



Folia Organologica

International yearbook of organ and organ music

NR 3/2020

Impressum

Publishers

Wydawnictwo SINDRUK-DIMK:

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

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

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

Scientific Council

dr hab. Maciej Babnis (AP Stupsk, 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 Krkjielić (UMMA Cetinje, Montenegro)

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

dr hab. Michał Sławecki, 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, Germany)

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

dr hab. Petr Koukal (Telč, Czech Republic)

prof. Tatjana Krkjielić (UMMA Cetinje, Montenegro)

dr Robert Makulski (WSD oo. Franciszkanów Katowice, Poland)

prof. Bojan Martinović (UMMA Cetinje, Montenegro)

dr hab. Magdalena Pilch, prof. AM (AM Łódź, Poland)

prof. dr hab. Antoni Reginek (US Katowice, Poland)

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

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

dr hab. Zuzana Zahradníková (KU Ružomberok, Slovakia)

Editorial Board

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

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

dr Franciszek Koenig (UO Opole, Poland)

dr Andrzej Prasał (UO Opole, Poland)

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.

Databases

Central and Eastern European Online Library (CEEOL)

Central European Journal of Social Science and Humanities (CEJSH)

Proofreading: Józef Chudalla, dr hab. Dariusz Krok, prof. UO, dr Eva Ocisková

Edition of notes: dr Joachim Waloszek

Photo on the cover: Organ in Wierzych, Poland (Photographer: Grzegorz Poźniak)

Editorial Board and Office

Folia Organologica

ul. Grunwaldzka 7; PL-45-054 Opole

office@foliaorganologica.com

Introduction

Dear Readers, we present you with the third issue of the yearbook *Folia Organologica*. We are very happy that the journal is developing, gaining more and more readers, but also improving its quality, which is proved by indexing the yearbook in the first electronic databases. We hope that due to our work and commitment we are able to meet the needs of the organ studies community; at the same time we are gaining more and more readers interested in the organ, who will find many interesting and inspiring articles or useful news on our pages. We strongly believe that both the organ and organ music require multifaceted promotion and it is this statement which becomes a significant theme for our work. We thank you for all kinds of supportive words, positive assessments, but also for any feedback on *Folia Organologica*.

We started our work on the third issue of the periodical at a special time. The whole world has been overwhelmed by the fear of coronavirus, but this fear is not unsubstantiated. The number of people who have died as a result of the infection is terrifying. Of course, this is not a message to the local press, but I mention it for the knowledge to next generations who – I hope, in the distant future – will reach for *Folia Organologica*. We live – as the Latin maxim declares – here and now: *hic et nunc*. So even though the situation I am writing about does not directly concern the reality of the organ, the chronicle themes substantiate its recollection.

In the community of Silesian organists we were also forced to face the sad fact of one's departure. On 28 February 2020, Fr Piotr Dębski, PhD from Legnica died after a long and serious illness. He was a lecturer at the Academy of Music in Wrocław and director of the Diocesan Institute of Church Music in Legnica. Although he never published on our pages, I still mention him as our very close collaborator, because his potential cooperation at creating this journal was prevented by illness. We used to talk many times about the necessity of such a journal. I know from our conversations that he enjoyed its founding, but he could only help us with the right word. We dedicate the *pro memoria* section to Fr Piotr Dębski, including not only the text characteristic for this section, but the memories of Fr Piotr friends as well.

The current issue also includes articles, reviews, discussions, and other sections in accordance to the prearranged layout of the journal. Therefore, we invite you to read the third issue of the periodical, concurrently relying on your warm reception and declaring our openness to constructive suggestions and creative comments.

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



1

Translokacje śląskich organów po 1945 roku na teren diecezji tarnowskiej

Translocations of the Silesian organs after
1945 to Tarnów diocese

Paweł Pasternak

ORCID: 0000-0003-1024-2110

UNIwersYTET MUZYCZNY

FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE

ABSTRACT

In the article, there is presented history of organs moved after World War II from Silesia, mainly from former German territories to Tarnów diocese. The oldest of them was made in 1746. Four of them comes from *Schlag & Söhne* workshop from Schweidnitz (Świdnica), two are by *Gebrüder Walter* workshop from Guhrau (Góra), and two are built by unknown organbuilders. Other two translocated organs do not exist now. There are also parts of former Silesian organs, like pipes, bellows and consoles, present in organs built by other organbuilders in Tarnów Diocese. Two translocations were planned, but did not succeeded.

WSTĘP

Gdy w 1945 r. Polska objęła w administrację były tereny III Rzeszy, tzw. Ziemie Odzyskane, zaczęły być one miejscem usankcjonowanego szabru. Temat ten w środowisku organologicznym jest niezwykle kontrowersyjny, a badania jego trudne ze względu na realia tamtych czasów. Przygotowując obecnie pracę doktorską o powojennych dziejach organowych diecezji tarnowskiej, siłą rzeczy musiałem natrafić również na zagadnienia związane z tą tematyką. Postanowiłem je więc tutaj przedstawić i uporządkować w celu prezentacji faktów już odkrytych, jak również zagadnień jeszcze niewyjaśnionych, co – mam nadzieję – będzie impulsem do nowych odkryć. W tym miejscu chciałbym szczególnie podziękować Wolfgangowi Brylli, z którym od lat współpracuję w kwestii wyjaśniania losów wywiezionych organów. Współpraca ta pozwoliła ustalić historię już kilku instrumentów, a jej wyniki W. Brylla prezentuje głównie na łamach czasopisma „Sudety” (2014a; 2014b). Autor ten wspomina ponadto o organach, które zamierzano sprowadzić do Sobolowa (W. Brylla 2015).

W diecezji tarnowskiej nie było tak wiele zniszczeń wojennych, jak w niektórych innych częściach kraju, stąd też import instrumentów z tzw. Ziemi Odzyskanych nie był tak masowy, jak np. w Warszawie. Kilka takich organów jednak sprowadzono i dziś są one ważnym punktem w krajobrazie organowym diecezji tarnowskiej. Praktycznie cały ten zasób pochodzi z Dolnego Śląska, gdyż był on najbliższy geograficznie i przybyło tam wielu osadników z Tarnowskiego, w tym księży, którzy podjęli tam pracę duszpasterską. Poza tym wśród sprowadzonych wtedy organów mamy jedynie dwa instrumenty będące prawdopodobnie dziełem firmy *Gebrüder Dinse* z Berlina są to 7-głosowe organy w Bukowcu – województwo małopolskie, powiat nowosądecki, jak również 12-głosowe organy w Jasieniu Brzeskim – województwo małopolskie, powiat brzeski. Oba instrumenty mają trakturę mechaniczną i wiatrownice klapowo-zasurowe; ich pierwotnych lokalizacji należy upatrywać w północno-zachodniej Polsce.

1. ZACHOWANE INSTRUMENTY

1.1. Johann Georg Neßling

Przegląd śląskich organów w diecezji tarnowskiej chcę rozpocząć od najstarszego spośród nich o pewnym datowaniu. Jest to instrument zbudowany przez Johanna Georga Neßlinga dla kościoła ewangelickiego w Grodziszczu k. Świdnicy w 1746 r. Pierwotnie miał jeden manual, pedał i 13 głosów. W 1843 r. firma Schlagów powiększyła organy o 3-głosowy manual II (W. Brylla 2014a), a w 1874 r. remontowała je (Schlag 1908), zmieniając być może dyspozycję. W latach 1955–1956 przeniesiono je do kościoła w Ochotnicy Dolnej. Poprzednie organy, 10-głosowe, Jana Baranowskiego przeniesiono do Rajbrotu, natomiast montażu w Ochotnicy dokonał Józef Stach z Tęgoborzy. Ponieważ instrument Neßlinga jest dużo większy rozmiarami niż Baranowskiego, a niewielki drewniany kościół w Ochotnicy nie może się równać wielkością ze swoim odpowiednikiem z Grodziszczu, pod organy wycięto otwór w stropie, przez co prospekt jest widoczny w całości tylko z bardzo bliskiego dystansu. Wiadomo o dwóch remontach instrumentu po jego przeniesieniu: pierwszy przeprowadził w 1964 r. Stanisław Wilewski z Nockowej (W. Nowakowski 1993: passim), drugi, w 2013 r., Sławomir Piotrowski z Modlnicy k. Krakowa. Organ mają 16 głosów, 2 manualy i pedał, trakturę mechaniczną i wiatrownice klapowo-zasurowe.

Dyspozycja

Manual I C – c ³	Manual II C – c ³	Pedał C – c ¹
Bordun 16 F. Flaut major 8 F. Flaut amabile 4 F. Quinte 3 F. Mixture 3 fach Princip. 8 F. Flaute 8 F. Fugara 8 F. Octave 4 F. Octave 2 F.	Gemshorn 8 F. Rohr flaute 4 F. Gambe 8 F.	Violon 16 F. Gamben B. 16 F. Prinz. Bass 8 F.

Połączenia: Manual koppel, Pedal koppel.



Il. 1, 2. Prospekt i stół gry organów w Ochotnicy Dolnej

1.2. Firma *Schlag & Söhne*

Wspomniana już świdnicka fabryka organów była jedną z największych i najbardziej zasłużonych na terenach włączonych do Polski w 1945 r. Duża część instrumentów pozyskanych przez polskie parafie z tzw. Ziem Odzyskanych jest właśnie jej dziełem. Nie inaczej jest w diecezji tarnowskiej, gdzie sprowadzono czworo jej organów.

1.2.1. Nowa Jastrzębka

Najstarszy instrument firmy *Schlag & Söhne* w diecezji tarnowskiej znajduje się w Nowej Jastrzębce. Tamtejszy kościół został zbudowany w 1902 r. Dwa lata później nowe organy, 9-głosowe, wykonał tam Tomasz Fall ze Szczyrzyca, jednak uległy one zniszczeniu wraz z kościołem podczas II wojny światowej (M. Wieczorek 2016: 27). Nastała potrzeba sprowadzenia kolejnych organów. Obecny instrument został zbudowany w 1903 r. dla kościoła ewangelickiego w Strzeszowicach (niem. Tzschacksdorf; województwo lubuskie). Na stole gry brak tabliczki z numerem opusowym, ale posługując się katalogiem, możemy go oszacować na 665 (Schlag 1908: npg). Pewne zamieszanie wzbudziła wzmianka w kronice parafialnej, że instrument sprowadzono z parafii Lipinki Łużyckie, w tej miejscowości jednak Schlag nie budował organów. Na szczęście z pomocą Wolfganga Brylli udało się ustalić, że parafia ta posiada kościół filialny w Strzeszowicach, a ta miejscowość występuje już w katalogu Schlaga i odpowiada zachowanemu instrumentowi. Organy wybudowano jako 5-głosowe, jednak z możliwością dalszej rozbudowy, gdyż wiatrownice przygotowano pod 10 głosów (5+3/2, kloce dla dodatkowych głosów są zaślepione). Historię sprowadzenia organów do Nowej Jastrzębki szczegółowo opisuje kronika parafialna. Pierwszy zapis dotyczący tej sprawy z 1954 r. brzmi następująco (zachowano oryginalną pisownię):

Za zezwoleniem władz państwowych sprowadziliśmy z t.zw. ziem Odzyskanych organy bez piszczałek – sam mechanizm – z kościoła poprotestanckiego z parafii Lipinki Łużyckie – pow.

Żary – koło Żagania. Były z tym kłopoty – bo ludzie Wschodniacy nie zrozumieli sprawy – ale gdy dostali do tego Kościoła fisharmonię zupełnie się uspokoili – Organy niewielkie – 5 głosowe – ale wystarczające – trzeba je będzie dopiero uzupełnić – wstawić piszczałki.

Po zmontowaniu i poświęceniu organów w 1955 r. miejscowy proboszcz dokonał kolejnego wpisu do kroniki:

Po odpuście letnią porą, było poświęcenie organów[.] Uzupełnił je i złożył Grzanka Wojciech z Tuchowa – organista parafialny – i [Stanisław] Czachor – organista klasztorny z Tuchowa. Poświęcenia dokonał Ks. Rufin Aleksander Dziekan-Proboszcz z Lisiej Góry – bardzo życzliwy usłużny – dla każdego Księdza z oddaniem. Na poświęceniu ludzie jak rzadko trafia się – szarpneli się trochę – dosyć okazałą sumę złożyli. Ponieważ obydwaj z Ks. Rajcą baliśmy się, by nas kto nie obrabował – więc Ks. Rajca czuwał z jakimś tam narzędziem obrony – a trzeba wiedzieć że fizycznie był bardzo mocny – i gdy był w Starej Jastrzębce proboszczem to pokonał dwóch bandytów, którzy w nocy go napadli – jednego tak sprął, że go wnet policja złapała nie mógł uciekać – drugi sromotnie uciekł (Wieczorek 2016: 27–28).

W czasie montażu pierwotnie neoklasykistyczny prospekt uzupełniono o zwieńczenie z neogotycką snycerką i atrapami piszczałek w celu dostosowania do wystroju kościoła w takim właśnie stylu. Stół gry organów wbudowany jest w lewy bok szafy organowej. Traktura gry i rejestrów jest pneumatyczna, a wiatrownice stożkowe. Miech fałdowy z dwoma klinowymi podawaczami znajduje się w szafie organowej, zaś dmuchawa poza chórem muzycznym. Obecnie instrument jest od wielu lat nieczynny: dmuchawa jest odłączona, a elementy drewniane w znacznym stopniu zniszczone przez szkodniki drewna. Mimo użycia nowych piszczałek, instrument zachował oryginalną dyspozycję, spolszczono jedynie nazwy głosów.

Dyspozycja

Manuał I C – f ³		Manuał II C – f ³	Pedał C – d ¹
Pryncyp.	8'	Salicjonat	8'
Gedakt	8'		
Portunal	4'		Subbas 16'

Połączenia: I Superokt., M.II – M.I, M.I – P.

Rejestr zbiorowy: Tutti.



Il. 3, 4. Prospekt i stół gry organów w Nowej Jastrzębce (fot. Michał Wieczorek)

1.2.2. Chełm k. Bochni

Kolejny instrument firmy *Schlag & Söhne*, opus 717 z 1905 r., znajduje się w Chełmie k. Bochni. Został sprowadzony w 1947 r. z Gniechowic (w niektórych dokumentach, np. Arch1, błędna nazwa: Gniewkowice). Zaznaczmy, że Schlag 1908 (npg) wymienia 16-głosowe organy w miejscowości Gnichwitz, zbudowane w 1905 r. Jest to zatem jeden z pierwszych instrumentów przywiezionych na teren diecezji tarnowskiej po wojnie. Montażu dokonał Waclaw Biernacki z Krakowa (Arch2). Poprzednio w kościele znajdował się instrument firmy *Rieger* z Jägerndorfu z 1880 r. Było to jedno z jej pierwszych dzieł na terenie diecezji tarnowskiej i otrzymało ono bardzo wczesny numer opusowy – 76 (*Rieger* 1924: 3). Według ówczesnego inwentarza instrument miał 6 głosów i jeden miech. Stół gry ustawiony był przodem do ołtarza głównego.

Dyspozycja (Arch3)

Manuał C - f ³	Pedał C - d ¹
Pryncypał [8'] Octavprincipal [4'] Gedekt [8'] Salicional [8'] Flauto dolce [4']	Subbass [16']

Podczas montażu organów *Schlaga* wykorzystano prawdopodobnie prospekt i niektóre głosy z instrumentu *Riegera*. Według ks. Stefana Króla były to: Pryncypał, Oktawa, Salicet (jako Vox coelestis) i Gamba (jako Cello). Dziwi wymienienie tego ostatniego głosu, gdyż nie figurował on w przytoczonej wcześniej dyspozycji organów *Riegera*. Stąd według niektórych źródeł montaż organów *Schlaga* potraktowano jako „uzupełnienie” wcześniejszego instrumentu (Arch2). Podczas wizytacji przeprowadzonej 2 lata później tak określono instrument: „organy nowe względnie kupione na Zachodzie za 200.000 zł, rekonstrukcje i zmontowanie przeszło 400.000 zł. wyniosło” (Arch4).



Il. 5, 6. Prospekt (fot. Michał Markuszewski) i stół gry organów w Chełmie

W 1975 r. prace przy organach prowadził Stanisław Wilewski z Nockowej (Arch5). Ostatniego, lecz częściowego remontu dokonał Sławomir Piotrowski z Modlnicy w 2005 r. (Arch2). Obecnie organy są czynne, lecz pożądanym byłby remont połączony z przywróceniem oryginalnej postaci, w jakiej wybudowała je firma *Schlag & Söhne*.

Organy mają 16 głosów, 2 manualy i pedał, trakturę pneumatyczną i wiatrownice stożkowe. Jeden miech pływakowy wraz z dmuchawą elektryczną znajduje się w szafie organowej. W jej lewy bok wbudowany jest stół gry. Tabliczki z nazwami głosów zapisanymi w języku polskim są nieoryginalne. Kolorystyka manubriów: manual I – białe, manual II – pomarańczowe, pedał – niebieskie.

Dyspozycja

Manual I C – f ³	Manual II C – f ³	Pedał C – d ¹
Buordon 16'	Vox coelestis 8'	Violonbas 16'
Pryncypał 8'	Portunal 8'	Subbas 16'
Portunal 8'	Aeolina 8'	Octawbas 8'
Octawa 4'	Flet łagodny 8'	Cello 8'
Flet 4'	Trawersflet 4'	
Mixtura 2-3 ch	Pikolo 2'	

Połączenia: II-I, Super II-I, I-P.

Rejestr zbiorowy: Forte.

1.2.3. Muszyna

Kolejne dwa instrumenty pochodzą już z końcowego okresu działalności firmy. Do kościoła parafialnego św. Józefa w Muszynie trafił instrument o numerze opus 981 z kościoła ewangelickiego w Stanowicach koło Świdnicy (w niektórych źródłach, np. Arch6, błędnie określone jako Słunowice). Dzięki badaniom Wolfganga Brylli wiemy, że instrument zamówiono tam w 1911 r. do nowo ukończonego kościoła, a budowę zakończono z pewnością przed rokiem 1913 (W. Brylla 2015). Translokacji dokonała, tak jak poprzednio, firma Wacława Biernackiego z Krakowa, jednak rok później (1948). Podczas montażu miała



Il. 7, 8. Prospekt i stół gry organów w Muszynie

zainstalować trzy głosy z poprzednich organów (Flet, Kwinta i Gemshorn) i trzy nowe: Pikolo, Oktawbas i Vox coelestis (Arch7). Jednak z podanych głosów istnieją obecnie: Flet 4', Kwinta $2\frac{2}{3}'$ w manuale I i Pikolo 2' w manuale II. Być może pozostałe z wymienionych powyżej głosów później usunięto albo nigdy nie zrealizowano planów ich dobudowania. W 1968 r. czyszczenia i strojenia dokonał Bronisław Kaltenbek z Rokietnicy (Arch7).

Organy mają 14 głosów, 2 manualy i pedał, trakturę pneumatyczną i wiatrownice stożkowe. Niestety, nie zachowano oryginalnego prospektu, instalując w jego miejsce „płat” z piszczałek. Stół gry wbudowany jest centralnie w cokół szafy organowej. Wewnątrz szafy jest jeden miech z dwoma dźwigniami do kalikowania.

Dyspozycja

Manual I C - f ³	Manual II C - f ³	Pedał C - d ¹
Prinzipal 8' Salicional 8' Flöte 8' Octave 4' Flet 4' Kwinta $2\frac{2}{3}'$ Progr. harm. 2-3fach	Portunal 8' Gambe 8' Flet dolce 4' Pikolo 2'	Subbass 16' Violon 16' Cello 8'

Połączenia: Manual–Koppel, Pedal–Koppel I, Pedal–Koppel II.

Urządzenie dodatkowe: Tremolo.

Rejestr zbiorowy: Tutti.

1.2.4. Maszkienice k. Brzeska

Chronologicznie najpóźniejszy instrument firmy *Schlag & Söhne* w diecezji tarnowskiej znajduje się w Maszkienicach k. Brzeska. Wysoki numer opusowy (1042) każe nam przypuszczać, że organy powstały w latach I wojny światowej. Dodatkowo upewniają nas o tym drewniane rurki traktury pneumatycznej stosowane w czasach, gdy brakowało ołowiu, gdyż większość tego metalu była przeznaczana na cele wojenne. Co ciekawe, zapewne aby zamaskować pochodzenie instrumentu, w stole gry umieszczono tabliczkę Wilhelma Sauera, jednak pozostałe detale nie pozostawiają wątpliwości, że jest to instrument Schlagów.

Według akt (Arch8) instrument zakupiono w 1953 r., zaś jego remont (a zapewne także i montaż) przeprowadziła krakowska firma Wacława Biernackiego. Utrudnia to ustalenie pochodzenia organów, gdyż, jak wiadomo, organmistrz ten miał „na składzie” wiele instrumentów, które demontował na Ziemiach Zachodnich, a następnie oferował parafiom. Być może na taką formę nabycia organów zdecydowano się, biorąc przykład z sąsiedniego Szczepanowa. Organy są w stanie dobrym; w 1998 r. remont przeprowadziła firma Bałchanów z Bielska-Białej (informacja pochodzi od Grzegorza Bałchana). Mają 10 głosów, 2 manualy i pedał, trakturę pneumatyczną i wiatrownice stożkowe. Stół gry wbudowany jest z lewej strony szafy. Prospekt organowy utrzymany jest w stylu neobarokowym.

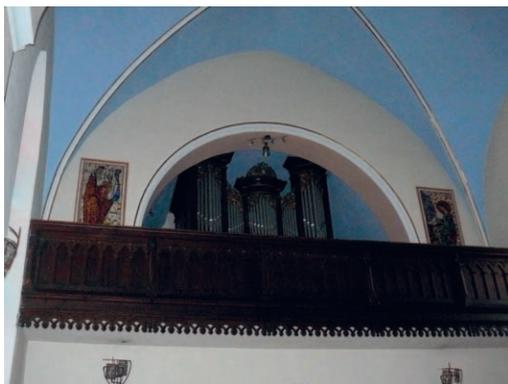
Dyspozycja

Manuał I C-f ³	Manuał II C-f ³	Pedał C-d'
Prinzpal 8' Gambe 8' Bordun 8' Octave 4' Mixture 3 fach	Salicional 8' Portunal 8' Flöte 4'	Subbass 16' Cello 8'

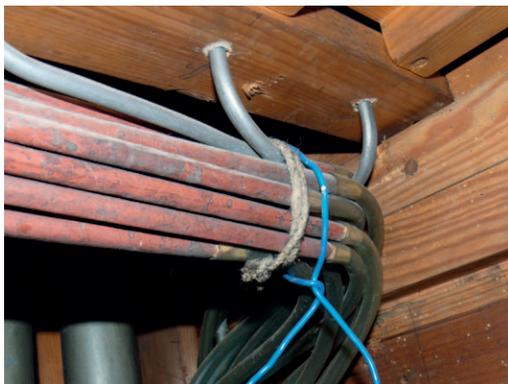
Połączenia: Manualkoppel, Pedalkoppel zu I, Pedalkoppel zu II, M. I Super (nieoryginalne, nieczynne)

Urządzenie dodatkowe: Tremolo (nieoryginalne, nieczynne)

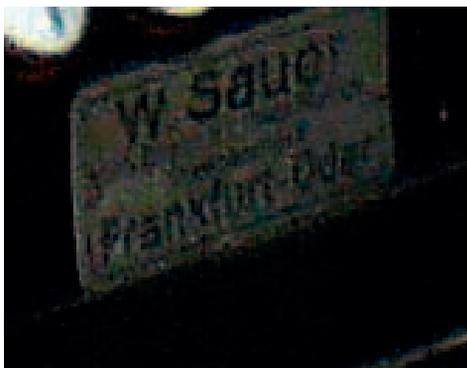
Rejestr zbiorowy: Tutti



Il. 9, 10. Prospekt i stół gry organów w Maszkienicach



Il. 11. Maszkienice – drewniane rurki traktury pneumatycznej



Il. 12. Maszkienice – umieszczona wtórnie tabliczka firmy Sauer

1.3. Gebrüder Walter

Poza firmą *Schlag & Söhne*, drugim mocno reprezentowanym zakładem na terenie diecezji tarnowskiej jest firma braci Walter z Góry. W przeciwieństwie do organów ze świdnickiej fabryki, w diecezji tarnowskiej znajdują się wyłącznie jednomanuałowe instrumenty mechaniczne tej firmy.

1.3.1. Zalipie

W tej słynącej z ludowego malarstwa miejscowości wybudowano w 1948 r. kościół. Nie posiadał on organów, dlatego w 1953 r. przywieziono instrument (op. 60 z 1867 r.), jak i inne wyposażenie świątyni, z Tymowej k. Wołowa. Miały być one otrzymane „w prezencie od władz państwowych” (Arch9), jednak według pisma kurii wrocławskiej z 1956 r. uczyniono to bez jej zezwolenia (Arch10). Po przywiezieniu organów do Zalipia brakowało 306 sztuk piszczałek metalowych, które do kompletował organista Józef Banek z Żabna (Arch11), zajmujący się początkowo ustawieniem organów, ale nie wykonał swej pracy dobrze, po czym od nowa składał je Władysław Ziemiański ze Szczyrzyca (Arch9). Montaż ukończono dopiero w 1960 r. (Arch12), a podczas niego wyposażono organy w napęd elektryczny.



Il. 13. Prospekt organów w Zalipiu (fot. Łukasz Burgieł)



Il. 14. Zalipie – tabliczka budowniczego (fot. Łukasz Burgieł)



Il. 15. Zalipie – tabliczka budowniczego (fot. Łukasz Burgieł)

Organy mają 9 głosów, jeden manual i pedał, trakturę mechaniczną i wiatrownice klawowo-zasurowe. Obecnie są nieczynne. Stół gry wbudowany jest w lewy bok szafy organowej. Na uwagę zasługuje odwrotna kolorystyka klawiszy manualu. W dyspozycji spolszczono nazwy głosów w sekcji manualu.

Dyspozycja

Manual C – f ³	Pedał C – d ¹
Pryncypał 4'	Subbass 16 Fuss
Pryncypał 8'	Violoncello 8 Fuss
Portunal flet 8'	
Dolce flet 4'	
Pikolo 2'	
(Oryginalnie był tu głos Super octave 2')	
Salicjoniał 8'	
Gedekt 8'	

1.3.2. Rzędzianowice

Drugi instrument firmy *Walter*, tym razem późniejszy, znajduje się w podmieleckiej parafii Rzędzianowice. Kościół został wybudowany w latach międzywojennych i, podobnie jak w Żalipiu, tutaj również organy są pierwszymi w świątyni. Instrument ma numer opusowy 201 i pochodzi z 1892 r. Do rzędzianowickiego kościoła został zakupiony w 1956 r. za pośrednictwem kurii wrocławskiej, a na miejscu instrument montowali Jan i Włodzimierz Kołpanowiczowie z Krakowa (Arch13). Miejsce pierwotnego zainstalowania nie jest pewne, ale mógł być to Krzepielów koło Głogowa. W katalogu firmy *Walter* (1912: npg) w wykazie instrumentów występuje miejscowość *Tschepplau bei Glogau*, a umieszczenie jej w wykazie, jak również zbliżona wielkość daje podstawy do przypuszczenia, że może być to właśnie ten instrument. Prawdopodobnie podczas montażu dobudowano dwa głosy sterowane trakturą pneumatyczną: *Gemshorn 8'* i *Piccolo 2'* oraz *Tremolo*. Wiatrownice są stożkowe, a stół gry jest wbudowany w lewy bok szafy organowej. Organy mają 9 głosów, jeden manual i pedał oraz trakturę mechaniczną. Obecnie grają, ale są w złym stanie i potrzebują remontu. Dyspozycja nosi ślady przekształceń.

Dyspozycja

Manual C - f ³	Pedał C - d ¹
Octave 4'	Subbass 16'
Principal 8'	
Salicet 8'	
Gedact 8'	
Gemshorn 8'	
Piccolo 2'	
Flaut dolce 4'	
Progressio 1-2-3 fach	

Połączenie: Pedal coppel.

Urządzenie dodatkowe: Tremolo



Il. 16, 17. Prospekt i stół gry organów w Rzędzianowicach

1.4. Organy nieznanymi budowniczymi

1.4.1. Szczepanów

Instrument ten jest najokazalszy ze wszystkich organów sprowadzonych do diecezji tarnowskiej w latach powojennych. Jego historia nie jest do końca jasna i jest przykładem na to, że organy, o które pierwotnie starała się parafia, przejmował ktoś inny. Początkowo do Szczepanowa zamierzano sprowadzić organy z kościoła ewangelickiego w Bożej Górze (niem. Gottesberg, obecnie część miasta Boguszów-Gorce). Kuria diecezjalna wystawiła wtedy następujące zaświadczenie (Arch14):

Kuria Diecezjalna zaświadcza, że parafia Szczepanów pow. Brzesko czyni starania dla zakupu organu, którego brakuje w tutejszym kościele. Ponieważ według otrzymanych informacji Władze Miejskie w Bożej Górze przeznaczyły na sprzedaż organ z opuszczonego i nieużywanego kościoła gminy protestanckiej, Kuria Diecezjalna w Tarnowie poleca Władzom prośbę parafii Szczepanów i uprasza o zezwolenie na kupno i przewiezienie organu z Bożej Góry do Szczepanowa.

w Tarnowie, dnia 8 maja 1947

[podpis nieczytelny]

Organy, o które starała się parafia szczepanowska, zbudowała firma *Schlag & Söhne*, jednak skądinąd wiadomo, że instrument ten dopiero w 1971 r. trafił do Dubiecka k. Przemyśla, gdzie został zmontowany i rozbudowany przez Theodora Böhmego (A. Prasał 2007). Do Szczepanowa sprowadzono natomiast inne organy, o których wiadomo tylko tyle, że pochodzą z nieustalonego zamkniętego ewangelickiego kościoła na Dolnym Śląsku i zostały zakupione w firmie Wacława Biernackiego z Krakowa, która też je zmontowała w 1949 r. Tak kulisy ich zakupu i montażu przedstawia wypełniona przez miejscowego organistę ankieta (Arch15):

Organy te zostały zakupione we Firmie p. Wacława Biernackiego w roku 1949 w Krakowie ul. Franciszkańska 4. Organy zostały zbudowane przed II wojną światową w Niemczech w Dreźnie i były używane w jednym z kościołów ewangelickich. P. Wacław Biernacki za zezwoleniem ministerstwa ówczesnego na ziemię odzyskane organy te zakupił[,] następnie rozmontował[,] po przywiezieniu do swojej Fabryki w Krakowie wykonał nowy kontuar[Nie wydaje się to prawdziwe, gdyż obecny stół gry wykazuje spójność z całym instrumentem] i po sprzedaniu ich parafii Szczepanów zmontował je i ustawił na chórze[.] Montaż trwał 3 miesiące i ukończony został w kwietniu 1949. [...] Organy metryki ani nazwy firmy nie posiadają. Natomiast kiedy były montowane w naszej parafii, słyszałem od takich organmistrzów dziś już nie żyjących a zatrudnionych u P. Biernackiego jak PP. Maciejewski, Rafalski którzy organy te demontowali w jednym z kościołów ewangelickich na ziemiach odzyskanych i ci właśnie mechanicy to usłyszeli tam od ówczesnego pastora odnośnie budowy i miejsca i daty przekazali mnie.

Wymieniona zatem została fabryka z Drezna jako prawdopodobny budowniczy organów. Oczywiście podejrzenie pada tu na firmę *Jehmlich*, jednak po konsultacji z jej pracownikiem, Andreasem Hahnem, nie udało się wskazać żadnego instrumentu, który odpowiadałby temu znajdującemu się w Szczepanowie. W 2007 r. remont organów przeprowadził Sławomir Piotrowski z Modlnicy. Prospekt instrumentu ma charakter neobarokowy. Organy mają 30 głosów, 2 manualy i pedał, trakturę pneumatyczną, wiatrownice typu *Taschenlade*. Stół gry jest wolno stojący; grający siedzi lewym bokiem do prezbiterium.

Dyspozycja

Manual I C – a ³	Manual II C – a ³	Pedał C – f ¹
Mixtur 4f. 2'	Aeoline 8'	Posaune 16'
Cornet 3f. 4'2½/1½'	Gedackt 8'	Principal 16'
Trompete 8'	Salicional 8'	Principal 8'
Rausch quinte 2½'	Principal 8'	Violoncello 8'
Octave 4'	Oboe 8'	Violon 16'
Gemshorn 4'	Vox coelestis 8'	Subbass 16'
Bordun 16'	Gedackt 16'	Dolce 16'
Principal 8'	Konzertflöte 4'	
Viola di Gamba 8'	Violine 4'	
Hohlflöte 8'	Piccolo 2'	
Rohrflöte 8'	Mixtur 3f. 2'	
Dolce 8'	Vox-hum. Tremolo (Tabliczka nieoryginalna; jest samo Tremolo, bez głosu.)	

Połączenia: I–P, II–P, II–I.

Urządzenia dodatkowe: crescendo, wolna kombinacja, wyłącznik głosów językowych, żaluzja manualu II.

Rejestry zbiorowe: Piano, Mezzoforte, Choral werk, Forte, Fortissimo, Tutti.



Il. 18, 19. Prospekt i stół gry organów w Szczepanowie

1.4.2. Sobolów k. Bochni

Podobnie jak w Szczepanowie było również w Sobolowie k. Bochni. Początkowo chciano pozyskać 13-głosowe organy firmy *Schlag & Söhne* z 1897 r. z Bystrzycy Górnej. 27 października 1949 r. proboszcz parafii w Sobolowie skierował do pełnomocnika Konsystorza Ewangelickiego we Wrocławiu następujące pismo:

Rada Parafialna w Sobolowie, powiat Bochnia w województwie Krakowskim kupuje w Ministerstwie Skarbu w Warszawie organ trochę uszkodzony ze stojącego próżno zboru w Bystrzycy Górnej na podstawie tego, że zabytkowy z 14. wieku kościół w Sobolowie, odrestaurowany w ostatnim czasie według poleceń konserwatorów wojewódzkich posiada liche, nie zabytkowy, nie nadający się już obecnie do służby Bożej organ, a na sprawienie nowego nie stać tutejszej biednej podgórskiej ludności. W tym celu prosi o łaskawe wydanie zezwolenia.



Il. 20, 21. Prospekt i stół gry organów w Sobolowie

Zezwolenie takowe zostało wydane; zanim to jednak nastąpiło, instrument został wywieziony do Warszawy, gdzie trafił najpierw do tymczasowej kaplicy parafii pw. św. Zygmunta na Bielanych, a obecnie, zdemontowany, znajduje się w parafii pw. Świętych Apostołów Jana i Pawła na Gocławiu (W. Brylla 2014b). Parafia w Sobolowie nie zrezygnowała jednak z pozyskania instrumentu tą drogą. W 1950 r. (Arch16) trafiły do niej organy zapewne z innego dolnośląskiego kościoła, choć na obecnym etapie badań nie możemy ustalić ani miejsca, z którego je przeniesiono, ani nazwiska ich budowniczego. Podczas oględzin odkryto na jednej z wiatrownic inskrypcję z datą roczną 1848. Być może jest to data budowy, starszy natomiast jest barokowy prospekt. Na miejscu organy montować miał, według ankiety, Bartłomiej Ziemiański ze Szczyrzyca, lecz podany tam rok montażu (1948) jest nieprawdopodobny w świetle powyższego pisma (Arch17). Instrument przywieziony został jako niekompletny, gdyż brakowało traktury i piszczałek manuału II (Arch18). Już w 1985 r. wymagał on remontu (Arch19). Dokonał tego dopiero w 2009 r. Sławomir Piotrowski z Modlnicy, który uzupełnił brakujące elementy i dodał do manuału II nowy głos: Oktawe 2'. Zamontował także nową dmuchawę (Arch18). Obecnie organy mają 17 głosów, dwa manuały i pedał, trakturę mechaniczną i wiatrownice klapowo-zasurowe. Jeden miech pływakowy obsługiwany jest przez dmuchawę elektryczną. Stół gry jest wbudowany w lewy bok szafy organowej.

Dyspozycja

Manuał I C - d ³	Manuał II C - d ³	Pedał C - d ¹
Principal 8'	Flaute 8'	Violonbas 16'
Bourdon 16'	Salicet 8'	Subbas 16'
Gamba 8'	Portunal 8'	Oktawbas 8'
Hohlflote 8'	Flaute 4'	Cello 8'
Oktave 4'	Oktave 2'	
Flaute 4'		
[Rauschquinte 2 fach]		
Mixtura 3 fach		

Połączenia: Manual Coppel, Pedal Coppel.

Urządzenie dodatkowe: Tremolo.

1.4.3. Łąpczyca

Z Sobolowa niedaleko jest do Łąpczyca, gdzie również znajduje się sprowadzony z Ziemi Odzyskanych instrument. Miejskowy kościół pw. św. Anny został zbudowany w 1933 r. Początkowo mogły być tam ustawione organy pochodzące ze stojącej niegdyś na tym miejscu kaplicy, 7-głosowe z 1853 r. (Arch20). Po wojnie (data nieznana) sprowadzono tam organy pochodzące z pewnością z Ziemi Odzyskanych, określane w niektórych źródłach jako „salonowe” (Arch21). Czas ich powstania można orientacyjnie określić na połowę XIX w. Według inskrypcji w szafie organowej, w 1960 r. remontował je Waław Biernacki z Krakowa, zaś w 1979 r. podobne działania przeprowadzali Ferdynand i Stanisław Smoleńowie z Krakowa. Ostatniego remontu dokonał Sławomir Piotrowski w 2004 r., który dwa lata później zamontował w manuale II nowy głos – Kwintę 1½’ (Arch22). Nie jest to jednak jedyna modyfikacja, jaką przechodził instrument po montażu w Łąpczyca. Przede wszystkim przekształcono neoklasycystyczny prospekt, dodając do niego wolno stojące rzędy piszczałek. Zmieniono także dyspozycję: piszczałki prospektowe, które grają obecnie jako Oktawa 4’, mają inskrypcje „Salicional”. Organy posiadają 10 głosów, dwa manualy i pedał, trakturę mechaniczną i wiatrownice klapowo-zasuwowe. Stół gry wbudowany jest centralnie w cokół szafy organowej.



Il. 22, 23. Prospekt i stół gry organów w Łąpczyca



Il. 24. Łąpczyca – piszczałki prospektowe należące do głosów Gamba 8’ i Salicional 8’ (teraz Oktawa 4’)

Dyspozycja

Manual I C – f ³	Manual II C – f ³	Pedał C – c ¹
Burdon 8’ Super oktawa 2’ Oktawa 4’ Gamba 8’	Portunal 8’ Amabilis 4’ Kwinta 1’	Subbas 16’ Pryncypałbas 8’ Chorałbas 4’

Stałe połączenie manualów.

Urządzenie dodatkowe: Tremolo.

1.4.4. Łęki Górne

Trudno nazwać znajdujący się tutaj instrument dziełem oryginalnym, sprowadzonym i odbudowanym w tym samym kształcie. Według przekazów ustnych, w 1948 r. parafianie postanowili przywieźć najpierw kompletne organy, lecz w drodze powrotnej zatrzymała ich milicja i do transportu nie doszło. Sprowadzono zatem części nieustalonego, większego instrumentu, które na miejscu zestawiał Jan Bizon z Gnojnicy. Z dużych piszczałek drewnianych, które nie zostały wykorzystane, miano zrobić boazerię w domu parafialnym (informacja pochodzi od Adama Kuczewskiego, syna mieszkańca Łęk Górnych). W obecnym stanie organy mają 12 głosów, jeden manual i pedał, trakturę mechaniczną i wiatrownice klapowo-zasuwowo. Były remontowane w II połowie lat 80. przez Andrzeja Balickiego z Warszawy (informacja uzyskana od Andrzeja Balickiego.). Stół gry wbudowany jest w lewy bok szafy organowej.

Dyspozycja

Manual C – f ³	Pedał C – f
Pryncypał 8'	Subbas 16'
Burdon 8'	
Gamba 8'	
Rurflet 4'	
Flet kryty 8'	
Oktawa 4'	
Róg kozi 8'	
Aeolina 8'	
Flet podwójny 8'	
Oktawa 2'	
Mixtura III-rz.	



Il. 25, 26. Prospekt i stół gry organów w Łękach Górnych

2. INSTRUMENTY NIEZACHOWANE

2.1. Cikowice

Pierwsze organy w historii kościoła „proboszcz przy poparciu parafian nabył okazjnie na ziemiach poniemieckich w r. 1945”. Według kroniki parafialnej miały mieć 16 głosów i pochodzić z 1825 r. (Arch23). Z kolei akta wizytacyjne z 1968 r. podają nieco inne daty budowy organów i ich montażu w kościele: „[Organy] nabyte na zachodzie z rozbitego zboru protestanckiego w 1947 r. Budowane gdzieś 1822 r.” (Arch24). W 1979 r. organy te zostały rozebrane, a budowę nowego instrumentu, też obecnie nieistniejącego, rozpoczęli Piotr i Marian Tetlakowie z Rzeszowa (S. Król 2005).

2.2. Straszęcin

Organy z Wrocławia sprowadzono tu w 1955 (Arch25) lub 1956 r. (Arch26), choć w 1960 r. pisano o nich jeszcze jako o niewykończonych (Arch27), a w 1965 r. że „instrument wymaga wkładu, aby być odpowiednim” (Arch28). Translokacją według ankiety z 1971 r. miała się zajmować firma „Lutnia” z Wrocławia, lecz montaż „wykonany był wadliwie, tak że [organy] potrzebują kompletnego remontu” (Arch29). Nic nie wiadomo o istnieniu takiego zakładu, istniała natomiast Spółdzielnia Pracy Naprawy Instrumentów Muzycznych „Lira”, która wykonywała również prace przy organach (A. Prasał 2003: 205). Nie wiadomo, czy Wrocław odnosi się tylko do siedziby wykonawcy, czy też pierwotnej lokalizacji instrumentu. Organy miały 13 głosów, dwa manuały i pedał oraz trakturę pneumatyczną. W 1971 r. instrument był w remoncie (Arch30). Prawdopodobnie te prace wspomniano w ankiecie z tego samego roku: „[organy] naprawiał organista z Tuchowa Wojciech Grzanka. Niestety, nie doprowadził ich do stanu dobrego. Dawał nowy miech i napęd elektryczny” (Arch29). W latach: 1972 (Arch31), 1973 (Arch32) i 1992 stan organów nadal wymagał remontu i w tym ostatnim roku planowano go wykonać (Arch33). Jednak 11 lipca 1994 r. przy instrumencie zebrała się diecezjalna komisja muzyki kościelnej i stwierdziła: (Arch34):

- 1) instrument jest w stanie kompletnej ruiny, a w szczególności:
 - a) traktura gry i rejestratury jest zupełnie zniszczona;
 - b) wiatrownice i kanały powietrzne są również zniszczone;
 - c) głosy organowe są niekompletne [*sic!*], istniejące piszczałki przez wielokrotne i niefachowe przeróbki nie nadają się do użytku (zniszczone labia, korpusy, nogi). Drewniane piszczałki są nadto zniszczone przez korniki i nie nadają się do wykorzystania;
 - d) miechy są zniszczone;
 - e) szafa organowa i prospekt nie przedstawiają żadnej wartości, w prospekcie znajdują się ślepe piszczałki zbudowane z cynkowej blachy;
 - f) kontuar wbudowany w szafę organową jest zdekompletowany i nie przedstawia żadnej wartości.

2. Wnioski i zalecenia:

- a) organy nie nadają się do remontu, należy je w całości usunąć z kościoła – ze względu na możliwość rozprzestrzeniania się kornika należy to uczynić niezwłocznie.

Zalecenie to wypełniono. Od tej pory w kościele w Straszęcinie nie ma organów piszczałkowych.

3. ŚLĄSKIE CZĘŚCI INSTRUMENTÓW

Oprócz sprowadzania kompletnych instrumentów, śląskie organy służyły też, niestety, jako tanie lub darmowe zastępcze źródło materiału organmistrzowskiego. Sytuacja ta była podwójnie zła, gdyż oznaczała najczęściej dekompletację dobrych jeszcze organów, a ponadto utrudnia ustalenie ich historii. W diecezji tarnowskiej mamy kilka takich przypadków:

3.1. Bobowa, kościół pw. św. Zofii

Podczas jednego z remontów pozytywu Józefa Baranowskiego wstawiono do głosu Amabilis ponemieckie piszczałki, oznaczone stemplem. Zostały one usunięte w czasie ostatniego remontu instrumentu w 2017 r.

3.2. Łukowa

Przy budowie nowego instrumentu firma Biernackiego z Krakowa zastosowała używany pneumatyczny stół gry pochodzący z organów firmy *Klimosz i Dyrzłag* zbudowanych w katedrze katowickiej, zbędny tam po rozbudowie dokonanej również przez Biernackiego. Odkrycia dokonano przez porównanie liczby włączników i rodzaju urządzeń dodatkowych z dawną dyspozycją organów katowickich, przytoczonej w pracy ks. Krzysztofa Kmaka (2009: 131).



Il. 27. Stół gry organów w Łukowej

3.3. Ryglice

Także i tutaj podczas rozbudowy organów firmy Rudolfa Haasego, dokonanej w 1957 r. przez Stanisława Czachora z Tuchowa (A. Gładysz 2011: 46), wykorzystano dwumanuałowy stół gry nieustalanej firmy niemieckiej (być może *Sauer*). Podczas rozbudowy dodano także głosy językowe, których wówczas w kraju nie wytwarzano, a ich sprowadzenie z zagranicy było bardzo



Il. 28. Stół gry dawnych organów w Ryglicach (źródło: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie)

trudne, stąd bardzo możliwe, że również one pochodziły z jakiegoś śląskiego instrumentu. Organy te nie istnieją, gdyż w 1992 r. zostały zastąpione nowym instrumentem.

3.4. Swoszowa

Według kroniki parafialnej, w 1972 r. rektor kościoła, ks. Władysław Zima, zakupił stare organy z seminarium w Tarnowie, aby ustawić je w Swoszowej i poddać je remontowi. Prace miał wykonywać Mieczysław Gwóźdź z Nowego Sącza (Arch35). Wspomniane organy w seminarium były jednomanuałowym dziełem firmy *Rieger* z 1890 r., oznaczone 284. numerem opus (*Rieger* 1924). Montaż ich był jednak w rzeczywistości budową nowych, 11-głosowych dwumanuałowych organów, w których Gwóźdź wykorzystał kontuar innej śląskiej firmy – *Schlag & Söhne* – z ok. 1900 r. Z kolei dziełem firmy *Rieger* może być zniekształcony prospekt, a także piszczałki głosów drewnianych – Flet major 8' i Subbas 16', na co wskazują charakterystyczne szpuncy.



Il. 29. Stół gry organów w Swoszowej (fot. Jakub Łątko)

3.5. Korzenna

Także Mieczysław Gwóźdź podczas budowy nowego instrumentu w 1974 r. (S. Król 2004: 109) wykorzystał miech firmy *Schlag & Söhne*. Świadczą o tym dwie oryginalne dzwignie do kalikowania, charakterystyczne dla tego właśnie warsztatu.

3.6. Wadowice Górne

W czasie II wojny światowej zniszczona została wieża kościoła, na której piętrze znajduje się chór muzyczny, a zatem i organy. Podczas odbudowy miano sprowadzić nieustalone organy z Ziemi Odzyskanych (Arch36), jednak w wizytacjach z lat 1951 i 1961 wymieniana jest tylko fisharmonia (Arch37). Zmieniło się to w 1968 r., kiedy organy przebudował lub zbudował nowe Czesław Kruszewski z Warszawy (Arch38).

Neobarokowa dyspozycja instrumentu była charakterystyczna dla tego organmistrza, jednak prospekt i obudowa stołu gry były wyraźnie starsze, co może sugerować ich dolnośląską proweniencję. Możliwe, że powyższe elementy zostały przywiezione jako niekompletne organy i długo nie były zmontowane, wskutek czego ich montaż przerodził się w budowę praktycznie nowego instrumentu. Zostały one usunięte podczas przebudowy instrumentu w 2014 r. przez Andrzeja Ragana.



Il. 30. Dawny prospekt organów w Wadowicach Górnych

4. NIEZREALIZOWANE TRANSLOKACJE

4.1. Gawłów

W 1953 r. miano zakupić za pośrednictwem Głównego Urzędu Likwidacyjnego „u ob. Stanisława Kopka zam. w Lubiniu Lignickim [dziś Lubin] ul. Ścinawska 11” organy firmy *Rieger* pochodzące z Wrocławia (Arch39). Jeżeli tak było w istocie, z pewnością nie zostały one nigdy zmontowane, a być może wykorzystane tylko do uzupełnienia istniejącego instrumentu, na co wskazywałby dokonany rok później zapis, że „przerobiono organy” (Arch40). Oglądając ten instrument: 9-głosowy, jednomanuałowy z pedałem, o prospekcie w tradycji barokowej, trakturze mechanicznej i wiatrownicach klapowo-zasurowych, można być pewnym, że nie jest to dzieło firmy *Rieger*.

4.2. Górki

W 1956 r. do nowo wybudowanego kościoła planowano sprowadzić organy za pośrednictwem wrocławskiej kurii diecezjalnej. Tak pisał miejscowy proboszcz w liście do tarnowskiej kurii z 25 września tego roku: „Nadarza się sposobność kupna organów dla kościoła w Górkach z Kurii Arcybiskupiej we Wrocławiu za cenę 50 tysięcy zł. Kuria Wrocławska, przychylając się do mojej prośby, gotowa jest sprzedać te organy na raty, jeśli Najprz. Kuria tarnowska zaręczy, że parafia górecka zapłaci tę należność w ciągu roku”. Jednak niespełna tydzień później, 3 października, tenże sam donosił, że „projektowane kupno organów w Kurii Arcybiskupiej we Wrocławiu nie doszło do skutku, [z] powodu że organy te są zbyt małe (7 mio głosowe) do tutejszego kościoła” (Arch41). Być może z tej możliwości skorzystała parafia w niedalekich Rzędzianowicach, tamtejszy bowiem instrument, opisany wyżej, miał przed translokacją właśnie tyle głosów.

Podsumowanie

Na wyżej wymienionych przykładach możemy prześledzić, że sprowadzanie śląskich organów nie było bynajmniej jednolitym procesem. Można było tego dokonać w różny sposób – na podstawie zezwolenia władz państwowych, za pośrednictwem kurii diecezjalnej wrocławskiej, przez zakup od organmistrza czy też nielegalnie. Nawet otrzymanie zgody na wywóz od władz państwowych nie czyniło jeszcze parafii właścicielem instrumentu; mogło się okazać, że w międzyczasie organy przejął ktoś inny na podstawie zezwolenia innych władz lub nawet bez niego. Tak stało się w przypadku Szczepanowa i Sobolowa. Organy translokowane czekał różny los: niektóre z nich zostały uratowane od zagłady, gdyż kościół, w którym były zainstalowane, niszczał opuszczony lub był przeznaczony do rozbiórki. Po przeniesieniu stały się wartościowym elementem nowego wnętrza. Inne jednak, zdekompletowane, dożywają swoich dni jako resztki tego, czym niegdyś były, i trudno mieć nadzieję na przywrócenie ich do stanu oryginalnego. Jeszcze inne, jak przeszczepione narządy, „żyją” w innych organizmach, gdyż stanowiły źródło materiału organmistrzowskiego. Niniejsze opracowanie nie wyczerpuje z pewnością wszystkich

śląskich wątków w organowych dziejach diecezji tarnowskiej, gdyż wiele historii zatarł czas, a nie ma między nami świadków tych wydarzeń, o których i tak ze względu na ich konspiracyjną atmosferę nie opowiadano zbyt chętnie. Mam nadzieję, że znawcy i badacze śląskich organów pomogą odkryć jeszcze wiele szczegółów tam, gdzie dzisiaj znane źródła nie są wystarczające.

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Archiwum Wydziału Muzyki Kościelnej Kurii Diecezjalnej w Tarnowie,teczka: *Organy A–K, Protokół przeglądu technicznego organów w Chełmie* z 18 czerwca 2010 r.

Arch2: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XXXVII/4, kwestionariusz dotyczący kościołów i innych obiektów sakralnych w diecezji tarnowskiej z 1968 r.

Arch3: Archiwum parafialne w Chełmie, inwentarz kościoła w Chełmie z 1880 r.

Arch4: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XIX/1, protokół wizytacji dziekańskiej w Chełmie z 1949 r.

Arch5: Archiwum Wydziału Muzyki Kościelnej Kurii Diecezjalnej w Tarnowie,teczka: *Organy A–K*, ankieta organowa diecezji tarnowskiej nr 41.

Arch6: Archiwum parafialne w Muszynie, inwentarz zabytków w kościele parafialnym w Muszynie.

Arch7: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. ARz 119, ankieta dotycząca organów – parafia Muszyna.

Arch8: Archiwum Wydziału Muzyki Kościelnej Kurii Diecezjalnej w Tarnowie,teczka: *Organy L–R*, ankieta organowa diecezji tarnowskiej nr 176.

Arch9: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. ARz 120, ankieta dotycząca organów – parafia Zalipie.

Arch10: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. LZ X, pismo kurii diecezjalnej wrocławskiej z 27 marca 1956 r.

Arch11: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. LZ X, wykaz prac wykonanych przy kościele w Zalipiu w latach 1950–1970.

Arch12: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XL/7, sprawozdanie z wizytacji dziekańskiej w Zalipiu w 1970 r.

Arch13: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. ARz 120, ankieta dotycząca organów – parafia Rzędzianowice.

Arch14: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. LS XL, zaświadczenie wystawione przez Kurie Diecezjalną w Tarnowie 8 maja 1947 r.

Arch15: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. ARz 119, ankieta dotycząca organów – parafia Szczepanów.

Arch16: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XXXVII/4, kwestionariusz dotyczący kościołów i innych obiektów sakralnych w diecezji tarnowskiej z 1968 r.: *[Organy] z roku 1950 zabrane gdzieś z kościoła 8-głosowe*.

Arch17: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. ARz 120, ankieta dotycząca organów – parafia Sobolów.

Arch18: Archiwum Wydziału Muzyki Kościelnej Kurii Diecezjalnej w Tarnowie,teczka: *Organy S–Ż, Protokół przeglądu technicznego organów w Sobolowie* z 26 sierpnia 2010 r.

Arch19: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WK LXVIII/2, *Decretum reformationis* z 10–11 sierpnia 1985 r.

Arch20: Centralne Państwowe Historyczne Archiwum Ukrainy we Lwowie, fond 146, opis 20, sprawa 231, inwentarz parafii w Łapczycy z 5 lutego 1825 r. z późniejszymi dopiskami.

Arch21: Archiwum Wydziału Muzyki Kościelnej Kurii Diecezjalnej w Tarnowie, luźna notatka autorstwa Ernesta Kubali.

Arch22: Archiwum Wydziału Muzyki Kościelnej Kurii Diecezjalnej w Tarnowie,teczka: *Organy L–R, Protokół przeglądu technicznego organów w Łapczycy* z 11 czerwca 2010 r.

Arch23: Archiwum parafialne w Cikowicach, kronika parafialna, npg.

Arch24: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XXXVII/4, kwestionariusz dotyczący kościołów i innych obiektów sakralnych w diecezji tarnowskiej z 1968 r.

Arch25: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XXVI/7, sprawozdanie z wizytacji dziekańskiej z 1955 r.

Arch26: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XXVII/6, sprawozdanie z wizytacji dziekańskiej z 1956 r.

Arch27: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WK XX/1, kwestionariusz wizytacji kanonicznej z 1960 r.

Arch28: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XXXVI/7, sprawozdanie ze stanu parafii Straszęcín za rok 1965.

Arch29: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. ARz 120, ankieta dotycząca organów – parafia Straszęcín.

Arch30: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XLIV/8, sprawozdanie z wizytacji dziekańskiej z 1971 r.

Arch31: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XLV/8, dekret powizytacyjny z 15 września 1972 r.

Arch32: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XLVII/7, dekret powizytacyjny z 31 sierpnia 1973 r.

Arch33: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD LXI/3, dekret powizytacyjny z 12 lutego 1992 r.

Arch34: Archiwum Wydziału Muzyki Kościelnej Kurii Diecezjalnej w Tarnowie,teczka: *Organy S–Ż, Protokół z przeglądu organów w kościele par. Wszystkich Świętych w Straszęcínie* z 11 lipca 1994 r.

Arch35: Archiwum parafialne w Swoszowej, kronika parafialna, npg.

Arch36: Narodowy Instytut Dziedzictwa, karta ewidencyjna organów w Wadowicach Górnych (opr. Piotr Rosiński, 1995).

Arch37: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WK XI/1 i WK XXII/3, kwestionariusze wizytacji kanonicznych w Wadowicach Górnych z 1951 i 1961 r.

Arch38: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. ARz 120, ankieta dotycząca organów – parafia Wadowice Górne.

Arch39: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. ARz 119, ankieta dotycząca organów – parafia Gawłów.

Arch40: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. WD XXV/4, sprawozdanie z wizytacji dziekańskiej z 1954 r.

Arch41: Archiwum Diecezjalne w Tarnowie, sygn. LG IX, korespondencja proboszcza w Gór-

kach z Kurią Diecezjalną w Tarnowie z 25 września i 3 października 1956 r.

BRYLLA W.J. (2014a). *Organy z Grodziszczka*. „Sudety”, 156, 28–29.

BRYLLA W.J. (2014b). *Organy z Bystrzycy Górnej*. „Sudety”, 154, 36–37.

BRYLLA W.J. (2015). *Najnowsze doniesienia o losach dwóch instrumentów z powiatu świdnickiego*. „Sudety”, 161, 22–23.

GŁADYSZ A. (2011). *Organy i organiści w kościołach dekanatu Tuchowskiego diecezji tarnowskiej. Studium historyczno-instrumentoznawcze*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski (praca magisterska).

KMAK K. (2009). *Wkład firmy Klimosz i Dyrszlag z Rybnika w śląskie budownictwo organowe*. Katowice: Księgarnia św. Jacka.

KRÓL S. (2004). *Nadzór organmistrzowski: GARNCZARSKI S. (ed.), Cantate Domino canticum novum. Księga Pamiątkowa dedykowana ks. Kazimierzowi Pasionkowi*. Tarnów: Biblos, 108–111.

NOWAKOWSKI W. (1993). *Organy w kościele parafialnym pod wezwaniem Znalezienia Krzyża Świętego w Ochotnicy Dolnej (studium historyczno-instrumentoznawcze)*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski (praca magisterska).

PRASAE A. (2007). *Działalność organmistrzowska Theodora Böhmego*: POŹNIAK G. (ed.), *Śląskie organy*, Opole: Redakcja Wydawnictwa Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 135–142.

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

RIEGER (1924). *Orgelbau-Anstalt Gebrüder Rieger. Jägerndorf*.

SCHLAG (1908). *Zusammenstellung ausgeführter Orgelbauten von Schlag & Söhne [Schweidnitz]*.

WALTER (1912). *Verzeichnis der in der Orgelbau-Anstalt Gebrüder Walter zu Guhrau ausgeführter Neubauten*.

WIECZOREK M. (2016). *Instrumentarium organowe kościołów w dekanatach Tarnów-Północ, Tarnów-Wschód, Tarnów-Zachód*. Kielce: Uniwersytet Jana Kochanowskiego (praca magisterska).

SUMMARY

In the article, there is presented history of organs moved after World War II from Silesia, mainly from former German territories (especially Lower Silesia) to Tarnów diocese. The oldest of these organs is now in Ochotnica Dolna and was built in 1746 by Johann Georg Neßling for a church in Grodziszczce (Gräditz). Two times it was rebuilt or repaired by *Schlag & Söhne* company. Currently it has 16 stops, two manuals and pedal, mechanical key and stop action and sliderchests. In Ochotnica Dolna it was installed in 1955–1956 by Józef Stach from Tęgorbże. Four translocated organs comes from *Schlag & Söhne* workshop from Schweidnitz (Świdnica). All of them have two manuals and pedal and pneumatical key and stop action. The oldest *Schlag & Söhne* organ in Tarnów diocese is situated in Nowa Jastrząbka. This instrument was built in 1903 for Lutheran church in Strzeszowice (Tzschacksdorf) and in 1955 moved without pipes to Nowa Jastrząbka. Assembled there by Stanisław Czachor and Wojciech Grzanka from Tuchów with new pipes. It has 5 stops and is currently out of order. Another *Schlag & Söhne* organ (opus 717), 16-stop, built in 1905 originally was in Gniechowice (Gnichwitz). In 1947 it was taken to Chełm near Bochnia by Waław Biernacki from Kraków and installed in case of previous organ by *Rieger* from 1880 (6 stops) with usage of some *Rieger* pipes. Two last *Schlag & Söhne* come from last period of this company activity. In Muszyna, organ from ca 1913 (opus 981) built for Lutheran church in Stanowice (Stanowitz) near Świdnica was placed in 1948 also by Waław Biernacki's company with addition of some stops from previous organ and new stops as well. Currently this organ have 14 stops. The latest *Schlag & Söhne* organ in Tarnów diocese is in Maszkienice near Brzesko (opus 1042). Its place of origin is unknown. All we know it was installed there in 1953 by Biernacki's company. Two curiosities of this instrument are: firstly, the pipes of pneumatical action are made from wood, not from lead, as usually; it is probably caused by several conditions during World War I, when the organ was built. Secondly, this organ has other significant German organ company name plate – *W. Sauer*. Undoubtly, it was placed there during the translocation to make place of origin more difficult to spot. Two another organs is built by *Geb Brüder Walter* workshop from Guhrau (Góra). Unlike *Schlag & Söhne* organs, they have one manual and pedal, mechanical key and stop action. First, opus 60 from 1867, is situated in Zalipie; it was moved here from Tymowa (Thiemendorf) near Wołów in 1953, but its assembly was completed just in 1960 by Władysław Ziemiański from Szczyrzyc. It has 9 stops and sliderchests. Unfortunately, it is out of order since many years. Second *Walter* organ is in Rzędzianowice near Mielec. It was built in 1892 with opus number 201. Its original location is unclear; perhaps it was Krzepielów (Tschepplau) near Głogów. The organ was bought by Rzędzianowice parish from Wrocław diocese and installed in 1956 by Kołpanowicz brothers from Kraków. Originally it had 7 stops on mechanical conical winchests. The Kołpanowicz added 2 stops on pneumatical windchests and two are built by unknown organbuilders. Four other organs translocated from Silesia are built by unknown organbuilders and we do not know their places of origin. The biggest of them remains since 1949 in Szczepanów. According to some relations, it was built by organ company from Dresden to unknown Lutheran church in current western Poland. Originally the parish wanted to buy organ from Boża Góra (Gottesberg, now Boguszów-Gorce), but not succeeded with it. In Szczepanów another organ was assembled by

Biernacki's company then. It has 30 stops, two manuals and pedal, pneumatic key and stop action and *Taschenlade* windchests. Sobolów parish wanted to buy an organ from Bystrzyca Kłodzka, but it was unexpectedly taken to Warsaw. They parish bought another organ then, but we do not know where. Probably in 1950 Bartłomiej Ziemiański installed it in Sobolów. Recently the year of manufacture 1848 was found written in organ case. Organ has typical Silesian baroque organ case and might be build by Christian Schlag. In church of nearby Łapczyca is situated *Salonorgel* from middle 19th century. Year of translocation and place of origin remain unknown. Strongly altered, it has 10 stops, 2 manuals and pedal, mechanical key and stop action and sliderchests. Last instrument which I want to mention is situated in Łęki Górne. It is not an original work, but was assembled of parts of perhaps bigger instrument, moved from a Lower Silesia. It has 12 stops, 1 manual and pedal, mechanical key and stop action and sliderchests. Two translocated organs do not exist now. First, in Cikowice, was moved in 1945 or 1947 from unknown destroyed Lutheran church. It was build in 1822 or 1825 and had 16 stops. It was demolished in 1979 to build a new instrument. Second, in Straszęcín, was bought in Wrocław and assembled by organ company from this city. It had 13 stops, 2 manuals and pedal, pneumatical key and stop action. Due to very bad condition it was dismantled in 1994. Not only complete organ were moved from Silesia: also many Silesian organ parts are present in organs in Tarnów diocese. For example, in Bobowa were Amabilis register pipes with German stamps, in Łukowa – console of Silesian organ company *Klimosz & Dyrzslag* from Katowice cathedral, in Swoszowa – *Schlag & Söhne* console from ca 1900 and in Korzenna – bellow by this company from similar period. Two translocations did not succeeded: in Gawłów, the parish bought *Rieger* organ in Wrocław in 1953, but it was never installed there. In Górki near Mielec, the attempt was made to buy a 7-stop organ from Wrocław diocese in 1956, but it appeared too small for this church.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy • budownictwo organowe • Dolny Śląsk • diecezja tarnowska
organs • organ building • Lower Silesia • Tarnow diocese

Paweł Pasternak – born 1990 in Tarnów. He studied organ performance at Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw under prof. Jarosław Malanowicz, graduated in 2016 with Master degree. Currently he is doctoral candidate at the same University. He prepares doctoral thesis about organ building in Tarnów diocese after World War II. He is author of one book (*The organs and their builders of Nowy Sącz*) and over 30 scientific articles focused mainly on organ building after World War II and in former Galicia.

e-mail: pawel.pasternak@chopin.edu.pl

2

The Organ +

Maja Smiljanić-Radić

ORCID: 0000-0003-0084-9728

POLY-INSTRUMENTAL DEPARTMENT

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

ABSTRACT

This article is intended to present the works of contemporary authors for organ solo or non-standard organ ensembles. Their artistic work in the field of modern organ music based on traditional musical influences, constantly seeking a new performing language, tools, formal construction, sound association an achievements, creating so a unique way to express the personal, most intimate feelings through the magic sound of the organ. This review presents you with five pieces I performed at my recital in Belgrade with a discreet intention, but a warm recommendation to indulge in the world of modern sound.

International Review of Composers was initiated in 1992 by the Serbian Composers Association. It is held usually in the October in Belgrade. It generally features 10-12 concerts, along with other events: meetings with composers, presentations of music periodicals, editions of scores, CDs, panel discussions, workshops etc. The principal part of the Review consists of works created over the preceding three years and selected by the jury. However, the Review spans a wider time period, as it generally features concerts devoted to music of various countries, concerts of anthological works, programs proposed by renowned soloists and ensembles. The 28 years of Review's history coincide with an extremely complex period in the history of Serbia: the transition from one-party to multi-party system, from the country known as the Socialist Federative Republic of Yugoslavia to the Federal Republic of Yugoslavia, the Union State of Serbia and Montenegro, finally to the Republic of Serbia; from socialism to market capitalism; through the challenges of wars, isolation, sanctions, bombing, protests, coping with extreme circumstances. This notwithstanding, the Review has presented 680 compositions by 380 composers, performed by more than 200 soloists, 6 orchestras, 4 choirs and 34 chamber ensembles.

On October the 5th of 2019 I was honored with an organ recital at this festival, named THE ORGAN +. Each piece I played was chosen by Jury from a selection of eighty works made by international authors. Of course, all five pieces I've played, were premiered. For me, it was a truly exciting journey exploring the whole meaning of contemporary music and interpretation. Performing two compositions with nonstandard chamber ensembles was a particular

challenge – the main problem was how to harmonize the sounds of different instruments to support and create musical thoughts. In addition, modern musical language requires unusual playing tools to produce specific sound effects: the most unusual type of clusters, the effect of pushing back relevant stops, switching off the whole instrument, the effect of crescendo and decrescendo, impressive “harmonic chords” (held in the pressed position by small pegs), effects of whistling, ringing and much more... Professionally, I dared to embark on that artistic adventure that challenged me to explore and learn more about my instrument, the endless possibilities of performing organ music. With a great pleasure. This review presents you with five pieces I performed at my recital in Belgrade with a discreet intention, but a warm recommendation to indulge in the world of modern sound.

Expansion: une ode au Big Bang pour Raphaël Ashby (Laurence Jobidon, Canada), depicts the expansion of the universe and the “Big Bang”. Set on an initial cluster representing that initial moment where all matter is condensed to the highest degree; it soon starts to expand semitone by semitone, dynamic by dynamic. Before you know it, that once very hermetic, sterile tangle of matter has now become a suitable ground for life, creation and music. A simple airy question and its response, highly perched above those boiling grounds, mark the entrance of life, a life that is also caught up in the expanding motion of the universe. As the piece unfolds, it grows in complexity and dynamism, spans a wider variety of tempos, nuances of emotions, while always staying connected to the static eternity from which it arose in the first place; the dense quiet matter allowing life to embrace, arms wide open, the infinities of the universe. This highly demanding piece offers the player a great thrill of varied virtuosity and incredible sound. The contrasts of the musical material, the rhythmic texture, the chord structure represents the pure richness of musical inspiration.

Expansion
UNE ODE AU BIG BANG
pour Raphaël Ashby

Laurence Jobidon (1992 -)

1. *Avec souplesse* $\text{♩} = 60$
R. F1 #, F13
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #
p

2. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

2

Expansion

12. G.O. & R. G.O. & R.
F11 # F13
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #
p

13. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

14. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

15. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

16. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

17. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

18. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

19. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

20. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

21. *simile*
pppp
cresc.
en ral. graduellement
F11 #

© Laurence Jobidon 2017

Expansion 3

Org.

Org.

Org.

Org.

Pos.

pppp

Marcato $\text{♩} = 108$

G.O., R., Pos. & Pod. : F, F², x

Pod. 1st

Expansion 4

Org.

Org.

Org.

Org.

G.O.

G.O.

G.O.

G.O.

© Laurence Jobidon 2017

Expansion 5

Org.

Org.

Org.

Org.

R.

R.

R.

R.

Expansion 6

Org.

Org.

Org.

Org.

G.O.

G.O.

G.O.

G.O.

© Laurence Jobidon 2017

Ninety Five for violin, trumpet in C, mezzo-soprano, baritone, organ and assistant, accordion and two percussionists (Lise Morrison [South African Republic/Netherlands]) is inspired by Joanne Kyger's poem *The Art of Living Slowly*. This interesting and unusual piece offers players and the audience specific peace of mind with constant changes in sound effects, based on an even rhythmic pulsation. Organ section is filled with "the «pitch bend» indication, which suggests that the assistant slowly pushes back relevant stops in order to hear a slow, descend in pitch followed by a predominantly air-like sound. This movement is sensitive to the speed in which it is executed. The air sound (if achieved) should not be sustained for very long (never longer than a crotchet beat). Rhythmic precision of the pitch bend is not the main aim – an audible downward pitch bend is more important", that is why you have to be very careful with the sound of percussion, especially in breaks. The sound requirements of the authors in this composition represent a great challenge for the performers, first of all in the selection of the instrument (compatible organ!) and then the pure joy of delicately harmonizing the pulse of this unusual ensemble.

Full Score in C

NINETY FIVE

Lise Morrison

① 4:50-60

M.S. *see the third staff for vocal*

Bar. *mm*

C Trpt. *pp*

Vln. *see title, notes and rests, mostly descending*

Accord. *written at ascending pitch*

Org. *8-B stops - 8B see harmonic table*
push stop back slowly resulting in a pitch bend

Per. *8-B tom tom - 8B tom*

E.D. *pp*

E.H. *superball mallets - placed on any drum with skin, eg tom or timpani*
slow glide with mallet towards the center of drum, creating downward pitch bend could vary in speed

2

②

M.S. *pp*

Bar. *(sings)*

C Trpt. *pp*

Vln. *p*

Org. *8B second stoppage*

Per. *pp*

E.D. *pp*

E.H. *superball mallets - placed on any drum with skin, eg tom or timpani*
slow glide with mallet towards the center of drum, creating downward pitch bend could vary in speed

3

Musical score for measures 1-14. The score includes parts for M.S., Bar., C.Tpt., Vln., Vcl., Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Double Bass. Dynamics include *pp* and *p*. A *ritard.* marking is present in the Violin part.

15

Musical score for measures 15-24. The score includes parts for M.S., Bar., C.Tpt., Vln., Vcl., Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Double Bass. Dynamics include *p*. A double bar line is present at the end of measure 24.

25

Musical score for measures 25-29. The score includes parts for M.S., Bar., C.Tpt., Vln., Vcl., Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Double Bass. Dynamics include *pp*. Markings include *ritard.*, *rit.*, and *rit. cresc.*.

4

Musical score for measures 17-21. The score includes parts for M.S., Bar., C.Tpt., Vln., Vcl., Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Double Bass. Dynamics include *pp* and *p*.

22

Musical score for measures 22-31. The score includes parts for M.S., Bar., C.Tpt., Vln., Vcl., Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Double Bass. Dynamics include *p*. A double bar line is present at the end of measure 31.

30

Musical score for measures 30-34. The score includes parts for M.S., Bar., C.Tpt., Vln., Vcl., Oboe, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Double Bass. Dynamics include *pp* and *p*. A double bar line is present at the end of measure 34.

Angelus for organ (Zvonimir Nagy, Croatia/USA) is quiet and atmospheric piece with overt minimalist influences. The Angelus is one of the significant Christian devotions, and traditionally this call to prayer would be evoked by the ringing of a bell. In the music, one can hear the gently tolling, repeating patterns change gradually throughout. “Composed in three sections, Angelus gradually unfolds a simple phrase consisting of a few chords that, although similar in construction, create a transformative musical space. In a vocalized manner, the resulting melodies in the violin sound further support this harmonic design, conveying a sense of mystery”. At the first glance, a clear score, devoid of the usual virtuosity, requires an exceptional concentration of the performer that can follow the deep thinking of this piece, taking us to its endless heights.

for Nancy Thomas ... in memoriam
Angelus
 For Organ
 (2017)

I (Great Harmonic Flute 8'
 II (Choir) Bourdon 8'
 III (Swell) Cor de nuit 8'
 Ped. Bourdon 16' + II to Ped.

Zvonimir Nagy

Larghetto sostenuto ♩ ca. 70

© 2017 by Zvonimir Stephen Nagy. All Rights Reserved

2

Épiméthé for organ was composed by Serbian author Vlastimir Trajković in 1977. Simplicity in modernity and effective expression characterize his entire oeuvre, including this work, his only piece for the organ. Inspired by the mysticism of Greek mythology, Trajković named this organ “Titan” of his – Epimetheus, who was one of Titan’s sons in Greek mythology. The conception of the opening movement corresponds to the mythological name of Epimetheus – “one who thinks afterwards”. The movement begins with a rhythmic motive that, according to the author’s indication should be played “gently, but not overly so”, which is relentlessly repeated another 54 times right to the end of the piece, where, in a four-bar pedal “collapse” it pours out into the final cluster (which, as the author specifies, “should scream like at the outset”). The melody in the right hand is accompanied by the following instructions from the author: “shouting, quiet violent and piercing, extensive and expansive, articulated as much as possible”. The melody, in sustained dissonant chords, is allocated to the pedal and, with its voluminous sonority, supplies an overall balance to the piece.

The spirit of hope, or **Elpis** in Greek, appears in the third movement. In ancient times, too, Elpis engendered many a dilemma. Is she the spirit or demon of hope, a source of comfort or blind hope deceiving humanity? Using musical metamorphoses, Trajković seeks to decipher the concept of Elpis. The readily recognizable quintuplet and sextuplet motive reappears, pulsating, with the pedal melody unobtrusively unfolding below it. Supported by flute stops in various registers, with the same pulse now only in the left hand, the right hand screams out a melody that will attempt to threaten the course of the lower part, which keeps rising, gradually, heightening the tension of the entire movement. Just five bars before the final collapse of this relentless pulsation, in *ff* dynamics, there appears a melodic movement, likewise in forte fortissimo, which, as the author specified, “should be heard through the sound mists of other plays”, that is, melodies. He manages to achieve such an impression, too, by means of an incredible combination of quintuplet motion, above a pedal cluster, using all major stops, the reeds, but also including the trumpets. The illusion does not disappear, and the final 22 bars, which combine all of preceding sound in a mighty chord played on the manuals, below which the pedal sings its closing words, tell us that all the answers are hidden in ourselves.

22 *004/2*
III ELPIS

montre B
 fl. harmonique B
 salicional B
 prestant 4
 fl. octava 4

GO. tierce 5/8
 cor de m. 8

ppp
 pp
 ff
 (pp)
 (ff)

23

SUMMARY

On October the 5th of 2019 I was honored with an organ recital, named THE ORGAN +, at the International Review of Composers festival. Each piece I played was chosen by Jury from a selection of eighty works made by international authors. Of course, all five pieces I've played, were premiered. For me, it was a truly exciting journey exploring the whole meaning of contemporary music and interpretation. Performing two compositions with

nonstandard chamber ensembles was a particular challenge – the main problem was how to harmonize the sounds of different instruments to support and create musical thoughts. In addition, modern musical language requires unusual playing tools to produce specific sound effects: the most unusual type of clusters, the effect of pushing back relevant stops, switching off the whole instrument, the effect of crescendo and decrescendo, impressive "harmonic chords" (held in the pressed position by small pegs), effects of whistling, ringing and much more... Professionally, I dared to embark on that artistic adventure that challenged me to explore and learn more about my instrument, the endless possibilities of performing organ music. With a great pleasure. This review presents you with five pieces I performed at my recital in Belgrade with a discreet intention, but a warm recommendation to indulge in the world of modern sound.

Keywords:

the organ • recital • modern music • International Review of Composers

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

e-mail: pianorg@sbb.rs

3

Odstraňování vlivu velmi hlubokých a širokých nepůvodních vpichů/vrypů na jádřekovou varhanní píšťaly barokního typu na zvuk píšťaly

The elimination of impact of the deep wide unoriginal nicks/notches in the languid of the baroque type metal organ pipe on pipe sound

Zdeněk Otčenášek
ORCID: 0000-0002-9058-5377

Pavel Dlask
AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ, PRAHA

ABSTRACT

This article describes the impact of the numerous deep wide unoriginal nicks (notches) in the languid of the metal organ pipe on sound and how they can be eliminated. The acoustical verification of the elimination technique is objectively documented on the sound spectra changes among the original pipe (without nicks), when the deep notches are made, when the notches are eliminated by smoothing and when the languid is replaced by a new one (without nicks/notches). This verification method suggests that one of the options for the deep nicks impact elimination is the replacement of the straight languid and its flat bevel. The method of smoothing is appropriate only for tenuous punctures (nicks) and is not applicable for deep numerous notches.

1. Úvod

Zvuk varhanní píšťaly může být v průběhu let od jejího vyrobení a prvního naintonování různým způsobem měněn. Změny mohou nastat jak poškozením, tak záměrně. Jednou z možností, jak při intonaci kovové varhanní píšťaly velmi účinně upravit zvuk, je vytvoření vpichů, vrypů či zářezů na přední hraně jejího jádra v místech, kde vzduch vychází průlinkou z nohy píšťaly (základní přehled intonačních úkonů na retné varhanní píšťale viz např. (www1), zobecňující kompilaci i další dostupné prameny lze nalézt

v (Z. Otčenášek, P. Dlask, V. Syrový, V. Hruška, J. Otčenášek, 2018). Tento způsob změny zvuku se používá už po staletí. V různých dobách a zemích se ale tato praxe lišila. Pro barokní principálové píšťaly je obvyklé, že většinou vpichy neměly (v souladu s používanými nízkými tlaky). Dosavadní dokumentace a restaurátorské průzkumy potvrzují, že v období baroka se na území České republiky u kovových píšťal principálových menzur objevovaly vpichy na jádrech jen u některých nástrojů a u nich vždy jen v omezeném rozsahu. Byly-li vpichy použity již tvůrcem nástroje v barokní době, bylo jich na šířku labia nevelký počet (3 až 7) a byly v typickém velmi tenkém provedení, nepřilíš hluboké, vedené kolmo či šikmo k hraně jádra. U historických nástrojů v České republice lze i v nynější době nalézt původní principálové píšťaly, které odpovídají původnímu stavu, kdy stavitel varhan vpichy nepoužil. Mnohem častěji lze nalézt píšťaly s nepůvodními vpichy na jádrech, zejména tzv. romantického typu. U nich je počet na šířku labia obvykle dvojnásobný či trojnásobný proti původnímu množství. Tyto vpichy jsou hlubší, často i tvaru klínu (od základny klínu na horní hraně jádra se šířka i hloubka říznutí do materiálu směrem k noze zmenšuje). V uvedených případech můžeme na jedné píšťale rozlišit dva typy vpichů a rozeznat tak vpichy původní (tenké, nepřilíš hluboké) a nepůvodní (širší a středně hluboké). Méně častá, avšak z hlediska restaurování o to problematičtější je varianta, kdy celá přední hrana jádra je pokryta mnohočetnou souvislou řadou širokých a hlubokých zářezů tak, že připomínají zuby pily.

Obecně platí, že vpichy, vrypy a zářezy byly vytvářeny nástrojem s ostrím, které svíralo různý úhel. Od jemných vpichů špičatým nožem s úhlem ostří pod 20 stupňů (původní barokní nečetné vpichy), až po nástroj tvaru trojbokého štíhlého jehlanu (“šábru“), kde úhel ostří přesahuje i 60 stupňů. Výsledek záležel na tom, jak dlouhý nástroj byl, resp. jeho ostrá část. Čím kratší pracovní část nástroje, tím tupější úhel. Hloubka vpichu záležela na síle vyvinuté na nástroj. Materiál byl ostrím rozhrnut a vytlačen dolů i do stran, což se projevilo zvednutými “groty“ po stranách vpichu, které lze vyhlazením vracet zpět do místa vpichu.

Zatímco u vpichů (mnohem častější případ) byl materiál jádra “jen“ vytlačen z prostoru labia směrem dolů a vytvářel jakési vystupující hrboly na spodní, pohledově nepřístupné hraně jádra, hluboké pilovité vrypy (zářezy) byly často spojeny i s vyřezáním materiálu, tj. jeho ztrátou. Materiál, který byl hlubokým vrypem vytlačen, na jádře sice zůstal, ale vzhledem k tomu, že se vrypy dělaly vždy tlakem na nástroj směrem do hrany jádra, tak v tom místě také došlo k zhutnění materiálu. Tento způsob provedení vrypů současně představuje nejcitelnější, rozsáhlou degradaci autentického zvuku.

V posledních desetiletích se v rámci restaurování varhan prosazuje oprávněná snaha nepůvodní vpichy odstranit a eliminovat tak jejich vliv na zvuk. Odstranění prvního, častějšího typu romantických vpichů bylo řešeno v rámci výzkumného projektu NAKI DF12P01O-VV01, viz Technologický list č. 66/14 (Z. Otčenášek, P. Koukal, M. Švejda, O. Moravec, P. Dlask, 2014). Na základě akustických měření bylo ověřeno, že k eliminaci úzkých vpichů lze s relativně uspokojivým výsledkem použít jejich vyhlazování. Avšak problematika širokých, hlubokých a mnohočetných vrypů byla doposud z pohledu památkové péče

považována za nevyřešenou. U velkých vrypů se nedaří materiál nahrnout zpět a často jej není možné ani dostat zpět na původní místo. Žádná z technologií, které by v tomto případě připadaly v úvahu k jejich odstranění, nebyla doposud ověřena z hlediska svého vlivu na zvuk píšťaly.

U píšťal s širokými a velmi hlubokými vrypy bylo v restaurátorské praxi doposud možné postupovat jen dvojitým způsobem: 1) ponechat nepůvodní stav s širokými, velmi hlubokými vrypy, což s sebou vždy neslo silně neuspokojivý výsledek (zůstává nepůvodní narušení proudění vzduchu a degradace zvuku); 2) vyhlazovat hluboké, široké vrypy stejným způsobem, jako u mělkých a tenkých či středně širokých a středně hlubokých vpichů (u širokých a velmi hlubokých vrypů však chybějící materiál na jádře již nelze beze zbytku vyhladit, hrana jádra zůstává zvlněná a proudění vzduchu zůstává proti původnímu narušené). Pro účely akustického ověření technologie byl proto připraven ještě třetí postup: 3) rozříznutí píšťaly pod a nad jádrem (letovaným svárem) a vletování nového jádra s následným sletováním těla a nohy píšťaly.

Vsazení nového jádra však představuje velmi invazivní zásah do původní materie. U historických píšťal se jedná o velmi citlivou záležitost, kdy nevhodné řešení, případně jeho nekvalitní provedení by způsobilo další, z pohledu autenticity památky i zvuku, nepřijatelné poškození. K prezentovanému experimentálnímu ověření tohoto postupu proto nebylo možné použít historické píšťaly z restaurovaných varhan, bylo nutné tento úkol řešit na nově vyrobených experimentálních píšťalách – replikách, na kterých byly provedeny stejné změny.

Nepůvodní široké a velmi hluboké vrypy byly v minulosti dodatečně vytvořeny např. na píšťalách varhan v jezuitském kostele v Klatovech (Česká republika). Píšťaly a vrypy z těchto varhan proto posloužily jako vzor. Dle tohoto vzoru (historická kovová píšťala principálové řady SupOctava 2 tón d^1) bylo vyrobeno a naintonováno pět nových píšťal bez vpichů na přední hraně jádra. K akustickým měřením byly vybrány 4 z nich (viz Obr. 1), které měly nejpodobnější zvuk a spektrální charakteristiky (viz Obr. 4). Jedna sloužila pouze k nacvičení postupů a z měřených píšťal pak sloužila 1 jako referenční (zůstala ve výchozím stavu a byla používána pouze ke sledování opakovatelnosti měření měřicí sestavou). Všechny intonace prováděné v jednotlivých krocích byly realizovány jako „optimální“ k danému stavu píšťaly a použitému tlaku vzduchu 55 mm H_2O (539 Pa).

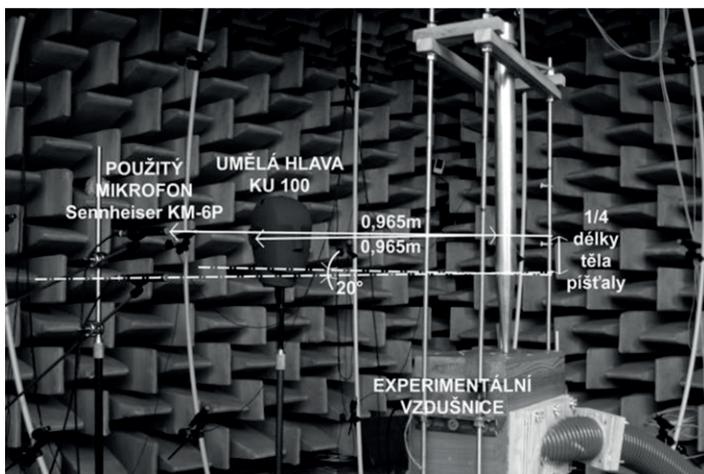
Ověřovány byly technologie odstranění vlivu hlubokých a mnohočetných vrypů na jádře pomocí klasické techniky vyhlazování a pomocí výměny takto narušeného jádra za nové. Cílem bylo přiblížit zvuk píšťaly původnímu znění. Plné dokumentování experimentu je zpracováno ve výzkumné zprávě Technologický list č. 89/18 (P. Dlask, Z. Otčenášek, Š. Kopeček, M. Vorlíček, P. Koukal, J. Otčenášek, M. Frič, V. Hruška, 2018). Celá tato zpráva má 30 stran a přes 30 grafů. Aby nebyl tento článek nepřiměřeně rozsáhlý, z každého kroku byly autory vybrány jen typické výsledky z jedné píšťaly, na kterých jsou zde jednotlivé kroky zdokumentovány a komentovány.



Obr. 1. Vzhled píšťal: vzorová píšťala (zcela nahoře) a výchozí stav jejich kopií (shora dolů) K1, K3, K4 a K5 vyrobených za účelem ověření restaurátorských zásahů akustickým měřením.

2. Metoda akustických měření a jejich zpracování (analýza)

Akustická měření byla realizována v bezodrazové místnosti na experimentální vzdušnici s elektromagneticky ovládaným ventilem (viz Obr. 2). Vzdušnice byla zásobována vzduchovým kanálem z experimentálního vzduchového systému s měchem a ventilátorem, jejichž umístění se nacházelo vně komory. Záznam zvuku byl realizován pomocí mikrofonu Sennheiser KM-6P (pro následnou spektrální analýzu) a pomocí umělé hlavy KU100 (pro poslechové testy). Mikrofon byl umístěn v ose píšťaly proti labiu ve vzdálenosti 965 mm od jejího těla a ve výšce 125 mm od průlinky. Střed hlavy byl umístěn 20° od osy píšťaly ve stejné vzdálenosti a výšce jako mikrofon. Měření probíhala vždy při tlaku vzduchu ve vzdušnici 55 mm H₂O, při teplotě v rozmezí 22,0 °C do 22,7 °C a relativní vlhkosti od 47,8% do 53,7%.



Obr. 2. Pohled na experimentální vzdušnici s měřenou píšťalou a použitý mikrofon s hlavou

Digitální zvukové záznamy byly realizovány s dynamikou 24 bit a vzorkovací frekvencí 48 kHz a uloženy ve formátu WAV. Ze záznamů byly pro poslech a spektrální analýzu vystřiženy kratší úseky. Úsek dokumentující rozeznění píšťaly (tranzient) měl začátek v okamžiku přivedení napětí na elektromagnetický ventil ve vzdušnici (v časovém průběhu čas 0 s) a konec následoval po 0,443 s.

Úsek dokumentující znění píšťaly (zakmitaný stav) byl vybrán v časovém rozmezí od 0,5 s do 2,0 s od začátku. Výpočet frekvenčního, resp. harmonického spektra byl realizován pomocí FFT. Pro výpočet vývoje spektra v tranzientu bylo použito časové okénko délky 42,66 ms (typu hanning) s posunem o 2,13 ms, pro výpočet spektra v zakmitaném stavu bylo použito okénko délky 682,66 ms (typu hanning) s posunem o 13,66 ms (okénko bylo posunuto celkem 60×) a výsledky byly průměrovány. Amplitudy spektrálních složek v prezentovaných grafech jsou vyjádřeny hladinami akustického tlaku SPL v dB vztaženými k referenční hodnotě 20 μ Pa.

Výsledky spektrálních analýz jsou prezentovány v grafech v kapitole 4. Tyto grafy zobrazují jak 2D frekvenční a harmonická spektra zakmitaných stavů (Obr. 12), tak 3D spektrogramy tranzientů (pseudo 3D grafy vývoje spektra, Obr. 13 až 16). V těchto spektrogramech jsou na ose y vyznačeny frekvence jednotlivých harmonických spekter získaných ze zakmitaného stavu. Lze tak sledovat, jak se frekvence jednotlivých harmonických spekter na počátku tranzientu od nich odlišují a po jaké době se na nich stabilizují. Z důvodu lepšího rozlišení začátku tranzientu jsou na Obr. 13 až 16 spektrogramy spolu s časovými průběhy akustického tlaku zobrazeny jen v úseku od 0 s do 0,26 s (i když byl měřen delší časový úsek). V obrázcích spektrogramu vidíme nástup amplitud jednotlivých spektrálních složek zdánlivě v čase dříve, než vidíme zvýšení hodnot v časovém průběhu akustického tlaku (viz srovnání horního a dolního grafu např. na Obr. 13). Toto je způsobeno délkou časového okénka použitého v jednotlivých časech k výpočtu spektra. Okénko bylo posouváno s krokem 2,13 ms a hodnoty spektra spočtené v určitém okénku byly v čase vždy umístěny na pozici středu okénka. Proto spektrální složky, které odpovídají prvním nenulovým hodnotám v časovém průběhu akustického tlaku, vidíme na spektrogramu o 1,065 ms dříve.

3. Experiment

3.1. Výchozí stav

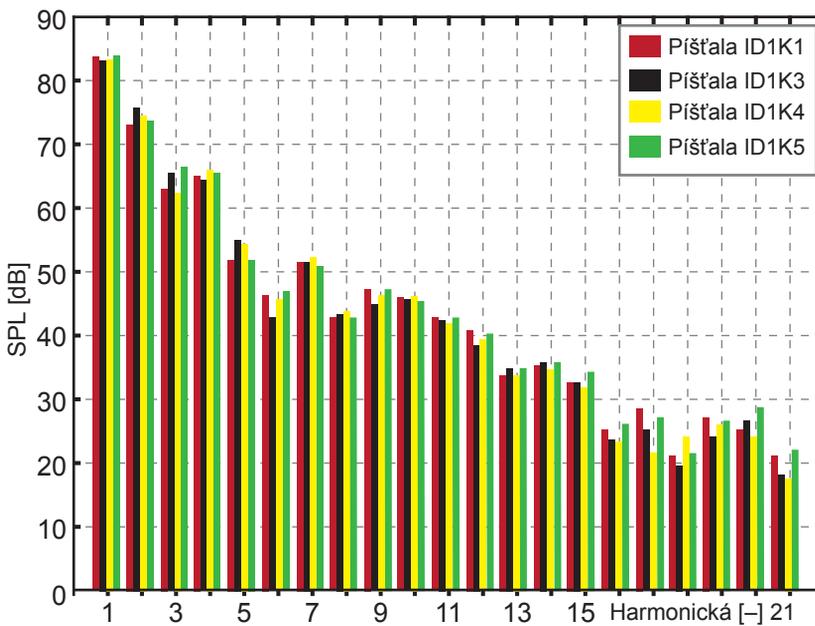
Nejprve byla provedena objektivní akustická měření základního stavu píšťal barokního typu bez jakýchkoli vpichů na jádře. Výsledky jsou v dalším textu označeny jako „výchozí stav“. Podobnost píšťal (viz Tab. 1) a jejich intonace byla ověřena v poslechovém testu a je patrná též z porovnání harmonických spekter zakmitaného stavu (znění) zvuku na Obr. 4. Podobné si byly i spektrogramy tranzientu, jejichž reprezentativní ukázka je na Obr. 13.

Tab 1. Výška tónu a vybrané rozměry měřených píšťal ve výchozím stavu.

Píšťala [-]	Tón [-]	Odcchylna [centy]	Základní frek. f_0 [Hz]	Délka těla [mm]	Výška výřezu [mm]	Šířka výřezu [mm]	Šířka průtlínky [mm]	Délka nohy [mm]	Průměr otvoru v noze [mm]
K1	d ¹	-26	289,33	530,5	10,90	34,60	1,20	171,0	9,60
K3	d ¹	-26	289,33	530,5	10,75	34,75	1,25	170,5	9,50
K4	d ¹	-26	289,33	530,5	10,70	34,70	1,15	171,0	9,55
K5	d ¹	-26	289,33	530,0	10,65	34,60	1,20	170,0	9,70



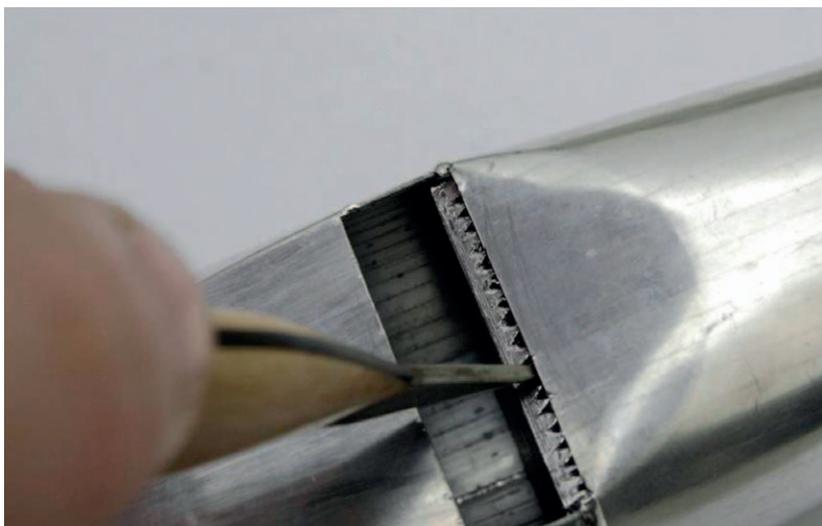
Obr. 3. Labium měřených píšťal ve výchozím stavu.



Obr. 4. Harmonické spektrum zakmitaného stavu píšťal K1, K3, K4 a K5 získané ze spektrální analýzy měření jejich výchozího stavu (K4 následně sloužila jako referenční, K2 nebyla měřena – sloužila pouze k návniku technologií).

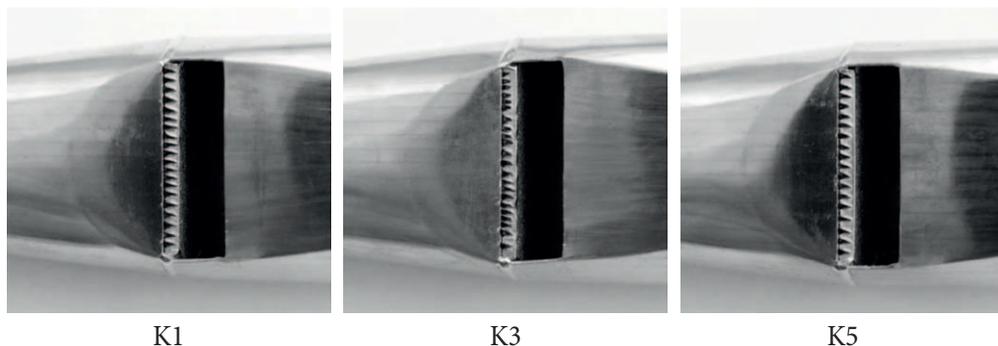
3.2. Vytvoření vrypů

Po výchozím stavu následovalo provedení výrazných vrypů na přední hraně jádra píšťal, které napodobovaly nepůvodní zásah (byla vytvořena mnohočetná souvislá řada širokých a hlubokých zářezů přibližně trojúhelníkovitého tvaru, která vzhledem připomíná zuby pily, viz Obr. 5 a 6). Materiál jádra byl ostřím rozhrnut a vytlačen dolů i do stran, což se projevilo zvednutými groty po stranách vrypu.



Obr. 5. Příklad vytváření vrypů na jádře.

Hloubka vrypu závisela na síle vyvinuté na nástroj. Vzhledem k novému a tvrdému materiálu jádra, omezenému přístupu k němu a lidským možnostem provedení se nepodařilo vytvořit vrypy shodně široké a hluboké, viz detaily na Obr. 6.



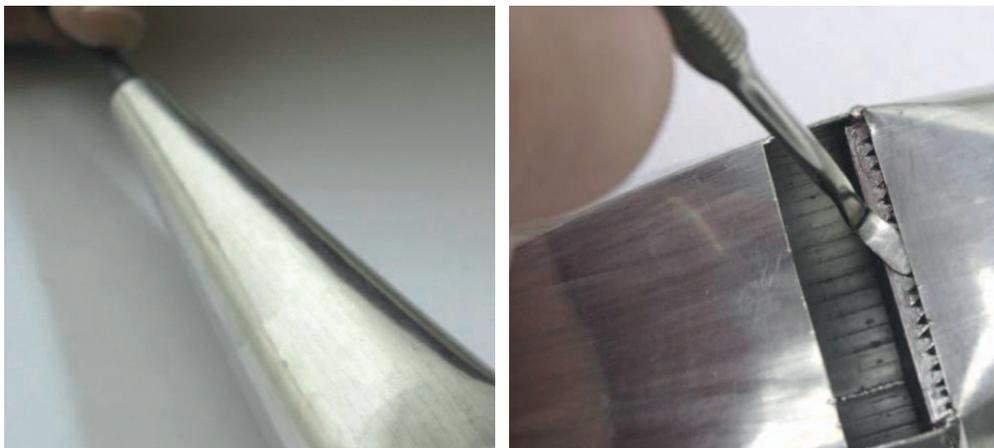
Obr. 6. Labium měřených píšťal K1, K3 a K5 s vytvořenými vrypy na jejich jádře.

Po tomto zásahu docházelo k přefukování píšťal při jejich nasazení (tlak ve vzdušnici zůstal stejný jako při měření výchozího stavu 55 mm H₂O). Z tohoto důvodu bylo nutné píšťaly dointonovat změnou polohy jádra. Ostatní sledované parametry píšťal zůstaly stejné jako ve výchozím stavu, viz Tabulka 1. Výška tónu se přitom snížila na cca 288,67 (přibližně o -4 centy).

U všech píšťal po vytvoření vrypů došlo k výraznému snížení amplitud vyšších harmonických a šumů. Je to patrné z ukázky harmonického spektra píšťaly K3 (viz rozdíl červeného a zeleného průběhu v Obr. 12 dole). U píšťaly K5 (nepublikováno) byl pak pokles ještě větší. Protože v návaznosti na zvýšení tlaku ve vzdušnici, které bylo prováděno při romantizujících úpravách, došlo k zvýšení amplitud těchto spektrálních složek, uvedené snížení amplitud bylo důvodem, proč byly píšťaly tímto druhem vrypů dodatečně upravovány.

3.3. Vyhlazení vrypů

V dalším kroku byla k obnově narušeného jádra použita klasická technologie vyhlazení. Její postup spočíval ve vrácení materiálu zpět, odkud byl vytlačen. Jelikož byl materiál jádra při tvorbě vpichů nejvíce vytlačen pod spodní hranu jádra, nejprve bylo nutné působit na přechýlající materiál zespodu. K tomu byl použit ocelový trn (kovová tyčka) zakončený velmi plochou „půlčočkou“. Trn byl zasunut otvorem v noze k hraně jádra tak, aby tětíva oblouku jeho konce přilehla k spodnímu labiu (viz Obr. 7 vlevo). Silovým působením na trn byl postupně přechýlající materiál vytlačován zpět nad hranu jádra. Uvedené vytlačování zpět bylo provedeno postupně po celé šíři přední hrany jádra.

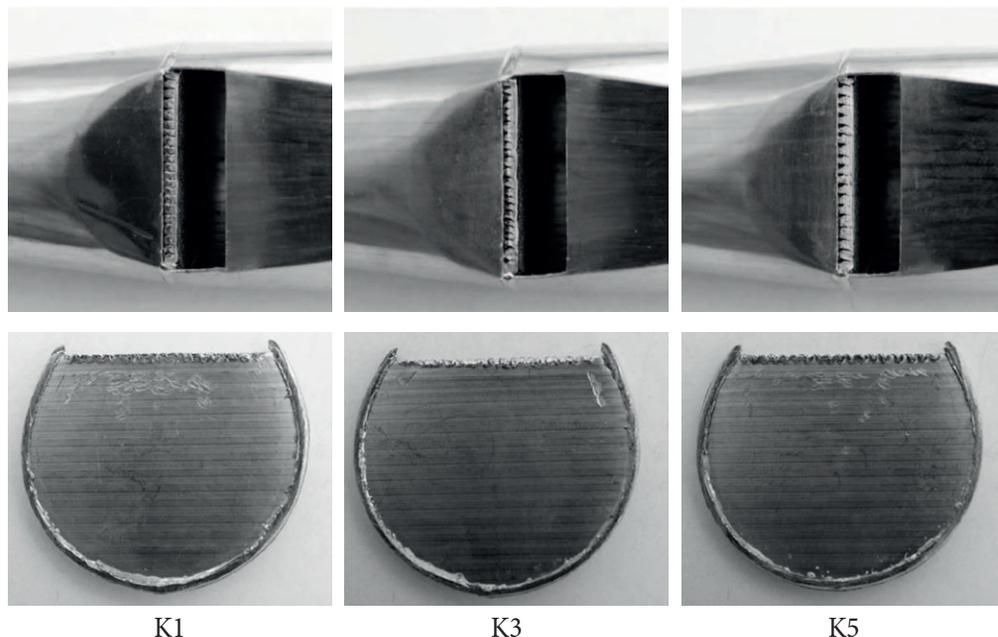


Obr. 7. Příklad vyhlazování vrypů na jádře píšťaly vnitřkem její nohy pomocí kovového trnu (vlevo) a z vnějšku z pohledové strany píšťaly pomocí kratšího kovového hladítka (vpravo).

Po dokončení působení z vnitřku nohy byl použit jiný trn (pro snazší manipulaci kratší) pro vyhlazení z čelní pohledové strany jádra. Při zachování stejného úkosu jádra byl zespodu vytlačený materiál vmačkáván do prohlubně vrypů, aby je doplnil a vyrovnal. K vyrovnání

sloužilo i přejíždění trnem po úkosu jádra přes celou šíři labia (viz Obr. 7 vpravo). Podle míry uchování materiálu se sice vrypy zmenšily, avšak nikdy nedošlo k jejich plnému vyrovnání (hrana jádra ani úkos nebyly rovné, viz Obr. 8). Podle potřeby bylo nutné popsáný proces opakovat.

Z důvodu pomalého nasazení píšťal bylo nutné po tomto zásahu píšťaly znovu dointonovat (opět změnou polohy jádra).



Obr. 8. Pohled na úkos jádra (nahore) píšťal K1, K3, K5 po použití klasické technologie vyhlazování a pohled na dolní stranu jádra (dole) s nedostatečně vyrovnanými vrypy. Presentovaný pohled na spodní stranu jádra byl možný až po jeho vyříznutí, viz následující technologický krok v podkapitole 3.d.

3.4. Výměna jádra

V tomto kroku byla k obnovení narušeného jádra použita technologie vyříznutí jádra a jeho nahrazení replikou jádra bez vrypů. Autoři neměli s tímto postupem zkušenosti a ani v literatuře nenašli žádné odkazy na její použití. Jelikož jde o zásah do celé konstrukce píšťaly, nebylo možné předvídat, zda celý postup vyříznutí jádra, jeho výroby dle vyříznutého vzoru a vletování do píšťaly nezmění poměry v průlince a labiu natolik, že ani po použití všech dalších intonačních postupů tento restaurátorský zásah nepovede k původnímu zvuku.

Postup vyříznutí a výměny jádra spočívá v provedení řady navazujících operací, které bylo nutné dodržet, aby technologie představovala co nejmenší zásah do původní konstrukce píšťaly. Nejprve bylo nutné před samotnou výměnou zdokumentovat výšku výřezu a šířku průlinky píšťaly, aby je bylo možné následně obnovit! Dále byl pilkou proveden řez nohy (šířka

řezu byla cca 0,2 mm), který byl veden těsně pod úrovní jádra (cca 0,5 mm), viz Obr. 9 vlevo. Po oddělení nohy píšťaly (viz Obr. 9 vpravo) byl veden druhý řez těsně u horní hrany jádra (přímo v horní hraně jádra, aby se zachovalo co nejvíce materiálu z těla píšťaly). Následovala výroba co nejpřesnější kopie jádra v podobě, jak asi vypadalo před provedením vrypů (stejná síla materiálu, stejný úhel úkosu na jádře, případně, pokud by jej píšťala měla, tak by byla vytvořena i kopie fáze a protifáze). Dalšími operacemi bylo: vyrovnání deformací a srovnání hrany řezu na těle a na noze píšťaly a kontrola spodního lábia, zda nebylo poškozeno, když bylo s píšťalou manipulováno (případné nerovnosti či vpichy po působení řezacího nože byly zahlazeny pomocí labovacího železa či kovového trnu). Pak došlo k naletování nového jádra na nohu píšťaly. Následovalo sesazení píšťaly (Obr. 10 dole) a provedení příčného lotu nad jádrem. Nakonec byla provedena kontrola výšky výřezu a šířky průlinky a jejich dorovnání na původní rozměr. Závěrečnou operací bylo mytí píšťaly v horké vodě.

Vynikající kvalita odvedené práce při výměně jádra touto technologií je patrná z Obr. 10 vpravo. U žádné z těchto píšťal nebylo možné pohledově poznat, že jádra byla u těchto píšťal vyměněna. Stejně tak tomu bylo i u spekter (pro píšťalu K3 viz Obr. 12). Píšťaly byly po tomto zásahu dokonce v takovém stavu, že je nebylo nutné ani dointonovávat!

Vyříznutí jádra však byl invazivní zásah, při kterém došlo k nevratné změně materie a nevratnému zkrácení nohy a těla píšťaly (noha zkrácena o cca 1,0 až 1,5 mm a tělo o 0,5 až 1,0 mm). Ovšem ostatní sledované parametry píšťal zůstaly zachovány jako ve výchozím stavu, viz porovnání Tabulek 1 a 2.

Tab 2. Výška tónu a sledované rozměry měřených píšťal po výměně narušeného původního jádra za nové.

Píšťala [-]	Tón [-]	Odchylka [centy]	Základní frek. f_0 [Hz]	Délka těla [mm]	Výška výřezu [mm]	Šířka výřezu [mm]	Šířka průlinky [mm]	Délka nohy [mm]	Průměr otvoru v noze [mm]
K1	d ¹	-18	290,67	529,5	11,00	34,60	1,20	170,0	9,60
K3	d ¹	-22	290,00	530,0	10,80	34,75	1,25	169,5	9,50
K5	d ¹	-26	289,33	529,5	10,70	34,60	1,20	169,0	9,70

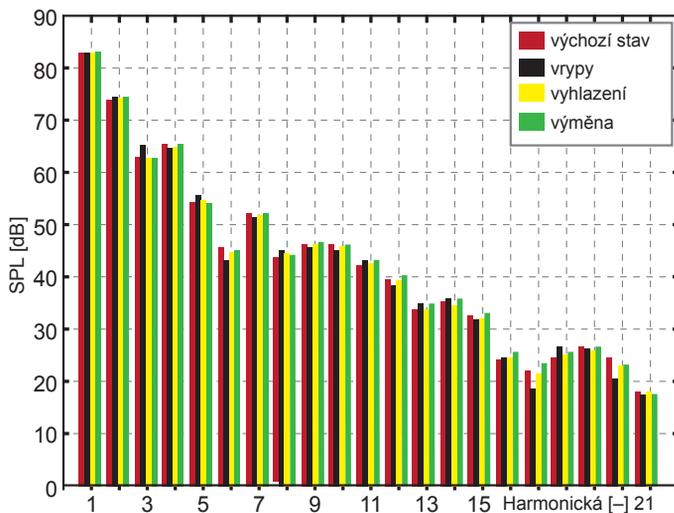


Obr. 9. Příklad řezání nohy píšťaly tenkou pilkou těsně pod úroveň jádra (vlevo) a stav po jejím úplném odřezání (vpravo).

Zkrácení akustické délky píšťaly odříznutím jádra (řez na šířku pily 0,2 mm) a následné vletování kopie vedl jen k zanedbatelnému zvýšení frekvence základní harmonické tónu (průměrně o 0,2%), které bylo srovnatelné se změnami mezi jednotlivými měřeními způsobenými změnou rychlosti šíření zvuku vlivem změn teploty a vlhkosti v experimentální místnosti (mezi prvními třemi měřeními byl odstup dnů, mezi vyhlazením a výměnou jádra pak více než celý měsíc). Uvedený vliv je možné sledovat i na harmonických spektrech z kontrolních měření referenční píšťaly K4, která upravována nebyla (viz Obr. 11).



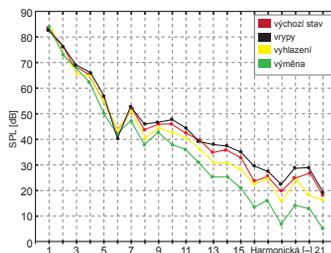
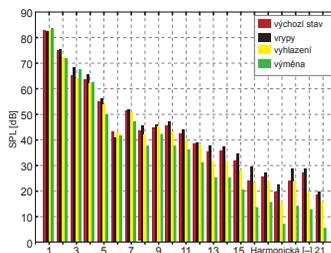
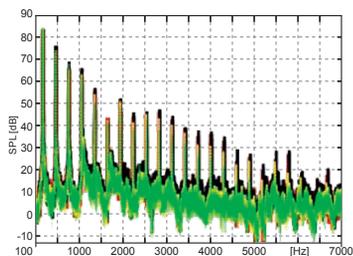
Obr. 10. Příklad stavu píšťaly po vyřezání jejího narušeného jádra (nahore) a stav po naletování nového jádra, sesazení a provedení příčného lotu nad jádrem (dole). Labium po výměně narušeného jádra za nové (vpravo).



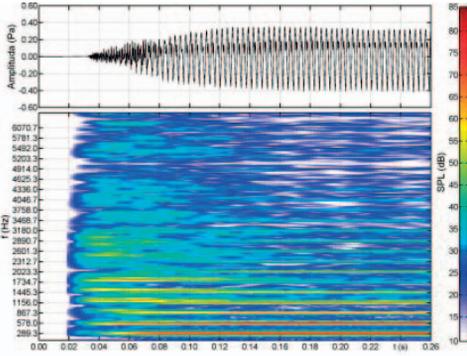
Obr. 11. Harmonické spektrum referenční píšťaly K4 v době, kdy byly měřeny ostatní píšťaly, tj. když byl dokumentován výchozí stav (červeně), stav po provedení vrrypů (zeleně), stav po klasickém vyhlazení (žlutě) a stav po výměně jádra (černě).

4. Výsledky akustických měření

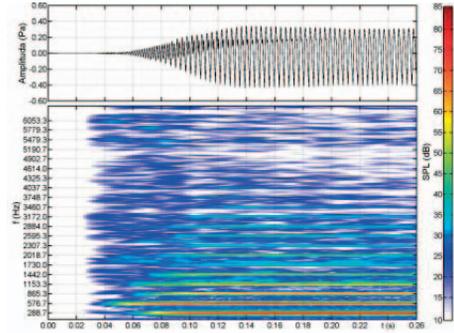
Výsledky jsou zde (viz Obr. 12 až 16) prezentovány jen pro jednotlivé stavy z měření píšťaly K3 (ostatní byly velmi podobné).



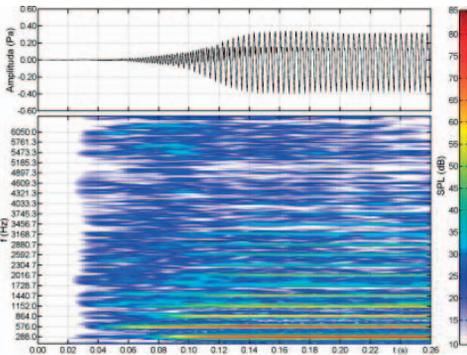
Obr. 12. Frekvenční spektrum (nahore) a dva typy harmonických spekter (uprostřed a dole) zakmitaného stavu píšťaly K3, získané z měření v jejím výchozím stavu (červeně), po vytvoření vrrypů (zeleně), po klasickém vyhlazení (žlutě) a po výměně jádra (černě).



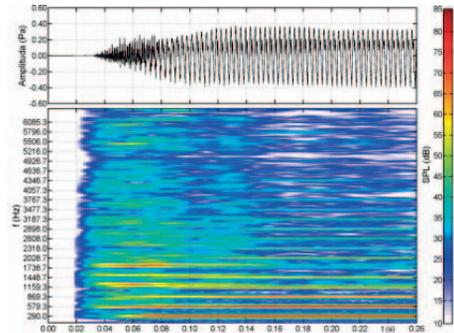
Obr. 13. Časový průběh akustického tlaku (nahore) a spektrogram tranzientu (nasazení) zvuku píšťaly K3 získaný ze spektrální analýzy měření jejího výchozího stavu (dole).



Obr. 14. Časový průběh akustického tlaku (nahore) a spektrogram tranzientu (nasazení) zvuku píšťaly K3 získaný ze spektrální analýzy měření po vytvoření mnohočetných a hlubokých vrypů (dole).



Obr. 15. Časový průběh akustického tlaku a spektrogram tranzientu (nasazení) zvuku píšťaly K3 získaný ze spektrální analýzy měření po vyhlazení vrypů klasickou technikou.



Obr. 16. Časový průběh akustického tlaku a spektrogram tranzientu (nasazení) zvuku píšťaly K3 získaný ze spektrální analýzy měření po výměně jádra za jeho repliku bez vrypů.

5. Zhodnocení výsledků ověření

Objektivní akustická měření prokázala, že vytvoření hlubokých vrypů na jádře způsobí výrazné změny ve zvuku píšťaly, což se projeví jak na spektru tónu v zakmitaném stavu, tak na spektrogramu v tranzientní části rozeznání tónu (viz srovnání výsledků analýz z výchozího stavu a po 1. restaurátorském zásahu). Nejsou-li tyto změny kompenzovány vysokým tlakem ve vzduchovém systému varhan, jak tomu bylo při romantizujících přestavbách varhan, jde o naprosto nevyhovující degradaci zvukového vyznění varhan. Experimenty potvrdily, že obnova zvukového vyznění při obnově původního barokního tlaku musí být doprovázena i odstraněním nepůvodních vrypů.

Dále se prokázalo, že v případě četných, širokých a hlubokých vrypů na jádře pouhé klasické vyhlazení trnem není dostatečně účinné, aby se obnovila hladká rovná plocha, což neumožňuje návrat k původnímu tónu. V zakmitaném stavu se po klasickém vyhlazení hladiny

vyšších harmonických složek ve spektru přiblíží původním hodnotám jen cca o 1/3 jejich poklesu vyvolaného hlubokými vrypy (což stále není dostatečné) a nepůvodní dlouhé nasazení tónu je touto technologií téměř nezměněno (zůstává stále nepřijatelné). Výsledky uvedeného klasického vyhlazení jsou navíc ještě značně neopakovatelné, jelikož velmi záleží, jak se u konkrétní píšťaly podaří vrátit materiál zpět ze spodní strany, což ve varhanářské praxi není možné bez endoskopické kamery kontrolovat. Výsledků blížících se v zakmitaném stavu uvedeným cca 1/3 původních hodnot je možné dosáhnout jen v případě, že se podaří vytvořit velmi hladký, jen málo zvlněný profil hrany a úkosu jádra.

Vyříznutí jádra s hlubokými vrypy se ukázalo jako značně reprodukovatelná metoda, i když i zde záleží na tom, zda nové jádro je přesnou kopií původního a jak dovedně a citlivě je provedeno vletování jádra a opětné sletování celé píšťaly. Spektra v zakmitaném stavu jsou si velmi blízká s původními. Poslechem zvuk nebylo možné rozeznat od původního. Největší přínos tohoto invazivního zásahu do původní materie je, že po výměně jádra dojde i k obnovení původního charakteru nasazení tónu (tranzientu).

Autoři jsou si vědomi toho, že tento výzkum a měření probíhaly na nových, velmi kvalitně vyrobených píšťalách. I když šlo o kopie historické vzorové píšťaly, jejich materiál před experimentem nepodléhal oxidaci a působení klimatických podmínek. Také jejich části včetně jádra a jeho pozice (podobně jako dalších dílů těchto nových píšťal) nebyly upraveny a narušeny opakovanými, často neodborně provedenými zásahy, jak tomu bývá u historických píšťal, kde se vyskytují ještě mnohé další nepůvodní deformace, materiálové vady apod. Ověření, že při použití technologie výměny jádra došlo u píšťal, jejichž materiálové a konstrukční vlastnosti nebyly ovlivněny dlouhou historií, k obnově zvuku, spektra a spektrogramu, není proto možné přímo přenést na historické píšťaly. Dosavadní výsledky ukazují, že jde o nadějný způsob řešení, který ale zatím neopravňuje k jeho široké aplikaci jako součásti restaurování historických píšťal památkově chráněných varhan. Využití technologie výměny jádra je možné výhradně jen u píšťalových varhan, které památkově chráněny nejsou. Je však zřejmé, že jde o novou cestu, která si vyžádá další experimentální výzkum, který bude nutné provést na vyřazených historických píšťalách (na originálech píšťal z Klavto to nebylo možné), tj. na výchozích objektech, které se od nových liší materiálem, kvalitou zpracování i výchozím stavem.

6. Závěr

Akustická měření objektivně prokázala, že k odstraňování hlubokých vrypů nepostačuje (tedy není vhodná) klasická metoda vyhlazování. Ověřeno bylo, že dostatečně akusticky reverzibilní je technologie výměny jádra, kdy po rozříznutí píšťaly v lotu je odstraněno narušené původní jádro a nahrazeno co nejpřesnější kopií. Tento postup je přípustný pouze u píšťal, které nejsou památkově chráněné.

Poděkování

Experimenty a článek byly podpořeny projektem NAKI II DG18P02OVV014. Na experimentálním ověření se podíleli: Marek Vorlíček, Štěpán Kopeček, Jan Otčenášek, Marek Frič, Viktor Hruška, Petr Koukal (viz zpráva v Technologickém listu 89/18; P. Dlask, Z. Otčenášek, Š. Kopeček, M. Vorlíček, P. Koukal, J. Otčenášek, M. Frič, V. Hruška, 2018), kterým patří zvláštní poděkování, že tento článek mohl vzniknout.

BIBLIOGRAPHY

www1: <http://www.orgel-info.de/aktuell.htm>, 23 X 2018. Janke, R. (2015): *Parameter die den Klang einer Labialpfeife beeinflussen*.

Otčenášek Z., Dlask P., Srový V., Hruška V., Otčenášek J. (2018): *Retná varhanní píšťala a její základní intonační nastavení*, Praha: AMU.

Otčenášek Z., Koukal P., Švejda M., Moravec O., Dlask P. (2014): *Změna zvuku kovové píšťaly barokního typu technologií vpichů na jádře*, Praha: MARC AMU, Technologický list TL66/14.

Dlask P., Otčenášek Z., Kopeček Š., Vorlíček M., Koukal P., Otčenášek J., Frič M., Hruška V. (2018): *Odstaňování vlivu velmi hlubokých a širokých nepůvodních vrypů na jádře kovové varhanní píšťaly barokního typu na zvuk píšťaly*, Praha: MARC AMU, Technologický list TL89/18.

SUMMARY

1. Introduction

For centuries, nicks in the languid of the labial metal could be found in organ pipes throughout the world. It is one of the techniques of pipe voicing adjustment (an overview of voicing techniques see e.g. in: [www1]; [Z. Otčenášek, P. Dlask, V. Srový, V. Hruška, J. Otčenášek, 2018]). The use of nicks differs between countries, districts, organ builder schools, and also between different cultural times. In Czech historical lands, the principal pipes in baroque period were built mostly without nicking (together with the used of low air pressures in windchest). If nicks were used than they were typically slim, low deep, and sparse (from 3 to 7 at languid width). Later, in romantic time, when some baroque organs were romanticized, nicks were doubled (up to tripled) and enlarged (being deeper, broader and wedged). Nowadays, Czech historical organs can be found with original baroque pipes without any modification (original state), with the addition of unoriginal romantic nicking later added to original pipes as well as pipes presenting both types of nicks concurrently. Less often we can find an organ with the pipes where the large number of deep broad notches were made at the edge of the languid resembling the teeth on a saw. In such cases the material of the languid was partly excised, and partly pressed and displaced below both the bottom edge and over the side walls of the saw teeth. In the last decades, when

historical organs have had to be restored to original stage, also restoration of original sound was required; the elimination of the unoriginal nicks influence on the sound is necessary. Since the saw notches introduce heavy damage to the languid material, their elimination is an ongoing problem yet to be solved. Nowadays, the restoration of such organ with the saw notches can be 1) kept the pipes unchanged (what gives unsatisfactory, not eliminated influence on sound) or 2) cleared away with the common technology of smoothing (proper for thin nicks (Z. Otčenášek, P. Koukal, M. Švejda, O. Moravec, P. Dlask, 2014); at saw notches, however not possible to get back the excised material and to correctly move back the displaced material; consequently the languid edge stay with the ripples). The present study verified a third possibility in which a new method of replacing the damaged languid by new ones is done.

Since the cutting of the languid and soldering of a replica is considered an invasive intervention, the method was experimentally verified on the copies of historical pipes with identical modifications made (the original pipe being untouched). A replica model of the historical principal metal pipe (SupOctava 2', tone d¹ [P. Dlask, Z. Otčenášek, Š. Kopeček, M. Vorlíček, P. Koukal, J. Otčenášek, M. Frič, V. Hruška, 2018]) from the Jesuit church in Klatovy (Czech Republic) was used (original can be seen in top of figure Obr. 1, replicas underneath). All copies were voiced at optimal sound for the air pressure in windchest of 55 mm H₂O (539 Pa). The copies had very similar sound (see spectra in figures Obr. 4). Similar results were obtained also after each modification of the pipes; therefore, only results from measurement of only one replica pipe are presented here.

2. Method

Acoustical measurements were performed in anechoic room (see figure Obr. 2). The recordings (wav format) were made with 24 bit A/D conversion, sampling frequency 48 kHz. The signal of tone attack was synchronized with the opening voltage of electromagnet of air valve (0 s). The FFT of spectrograms (see figures from Obr. 13 to Obr. 16) were computed with 42,66 ms hanning time window and 2,13 ms shift. The spectra (see figures Obr. 4, Obr. 11 and Obr. 12) are the average of 60x FFT with hanning time windows 682,66 ms and 13,66 ms shift.

3. Experiment

The sound recordings, the spectra analysis, and listening tests with recorded sounds were done after each step of pipe modifications.

3.1. The documentation of default manufactured pipes without nicks was the first initial step (see figures Obr. 1, Obr. 3, spectra are in Obr. 4, and spectrogram of pipe K3 in Obr. 13). The frequency of 1st harmonic f_o , pipe body length, cut-up height, cut-up with, slit breadth, foot length, foot opening diameter of measured pipes are in Tab. 1 (from left to right). The pipe K4 was used as a reference (without other alterations; the K4 spectra measured in the time after each step of other pipes show the temperature and humidity influence on results and repeatability of the method used, see figure Obr. 11).

3.2. In the second step the deep breadth saw notches were created (see figure Obr. 5). The notches were not accurately the same at all pipes (figure Obr. 6) but in spectra of all pipes we observed great lowering of both high harmonics (see difference between the red and green curves in figures Obr. 12) and noises (see sound pressure levels in figure Obr. 14).

3.3. In the third step the saw notches were cleared away by the common technology of smoothing. The material overhanging the languid edge from the bottom was pushed up from below by the metallic rod (see figure Obr. 7 left) through pipe foot. The saw teeth were aligned by other metallic tool by pushing both the material displaced from bottom and the tips of the saw tops back inside the teeth (see figure Obr. 7 right). After this step none of the pipe languid edges was straight (see languids after smoothing in figure Obr. 8 top; and languid detail viewed from the bottom after smoothed languids were cut out in next step see in figure Obr. 8 bottom).

3.4. The last step was the replacement of the languid by a new one. The authors were not experienced with this procedure. Firstly, all labial diameters were documented. Then a cut was made with a thin saw (cut width cca 0,2 mm) at the foot close to the languid (cca 0,5 mm) (see figure Obr. 9 left). The next cut was made in the upper edging of the languid (see languid in figure Obr. 10 top). Then the potential defects at foot, labium and pipe body were cleared and an accurate copy of languid was made (without nicks and notches). The languid replica was soldered at the foot and body (see figure Obr. 10 bottom). The cutting-up process of replacing the languid slightly changes the length of pipe and f_0 frequency (new values see in Tab. 2 in comparison with Tab. 1).

4. Acoustical results and assessment

The results of the acoustical analysis demonstrate that the creation of deep breadth saw notches at pipe languid produced major changes in the pipe's sound and tone attack. Changes were observed in the spectra of the established tone, the sound pressure waveforms and spectrograms of the starting part of the tone (figures Obr. 12 and Obr. 14). If the lowering of higher harmonics (green in figure Obr. 12) is not compensated by increasing the air pressure in the windchest (it was compensated in the case of organ romanticized modifications), a degradation of the organ sound can be noticed. The common smoothing method gives increasing of harmonic amplitudes at maximum 1/3 of their original values and therefore is not proper for the elimination of saw notches influence on pipe sound. When the sound of a historical organ needs to be restored, the windchest air pressure will be decreased when compared to the original baroque value and therefore it must be accompanied by the removal of the unoriginal saw notches. The results verify that, if the languid replica and soldering is done properly, and the languid cutting-up is replaced with a copy without notches, the original sound can be replicated. The sound before and after the substitution of the languid is not distinguishable when listen, and the spectra and spectrograms are similar (compare red and black curves in figures Obr. 12 or figures Obr. 13 and Obr. 16).

5. Conclusion

The authors are aware that the experiments were performed on new pipes in which the material was not corroded, and without damage what occasionally occur in historical organs. Therefore, the new languid cutting-up and replacing method of saw notches elimination can not be directly used on historical pipes. Additional experiments have to be carrying out in order to ascertain such possibility.

Klíčová slova/Keywords:

restaurování historických varhanních píšťal • vpichy a vrypy na jádře • výměna jádra • obnova zvuku
 historical organ pipe restoration • languid nicks and notches • languid replacement • sound renewal

Zdeněk Otčenášek

Research interests:

He is concerned with pipe organs, violins, guitars, singing voices. His studies are focused on feature of such source sound (spectral analysis and sound perception), on the principle of theirs sound production (vibration of strings, plates, vocal cord, lips, air particles, etc.), on sound perception (listening tests, perception dimensions of timbre and sound quality), and, especially in organs, also on the sound radiation inside a space.

Education:

- Czech technical university, Faculty of Electrical Engineering (FEL ČVUT Praha), degree: Ing.
- Specialized internship in the Intertechnique Paris (multi canal sound processing and analysis) and Cochlear Zurich (cochlear implants) firms.
- Post gradual studies at the Czech technical university, Faculty of Electrical Engineering, specialization in acoustics, degree: Ph. D.

Working experience:

Researcher at the Sound and Picture Research institute in Prague VÚZORT (listening test realizations, aural percept evaluations, sound quality ratings).

Head of the Musical acoustics research centre MARC of the Music faculty of Academy of performing arts in Prague. MARC deals with psycho-acoustics, listening test con-

duction, auditory perception, aural percept evaluation, quality analysis, sound feature and percept relations, singing and music instruments production, sound radiation and room acoustics)

Academic tuition:

Tuition of "Musical acoustics" and "Psycho-acoustics" at the Musical and dance faculty of the Academy of performing arts in Prague

[e-mail: zdenek.otcenasek@hamu.cz](mailto:zdenek.otcenasek@hamu.cz)

Pavel Dlask

Research interests:

He is concerned with musical instruments. His studies are focused anechoic sound recordings, spectral analysis, on laser interferometry, particle image velocymetry.

Education:

- Czech technical university, Faculty of Electrical Engineering (FEL ČVUT Praha), degree: Ing.

Working experience:

Researcher at the Musical acoustics research centre MARC of the Music faculty of Academy of performing arts in Prague.

[e-mail: pavel.dlask@hamu.cz](mailto:pavel.dlask@hamu.cz)

4

K historii varhan poutní basiliky Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce

From the history of the organ at the at the Pilgrimage Basilica of Our Lady of Visitation in Svaty Kopecek near Olomouc

Jan Gottwald

ORCID: 0000-0001-8566-9835

ORGANOLOG ARCIDIECÉSE OLOMOUCKÉ,
OLMOUC

ABSTRACT

Olomouc has always been an important cultural center of the Moravia. The rich cultural history of the residence is also evidenced by the organ collection from the first half of the 18th century. One of the greatest instruments was the organ of Johann David Sieber and Anton Richter in the pilgrimage basilica at Svatý Kopeček. Despite the fact that a number of archive materials have been preserved for the given instrument, we do not know exactly its size and price for which it was made. At the same time, its fate in the 19th and 20th centuries was unknown.

Úvod

Olomouc patřila v novověké historii Moravy vždy k nejvýznamnějším politickým, kulturním, vojenským a církevním sídlům. Barokní tvář města byla utvářena především po jeho velkém požáru v r. 1709, kdy nastal nebyvalý stavební a umělecký ruch, díky kterému se nám z 1. pol. 18. stol. zachovala řada nemovitých i movitých památek předních evropských i místních umělců.

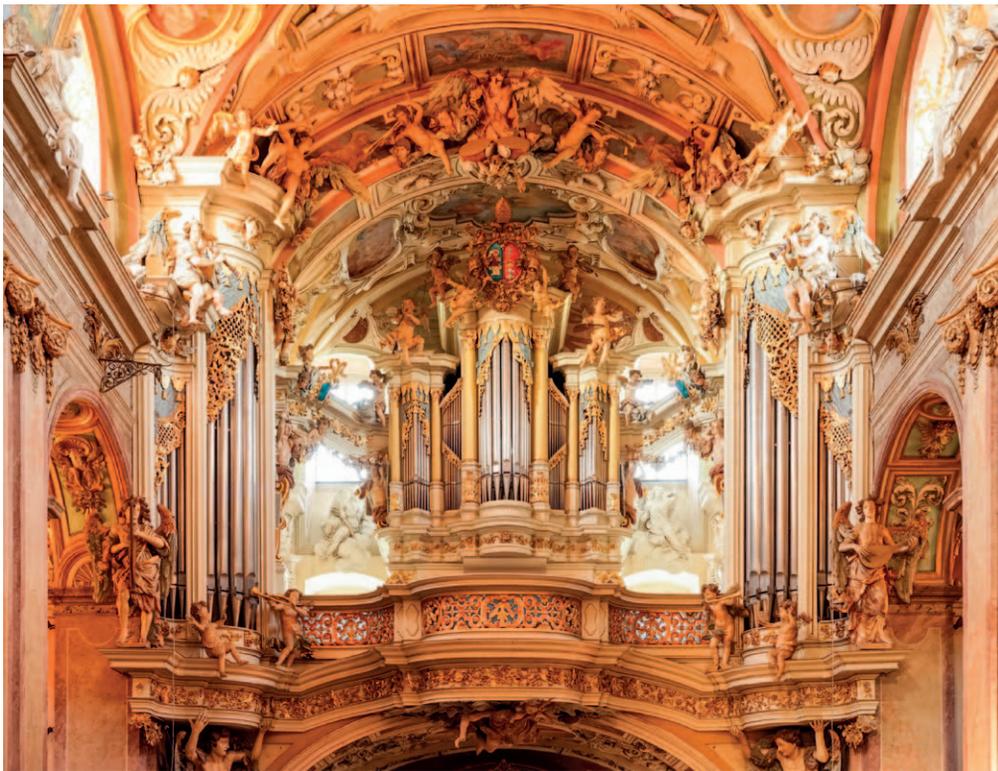
Město mělo vynikající ekonomické a intelektuální zázemí (biskupství od r. 1063, arcibiskupství od r. 1777, univerzita od r. 1573, významné církevní řády: jezuité, premonstráti aj.), a tak mohla vzniknout v poměrně krátké době kolekce velkých varhan od čelních představitelů různých varhanářských škol (J. Sehnal 2018: 52–53):

- 1701, sv. Václav (katedrála), Theodor Agadoni, II/24;
- 1706, Klášterní Hradisko (premonstráti), Johann David Sieber, II/34;
- 1722–1726, Svatý Kopeček (premonstráti), Johann David Sieber/Anton Richter, II/31;
- 1730, Panna Maria Sněžná (jezuité), Johann Gottfried Halbich, II/24;
- 1745, sv. Mořic (hlavní městský farní kostel), Michael Engler, III/44.

Poutní basilika na Svatém Kopečku byla postavena dle návrhu císařského architekta Giovanni Pietro Tencally péčí premonstrátů z Klášterního Hradiska na místě dřívější kaple z r. 1632 a posvěcena byla v r. 1679. Dodnes dochovaný rozsáhlý areál s rezidencemi a ambity byl dokončen v 1. třetině 18. stol. v souvislosti s dalším uměleckým děním, jenž byl přípravou na mohutné oslavy 100. výročí založení poutního místa v r. 1732. Hlavním exponentem zmíněného dění byl hradištský opat Robert II. Sancius (www1).

Ke stavbě varhan byl osloven brněnský varhanář Jan David Sieber († 1723), které po jeho smrti dokončil Antonín Richter (1688–1765) (J. Sehnal 2004: 214). Varhanní skříně zhotovil stolař Gallus Precher, ozdobil je Johann Sturmer (1675–1729, plastiky) a Filip Hieber (polychormie) (Navštívení: 5). V dané době vznikly v basilice ještě tzv. „malé varhany“ (I/9) na evangelní oratoři v presbytáři (historicky byly stěhovány mezi prostorem basiliky a kaplí Jména Panny Marie v ambitech), jenž jsou patrně rovněž dílem varhanářů Sieber/Richter, a které byly restaurovány naposledy v r. 1988 (J. Sehnal 2004: 172). Osud nejstarších varhan basiliky od opavského varhanáře Jakuba Ryšáka († 1693), které byly postaveny po r. 1676 a v r. 1725 údajně odprodány do Pozořic či Hradečné, je dosud nejasný (Z. Friedrich 1968: 129; Navštívení: 4; J. Sehnal 2003: 27, 101).

I přesto, že se ke zmíněnému nástroji Sieber/Richter dochovalo poměrně hodně archivních materiálů, zůstávají některé skutečnosti dosud nevyjasněné. Předkládaná studie se snaží opřít o novější a historicky poněkud přehlédnuté zdroje a zejména o srovnávací organo-



Obr. 1. Velké varhany poutní basiliky na Svatém Kopečku (Foto: Adéla Procházková 2017)

logický průzkum, jenž bylo možné uskutečnit až po restaurování a průzkumu významných varhan daného období (Polná, Wien, malé varhany na Svatém Kopečku).

1. Autorství, cena a velikost varhan Sieber/Richter

Varhany byly dokončeny v r. 1726 Antonínem Richterem za 3.428 zl., s ostatními pracemi měly stát 6.000 zl. (J. Sehnal 2004: 214). Zásadními zdroji k určení částky, za kterou byly varhany dokončeny, jsou účetní knihy kláštera Hradisko z r. 1725, který nové varhany platil, a kde je zároveň uvedeno, že částka byla vyplacena Davidu Sieberovi a Antonio Richterovi jako zůstatek nedodělku (*Dem David Sieber und Antonio Richter vor die grosse neue Orgel bezahlt worden und dem 7. Juli 1725 der übrige Rest erfolgt*) (Z. Friedrich 1968: 131). Z uvedeného zápisu však vyplývá, že částka mohla být ve skutečnosti i mnohem vyšší. Tuto tezi podporuje Farní kronika farnosti svatokopecké, kde se na str. 22 (rok 1722) pisatel zmiňuje o stavební činnosti za opata Roberta II. Sancia (1722–1732) a uvádí zde: „Nové varhany jsou překvapivě elegantní a byly dodány za vysokou cenu“ (*Organum quoque novum mirae elegantiae et magni addidit pretii*). V německé poznámce k textu je uvedeno, že varhany stály 12.000 zl., což je částka nebývale vysoká. S tímto údajem bylo pracováno i dál: „Velké varhany v Chrámu Páně Svato-Kopeckém zjednány byly od opata Hradištského Roberta Sancia nedlouho po roce 1722 za as 12.000 zl. stř., a zaujímají co do velikosti – jak se praví – druhé místo na Moravě“ (Farní kronika, rok 1877: 74).

Velikost varhan z hlediska dispozice je rovněž problematickou záležitostí. Zdroje k bližšímu určení máme dva. Mladší je dle od svatokopeckého probošta Julia Jana Půdy (1881–1956) (Navštívení: 5; J. Sehnal 2004: 214) z r. 1949, a starší pochází z r. 1757 (Sbírka 1757).

Dispozice svatokopeckých varhan dle záznamu z r. 1949 (Navštívení: 5–6 v názvoslovné kompilaci s J. Sehnalem 2004: 214):

Die Kloster-Orgel auf den heil. Berg bey Olmütz hat 31. Stimmen.			
Manual.			
1. Principal von Zinn im Gesicht	8 Fuß.	4. Rausch Quint	3 fach.
2. Quindecima	2	5. Nasflata	2 Fuß.
3. Quintadena	8	6. Mixtura	4 fach.
4. Fugara	4	Pedal.	
5. Quinta	4	1. Principal von Zinn	16 Fuß.
6. Sesquial.	2	2. Octava auch von Zinn	im Gesicht
7. Nachthorn	8	3. Pommer offen	16
8. Cimbrel	3	4. Trompet	8
9. Octava	4	5. Cornett	3 fach.
10. Sedec.	2	6. Octava offen	8
≡			
11. Piffara von a bis c.	8	7. Bordun-Bals offen	32
12. Mixtura	5 fach.	8. Sub-Bals offen	32
13. Super Octava	2 Fuß.	9. Super Octav	8
14. Zelfstör	4	Wobey eine Coppel zu zwey	
15. Salecinal	8	Manual-Clavieren und vier	
16. Bordun-Flet	4 und 2 Fuß.	Bälgs.	
Positiv.			
1. Principal	4	Das Werk ist Anno 1722. von An-	
2. Fleta Maj.	4	tonius Sieber aus Brünn ge-	
3. Fleta Min.	2	bawet, und der ickige Organist heis-	
		set Thomas Major.	

Obr. 2. Dispozice svatokopeckých varhan dle sbírky z r. 1757 (Archiv Petra Koukala)

Hauptwerk (horní manuál), 45 kláves, C-c³ s krátkou oktávou

1.	Prinzipal	8'	prospekt
2.	Flauta maior	8'	dřevo
3.	Quintatön	8'	
4.	Salicionale	8'	velká oktáva společná s Quintatön
5.	Octav	4'	
6.	Flaut minor	4'	dřevo
7.	Quint	3'	
8.	Superoctav	2'	
9.	Mixtur 5 fach	1 ½'	
10.	Scharfmixtur 4 fach	½'	

Positiv (dolní manuál), 45 kláves, C-c³ s krátkou oktávou

1.	Coppel maior	8'	
2.	Prinzipal	4'	
3.	Coppel minor	4'	
4.	Spitzflöt	4'	
5.	Octav	2'	
6.	Quint	1 ½'	
7.	Mixtur 4 fach	1'	

Pedal, 18 kláves, C-a s krátkou oktávou, 18 (!) tónů

1.	Maiorbass	16'	prospekt
2.	Subbass	16'	dřevo
3.	Prinzipalbass	8'	
4.	Bass minor	8'	dřevo
5.	Quintbass	6'	
6.	Octav	4'	
7.	Mixtur 4 fach	2'	
8.	Fagott	8'	dřevěné ozvučny, do kulata točené (!)

Manuálová spojka posunovací, 5 Sperrventilů (!), Kalkant, Tremulant, celkem 1.656 (!) píšťal a 31 rejstříků (!), tlak vzduchu cca 55 mm Vs, brněnským mistrům bylo vyplaceno 3.366 zl. (!). Doplnující technické údaje pochází ze zápisků Antonína Schindlera (Navštívení: 6).

Dispozice svatokopeckých varhan dle sbírky z r. 1757, která je s varhanami Sieber/Richter obdobné velikosti plně kompatibilní (srv. Svidnica, Polná, Wien). V prvním sloupci je opis původního znění, ve druhém opravený údaj, ve třetím odkaz na poznámku, která je dále rozvinuta pod textem:

Die Kloster=Orgel auf den heil. Berg bey Olmütz hat 31 Stimmen (Klášterní varhany na Svatém Kopečku u Olomouce mají 31 hlasů).

Manual.	Manual – Hlavní stroj, 16 rejstříků	Pozn. 1
1. Principal von Zinn im Gesicht 8 Fuss.	Principal 8' v prospektu hlavní skříně	
2. Quindecima 2	Quindecima 1 1/2'	Pozn. 2
3. Quintadena 8	Quintadena 8'	
4. Fugara 4	Fugara 4'	
5. Quinta 4	Quinta 3'	Pozn. 3
6. Sesquialt. 2	Sesquialtera 2 fach	Pozn. 4
7. Nachthorn 8	Nachthorn 4'	Pozn. 5
8. Cimbel 3	Cimbel 3 fach	Pozn. 6
9. Octava 4	Octava 4'	
10. Sedec. 2	Sedecima 1'	Pozn. 7
11. Pifferra von a bis c''' 8	Pifferra 8' od a do c ³	Pozn. 8
12. Mixtura 5 fach	Mixtura 5 fach	
13. Super Octava 2 Fuss.	Superoctava 2'	
14. Feldflöt 4	Feldflöt 2'	Pozn. 9
15. Salecinal 8	Salecinal 8	
16. Bordun-Flet 4 und 2 Fuss.	Bordun-Flet 8' +4'	Pozn. 10
Positiv.	Positiv, 6 rejstříků	
1. Principal 4	Principal 4'	
2. Fleta Maj. 4	Fleta Maj. 8'	Pozn. 11
3. Fleta Min. 2	Fleta Min. 4'	Pozn. 12
4. Rausch Quint 3 fach.	Rauschquint 2 fach	Pozn. 13
5. Nassata 2 Fuss.	Nassata 3'	Pozn. 14
6. Mixtura 4 fach.	Mixtura 4 fach	
Pedal.	Pedál, 9 rejstříků	
1. Principal von Zinn völlig im Gesicht 16 Fuss	Principal 16' v prospektu věží, C/Cs strana	
2. Octava auch von Zinn im Gesicht 8	Octava 8' v prospektu věží, C/Cs strana	
3. Pommer offen 16	Pommer (?) 16'	Pozn. 15
4. Trompet 8	Trompet 8'	
5. Cornett 3 fach	Cornett 3 fach	Pozn. 16
6. Octava offen 8	Octava 8'	Pozn. 17
7. Bordun-Bass offen 32	Bordunbass 16'	Pozn. 18
8. Sub-Bass offen 32	Subbass offen 16'	Pozn. 19
9. Super Octav 8	Superoctav 4'	Pozn. 20

Wobey eine Coppel zu zwey Manual=Clavieren und vier Bälge. Das Werck ist Anno 1722. von Antonius Sieber aus Brünn gebauet. (K tomu jedna spojka k dvěma manuálovým klaviaturám a čtyři měchy. Stroj byl postaven Antonínem Sieberem (!) z Brna v roce 1722).

Poznámky k uvedené dispozici:

Pozn. 1: Hlavní stroj byl pravděpodobně ovládán z horního manuálu.

Pozn. 2: Původní stopové označení bylo zjevně chybné.

Pozn. 3: Původní stopové označení bylo zjevně chybné.

Pozn. 4: U původního označení pravděpodobně chybí poznámka fach, tedy 2 fach. Dle obdobných varhan Sieber/Richter lze předpokládat, že se jednalo o dvouřadý rejstřík dle moderního stopového označení: $2 \frac{2}{3}' + 1 \frac{3}{5}'$.

Pozn. 5: Původní stopové označení bylo pravděpodobně chybné.

Pozn. 6: U původního označení pravděpodobně chybí poznámka fach, tedy 3 fach.

Pozn. 7: Původní stopové označení bylo zjevně chybné.

Pozn. 8: Typický výchvějný rejstřík k Principálu 8'. Není zřejmé, byl-li rozsah od velkého nebo malého a.

Pozn. 9: Původní stopové označení bylo pravděpodobně chybné.

Pozn. 10: Označení napovídá, že se jednalo o dvojici krytých kopul 8'+4', které by se zapínaly současně (!). Další možností, vzhledem k tomu, že je označení v singuláru a varhany jsou veliké, by se mohlo jednat o Bordunflöte 16', kterou Sieber rovněž postavil (Svidnica, Polná, Wien).

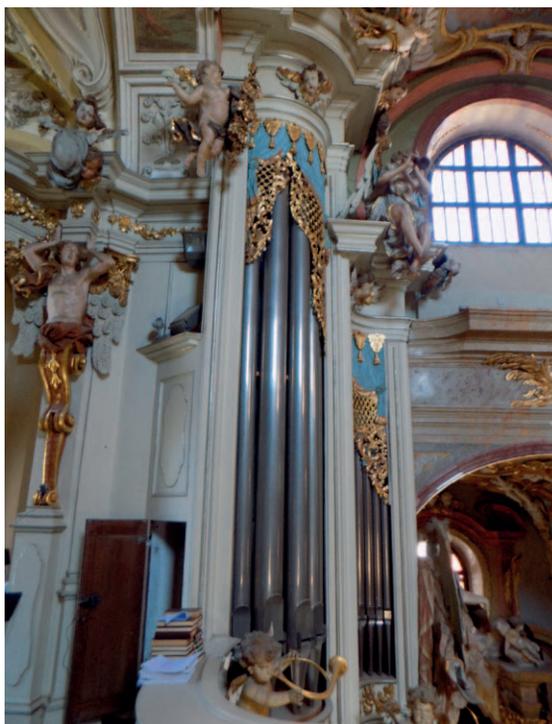
Pozn. 11: Původní stopové označení bylo zjevně chybné.

Pozn. 12: Původní stopové označení bylo zjevně chybné.

Pozn. 13: U původního označení byla pravděpodobně zaměněna stopová délka s počtem řad – viz pozn. 14.

Pozn. 14: Původní stopové označení bylo zjevně chybné. Zdá se, že byla zaměněno číselné označení stopové délky s počtem řad s předchozím rejstříkem – viz pozn. 13.

Pozn. 15: Nejzáhadnější označení rejstříku dané dispozici. Existuje několik možností určení, o jaký hlas se jednalo. 1. Označení Pommer znal pisatel tisku z jiných varhan, a jedná se o označení krytého Subbassu 16', chybou by poté bylo označení offen. 2. Jedná se o zkomoleninu označení jazykového rejstříku Pummort, Bombardt 16', kteréžto Sieber ve větších varhanách stavěl (Svidnica, Polná, Wien). Vzhledem k účtu z r. 1725 se však tato možnost zdá méně pravděpodobná. Dlužno však dodat, že autor sbírky z r. 1757 zná rejstřík



Obr. 3. Pedálová věž na evangelijní straně (Foto: Jan Gottwald 2020)

Pommer a nacházíme jej v dispozicích několika varhan jako labiální i jazykový hlas. Dále srv. s pozn. 18 a 19 kdy dochází ke kumulaci 16' hlasů.

Pozn. 16. Vzhledem k tomu, že se v dispozici nenachází samostatný hluboký kvintový rejstřík, lze předpokládat, že sestava mohla být dle moderního stopového označení: $5\ 1/3' + 4' + 2\ 2/3'$, případně i s tercií: $5\ 1/3' + 3\ 1/5' + 2\ 2/3'$.

Pozn. 17. Druhý 8' otevřený hlas, pravděpodobně dřevěný.

Pozn. 18. S přihlédnutím k pozn. 15 lze považovat i 32' hlas za přípustný, ale málo pravděpodobný (Sieber postavil 32' hlas pouze ve Svidnici) (J. Sehnal 2004: 271). Chybné by poté bylo označení *offen*.

Pozn. 19. Jednalo se pravděpodobně o 16' dřevěný otevřený hlas.

Pozn. 20. Původní stopové označení bylo zjevně chybné.

Pisatel této studie se domnívá, že dispozice z r. 1757 je autentická. Svědčí pro to tyto uvedené skutečnosti:

1. Velikost varhanních skříní: hlavní varhanní skříň má následující rozměry: šířka: 4,35m, hloubka 2m (s prospektovým převisem 0,7m) a výška 7m. Pedálové věže mají trojúhelníkový půdorys s rozměry: prospektová délka: 2,5m, boční stěna: 2,2m, zadní stěna: 1,7m a výška 8,2m. Organologické srovnání s velikostí dalších varhan (Polná, Wien) velikost 31 rejstříkových varhan připouští. Do zmíněného prostoru byly později vestavěny romantické varhany s koncertními rozsahy o 26 rejstřících a žaluziou skříní.

2. Rozmístění varhan: v hlavní varhanní skříní se v postamentu nacházel pozitiv, ovládaný ze spielschranku dolním manuálem, na prospektové úrovni (ve výši 3m) se nacházel hlavní stroj ovládaný horním manuálem (vzhledem k počtu šestnácti rejstříků pravděpodobně na dvou vzdušnicích s dělením C/Cs), v postamentu u zadní stěny kostela se nacházela vzdušnice pedálu (dřevěné hlasy). V pedálových věžích s dělením C/Cs se v prospektu nacházely dva cínové principály 16' a 8' a případně další hlasy (4', Cornett, jazyky). Vzduchová soustava se čtyřmi měchy se nacházela na boku kůru, prostorové zázemí to dovoluje na obou stranách hlavní varhanní skříně.

3. Počet rejstříků a počet písňů: počet rejstříků 31 se nezávisle na sobě nachází takřka ve všech zdrojích (Farní kronika: 74; Navštívení: 6; J. Sehnal 2003: 113).



Obr. 4. Hlavní varhanní skříň (Foto: Jan Gottwald 2020)

Vzhledem k vysoké ceně nástroje a počtu píšťal lze předpokládat, že rejstříků v dispozici bylo více, než je v zápisu z r. 1949. Při součtu počtu píšťal, dle zmíněného zápisu, nikdy nelze dojít k číslu 1.656 píšťal, zato při počtu 31 rejstříků lze s tolerancí (smíšené hlasy, Piffera apod.) na desítky téměř vždy dospět k číslu 1.650–1.700 píšťal.

4. Zdroj z r. 1949 může být zavádějící i z toho důvodu, že dispozice byla zapsána až po opravách v 19. stol., a to ještě po paměti (Navštívení: 5). Jediným zdrojem z 18. stol. tak zůstává sbírka z r. 1757.

2. Osud svatokopeckých varhan v 19. stol.

Nástroj byl pro nepříznivé teplotní podmínky (časté výkyvy počasí v předhůří Jeseníků) často opravován. Problémem zůstává, že řada záznamů před r. 1784 (zrušení domovského kláštera premonstrátů v Klášterním Hradisku a předbrání Svatého Kopečka diecézními kněžími v r. 1785) je již nedohledatelná. Na nástroji po r. 1784 pracovali (J. Sehnal 2004: 214):

- 1784, Johann Haas, 300 zl.
- 1798, Michael Oransky, 250 zl.
- 1827, Johann Nepomuk Ignác Staudinger, 240 zl.
- 1833, František Minář
- 1862, poškození varhan letním suchem (J. Sehnal 2003: 28).

Farní kronika uvádí: „Zda-li od času zbudování varhany byly opravovány, neví se; na-nejvýš byly v běžícím století oprášeny [poznámka na okraji: „Oprava varhan stala se roku 1828 s nákladem 164 zl. KM dle spisu v archivu“]. Postupem času byly varhany rozladěné a z 31 rejstříků, z nichžto sestávají varhany, šlo jich jen asi 9 a ještě ne úplně. Měly zapotřebí opravy. Již pan opat Jeroným Zeidler [1790–1870] zanašel se myšlenkou dát varhany opravit, ale nepřišlo k tomu.“ (Farní kronika, rok 1877: 74). Jak z textu vyplývá, bylo nutné přistoupit k rozsáhlejší opravě nástroje a byl vybrán oblíbený brněnský varhanář Filip Komínek, který koncem 70. let 19. stol. působil jako opravář varhan i na Olomoucku (1876, Penčice a Velký Týnec) (J. Sehnal 2003: 76). Zmínka o opatu Zeidlerovi upomíná, že od r. 1846 bylo poutní místo navraceno opět do péče premonstrátského řádu, a to tentokrát z mateřského kláštera v Praze na Strahově. Farní kronika ke Komínkově opravě dále uvádí: „Jelikož ale kostel byl již dříve poznenáhlu obnoven a okrašlovač Ferdinand Kreissel již dávno mrtev, obrátila se tato jistina [odkaz na částku 978 zl.] opravení, vyčištění a naladění velkých varhan na velkém kůru a malých varhan na kůru pobočným. **Filip Komínek**, varhanář v Brně, učinil rozpočet, dle kterého za opravení, vyčištění, naladění a vůbec zřízení velkých varhan, a za nový k nim měch (na místě dřívějších, chatrných nedostatečných 4 měchů), jakož i za opravu malých varhan na pobočném kůru požádal 1.350 zl. Od 15. ledna pracoval mistr, pomocník a učeň až do 28. března 1877, na kterýžto den varhany odevzdal; dne 9. a 10. srpna přeladil mistr ještě jednou varhany, začež se jemu vyplatilo 1.150 zl.; zbývajících ještě 200 zl. (na smlouvenou sumu 1.350 zl.) zadrželo se co jistota (kauce), která se má po dvou letech vyplatit.“ (Farní kronika, rok 1877: 74). Oprava nástroje musela být co do rozsahu generální, protože za danou částku

šly v poslední třetině 19. stol. pořídit nové cca 10 ti rejstříkové varhany; z oprav se dochoval ještě zápis na píšťale Cis otevřeného 16´ hlasu: „Tyto varhany opravil Jan Severa, varhanářský pomocník, rozen z Nov. Bydžova v Čechách, se svým pánem Filipem Komínkem stavitelem varhan v Brně. Pracoval jsem nový měch a celé varhany se ladily a velká oprava na mechanice. Dáno L. P. 1877, 19. I. (Nazdar). Kdo to bude číst, ať si vzpomene na mne. Jan Severa, Sbohem 18 K+M+B 77.“ (Navštívení: 6). Vzhledem k podrobným a pečlivě vedeným zápisům ve farní kronice se zdá, že až doposud byl nástroj až na větší opravy technického zázemí (měchy) v původním stavu.

Prvním razantním zásahem, který přišel takřka po 200 letech, a to díky změněnému vkusu na zvuk varhan, byl nástroj postižen v r. 1895, kdy jej přestavěl za 3.350 zl. na II/25 pražský varhanář Heinrich Schiffner (1853–1938), který již pracoval na několika zakázkách pro premonstrátský řád. Farní kronika se na str. 42 (rok 1895) o této přestavbě zmiňuje opět velmi podrobně: „Njd. pan opat Strahovský Sigismund [pozn. Sigismund Starý, opatem 1879–1905] dal na prosbu proboštovu opraviti velké varhany; pracovalo na nich od 21. 2. – 7. 5. několik (5) dělníků pražského stavitele varhan Jindřicha Schiffnera. Stará soustava zásuvková odstraněna a nahrazena v prvním manuále pneumaticko-trubičkovým ústrojem, v druhém manuále a pedálu soustavu kuželovou. Mimoto dáno 5 nových vzduchoven, dvě pneumatické pro violonbass, nový, nový magacínový měch s dvěma klaviaturami a 25 rejstříky. [J. Sehnal 2004: 214 uvádí II/22; je možné, že další 3 rejstříky byly spojky]. Staré varhany měly 1.656 píšťal, 31 rejstříků; některé byly křiklavé – jako Cymbel, 2 Kvinta [pozn. patrně Rauschquinta]. Tyto byly odstraněny a v náhradu za ně dány: 1) Gamba 8´, C-H z cinku, ostatní z cínu. 2) Harmonika 8´. 3) Bourdon 16´. 4) Roh kamzíkový 8´. 5) Flauta 8´. 6) Aeolina 16´ (!) C-H z cinku, ostatní z cínu. 7) Salicionál 8´. 8) Vox coelestis 8´ kombinovaný se salicionálem. 9) Houslový principál 8´. 10) Flauta 4´. 11) Cello z cinku. 12) Flautový bas 8´. 13) Oktávový bas 8´. Práce a oprava spolu s opravou malých varhan stála 3.350 zl.“ (Farní kronika, rok 1895: 42).

Varhany měly po přestavbě tuto dispozici (Navštívení: 7 v kontextu s Kronikou: 42):

I. manuál, hlavní stroj

1.	Bourdon	16´	Schiffner
2.	Principál	8´	původní
3.	Flétna	8´	Schiffner
4.	Roh kamzíčí	8´	Schiffner
5.	Gamba	8´	Schiffner
6.	Harmonika	8´	Schiffner
7.	Oktáva	4´	původní
8.	Flétna	4´	původní (?)
9.	Mixtura	2 2/3´	z původních píšťal

II. manuál, vedlejší stroj

10.	Principál housl.	8´	Schiffner
11.	Copula	8´	původní (?)

12.	Salicionál	8'	Schiffner
13.	Aeolina	8'	Schiffner, lze připustit, že byla 16' bez velké oktávy
14.	Vox coelestis	8'	Schiffner
15.	Flétna	4'	Schiffner

Pedál

16.	Principál I	16'	původní, prospekt (16' +8' Principal)
17.	Principál II	16'	původní, dřevěný (16' +8' Subbass off. a Octavbass)
18.	Violon	16'	Schiffner
19.	Subbass	16'	původní, dřevěný (16' Subbass krytý)
20.	Oktávbas	8'	Schiffner
21.	Flétnabas	8'	Schiffner
22.	Cello	8'	Schiffner

Obvyklá pomocná zařízení.

Z uvedeného vyplývá, že se i po této zásadní přestavbě nacházelo v nástroji velké procento původních píšťal, např. principály hlavního stroje a valná část pedálových rejstříků.

3. Další osudy varhan ve 20. stol.

Svatokopecké varhany byly i přes uvedenou devastaci uchráněny válečným rekvizicím během I. světové války (J. Sehnal 2004: 134). V r. 1929 byl pořízen nový elektrický pohon k měchům, které byly zároveň z kůru přesunuty na půdu severní rezidence. Vzdálenost 16,5m si vyžádala přístavbu vyvažovacího měchu do útrob varhan. Zároveň byla na celém kůru vyměněna podlaha. Opravu provedla na doporučení odborníku krnovská firma bratří Riegerů za 7.848 Kč. Další práce od místních firem stály 3.716,85 Kč, dohromady stála oprava v r. 1929 plných 11.564,85 Kč (Farní kronika: 115).

Zmíněná oprava se však negativně podepsala na použitelném stavu nástroje. Dlouhé vedení vzduchu, který byl zásadně jiné teploty a vlhkosti (viz problémy v 18. a 19. stol. s nástrojem Sieber/Richter) měl neblahý vliv na trakturu a píšťalový fond varhan. Proto bylo přistoupeno, a to i v souvislosti s přípravami na 300. výročí založení poutního místa, k další rozsáhlé opravě nástroje v r. 1932. Ve farní kronice se k tomu píše: „Velké varhany. V červnu byly rovněž vyčištěny důkladně, sladěny a rozmnoženy novými rejstříky: Mixtura 6nás. 2.460., kornet 3-5nás. 2.180.-, trubicová flétna 4' 920.-, lesní flétna 2' 680.-, oktáva 4' 980.-, principál 8' 3.170.-, trompeta 8' 1.940.-, pozoun 16' 2.360.- [pozn. vzhledem k ceně se dá předpokládat, že se jednalo o jednu řadu píšťal, která byla rozdělena na 2 rejstříky; zároveň byla patrně vyměněna vzdušnice I. manuálu kvůli zvýšení počtu rejstříků; paradoxně byly zpátky po 37 letech dodány do varhan alikvotní rejstříky], 2 vzduchovny pro pozoun 16' 940.-, oprava violonu 16' 630.-, odmontování píšťalnic atd. 1.250.-, dodání 2 regulátorů 640., žaluzie s montáží a mech. 670.-, vyčištění a zladění 5.680.-.

Montáž revize a zladění starých malých varhan s upotřeb. materiálem 875.- [od r. 1932 se nacházely v kapli Jména Panny Marie v ambitu, zpět do basiliky byly navraceny v r. 1988]. 3% daň z obratu 761,25.-. Celkem 26.136,25,-. Provedla firma bratří Riegerové v Krnově.“ (Farní kronika, rok 1932: 115). Během této poslední přestavby byly odstraněny patrně všechny ucelené zbytky cínových rejstříků původních varhan. Zjištění je o to smutnější, že ještě 15 let nazpět (1917) byl kompletní prospekt svatokopeckých varhan chráněn a ušetřen válečným rekvizicím.

Nástroj měl po této přestavbě tuto dispozici (Navštívení: 7):

I. manuál, hlavní stroj

1.	Bourdon	16´	Schiffner
2.	Principál	8´	Rieger
3.	Flétna	8´	Schiffner
4.	Roh kamzičí	8´	Schiffner
5.	Gamba	8´	Schiffner
6.	Harmonika	8´	Schiffner
7.	Oktáva	4´	Rieger
8.	Trubicová flétna	4´	Rieger
9.	Lesní flétna	2´	Rieger
10.	Cornet 3-5x	2 2/3´	Rieger
11.	Mixtura 6x	2´	Rieger
12.	Trompeta	8´	Rieger, pravděpodobně ext. z Pozounu 16´

II. manuál, vedlejší stroj

13.	Principál housl.	8´	Schiffner
14.	Copula	8´	původní (?)
15.	Salicionál	8´	Schiffner
16.	Aolina	8´	Schiffner, lze připustit, že byla 16´ bez velké oktávy
17.	Vox coelestis	8´	Schiffner
18.	Flétna	4´	Schiffner

Pedál

19.	Principál I	16´	původní, prospekt (16´+8´ Principal)
20.	Principál II	16´	původní, dřevěný (16´+8´ Subbass off. a Octavbass)
21.	Violon	16´	Schiffner
22.	Subbass	16´	původní, dřevěný (16´ Subbass krytý)
23.	Oktávbas	8´	Schiffner
24.	Flétnabas	8´	Schiffner
25.	Cello	8´	Schiffner
26.	Pozoun	16´	Rieger, v poloviční délce

Obvyklá pomocná zařízení; fy Rieger použila starý hrací stůl Heinricha Schiffnera, který byl náležitě upraven.

Nástroj Schiffner/Rieger sloužil ve svatokopecké poutní basilice do 90. let 20. stol. Bylo nutné jej neustále opravovat, protože komplikovaný pneumatický systém byl velmi poruchový (nesvědčilo mu zejména dlouhé vzduchové vedení z pudy severní rezidence bez sání elektroventilátoru z prostoru basiliky); tyto opravy byly často prováděny na amatérské úrovni, což vedlo nakonec k odstavení „velkých varhan“ a po r. 1988, kdy byly do basiliky přeneseny a restaurovány „malé varhany“ (J. Sehnal 2004: 172), byly tyto používány k doprovodu liturgie do postavení nového nástroje v r. 1998.

Po II. světové válce a znovu koncem 80. let 20. stol. bylo jednáno s krnovskou firmou Továrna na varhany Krnov, n. p. (Rieger-Kloss) o stavbě nového nástroje (Navštívení: 5 a osobní sdělení A. Schindlera a ing. B. Plánského). Zejména ve zmíněné mladší době již údajně existovaly i plány na nové, koncertní třímanuálové varhany (s dálkovým strojem u oltáře); k jejich realizaci však díky změně politického uspořádání v r. 1989 nedošlo (osobní sdělení A. Schindlera a ing. B. Plánského).

4. Poslední zbytky původních varhan na prahu nové doby

V r. 1990 nastoupili na Svatý Kopeček po 40. letém období nesvobody opět do duchovní správy strahovští premonstráti. Otázka řešení postavení kvalitních varhan se pro obnovené poutní místo jevila jako velmi akutní; následně bylo rozhodnuto, že stavba nového nástroje bude svěřena varhanáři Jaroslavu Stavinohovi (1955) z Valašské Bystřice. Samotné vestavbě varhan, která probíhala v letech 1992–1998, předcházelo restaurování varhanních skříní a freskové výzdoby na kůru (1995–1997) (Navštívení: 7–9); autorem dispozice byl tehdejší organolog Arcidiecése olomoucké P. Angelik Zdeněk Mička, OP, který vycházel z dispozičního předpokladu liturgicky orientovaných varhan s neobarokní zvukovostí (Dopis: 1–2); nástroj byl kolaudován 4. 12. 1998 a jeho pořizovací cena byla 3,8 mil. Kč (Navštívení: 8–9).

Dispozice (Navštívení: 8-9):

I. manuál, C – g ³ Hlavní stroj	II. manuál, C – g ³ Žaluziový stroj	Pedál, C – f ¹ Ve věžích a v hlavní skříní
1. Principál 8´	11. Flétna trub. 8´	19. Principálbas 16´
2. Kryt 8´	12. Salicionál 8´	20. Subbas 16´
3. Roh kamzičí 8´	13. Principál 4´	21. Oktávbas 8´
4. Oktáva 4´	14. Nasard 2 2/3´	22. Flétna krytá 8´
5. Roh noční 4´	15. Flétna lesní 2´	23. Kvintbas 5 1/3´
6. Kvinta 2 2/3´	16. Tercie 1 3/5´	24. Superoktáva 4´
7. Superoktáva 2´	17. Kvinta 1 1/3´	25. Pozoun 16´
8. Seskvialtera 2-3x 2 2/3´	18. Mixtura 3x 1´	Spojka I/P
9. Mixtura 3-4x 1 1/3´	Tremolo pro I. manuál	Spojka II/P
10. Cimbál 3x 1´	Tremolo pro II. manuál	Spojka II/I

Hrací i rejstříková traktura je mechanická. Pedálové věže s rejstříky Principálbas 16' a Oktávbas 8' jsou napojeny elektricky (unitová řada) a píšťaly jsou zhotoveny ze zinku, který je oplášťován fólií. Seskvaltera obsahuje septimovou řadu, imituje tak jazykový rejstřík. Pozoun 16' byl zakoupen ze starších varhan německé poválečné výroby, jinak byly všechny ostatní hlasy zhotoveny nově. Jedná se o 2. dílo varhanáře Jaroslava Stavinohy.

Při stavbě těchto nových varhan byly podobně barbarsky, jako před 100 lety, zlikvidovány romantické varhany Schiffner/Rieger; o co hůře, s požehnáním organologického dohledu byly zničeny i poslední pozůstatky původních varhan Sieber/Richter; naštěstí ještě v 80. letech 20. stol. byly zdokumentovány prospektové píšťaly pedálových věží, které sloužily varhanáři Jürgendu Ahrendovi jako vzor pro restaurování Sieberových varhan u sv. Michaela ve Vídni (J. Sehnal 2004: 214). Až do r. 2015 se mělo za to, že z barokního a romantického nástroje nezůstalo nic (vyjma velkého měchu s elektroventilátorem fy Rieger na půdě). Díky stavebním úpravám a restaurátorským pracem v premonstrátském kostele v Jihlavě (rovněž pod strahovským mateřincem) byl objeven depozit převezených částí nástrojů ze Svatého Kopečka z 90. let 20. stol., za prvotní ohledání



Obr. 5. Část původních píšťal prospektové pedálového rejstříku Octava 8' (Foto: Jan Gottwald 2020)

varhanních píšťal a dalších komponentů je potřeba poděkovat panu varhanáři-restaurátorovi MgA. Daliboru Michkovi, který následně řadu dílů převezl zpět na původní místo. Po hlubším prozkoumání bylo zjištěno, že se zachovaly tyto součásti varhan:

Sieber/Richter

Prospektová pedálová Octava 8' (C-H)

2 nohy cínového Principálu 16'

Subbass offen 16', dřevěný, otevřený (C-H)

Bordun-Bass 16', dřevěný, krytý (C-H)

Octava 8', dřevěná, otevřená (C-H)

Cínové píšťaly brněnské barokní provenience, většinou 1' délky a menší (desítky kusů, poničené)

Schiffner/Rieger

smykové rejstříky v 8' poloze:

Housl. Principál, Gamba, Aeolina,

Salicionál, Vox coelestis; Kryt 8'

Flétna 8', Kamzičí roh 8', ozvučny

Pozouny a Trompety, prospekty ze

zinku, vzduchové regulátory,

tremola, starší klaviatury



Obr.6. Původní dřevěný pedálový Subbass offen 16' (Foto: Dalibor Michek 2016)

Barokní kovové píšťaly jsou vesměs poničené; pedálová Octava dlouho ležela a „zplacatěla“. Zajímavostí je, že má vykožené ladící kroužky ze stejného materiálu (18. stol.) jako je vyroben korpus samotné píšťaly. Dřevěné píšťaly jsou velmi dobře zachované, mají druhotné zásahy: zvyšována labia (některé s půlkruhovým výřezem), přidávané vousy s válečky a poničené krepky.

Závěr

Varhany poutní basiliky na Svatém Kopečku u Olomouce patřily vzhledem k zainteresovaným umělcům-zhotovitelům, vynaloženým finančním prostředkům a nemalému orga-



Obr. 7. Původní dřevěný pedálový Bordun-Bass 16 ' (Foto: Dalibor Michek 2016)



Obr. 8. Původní dřevěná pedálová Octava 8 ' (Foto: Dalibor Michek 2016)

nizačnímu úsilí bratří premonstrátů bezesporu k největším a nejvýznamnějším nástrojům širšího regionu. I přesto, že se jednalo o mistrovský výtvar předních moravských varhanářů, nebylo jim dopřáno přežít politické a kulturně-estetické peripetie 18. a 19. století (Josefínské reformy, změna hudebního vkusu). Nicméně, díky osobnostem, které si vážily kulturního dědictví a dokázaly ocenit řemeslný um na nejvyšší úrovni, byly do dnešních dnů zachovány alespoň části kdysi slavných varhan.

BIBLIOGRAPHY

DOPIS. Korespondence mezi Římskokatolickou farností na Svatém Kopečku a Památkovým ústavem v Olomouci ze dne 16. 2. 1996. Archiv zmíněného farního úřadu.

FARNÍ KRONIKA. V archivu Římskokatolického farního úřadu na Svatém Kopečku u Olomouce. Jedná se o autentické zápisy a různé opisy s přípisy dění v místě od duchovních správců z doby 2. pol. 17. stol. až po r. 2000.

FRIDRICH Z. (1968). *K dějinám varhan na Kopečku a na Hradisku u Olomouce*. „Hudební věda“, 5, 128–138.

NAVŠTÍVENÍ. *Pamětní list (brožura) k slavnosti svěcení nových varhan v poutní basilice Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce*. 12. 12. 1998. Vydali strahovští premonstráti na Svatém Kopečku. Texty k historii varhan od Antonína Schindlera (1925–2010) a Bohuslava Smejkal (1924–2015).

SBÍRKA (1757). *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland*. Breslau: Carl Gottfried Meyer, 75.

SEHNAL J. (2003). *Barokní varhanářství na Moravě, I. díl – Varhanáři*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně.

SEHNAL J. (2004). *Barokní varhanářství na Moravě, II. díl – Varhany*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně.

SEHNAL J. (2018). *Barokní varhanářství na Moravě, III. díl – Dodatky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

www1: svatykopecek.cz/historie.

SUMMARY

Organ at the Pilgrimage Basilica of Our Lady of Visitation in Svaty Kopecek was built by the Brno organ builders Johann David Sieber († 1723) and Antonín Richter († 1765) in 1722–1726 and was one of the most important and greatest instruments of its time. It probably had 31 stops and cost at least 6,000 zl. Some historical sources and facts have not yet been known (especially Parish chronicle – Farní kronika). The organological comparison could only be performed after the restoration of similar organs (Polná, Wien). During the 18th and 19th centuries was continuously repaired. The general restoration was made in 1877 by the Brno organ builder Filip Komínek for 1,350 zl. In 1895, the organ was rebuilt by the Prague organ builder Heinrich Schiffner for 3,350 zl. in the spirit of the Cecilian reform. Nevertheless, the instrument still contained the original Baroque pipes. In 1932, the organ was rebuilt and extended by the Krnov firm of the Rieger brothers for 26,135.25.- Kč, and other pipes from the original organ (especially the prospect of the Great Organ – Hauptwerk) were destroyed. The organ was in the 1990s removed and into the original organ case was built in 1992–1998 new neo-baroque instrument II / 25, op. 2, by Jaroslav Stavinoha from Valasske Bystrice for 3.8mil Kč. It was generally known that nothing of the older organ was preserved. In 2015, the components of the basilica organ were found in Jihlava: Sieber / Richter Organ: 3 pedal registers from wood and 8´ pedal prospect; Schiffner / Rieger: string stops and parts of the technical background of the organ (wind system components).

Klíčová slova/Keywords:

Svatý Kopeček u Olomouce • moravské barokní varhanářství
 • Johann David Sieber • Anton Richter • Heinrich Schiffner
 • Bratři Riegrové • Jaroslav Stavinoha

Svatý Kopeček u Olomouce • moravian baroque organ building
 • Johann David Sieber • Anton Richter • Heinrich Schiffner • Rieger
 brothers (Gebrüder-Rieger) • Jaroslav Stavinoha

Jan Gottwald – born 1982 in Šternberk, Czech Republic (Moravia). Studies at the Slavonic gymnasium (Olomouc), conservatories in Brno and Ostrava (organ, piano, harpsichord, conducting, singing) and took part in a number of international master organ courses. Then studies at the university in Brno and Olomouc (musicology and theology). Since 1995 he has been active in Olomouc as a musician (organist, conductor, choirmaster, composer), music-cultural organizer a popularizer. Teacher at Slavonic gymnasium, Music school „Žerotín“ and organologist and member of the Sub-committee for Liturgical Music of the Roman Catholic Archdiocese of Olomouc. Documentator of historical organs and regularly publishes. Regenschori in Svaty Kopecek since 2012.

e-mail: gottwaldjan@seznam.cz

5

Polska bibliografia organów **prof. Marii Szymanowicz jako narzędzie** **badania organoznawczych**

Polska bibliografia organów
 by Prof. Maria Szymanowicz as a Tool for Organ Studies

Franciszek Koenig
 ORCID: 0000-0003-0285-9081
 KATEDRA MUZYKOLOGII
 – UNIWERSYTET OPOLSKI

ABSTRACT

The article presents and discusses *Polska bibliografia organów* (“Polish Organ Bibliography”) published so far in 3 volumes by Prof. Maria Szymanowicz, head of the Department of Instrumentology at the Institute of Art Sciences of the Catholic University of Lublin. They were published in 2011, 2014 and 2018. The text is an attempt to show the objective value of the published bibliography, both from the perspective of organ experts, which is understandable, but also from the biographers’ point of view. However, the publication has met with their criticism of methodological work, which seems unfair. The text portrays *Polska bibliografia organów* as a much needed and useful tool for many dimensions of the work of organ experts. Also, the publication in question became a work raising the prestige of Polish organology.

Wprowadzenie

Od blisko 10 lat ukazuje się *Polska bibliografia organów* (M. Szymanowicz 2011; M. Szymanowicz 2014; M. Szymanowicz 2018). Aktualnie trwają prace nad wydaniem czwartego tomu tego dzieła. Pomysłodawczynią i autorką jego wydania jest dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL – kierownik Katedry Muzykologii w Instytucie Nauk o Sztuce Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie. Jej dzieło zostało przyjęte z radością i cieszy się dużym uznaniem w gronie polskich organoznawców i instrumentologów (szczegółowy opis wydanych do tej pory tomów *Polskiej bibliografii organów* zamieszczony jest w niniejszym numerze czasopisma w dziale *Reviews*). Z drugiej jednak strony publikacja ta spotkała się z ostrą krytyką J.M. Łubockiego – wrocławskiego bibliografa młodego pokolenia (o tym będzie mowa w dalszej części artykułu). Nie kwestionując w najmniejszym stopniu ani kompetencji krytyka, ani rzeczowości i zasadności jego opinii, ani też oczywistego prawa do jej wyrażania, należałoby jednak wziąć w obronę niezaprze-

czalną wartość pracy prof. M. Szymanowicz dla środowiska polskich organoznawców, by nie ugruntowywać wrażenia, iż cały jej trud okazał się daremny, a takie wrażenie owa krytyczna recenzja może budzić.

Niniejszy tekst jest próbą spojrzenia na *Polską bibliografię organów* (dalej: PBO) jako na cenne narzędzie pracy z punktu widzenia organoznawców i stosowanej przez nich metodologii badań (dlatego ukazuje się w tak specjalistycznym czasopiśmie). Jednocześnie tekst ma pokazać, że wydanie PBO stanowi jeden z konstytutywnych elementów wyłonienia się we współczesnej dobie „nowej” dziedziny wiedzy – organologii (wg terminologii o greckich korzeniach; według polskiej – organoznawstwa). Oprócz tego celem niniejszego tekstu jest pokazanie PBO jako szczególnego rodzaju tworzonych od dawna bibliografii dziedzinowych, które zawsze były cenione przez bibliografów, a obecnie bynajmniej nie straciły na aktualności. Przeciwnie – dzięki zastosowaniu techniki informatycznej rozwijają się i zyskują na wartości. Bibliografie dziedzinowe, oprócz tego, że są narzędziem pracy, dodatkowo porządkują sferę badań, a nawet pozwalają wyznaczać kierunki dalszych prac badawczych lub dokumentacyjnych.

Warto zatem ukazać dzieło prof. M. Szymanowicz, szczególnie na tle wspomnianej wcześniej różnicy stanowisk, jako narzędzie spełniające swoją rolę zarówno w założonych i zrealizowanych przez autorkę zadaniach, jak i wobec oczekiwań tych, którzy czekali na ukazanie się tego typu dzieła. Na początek warto przedstawić naukowe kompetencje autorki, w pełni uprawniające ją do tworzenia tego typu bibliografii, by w następnej kolejności omówić w skrócie wydane do tej pory trzy tomy PBO, a w końcu podkreślić jej wartość jako rzeczywistego narzędzia prac badawczych w obszarze organoznawstwa. Ostatnim punktem niniejszego opracowania będzie ukazanie PBO jako pracy, którą powinni docenić nie tylko organoznawcy, ale także, czego oczekiwanie wydaje się uzasadnione, bibliografowie (pomimo niedoskonałości właściwych każdemu dziełu wychodzącemu spod ludzkiej ręki).

1. Współczesna bibliografia dziedzinowa

Prof. Jadwiga Woźniak-Kasperek, kierownik Katedry Bibliografii i Dokumentacji Wydziału Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, w słowie wstępnym do książki *Bibliografia: teoria, praktyka, dydaktyka* napisała: „Gdyby nie wiedza, zapał i benedyktyńska praca zastępów bibliografów na całym świecie, dziś wiedzielibyśmy dużo mniej o tym, czym karmiło się życie, jak wyglądała nauka, sztuka, kultura w dalekiej i nieodległej przeszłości. Przyrost wiedzy przedmiotowej jest nierozzerwalnie powiązany z przyrostem wiedzy bibliograficznej” (J. Woźniak-Kasperek 2009: 9). W dalszej części tekstu można odnaleźć jeszcze bardziej jednoznaczną opinię: „bez bibliografii wszystko znajdowałoby się w stanie chaosu” (2009: 9). Przytoczone cytaty jednoznacznie wskazują na niezwykle doniosłą rolę każdego rodzaju bibliografii: narodowych, regionalnych, osobowych, ale także tych dziedzinowych.

W odniesieniu do wspomnianej bibliografii dziedzinowej, a taką jest bibliografia organów M. Szymanowicz, warto zapoznać się najpierw z ogólnymi elementami pozytywnego jej wkładu w rozwój wiedzy. W tym względzie można znów wskazać na opinie innego bibliotekoznawcy, prof. Jadwigi Sadowskiej, powiązanej w przeszłości z Uniwersyte-tem w Białymstoku oraz Uniwersytetem Wrocławskim, pracownika Biblioteki Narodowej, a przez 14 lat kierownika Instytutu Bibliograficznego (1993–2007), która w swojej pracy naukowej akcentuje potrzebę podjęcia, a potem kontynuacji prac nad bibliografią dziedzinową. Dotyczy to konkretnych dziedzin, a więc dyscyplin nauki oraz określonego zakresu zagadnień. Bibliografie dziedzinowe można określić mianem treściowych ze względu na to, że podstawowym kryterium doboru materiałów są właśnie treści zawarte w dokumentach, opracowaniach i różnego rodzaju publikacjach. W sytuacji ścierania się różnych opinii, od głoszących, że tego typu bibliografia pozwala szybko ustalić stan badań i oszczędza czas na poszukiwanie piśmiennictwa, po zupełnie przeciwnie – że piśmiennictwo szybko się starzeje i traci aktualność, autorka wyraźnie wskazuje na ich wciąż aktualne znaczenie, zwłaszcza w odniesieniu do nauk humanistycznych i społecznych, które przecież opierają się na słowie pisanym i drukowanym. Wśród ważnych i pozytywnych cech bibliografii dziedzinowych warto wymienić przynajmniej kilka najważniejszych.

Po pierwsze, bibliografia dziedzinowa wyznacza wstępny etap w pracy badawczej, ponieważ pozwala ustalić podstawę materiałową dla ewentualnej monografii. Jest to rodzaj pomocy dla badacza, która zwalnia go z czasochłonnego obowiązku dotarcia do rozproszonych dokumentów czy publikacji wydanych w najróżniejszych wydawnictwach. Prowadzona na bieżąco bibliografia daje badaczowi możliwość zorientowania się w najnowszych publikacjach (J. Sadowska 2017: 2). Jest ona niejako pierwszym „polem” badania.

Po drugie, bibliografia dziedzinowa – jak zauważa dr hab. Alicja Matczuk, bibliolog związana z UMCS w Lublinie – jest niezwykle przydatna w momencie, kiedy liczba wydawanych publikacji osiąga już taki poziom, że ani jakakolwiek instytucja, ani indywidualny badacz, nawet mający wyjątkową intuicję, nie są w stanie skutecznie poszukiwać rozproszonych materiałów (2014: 9). Obrazowo można powiedzieć, że jest to rodzaj „rynku”, gromadzącego wszystkich autorów wraz z ich dziełami, których nie poznałoby się drogą „odwiedzania” każdego autora z osobna.

Po trzecie, bibliografia staje się dla badaczy warsztatem pracy. Szczególnie dla przedstawicieli nauk humanistycznych nie tylko stanowi pomoc, ale w jakimś stopniu warunkuje rozwój całej dyscypliny. Bibliografia może również działać jako inspiracja. Zamieszczone w niej różnego rodzaju indeksy pozwalają też badaczowi zorientować się w publikacjach z zakresu interesującego go kierunku badań w ramach danej dziedziny wiedzy. Nie każdy musi przecież interesować się wszystkim i być jednakowo zorientowany w całości określonej dyscypliny naukowej (J. Sadowska 2017: 6).

Po czwarte, bibliografia dziedzinowa, będąc rodzajem upowszechniania wiedzy, na co zwrócono już uwagę, jest jednocześnie świadectwem pewnego etapu rozwoju i dojrzałości

dziedziny nauki, której dotyczy. Jej powstanie dowodzi, że piśmiennictwo na jakiś temat jest już na tyle rozwinięte, że zasadne się staje ujęcie całych jego zasobów w struktury bibliograficzne (A. Matczuk 2014: 9).

To tylko niektóre z uwag znawców bibliografii, przez pryzmat których warto bliżej spojrzeć na *Polską bibliografię organów* autorstwa prof. Marii Szymanowicz.

2. Obszary badań i dorobek naukowy prof. Marii Szymanowicz

Prof. Maria Szymanowicz (ur. 1955, Radom) od 2007 r. jest kierownikiem Katedry Instrumentologii w Instytucie Nauk o Sztuce Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Jest absolwentką muzykologii KUL-owskiej, a swoje podstawowe studia muzykologiczne realizowała w latach 1976–1981. Uwieńczona została one magisterium, a następnie licencjatem obronionym w 1981 r. Rok później została zatrudniona jako asystentka w Katedrze Instrumentologii, wchodzącej w skład ówczesnego Instytutu Muzykologii Kościelnej KUL-u. Doktorat napisany pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Jana Chwałka obroniła w 1991 r., a habilitację uzyskała w 2007 r. Od 2009 r. jest zatrudniona jako profesor KUL. Od 2014 do 2018 r. pełniła także funkcję dyrektora Instytutu Muzykologii KUL, który w 2019 r. został przekształcony w Instytut Nauk o Sztuce.

Dla pełnego zobrazowania biografii prof. Szymanowicz trzeba dodać, że jest ona równocześnie muzykiem kościelnym z wieloletnim doświadczeniem (m.in. w latach 1989–1991 była organistką KUL-owskiego kościoła akademickiego). Pełniła również funkcję wykładowcy Studium Organistowskiego w Radomiu, a ponadto jest członkiem wielu komisji i innych gremiów, zarówno w strukturach KUL-u, jak i poza uczelnią.

Działalność naukowo-badawcza prof. Szymanowicz koncentruje się przede wszystkim wokół historii organów i tematów związanych z ich budową, ze szczególnym uwzględnieniem polskiego budownictwa organowego. Drugim polem jej naukowej refleksji jest muzyka liturgiczna, trzecim zaś religijna kultura muzyczna. W tym miejscu trzeba nadmienić, że w ciągu lat pracy naukowej M. Szymanowicz opublikowała 7 książek, ponad 40 artykułów naukowych i opracowała kilka haseł encyklopedycznych ([b.a.]. *Noty biograficzne* 2016: 318; [b.a.]. *Pracownicy naukowci* 2006: 35–36). Owocem jej pracy naukowej i dydaktycznej jest także promocja 7 doktoratów i recenzowanie 9 kolejnych (dokładny wykaz można znaleźć na stronie: www.nauka-polska.pl). Oprócz tego M. Szymanowicz jest promotorką 40 licencjatów oraz 43 magisteriów. Ten wymiar pracy wyrażony w przytoczonych liczbach, wiążąc się z koniecznością pogłębiania wiedzy w wielu wymiarach badań instrumentologicznych, daje autorce PBO dobrą orientację w najnowszej literaturze przedmiotu.

Innym wymiarem naukowej aktywności prof. M. Szymanowicz jest wieloletnia współpraca z Ośrodkiem Dokumentacji Zabytków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

wego w Warszawie oraz z Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków w Lublinie w zakresie prac inwentaryzacyjnych nad zabytkowymi organami. Jeśli chodzi o ten z kolei obszar, M. Szymanowicz sporządziła co najmniej 170 inwentaryzacji zabytkowych organów na zlecenie wspomnianego ODZ w Warszawie. Oprócz tego wykonała również kilkanaście ekspertyz ([b.a.]. *Noty biograficzne* 2016: 318).

Jednak od kilkunastu lat szczególnym i owocnym wymiarem pracy prof. Marii Szymanowicz są prace związane z zainicjowaniem, opracowywaniem i wydawaniem sukcesywnie ukazujących się tomów *Polskiej bibliografii organów*, co zostanie dokładniej omówione w kolejnym punkcie.

Wymienione powyżej obszary badań i pokaźny dorobek zebrany w ciągu blisko 40 lat pracy naukowej sprawiają, że prof. M. Szymanowicz posiada niekwestionowane kompetencje potrzebne do tego, by stworzyć bibliografię dziedzinową poświęconą organom. Już zrealizowany w części osobisty projekt M. Szymanowicz pozwala poszerzyć zakres określeń, które w zasadniczym zarysie charakteryzują osobę i jej dorobek naukowo-badawczy. Bez wątplenia też do określeń opisujących jej wykształcenie i zakres aktywności, takich jak „muzykolog” i „organoznawca”, trzeba dodać jeszcze jedno – „bibliograf”.

3. *Polska bibliografia organów (PBO) 2011–*

Jak zaznacza autorka w pierwszym tomie PBO, chęć stworzenia tego typu bibliografii pojawiła się w jej zamyśle już w 1980 r., a więc jeszcze w czasie studiów muzykologicznych (M. Szymanowicz 2011: 9), dokładniej: w momencie, kiedy w ręce ówczesnej studentki trafiła książka będąca bibliografią organów autorstwa niemieckiego badacza Rudolfa Reutera: *Bibliographie der Orgel. Literatur zur Geschichte der Orgel bis 1968*. 1973. Kassel: Bärenreiter. Publikacja ta została przestudiowana dla potrzeb pisanej wówczas pracy magisterskiej. Okazało się, że na 8574 pozycje ujęte we wspomnianej bibliografii, tylko 7 prac było w języku polskim (M. Szymanowicz 2011: 9). Wówczas to pojawiła się myśl, aby kiedyś mogła powstać podobna bibliografia z bogatą literaturą polską. Przez kolejne lata zamiysł ów nabierał coraz konkretniejszych kształtów, skutkując stopniowym gromadzeniem materiału pod kątem stworzenia w przyszłości polskiej bibliografii organów. Pierwsza kwerenda zakończyła się w 2007 r. Później trwały prace redakcyjne, które zaowocowały w 2011 r. wydaniem pierwszego tomu PBO. Tom ów objął 1000 pozycji (jednostek). Wydania dzieła podjęło się Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia w Lublinie. Autorem projektu graficznego zewnętrznej strony publikacji został o. Julian Mieczysław Śmierciak OFM, adiunkt w Katedrze Instrumentologii. Dzieło zostało przez autorkę dedykowane ks. prof. Janowi Chwałkowi, emerytowanemu profesorowi KUL, nestorowi polskiej organologii, twórcy i pierwszemu kierownikowi Katedry Instrumentologii. Praca została od razu zauważona przez środowisko, niezwykle przychylnie przyjęta i opisana w publikacjach muzykologicznych, zyskując powszechne uznanie znawców tematyki organowej (F. Koenig 2012: 296–298). Tom drugi ukazał się w 2014 r. i zawierał również 1000 jednostek (F. Koenig 2016: 291–292; F. Koenig



2016b: 171-172). Trzeci tom ukazał się w 2018 r. i obejmował połowę jednostek, czyli 500, jako że zamysłem autorki było przyspieszyć informację na temat najnowszej literatury organowej. Aktualnie trwają prace nad wydaniem czwartego tomu PBO. W tym momencie trzeba przypomnieć (było już o tym wspomniane na początku artykułu), że dzieło prof. Szymanowicz, z jednej strony tak pozytywnie przyjęte przez organoznawców, spotkało się z poważną krytyką ze strony bibliografa Jakuba M. Łubockiego. Jego opinia została zaprezentowana w ramach ważnego wydarzenia, jakim była konferencja organologiczna „Organy Wrocławia. Budownictwo i funkcja w aspektach historii i wyzwań współczesności”, zorganizowana na Uniwersytecie Wrocławskim w listopadzie 2016 r. Tekst krytycznej recenzji ukazał się drukiem w „Rocznikach Bibliotecznych” w 2017 r. (J.M. Łubocki 2017: 305-316).

Schemat każdego z wydanych do tej pory tomów PBO ma identyczny układ. Po prezentacji wszystkich pozycji w rozdziale pierwszym (w alfabetycznym układzie według nazwisk poszczególnych autorów) i opatrzeniu ich kolejnymi numerami, każda z pozycji jest ujęta w trzech indeksach, które tworzą trzy kolejne rozdziały. Są to: indeks rzeczowy (według haseł wiodących), indeks organmistrzów oraz indeks miejscowości i miejsc, w których znajdują się opisane instrumenty. Ostatni rozdział, piąty, zawiera wykaz źródeł i publikacji, które zostały poddane kwerendzie. W zakończeniu znajduje się wykaz skrótów. Każdy z tomów tworzy osobną całość. Wszelkie odniesienia indeksowe ograniczają się do pozycji zawartych jedynie w danym tomie PBO.

Zatem do 2018 r. zostało przez autorkę opracowanych 2500 pozycji polskiej bibliografii organów, co uprawnia do twierdzenia, że polska organologia jest już ugruntowaną dziedziną wiedzy, rozwijającą się z coraz większym rozmachem, zawsze jednak pozostającą częścią szerokiego działy muzykologii, jaką jest instrumentologia. W zestawieniu z informacją o owych wspomnianych wcześniej 7 polskich pozycjach ujętych w bibliografii organów R. Reutera, jest to niezwykle skok ilościowy, ale zapewne i jakościowy. Omawiane dzieło prof. Marii Szymanowicz jest tego mocnym potwierdzeniem.

4. PBO jako narzędzie i parametr pracy naukowej

Odnosząc się do wymienionych w pierwszym punkcie niniejszego tekstu walorów bibliografii dziedzinowej, warto pod tym kątem przyrzeć się omawianemu dziełu i sprawdzić, czy walory owe są w nim widoczne na tyle, by mogło ono stanowić skuteczne narzędzie pracy naukowej.

Stworzona przez prof. Szymanowicz bibliografia zbiera w całość informacje o wszystkich polskich publikacjach poświęconych organom. Jest to zatem dla organoznawcy podstawowe narzędzie dla zorientowania się, czy ktoś, gdzieś, kiedyś już opisywał temat, którego zamierza się podjąć. Chodzi, rzecz jasna, o to, by nie tracić ani czasu, ani sił na opisywanie już zbadanych zagadnień. Szczególnie ważne w tym względzie są prowadzone konsekwentnie indeksy. PBO jest zatem cennym narzędziem eksploracyjnym, które uwidacznia odnotowane dokonania naukowe w dziedzinie organoznawstwa.

Praca M. Szymanowicz, dzięki bibliograficznemu zestawieniu, daje też możliwość zorientowania się w trendach współczesnej literatury organowej, do której w normalnym trybie, nawet przy użyciu katalogów internetowych, trudno dotrzeć. Omawiana bibliografia ujmuje bowiem także różnego rodzaju dokumenty, ekspertyzy i programy konserwatorskie odnoszące się nie-raz do ważnych instrumentów, o istnieniu których badacz mógłby nie mieć w ogóle pojęcia. Ukazuje też, co w różnych okresach interesowało badaczy bardziej, a co mniej, jak zmieniało się podejście i rozkład akcentów w prowadzonych badaniach. W przeszłości np. więcej było prac inwentaryzacyjnych, aktualnie zaś pojawiają się już publikacje historyczne, będące rodzajem podsumowania prac wcześniejszych. W ten sposób PBO jest w rękę organoznawcy istotnym narzędziem poznawczym.

Analiza wymienionych w PBO prac autorskich nie tylko pozwala zorientować się w tym, co aktualnie ukazuje się w dziedzinie organoznawstwa (publikacje, dokumenty i ich tematyka). Zestawienie tych danych może również działać inspirująco na badacza, pomagając np. ukierunkować zakres badań czy precyzyjniej sformułować temat pracy dyplomowej lub publikacji. Dostarcza okazji do swoistego „otwarcia oczu” na to, czego badacz, stosując swoje własne, często utarte, schematy myślowe, nie dostrzega. Z drugiej strony postępująca dziś specjalizacja badań dzięki tego typu bibliografii pozwala szerzej orientować się w tematach dotyczących tej samej dziedziny wiedzy, ale niekoniecznie dokładnie zgodnych z osobistymi zainteresowaniami. Zatem PBO jest także narzędziem inspirującym i poszerzającym myślowe horyzonty.

Wreszcie na dzieło prof. M. Szymanowicz trzeba patrzeć jako na narzędzie, które podnosi rangę polskiej organologii i prowadzonych w Polsce badań organologicznych. Literatura tematu, obejmująca już tysiące jednostek wymienianych w PBO, udowadnia, że istnieje w Polsce pokazany już zastęp badaczy i polska organologia zasługuje na samodzielny byt pośród innych dziedzin wiedzy w nurcie instrumentologii czy szerzej – w nurcie badań muzykologicznych. Omawiana praca pozwala także wyodrębnić przodujące w Polsce ośrodki badań organologicznych i stwierdzić (ze sporą dozą pewności) rosnący poziom merytoryczny wydawanych publikacji.

Zakończenie

Znawcy przedmiotu, a więc organoznawcy, jak już zostało dwukrotnie wspomniane, przyjęli ukazanie się PBO z wielkim zadowoleniem – jako pozycję niezbędną i wyczekiwaną, dostarczając w niej skuteczne i przydatne narzędzie pracy naukowej.

A wspomniane już krytyczne uwagi dotyczące niektórych aspektów metodologii (J.M. Łubocki 2017) wynikają ze stanowiska bibliografów, którzy pracują w oparciu o systemy informatyczne, stwarzające inne możliwości metodologii pracy. Trzeba jednak zaznaczyć, że są to uwagi bibliografa, a więc w dużej mierze teoretyka, który słusznie szuka metodologicznej precyzji, patrząc przez pryzmat swojej dziedziny. Nie ulega jednak wątpliwości, że mimo krytyki z tej strony, stworzona już w trzech tomach PBO autorstwa M. Szymanowicz pozostaje dziełem niezwykłym, pożytecznym, potrzebnym, a nawet niezbędnym jako narzędzie naukowe. Potwierdzają to słowa zawarte w recenzji niezwykle zasłużonego dla polskiej organologii prof. Jerzego Gołosa (zamieszczone na okładce pierwszego tomu PBO), w których stwierdza on, że o pracy prof. Szymanowicz – od strony organologa – można „wyrazić się w samych superlatywach”.

W tym miejscu należy też złożyć hołd autorce za iście benedyktyńską pracę, jakiej się podjęła i którą z dobrym skutkiem wykonała.

Z pewnością dla tego rodzaju prac problemem jest ogólna tendencja wzrastającej liczby publikacji. Dotyczy to wszystkich dziedzin, nie tylko organów, i stanowi problem dla wszystkich bibliografów. Być może koniecznością stanie się wyznaczanie zakresów treściowych dla tego typu bibliografii, gdyż selekcja i dobór materiału stanowią coraz większe wyzwanie dla badaczy. Prof. Szymanowicz, jak dotąd, doskonale potrafiła temu wyzwaniu sprostać.

Inną, chyba szerszą, a z pewnością najbardziej nagłą, kwestią przy tego typu pracach jest zwiększające się zainteresowanie bibliografiami zamieszczanymi na nośnikach elektronicznych, a więc z użyciem technik cyfrowych, wiążących się z obsługą komputerów lub innych urządzeń mobilnych. W tym względzie konkurentem jest także Internet, m.in. wyszukiwarka *Google Scholar*. Otwartym problemem pozostaje przy tym kwestia dostępności (otwartości) baz danych. Bardzo ważna jest indeksacja, która pozwala wyodrębnić literaturę na podstawie słów kluczowych. Według badań przytaczanych przez wspomnianą wcześniej prof. J. Sadowską, 90% studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego szukała literatury właśnie według słów kluczowych, a dopiero później według tytułów czy innych haseł przedmiotowych. Obrazuje to aktualną sytuację. Od takiej strony prezentującej bibliografię oczekuje się możliwości bezpośredniego dotarcia do bazy pełnych tekstów. Stąd prace w zakresie bibliografii dziedzinowych muszą prowadzić do stworzenia wiarygodnych baz danych, co też ma swoje znaczenie dla otwarcia się na współpracę w systemie globalnym (1995: 4, 9).

Być może wspomniane podniesienie poziomu pracy bibliograficznej oraz potrzeba dostosowania metod pracy do wymogów systemów informatycznych pociągnie za sobą

konieczność udoskonalenia samej metodologii pracy, na co zwraca uwagę J.M. Łubocki. Jednak taki krok wymagałby zaangażowania współpracowników, co w tym wypadku może okazać się bardzo trudne.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na obecny stan prowadzonych prac; na to, że dzieło prof. Marii Szymanowicz jest prowadzone w tradycyjnym systemie „papierowym”, jedynie z użyciem elektronicznych metod zapisu. Nie czyni to jednak pracy nieprzystającą do współczesnych wymogów bibliografii. W przyszłości zresztą cały dorobek służący stworzeniu PBO może zostać zdigitalizowany. Można to zrobić w każdym momencie, gdyż najtrudniejsza i najbardziej mozolna praca, związana z kwerendą źródeł, została już wykonana. Przełożenie dotychczas prowadzonej pracy na nowy system może w przyszłości okazać się koniecznością, ale nie zmieni to faktu, iż nadal równie konieczne będzie poświęcenie swoich zdolności i czasu dla nauki, czego niekwestionowanym przykładem pozostaje autorka *Polskiej bibliografii organów*, wierna starożytnej maksymie, iż *honus habet onus*.

BIBLIOGRAPHY

- KOENIG F. (2012). [Omówienie: M. SZYMANOWICZ, *Polska bibliografia organów*, t. I, Lublin: Polihymnia 2011, ss. 495]. „Liturgia Sacra”, 18, 296-298.
- KOENIG F. (2016a). [Omówienie: M. SZYMANOWICZ, *Polska bibliografia organów*, t. II, Lublin: Polihymnia 2016, ss. 478]. „Liturgia Sacra”, 22, 291-291.
- KOENIG F. (2016b). [Omówienie: M. SZYMANOWICZ, *Polska bibliografia organów*, t. II, Lublin: Polihymnia 2016, ss. 478]. „Musica Ecclesiastica”, 11, 171-172.
- ŁUBOCKI J.M. (2017). *Uwagi bibliografa nad „Polską bibliografią organów” Marii Szymanowicz*. „Roczniki Biblioteczne”, 61, 305-316.
- MATCZUK A. (2014). *Polskie bibliografie nauk humanistycznych i społecznych do roku 1989: historia i metodyka*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, za: SADOWSKA J. (2017), 3.
- MENDYKOWA A. (1986). *Podstawy bibliografii*. Warszawa: PWN.
- REUTER R. (1973). *Bibliographie der Orgel. Literatur zur Geschichte der Orgel bis 1968*. Kassel: Bärenreiter.
- SADOWSKA J. (1995). *Bibliografie dzisiaj. Rola Instytutu Bibliograficznego jako narodowej centrali bibliograficznej*. „Bibliotekarz”, 9, 4.
- SADOWSKA J. (2017). *Bibliografia dziedzinowa dzisiaj – znaczenie i przyszłość. Materiały III Konferencji Naukowej Konsorcjum BazTech Kraków (Poland), 26–27 June 2017*; http://eprints.rclis.org/32377/1/Baztech_2017_Sadowska_ref.pdf, 26 III 2020.
- SZYMANOWICZ M. (2011). *Polska bibliografia organów*. T. 1. Lublin: Polihymnia.
- SZYMANOWICZ M. (2014). *Polska bibliografia organów*. T. 2. Lublin: Polihymnia.
- SZYMANOWICZ M. (2018). *Polska bibliografia organów*. T. 3. Lublin: Polihymnia.
- WOŹNIAK-KASPEREK J. (2009). *Słowo wstępne*: WOŹNIAK-KASPEREK J., OCHMAŃSKI M. (ed.), *Bibliografia: teoria, praktyka, dydaktyka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP, za: SADOWSKA J. (2017), 1-2.
- [b.a.]. *Noty biograficzne* (2016). „Studia Organologica”. T. 5. Lublin: Polihymnia.
- [b.a.]. *Pracownicy naukowci* (2006). „Additamenta Musicologica Lublinensia”. T. 1. Lublin: Instytut Muzykologii KUL.

SUMMARY

The above article presenting *Polska bibliografia organów* published since 2011 by Prof. Maria Szymanowicz, also partly captures the reaction to the published work of musicologists and organologists as well as bibliographers. It is also an attempt to justify that the publication, even if not free from methodological shortcomings and small deficiencies, is still a valuable, useful and even necessary tool in the hands of Polish researchers on subjects related to organs.

The presented article consists of four points, introduction, ending and bibliography list.

The first point discusses the substantive value of the so-called domain bibliographies, which from the bibliographers' point of view are a valuable element of organizing knowledge. It is important to see from this point the real value of *Bibliografia* by M. Szymanowicz. After all, *Polska bibliografia organów* is indeed a kind of domain bibliography. Creating a bibliography in a given field also increases the importance of the discipline and adds to its development.

The second point presents the biography and scientific achievements of Prof. Maria Szymanowicz, who, along her scientific career, was the director of the Institute of Musicology at the Catholic University of Lublin and continues to be the head of the Department of Instrumentology. Her field of interest are organ construction, liturgical music and religious musical culture. Her scientific achievements include 7 book publications, over 40 scientific articles and several encyclopedic entries. Nearly 40 years of scientific work also resulted in the promotion of 7 and reviews of 9 doctorates. She is the promoter of over 30 bachelor theses and over 40 master's theses. In addition to that, thanks to many years of her cooperation with Ośrodek Dokumentacji Zabytków (the Monument Documentation Centre) in Warsaw and restoration centers, M. Szymanowicz made at least 170 inventories of historic organs. All these activities make it clear that M. Szymanowicz has full competence to create a bibliography.

The third point contains a discussion of the published volumes of *Polska bibliografia organów* and their sources of inspiration that date back to 1980. It is when the author came across the published bibliography of organs by the German author Rudolf Reuter. Since then, when conducting a query, she collected materials for the future implementation of the idea of developing a Polish bibliography of organs. The first volume was published in 2011, the second in 2014 and the third in 2018. They cover a total of 2,500 items. A detailed description of the methodology of work and the division of materials is included in the description of the Reviews section. Generally, the work of Prof. Szymanowicz arouse great enthusiasm of experts on the subject and the same could be expected from biographers, but on the contrary it met with criticism of the methodology of work expressed by the bibliographer Jakub M. Łubocki.

The fourth point is an attempt to identify several elements of the discussed work as a real tool in the hands of organology experts. The publication is an exploratory, cognitive and inspirational tool which broadens mental horizons and emphasizes the status of organology as a separate field of knowledge.

The final part discusses the friendly acceptance of *Polska bibliografia organów* by M. Szymanowicz by all organ scholars and how it met with criticism from the bibliographer. Of course, one can question some of the methods taken up by the author at the beginning of her work, but its general values and the competence of the author or her work cannot be diminished. What she did was truly a “Benedictine work.” In the ending, a few problems are also highlighted which are involved in the process of creating this type of bibliography. Firstly, the literature on the subject is expanding dramatically, and secondly, there is a growing interest in bibliographies published in electronic media, i.e. using digital techniques and involving the operation of computers or other mobile devices. Therefore, it is likely that there will come a moment when work on the bibliography of organs will be raised to a higher level using information systems, which would entail the need to change the methodology of work. This is always possible, especially since the most difficult and arduous work related to source queries has already been done.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy • bibliografia • bibliografia organów • organoznawstwo
• organologia

organ • bibliography • organ bibliography • organ studies
• organology

Franciszek Koenig – born 1966, doctor of theology, master of musicology, priest in the diocese of Gliwice, assistant professor at the Department of Musicology of the University of Opole, parish priest of the church of the Finding of the Holy Cross in Rusinowice; the main areas of interest are organ building in Silesia and the legislation of liturgical music.

e-mail: fkoenig@uni.opole.pl

6

Organs as an exemplification of Montenegro's material cultural heritage

Part 1: St. Tryphon's Cathedral in Kotor – Our Lady Help of Christians' Church in Muo

Grzegorz Poźniak

ORCID: 0000-0002-0529-1025

DEPARTMENT OF MUSICOLOGY
– UNIVERSITY OF OPOLE

ABSTRACT

The article is the first part of a series of texts dedicated to the organ in Montenegro, in which the organ from the Cathedral of St. Tryphon's in Kotor and the parish church of Our Lady Help of Christians' in Muo will be presented. The presentation of these instruments will include their history and description as well as contemporary and archival photographs. Being a distinct musical instrument the organ is an important example of the material achievements of musical culture. Being a country with a prevailing role of Orthodoxy and lack of instrumental and vocal-instrumental music, Montenegro cannot pride itself on a large number of organs. Nonetheless, some important parts of them are historically significant instruments.

After World War II, Montenegro became a union republic of the Socialist Republic of Yugoslavia (1945–1992). The collapse of this socialist statehood and a number of transformations and wars occurring in the Balkans at the turn of 20th and 21st centuries led to the crystallization of the current *status quo* in the domains of statehood and sovereignty of the former Yugoslav republics and to the proclamation of Montenegro's independence which occurred on 21th May 2006. Montenegro is currently a small country which lies on the Adriatic coast, bordering Serbia, Kosovo, Croatia, Bosnia and Herzegovina, and Albania. The picturesque landscape corresponds to the name of the country which has a predominantly mountainous landscape. The towns of the Bay of Kotor and other coastal locations are characterized by their extraordinary charm and utter uniqueness.

The cultural heritage of Montenegro is impressive. Unfortunately, collecting and describing this heritage still requires a lot of effort. Folk culture and Orthodoxy represent *sui generis* features of this entire composition. Naturally, this statement does not describe the whole picture. The Academy of Music in Cetinje, which is part of the University of Montenegro, should be thus viewed with admiration. It started a scientific project aimed at a comprehensive description of this cultural heritage. The ideas of the project are presented in its program con-

tent: “Montenegrin Musical Heritage – Music Practices And Their Potentials MusiH” enables a new overview of our musical legacy and its revival through applicative aspects, which have not been applied so far in Montenegro. The project goal is the intensification of activities with the aim of encouraging scientific and artistic researches in the field of the Musical heritage of Montenegro that will, through cooperation of ethnomusicologists, music theorists and creators in the field of musical art, give contribution for the purpose of its further preservation and affirmation in new interpretations” (Arch1).

Culture and its achievements are largely associated with a level of the society’s religiousness. According to data from the 2011 census, the dominant denomination in Montenegro is Orthodoxy (72.07%). Muslims also constitute a statistically important group (19.11%). Other Christian denominations and other religious groups statistically oscillate around a few percentages or their fractions. Catholics make up a group of about 3.5%, which amount to a number of about 21 000 believers (Statistical Office of Montenegro: Census 2011). Though it is a small community, it has also left its mark on Montenegrin culture (www1).

Pipe organs have been one of the important factors of Catholic worship. This article, which will be the first in the series, will present the history of both the organ and instruments from the Cathedral of Tryphon in Kotor and the Church of Our Lady Help of Christians in Muo.

1. St. Tryphon's Cathedral in Kotor

The Cathedral of St. Tryphon in Kotor is one of the two cathedrals of the Roman Catholic Church in Montenegro. Located in the middle of the old town it is embedded in a historical architectural arrangement which is surrounded by historic walls. Its construction was completed in 1166. There can be distinguished four periods of the church’s reconstruction, which among others were caused by numerous earthquakes and the ensuing damage:

- 1584–1613;
- 1671–1683;
- 1892–1908;
- 1987–2001.

The last reconstruction brought back the cathedral to its Romanesque appearance (www2).

The cathedral contained an organ that was thought to have been built by Francesco de Gabrielli in 1488 (M. Radulović-Vulić 2009: 1–4; Z. Blažeković 2006: 131; B. Grga 1996; M. Milošević 1979; I. Stjepčević 1938). M. Milošević (1982: 7–30) brilliantly described those 15th-century organs in his article *Najstariji arhivski podaci iz muzičke prošlosti Kotora (Izgradnja orgulja od XV do XVII stoljeća)*. He used the Latin-Italian archival records for his analysis (we publish them below for potential further research). Based on them he maintained that this instrument had 6 organ sounds:

- Principal (8') – li tenori
- VIII (4') – octava

XV (2^o) – quintadecima
 XIX (1 1/3^o) – decimona
 XXII (1^o) – vigesimasecunda
 XXVI (2/3^o) – vigesimasexta

The organ manual included 47 keys and at least 282 pipes. They were supplied with the help of wind by bellows. M. Milošević (1982: 7–30) also points to several other attributes of that instrument, e.g. the use of fir peanut wood, or the price of construction and work on the organ. This historical data which is based on comprehensive archival research also allows one to draw a number of conclusions regarding the music performed in the Kotor cathedral: the use of other instruments, vocal polyphony, etc.

Eiusdem millesimo [1488] et indictione (VI), die XXVI^o martii.

Ibique dominus frater Franciscus de Gabriellis, ordinis minorum organista es una, et viri nobiles ser Jacobus Gabro et ser Marinus de Tripentiis, procuratores fabricae sancti Triphonis de Cataro, cum licentia et voluntate magnifici et clarissimi domini provisoris antefati et suorum ec communitatis Catari egregiorum iudicum antedictorum, presentaverunt michi cancellario pactum infrascriptum in scriptis, promittentes omnia et singula in eo contenta habere firma et rata et in nullo contrafacere aliqua questione vel causa, sub obligatione omnium suorum bonorum etc.

Cuius pacti tenor est talis: Sia noto a chi vedera el presente scripto, comme io fra Francesco de Gabrielli, magistro de organi, ho facto acordo cum li nobeli ser Jacobo de Gabro e ser Marini de Tripentiis, comme procuratori de misser san Triphon, de far uno organo alla moderna cum registri sei, zoe: el primo registro sera li tenori anteriori, che sera tuto de stagno, el secondo sera la octava, el terzo sera la quintadecima, el quatro sera ladecimanona, el quinto sera la XXII^a, el sexto sera XXVI^o. Li quali cinque registri seran tuti de piombo le sue canne, et la prima canna, cum il suo pe, sera pie otto e mezo. Et che habia dito organo tasti quarantasete, cum i semitoni, comenzando dala octava fa, et habia mantici quatro, et che habia castelli cinque; et diti procuratori promettono a me, comme procuratori de dita chiesa, per mia manufatura ducati d' oro venetiani trenta, et darmi la santia apta per lavorar, et pane perfin che forniro dicto organo, et prometeno diti procuratori dar tute cose, a dito organo pertinenti, comme son: legnami de nogara e d' albedo et tuto altro legname pertinente a ditto organo et far li ponti et armadure; et promettono dar stagno, piombo, ferro secondo che bisognera, corami, soatii, chiodi, brochete, laton filado e colla, prometendo che tuti lignami e ferri perinenti al dito organo, sian lavorati a spexe de diti procuratori, secondo che io ordinario, e che io non habia a spender alcuna cosa; et la mercede mia se intenda in tre termini, zoe: el primo quando io comenzaro a lavorar, el secondo quando seran fate tute le canne, la terza quando seran fornituti li organi, li quali io prometo dar et assig-

nar ben facto, construtto e concordato per man de uno bon sonadore moderno, e star a suo bon iuditio. Et essi procuratori prometono dar la stancia e formento per mexi otto, salvo iustoinpedimento de infirmita. Et io prometo insegnar a uno zago, che me sera ordinado per misser lo vicario, sonar competentemente a una messa e a uno vespero. Actum in presentia iurati iudicis ser Tomasi Vrachien et iurati auditoris ser Basilli, quondam ser Zane de Besantis.

(Ivo Stjepčević, Juraj Celidonio splitski kanonik graditelj orgulja u Kotoru god. 1518, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, sv. L, god. 1928–1929, Split 1932, str. 383–384; isti, Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru, Split 1938, str. 19. Original u Istorijском arhivu u Kotoru SN XVII, str. 78.)

II

DIE XVIII JULI 1518

Spectabiles domini iudices et Minus ac Secretum Consilium magnifice Communitatis Cathari, facientes per se et successores suos, in dictis officiis cupientes organum ecclesie sancti Tryphonis reparari et in optimum statum reduci, convenerunt ad infrascripta pacta et conventiones cum reverendo domino presbitero Georgio Celidonio, canonico spatatensi, magistro et opifice organorum, presente et ad infrascripta se obligante et stipulante, videlicet: quod ipse reverendus dominus presbiter Georgius teneatur dictum organum ecclesie sancti Tryphonis, quod est pedum quinque, reficere et in optimum statum reducere, reparando et instaurando omnia et singula ad ipsum organum spectantia, ita quod opus laudabile et probatum iuditiobonorum et expertorum opificum et magistrorum. Pro cuius mercede dicti spectabiles domini iudices et consilium teneantur et ita promiserunt dare ipsi domino presbitero Georgio de bonis dicte ecclesie et procuratie sancti Tryphonis, ducatos sexagintaquinque in tribus rattis, quarum una sit: cum primum ipse reverendus dominus presbiter Georgius redierit ad hanc civitatem, pro reparando dicto organo; secunda autem ratta quando reparaverit et apaverit primum registrum, sive magistrum, sic ut in eo sonari possit; tertia autem ratta quando in totum perfecerit dictum opus laudatum et probatum, qui autem spectabile domini iudices et consilium teneantur dare de sumptibus ecclesie omnia que fuerint necessaria pro dicta reparatione organi. Quo organo completo et perfecto ipse reverendus dominus presbiter Georgius teneatur manere et habitare in ista civitate per annum unum continuum, et toto illo anno diebus festivis sonare in dicto organo. Pro cuius mercede prefati domini iudices et consiliiarii teneantur et ita promiserunt eidem dare pro illo anno ducatos quindecim de imbotatura et duas capellanas dicte ecclesie sancti Tryphonis, quas obtulit reverendum capitulum ipsius ecclesie sine aliquo gravamine: que sunt in totum ducati decem. Hoc autem addito quod si ipsi reverendo domino presbitero Georgio placuerit missas celebrare, tunc ipsi domini iudices et consiliiarii teneantur eidem providere et ipsi assignare aliquam mansionem ducatorum decem, pro qua teneatur singulis diebus toto anno celebrare. Promittentes ambe partes etc. sub obligatione etc. Actum

Cathari coram magnifico et eccellissimo domino Bernardino Ripo, dignissimo et provitore Cathari.

(Ivo Stjepčević, Juraj Celidonio, n. dj. 384; isti, Katedrala..., n. dj. 20; Original: IAK, SN XXXII, 61)

II

1518 ADI 28 SEPTEMBRIO

Comprassemo le infrascripte robe secondo que appare per la opera delli organi. Et pagato a ser Michael Bistoevich lire 82 de piombo, montano... perperi 5, grossetti 5, follari...

Item de Bernardo Orese comprassemo lire 4 de stagno montano... perperi... grossetti 8.

Item coprassemo una tolla cum tavula d' arixo da ser Tryphon Marculin, Montano: perperi -, grossetti -, follari 8.

Item per li portadori di piombo et delle tavole, montano: perperi -, grossetti -, follari 8.

Item comprassemo da messer Zuan pellizer et da moier di quondam Marco, pelli suati: perperi -, grossetti 9.

Item da Nicolo Valentini comprassemo lire 4 di colla: perperi - grossetti 10.

Item comprassemo da ser Tripuniza agui numer 100: perperi -, grossetti 3, follari 10.

Item comprassemo da ser Francesco Crastich lire 42 di piombo: perperi -, grossetti 9, follari 18.

Item comprassemo da ser Vincenzo de Mechsa e da ser Francesco Danculi lire 7 di stagno, perperi 1, grossetti 10, follari 6.

Item comprassemo da Nicolo de Zenta lire 31 de stagno, perperi 9, grossetti 4.

Item comprassemo da ser Palma de Michiel lire 13 de stagno, perperi 4, grossetti 9.

Item comprassemo da una donna lire 3, perperi 1, grossetti -.

Item comprassemo uno legno storto da Zuan pillizer: perperi -, grossetti -, follari 6.

Item comprassemo da Bernardo Orese anneleti 6 de laton, perperi -, grossetti 8.

Item comprassemo da fioli di maestro Bernardo marangon, tavule d' albedo et una de nogara: perperi -, grossetti 6.

Item comprassemo da maestro Francesco Chasalier tavole doi: perperi 1, grossetti -, follari 3.

Item comprassemo da ser Palma de Michiel conate tre de oio: perperi -, grossetti 9, follari 18.

Item comprassemo da ser Antonio Capricich lire 7 de stagno: perperi 1, grossetti 10, follari 12.

Item comprassemo da pater (?) Piero Bielusich lire 11 onze (?) 6 de stagno: perperi 3, grossetti 10.

Item comprassemo da ser Urban Palmiza lire 4 onze (2) 6 de stagno: perperi 1, grossetti 2, follari 12.

Item comprassemo a Venexia per fil di ferro e laton: perperi 6, grossetti 3, follari 16.

Item dessemo a maestro Andrea, depentor, per ingessar la cassa d' organo: perperi –, grossetti 4.

Item comprassemo da maestro Jacomo Spicier foi 6 d' oro: perperi 1, grossetti 7, follari 6.

Item dessemo a Nicolo marangon, per haver lavorato sulla cassa d'organo zorande 3: perperi –, grossetti 2.

Item comprassemo da ser Antonio Boliza broche numero 200: perperi –, grossetti –, follari 3.

Item comprassemo da ser Mathio de Besanti quondam ser Marian broche 200: perperi –, grossetti –, follari 3.

Item comprassemo da maestro Dobrin Caleger una pelle bovina per li mantexi: perperi 1, grossetti 9.

Item comprassemo de sonza lire 2 per onzer la pelle: perperi –, grossetti 2, follari 12.

Item dessemo a maestro Zan Andrea depentor, per haver indorado quadri doi: perperi –, grossetti 8.

Item comprassemo de broche da Mara, relictia di quondam maestro Matcho, numero 600: perperi 1, grossetti 5.

Item comprassemo de sonza lire 2 per onzer le pelle: perperi –, grossetti 2, follari 12.

Item comprassemo una pelle bovina da ser Paulo Maich: perperi 2, grossetti –.

Item comprassemo da Marin Zozin una pelle bovina: perperi 2, grossetti 11.

Item comprassemo da maestro Nicolo Valentin lire 2 de colla: perperi –, grossetti 6.

Item comprassemo da Nicolo Boliza, quondam ser Piero, braza 5 de tella per tamburlo di organo: perperi –, grossetti 7.

Item dessemo a maestro Nicolo marangon, per haver lavorato zornade doi: perperi 1, grossetti 4.

Item comprassemo de sonza lire 2, perperi –, grossetti 2, follari 12.

Item comprassemo da Mara de quondam Matcho favro, broche numero 620: perperi 1, grossetti 6.

Item spendessemo per haver aconzado pelle 4 bovine, per molificarle ali tabachi: perperi –, grossetti 4.

Item comprassemo una pelle bovina da ser Nicolo Boliza: perperi –, grossetti 8.

.....

Item dati ai fachini perportar organo della giexia de misser san Nicolo ala giexia de misser San Tryphon: perperi 1, grossetti 2.

(Ivo Stjepčević, Juraj Celidonio ..., n. dj. 385–387. Računska knjiga crkve Sv. Tripuna, I, 53, 54.)

IV

DIE XVII DECEMBRIS 1519

Sectabilis Dominus Luca Pelegrina et Dominus Nicolaus Buchia, iudices civitatis Cathari, et Spectabiles Domini Basilius Pelegrina, Nicolaus de Drago, Marinus de Bisantis, Laurentius Zaguri, Ludovicus Buchia et Franciscus Grubogna, consiliarii Minoris et Secreti Consilii, nomine et vice Magnifice Communitatis Catharensis, et prefatus Dominus Marinus de Bisantis, ac Dominus Nicolaus Bona, uti procuratores ecclesie Sancti Tryphonis reparavit et extruxit, potius ac perfecit, teneaturpost organum perfectum per annum unum in hac civitate morari et in ipsa ecclesia organo sonare, ad quem annum complendum, adhuc ei desunt circiter mensas quattuor. Volentes eidem gratificari ob virtutes eius et merita non vulgaria, quem habet necesse ob negotia eius grandia in patriam redire, concesserunt eidem liberam facultatem et potestatem quod possit ad presens ab hac civitate descendere, non obstante antedicta eius obligatione. Hac cum conditione apposita quod si intra dictos menses quattuor ipsum organum, culpa et incuria ipsius opificis, a temperie sua et vocum consonantia ceciderit, quod idem opifex teneatur propriis sumptibus ad hanc urbem redire et ipsum organum ad debitam harmoniam reducere. Pro quo Reverendo Domino presbitero Georgio fideiussit Reverendus Dominus presbiter Petrus Bielusich, qui eum reducet propriis sumptibus, si, casu, accedente, eius reditus fuerit necessarius, salvo tamen impedimento adverse valetudinis, vel ipsius fideiussoris vel opificis. Promittentes prefati Spectabiles Domini iudices et consiliarii ac procuratores ecclesie quod ipse Reverendus Dominus presbiter Georgus et Reverendus Dominus presbiter Petrus antescripta omnia et singula habere semper firma rata et grata, sub obligatione omnium eorundem bonorum presentium et futurorum. Actum coram Magnifico et Collendissimo Domino provisoro (provisor Vincentius Tronus).

(IAK, SN XXXIII, 12.)

Na margini: 1520 die 6 Iulii. Ser Michael Buchia et ser Tryphon Pelegrina, uti procuratores ecclesie sancti Tryphonis, facientes pro se etc. absolverunt Dominum presbiterum Petrum Bielusich, presentem etc. a fideiussione eis contrascripta eo quod Dominus presbiter Georgius Celidonius, iuxta promissionem accessit et organum debite aptavit. Promittentes etc. sub obligatione etc. Actum presentibus Domino Frano Boliza, iudice, et Domino Francesco Mexa, auditore.

II

DIE ANTESCRIPTA

Reverendus Dominus presbiter Georgius Celidonius, canonicus Spalaten-sis, faciens per se, heredes et successores suos, ad instantiam Domini Marini de Bisantis et Domini Nicolai Bona, tamquam procuratorum ecclesie Sancti Tryphonis, dixit et confessus est sibi per eosdem procuratores plenne et ad integrum satisfactum fuisse pro mercede sua organi, per eundem reparati et extracti in

dicta ecclesia Sancti Tryphonis, faciens eisdem Dominis Procuratoribus, presentibus et vice ac nomine ipsius ecclesie stipulantibus, finem, remissionem ac irrevocabilem quietationem de dicta mercede sua organi extracti et pactum speciale non ulterius molestandi aut quidquid petendi, promittens presentem quietationem habere semper firmam ratam et gratam, sub obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum. Actum coram egregio iudice Domino Luca Pelegrina et Domino Mariano de Tripenciis, auditore.

(Ivo Stjepčević, Juraj Celidonio ..., n. dj. 388–389. IAK, SN XXXIII, 12)

II

DIE XIX APRILIS 1520

Dominus Nicolaus Bona, tamquam procurator ecclesie Sancti Tryphonis, suo et Domini Mariani de Bisantis, college sui, nomine literis (?) eius consensu, hanc infrascriptam conventionem et stipulationem approbante et autorisante Spectabili Minore et Secreto Consilio, convenit cum Reverendo Domino presbitero Bernardo Carelli, organista, presenti et stipulante, et eundem conduxit in organistam proximis annis prefate ecclesie Sancti Tryphonis, quod teneatur singulis diebus festis et aliis consuetis eiusdem ecclesie, organo sonare officiis et missis consuetis. Pro cuius autem mercede iidem domini procuratores, per se et successores eorum, tenentur et sic promiserunt dare eidem domino presbitero Bernardo ipperperos sexaginta de pecuniis ipsius procuratie, ultra id quod reverendissimum capitulum eiusdem ecclesie promisit eidem dare in partem dicte eius mercedis. Obligantes eidem spetialiter pecunias imbotature, seu redditus eiusdem defectu aliarum pecuniarum eiusdem procuratie. Quod ypperperos sexaginta debeant eidem persolvere singulis mensibus ipperperos quinque. Qui annus presentis conditionis debeat incipere connumerari a die Pasche, proximo preterito, VIII die aprilis. Promittentes etc. Sub obligatione ets. Actum presente egregio iudice Basilio de Besantis et domino Tryphone de Nesantis, auditore.

(IAK, SN XXXIII, 47.)

VII

DIE 31 AUGUSTI 1527

Dominus presbiter Bernardus Carellus de Trano, olim organista in ecclesia Sancti Tryphonis, civitatis Cathari, quia nunc recedit ab hac civitate et vadit ac redit ad patriam suam, omni meliori modo ac via, constituit suum procuratorem Joannem de Ruligliano, soldatum nunc in Catharo, in conducta serenissimi domini Gasparis de Terzio (?) comestabilis, presentem ac acceptantem, ad exigendum a quocunque ipsidomino constituti, dare debentibus tam de affectu domus, quam alia quacumque causa et ratione et de exactis quietandum et ad solvendum residuum affectus domus, domino Dobruscho Boliza et domino Triphoni Pelegrina. Sicut dabit in poliza ipse constituens, et generaliter pro predictis. Si opus fue-

rit coram clarissimoregimine comparendum, dans et promitens sub obligatione. Actum Cathari presentem spectabili domini Ludovico Buchia, iudice, et domino Marino Grubogna, filio domini Joane, auditore.

(IAK, SN XXXVIII, 181.)

VIII

DIE 31 AUGUSTI 1527

Ditati pro die veneris 31 marzii 1536

Milobio de Sipaze

Ser Augustino, organista

(IAK, SN XXXIX, 161.)

IX

DIE 9 DICTI (APRIL 1539)

Domina Pera de Ragusio, uxor relicta quondam magistri Augustini, organiste in hac civitate, constitut suum procuratorem procuratorem ser Sebastianum de Rigino, bombardierum in Catharo, presentem et acceptantem, in causa quam habet cum magistro Zaruto, marangono, ad comparendum, pretendum et respondendum similiter iurandum, exigendum et de exactis finem faciendum. Et generaliter promitens ut supra se obligante. Actum Cathari, presente spectabile domino Laurentio Zaguri, iudice, e domino Pasquali Vrachien, auditore.

(IAK, SN XLVI, 560.)

X

DIE 13 MARZII 1554

Spectabiles domini iudices et Minus ac Secretum Consilium, cuius magnifice comunitatis ex una, et dominus Sebbastianus quondam domini Nicolai Carmiliani, civis Ragusii, ex altra, convenerunt et ad infrascriptum pactum et concordium devenerunt, videlicet: Dictus dominus Sebbastianus, faciens per se etc. se obligavit et in se obligat ac convenit venire ad hanc civitatem ad diem 15 aprilis, proxime futuri, et aptare organos in ecclesia divi Triffonis, et perficere omnia et singula continentia interius in infrascripta polica, obligando se facere operam ipsam prout convenit et decet bonum magistrum. Qui etiam Sebbastianus se obligavit a tempore quo aptaverit dictos organos ad unum annum subsequentem venire ad hanc civitatem euis propriis expensis, et absque aliqua soluzione sibi fienda, ad acordandum et readaptandum dictos organos, si quid opus fuerit readaptari. Qui spectabiles domini iudices ac Minus et Secretum consilium predictum promisserunt ac se obligarunt, dare et solvere dicto domino Sebbastiano de bonis procuratie dicte ecclesie divi Trifonis pro mercede ipsius domini Sebbastiani et aptatione ut supra fienda dictorum organorum et prout continetur infrascripto

apodisie, scutos auri in auro quinquaginta. Ad computum et pro parte quorum dominus Trifon Buchia, quondam domini Michaelis, ed presens procurator dicte ecclesie, ministravit et exbursavit ipso domino Sebastiano cechinos viginti, in rationes grossorum quadraginta quatuor ragusiorum pro quoque cechino, in presentia mei infrascripti notari et vicecancelarii. Declarando quod folia vetera, seu mantici cum canalibus sint dicti Sebastiani et habere debeat omnia in donum, promittentes habere firma, rata et grata omnia supra, ac in polica inferius registrata, ac non controvenire sub obligatione omnium suorum bonorum et supra, et ipsorum partium intervenientium, presentium etc. Presentibus domini Francisco Claudio, filio spectabilis domini comitis, et domino Joanne de Castello, ad presens milite in committum magnifici domini Joannis Baptiste, gubernatore etc.

Tenor apodisie de qua supra

Organo incordar et intonar, cane che mancano a far et le scambiar.

Una tastadura nova copritta (!) di busso dum sei semittoni di buffallo, fornida tutta.

La casa di dentro, et suo sommiero, tutti quanti li suoi ingegni dentro camiar, et farli novi.

Canalli di vento et paraventi, con suo tremoloalla fiamenga, computando tutte lespese in li detti canalli, quli vanno da persi.

Item folli numero quarto alla moderna, con le sue casse fornite et cassoni.

Et il detto Sebastiano promette tutto questo contiar et acordar, principia et compir, promettendo io l'obligatione che sia tutto alle spese del detto Sebastiano.

Et più promette maestro Sebastiano dar li pedalli nuovi et ordine.

In margine: die 26 maii 1554. Constitutus officio cancelarie contrascriptus dominus Sebastianus dixit confessus et manifestus fuit an facit habuisse et recepisse in contratis spectabili consilio et domino procuratoribus ecclesie Sancti Triphonis, videlizet dominis Buchio Buchia et Triphone Bisantio, contractis scutos quinquaginta pro mercede et adaptatione organorum et rebus in contractu infrascripto contentis superius suprascripto divi Triphoni procuratio nomine intervenienti presenti, confessus remissionem quetationis et presentem de ulterius non petendo, promittente sub obligatione, Actum Catari etc.

Actum Catari presentibus domino Francisco Ptichovich et Francisco de Claudis.

(IAK, SN LIV, 369.)

XI

ADI 25 GENARO 1600, ET FU A DI 20 DETTO

Quietazione del organista. Constituito personalmente, alla presentia di me cancelaro et del magnfico signor Vincenzo Pellegrini, honorando giudice, e del Marco Bucchia, honorando auditore, maestro Simon da Zara, organista, et spontaneamente, con ogni miglior modo etc. ha confessato d' aver hato et recepto

dalli magnifici signori Mariano Bucchia et Zuanne Boliza, honorandi procuratori del glorioso san Triffone, sicome alla presentia di me, predetto cancelaro, hebbe et riceve ducati numero trecento, da lire 649 pro ducato, et sono per finito convegno della opera fatta per esso maestro Simone nelnovo organo, posto nella chiesa di detto glorioso santo, delli qual denari esso recipiente ha fatto et fa ad essi signori procuratori fine et perpetua quietazione in solita forma, renontiendo etc., promettendo etc., sotto obligatione etc., et di più li predetti signori procuratori hanno dato in dono ad esso maestro Simone tallari diece.

(IAK, SN LXX, 238.)

However, the wonderful regions of the Bay of Kotor are unfortunately seismically active. So the consequences have affected the organs. Nowadays, the cathedral in Kotor uses a small organ from the *Fischer + Krämer Orgelbau* factory in Endingen for liturgical celebrations. This German organ-building company was founded in 1970 as a result of a collaboration between Friedrich Wilhelm Fischer and Johannes Krämer. The company has been in liquidation since 2019. During all the years of its activity *Fischer + Krämer* has built about 200 instruments. One of them was donated to Kotor cathedral. The organs were intended to be used “at home”. They were located on the right side of the altar, near the sanctuary. Their role consists in being a liturgical instrument. There is two manual, 9-stop organ. They have a mechanical action, slider windchest. According to the current trends, storing and compressing the wind is based on a small concussion bellow under the windchest and another small bellow.



Specification

Manual I C - g ³	Manual II C - g ³	Pedal C - f ¹
Rohrbourdon 8'	Bourdon 8'	
Praestant 4'	Flûte à cheminée 4'	
Octave 2'	Flageolet 2'	
	Larigot 1 1/3'	
Dulcian 8'	Sesquialter 2 fach	

Couplers: II/I - I/P - II/P



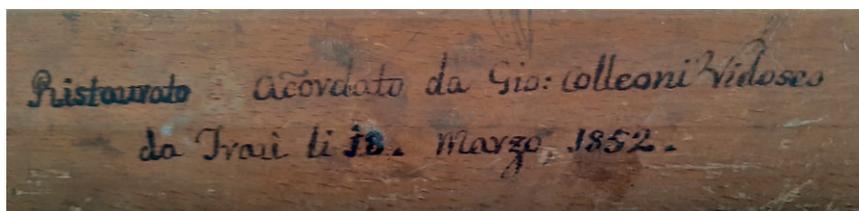
2. Our Lady Help of Christians in the Muo Parish Church

Muo is a small, old fishing village, which is located at the foot of the majestic mountains in the bay, opposite the old town in Kotor. The origins of the village go back to the Middle Ages, and those times are still visible in its preserved architecture. The villagers used to worship St. Cosmas and St. Damian who were martyrs from the 3rd century AC as their patrons as well as St. Elizabeth of Hungary. The Church of St. Cosmas and Damian was built on the slope of Vrmac hill, 200 metres from the shore in the heart of the village; it was consecrated in 1864. Blessed Gratia (1438–1508), who comes from the village and whose cult is constantly developing, is worshipped there. In addition, the composer, Franciscan brother Corrado Ebert, who comes from Venice but with German roots, was also active in the village. His artistic achievements include 3 Masses for a 3-voice male choir with organ, 4 *Tantum ergo* referring to Mass cycles, and a hymn in honour of Blessed Gratia (verbal information: Fr. R. Tonsati, 13th March 2020). The pieces prepared for the local community were performed by a local group.

The church contains a pipe organ which is located on the music choir, opposite the main altar, above the entrance to the church. It was built by Domenico Moscatelli in 1784 in Zadar (Zara). This is proved by a record inside the windchest of the manual: *Io Domenicho Moscatelli feciti lanó 1784 in Zara*. The parish in Muo purchased the instrument in 1880. Though the original organ was small with only eight voices, its sound corresponded to the acoustic space of a very intimate church, and concurrently the small instrument was financially affordable for the local community.

The organ builder, Domenico Moscatelli (1744–1788) belonged to a family with organ-building traditions, whose activity is described as an Italo-Dalmatian school of organ building. Domenico's father, Nicolo, was a student of Peter Nakić, also known in contemporary literature as Nachiella, a Dalmatian organ-builder who was famous for his numerous instruments.

The organ was renovated in March 1852, which is evidenced by the inscription inside the instrument, on the outside of the plate that closes the windchest: *Ristaurato acordato da Gio: Colleoni Vidoseo da Traù li 18 marzo, 1852*. The organist was Zuane Vidošević of Trogir, about whom Domenico Moscatelli's son, Gaetano (c. 1865–1822) did have a good reputation. When Vidoseo was repairing the organ from Muo, it was installed in another place (a church?), which regrettably remains unidentified. As already mentioned above, having been repaired by the Italian organist Ettore del Chiaro (1852–1892), whose father was the famous Italian organist Camillo, the organ was transported to Muo in 1880 and installed in its current place (www3).



In August 1926, Venceslav Holub (1877–1939), an organist from Prague in the Czech Republic who moved to the Balkans 1907 opening his factory in Požega, was working on the organ (www4).

Another organist's intervention in the instrument took place at the turn of 1972–1973. While working on the instrument Filip Antolić (1926–1992) installed an electric blower in the organ (www4).

A number of the above information comes from Ladislav Šaban, who catalogued and described the organ in 1975 while simultaneously collecting and assembling a lot of information (Arch1). Šaban also submitted an evaluation of this instrument which according to his opinion is a high class monument. He wrote in his evaluation: *Orgulje predlažem za prvu kategoriju* (L. Šaban 1975). In the context of Šaban's scientific works (1967; 1974) and in relation to the Muo organ, numerous works written by Emin Armano should also be mentioned (2006; 2019).

Below is a catalogue of the Muo organ (L. Šaban 1975).

Područje evidencije: JUG	Godina evidencije: 1974/75	Radni broj evidencije: 56	Datum evidencije: 8.VII.75	2A
Mjesto: M u o	Općina: Kotor	Interni broj:		
Ustanova: muzej-privatnik šupeta crkva kapela-samostan: Sv. Kuzma i Damjan		(Biskupija: Kotorška)		
Pregled obavio (i): Rošidan Šega				

GLAZBALO
(muzički instrumenti)

O R G U L J E

- OPCI PODACI** — Tip, sastav, autor, provenijencija: Snajestene su na pjevalištu. Talijansko-dalmatinske, po veličini male, p o v i j e s n e. Traktura je mehanička.
Zapisi u zračnici manuala: "io Domenico Montatelli fecit in dno 1784 in Zara"
— Opis općeg stanja i uporabivost instrumenta:
Iako ih je Antolić popravljao 1972/73, može se slobodno reći da su i z v a n uporabe. Instrument inače cjelovit.
- SVIRAONIK** — Snajestaj, opta, broj ključatura: Manual i pedal.
Ugrađen podno prospekta. Nije izvoran.
— Membriji (tip, snajestaj, raspored):
Točkareni u drvu, okončiti niz sviraču s desna.
- MANUAL-KLAVIJATURA** — Opseg i širina u cm: K/S - c³
a) donje tipke (materijal, boja, izrada, posebnosti):
Standard
— mjer: d. 1) š. v.
b) gornje tipke (materijal, boja, izrada, posebnosti):
Standard
— mjer: d. 2) š. v.

- 1) Brojka u zagradama odnosi se samo na dužinu prednje dijela tipke; brojka označena s minus označije samo određeni dio prostora iste površine, koji sadrži ureni ili umetke.
2) Brojka se odnosi na dužinu gornje plohe tipke; brojka u zagradu na dužinu tipke u osnovi.
3) Brojka se odnosi na širinu gornje plohe; brojka u zagradu na osnovu.

Područje evidencije: JUG	Godina evidencije: 1974/75	Radni broj evidencije: 56	Datum evidencije: 8.VII.75.	2B
Mjesto: M u o		Interni broj:		
Ustanova: muzej-privatnik šupeta crkva kapela-samostan: Sv. Kuzma i Damjan				
Pregled obavio (i): Rošidan Šega				

- PEDAL** — Opseg: B/C - s¹⁶ broj tipaka: 17
samostalno-pukličen — Posebne opaske: 8 otvorenih 8' svira—
1a. Repeticijska i posuivljeje is manuala.
- ZRAČNICE I TRAKTURA** — Tip, snajestaj i snage zračnic-traktura:
Manualna zračnica s posuivljama je u visini prospekta. Pedalna je iza i niže. Ispravne. Traktura ispravna (mehanička).
- MIJEHOVI** — Crpeći: broj, veličina, nabori, Spremnici: broj, veličina, nabori
- DISPOZICIJA** (registri pod rednim brojevima):
1. Principale bassi (C-d⁰) 8' pokloplj u velikoj okt. uvijek uključene
2. Principale soprani (izgleda započinju s b⁰)
3. Ottava
4. Quintadecima
5. Decima nona
6. Vigesima secunda
7. Voce umana
8. Flauto (započinje na d⁰)
9. Corneta (izmakazena, sad je 1'zeg + sa pol' tona višocije)
xxx "Contrabassi" bez manualija. Zih 8 svirača kao i poklopljeni-
ce C - d⁰ u Princip. izgledaju kao kasniji dodatak.
- POREDAK REGISTRARA NA ZRAČNICI (brojkama):**
1. 2. 7. 8. 3. 9. 4. 5. 6
- POMAGALA I SPOJEVI:**
- DODATNI PODACI O INSTRUMENTU:** Na poklopcu zračnice napisano olovkom:
"Ristaurato accordato da Gio: Colleoni Vidossio/ da Traž II
18. marzo 1852"
- FOTODOKUMENTACIJA (sadržaj snimaka, sliče):** Orgulje predlažem za prvu kategoriju.

TUMAC RUSIČKA: Rubrika 1. i za sve vrste glazbala; rubrike 2. i 3. za instrumente s tipkama; rubrike 4–9. samo za orgulje; rubrike 10. i 11. za sve vrste glazbala.

THE ORGAN FRONT: single-section, Italian type, with dimensions: 160.2 x 93.6 x 295.5; painted with oil in shades of white

The Muo organ front organ clearly accords with the Italian organ tradition. A. Tañcula (2011: 343) maintains that “in northern Italy, the architectural shape of the organ’s front became recognised as early as the 15th century, strictly observing the principles of symmetry. Depending on the era, the forms of the Italian organ front underwent various modifications, but the compositional principle, grouping the pipes according to their size, which derives from the construction of the mechanism, remained unchanged”. In turn, Tañcula (2011: 343–344) points out that “since the 16th century, Italian organ’s fronts have taken shapes which were in line with the architectural form of the triumphal arch. The interior of this arch is filled with symmetrically grouped sets of pipes in architectural frames. The characteristic feature of this organ’s front is mostly its flatness, interrupted by the only frame divisions determined by the architectural articulation of the shallow and wide arcade (it. *l’arcada*), and the horizontal accents of ledges (it. *la cornice*). The organ front of all instruments is flat, i.e. the organ’s front pipes are placed straight in one row, while the only difference in the front of the Italian organ is the richly decorated cabinets. The mouth of the pipes in the individual cuts and sometimes in the whole width of the organ are kept on one level. The pipes in the individual cuts have a symmetrical spacing. Occasionally, the middle pipes in the individual segments are significantly higher than the others. These descriptions are also confirmed by the Italian literature”.



Pictures of the Muo organ front from 1975 (www4).

ATTACHED CONSOLE: built-in in the cabinet base, centrally; register stop-knob on the right-hand side of the manual.



The current photo





ACTION: mechanical

WINDCHEST: slider windchest

WIND STORAGE: two wedge bellows were installed in the instrument, acting alternately, which - according to the 1975 report - were destroyed after the installation of the electric blower by Antolić.

Specification

Manual C/E - c ³	Pedal C/E - gis
Principale bassi (C-d') Principale soprani (from d') Ottava Quintadecima Decima nona Vigesima seconda Voce umana Flauto (from d') Cornetta	Contrabassi [without its own stop-knob]

The selection and naming of the stops reflect the Italian tradition of organ building. Open pipes are central in the Muo organ. The instrument's intonation is gentle, soft sound. What draws attention is the division of the principal stop, which enables the organist to independently use the stops. The pedal Great does not have its own stop-knob and is turned on all



times. The pedal is suspended. This section keyboard's construction indicates that the pedal was only used in cadences or in playing long notes in the base line. Another purpose was to support hands when too wide harmonic facture did not allow to cover all the stops with hands (i.e. *terza mano*). O. Mischiati (1988: 33) and M. Szelest (2007: 158) write about.

The condition of the organ in Muo is disastrous. Despite being a valuable cultural monument the instrument is deteriorating. The organ is completely dysfunctional. Conducting urgent reconstruction and renovation works is necessary in order to restore the instrument's full functional and sound efficiency. This will allow to use it in liturgy, but also as a concert instrument. Commending the work to qualified organ masters and experts is essential as they have knowledge and skills in specific areas of organ restoration and repair work. The organ requires special care as it is a material testimony of trends in European organ building. Respect for music in its material (an instrument with a beautiful organ front) and spiritual (beauty of sounds) dimensions is required. Respect for European culture is required!

This article is the first part of a series of texts dedicated to the Montenegrin organs. It describes the organ from the Cathedral of Tryphon in Kotor and the parish church of Our Lady Help of Christians in Muo. The research conducted in Montenegro demonstrates that this country, with the dominant role of the Orthodox Church which does not provide for any instrumental and vocal-instrumental music, cannot be proud of a large number of organs. However, some important parts of them are historically significant instruments which record remarkable pages of Italian and Italian-Balkan organ building traditions. Therefore, Boka Kotorska is not only a charming, mountainous and seaside resort, but also a place with a vital role in the contemporary account of the material heritage of Montenegrin culture.

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Muzička Akademija - Univerzitet Crne Gore, Centinje; Project „Musical Heritage of Montenegro – Musica Practices and their Potential MusiH”, 2019.

ARMANO E. (2006). *Orgulje hrvatskih graditelja: tragom Ladislava Šabana*. Zagreb: Jakša Zlatar.

ARMANO E. (2019). *Prioriteti vezani uz zaštitu povijesnih i spomeničkih orgulja u Hrvatskoj*. „Arti musices. Hrvatski muzikološki zbornik”, 1–2, 117–184.

BLAŽEKOWVIC Z. (2006). *Croatia*: BUSH D.E., KASSEL R. (ed.), *The Organ: An Ecyklopedia*. New York – London: Routledge. Taylor and Francis Group, 129–131.

GRGA B. (1995). *Prikaz orgulja u crkvama Kotsorske biskupije*. „Baščinski glasi”, 4, 237–264.

MILOŠEVIĆ M. (1979). *Les plus anciens documents sur le passé musical de Kotor: Construct d'orgues du 15e au 17e siècles*. „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, 1, 113–132.

MILOŠEVIĆ M. (1982). *Muzičke teme i portreti*. Titograd [Podgorica]: Crnogorska Akademija Nauka i Ujetnosti.

MISCHIATI O. (1988). *L'Organo italiano tra storia e arte*. Bologna: Centro Culturale S. Agostino.

RADULOVIĆ-VULIĆ M. (2009). *Muzička kultura Crne Gore XIII–XVIII vijek*. Podgorica: Crnogorska Akademija Nauka i Umjetnosti.

ŠABAN L. (1967). *Graditelj orgulja Petar Nakić i Šibenik*. „Radovi instituta Jugoslavenske akademije znansti i umjetnosti u Zadru”, 13–14, 401–432.

ŠABAN L. (1974). *Doprinos trojice Moscatella orguljarstvu Dalmacije*. „Radovi centra Jugoslavenske akademije znansti i umjetnosti u Zadru”, 21, 217–260.

ŠABAN L. (1975). *Glazbalo [karta zabytku]: Orgulje – Sv. Kuzma i Damjan, Muo; 8 VII 1975*.

STJEPČEVIĆ I. (1938). *Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru*. Split: Štamparsko poduzeće „Novo doba”.

Statistical Office of Montenegro: Census 2011.

SZELEST M. (2007). *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia*. Kraków: Akademia Muzyczna.

TAŃCULA A. (2011). *Budownictwo organowe w północnych Włoszech od XV do I poł. XIX wieku. Studium historyczno-instrumentoznawcze*. typescript of the doctoral dissertation in the library of the Catholic University of Lublin.

www1: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Czarnog%C3%B3ra>, 18 III 2020.

www2: <http://www.kotorskabiskupija.me/muo/>, 27 III 2020.

www3: <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&id=27195&tify={%22view%22:%22info%22}>, 25 III 2020.

www4: <http://organum.hr/index.php/o-orguljarima/orguljari-u-hrvatskoj-kroz-povijest/>, 25 III 2020.

www5: <http://fototeka.min-kulture.hr/hr/>, 27 III 2020.

SUMMARY

Montenegro became a union republic of the Socialist Republic of Yugoslavia (1945–1992) after the Second World War and the political changes and wars in the Balkans at the turn of the 20th and 21st century. Montenegro proclaimed its independence on 3rd June 2006. As an independent state, this former republic of socialist Yugoslavia takes action to gather and scientifically describe its remarkable cultural heritage. In 2019 Cetinje Academy of Music, which is part of the University of Montenegro, decided to carry out a scientific project aimed at depicting this entire cultural heritage. Folk culture and Orthodoxy are the dominant features of this whole *opus*, thus it is not surprising that cultural products are mostly associated with these two cultural factors. Catholics constitute a group of about 3.5%, which amounts to a relatively small number of believers. Though they are a small community, they also left their mark on culture. One of the important factors in the Catholic worship is the pipe organ. The article is the first part of a series of texts dedicated to the organ in Montenegro, in which the organ from St. Tryphon's Cathedral in Kotor and from the parish church of Our Lady Help of Christians in Muo is described. The presentation of these instruments comprises their history and description as well as contemporary and archival photographs.

The contemporary instrument in St. Tryphon's Cathedral in Kotor is a small contemporary instrument which comes from the German organmaster's factory *Fischer + Krämer*. The factory was founded in Schlatt, near Bad Krozingen, in 1970. The firm builds its instruments with mechanical key actions in wood and their pipe measurements are based on the Baden-Alsace tradition of Stieffell and also on the pattern of Andreas and Johann Andreas Silbermann. However, the history of the organ in Kotor Cathedral is relatively well documented and has been depicted by musicologists from the former Yugoslavia. The organ preserved in the church of Our Lady Help of Christians in Muo is, in its construction, an instrument belonging to the Dalmatian-Italian tradition of the organ building, which derived from Domenico Moscatelli's factory. It was built in 1784 in Zadar and brought to Muo in 1880. The organ is a mechanical instrument containing Italian sound concept and stop naming. Its current condition is disastrous. The organ requires special care due to the fact that it reflect a substantial document of European organ building's trends. Respect for music in its material (an instrument with a beautiful organ front) and spiritual (beauty of sounds) dimensions is required.

Therefore, Boka Kotorska is not only a charming, mountainous and seaside resort, but also a place with a vital role in the contemporary account of the material heritage of Montenegrin culture.

Keywords:

organs • Montenegro • Italian tradition • Balkan tradition • organ building

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

e-mail: xgrzpoz@wp.pl

7

Max Filke (1855–1911) i jego warsztat kompozytorski na przykładzie preludów organowych ze zbioru Eduarda Stehlego

Max Filke (1855–1911) and his compositional workshop on the example of organ preludes from the collection of Eduard Stehle

Ewelina Szendzielorz
 ORCID: 0000-0001-5213-6418
 KATEDRA MUZYKOLOGII
 – UNIWERSYTET OPOLSKI

ABSTRACT

This article introduces the figure and composer's workshop of Max Filke – one of the leading representatives of Silesian music culture of the Romantic era. He was extremely active as a bandmaster, choir conductor, teacher and composer, becoming one of the eminent artists not only of Silesia, but also of Europe. In his music, he skillfully intertwined the ideas of the Cecilian movement, postulating a return to the roots and renewal of church music, with a romantic vision of creating musical art, often seeking far-reaching new horizons and unique sound. The reference point for the presented considerations will be Filke's less-known work, which is organ music, and more precisely, the organ preludes contained in Eduard Stehle's collection. In a sense, such a choice will allow a holistic view on the composer's workshop previously associated mainly with choral and oratory music.

Przystępując do badań nad zagadnieniem twórczości Maxa Filkego, nietrudno o refleksję, iż jest to kompozytor bez wątpienia wpisujący się w poczet wybitnych śląskich twórców doby romantyzmu. Dotychczas nie doczekał się jednak wyczerpującego opracowania, choć w ostatnim czasie zaobserwować można widoczne ożywienie zainteresowania jego działalnością. Warto zauważyć, że do tej pory w głównej mierze informacji na jego temat, podobnie jak w przypadku innych śląskich twórców, dostarczała literatura niemieckojęzyczna (J. Mainka 1993: 54–72; R. Walter 2001: 164), a wiadomości zawarte w polskojęzycznych zestawieniach prezentowały się bardzo szczątkowo (G. Mizgalski 1959: 150).

Kierunek polskiej myśli muzykologicznej na osobę i dzieło M. Filkego wskazał Grzegorz Poźniak, który zainicjował pogłębioną refleksję naukową na temat tegoż kompozytora (G. Poźniak 2007: 159–181). Wymieniany jest on również w gronie śląskich cecyliantów

przez Piotra Tarlinskiego (P. Tarlinski 2019: 469–473), a także wśród pedagogów Wyższego Instytutu Wychowania Muzycznego i Muzyki Kościelnej we Wrocławiu przez Agnieszkę Drożdżewską (A. Drożdżewska 2012). Ponadto jego twórczość mszalna została przedłożona słuchaczom podczas koncertu *Śląska muzyka oratoryjna*, który odbył się w Filharmonii Opolskiej w czerwcu 2019 r., w wykonaniu chóru mieszanego Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu *Schola Cantorum Opoliensis* oraz Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Opolskiej im. Józefa Elsnera pod dyrekcją Anny Sikory. Owocem wspomnianego wydarzenia stała się z kolei płyta CD rejestrująca trzy cykle mszalne omawianego twórcy (CD).

Wskazane przykłady prezentują M. Filkego jako kompozytora działającego na polu muzyki oratoryjnej. W istocie właśnie ta sfera zajmowała główne miejsce w jego twórczości, czego owocem stały się nie tylko kolejne opusy mszalne, ale także motety, hymny, antyfony, graduały, ofertoria, *Ecce sacerdos*, „stacje Bożego Ciała”, *Te Deum* czy litanie. Pisał również muzykę świecką, odwołującą się do niemieckich pieśni, oraz opracowania muzyczne poezji. Niniejszy artykuł pragnie natomiast skupić się na mniej znanym obszarze twórczej aktywności kompozytora, jakim jest muzyka organowa – postrzegana marginalnie w kontekście całego *opus vitae*, co z kolei staje się czynnikiem wyróżniającym ją oraz podkreślającym jej osobliwy charakter.

Rys biograficzny

Max Filke przyszedł na świat w rodzinie nauczycielskiej 5 października 1855 r. w Ścioborzycach Małych (niem. *Staubendorf*) koło Głubczyc na Opolszczyźnie. Początkowo kształcił się muzycznie pod okiem swojego ojca Benjamina w zakresie gry na skrzypcach, fortepianie i organach. W wieku dziewięciu lat, po stracie obojga rodziców, został przeniesiony do konwiku chłopięcego we Wrocławiu. Wtedy też rozpoczął naukę u Moritza Brosiga – organisty katedry wrocławskiej, kompozytora, pedagoga i teoretyka muzyki. Przez trzy lata był uczniem *St.-Matthias-Gymnasium*, następnie pobierał lekcje u kantora Engelmana w Woliborzu koło Nowej Rudy, by w końcu przenieść się do Seminarium Nauczycielskiego w Lubomierzu i edukować się pod kierunkiem Heinricha Götzego. W 1875 r. podjął pracę w Ścinawce Średniej koło Nowej Rudy, a już dwa lata później zasilił grono uczniów Szkoły Muzyki Kościelnej w Ratyźbonie, by kształcić się m.in. pod okiem Franza Xavera Haberla, Michaela Georga Hallera i Josepha Hanischa (G. Poźniak 2007: 159–160).



Max Filke

Max Filke (1855–1911)

W 1878 r. Filke rozpoczął pracę na stanowisku kantora w Duderstadt. Rok później przeniósł się jednak do Lipska, gdzie podjął dalsze studia w Królewskim Konserwatorium Muzycznym, a jego nauczycielem był m.in. Karl Piutti. W 1881 r. objął posadę dyrygenta chóru i choralisty w parafii św. Jakuba w Straubingu, a w 1888 r. został tam dodatkowo dyrektorem miejskiej kapeli muzycznej. Po roku przyjął natomiast obowiązki dyrygenta chóru męskiego *Liederkrantz* w Kolonii (G. Poźniak 2007: 161).

22 listopada 1890 r. został powołany przez kapitułę katedry wrocławskiej na urząd kapelmistrza, jako następcą Moritza Brosiga i Adolpha Greulich, który objął 30 grudnia tego roku. 1 stycznia 1891 r. oficjalnie nadano mu tytuł kapelmistrza katedry wrocławskiej oraz dyrygenta chórów: katedralnego oraz kościoła Świętego. Krzyża. W 1892 r. podjął pracę jako pedagog w Instytucie Muzyki Kościelnej. Był także dyrygentem *Waetzoldtschen Männergesangverein* oraz nauczycielem śpiewu w seminarium duchownym (J. Mainka: 1993: 55). 18 kwietnia 1899 r. otrzymał za swoje zasługi dla muzyki zaszczytny tytuł *Königliche Musikdirektor*, a okazjonalne życzenia dla niego wraz z notą przybliżającą jego osobę pojawiły się na łamach czasopisma „Cäcilia”:

Herr Domkapellmeister Max Filke, hier, ist von Sr. Majestät dem König zum Königl. Musikdirektor ernannt worden. Wir gratulieren von ganzem Herzen (...). ([b.a.] 1899: 38).

W 1902 r., na skutek sporów z organistą katedralnym Emmanuelem Adlerem, czego skutkiem stały się rozstrzygnięcia sądowe w sprawie służbowych mieszkań, Filke nosił się z zamiarem podjęcia obowiązków w katedrze św. Szczepana w Wiedniu. Po interwencji biskupa wrocławskiego oraz otrzymanym funduszom mieszkaniowym, przeprowadził się do prywatnego mieszkania, zostając we Wrocławiu (G. Poźniak 2007: 162).

Tuż przed śmiercią oznajmiono Filkemu otrzymanie przez niego tytułu profesora. 8 października 1811 r. zmarł w swoim mieszkaniu. Został pochowany na cmentarzu św. Wawrzyńca we Wrocławiu (G. Poźniak 2007: 162).

Śląski cecylianizm a europejski romantyzm

Spoglądając na tradycję i dziedzictwo śląskiej ziemi można dojść do wniosku, że na przestrzeni wieków stała się ona kulturowo odrębną, europejską krainą pogranicza, uformowaną wpływami trzech wzajemnie przenikających się kultur: polskiej, czeskiej i niemieckiej. W ponadtysiącletniej historii, mierzonej od chwili założenia biskupstwa wrocławskiego w 1000 r., wielość oraz różnorodność narodowa i religijna uczyniły z mapy Śląska swoistą mozaikę wielokulturowych barw, dzięki którym teren ten został naznaczony niezwykle bogatą spuścizną wielowiekowej działalności znamienitych postaci. W ich poczet wpisuje się grono muzyków i kompozytorów, dla których śląskie *proprium* stanowiło źródło twórczych inspiracji.

Karty historii śląskiej kultury i sztuki, w tym również sztuki muzycznej, złotymi zgłoskami zapisał XIX w. To niezwykle interesujący moment dziejowy, obfitujący w zewsząd

napływające prądy, style, formy i gatunki muzyczne, a także nowe tendencje i środki. Warto zauważyć, że na Śląsku przez wieki centra rozwoju wyższej kultury muzycznej stanowiły ośrodki kościelne. To tam działali wybitni muzycy i kompozytorzy, których dorobek w znaczącej mierze związany jest właśnie z muzyką religijną – tworzoną na potrzeby liturgii, ściśle związaną z pełnią posadą. Należy w tym miejscu wyakcentować, że śląska ziemia spajała nie tylko żyjące obok siebie odrębne narodowości, ale także wyznania: katolickie i protestanckie, umożliwiając im tym samym dwubiegunowy rozwój. Nieodłączny element kultu obu Kościołów stanowiła zaś muzyka, tworzona i wykonywana dla pogłębienia znaczenia świątych obrzędów oraz zrozumienia i wyakcentowania treści modlitewnych. Tak więc organisci tworzyli muzykę organową, przy akompaniamencie której mogły być sprawowane liturgiczne celebracje, z kolei dyrygenci chórów czy kapelmistrzowie komponowali dzieła wokalne bądź wokalo-instrumentalne, najczęściej dyktowane poziomem i umiejętnościami zespołów, jakimi dysponowali. Powszechną praktyką w tym czasie było tworzenie dzieł wokalo-instrumentalnych z możliwością ich wykonania z dwojakim aparatem instrumentalnym. Dzięki temu każda z kompozycji otrzymywała nie tylko dwie odmienne szaty, ale przede wszystkim większą przystępność i szersze perspektywy jej wykonania, ponieważ partię orkiestry każdorazowo z powodzeniem mogły zastąpić organy. Wspomniana technika odnajdywała zastosowanie w praktyce kompozytorskiej m.in. Moritza Brosiga czy Maxa Filkego, a pisana muzyka zyskiwała bardziej użytkowy charakter i miejsce w codziennej praktyce wykonawczej.

Nakreślona rzeczywistość wpisuje się poniekąd w powstałe w XIX stuleciu postulaty odrodzenia się Kościoła katolickiego, co było szczególnie ważne po doświadczeniach związanych z sekularyzacją – konfiskatą majątku kościelnego na rzecz skarbu państwa (P. Tarlinski 2019: 106). Przypominano, że w życiu katolików centralne miejsce zajmuje liturgia, a przede wszystkim Msza św., zaś do jej należytego oraz uroczystego sprawowania i przeżywania należy muzyka, która jest sztuką przenoszącą treści religijne do wewnętrznej rzeczywistości człowieka. Powstały w duchu cecylińskiego ruchu odnowy muzyki kościelnej stał się bardzo szybko powszechnym zjawiskiem oddziałującym i rozprzestrzeniającym się na całym Śląsku. Licznie powoływano do życia stowarzyszenia (tzw. *Cäcilien Verein*), zakładano czasopisma (np. wydawany w latach 1893–1937 śląski miesięcznik „Cäcilia”), a także przygotowywano edycje nutowe prezentujące twórczość dawnych mistrzów polifonii. Głównym postulatem było bowiem odrodzenie twórczości liturgicznej poprzez powrót do korzeni: chorału gregoriańskiego oraz polifonii w stylu palestrinowskim.

Znaczące grono śląskich kompozytorów, często utrzymujących kontakt z Ratyzboną – miastem stanowiącym centrum rozpowszechniającego się ruchu cecylińskiego, przenosiło na grunt swojej twórczości panujące idee cecylińskie, podejmując tym samym wolę odnowy muzyki kościelnej. Twórcy ci jednak bardzo często odbywali również podróże do innych europejskich ośrodków w celu zdobywania wiedzy i doświadczenia, a także podnoszenia swoich kwalifikacji muzycznych. Wizyty w zagranicznych środowiskach przyczyniały się również do kształtowania warsztatu kompozytorskiego oraz poznawania nurtów panujących w muzyce europejskiej. Dzięki temu muzyka tworzona na Śląsku z powodzeniem dorównywała ogólnoeuro-

pejskim tendencjom i standardom, a profesjonalny warsztat jej twórców plasował ich w gronie wybitnych i znanych mistrzów (CD).

Przykładem nakreślonej sytuacji jest właśnie postać i działalność Maxa Filkego. W twórczości kompozytora, który pierwsze kroki w dziedzinie muzyki stawiał pod okiem rodzimych autorytetów, kształć się następnie i czerpiąc ze wzorców ratyżbońskich oraz praktykując w różnorodnych środowiskach niemieckich, by w końcu powrócić do macierzy, przeplatają się wątki cecylikańskie i romantyczne. Przeglądając bogate *opus vitae* Filkego, znaleźć można potwierdzenie tej rzeczywistości. Jego twórczość przynosi kompozycje nawiązujące do wzorcowej stylistyki Palestriny, co uwidacznia się nie tylko w kameralnej obsadzie, ale także w sposobie prowadzenia głosów oraz eksponowanej wizji renesansowego budowania harmonii. Ukazuje się tym samym brak jakichkolwiek eksperymentów na podłożu faktury i instrumentacji w tego typu kompozycjach liturgicznych. Styl ten przeplata się jednak z utworami uzewnętrzniającymi zupełnie odmienną, bardziej monumentalną masę brzmieniową, charakteryzującą brzmieniowość typowo romantyczną. Mimo studiów w ratyżbońskiej Szkole Muzyki Kościelnej, styl *a cappella* i wzorce cecylikańskie nie pozostały dla Filkego jedynym ideałem. W chóralnej twórczości kompozytor łączy wymagania kontrapunktycznej niezależności z romantyczną barwą i bogatszą chromatyką (H. Unverricht 2007b: 536). Umiejętnie rozbudowuje obsadę wykonawczą, operuje tempem, dynamiką, modulacjami czy zmianami rejestrów, niejednokrotnie stosując ciekawe zwroty harmoniczne.

W kompozycjach Filkego widoczna jest zatem stopniowa ewolucja jego stylu. Swoje twórcze dzieło rozpoczął jako wierny naśladowca cecyliantów, jednak z chwilą objęcia wrocławskiego stanowiska zaczął łączyć dotychczasowe wzorce z lokalną tradycją. Nieobojętne pozostały z pewnością również wpływy szkoły nowoniemieckiej oraz dokonania najwybitniejszych twórców epoki romantyzmu, takich jak Richarda Wagnera oraz Ferenc Liszta. Inspiracje te są widoczne w preferowaniu modulacji i częstym stosowaniu enharmonii, a także zwiększaniu masy brzmieniowej. W odróżnieniu od dzieł Brosiga, orkiestra u Filkego nie pełni jedynie roli towarzyszącej, a równoważnie uczestniczy w kreacji muzycznej. Jej kolorowa paleta jest natomiast eksponowana w pełni świadomie. Rudolf Walter dochodzi nawet do stwierdzenia, że twórczość Filkego charakteryzuje skłonność do pustego patosu i dynamicznej przesady, a prezentowany przez niego zestaw brzmieniowy różni się od skromniejszej i delikatniejszej konstrukcji muzyczno-harmonicznych układów jego pierwszego mistrza – Moritza Brosiga (R. Walter 1981: 147).

Spoglądając na całościowy kształt twórczości Maxa Filkego i kierujące nią uwarunkowania, które zdecydowanie wskazują na jej dwubiegunowy charakter, stwierdzić można, że to właśnie drugi wspomniany tor wydaje się przeważać. Należy jednak podkreślić, że całościowej działalności kompozytora przyświecał niewątpliwie nadrzędny cel, jakim była liturgiczna służba Bogu (G. Poźniak 2007: 163–164).

Organy i muzyka organowa

Śląsk na przestrzeni wieków odznaczał się swoją specyfiką na wielu płaszczyznach. Jednym z obszarów świadczących o jego wyjątkowości był ten związany z dynamicznie rozwijającym się budownictwem organowym. To na tę ziemię napływały najnowsze kierunki i tendencje rodzące się w ogólnoeuropejskim rzemiośle organmistrzowskim. Działo się tak za sprawą odbywanych przez Ślązaków podróży do zagranicznych zakładów celem zdobycia profesji i solidnego warsztatu. Ponadto tereny te śladem swojej działalności naznaczyli mistrzowie pochodzący z innych rejonów. Wszystkie te osiągnięcia owocowały z kolei osobliwym transferem myśli i doświadczeń, przekładającym się na wysokojakościowe instrumenty, cechujące się dużą oryginalnością (G. Poźniak 2019: 151).

Coraz liczniej rozwijające się generacje i zakłady organmistrzowskie uczyniły ze śląskiej ziemi niejako „kolebkę” budownictwa organowego. XIX w. przyniósł duże przemiany na gruncie budowania instrumentów oraz skrytalizował nowe tendencje. Ewolucja ta doprowadziła do „symfonizacji” oraz „spneumatyzowania” organów, a także poszerzenia ich możliwości rejestracyjnych i akustycznych (G. Poźniak 2019: 152). Naturalnym efektem nowatorskich rozwiązań konstrukcyjnych stały się z kolei przemiany w zakresie estetyki brzmieniowej.

II połowę wspomnianego stulecia charakteryzuje działalność fabryk organów, które zaczęły produkować instrumenty na większą skalę. Dzięki temu wiele mniejszych parafii zyskało w tym czasie organy, co z kolei przyczyniło się do efektywniejszego propagowania śpiewu w śląskich kościołach. Wyposażenie świątyń w szlachetne instrumentarium generowało z kolei zapotrzebowanie na wartościową muzykę, stosownie wpisującą się w liturgiczne celebracje, a także wykonaną na odpowiednim poziomie.

Tym samym twórcy muzyki organowej tworzyli w głównej mierze kompozycje użytkowe, które związane były przede wszystkim z liturgią, ale także przeznaczone na potrzeby pedagogiki muzycznej. Tego typu utwory były w owym czasie powszechnie obecne również w europejskiej literaturze. Choć zazwyczaj sprowadzały się do krótkich i prostych opracowań, to tworzone były z myślą o ubogaceniu praktyki organistowskiej na płaszczyźnie liturgicznego życia parafialnego (F. Koenig 2019: 183).

Epoka romantyzmu i płynące z niej reformy muzyki kościelnej przyczyniły się do wzmożonego zainteresowania twórczością kompozytorską na organy, po stosunkowo niewielkim zainteresowaniu tym instrumentem w II połowie XVIII w. Nie zawsze powstające dzieła należały do wybitnych, o większych ambicjach artystycznych i wysokim poziomie warsztatowym. Tworzono zarówno utwory o przeznaczeniu koncertowo-wirtuozowskim, jak również kompozycje użytkowe, związane ściśle z liturgią i popularną wówczas praktyką „preludowania” podczas nabożeństw (J. Gembalski 1977: 134).

Mimo iż na Śląsku funkcjonowały obok siebie dwa odmienne nurty wyznaniowe: katolicyzm i protestantyzm, to w obu przypadkach organy i muzyka organowa spełniały ważną rolę

w sprawowanych obrzędach. XIX stulecie przyniosło zarówno w liturgii protestanckiej, jak również katolickiej ograniczenie swobodnych form muzyki organowej, zastępując je różnego rodzaju krótkimi utworami charakterystycznymi oraz przygrywkami chorałowymi o niezbyt wyszukanych środkach technicznych i wyrazowych. Wydawano szereg zbiorów zawierających preludia, postludia, fughetty, przygrywki i drobne utwory o środkach technicznych ograniczonych do prostych układów harmonicznym, nieskomplikowanych imitacji, techniki akordowej i lirycznej melodyki z łatwym akompaniamentem (J. Gembalski 1977: 134–135). Tendencje pisania tego typu użytkowej muzyki liturgicznej wpisały się w stałą praktykę kompozytorską.

Czołowym śląskim ośrodkiem uprawiania muzyki organowej był Wrocław. Działali tam wybitni organiści-wirtuozi, kompozytorzy i pedagodzy skupieni wokół poszczególnych kościołów oraz Instytutu Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Wrocławskiego. Do grona tego należą m.in.: Friedrich Wilhelm Berner – uważany za ojca „wrocławskiej szkoły organowej”, Expedit Baumgart, Emil Bohn, Moritz Brosig, Adolph Hesse, Bernhard Kothe, Ernest Köhler, Franz Wolf i in. (H. Unverricht 2007a: 565–575). Z tradycją środowiska wrocławskiego związana była ponadto cała powstająca w tym czasie na Śląsku muzyka organowa, która chociażby pod względem ilościowym prezentowała ewidentnie o wiele większe bogactwo niż we wcześniejszych okresach (F. Koenig 2019: 192).

Muzyka organowa stanowiła w XIX w. niezwykle ważny element kultury muzycznej Śląska, stając się jednocześnie jednym z wyznaczników jej bogactwa. Intensywny rozkwit twórczości przeznaczony na ten królewski instrument szedł w parze z dynamicznym rozwojem budownictwa organowego, co z kolei miało swoje odniesienie do prężnego przyrostu gospodarczego i społecznego na Śląsku. Oddziaływanie muzyki organowej, łączące w sobie jednocześnie muzyków i kompozytorów, wyższe szkolnictwo muzyczne, wydawnictwa, wykonawstwo muzyczne i tradycje organmistrzowskie, miało szansę wszechstronnie promieniować i efektywniej trafiać do wszystkich zakątków śląskiej ziemi (F. Koenig 2019: 192–193).

Nakreślona powyżej panoramę XIX-wiecznej historii organów i muzyki organowej na Śląsku należy uzupełnić wnioskiem, że obok tradycji budownictwa organowego i rodzimej praktyki wykonawczej, w regionie tym następowało wzajemne przenikanie się prądów i kultur, skutkujących nawarstwianiem się pierwiastków rodzimych i obcych, mających swoje odzwierciedlenie w bogatym dorobku kompozytorskim (J. Gembalski 1977: 127). Wszystko to świadczy o wyjątkowości śląskiej ziemi, która stworzyła niezwykłą przestrzeń dla wielowymiarowego rozwoju sztuki muzycznej, oscylującej wokół królewskiego instrumentu, jakim są organy.

Niejasne opus 5

W pierwszym w polskiej literaturze muzykologicznej zestawieniu kompozycji Maxa Filkego, sporządzonym przez Grzegorza Poźniaka (G. Poźniak 2007: 165–171), jako opus 5 został oznaczony zbiór utworów organowych. Fakt ten znajduje także potwierdzenie w spisie Johan-

nesa Mainki, który w tym samym miejscu również wymienia *Orgelstück-Sammlung* (J. Mainka 1993: 57). Przed przystąpieniem do niniejszego artykułu, mającego na celu charakterystykę warsztatu kompozytorskiego Filkego na przykładzie jego kompozycji przeznaczonych na organy solo, dokonany został rekonesans, którego wyniki przyniosły nieprzewidziane efekty.

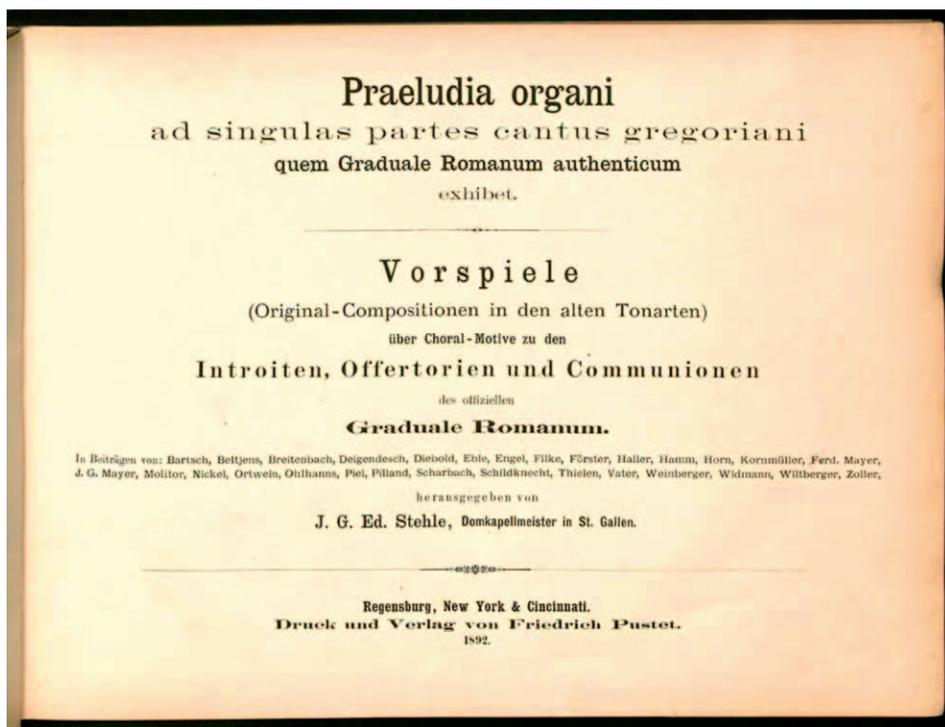
Kwerenda zbiorów w bibliotekach przechowujących pokaźne kolekcje twórczości dawnych kompozytorów, często unikatowe i trudno osiągalne, penetracja ich różnorodnych katalogów, m.in. w: *Bibliotheksverbund Bayern, Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Bibliothek der Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg* czy *Karlsruher Virtueller Katalog*, a także przegląd licznych spisów bibliograficznych, dowodzą, że nigdzie tam nie wspomniano o op. 5 Maxa Filkego na organy.

Prowadzone poszukiwania pozwoliły natrafić na odniesienie pozornie kierujące w stronę wyjaśnienia rzeczywistego bytu op. 5 i jego zawartości. Franz Pazdírek w swoim *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker* (F. Pazdírek 1904–1910: 246) wskazuje, że pod tym opusem kryją się *Drei Lieder (Trzy pieśni)* na chór mieszany: sopran, alt, tenor i bas, o następujących tytułach: 1. *Valet*, 2. *Aveglöcklein*, 3. *Spechtlied*, wydane w 1904 r. przez *Forberg Verlag* w Lipsku. J. Mainka i G. Poźniak oznaczają je jednak jako op. 105 i to właśnie ich stanowisko zdaje się być bliższe prawdzie. Potwierdza to katalog *Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek* w Dreźnie, który wskazuje, że w dreźniejskiej bibliotece przechowywane są wspomniane pieśni przynależące do op. 105.

Jak się okazuje, opus 5 Maxa Filkego i jego prawdziwa zawartość pozostają na tym etapie badań w dalszym ciągu zagadką. Z kolei ani F. Pazdírek, ani inni autorzy nie wymieniają kompozycji organowych wśród innych opusowanych zbiorów kompozytora. Nie czyni tego także Rudolf Walter, nakreślający historię śląskiej muzyki organowej, w pejzażu której mieści się u niego również nazwisko Filkego (R. Walter 1988: 69). Nie oznacza to jednak, że spod warsztatu kompozytora nie wyszły żadne utwory przeznaczone na organy solo. Jak już wspomniano wcześniej, bardzo często wykorzystywał on ten instrument w swoich dziełach jako towarzyszący orkiestrze lub nawet całkowicie ją zastępujący. W jego dorobku nie zabrakło więc inwencji, aby docenić także solową rolę organów. Co prawda utwory te przyjmują formę krótkich preludium organowych, zajmując w twórczości Filkego miejsce w przestrzeni nieopisanej, jednak płynnie z nich bez wątpienia całkowite oddanie liturgicznej służbie.

Preludia organowe Maxa Filkego ze zbioru Eduarda Stehlego

W 1892 r. w ratybońskim wydawnictwie Friedricha Pusteta został wydany drukiem zbiór pod redakcją sanktgalleńskiego kapelmistrza Eduarda Stehlego, pt. *Praeludia organi ad singulas partes cantus gregoriani quem Graduale Romanum authenticum exhibet*. Znalazły się w nim kompozycje 30 autorów, wśród których widnieje nazwisko Filkego. Publikacja zawiera preludia organowe skomponowane w nawiązaniu do gregoriańskich śpiewów procesyjnych Mszy św., takich jak: *Introit*, *Offertorium* i *Communio*, na niedzielne i świąteczne dni roku liturgicznego.



Karta tytułowa zbioru

Poszczególne kompozycje zostały opracowane na organy w oparciu o podłoże tonalne śpiewów gregoriańskich zaczerpniętych bezpośrednio ze sztandarowego śpiewnika *Graduale Romanum*. Ich płaszczyzna dźwiękowa sytuuje się jednak w transpozycji do właściwego *finalis* kolejnych modusów, z czego wynika obecność znaków przykluczowych. Adaptacja ta jest natomiast zgodna z opracowaniami Franza Xavera Haberla i Josepha Hanischa, którzy przygotowali akompaniamenty organowe w postaci harmonizacji śpiewów gregoriańskich na cały rok liturgiczny (F.X. Haberl, J. Hanisch 1883). Do sporządzonego przez nich zbioru odsyła także E. Stehle.

W zamyśle redaktora przedłożone przygrywki chorałowe miały stanowić pożądaną pomoc dla organistów i poprzez swoje dopasowanie tonalne z powodzeniem korespondować z następującym po nich śpiewem, co było jednocześnie niełatwym wymogiem dla zachowania „jedności stylu” (*Stilgerechte Vorspiele über die betreffenden Chormotive werden den Herren Organisten eine höchst willkommene Erscheinung sein – das Vorspiel soll zum Cantus passen, wie ein Prolog zum nachfolgenden Stück; eine absolute, aber eigentümlich schwierige Anforderung der „Stileinheit”*; J.G. Stehle 1892: III).

Opublikowane w zbiorze preludia Maxa Filkego odnoszą się do śpiewów przeznaczonych na Niedzielę Sześćdziesiąticy (*Dominica in Sexagesima*), zaliczaną do obchodzonego niedługo

okresu tzw. Przedpościa (*Tempus Septuagesimæ*), który miał stopniowo przygotować wiernych na okres Wielkiego Postu i obejmował trzy niedziele przed Środą Popielcową. Wspomniana niedziela przypadła tym samym w szóstym dziesiątku dni poprzedzających Niedzielę Wielkanocną (J. Wierusz-Kowalski 1956: 196–198).

Wszystkie kompozycje opatrzone zostały tytułami, które informują o dokładnym ich przeznaczeniu. Tym samym nazwy: *Exurge*, *Perfice gressus meos* oraz *Introibo* nie wskazują na programowy charakter utworów, a na konkretny, łaciński tekst literacki. Pamiętając natomiast o silnym związku słowa i muzyki w chorale gregoriańskim, należy przyjąć, że ze wskazanymi strukturami literackimi egzystują jednocześnie konkretne struktury dźwiękowe – melodie gregoriańskie, które zostały wplecione w tym przypadku w tworzywo utworów organowych, przyjmujących wspomniane tytuły. Tym samym tworzy się w tym miejscu interakcja oddziałująca tytułem literackim z jednej strony i cytatem wewnątrz struktury muzycznej – z drugiej (M. Szoka 1993: 24). Nie sposób pominąć również faktu, że każde z preludium zostało opatrzone niejako dwuelementowym tytułem, wszystkie przytoczone powyżej człony poprzedzono bowiem oznaczeniem konkretnej części Mszy św., na jaką zostały przeznaczone.

Omawiane preludia Maxa Filkego stanowią formę krótkich miniatur organowych, z których każda mieści się maksymalnie w obrębie jednej drukowanej strony. Takie wymogi postawiło przed nimi ich liturgiczne przeznaczenie, któremu kompozytor w pełni się poddaje, dokładając jednocześnie wszelkiej staranności w tworzeniu konstrukcji dźwiękowych. Nie wykorzystuje w tym celu wiernego chorałowi gregoriańskiemu materiału melodycznego, co polegałoby na mniej lub bardziej rozwiniętej harmonizacji *cantus firmus*, dzięki czemu przygrywka do następującego po niej śpiewu urozmaica całość, a nie jest jedynie jego kalką.

Należy zauważyć, że Filke, choć w każdym z utworów wskazuje na konkretny modus gregoriański, to nie posługuje się czystą modalnością, co było częstą praktyką w tym okresie. Jego utwory charakteryzują się jednak modalnymi kadencjami, a raczej ściślej mówiąc – nawiązują do kadencji modalnych. Kompozytor sprawnie operuje harmonią, z powodzeniem wykorzystuje technikę imitacyjną, figuracyjną i polifonizującą, a także korespondencję motywiczną pomiędzy głosami. Podstawa konstrukcyjno-tonalna, dyktowana ścisłym związkiem z konkretną kompozycją, mającą swe źródło w chorale gregoriańskim, wpływa natomiast na stronę wyrazowo-emocjonalną utworu, a także buduje niejako jego symbolikę, gdyż śpiew gregoriański oraz treści, jakie ze sobą niesie, są zakorzenione w wielowiekowej historii i dziedzictwie Kościoła, będąc jednocześnie spuścizną poprzednich pokoleń i stając się wyrazem łączności z przodkami w wierze. Nawiązanie do chorału gregoriańskiego, jego ascetyzmu i duchowości w kompozycjach organowych odwołuje się więc pośrednio również do świadomości odbiorcy-słuchacza, skłaniając go do odpowiedniej postawy, wrażeń i wyobrażeń nie tylko muzycznych, ale i religijnych.

Dokładnie analizując zapis nutowy prezentowanych poniżej kompozycji stwierdzić można, że jest on bardzo często niekonsekwentny, przede wszystkim zaś w kwestii oznaczania znaków chromatycznych. Stosowane są bowiem częstokroć krzyżyki przy dźwiękach, których

pozycja wynika ze znaków zamieszczonych przy kluczu, a nie występowały wcześniej w innej postaci, wymagając tym samym postawienia znaku przypominającego. Pojawiają się również kasowniki podobnie nieposiadające głębszego uzasadnienia swego istnienia. Jedyne wyjaśnienie takich zaistniałości mogą stanowić zatem względy estetyczno-wizualne. Należy jednak w tym miejscu zaznaczyć, że przedłożone partytury organowe wiernie oddają zapis zachowany w zbiorze Eduarda Stehlego i w żadnym stopniu w niego nie ingerują. Ich celem jest natomiast bardziej czytelne i przejrzyste zaprezentowanie preludium Maxa Filkego odbiorcom niniejszego artykułu, a także organistom i muzykom kościelnym.

Introitus. „Exsurge”

Tonus I.

Max Filke

Man.

5

Ped.

9

Man.

13

Ped.

Preludium korespondować miało z następującym po nim śpiewem przy akompaniamencie organowym wg opracowania F.X. Haberla i J. Hanischa. Jak zaznacza we wstępie Haberl, zaopatrzyli oni każdą pozycję w krótką przygrywkę, wskazującą na odpowiednią intonację i motyw początkowy, która miała stać się inspiracją i pomocą w zorganizowaniu bardziej rozbudowanej myśli muzycznej, pozostawionej jednak w tym przypadku umiejętnościom oraz wizji organisty. Z pomocą muzykom kościelnym przyszedł z kolei E. Stehle oraz kompozytorki, którzy zamieścili poszczególne przygrywki w jego zbiorze, a wśród nich Max Filke.

Ex - sūr - ge, qua - re ob - dōr - mis, Dō - mi - ne?

Ex - sūr - ge, et ne re - pēl - las in - fi - nem:

8 qua - re fá - ci-em tu - am a - vér - tis, o - bli - vi - sce - ris —

10 tri - bu - la - ti - ó - nem no - stram? Ad hæ - sit in ter - ra —

12 ven - ter no - ster: ex - súr - ge, Dó - mi - ne,

14 ád - ju - va nos, et li - be - ra - nos —

16 Ps. De - us, áu - ri - bus no - stris au - di - vi - mus:

17 pa - tres no - stri an - nun - ti - a - vé - runt no - bis.

Gloria Patri. Ton I. Transp. 2. pag. II.

Introitus to śpiew rozpoczynający Mszę św. Towarzyszy procesji kapłana i służby liturgicznej do ołtarza. Wśród trzech omawianych preludiów Maxa Filkego niniejsze stanowi najdłuższą z prezentowanych form. Sytuacja ta jest w pełni adekwatna do akcji liturgicznej, ponieważ ze względu na długość trwających obrzędów tenże śpiew procesyjny może, a wręcz powinien zostać poprzedzony dłuższą przygrywką wprowadzającą w jego charakter, a jednocześnie tematykę dnia i okresu liturgicznego.

Niniejsze preludium stanowi wstęp do antyfony utrzymanej w tonie pierwszym – *protus authenticus*. Podłoże tonalne stanowi więc skala dorycka, na bazie której rozwija się również przygrywka poprzedzająca śpiew. Całość rozpoczyna się i kończy dźwiękiem „e”, który stanowi *finalis*. Filke nie stosuje jednak czystej struktury dźwiękowej skali, dodając do niej znaki chromatyczne zgodnie z potrzebami postępów akordowych. Wykorzystuje także powszechną praktykę wprowadzania tzw. *subsemitonium modi* poprzez podwyższenie siódmego stopnia, który w ten sposób staje się dźwiękiem prowadzącym. Tak więc skoro „e” stanowi *finalis*, to dźwięki h-dis-fis tworzą dominantę z podwyższonym siódmym stopniem („d” na „dis”) dla uzyskania dźwięku prowadzącego. Zaistniałe w toku narracji muzycznej przebiegi są typowo tonalne i uwzględniają obecność zbroczeń modulacyjnych.

Omawiane preludium skonstruowane zostało w oparciu o technikę imitacyjną i wykorzystywaną pewnego rodzaju pracę motywiczną z charakterystyczną początkową sekwencją dźwięków, zaprezentowaną w pierwszym taktie kompozycji i wielokrotnie podejmowaną w dalszym toku jej przebiegu. Przygrywka utrzymana jest więc na podłożu faktury polifonizującej, co było typową cechą utworów organowych pisanych w tym okresie. Całość wieńczy *quasi*-modalna kadencja, stanowiąca przygotowanie do rozpoczęcia śpiewu.

Choć utwór został zapisany na jedynie dwóch pięcioliniach, to kompozytor skrupulatnie oznacza partie poszczególnych głosów, zwłaszcza w kontekście przynależności najniższego głosu do manuału bądź pedału. Poprzez zastosowane łukowanie sugeruje również odpowiednią artykulację. Od samego początku treść muzyczną stanowią trzy głosy, *de facto* dopiero w taktie jedenastym na krótki moment pojawia się czterogłos, który w pełni i do samego końca zostaje utrzymany dopiero od taktu czternastego. Można więc zaobserwować stopniowe nawarstwianie i narastanie materiału muzycznego, który zmierza jednak ostatecznie ku naturalnemu wygaśnięciu poprzez spokojne wprowadzanie coraz dłuższych wartości, aż do końcowej fermaty, przygotowanej dodatkowym wyciszeniem dynamicznym, co w efekcie przygotowuje podłoże do mającego nastąpić za chwilę śpiewu.

Intr.
1.
E Xsúr-ge, * qua-re obdómis Dómi-ne?
exsúr-ge, et ne repéllas in fi-nem: qua-re fá-ci-
em tu-am avértis, obli-ví-sce-ris tri-bu-la-ti-ó-nem
nos-tram? Adhaé-sit in ter-ra venter nos-ter:
exsúrge, Dómi-ne, ádjuva nos, et lí-be-ra
nos. Ps. De-us, áuri-bus nostris audí-vi-mus: *
pa-tres nostri annunti-a-vé-runt no-bis. Gló-ri-a
Patri. E u o u a e.

Obudź się, czemu śpisz, o Panie? Przebudź się, a nie odrzucaj na zawsze.

Czemu odwracasz oblicze swoje? Czy zapomniałeś o naszym ucisku?

Przylgnęło do ziemi ciało nasze. Powstań, Panie, wspomóż nas i wyzwól.

Ps. Boże, na własne słyszeliśmy uszy, ojcowie nasi nam opowiadali.

Chwała Ojcu...

Zagłębiając się w nieodłączną z melodią gregoriańską treść słowną, zauważyć można, że nakreślony powyżej przebieg przygrywki w całości ją ilustruje. Wspomniane narastanie materiału oddawać może w tym wypadku opisany sen i prośbę o przebudzenie. Postawione z kolei pytania: *Czemu odwracasz oblicze swoje? Czy zapomniałeś o naszym ucisku?*, będące pewnego rodzaju wyrzutem, może ilustrować powstały czterogłos, wprowadzający niejako pełnię brzmienia – kulminację. Stopniowo zanikający ostatni fragment może natomiast stanowić pokorną prośbę: *Powstań, Panie, wspomóż nas i wyzwól.*

Offertorium. „Perfice gressus meos”

Modus IV.

Max Filke

Bass ad libitum bis

Powyzsza przygrywka Filkego miała nawiązywać do opracowania organowego ze zbioru Haberla i Hanischa, które miało towarzyszyć śpiewowi i prezentowało się następująco:

5 Pér - fi - ce — gres - sus — me - os —

7 in sé - mi - tis — tu - is,

8 ut non — mo - ve - án - tur ve - sti - qui - a — me - a —

10 in - cli - na au - rem tu - am,

11 et ex - áu - di ver - ba — me - a: — mi - ri - fi - ca

13 mi - se - ri - cór - di - as tu - as, — qui sal - vos fa - cis

15 spe - rán - tes in - te, Dó - mi - ne.

Offertorium to kolejny ze śpiewów procesyjnych Mszy św. Tym razem towarzyszy on przygotowaniu darów ofiarnych przy stole Pańskim. Drugie z prezentowanych preludium Maxa Filkego nawiązuje właśnie do tego momentu Eucharystii. Kompozycja stanowi formę nieco krótszą od omawianego powyżej *Exurge*, aczkolwiek utrzymana została w podobnej stylistyce.

Przygrywkę *Perfice gressus meos (Umocnij me kroki)* zgodnie z jej gregoriańskim źródłem kompozytor oznaczył jako przynależną do modusu IV, a więc *deuterus plagalis*. *Finalis* stanowi w tym przypadku dźwięk „fis”, traktowany z kolei jako trzeci stopień współczesnej skali durowej. Centrum wyznacza natomiast dźwięk „h”, co potwierdza przynależność do skali hypofrygijskiej. Kompozytor odchodzi jednak również w tym wypadku od ścisłej modalności, o czym świadczy przechodzenie w toku utworu przez różne tonacje. Można jednak stwierdzić, że zakończenie i poniekąd środkowa część kompozycji są *quasi*-modalne.

Charakterystycznym elementem omawianej przygrywki jest grupa czterech ósemek podejmowana przez kolejne głosy i konsekwentnie je przeplatająca. Rozpoznawalny jest ponadto często występujący rytm punktowany. Również w tym przypadku kompozytor posługuje się techniką imitacyjną z wykorzystaniem korespondencji motywicznej pomiędzy głosami, tworząc tym samym fakturę polifonizującą.

Cała przygrywka jest w zasadzie trzygłosowa, z wyjątkiem kadencji, w której przychodzi czterogłos. Pozornie wydaje się jednak, że w zasadzie występuje on już w takcie jedenastym. Tam natomiast wprowadzona zostaje nuta pedałowa w najniższym głosie, której ponadto możliwość wykonania, poprzez dodanie zwrotu *ad libitum*, kompozytor pozostawia wykonawcy. Oznacza to tym samym, że nie jest ona konieczna i wedle upodobania można z niej zrezygnować. Należy w tym miejscu także zauważyć, że z kolei pierwszy system omawianego preludium prowadzony jest przez zaledwie dwa głosy. Można więc stwierdzić, że tym razem kompozytor jeszcze efektywniej buduje substancję brzmieniową, dodając stopniowo kolejne głosy, co prowadzi do jej intensyfikacji i pełnego wybrzmienia dopiero na samym końcu, a więc zupełnie inaczej niż w przypadku *Exurge*, gdzie kadencja przeznaczona była na wyciszenie i łagodne zamknięcie całości.

Omawiane preludium wieńczy typowa kadencja frygijska, w której pomiędzy molową subdominantą a prymą dominanty występuje charakterystyczny półton. Dodatkowo zbliżające się zakończenie zwiastuje wprowadzone odpowiednio wcześniej przez kompozytora *ritardando*, stopniowo spowalniające płynącą akcję muzyczną, ukoronowaną końcową fermatą.

Offert.

4.
P

Er- fi- ce * gres- sus me- os in sé- mi-
tis tu- is, ut non mo-ve- án- tur vesti- gi-
a me- a: inclí- na au- rem tu- am, et
exáudi verba me- a: mi- rí- fi- ca mi- se- ri- cór-
di- as tu- as, qui sal- vos fa- cis spe- rántes
in te, Dómi- ne.

*Umocnij me kroki na ścieżkach Twoich, aby się nie chwiały me stopy.
Nakłoń swoje ucho i usłysz me słowa. Okaż przedziwną dobroć swoją,
Ty, co ratujesz ufających Tobie, o Panie.*

Ciekawym elementem przygrywki Maxa Filkego do omawianego *Offertorium* jest sam jego początek. Kompozycja wyłania się z niższego rejestru, by stopniowo wznosić się coraz wyżej i rozwijać się zarówno na płaszczyźnie rozpiętości linii melodycznej, jak również pod względem ilości głosów, jakby chcąc oddać przesłanie tekstu podkreślającego ufność i coraz bardziej pewne kroki. Znamienita jest również w tym kontekście kadencja w jej pełni brzmienia, niczym podkreślająca potęgę i wszechmoc Boga okazywaną tym, którzy Mu zaufali.

Communio. „Introibo”

Tonus VIII.

Max Filke



Powyzsze preludium stanowi nawiązanie do kolejnego z opracowań antyfon mszalnych Haberla i Hanischa na organy:

7 *Ped.* In - tro - i - bo ad al - tá - re De - i,

9 ad De - um qui læ - ti - fi - cat

11 ju - ven - tú - tem me - am.

Ostatnie z preludów Maxa Filkego, zawartych w zbiorze Eduarda Stehlego, nawiązuje do śpiewu antyfonalnego towarzyszącego Komunii św., a więc zaliczającego się ponownie do grona śpiewów procesyjnych. Stanowi ono najkrótszą z omawianych kompozycji. Na podstawie słów redaktora, wprowadzających do całości wydania, wnioskować można, że właśnie taka krótka forma była wymagana. Jak tłumaczy, do śpiewów komunijnych wystarczał jedynie

mały dodatek, ze względu na brak czasu, jaki częstokroć miał miejsce, dlatego też taka forma przygrywki była w zupełności wystarczająca. Tak więc Filke w ten sposób w pełni dopasował się do panujących norm i wymogów liturgicznych.

Przygrywka wprowadza do śpiewu wykonywanego w tonie VIII – *tetrardus plagalis*, a więc tym samym utrzymana została w skali hypomiksolidyjskiej. Jej konstrukcja jest bardziej diatoniczna niż w przypadku dwóch poprzednich kompozycji i prowadzona w oparciu o realne dźwięki skali. Niezwykle charakterystycznym staje się interwał kwarty czystej inicjujący całość i pojawiający się ponownie w taktce trzecim w najwyższym głosie, a także swoista każdorazowa odpowiedź na niego interwałem kwinty czystej. Stanowi on niejako sygnaturę całości, nawiązując jednocześnie do gregoriańskiej antyfony rozpoczynającej się takim samym zwrotem.

Comm
8.

Ntro- í- bo * ad altá- re De- i, ad
De- um qui lae- tí- fi- cat juven- tú- tem me-
am.

Przystąpię do ołtarza Bożego, do Boga, który rozwesela młodość moją.

Cechą charakterystyczną preludium są również przeplatające się w poszczególnych głosach ósemki, które nie tylko ubogacają przebieg, ale jednocześnie nadają wrażenie „lekkości” całej konstrukcji dźwiękowej. Na przestrzeni zaledwie sześciu taktów kompozytor dokonuje rozwinięcia struktury muzycznej począwszy od dźwięku *unisono*, przez układ dwu- i trzygłosowy, aż po bogatą czterogłosową harmonię. Mimo wskazanego szerokiego metrum 3/2 oraz pozornie długich wartości rytmicznych, kompozycja pozwala się odebrać jako subtelna, delikatna i zgrabna – przynosząca razem z następującym tekstem słownym powiew radości i wesela z obcowania z Bogiem.

Podsumowanie

Na przykładzie wskazanych preludium ogólnie stwierdzić można, że wszystkie omówione kompozycje charakteryzują się modalnymi kadencjami, a ściślej mówiąc, do nich nawiązują, gdyż – jak już wspomniano – Filke nie posługiwał się czystą i przejrzystą modalnością. Zaprezentowane przygrywki są potwierdzeniem istniejącej tendencji do stosowania łączni-

ków modulacyjnych oraz harmonii mieszanej – modalnej i połączeń harmoniczných wynikających z zasad harmoniki funkcyjnej, co sprawia, że całość utrzymana jest w umiarkowanie schromatyzowanej i barwnej harmonii. Kompozytor z powodzeniem wykorzystuje także technikę imitacyjną, pracę motywiczną i fakturę polifonizującą. Istotnym wyróżnikiem stają się ponadto zachowywane pomiędzy głosami duże odległości, świadczące o typowym podejściu instrumentalnym, co stało się właściwą cechą romantyzmu, a co zapoczątkował w zasadzie już w swojej twórczości Ludwig van Beethoven, zachowując duże odległości pomiędzy głosami w dziełach fortepianowych. To zatem typowa faktura instrumentalna, nawiązująca już do wokalne.

Należy zauważyć, że epoce romantyzmu towarzyszyły różne punkty zapatrywania na muzykę organową, na co miała wpływ różnorodna estetyka brzmieniowa. Niektórzy kompozytorzy traktowali organy jak dużą orkiestrę symfoniczną, dla innych z kolei stanowiły one zaledwie tło. Znaczący wpływ w tym zakresie miał również rozwijający się w tym czasie ruch cecyliński, który inspirował do rozwoju muzyki kościelnej, podejmowania wątków dzieł dawnych mistrzów i powrotu do najważniejszego wzorca – chorału gregoriańskiego. Niewątpliwie przez twórczość Maxa Filkego przeplatają się wszystkie te wątki, wzajemnie się przenikając.

Choć prezentowane preludia stanowią zaledwie drobne miniatury instrumentalne, to wypełniają jednak niezwykle ważną przestrzeń liturgiczną. Ze względu na swoją formę, z powodzeniem mogłyby również być wykorzystane jako odrębne, samodzielne utwory-miniatury. Jak wspomina Alfred Bączkiewicz – doświadczony organista z ponad półwiecznym stażem, niegdyś praktyka „preludowania” stanowiła nieodłączny element liturgii sprawowanej w języku łacińskim, co było powszechnym zjawiskiem w zasadzie aż do zmian, jakie przyniosły ze sobą reformy Soboru Watykańskiego II. Kompozytorzy pisali więc liczne utwory nawiązujące do poszczególnych części Mszy św. Muzyka organowa opłatała tym samym niemal całą liturgię, pełniąc rolę ważnego i nieodłącznego elementu liturgicznych celebracji. I w takim kontekście można by z powodzeniem potraktować preludia Maxa Filkego nawet w czasach współczesnych, kiedy przepisy liturgiczne pozwalają na wykorzystanie utworu organowego w zamian za pieśń z ludem. Muzyka ta, inspirowana pierwszym i najważniejszym śpiewem Kościoła, a zarazem jego duchowością i głęboko zakorzenioną tradycją, w pełni swoim charakterem wpisuje się bowiem w ramy świętych obrzędów, mogąc z powodzeniem docierać do serc wiernych i towarzyszyć im w modlitewnych medytacjach.

Zakończenie

Nakreśloną powyżej rzeczywistość muzyczną doskonale obrazują i jednocześnie podsumowują słowa Grzegorza Poźniaka, który pisze: „Śląska tradycja muzyki kościelnej z przełomu XIX i XX w. przychodzi (...) z bardzo konkretną i bogatą propozycją repertuarową o sprawdzonej jakości, użyteczności, «liturgiczności» i walorach pedagogiczno-formacyjnych. Niewątpliwie domaga się ona wznowień i popularyzacji oraz zdecydowanie szerszego opisu

muzykologicznego” (G. Poźniak 2009: 159). Należy tym samym konsekwentnie podejmować działania zmierzające do odkrywania, opisywania i popularyzowania cennego dziedzictwa religijnej kultury muzycznej Śląska oraz przedkładania go współczesnemu słuchaczowi, gdyż jedynie takie działania pozwolą ukazać jej pełną, różnorodną i profesjonalną wartość.

BIBLIOGRAPHY

- [b.a.]. (1899). *Breslau. Kgl. Musikdirektor Max Filke. „Cäcilia”*, 1, 38.
- CD: Max Filke (1855–1911) – 3 msze. „Musica Silesiae”. Vol. 5. Opole: SINDRUK-DIMK 2019.
- DROŹDZEWSKA A. (2012). *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna – działalność naukowa – ruch koncertowy*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- GEMBALSKI J. (1977). *Muzyka organowa na Śląsku – szkic historyczny*: KRASSOWSKI J. I IN. (ed.), *Organy i muzyka organowa*. T. 1. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 127–140.
- GOŁOS J. (1972). *Polskie organy i muzyka organowa*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Graduale Romanum. 1961. Parisiis – Tornaci – Romae – Neo Eboraci.
- HABERL F.X., HANISCH J. (1883). *Organum comitans ad Graduale Romanum, quod curavit sacrorum Rituum Congregatio. Transposita et hermonice ornata*. Ratisbonae; Romae; Neo Eboraci: Sumptibus Friderici Pustet.
- KOENIG F. (2019). *Budownictwo organowe na Górnym Śląsku od połowy XIX w. do roku 1945. Ewolucja rozwiązań konstrukcyjnych i estetyki brzmieniowej na przykładzie instrumentów w kościołach diecezji gliwickiej*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- Liber Usualis. Missae et Officii: Pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano*. Parisiis – Tornaci – Romae – Neo Eboraci 1958.
- MAINKA J. (1993). *Musiker des Raumes Leobschütz in Oberschlesien der letzten fünf Jahrhunderte*. Dülmen: Laumann-Verlag.
- MIZGALSKI G. (1959). *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. Poznań: Księgarnia św. Wojciecha.
- PAZDÍREK F. (1904–1910). *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*. T. 8. Wien: Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur.
- POŹNIAK G. (2007). *Max Filke – „Wędrowiec” ze Śląska. Na przykładzie „Missa in honorem sancti Caroli Boromaei”, op. 80. „Liturgia Sacra”, 1 (29), 159–181.*
- POŹNIAK G. (2019). *Der Orgelbau in Schlesien im 18. und 19. Jahrhundert. „Ars Organi”, 3, 151–154.*
- POŹNIAK G. (2009). „Pomoce dla organistów” na Śląsku na przełomie XIX i XX wieku. Przyczynek do rozważań o muzyce instrumentalnej w liturgii. „Additamenta Musicologica Lublinsia”, 1(5), 149–159.
- SZOKA M. (1993). *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985*. Łódź: Wydawnictwo „Astra”.
- TARLINSKI P. (2015). *Literatura na organy z lat 1850–1920 zachowana w kościołach na Śląsku Opolskim*: POŹNIAK G., TARLINSKI P. (ed.). *Śląskie organy IV*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 51–71.
- TARLINSKI P. (2019). *Muzyka kościelna na Górnym Śląsku w kontekście cecylianismu i przemian społecznych (1868–1918)*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.

UNVERRICHT H. (2007a). *Die Breslauer Organistenschule im 19. Jahrhundert*: TARLINSKI P. (ed.). *Hubert Unverricht. De musica in Silesia. Zbiór artykułów*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 565–575.

UNVERRICHT H. (2007b). *Musikleben und Musiker in Schlesien vor und um 1900*: TARLINSKI P. (ed.). *Hubert Unverricht. De musica in Silesia. Zbiór artykułów*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 535–546.

STEHLE J.G. (1892). *Praeludia organi ad singulas partes cantus gregoriani quem Graduale Romanum authenticum exhibet*. Regensburg: Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

WALTER R. (1981). *Die Breslauer Dommusik von 1805–1945. Organisation, Domorgeln, Kompositionen von Domorganisten und Domkapellmeistern, musik- und kulturgeschichtliche Bedeutung*: PANKALLA G., SPEER G. (ed.). *Musik in Schlesien im Zeichnen der Romantik*. Dülmen: Laumann-Verlag, 87–218.

WALTER R. (1988). *Zur Geschichte der schlesischen Orgelmusik*: HOFFMANN-ERBRECHT L. (ed.). *Geistliche Musik in Schlesien*. Dülmen: Laumann-Verlag, 35–82.

WALTER R. (2001). *Filke Max*: HOFFMANN-ERBRECHT L. (ed.). *Schlesisches Musiklexikon*. Augsburg: Wißnen, 164–165.

WIERUSZ-KOWALSKI J. (1956). *Liturgika*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

SUMMARY

Looking at the tradition and heritage of the Silesian land, it can be concluded that over the centuries it has become a culturally distinct European borderland formed by the influence of three mutually interpenetrating cultures: Polish, Czech and German, as well as different religions: Catholic and Protestant. All these factors have made the map of Silesia a peculiar mosaic of multicultural colors, thanks to which this area was marked by the unusually rich legacy of centuries-old activities of distinguished figures for whom the mentioned diversity was a source of creative inspiration.

The nineteenth century became an extremely interesting historical moment. Europe was overwhelmed by the spreading romantic current, filled with strong emotionality, and new currents coming from various directions. Various musical styles, forms and genres began to develop and transform. At the same time, however, this century was dominated by one more rapidly developing trend, which was the then Cecilian movement, postulating the renewal of church music and a return to the roots by modeling on Gregorian chorale and Palestrina's polyphony. It should be noted that it was the Silesia where the Cecilian ideas were widely disseminated and implemented in the common composing practice.

Max Filke (1855–1911), a composer, musician, conductor, bandmaster and teacher, lived and carried out his extensive activities between these two poles. He was born in Ściborzycze Małe near Głubczyce in the Opole region, where he took his initial steps in the field of music under the supervision of native authorities, and his first teacher was Moritz Brosig (1815–1887) – a titled organist of the Wrocław cathedral with outstanding composing skills. He studied in Regensburg – a city that is a center of Cecilianism, drawing on local church

music patterns, and then practicing in various German environments as a conductor of choirs and instrumental ensembles. In the end, however, he returned to the Silesian land, due to the job of the bandmaster of the Wrocław cathedral, and he remained there for the rest of his life.

Looking through the rich opus vite of Filke, one can find confirmation of the mentioned bipolar reality. His work includes compositions referring to Palestrina's exemplary style, which is evident not only in the chamber cast, but also in the manner in which the voices are conducted and the exposed vision of Renaissance harmony is built. This style, however, is intertwined with songs externalizing a completely different, more monumental sound mass, characterizing typical romantic sound. Thus, Filke's compositions show a gradual evolution of his style. He began his creative work as a faithful follower of Cecilianists, but as soon as he took the Wrocław position, he began to combine existing patterns with local tradition. The influences of the New German school and the achievements of the most outstanding artists of the Romantic era were also certainly indifferent. It should be emphasized, however, that the composer's overall activity was undoubtedly guided by the overriding purpose of liturgical service to God.

The era of Romanticism and the reforms of church music resulting from it contributed to the increased interest in organ composing, after relatively little interest in this instrument in the second half of the 18th century. Both concertos and virtuoso compositions were created, as well as utilitarian compositions closely related to liturgy and the then popular practice of "preluding" during services.

It should also be noted that Silesia was a special area in the field of organ building development. It was in these areas that multi-generational organ companies were active, which built numerous opuses of high-quality instruments, taking into account the latest trends and tendencies arising in pan-European organ craftsmanship. The nineteenth century, in turn, contributed to the development of organ factories that built instruments on a larger scale. Thanks to this, many smaller parishes gained organs at that time, which in turn contributed to more effective propagation of church singing and music in Silesia. In turn, equipping the temples with noble instrumentation generated a demand for valuable music, properly fitting into liturgical celebrations, as well as performed at the appropriate level.

Although in Silesia there were two different religious denominations next to each other: Catholicism and Protestantism, in both cases organs and organ music played an important role in celebrating rituals. Wrocław was the leading Silesian center for organ music. Outstanding organists, virtuosos, composers and pedagogues gathered around individual churches and the Institute of Church Music of the University of Wrocław. In the nineteenth century, organ music was an extremely important element of Silesian music culture, becoming at the same time one of the determinants of its wealth.

In 1892, a collection under the editorship of Santgallen bandmaster Eduard Stehle entitled *Praeludia organi ad singulas partes cantus gregoriani quem Graduale Romanum authenticum exhibit* was printed. It contains compositions of 30 authors, including the name of Filke. The publication contains organ preludes composed on the basis of Gregorian processional chants of the Holy Mass, such as: Introit, Offertorium i Communio, for Sunday and holiday days of the liturgical year.

Max Filke's preludes included in the collection are in the form of short organ miniatures, each of which can fit a maximum of one printed page. Such requirements set them a liturgical purpose, to which the composer fully surrounded, while making every effort to create sound constructions. For this purpose, he does not use melodic material faithful to Gregorian chant, which would consist of more or less developed harmonization of cantus firmus, thanks to which the prelude becomes a peculiar composition, inspired by a specific liturgical form and mass antiphon text, with a motivational reference to the Gregorian melody.

It should be noted that, although Filke points to a specific Gregorian modus in each of the songs, he does not use pure modality, which was a common practice during this period. His works, however, are characterized by modal cadences, or rather more precisely – they refer to modal cadences. The composer uses harmony efficiently, successfully uses imitative, figurative and polyphonic techniques, as well as motivational correspondence between voices. The structural-tonal basis, dictated by a close relationship with a specific composition, having its source in the Gregorian chant, affects the expression and emotional side of the song, and also builds its symbolism, as Gregorian singing and the content it brings are rooted in centuries-old history and Church heritage.

Although the presented preludes are only small instrumental miniatures, they fulfill an extremely important liturgical space. The practice of “preluding” was once an integral part of the liturgy celebrated in Latin, which was a common phenomenon. So the composers wrote numerous songs referring to individual parts of the Mass. Organ music thus entwined almost the entire liturgy, acting as an important and inseparable element of liturgical celebrations. And in this context, one could treat Max Filke's preludes, even in modern times. This music, inspired by the first and most important singing of the church, and at the same time by its spirituality and deeply rooted tradition, fully with its character fits into the frames of sacred rites, being able to successfully reach the hearts of the faithful and accompany them in prayer meditations.

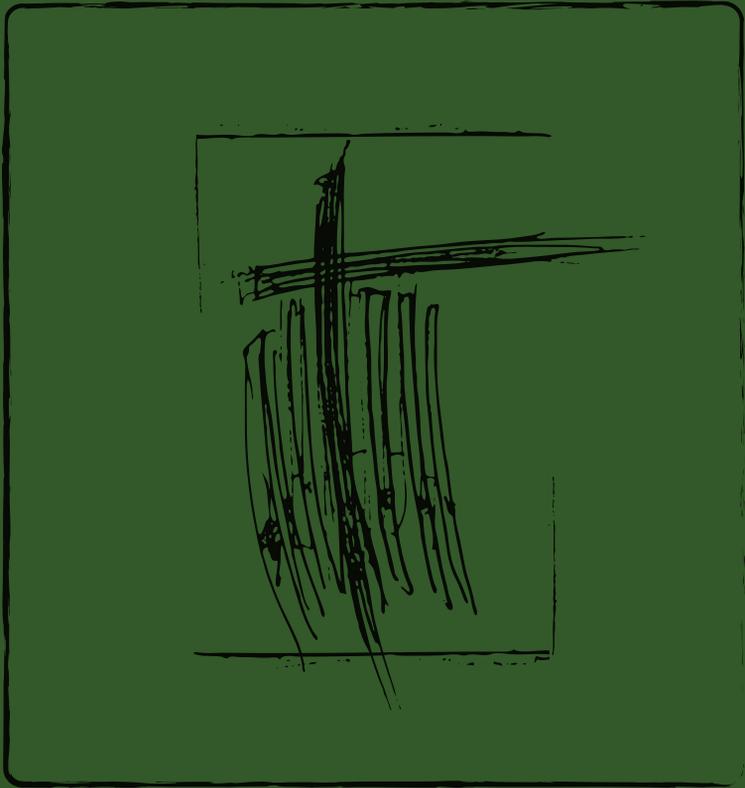
Słowa kluczowe/Keywords:

Max Filke • śląska kultura muzyczna • muzyka religijna • twórczość organowa • preludia na organy

Max Filke • Silesian music culture • religious music • organ creativity • preludes for organs

Ewelina Szendzielorz – born in 1995, musicologist, assistant at the Department of Musicology at the University of Opole, secretary of the international scientific journal "Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music", teacher and office worker at the Diocesan Institute of Church Music in Opole, member of the Scientific Research Laboratory DIMK and female choir conductor DIMK Opolienses Puellae Cantantes. Her research and scientific interests focus mainly on church music and Silesian issues.

[e-mail: ewelinaszendzielorz@gmail.com](mailto:ewelinaszendzielorz@gmail.com)





Fr. Piotr Dębski (1968-2020)

Memory of the late Father Piotr Dębski

I met Fr. Piotr Dębski in 1995, when he started musicology studies at the Catholic University of Lublin. Our scientific contacts deepened when Fr. Piotr signed up for a seminar at the Department of Instrumentology, headed by Father Professor Jan Chwałek. At that seminar there were then ten priests (from three years) who undertook historical and instrumental studies of organs. I remember how passionately they wrote their master's theses. Seven of them later obtained a doctoral degree.

Fr. Piotr, as a student, invited me to the places he grew up - to Jelenia Góra and Legnica. I remember staying at his family home - hospitable, kind, friendly parents. At that time, we watched beautiful historic Jelenia Góra and Legnica organs. The main purpose of our trip was, however, to decipher the complex systems of multi-row voices in the bodies of the cathedral organs in Legnica - the subject of the master's thesis of Fr. Piotr.

After his graduation from the Catholic University of Lublin, our contact continued, and with time acquired more and more profound scientific foundations. Fr. Piotr wrote an article about the bells (carillon) of the Legnica cathedral to the "Studia Organologica" series that I was editing. We have often consulted the works of organ studies, which he conducted in the diocese. He made several dozen expert opinions of historic organs. He developed a scheme of such expertise containing the history of a given instrument, description of mechanisms, disposition, condition and conservation recommendations, plus documentary photographs. He consistently conducted systematic fieldwork. He was able to raise funds for conservation works, personally supervised repairs. Thanks to him, many instruments were saved from total destruction. At this point I want to emphasize his extraordinary diligence - in the field of organizational studies, but also as a lecturer and teacher of church music. At one time he was also a parish priest - in addition to pastoral service, he renovated the presbytery and roofs of two historic churches. I never heard any complaining from him, he did everything with great passion and commitment. I remember his happy face after defending his dissertation in September 2014 and words full of ideas for future activities in the diocese.

Finally, a very personal memory. When I was seriously ill, Fr. Piotr prayed for me and kept my spirit up. When after some time he suffered a serious illness himself - we prayed for each other and supported each other. The last time we met on December 4, 2018 in Wola Baranowska at the funeral of Father Professor Jan Chwałek. There wasn't time for a longer conversation, but we both concluded - we're not giving up!

Today, Fr. Piotr is already receiving an eternal reward in heaven for his noble, beautiful, hard-working life. Piotr, rest in peace and support us from above.

Maria Szymanowicz

I met Fr Piotr Dębski in 1997 after I had begun my musicology studies at the Catholic University of Lublin. He was 3 years older than me in regard to “student training programme”. We used to meet and talk many times: during shared classes or seminars, or during various types of organ class trips taught by Fr prof. Jan Chwałek or the Gregorian schola taught by Fr prof. Ireneusz Pawlak. Nevertheless, our friendship really started after graduation, when, after returning to our native dioceses, we both began working in the field of church music: Piotr - in Legnica, and I - in Opole. It turned out that we were more often calling each other to share our problems, ideas, and views on various subjects. We were telling ourselves where we conducted renovation activities of the organ or in which town they were to begin. We exchanged opinions about organ-building companies. We were reflecting together how to solve some doubts related to renovating historic instruments. I had a great pleasure of being a reviewer of his doctorate in Lublin, which was unsurprisingly dedicated to the organ as Piotr was entirely devoted to this instrument. Piotr was competent. Piotr was committed. Piotr had a broad outlook. Gradually, we began to visit each other. It did not occur too often, but I do remember his visits in Grobniki. I also remember my visits in Legnica or Miłkowice. Then, I was able to also discover his other features: he was a wonderful interlocutor, a patient listener, a keen observer. Piotr was simply a good man. He was sincerely friendly. He used to come to Opole for every session of the series *Silesian organ*. He had submitted his paper to the last session in 2019, but unfortunately, he did not arrive in Opole anymore. I have its title written down to this day: *The seventeenth-century organ of Georg Ambrosio Tauchman in the Holy Trinity Church in Proboszczów*. He indicated in his e-mail that he was uncertain about his presence at the conference due to health problems. He did not arrive... He did not also send his text to be published... I helped him to undergo radiotherapy treatment at the Institute of Oncology in Gliwice. I remember that when he came to Opole for the first meeting with a doctor from Gliwice, he was full of hope. At that time, he was genuinely interested in our Diocesan Institute of Church Music in Opole: he visited our students and teachers who were conducting classes and then we went to see the doctor. Unfortunately, there was more and more information about his worsening health problems. He also began to respond to e-mails and phone calls less and less frequently. Then, the message which I had been taking into account arrived, but I never really allowed this dramatic scenario to break into my consciousness. According to my custom, with the greatest effort and sincere tears in my eyes I recorded the date of his departure - 28th February 2020 - on the list of contacts in my mobile phone next to his name. A prearranged trip abroad prevented me from taking part in the funeral procession... However, Piotr was, is and will remain in my memory. After returning from abroad, I read his articles in the volumes of *Silesian organs*. While I am writing these few words of memories, I realize that organ fronts were frequently decorated with angels in the glory of heaven. We will miss Piotr at Silesian organ conferences and in the contents of publications dedicated to organ building. But first of all, Piotr will be missed in the context of his priesthood and goodness. Yet, I am deeply convinced that he - like a true angel - “has decorated” the Silesian organ building with his person and personality. I would like to sincerely thank him for everything that has been stated above, and for what cannot be said in words!

Eternal singing in Your heavenly choirs give him, o Lord!

Grzegorz Poźniak



Witold Zaborny (1969-2020)

From the funeral chart

Ph.D, DMA Witold Zaborny,
Associate Professor of Academy
of Music in Katowice

Witold Zaborny who was an outstanding organist and teacher, professor at Academy of Music in Katowice died on 2 April 2020. He worked in the Organ and Church Music Department at the Academy, being also the deputy dean of the Instrumental Department. For many years he was also a professor at the Music School in Katowice, as well as in the Diocesan Institute of Church Music in Opole for 2 years.

He was born in 1969 in Namysłów. He attended the School of Music in Wrocław where he learned playing the organ with professor Klemens Kamiński. After graduation, he began his organ studies with Julian Gembalski at the Academy of Music in Katowice. He graduated from the school with distinction in 1993 and directly became professor Gembalski's assistant, successively gaining qualifications in his academic career. He was constantly improving his playing abilities during organ music interpretation courses which included works of G. Bovet, U. Spang – Hanssen, H. Tachezi, W. Zerer, J. L. Perrot, and A. Isoir. He was awarded numerous prizes which included 3 place at the J. P. Sweelinck's Memorial of 1 International Organ Competition in 1992. Within the *Socrates* programme he ran open courses for students of the Polytechnic, the School of Music, Dance and Media in Oulu (Finland).

As an organ teacher at the Academy of Music in Katowice he ran the organ class and gave chamber music and figured bass lessons. Most of his students have won awards or have been honourably mentioned at nationwide or international organ competitions. In March 2011 he defended his doctoral thesis and was conferred the title of Doctor of Musical Arts (DMA) by the Academy of Music. From 2012 as a professor in the Organ and Church Music Department he was involved in organising organ competitions and ran masterclasses in organ music interpretation courses. He served on the juries of many organ competitions and auditions of music schools.

Witold Zaborny was an extraordinary active concert organist and chamber music performer. He appeared in recitals and chamber music concerts at numerous festivals in Poland and other countries (Austria, Italy, Greece, France, Germany, Switzerland, the Czech Republic, and Finland). He regularly performed with the National Polish Radio Symphony Orchestra and the Silesian Philharmonic Orchestra. He recorded CDs and television and radio programmes. In the field of organ music he was an artistic director who organised several annual festivals in Upper Silesia and the Opole Region, including the Namyslow Summer Organ Concerts (*Namysłowskie Letnie Koncerty Organowe*).

He was an artist and pedagogue with extraordinary sensitivity and diligence; yet at the same time, he was a quiet and modest man who endured his suffering with patience. Despite a progressive disease he actively participated in artistic and teaching life. He also worked as an organist including accompanying a liturgy on the National Jubilee Pilgrimage in 2000 during the Pontifical liturgy on St. Peter Square in Rome. With his cheerful cast of mind and as well as high demands he endeared himself to students and gained the respect of collaborators and the music community.

His achievements are permanently inscribed in the history of Silesian organ music life. The multitude of his graduates will promote his teaching talent and effective work through their activities.

May God give him eternal happiness in Heaven and allow the memories of him stay for ever with us. Requiescat in pace.

Julian Gembalski

Dear Witek,

You departed from us unexpectedly, filling our hearts with pain and sorrow. God took you away at a time when we are all distant from each other and will be unable to accompany you on your last journey. Nonetheless, your death, preceded by the long suffering you had been enduring patiently and in silence, unites us around you today.

The prayers and thoughts of all those who loved you and with whom you were connected through family links and your work are directed towards you. At this moment, sadness is also shared with your loved ones by the musical work environment of your college where you gained your artistic and pedagogical formation to which you devoted thirty years of hard work. The heart of your teacher is filled with a special sadness today. It was with joy and pride that I was observing your development, further successes, and the results of your work, which brought such outstanding results. The commitment and effectiveness of your pedagogical work is proven by the successes of your students and graduates who have earned awards at various competitions, church concerts, and on stages. You co-created our organ environment which is united by a common concern for the level of organ music, the proper education of young organists, and forming healthy, friendly human relations.

I would like to thank you for all that you contributed to our music community with your presence and activity. Thank you for your kindness and supporting our joint endeavours, for so many initiatives that allowed us to perceive our Chair as a team of people who are devoted to consistent work and dedicate their time and energy to the young people entrusted to us. You supported me in my work and I could always rely on you; therefore, I am especially grateful to you. You also shared all the values on which I was trying to build our academic community. Your kindness and peacefulness, which emanated from you in spite of the growing suffering helped all of us to harmoniously fulfil our pedagogical duties. We formed a team of people who are friendly to each other, being bound together by friendship, and your humility and good manners won the hearts of colleagues and students.

I bid you farewell on behalf of the Chair of Organs and Church Music, its staff and students and all those with whom you co-created the wonderful world of organ music.

Your departure will leave a void in our organist community; yet, we will fill it with a good remembrance about you and prayer. Following St. Paul's words I can say: "You have completed your run, you have kept your faith, henceforth there is laid up for you a crown of righteousness" (II Tim, 4.7-8). Witek, rest in peace, and may the Lord be your eternal reward.

Julian Gembalski



REVIEW

GRZEGORZ POŹNIAK, *Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy. Działalność na Opolszczyźnie na podstawie zbiorów Archiwum Państwowego w Opolu*. Series: *Muzykologia Opolska – Studia i Materiały* 5. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego 2019, pp. 256. ISBN 978-83-65860-50-7.

Despite the rich organbuilding traditions of Silesia, many local organ building companies are still waiting to become the subject of scientific discussion. Suffice it to say that even a company as famous as *Schlag & Söhne* from Świdnica, which produced not less than approximately 1100 organs, does not possess any monograph devoted to its history. Though one of the largest organ building companies in the Opole region, the family-owned organ building company *Berschdorf* based in Nysa is still one of those scarcely known companies. It was founded in 1889 by organ builder Paul Berschdorf (1859–1933) from Głogówek. In 1928 his son Carl (1887–1950) took over and led the company in Nysa until the end of the Second World War. The Berschdorf family extended their exceptionally buoyant activities to the whole of Silesia, with a focus on the area of the former administrative district of Opole. They left behind a heritage of about 160 instruments. Many of them still resound in Silesian churches to this date, demonstrating the high qualifications of the Nysa-based organ building workshop.

The rich history concerning the activities of that company has unfortunately sunk into oblivion and it was only due to a publication issued in 2012 by Rev. Grzegorz Poźniak (*Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy w świetle korespondencji z parafią pw. św. Bartłomieja w Gliwicach*), currently Professor at the Department of Musicology of the University of Opole, that it recovered its due place in scientific reflection. Even at that point the author called for the collection of further data about the organbuilding activities of Paul and Carl Berschdorf. The discussed monograph, which is a follow-up of the project “White spaces – music and dance” (*Białe plamy – Muzyka i Taniec*) conducted by the Institute of Music and Dance in Warsaw, is a response to this request. In the framework of this study, the author has thoroughly searched through the State Archives in Opole for information concerning the Berschdorf company. A detailed analysis of the records of the



Administrative District of Opole was carried out, with a special focus on the documents of Branch II concerning churches and schools. The search scope was restricted to the area of the present Opole Voivodeship, including a part of the former Racibórz Duchy. Basing on the archive materials found, the author succeeded in describing the wide range of activities of the *Berschdorf* company in the Opole region, which, as proven by the author, was not limited solely to the construction or renovation of organs.

The book consists of five chapters that deal with the correspondence of the various parishes with the authorities of the Administrative District of Opole. The presented documents include, among others, acceptance reports, bills, declarations of costs, organ maintenance contracts, and (in fewer cases) also repair cost estimates as well as cost estimates for the construction of new organs. The following parts of the monograph are devoted to the various types of activities of the *Berschdorf* company. The first part (pp. 15–77) is dedicated to the construction of new organs. It provides (sometimes completely new) information about 26 instruments. It is worth mentioning that in no less than 20 cases it was possible to update existing knowledge, e.g. with regard to the year of construction of certain organs. The second part (pp. 79–88) gives examples of how the *Berschdorf* company carried out continuous organ maintenance work on instruments. The third part (pp. 89–191) is dedicated to the renovation of organs (including also the conversion of instruments) and other organ-building activities. This most comprehensive part of the publication provides much valuable information not only about the activities of the Nysa-based company, but also about the trends in Silesian organ construction of those days. A particular field of activity of the company from Nysa was, for example, the replacement of missing front pipes that had been confiscated during the First World War. The fourth part (pp. 193–228) presents cost estimates for various kinds of organ-building work that was not executed. The last part (pp. 229–241) analyses Carl Berschdorf's activities in the socio-political field and his work for the German Association of Organ Builders. The publication is rounded off by an annex (pp. 245–254) which deserves special attention, even though it is not directly related to the subject of the monograph. By a stroke of luck, the author managed to get access to the family archive of Carl Berschdorf's descendants. Thanks to this, the annex contains unique photographs of the Berschdorf family, enriched by excerpts from a thesis defended by Mrs Kornelia Cichoń at the Church Music Academy in Regensburg in 2018.

To sum up this book review, it needs to be stressed first of all that the publication enriches our existing knowledge of the history of the *Berschdorf* company and thereby also of the organ building history of Silesia and closes a large number of very important knowledge gaps. The new insights are all the more valuable considering the fact that they are entirely based on a thorough research of source materials. While it deserves to be acknowledged that the author provides photographs of the documents in question, it must be pointed out that he should have chosen a larger size to make them more legible. As the author rightly points out: “when setting out to explore the collections of the State Archives in Opole in respect of the activities of the organ building company *Berschdorf* from Nysa in the Opole region, the writer of these words did not expect that he would have to deal with such an extensive correspondence. There can be no doubt that this is due to the

precise administrative organisation of the Church and the Prussian state that resulted in even the smallest undertakings of a financial or economic nature being documented, including even a sphere of church activity such as organs. Their construction, minor and major repairs, modernisation and continuous organ maintenance work were connected with permits, co-financing and other administrative acts. This, in turn, generated a rigorously compiled documentation which made it possible to verify our existing knowledge about the activities of the Berschdorf company in the Opole region and revealed many previously unknown facts“.

Hopefully, this publication will inspire further research not only on the activities of the Nysa-based *Berschdorf* company, but also on other organbuilding companies. There can, after all, be no doubt that numerous documents hidden in various kinds of archives are still waiting to broaden our knowledge about the history of organbuilding in Silesia with new facts and to help clarifying many complex issues.

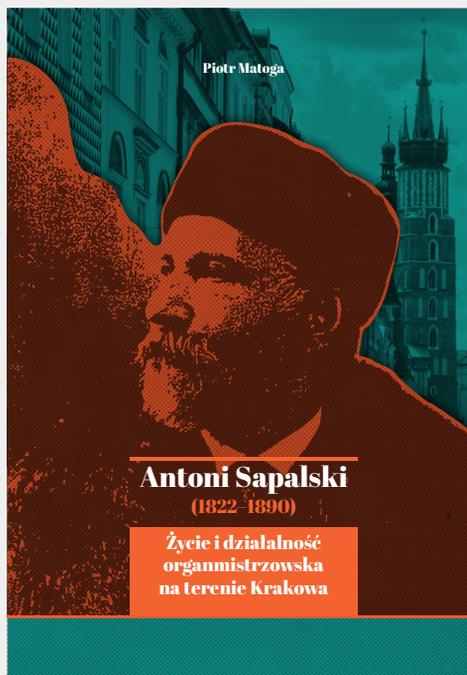
Andrzej Prasał

REVIEW

PIOTR MATOGA, *Antoni Sapalski (1822–1890).
Życie i działalność organmistrzowska na terenie Krakowa.*
Opole: Sindruk-DIMK 2020, pp. 227.
ISBN 978-83-955914-3-3.

In early March 2020 a particularly interesting book was published in Opole by the publishing house Sindruk-DIMK, written by church musician and musicology student at the University of Opole, Piotr Matoga, an impassioned researcher of history and organbuilding in the community of Cracow, of which he is a representative.

The book is entirely devoted to the organ building heritage of Antoni Sapalski (1822–1890) in the city of Cracow. At the time when the book described here was released, A. Sapalski was primarily known as the first Polish organ building theorist who crowned his organ building knowledge and practice by publishing his memorable work in the year 1880 called *Guide for Organists (Przewodnik dla organistów. Wskazówki jak organy w dobrym stanie utrzymywać, reparacje i strojenie ich samemu uskutecznić itd. Pogląd teore-*



tyczno-praktyczny dla dozorów kościelnych, proboszczów, budujących kościoły, jak niemniej miłośników muzyki kościelnej objaśniony trzydziestoma drzeworytami). That publication was the first of its kind written in Polish. Apart from that, A. Sapalski also worked as an organ builder, i.e. he constructed and renovated organs. This fact, however, receded into the background in the public perception. In this context the book published by P. Matoga constitutes a remarkable *novum*, as it describes in a pioneering way A. Sapalski's organ building heritage, even if, in this case, his study is limited exclusively to the Royal City of Cracow. That way the author of the publication provides his valuable contribution to Polish organ studies.

The entire book consists of five chapters. A list of abbreviations and a bibliography appear at the end of the book, together with a very useful index of names.

The first chapter starts with historical sketches referring to the history of organ building in nineteenth-century Cracow, i.e. the creative period of A. Sapalski. Additionally the historical sketches also show the various activities of the organ builders who were working in Cracow in the nineteenth century. This chapter thus displays the broad background of organ building in nineteenth-century Cracow, and it is against this background that the reader will see more clearly the scope of Antoni Sapalski's achievements.

The second chapter introduces the organ builder as a person by presenting a full biography that contains at first his origin, then his educational training, and finally his interest in organs as well as a general characterization of his organ building activities. One of A. Sapalski's central achievements was the above-mentioned publication of his *Guide for Organists*, which went down in history as the first Polish book of its kind. The second part of this chapter is devoted to this work.

The third chapter is a detailed description of Antoni Sapalski's activities in the city of Cracow. The author first describes 13 new instruments constructed by this organ builder and then mentions another instrument that is attributed to A. Sapalski. The author also briefly refers to an unidentified instrument which is mentioned in Sapalski's offers. Subsequently the author lists the instruments on which Sapalski worked. This refers to three different forms of work: repair, renovation and conversion. The author lists 8 instruments in this regard. He also mentions two works that had only been taken into consideration, but were never performed. Regarding the content of this chapter as a whole, there is one aspect that is extremely important for the publication discussed, namely the in-depth study of historical sources referring to all the organs described in this chapter and based on a critical apparatus provided with high precision. This should be regarded as an excellent starting point for further historical and instrumentological research.

The fourth chapter is a kind of summary with respect to the general characteristics of Sapalski organs. The author takes into account five factors. Firstly he specifies the size of the instruments expressed by the number of stops and sections, and also with regard to keyboards. Then the author discusses the technical solutions applied by Sapalski and analyzes the issue of the organs' disposition. In addition, the author separately discusses such an important issue as the prospects of Sapalski's organs, and finally there is a very short discussion of the name plates which – although rarely – were used by his workshop. All those factors are very valuable for the identification of the specific nature of organ building represented by Sapalski in the context of his times and environment.

Finally, in the book's fifth chapter, the author attempts to catalogue Antoni Sapalski's organ building work. Although the discussed book is exclusively devoted to organs in Cracow, the author, during his description of Cracow instruments, accidentally learns of other instruments built in other countries, regions and various other cities and submits that information in a table with the basic data such as the year when work was started (the list includes all orders between 1851 and 1885), the site where the orders were carried out (location and name of the church), the type of organ building work (construction, renovation or conversion) as well as information whether the instrument is preserved or not resp. whether it has been relocated.

A valuable aspect of the book as a whole is its clear layout. The organs' disposition is provided in a table together with the scope of their keyboards. In addition, the layout is enriched by a precious photographic documentation as well as numerous appended diagrams and copies of original documents.

The discussed publication earns special distinction for a set of reasons, but it may be sufficient to list only the three major benefits here.

Firstly, the discussed publication is the work of a young researcher, student and church musician whose fascination for the "royal instrument" delivers extremely interesting and very necessary results. Particularly valuable is his in-depth study of historical sources which pave the way for detailed organ studies in the future.

Secondly, the publication discussed significantly enriches our knowledge of Antoni Sapalski's organ building activities and also of the instruments existing in Cracow, especially those originating from the second half of the nineteenth century, an era of social and cultural transformation for the city in many respects.

Thirdly, the publication presented also highlights the potential of the publishing house Sindruk-DIMK from Opole when it comes to editing works from the field of musicology and music. With the publication of this book the afore-said publisher has once again delivered evidence of his great publishing expertise.

Franciszek Koenig

REVIEW

Publishing series *Organy i muzyka organowa*, J. Krassowski (ed.), vol. I-V, Gdańsk 1977–1984. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki.

The last century is the renaissance of Polish organ music and knowledge about this instrument. Interesting compositions, countless festivals, concert halls filled with listeners, organ constructions and reconstructions. These phenomena could not escape the attention of Polish musicologists and music theorists. Therefore, the International Scientific Sessions called "Organ and Organ Music" were initiated in 1977. These events accompanied subsequent editions of the Organ Music Festival in Koszalin, Poland. State College of Music in

Gdańsk, later renamed Stanisław Moniuszko Academy of Music, was the chief organiser of the event. Conferences have always been so popular that they usually take place every two years until this day. Materials from a given session are published each time. This way, a collection of several hundred papers presented in 15 volumes of “Organ and Organ Music” series was created. The purpose of this article is to discuss the aforementioned content. Due to the substantial amount of material, the analysis was divided into three parts of five volumes each.

The described volumes were created successively in 1977, 1978, 1980, 1982, 1984. The scientific editorial board was chaired by Janusz Krassowski. In addition to the papers, the books contain abstracts in German (with the exception of volume I where it is in English) and biographies of the authors. The subject matter concerns three areas: history and organ construction, performances of organ music, works dedicated to organs. The texts usually appear in this order.

The most abundant area of research is the one that concerns organ construction. Tuning and intonation are among the frequently discussed topics. Bogusław Sudak publishes a series of articles on Medieval ways of pipe scaling. He describes, among others, treatises of Odo from Cluny, Hucbald and Notker Labeo from the 9th–11th centuries (volume I), as well as the influence of Antiquity on the Medieval theory of organ construction based on the document *Mensura fistularum et monochordi* from the 10th century (volume II). Joachim Gudel, on the other hand, outlines the problem of the tuning and intonation of old keyboards: organs, clavichord and harpsichord (volume II). Jan Chwałek reads and analyzes the Latin text found on the pages of the Tablature of Jan of Lublin from 1540 (volume V). It is the oldest text known in Poland regarding tuning a keyboard instrument.

Several articles have been entirely devoted to the issues of protection and conservation of historic organs. Jan Chwałek presents the course of action to protect historic organs in Poland, its directions of development, achievements and difficulties (volume I). He describes the period of time between 1967 and 1977, when the first conferences on instrument conservation took place. 19th century Cracow is of interest to Tadeusz Przybylski (volume I). Marian Dorawa specifies the concept of a monument in his text. On several examples, he reveals how the value of old instruments in Poland is underestimated (volume III). Julian Gembalski also deals with this topic describing the situation of historic organs in France (volume III). Several speakers dealt with the subject of a specific instrument: Jan Chwałek describes the instrument from the parish church in Kazimierz upon the Wisła river (volume II), Joachim Gudel – the organ of the church of St. Jacob in Olsztyn (volume IV), Hanna Wieczorkiewicz – instrument from the church of the Holy Trinity in Gdańsk (volume V), Marian Dorawa – side organs from the church of St. John in Toruń (volume V).

Several texts relate to the condition of organ construction in the selected area. Wanda Falk took up organ instruments of the Low Beskids (volume I). Marian Dorawa focuses on issues related to monuments located in northern Poland (volume II). Jan van Mol writes about the 18th century history of organ and organ music in Flanders (volume III). In another article, Waldemar Kapeć describes the organs and musicians of Cracow’s Dominican churches St. Giles’ and the Holy Trinity (volume III). Historic instruments located in southern Sweden, in Skåne, are described by Urszula Ptaszyńska-Graham (volume III). Wiktor

Z. Łyjak describes in detail the organs in Łowicz, including instruments of the Łowicz collegiate church and the parish church of the Holy Spirit (volume IV). Maria Konopka gives information about the organs at the Archdiocese of Sandomierz in the 18th century based on the on-site visit files (volume V). On the other hand, Waldemar Kapeć describes the participation of Dominicans in organ construction in eastern Poland in the 17th–19th centuries (volume V). Werner Walcker-Mayer describes Walcker organs in Poland. He supplements the paper with drawings, photographs and instrument dispositions (volume V). Józef Serafin describes organ building in Sweden (volume II). The author points to the 18th century as the one in which the first instrument was created and the Swedish organ craftsmanship reached the European level. He also periodizes history and lists the most important people.

The next area concerns the postulates and instructions addressed to the organ-builders. Jan Jargoń deals with the opposition of art and technology in organ construction (volume I) and he regrets that the former one was neglected. He presents the appropriate technical and sound assumptions for the construction of the instrument, as well as the possibility of verifying the organ-builder's artistic predispositions. Zenon Kobus, on the other hand, indicates how important the place of an instrument in a building is (volume I). The architect of the newly constructed building should plan the arrangement and nature of the organs already at the design stage. Tadeusz Machl describes a graphic-symbolic method of marking parts on register clefs (volume I). It is accurate, clear and legible regardless of the cultural and linguistic backgrounds. Marianna Sankiewicz writes about the acoustic function of an organ prospectus (volume IV). She lists differences in the perception of organs covered by a traditional prospectus (the upper ends of the pipes are covered) and the modern one. The comparison is in favour of the traditional prospectus. On the other hand, Gustaw Budzyński took up the acoustic aspect of the organ in Święta Lipka (volume IV). The German organ-builder Werner Walcker-Mayer gives the possibilities of a compromise combination of North German Baroque organs and instruments from the 19th and 20th centuries (volume IV).

Books on organ structure are also of interest to these writers. In memory of the centenary of the birth of Albert Schweitzer (1875–1965), Jerzy Erdman presents a fragment of his considerations in the field of organ action (volume I). Jerzy Gołos complements and corrects his work “Polish organs and organ music” from 1972 (volume III). Antoni Sapalski's activities are noticed in two articles (volume III). Jan Chwałek describes his most famous book, *Guide for Organists*, 100 years after its first edition. What is more, Alicja Saturdays deals with specific issues describing the organ stops in terms of the author. Jerzy Gołos refers to the work of L. Rojzman *Organ in the history of Russian music culture*, published in Moscow in 1979 (volume IV). He gives some additions and comments that may inspire the author to continue working.

Magazines describing the state of organ construction and the realities of the musicians' work are also particularly popular. Wiktor Z. Łyjak provides information about organists taken from the 19th century “Religious-moral Magazine” published in Warsaw (volume III). Jerzy Gołos, on the other hand, wrote down information from the “Płock Shepherd's Monthly” magazine from the first half of the 20th century. The most important is the information about the transfer of organs with clear Iberian influence from the dissolved Dominican monastery in Toruń to Dobrzeń upon the Drwęca river (volume V).

Specific organ-builders are described by Antoni Pietrzyk and Ernest Kubala. The first one corrects errors and supplements the news regarding the activities of Biernacki family (volume IV). This company composed of three generations of family members operated at the turn of the century. They were the following organ masters: Hugon Ernest, Dominik I, Waclaw I, Dominik II and Waclaw II. It is difficult to assess the activity of this company due to the large diversity of professional knowledge of the characters described. Ernest Kubala, on the other hand, describes the life and activity of Tomasz Falla, organ-builder who lived in the years 1860–1922. In Lviv he was a student of Jan Śliwiński who practiced in the famous workshop of A. Cavaille-Colle. The company operated in Szczyrzyc in the years 1885–1980. The organs with which they supplied Galicia usually had between 5 and 20 stops.

The following articles deal with various historical issues. Leon Witkowski supplements the periodization of the organ history with an often neglected ancient period (volume II). He quotes sources talking about hydraulic organs, their numerous names, as well as the genesis and the process of improving the instrument. The use of organs in antiquity was also described. Gert Oost presents a moment of the history of organ construction in the Netherlands (volume II). The year 1800 turns out to be a breakthrough in the mentality and musical tastes of composers in favour of returning to counterpoint, which also brought a change in organ construction. Heinz B. Orlinski describes changes in the construction of the pedalboard in various styles of instruments (volume IV). The same author points to the great interest in organ and organ music in modern times and the benefits of this state of affairs (volume V).

The second area of research is the performance of organ music. Compared to previous issues, this topic was dealt with much less frequently. Writers describe specific problems of the organ music performance. Heinz B. Orlinski takes up the subject of the art of organ improvisation (volume I). The paper addresses the following issues: colouring, improvisation for *cantus firmus*, improvisation on a given topic, free improvisation. Franciszek Wesolowski describes various instruments and their combinations used in *basso continuo* practice, registration principles and proper structure of the part (volume II).

Papers devoted to the work of a particular composer or era constitute another subgroup of research on the performance of organ music. Leszek Werner writes about the performance practice of the works of the turn of the 16th and 17th centuries with particular emphasis on the work of Girolamo Frescobaldi (volume I). He stops at the master's original remarks regarding *Fiori musicali* and the toccatas and partitas collection. Zenon Kobus describes the art of English organ music registration (volume II). He indicates different periods of creation and the associated selection of organ stops. Franciszek Wesolowski deals with the organ works of the composer and organist Henry Purcell (1659–1695) (volume IV). He describes instruments suitable for this music, rules of the tempo and chromatic changes, various types of ornamentation. The interpretation of Max Reger's organ works according to Heinz Wunderlich depends on three conditions: transparency of the music image, exuberant expression of the organist, appropriate instrument (volumes IV and V). However, the fact that Reger was not sufficiently familiar with the principles of organ interpretation is a kind of obstacle and hence some terms are inadequate or incorrect. The problems involve *piano* and *pianissimo* play. Then, auxiliary devices and the use of terrace dynamics are necessary.

The authors of the papers also took up the subject of organ music performance textbooks. Franciszek Wesołowski writes about the 17th century *Il Transilvano* organ school by Girolamo Diruta (volume III). The importance of this first handbook for an organ music performer is enormous. The author describes issues regarding counterpoint, music rules, transposition, as well as the proper way of registration and the attitude of an instrumentalist. Music examples have their source in Italian literature. Bogusław Sudak summarizes the information on organ playing in *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen* by C.P.E. Bach from the second half of the 18th century (volume V). Bach describes, among others, the problems of organ dynamics.

The papers devoted to the works of Johann Sebastian Bach somehow combine the issues of performance and music analysis. Leon Bator presents the genesis of ornamentation in the composer's organ music (volume I). He emphasizes how valuable the urtext editions of the works of old masters are, in which they give their instructions, e.g. write out ornaments. Heinz Wunderlich describes his own experience gained on the organs of Arp Schnitger from the church of St. James in Hamburg (volume II). This instrument was built in the spirit of the *Orgelbewegung* aesthetics. The author indicates that only with the help of such organs can the character of Bach's music be fully expressed. He also defines other factors important for the correct interpretation of Baroque art. Correct articulation, which is the subject of the article by Heinz B. Orlinski, is one of them (volume II). Wilhelm Płodzień, on the other hand, describes the changes in forms that occur in Bach's preludes and fugues (volume II). He indicates, among others, the degree of complexity of the works, uniformity of form, influences of Italian music. Alena Veselá describes the issues of ornamentation based on the Bach table ornamentation from the piano booklet for the son of Wilhelm Friedemann (volume III). Helmuth Rudloff outlines the influence of the Baroque master on F. Mendelssohn's organ works. This romantic took Bach's principles of shaping the form and polyphonic technique, but subordinated them to the personal style and character of the era. This author's second paper concerns the reception of J.S. Bach at the beginning of the 19th century and the publication of his organ works (volume IV). It turns out that the promotion of this work aroused German national consciousness, and Bach's oeuvre became a symbol of German and national characteristics. Piotr Grajter tackles the problems of form in Bach organ variations (volume V). Lech Kucharski also refers to the fugue master, describing six fugues on B-A-C-H op. 60 by R. Schumann (volume V). He devotes an article to the architecture of the works, the characteristics of the elements and the comparison of the oeuvres of both composers.

There is a significant group of papers slightly off the top-down tripartite division and they are the ones concerning education. Mirosława Semeniuk-Podraza presents a timetable of organ literature for students of State College of Music in Cracow (volume I). She divides the material into periods from Gregorian chant to Bach, from Bach to Debussy, from Debussy to avant-garde. Tadeusz Przybylski gives the specifics of the Salesian organist school operating in Przemyśl in 1916–1963 (volume III). The text by Jan Boehm refers to organist and singing courses organized for the youth of Powiśle and Warmia by the Association for the Defense of the Western Borderlands in 1923–1928 (volume III). Wanda Falk presents the subject area of the theses by the students of State College of Music in Cracow in the years

1958–1978 (volume III). 64 students decided to identify the issues of organ and organ music in their dissertations. Music theorists have taken up, among others, issues of form analysis, composer techniques, theoretical treatises and organ construction. Organists mostly dealt with performance issues and interpretation of J.S. Bach's music.

Articles in the field of musical analysis usually relate to the specificity of the work of a given region or nation or specific composers. The first group includes a paper by Julian Gembalski on organ music in Silesia (volume I). Urszula Ptaszyńska-Graham presents contemporary Swedish organ music (volume II). She briefly outlines history and presents the precursor of this field, Otto Olsson. Wanda Falk describes the dynamically developing contemporary music of the USSR and the state of construction (volume II). She indicates the beginnings of organ culture in Kievan Rus dating back to the 11th century. Important composers for the development of this field are: Aleksandr F. Gedike, Isaj A. Braudo, Hugo Lepnurm. The leading position in the Soviet Union is occupied by the organ culture of the Baltic States, which is the subject of Ilma Grauzdina's paper (volume II). It marks the historical and stylistic stages of development of Lithuanian, Latvian and Estonian music. Vytautas Landsbergis, on the other hand, describes the importance of Lithuanian organists at the turn of the 20th century (volume II). At that time, the parish musicians played the role of music revival activists. Ruta Gajdamavičiute writes about the role of composers Č. Sasnauskas and J. Naujalis during this period (volume III). In the next article, the author discusses the problems of rhythm among contemporary authors of this country (volume V). Jurate Landsbergite also writes about the specificity of Lithuanian music (volumes IV and V). National trends in Bulgarian organ creation are described by Newa Krystewa (volume III). She informs that it was in this country where the Roman organs from the 2nd or 3rd century were discovered. Organ music returned to favour only in the 1930s thanks to the composers Panca Władiferow and Petko Stainow. At present, Bulgarians have already been through the stage of the first experiments and are striving to create their national style.

One of the goals of the organizers of "Organ and Organ Music" session is to promote the work of contemporary Polish composers. The works of Henryk H. Jabłoński, Augustyn Bloch, Henryk M. Górecki (volume I), Maria Dziewulska, Tadeusz Paciorkiewicz, Kazimierz Serocki, Norbert M. Kuźnik (volume II) and Tadeusz Machl (volume III) were presented. In addition, it has been undertaken to analyse the entire work and activity of Mieczysław Surzyński, Fr. Hieronim Feicht (volume I), Bernard Pietrzak (volume III), Henryk J. Jabłoński (volume IV), Juliusz Łuciuk, Jerzy Bauer (volume V).

Jerzy Gołos looks at the subject of organ creativity from a wider perspective (volume II). He undertakes to split the history of organ music in the 19th century. This period was considered to be late. The author, however, proves the great importance, shown against the background of Europe, of composers: Karol Kurpiński, Józef Grabowski, Aleksander Karczyński, and Eugeniusz Walkiewicz.

Lech Kucharski summarizes contemporary organ works (volume II). The author emphasizes that in recent years there has been a growing interest in organ performance through an increased number of competitions, concerts and festivals. Based on the catalogue of the Polish Composers' Union and surveys, he made a list of organ works after 1945. The list comprises 29 names of artists and about 95 compositions. In addition, Tadeusz Machl ar-

gues that a good organ piece can only come out of the organist's hand due to the technical and color specificity of the instrument (volume II). He supports his opinion with examples from the analysis of *Gothic Suite* by L. Boelmann and *Volumina* by G. Ligetti.

The authors are also interested in the old and modern organists. Stanisław Lachowicz describes the biography and activities of August Freyer, a Saxon living in the 19th century (volume II). He worked as an organist and music director in the Warsaw Evangelical Church of Augsburg Confession. Tadeusz Przybylski, on the other hand, describes the history of Wincent Waclaw Richling, the organist and director of the Wawel choir, who lived in the same century. The author also made a list of Richling's compositions. Gert Oost describes the activities of a Dutch composer Anthon van der Horst (1899–1965) (volume III). His works are characterized by transparency of structure, expressiveness and a wealth of ideas. The scale formed by Horst – *modus coniunctus* is typical of most compositions. Małgorzata Nawrocka presents the profiles of the organists of the parish church in Poznań in the years 1815–1919 (volume V). Urszula Ptaszyńska-Graham describes the organ works of Heinz B. Orlinski, a composer, virtuoso and conductor born in Upper Silesia in 1928 (volume V).

Several conclusions can be drawn on the basis of the aforementioned papers. The authors of the texts from the series "Organ and organ music" from 1977–1984 focused on organ history and construction. The following topics were discussed:

- tuning and intonation,
- historical issues,
- protection and conservation of historic organs,
- condition of organ construction,
- postulates and tips for organ-builders,
- books of organ construction,
- magazines describing the state of organ construction and the reality of musicians' lives,
- activity of organ-builders.

The subsequent texts concern the issue of organ music performance (problems of organ play, performance practice regarding the work of a particular composer or era, organ textbooks), performance and analysis of J.S. Bach's works and education. The last group of papers serves to present the specifics of the work of a given region or nation or specific composers, with particular emphasis on the music of 20th century Polish artists, as well as the presentation of old and contemporary organists.

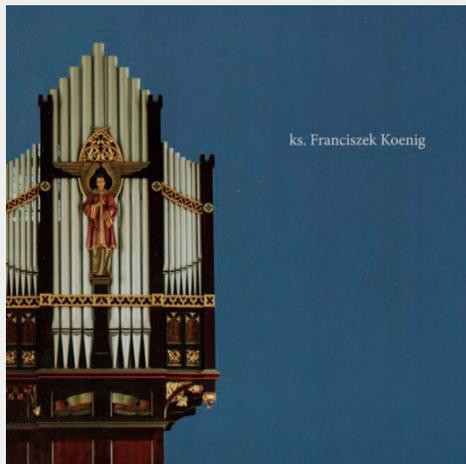
Karolina Pawlik

REVIEW

FRANCISZEK KOENIG, *Budownictwo organowe na Górnym Śląsku od połowy XIX w. do roku 1945. Ewolucja rozwiązań konstrukcyjnych i estetyki brzmieniowej na przykładzie instrumentów w kościołach diecezji gliwickiej*. Series: Muzykologia Opolska – Studia i Materiały 4. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego 2019, pp. 908. ISBN 978-83-65860-41-5.

For many years now the topic of Silesian organs has received growing interest among the scientific community in Poland. But in spite of evident progress in this respect, there are still many blank spaces to be filled. It is, therefore, with increased satisfaction that we should welcome the publication of the book by Rev. Dr. Franciszek Koenig which is devoted to the transformations in organ building in Upper Silesia that took place in the period from the middle of the nineteenth century to 1945, on the example of the organs preserved in churches of the Gliwice diocese. The subject and scope of the research work was limited to a particular time and region. It covers a period of less than 100 years, but with regard to the transformations in organ building that occurred during that time, it is a period of unprecedented changes in the field of organ construction as well as transformations in the field of sound esthetics. The book was published as the fourth volume in the series “Opole Musicology – Studies and Materials”.

The presented book as a whole consists of two parts, the first of which (chapters I and II) introduces the broad historical and cultural context for the results of the instrumentological research that are gathered in the second part (chapters III and IV). The first part (pp. 79–194) starts by presenting the social and economic situation in Upper Silesia in the nineteenth and first half of the twentieth century. It was a time of intensive industrial development and, as a consequence, of great transformations including also the field of musical culture. Therefore a separate section was devoted to the description of the heritage and evolution of musical culture in Upper Silesia in its various forms (choral and instrumental music, concert life, folklore singing, musical publishing), taking into account, inter alia, the impact of music tradition of a city like Breslau. The Upper Silesian church music tradition is discussed in a separate section. Then, in the second chapter (pp. 195–333), we find a general, but very thorough outline of the history of organ building in Silesia from the thirteenth century to 1945. A particular focus is put on the activities of organbuilders who came from



ks. Franciszek Koenig

Budownictwo organowe na Górnym Śląsku
od połowy XIX w. do roku 1945

Upper Silesia and worked in this region. This gave the opportunity to capture the essential characteristics of organs built in that region until the mid-nineteenth century in order to better understand the directions of the transformation in Upper Silesian organbuilding in the nineteenth century and in the first half of the twentieth century.

The second part of the book contains the results of in-depth instrumentological research and their summary. The third chapter (pp. 335–566) is a description of the organs built in the present diocese of Gliwice during the period from the middle of the nineteenth century to 1945. First it gives information about organs that do not exist any more. The description of the preserved instruments, however, is arranged in alphabetical order and grouped according to deanery affiliation. The characterization of the various instruments includes historical information concerning the history and the construction of the organ as well as data on any maintenance carried out. Then the author gives a description of the tracker action, the windchests and the bellows, followed by an accurate list of the organs' dispositions including their mixed voices. The research issue addressed in this work made it necessary to provide a thorough survey and description of the instruments preserved. This research work was carried out in the years 2004–2014. Starting from these results and on the basis of other available sources and studies described in the literature, the author succeeded in many cases in determining the exact year when the instruments were constructed and by whom. He found out that no less than 96 organs in churches of the Gliwice diocese – out of a number of 125 existing instruments – were built during the aforementioned period from the mid-19th century to 1945. It was thus a period of intensification and transformation in the field of organ building. In those days such famous companies as *Rieger* and *Berschdorf* marked their presence, who built the highest percentage of organs in relation to the total number of instruments being researched.

The fourth chapter (pp. 567–765) constitutes a detailed analysis of the instrumentological research carried out. It includes aspects like the outward appearance and the construction of organs, but also their inside dimensions, i.e. the nature of their sound structure and issues concerning sound esthetics. The last point of this chapter presents a chronological list of the transformations that have been discussed. They essentially followed the same trends which prevailed at that time in the entire area of the German organbuilding tradition. The greatest changes occurred in the 1920s and 1930s. It was in that period that proportionally the highest number of the organs being researched was built. It was then that instruments built by companies like *Klimosch und Dürschlag*, *Sauer* or *Biernacki* first appeared. Among the major transformation factors to be mentioned is the first appearance of the open prospect. A certain specificity (“Silesian tradition”) was the particularly strong implementation of the ideas of the so-called *Orgelbewegung*.

The entire work is complemented by an annex (pp. 775–846) including a photographic documentation – in all, a number of 129 black and white illustrations. It is very helpful that the author also included an index of organbuilders and organbuilding companies as well as an index of the towns and churches in the Gliwice diocese.

It is worth mentioning that the publication is built on a solid basis of source material. Suffice it to say that the bibliography (pp. 11–51) counts about 800 titles. The author conducted an in-depth research in the state, parish and diocesan archives as well as in Polish

and German libraries such as the National Library in Leipzig, the National and the University Library of Cologne and the Central University Library of Regensburg.

To sum up this book review, it must first of all be stressed that the publication provides a variety of valuable and hitherto unknown information concerning the organs in the Gliwice diocese. The author undertook the extremely ambitious task, which he ultimately implemented with great success, of thoroughly analysing the transformations in the construction and sound characteristics of the instruments built in the described area during the period from the mid-19th century to 1945. In addition, the description of the preserved instruments that Rev. Koenig has submitted makes a significant contribution to the project of cataloguing the organs in the Gliwice diocese. And as the author rightly notes: “At the present stage, there is an apparent lack of studies that attempt to analytically and thoroughly comprehend the transformation processes. However, an understanding of those processes on the basis of studied and described instruments, built on the foundation of earlier historical and source research, based on an analysis of the material gathered and its compilation in accordance with the increasingly rich scientific literature on the subject, is a further step towards a better understanding of organbuilding traditions in general. The specified tradition establishes itself within the framework of constantly ongoing changes that take place in an evolutionary way and in a specific historical and cultural context” (pp. 70–71).

Andrzej Prasał

REVIEW

MARIA SZYMANOWICZ, *Polska bibliografia organów*, vol. 1, Lublin: Polihymnia 2011, pp. 494, ISBN 978-83-7270-956-1; vol. 2, Lublin: Polihymnia 2014, pp. 478, ISBN 978-83-7847-241-4; vol. 3, Lublin: Polihymnia 2018, pp. 230, ISBN 978-83-7847-496-8.

At the end of 2011 the first volume of the “Polish Organ Bibliography” by Maria Szymanowicz was published by the Lublin-based publishing house Polihymnia, which has specialised in the publication of musical and musicological literature. The next volumes were published in 2014 and 2018. The scientific importance of this publication was clearly pointed out by the words of the reviewer of the first volume, the distinguished organ scientist late professor Jerzy Gołos (1931–2019), long time Professor at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw, who wrote in his review of the first volume of the *Bibliography* that, referring to the work published by professor Maria Szymanowicz he could only “use superlatives. Her work is sensational, not only on the national level”. The most valuable among those superlatives certainly was that it could be called an extraordinary support instrument for work and research in the field of organ science and instrumentology that Polish organ scientists and instrumentologists had been lacking until then.

Professor Maria Szymanowicz is the second director in the history of the Chair of Musicology at the Department of Arts (previously at the Department of Musicology) of the Saint

Paul II Catholic University of Lublin and heiress to the legacy of Rev. Professor Jan Chwałek (1930–2018), the fondly remembered Polish organ scientist and teacher to several generations of Polish organ scientists. Professor M. Szymanowicz has been attached to the Chair of Musicology from the beginning of her scientific career, which is why she disposes of exceptional knowledge in the field of Polish organ literature, a fact that entitles her to write a work like the one being described here.

In the first volume of her work, in the words of the “Introduction”, the author points out that the idea to prepare a study of Polish literature on that subject was inspired by the work of the German author Rudolf Reuter who for his part had written a study of the German organ history as early as some decades ago (*Bibliographie der Orgel. Literatur zur Geschichte der Orgel bis*

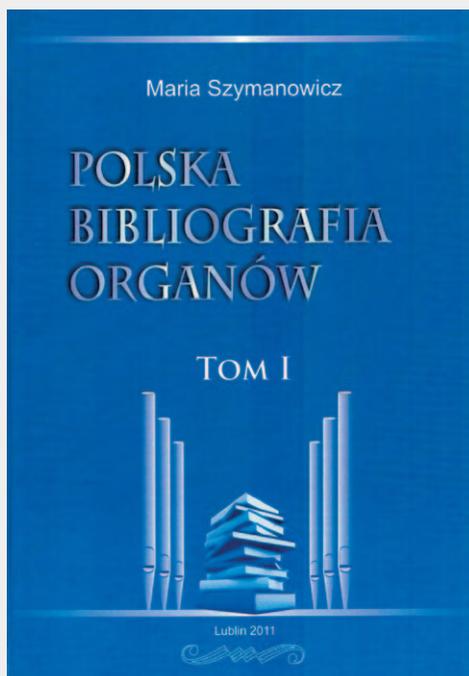
1968, Kassel: Bärenreiter 1973, pp. 267). Following that model M. Szymanowicz decided to conduct an investigation of the following items: magazines, encyclopedias, authors’ books, typescripts (documentations, expertises, opinions, studies, maintenance work programmes, organ projects and diploma papers), collective works, guides, occasional publications and book series. Therefore we should appreciate the author’s outstanding contribution in conducting such a wide-ranging investigation, since collecting those results certainly was an extremely labour-intensive and hence also time-consuming challenge. This fact should be a reason for great appreciation from the community of Polish organ scientists for the author’s work.

Each of the published volumes of the “Polish Organ Bibliography” has a specific amount of bibliographic entries. Volumes I and II each contain 1,000 entries, while volume III consists of 500 entries. The next volume of the „Bibliography”, i.e. volume IV, is currently under preparation.

The methodology for establishing the bibliography is identical in all of the volumes, and each new volume is a continuation of the preceding ones.

The basic structure of the compiled „Bibliography” is made up of four parts.

The first of them is a register of the compiled bibliography. It contains a register of the Polish literature on organs (texts devoted to a specific organ, or longer mentions), arranged alphabetically according to the authors’ names. In the first volume the register starts with a list of 77 texts without reference to an author. Each bibliographical entry referred to in the first volume received a specific number from 01 to 1,000, in the second volume from 1,001 to 2,000, and in the third volume from 2,001 to 2,500.



The three following parts of the publication are made up of three basic indexes which are typical of this kind of work, created on the basis of the relevant literature mentioned in the first parts.

The second part contains a subject index. This is an alphabetical list of so-called keywords. They go back exclusively to the titles of the bibliographical entries covered by the investigation. Each of the keywords in the index was attributed the number of the entry in the bibliographical register of the first part. Some keywords were further specified, e.g. the construction of the organ was divided into certain elements like voices, bellows etc. The keyword was treated similarly, i.e. organ builders, for example, was specified by a list of the names of the specific organ builders. Other keywords were also extended in a similar way. In this regard it is also important that the names of the churches were specified for towns that have more than one church.

The third part provides an index of persons that were engaged in the construction or the maintenance of a given instrument. Names are indicated in alphabetical order. It also contains all variants of the first names of organ builders mentioned in the bibliographical entries, which can be a valuable help for the identification of organ builders, especially those who worked in distant times. The numbers attributed to each of the mentioned persons also refer to the bibliographical list in the first part, in other words to the entry under which the name in question is mentioned.

Then the fourth chapter provides an index of places. This is a very comprehensive part of the publication and also contains an alphabetical list of the places mentioned in the bibliographical entries of the first part. This list shows all the localities which possess an organ. Whenever there is more than one church in a given locality, the names of the churches are also listed separately or there is an indication which denomination the given church belongs to, e.g. that it is a Protestant church. This is extremely important because in cases of cities like Warsaw or Wrocław, the number of places given in the list includes no less than about a hundred place names. A similar approach was followed in the case of monastery churches. In such cases it was specified that the respective church is, for example, a church of the Reformati. In addition, with regard to some localities, the list also contains other places like synagogues, museums or schools which house or once housed an organ. The numbers in the list also refer to the list of literature in the first part of the publication.

Hence all of the aforementioned indexes created by the author – the indexes of subjects, of persons and of places – in accordance with the methodology for compiling this type of bibliography, directly relate to the list of literature in the first part of the respective volume. The fifth and last part of each volume provides a list of the publications that were covered by the investigation. It contains all the titles mentioned by the author on which she based the respective volume of the “Bibliography”.

At the end of each volume there is a list of the abbreviations used in the publication.

In summarizing this short presentation of the three volumes of the “Polish Organ Bibliography” that have been published so far, attention should be drawn to four points.

Firstly, the “Bibliography” published by Professor M. Szymanowicz has become a highly convenient, useful and necessary tool in the hands of all organ scientists – and not just in Poland. In fact, this does not only concern people who have a scientific interest in organs,

but the published book is also valuable for anybody dealing with the subject of organs, even as a pastime, in other words, it is a precious tool for any organ enthusiast.

Secondly, a very positive impression is created by the editorial design of the publication. In this respect it is worth noting again that each of the volumes was given a different-coloured cover. In this way, the colour difference between the exterior layout, which was designed by Father Dr. Julian M. Śmierciak OFM, helps to intuitively distinguish the volume number that one is reaching for on the bookcase.

Thirdly, the three volumes published so far show the importance that the author herself attaches to them, who, as I think, has already understood their timeless value. Therefore each volume of the “Bibliography” has its own dedication reflecting the author’s emotional relationship to the mentioned persons. The first two volumes were dedicated to the above mentioned two Polish organ scientists. The first volume was dedicated to Rev. Professor Jan Chwałek, and the second one to Jerzy Gołos. The dedication of the third volume, however, is to the author’s loved ones.

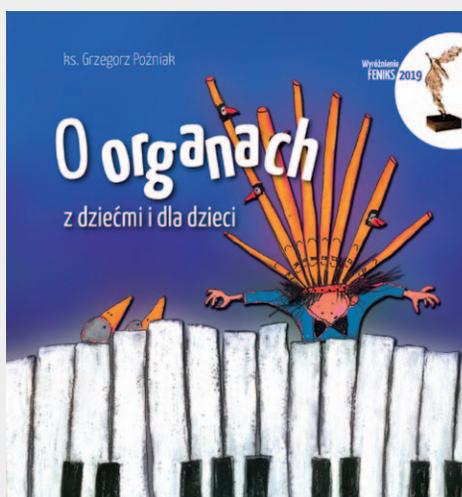
Fourthly, the author’s announcement that the work on the publication of the subsequent, already fourth, volume of the “Polish Organ Bibliography” is almost completed should be welcomed with great joy. The community of organ scientists, including those in Opole associated with the Department of Musicology at the University of Opole and the yearbook “Folia Organologica” are waiting impatiently for its publication.

Franciszek Koenig

REVIEW

About the distinguished king, his sonic power and an uncommonly furnished kingdom in a new reveal

The organ is called the king of instruments for a reason. They can bring out the highest and lowest sound that a human ear can hear. They can play very quietly, and after a while overwhelm with the power of their sound the space of the largest temple. This is the only instrument that can imitate the timbre of other instruments – even all at the same time. And most importantly, this whole orchestra resounds under the fingers of just one organist! How is this possible? Grzegorz Poźniak’s book tells all this – *About organs with children and for children.*



The mentioned position debuted on the Polish publishing market in May 2018 and since then it has enjoyed uninterrupted interest of all readers – small and large “children”. After all, to everyone’s surprise, it has also become an excellent help wherever the unfathomable wisdom of standard textbooks on organs seemed unbridled. But can one talk about such complicated issues and complex mechanisms in a way that is accessible even to a child, and at the same time true?

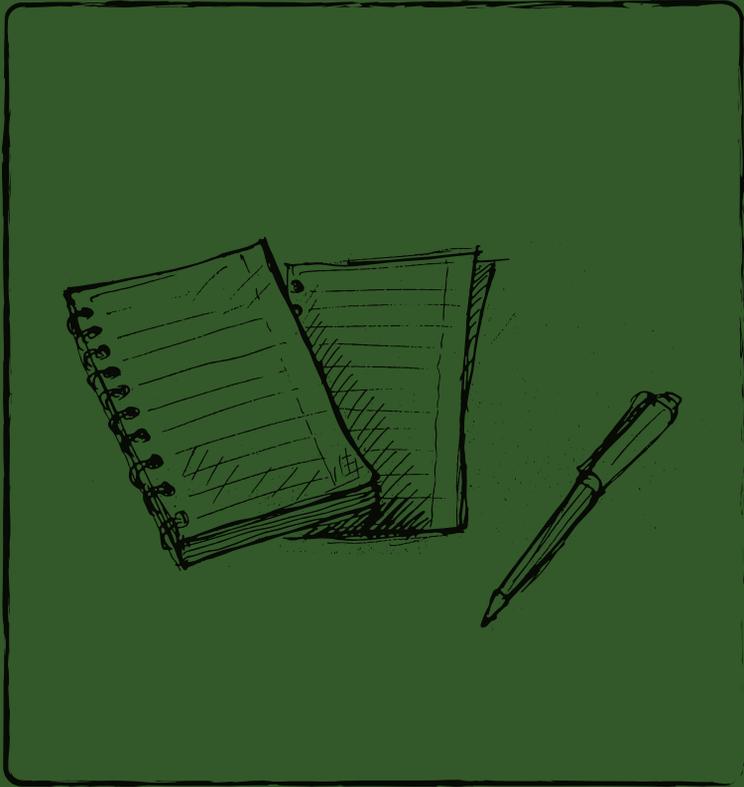
There is not a slightest doubt that the author of the item in question perfectly accomplished this seemingly unbelievable and impossible task, and his ingenuity and creative inventiveness have revealed to the readers puzzling and inaccessible spheres. The original literary text combined with illustrations by Małgorzata Kowalcze, which are the result of a remarkable artistic vision, and the spectacular graphic layout of the whole contributed to the overall success of the book. The quality of the book was honored by the Association of Catholic Publishers with Feniks 2019 Award.

It is no wonder that the print edition ran out quickly. In the end, who would not want to have a royal position in their collections, especially so distinguished? This fact, in turn, became an impulse for the publisher to prepare the second edition of the organ story, which appeared at the beginning of 2020. This time, however, the book took on a non-pink, as in the case of the first edition, coloring of the cover, but – to distinguish – dressed itself in the tone of royal blue. However, it invariably enjoys us with spectacular interior, and most importantly, it shows that education does not have to be boring, and knowledge and good fun can go hand in hand.

This position should be recommended to all parents, teachers and educators who want to educate their pupils in the spirit of Christian and humanistic values. This reading not only introduces valuable knowledge in the field of organ studies and organ construction, but also sensitizes to beauty and indicates the need to cultivate tradition and care for the environment. In addition, it encourages participation in higher music culture and listening to good music, while providing many great experiences and inviting readers to experience an amazing adventure.

This book will surely convince everyone that the organ is a real king who can truly be liked. So let’s take advantage of the invitation to his unique kingdom of sounds. “Only real music is beautiful, and the people who listen to it – children, teenagers, adults – become more beautiful! (...) Your Majesty, reign with your sounds, colors, power and majesty!”

Ewelina Szendzielorz



REPORT

The 6th International Scientific Conference on The Art of Organ Building

(December 11-12, 2019 in Cracow)

The Organ Department of the Academy of Music in Cracow has been organizing a series of International Scientific Conferences under the title “The Art of Organ Construction” for several years now. The sixth conference of this series took place on December 11-12, 2019.

The first session (December 11) was held in the Senate Hall of the Academy of Music in Cracow. It was opened by Prof. Dariusz Bąkowski-Kois, Ph.D., head of the Organ Department. The first lecture was delivered by Lidia Książkiewicz, the titular organist of the Notre Dame Cathedral in Laon. She presented the organ culture of Paris and provinces at the turn of the 17th and 18th centuries. The second to speak was Jarosław Raczek, MSc Eng., organist of the Corpus Christi Basilica in Cracow. He outlined the history and current state of the local organ, which is the largest instrument in Cracow in terms of the number of pitches. In the evening, at the end of the first session, an organ concert was staged in the Jesuit Basilica in Cracow. Lidia Książkiewicz, MA, chiefly performed works by French composers.





The second session (December 12) was held in organ room No. 319 in the building of the Academy of Music in Cracow. A lecture by Dr. Ton van Eck, organist at the Cathedral of St. Bavo in Haarlem, was centered on the golden age of Dutch organ construction and was illustrated with numerous examples. Piotr Matoga, a musicology student at the University of Opole and author of studies on the history of organs in Cracow, discussed the work of organ master Bartłomiej Juskiewicz in relation to instruments built in Lesser Poland in the second half of the 17th century. He also presented new information on this subject and verified some incorrect theses from earlier studies. Jacek Sajka, MA, organist at the church of St. Catherine in Cracow, presented the history of the local organs. It is particularly abundant as at present



Jarosław Raczek



Ton van Eck



Piotr Matoga



Jacek Sajka

the church of St. Catherin and the neighboring monastery houses as many as five instruments in total. The speech of Mr. Paweł Pasternak, Ph.D. student at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw, concerned the activity of organ master Waclaw Biernacki in the dioceses of Cracow and Tarnów. In the last speech, Dr. Arkadiusz Bialic presented the concept of the organ in the Cracow Corpus Christi Basilica in relation to Tadeusz Machl compositional output. The second session of the conference ended with an evening concert at the Holy Cross church in Cracow. Renaissance and Baroque music was performed by Dr. Ton van Eck.

The conference was an opportunity to get acquainted with the results of research by scientists from various centers. Numerous questions and a long discussion attested to the interest among the listeners.

Piotr Matoga,
Bronisław Rutkowski

REPORT

The Symphonic Schlag organ in the Church of Peace in Świdnica. Musical phenomenon

Rich baroque prospectus, moving figurines of drumming angels and the sound of the entire symphonic orchestra. The organ of the Peace Church in Świdnica is celebrating its 110th birthday this year (2019). The instrument built by the organ company from Świdnica *Schlag & Söhne* is one of the most splendid elements of the temple's interior. Unique acoustics and tradition of the annual International Schlag Organ Festivals makes The Church of Peace also the Temple of Music.

The symphonic organ in the Church of Peace in Świdnica was built in 1909 by the organbuilder Oscar Schlag and his company *Schlag & Söhne* from Schweidnitz (Świdnica), existing since 1869. It is also the «Opus Magnum» of the Company. The largest and most modern organ built by Oscar Schlag for his native parish of the Church of Peace. The rich history of the Schlag family in Świdnica began with the first significant order from this church. The family grave of The Schlag Family is located a few steps from the temple. The organ from 1909 was created in a historic organ case with a baroque façade from the previous instrument – the baroque organ of Peter Zeitzius.

According to the funding of EEA Grants by the Parish of The Church of Peace in 2014–2016, organbuilding company *Scheffler* from Sieversdorf carried out the renovation of the instrument. On July 31, 2016, after the Sunday service, the inauguration concert was performed by the cantor of the Peace Church, Maciej Bator. Since then, the instrument has been used several hundred times a year during liturgies and concerts (organ festivals and private events).

Throughout the year, organized groups of tourists from around the world, mostly Japanese, Germans and Americans come to visit the Church of Peace in Świdnica. It is possible to order an organ concert, 15-, 20-, 30-, or 60-minute concerts on Schlag organ, on baroque altar organ, or on both. Optionally, the concert is divided into two parts (using two instruments), or played by

two organists, together and in dialogue. From August 2018 to September 2019, there has been more than 230 private organ concerts ordered by tourist groups on the Symphonic Organ of the Peace Church. In the summer season, private concerts take place almost every day, or even a few concerts daily. New



Fot. Bart Barczyk

Year's concerts are also a tradition. Despite the frost (the church is not heated and there is often sub-zero temperatures in January), guests order about 15 concerts, usually from December 29 to January 3.

The organ also accompanies all the most important events of the year: in addition to sacral celebrations and Church ceremonies, it is played in representative situations. Official guests, delegations, diplomats and politicians visiting Świdnica listen to concerts performed especially for them.

Over the past five years, dignitaries, chancellors, prime ministers and lords of states have listened to organ music in the Church of Peace (Charles VI Gustav, Dalai Lama XIV, Rudy Giuliani, Jolanta Kwaśniewska, Angela Merkel, Ewa Kopacz and others).

Two cycles of organ concerts take place regularly at the Peace Church in Świdnica: Schlag Festival and The Symphonic Organs of the Church of Peace organized by the Good Music Foundation and the organists Zuzanna and Maciej Bator.

The goal of the Schlag Festival is to promote heritage of the organ company *Schlag & Söhne* from Świdnica. Houndert years ago, the company built organs for many different countries: until today instruments from the Świdnica's factory are used in Mexico and South Africa. The concerts of „The Symphonic Organ of the Church of Peace» aim to show the unique, orchestral possibilities of this instrument. The concerts program is dominated by symphonic music, organ transcriptions and film music.

2019, as part of the scholarship of the Minister of Culture, Zuzanna Bator performed 11 concerts at the Church of Peace for school's and kindergar-

ten groups. The concert's program included transcriptions of organ music. The students could touch and see the instrument also from the inside – the engine, bellows, and pipes.

Concerts as part of organ festivals in the Church of Peace gather a large audience: from 150 to over 800 people. The listeners are an enthusiastic group of music lovers. Since 2016 they have been building an unusual atmosphere around Świdnica's organs.

Świdnica becomes an international organ center attracting artists and listeners from around the world. I invite you to visit this amazing place in Lower Silesia. I cordially invite you to the Schlag Festival concerts and other events organized by the Good Music Foundation and the Peace Church in Świdnica.

For more information visit the websides:

www.kosciolpokoju.pl

www.fundacjadobrejmuzyki.pl

www.zuzannabator.pl



Fot. Bart Barczyk

Zuzanna Bator



Andrzej Mikołaj Szadejko – was born in Gdansk in 1974. He is an associate professor at the Music Academy in Gdańsk, organist, composer, conductor, and organologist. He studied at the Music Academy in Gdańsk (1994–1996). In 1998 he graduated from Academy of Music in Warsaw under the guidance of Joachim Grubich and from Schola Cantorum Basiliensis in Basel in 2002 under the guidance of Jean-Claude Zehnder, where he received diplomas with honours in organ music. He also graduated with honours in singing under the guidance of Richard Lewitt and in composition under the guidance of Rudolf Lutz. In 2002 he obtained his doctorate. In 2010 he had a habilitation colloquium. Since 2006 he has been working at Music Academy in Gdańsk, Poland. Szadejko has given over 600 concerts in Poland, most of European countries, and USA since 1994. He has been a leader, adviser, and organ expert in many projects on historical and modern organs, i.e. the Friese organ (1618) in Trinity Church in Gdańsk/PL, the Rhode organ (1762) in St. John's Church in Gdańsk/PL, the Dalitz organ (1769) in Corpus Christi Church in Gdańsk/PL, and the Wittek organ (1911) in Orunia/PL.

e-mail: andrzej.szadejko@gmail.com

BRZMIENIA 2 NA FAGOT I ORGANY

Sounds 2 for bassoon and organ

Andrzej Szadejko

Bassoon

Organ

5

9

13

Musical score for measures 13-15. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic structure with 9/16 and 3/8 note values. It includes a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass line at the bottom.

16

Musical score for measures 16-18. The score is in 4/4 time and continues the complex rhythmic structure. It includes a bass line, a grand staff, and a separate bass line at the bottom.

19

Musical score for measures 19-21. The score is in 9/8 time and features a complex rhythmic structure with 6/16, 3/4, and 5/4 note values. It includes a bass line, a grand staff, and a separate bass line at the bottom.

22

25

29

31

33

36

38

38

I

II

41

41

II

I

44

44

47

49

51

53

53

56

56

58

58

61

II

65

68

I

+ III

72

72

72

75

75

75

78

78

78

81

81

85

85

88

88

92

92

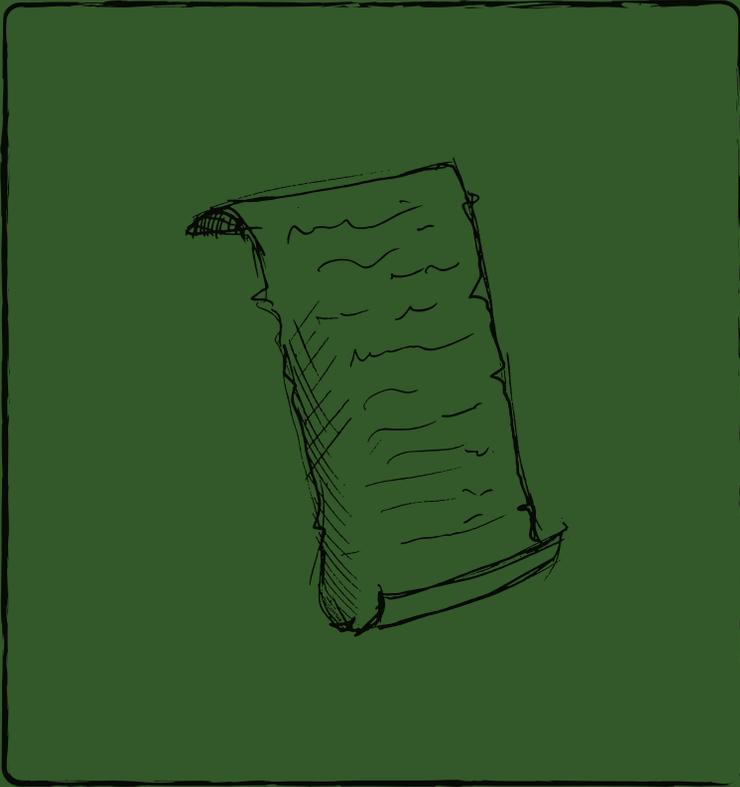
96

96

99

99

Musical score for organ music, measures 112-114. The score is written for three staves: a single bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat). Measure 112 features a melodic line in the top bass staff and block chords in the grand staff. Measure 113 continues the melodic line in the top bass staff and block chords in the grand staff. Measure 114 features a melodic line in the bottom bass staff and block chords in the grand staff. The piece concludes with a fermata over the final note in the bottom bass staff.



Contents

Introduction	3
Articles	5
PAWEŁ PASTERNAK Translocations of the Silesian organs after 1945 to Tarnów diocese	7
MAJA SMILJANIĆ-RADIĆ The Organ +	31
ZDENĚK OTČENÁŠEK PAVEL DLASK The elimination of impact of the deep wide unoriginal nicks/notches in the languid of the baroque type metal organ pipe on pipe sound	43
JAN GOTTWALD From the history of the organ at the at the Pilgrimage Basilica of Our Lady of Visitation in Svaty Kopecek near Olomouc	63
FRANCISZEK KOENIG <i>Polska bibliografia organów</i> by Prof. Maria Szymanowicz as a Tool for Organ Studies	81
GRZEGORZ POŹNIAK Organs as an exemplification of Montenegro's material cultural heritage Part 1: St. Tryphon's Cathedral in Kotor – Our Lady Help of Christians' Church in Muo	93
EWELINA SZENDZIELORZ Max Filke (1855–1911) and his compositional workshop on the example of organ preludes from the collection of Eduard Stehle	115
Pro memoria	143
Piotr Dębski (Maria Szymanowicz)	145
Piotr Dębski (Grzegorz Poźniak)	146
Witold Zaborny (Julian Gembalski)	148
Reviews	151
Grzegorz Poźniak, <i>Firma organmistrzowska Berschdorf z Nysy. Działalność na Opolszczyźnie na podstawie zbiorów Archiwum Państwowego w Opolu</i> (Andrzej Prasał)	153
Piotr Matoga, <i>Antoni Sapalski (1822–1890). Życie i działalność organmistrzowska na terenie Krakowa</i> (Franciszek Koenig)	155
Publishing series <i>Organy i muzyka organowa</i> , J. Krassowski (ed.), vol. I-V (Karolina Pawlik)	157

Franciszek Koenig, <i>Budownictwo organowe na Górnym Śląsku od połowy XIX w. do roku 1945. Ewolucja rozwiązań konstrukcyjnych i estetyki brzmieniowej na przykładzie instrumentów w kościołach diecezji gliwickiej</i> (Andrzej Prasał).....	164
Maria Szymanowicz, <i>Polska bibliografia organów</i> (Franciszek Koenig).....	166
About the distinguished king, his sonic power and an uncommonly furnished kingdom in a new reveal (Ewelina Szendzielorz)	169

Reports..... 171

The 6th International Scientific Conference on The Art of Organ Building (Piotr Matoga, Bronisław Rutkowski).....	173
The Symphonic Schlag organ in the Church of Peace in Świdnica. Musical phenomenon (Zuzanna Bator)	176

Organ Music..... 179

ANDRZEJ MIKOŁAJ SZADEJKO Brzmienia 2 na fagot i organy	181
-----------------------------------------------------------------	-----

sindruk
zakład poligraficzny



UO
MUZYKOLOGIA



www.foliaorganologica.com