebrüder Rieger* opus 2034, ówczesnie największe na Śląsku Cieszyńskim. Powstanie tego instrumentu umożliwiła rozbudowa kościoła pw. św. Mikołaja która została ukończona w 1910 r. Viktor Czajaneck złożył swój podpis na protokole jego kolaudacji i zasiadał na nim do 1945 r. Przede wszystkim zaś był projektantem założeń brzmieniowych instrumentu, więc powinny one być punktem odniesienia przy interpretacji jedynego utworu organowego Czajanka.

Orgelfantasie jest rozbudowaną, jednoczęściową kompozycją, składającą się z odcinków o skontrastowanym charakterze tworzących epicki typ narracji, co sugerują oznaczenia autora. Co prawda brak jest tu jakiegoś programu pozamuzycznego, jednakże sam przebieg dramaturgiczny przywołuje takie utwory, jak np. *Pièce héroïque* Cesara Francka czy Marco Enrico Bossiego (op. 128) lub VIII Symfonię organową *Mors mea – funeralia mea* Feliksa Nowowiejskiego (op. 45 nr 8), czyli wstęp, zawiązanie akcji, konflikt, śmierć i apoteoza zwycięstwa (Franck) lub odnalezienie pokoju w życiu wiecznym (Nowowiejski). Ekspozycją głównej myśli tematycznej jest obszar pierwszych 57 taktów, po którym następuje ożywienie dramaturgii zarówno przez przyspieszenie tempa (*Poco mosso*), jak i przebiegi szesnastkowe, aż do kulminacji *fortissimo* w takcie 81 (*Breit*). Po krótkim uspokojeniu na przestrzeni taktów 85–103 (*Sehr langsam*) następuje właściwe zawiązanie akcji dramaturgicznej. Napięcie, począwszy od taktu 103, buduje tutaj głównie silnie schromatyzowana, dysonansowa harmonia akordów aż do potężnego *fortissimo possibile* w takcie 132. Po tym akordowym fragmencie, ukazującym wybitny kunszt harmoniczny Czajanka, następuje dynamiczny odcinek *Piu mosso* (najszybszy pod względem tempa fragment *Orgelfantasie*) prowadzący do rozładowania napięcia dramaturgicznego w taktach 145–150. Dwa ostatnie epizody utworu Czajanka to marsz żałobny, który rozpoczyna się w takcie 151 (*Largo pesante*), oraz swoiste *In Paradisum*, które stanowi końcowy fragment (*Sehr langsam und gemessen*) zamykający się w taktach 179–205. Tutaj kompozytor przenosi słuchacza w inną rzeczywistość, wymagając od wykonawcy



Orgelfantasie, manuskrypt, fragment

użycie odpowiednich barw organów, aby uzyskać efekt *Wie aus den Ferne* i dalej: *In einem Nebenraum*. Materia dźwiękowa obejmuje tutaj ośminowy ruch ośmiokowy w górnym planie oraz rekapitulację ćwierćnut marsza żałobnego. Utwór kończy się jasnym akordem D-dur.

Język muzyczny *Orgelfantasie* stanowi oryginalną syntezę stylu późnoromantycznego w duchu Antonina Dwořaka oraz nowoczesnego, modernistycznego, właściwego bardziej dla Leoša Janáčka, z którym zresztą do końca utrzymywał korespondencyjny kontakt. Karty partytury jedyne go utworu organowego Viktora Clarissa Czajanka zawierają zarówno szeroką, romantyczną frazę, jak i połączenia harmoniczne odbiegające od systemu dur-moll, w których to fragmentach współbrzmienie, a nie linia melodyczna, stanowi element tektoniczny. Nie brak również balansujących na granicy trywialności opadających progresji (takty 57–72) oraz naturalizmu (marsz żałobny). Emocjonalność również jest maksymalnie skontrastowana, od fragmentów o charakterze lirycznym, a nawet medytacyjnym, po epatujące energią i dynamizmem. Wszystko to lokuje *Orgelfantasie* w kręgu muzycznej secesji jako syntezę stylów, gdzie często banał sąsiaduje z wyrafinowaniem, prostota ze złożonością materii, zaś znakomita świadomość możliwości dużego, symfonicznego instrumentu organowego, którą posiadał Czajank, sprawia, że ten utwór jest ciekawą i wartościową pozycją repertuarową i w pełni zasłużył na wydobyć go z niepamięci.

Utwór w formie kserokopii manuskryptu autor niniejszego tekstu otrzymał dzięki uprzejmości śp. prof. dr. hab. Petera Andraschke i po dokonaniu niezbędnego retuszu miejscami mało czytelnego zapisu wykonał go po raz pierwszy na koncercie w katedrze pw. św. Mikołaja w Bielsku-Białej 14 października 2014 r.

W niniejszej edycji zachowano oryginalną formę zapisu. Wszystkie oznaczenia pochodzą od kompozytora. Zrezygnowano z uzupełnienia oznaczeń frazowania tam, gdzie rękopis ich nie zawiera, pozostawiając to kompetencji wykonawców. Podobnie w przypadku rejestracji

uwzględniono jedynie te uwagi, które ujął sam kompozytor.

Organy braci Rieger w katedrze pw. św. Mikołaja w Bielsku-Białej stanowią punkt wyjścia dla interpretacji zarówno *Orgelfantasie*, jak i akompaniamentów organowych w pieśniach chóralnych i solowych Czajanka. Instrument ten z niewielkimi zmianami zachował się do dzisiejszych czasów. Jedynie na wniosek Władysława Linderta (1920–2013), znakomitego następcy Victora Clarissa Czajanka na stanowisku organisty i dyrygenta chóru, dokonano w 1952 r. przebudowy traktury pneumatycznej na elektropneumatyczną oraz wymiany czterech głosów. Wiązało się to z wykonaniem nowego stołu gry oraz spolszczeniem oryginalnych niemieckich nazw rejestrów.

Poniżej oryginalna dyspozycja organów braci Rieger opus 2034 z 1920 r.:

MANUAL I	MANUAL II	MANUAL III	PEDAL
Principal 16'	Liebllich Gedeckt 16'	Quintatön 16'	Principalbass 16'
Principal major 8'	Principal minor 8'	Geigenprincipal 8'	Violon 16'
Fugara 8'	Viola di Gamba 8'	Liebllich Gedackt 8'	Salicetbass 16'
Bourdon 8'	Quintatön 8'	Flûte harmonique 8'	Subbass 16'
Hohrflöte 8'	Traversflöte 8'	Echo-Gamba 8'	Quintbass 10 2/3'
Gemshorn 8'	Salicional 8'	Aeoline 8'	Octavbass 8'
Octave 4'	Geigenprincipal 4'	Vox coelestis 8'	Cello 8'
Rohrflöte 4'	Fugara 4'	Prastant 4'	Bassflöte 8'
Super-Octave 2'	Flöte 4'	Gemshorn 4'	Octave 4'
Cornett 3-5 fach	Octavin 2'	Flûte oktaviante 4'	Cornett 3 fach
Mixtur 5 fach	Mixtur 3 fach	Flageolet 2'	Posaune 16'
Fagott 16'	Clarinetto 8'	Harmonia aetherea 4 fach	
Trompete 8'		Fagott-Oboe 8'	
Clarino 4'			

POŁĄCZENIA	URZĄDZENIA DODATKOWE:
Manualkoppel III-I	2 Frei einstellbare Kombination
Manualkoppel II-I	Rohrwerk - Ausschaltung
Manualkoppel III-II	Piano
Pedalkoppel I	Mezzoforte
Pedalkoppel II	Forte
Pedalkoppel III	Fortissimo
Super-Octavkoppel III-I	Tutti
Super-Octavkoppel II-I	automatischer Pedalumschaltung
Sub-Octavkoppel III-I	Crescendo-Decrescendo
Sub-Octavkoppel II-I	Schweller III Manual
Super-Octavkoppel I-Pedal	
Sub-Octavkoppel II-Pedal	

Skala klawiatur: manual C–g³ (wiatrownice II i III manualu – 68 tonów), pedał C–f¹.

ORGELFANTASIE

Viktor Clariss Czajaneck
(1876–1952)

Grave

Organy

f

legato

ohne Rohrwerk

ein wenig beschleunigend

The musical score is written for organ. It begins with a 'Grave' tempo marking and a forte (*f*) dynamic. The first system shows the right hand playing a melody with triplets and the left hand providing a harmonic accompaniment. The second system continues this theme with more complex triplet patterns. The third system introduces a slight acceleration ('ein wenig beschleunigend') and features sixteenth-note passages in both hands, with triplets still present. The score is divided into three systems, with measures 5, 8, and 11 marked at the beginning of each system.

10

13

16

sehr breit

Tempo I

20

*

* W rękopisie kompozytorskim takty nr 20 i 21 zostały wykreślone.

39

(breit)

45

p *cresc.*

50

poco accel. *dim.* *rit.*

55

poco mosso *p* *Walze ein* *I.* *cresc.*

61

steigernd

rit.

3

a tempo

III.

poco a poco cresc.

71

71

75

75

79 *breit*

ff

molto diminuendo

84 *sehr langsam* *poco a poco cresc.*

91 *diminuendo*

III.

98 *dim.* *ppp* *mp* *Schweller geschlossen*

III. stark besetzt

105 *un poco crescendo*

111 *I. + II. + III.*

cresc.

117 *ff*

122 *Largo*
(wie ein Choral)

127 *cresc.*

132 *fff* *piu mosso* *dim.*

136 (III.) *dim.* *cresc.*

139 *noch etwas belebter*

142

cresc.

144

dim. *mf*

147

Largo
pesante *wie ein Trauermarsch*

dim. *pp* *f 1.* *rall.* *ten.*

152

cresc. *e accel.* **B**

156 *allargando*

159 **Grave**

162 *etw. beschleunigend*

165

168 *rall. -*

171 *A tempo*

ff *molto dim.*

175 *rallentando* *p* *pp* *sehr langsam und gemessen*

III. wie aus den Ferne

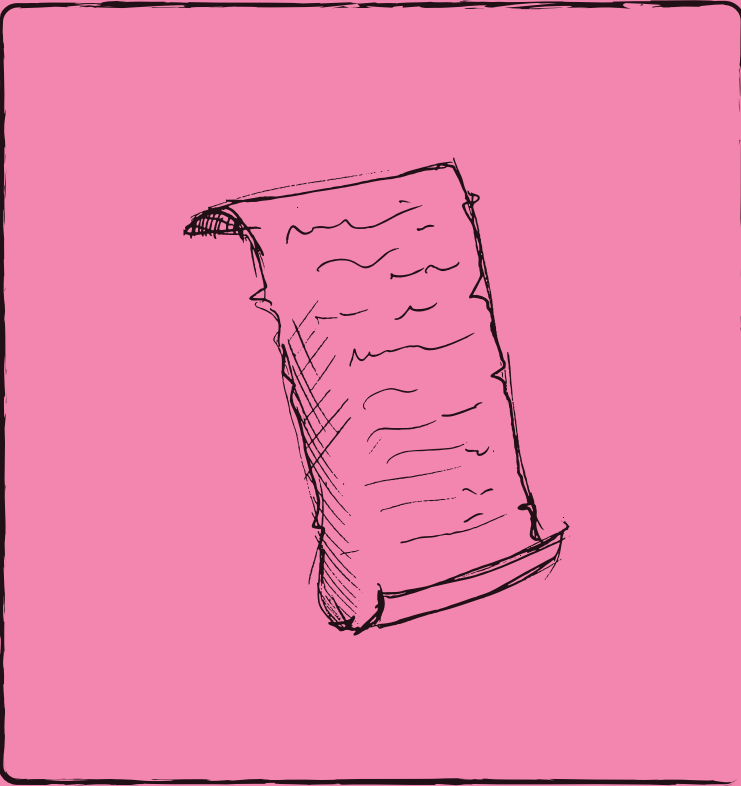
179 *gedämpft (wie in einem Nebenraum) (II.)* *etwas hervortretend*

183 *poco cresc.*

189 *dim.* Vi=

194 *p* *cresc.* *allargando* *pp* *mp* =de

199 *rall.* *pp dim.*



Contents

Introduction	3
Articles	5
KAZIMIERZ CIEPLIK	7
Renowacja organów Johanna Spiegla w kościele parafialnym pw. św. Stanisława Kostki w Doruchowie	
ANDREAS GASTEIGER	23
Der Tiroler Orgelbau dargestellt am Beispiel der Orgelbauer Reinisch und Pirchner	
TOMASZ KMITA-SKARSGÅRD	41
Organy w przestrzeni architektonicznej kościoła – recepcja postulatów Soboru Watykańskiego II na przykładzie wybranych polskich realizacji	
ERYK ZYWERT	71
W sprawie metryk organmistrza Stanisława Krukowskiego	
KAMIL MAJCHRZAK	81
Organy Gottfrieda Wilhelma Schefflera z Brzegu w oratorium kościoła pw. św. Jakuba Apostoła w Krzepicach – rys historyczny, status prawny, opis techniczny	
ANDRZEJ PRASAŁ	119
Zagadkowa historia organów w kościele parafialnym pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Żernikach Wrocławskich	
Pro memoria	137
PROF. DR HAB. DARIUSZ SKÓRCZEWSKI	139
Pożegnanie Pani Profesor Marii Szymanowicz	
DR ANDRZEJ GŁADYSZ	141
Garść wspomnień i refleksji w dniu pogrzebu Profesor Marii Szymanowicz	
DR EWELINA SZENDZIELORZ	146
JOACHIM GRUBICH – wspomnienie	
Reviews	149
Feniks znów przeleciał nad Opolem (Ewelina Szendzielorz)	151
<i>Res Musicalis Ecclesiae Opoliensis. Złoty Jubileusz Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej W Opolu. Nuty (Oliwia Kraft)</i>	156
Czas Bożego Narodzenia, miłości i organów (Ewelina Szendzielorz)	159

Reports	161
Sprawozdanie z IX Konferencji Organoznawczej „Śląskie Organy”, Opole, 26.03.2025 r. (ks. dr hab. Franciszek Koenig)	163
<i>Viva la musica d'organo!</i> X Festiwal Młodych Organistów im. Śląskich Muzyków Kościelnych (Ewelina Szendzielorz)	165
Varia	169
ROMUALD ROMANIAK	171
Bernard Schneider – mistrz malarski i fabrykant fisharmonii z Brzezin Śląskich	
Notes	189
JERZY KUKLA	191
Victor Clariss Czajaneł i jego <i>Orgelfantasie</i>	

sindruk
zakład poligraficzny



www.foliaorganologica.com