



NR 4/2021

ISSN 2657-6082  
eISSN 2719-3284

International yearbook  
of organ and organ music





# Folia Organologica

International yearbook of organ and organ music

NR 4/2021

# Impressum

## Publishers

Wydawnictwo SINDRUK-DIMK:

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

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

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

## Scientific Council

dr hab. Maciej Babnis (AP Słupsk, Poland)

prof. Stefan Baier (HfKM Regensburg, Germany)

dr hab. Robert Bernagiewicz (Głuchów, Poland)

prof. Pál Enyedi (LFAM Budapest, Hungary)

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

dr Dieter Haberl (HfKM Regensburg, Germany)

prof. Tatjana Krkelić (UM MA Cetinje, Montenegro)

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

dr hab. Michał Śląwecki, 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)

dr Michał Dużniak (AM Katowice, Poland)

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

dr Andrzej Gladysz (KUL Lublin, Poland)

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

dr hab. Petr Koukal (Telč, Czech Republic)

prof. Tatjana Krkelić (UM MA Cetinje, Montenegro)

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

dr hab. Michał Śląwecki, 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 hab. Franciszek Koenig, prof. UO (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](http://www.foliaorganologica.com) – eISSN 2719-3284

The information about the reviewing procedure can be found on the website of *Folia Organologica*.

## Databases

ICI Journals Master List (Index Copernicus)

Platforma Otwartej Nauki (PON)

Central European Journal of Social Science and Humanities (CEJSH)

Central and Eastern European Online Library (CEEOL)

Proofreading: Józef Chudalla, Kathleen McIntosh

Edition of notes: Ewelina Szendzielorz

Photo on the cover: Organ in św. Anna, Poland (Photographer: Grzegorz Poźniak)

## Editorial Board and Office

Folia Organologica

ul. Grunwaldzka 7; PL-45-054 Opole

[office@foliaorganologica.com](mailto:office@foliaorganologica.com)

# Introduction

We are pleased to present our readers with the fourth issue of the annual *Folia Organologica*. The coronavirus pandemic has continued to impede scientific research in different areas of knowledge. Organologists also have a difficult access even to archives. Furthermore, movement is considerably limited. We are therefore all the more pleased to be able to publish another issue of our journal in which we present works written by organologists who have not yet featured in the previous issues. On behalf of the editorial office I would like to greet our present and new readers. The end of this year has been special for *Folia Organologica*, as our annual was included in the list of ranked scientific journals, which was announced by the Ministry of Education and Science in Poland on 1st December 2021. Our belief that organs and organ music require scientific research and multidimensional publicity was reflected in this official view. To further professionalise the journal, we have thus decided to make it available in *Open Access*, supporting this with appropriate author declaration forms. Finally, we are pleased that another academic database has noticed our annual. I am thinking of *Index Copernicus*. All this motivates us to continue our activities and develop further actions. We would like to thank everyone for words of support, positive assessments, as well as for all feedback concerning *Folia Organologica*. We are open to all kinds of suggestions which will allow our journal to become a forum for the exchange of ideas about organs and organ music throughout Europe and beyond.

On 18th May 2021 in the community of Silesian organologists, we held another academic conference organised in Opole in the series *Silesian organs*. Its organisational procedure was proceeding with great difficulty due to the pandemic. Yet, every such meeting and exchange of ideas are highly motivating for further work. One can read a review about the Opole conference in the current issue which also comprises articles, reviews, discussions and other sections in accordance with the prearranged plan of the journal. The music supplement contains a composition sent from Prague by Professor Jaroslav Tůma.

We invite you to read this fourth issue of the journal, anticipating that it will be kindly received. We hope that the year 2022 will bring us back to normal functioning in all areas of life, including science and art.

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





1

# Budowa organów w Komprachcicach w 1937 r. w świetle dokumentów firmowych i parafialnych

The building of the 1937 organ in Komprachcice  
as the documents in the company and church  
archives reveal it

Wolfgang J. Brylla  
ORCID: 0000-0003-0840-3333  
ZIELONA GÓRA

## ABSTRACT

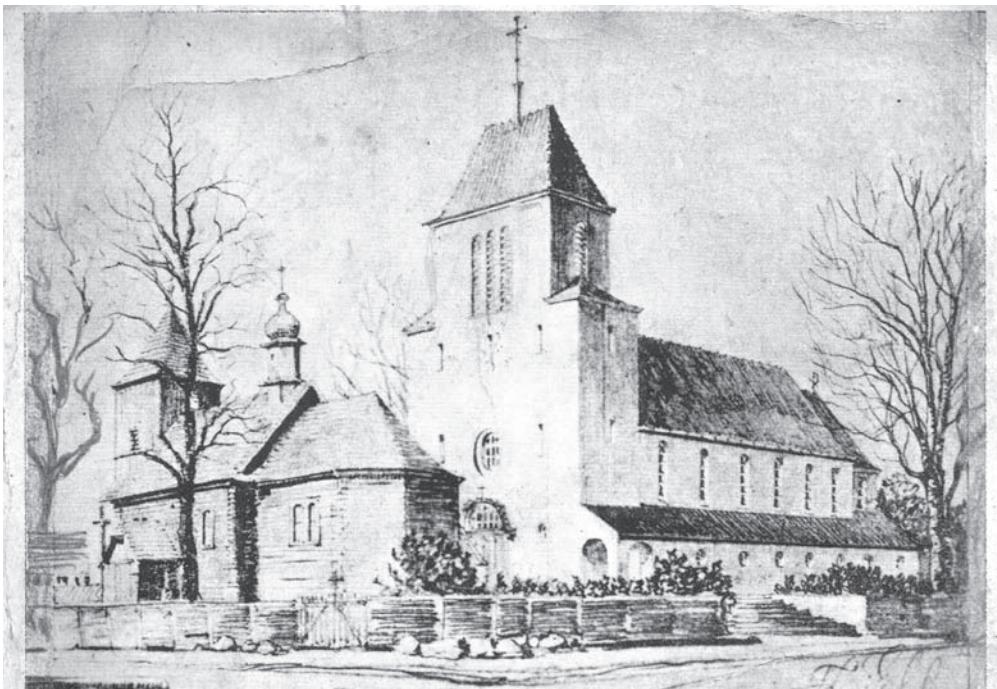
Not much has been known about the Komprachcice organ made in 1937 until now. The main purpose of this contribution was to fill this research gap, which was associated with an attempt to reconstruct the process of building the instrument and outline its historical context. By analyzing the available materials and documents preserved in the parish archives in Komprachcice and the archives of one of the most famous organ-building companies of the 19th and 20th centuries, "GFSteinmeyer & Strebel, Orgel- und Harmoniumbau" based in Oettingen, it was possible to reproduce the subsequent stages of work on the construction of the organ from the moment of determining the technical conditions through the following implementation phases. The exact query also cleared up some unclear points related to the construction of the organ in the Komprachcice Catholic Church, which since then, after necessary repairs, has been used by the faithful to this day. The research also allowed to identify an earlier unknown designer of the church in Komprachcice and an employee who did not appear in the G.F. Steinmeyer archives.

**J**edna ze słynniejszych XIX- i XX-wiecznych niemieckich firm organmistrzowskich, *G.F. Steinmeyer & Strebel, Orgel- und Harmoniumbau* z Oettingen w bawarskiej Szwabii, bardzo aktywna m.in. w regionie berlińskim, na wschód od Odry i Nysy była praktycznie nieznana. W ciągu prawie półtorowiecznej działalności na obecnych ziemiach polskich postawiła zaledwie cztery instrumenty: trzy całkowicie nowe (Świnoujście, 1927, 30 gł.; Poznań, 1929, 10 gł.; Komprachcice k. Opola, 1937, 31 gł.) i jeden w zabytkowej szafie (Wrocław, 1924, 36 gł.). Wszystkie one powstały w okresie międzywojennym. Trzy z nich były oparte na trakturze pneumatycznej, a jedne (Komprachcice) na trakturze elektrycznej. Materiałów dokumentujących ich powstanie nie zachowało się wiele. Te, które przetrwały, przechowywane są głównie w archiwum firmy (obecnie muzeum) oraz w zbiorach komprachcickiej parafii, gdzie zachowała się teczka zawierająca, niestety, niekompletną korespondencję dotyczącą organów. Te dokumenty wraz z tymi przechowywanymi w Oettingen stały się podstawą rekonstrukcji procesu uzgadniania szczegółów ostatecznego kształtu muzycznego i plastycznego nowego instrumentu w Komprachcicach<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Szczególne podziękowania dla Paula Steinmeyera z Oettingen i ks. prob. Winfrieda Watoly z Komprachcic za udostępnienie materiałów archiwalnych. Gdyby nie ich życzliwość, to poniższy artykuł nie mógłby powstać.

## 1. Słów kilka o firmie (H. Fischer, 2011)

W 1847 r. Georg Friedrich Steinmeyer (1819–1901), po naukach i praktykach u Aloysa Thoma, Josepha Antona Bohla, Franza Salesa Hechingera i Eberharda Friedricha Walckera, założył w Oettingen, w bawarskiej Schwabii, warsztat i zapoczątkował trwającą 153 lat rodzinną tradycję organmistrzowską. Zakład rozwijał się bardzo ekspansywnie. Z biegiem lat powstawały nowe zabudowania, w których pracowało do siedemdziesięciu osób. Do 1899 r. Georg Friedrich zbudował 679 organów, z których największymi były postawione w katedrze w Spirze (Speyer; 1883, 70 gł.). Jego następcą został syn, Friedrich Johannes Steinmeyer (1847–1928). Za jego kierownictwa do przedsiębiorstwa przystąpił syn byłego współpracownika, Wilhelm Strebela (1873–1939), i w 1921 r. utworzono firmę *G.F. Steinmeyer & Co. (Steinmeyer & Strebela)*. Firma oprócz organów budowała też fisharmonie. Do śmierci właściciela (w 1928 r.) miała ich zbudować ponad 6000. Szczególnym osiągnięciem zakładu była budowa największych na świecie organów kościelnych. Liczący 208 głosów instrument stanął w 1928 r. w kościele św. Szczepana w Pasawie (Passau). W 1909 r. firma zbudowała swoje pierwsze organy z trakturą elektryczną, która później była długi czas jedyną stosowaną. Friedrich wprowadził też na stałe ulepszone wiatrownice kieszonkowe, opracowane przez Friedricha Witziga – długoletniego współpracownika. Fischer (2011: 96) podaje, że patent został udzielony 29 czerwca 1896 r. Mimo sumieniańskiego *researchu* w czasopiśmie „Zeitschrift für Instrumentenbau” („ZfI”), które prowadziło dział informujący o patentach (*Anmeldungen* – zgłoszenia, *Ertheilungen* – decyzje, *Illustrierte Patent-Uebersicht* – ilustrowany przegląd patentów), nie znaleziono żadnej wzmianki o tym rozwiązaniu. Również poszukiwania archiwalnych patentów w *Deutsches Patent- und Markenamt* (Niemieckim Urzędzie Patentowym) nie dały pozytywnych rezultatów. Po śmierci właściciela (1928 r.) firmę przejął najstarszy syn, Hans Karl Steinmeyer (1889–1970), który zawodu uczył się w rodzinnym zakładzie i u Johanna Klaisa. Po odbyciu jednorocznej służby wojskowej, w 1913 r. wyjechał do USA, gdzie praktykował u *Hook & Hastingsa*, Ernesta Skinnera, nota bene wynalazcy elektropneumatycznej traktury, i w firmie *Welte & Sons*, gdzie był zatrudniony na kierowniczym stanowisku. Z powodu wybuchu pierwszej wojny światowej pozostał w Stanach Zjednoczonych (do 1920 r.) i rozpoczął samodzielną działalność organmistrzowską w Toledo, w stanie Ohio. Po powrocie do Oettingen dołączył do zarządu firmy. Pod jego kierownictwem firma zbudowała około 700 organów, w tym tak znaczące dzieła, jak: w katedrze w Trondheim (1929, 139 gł.), kościele św. Łukasza w Monachium (1932, 72 gł.), św. Wawrzyńca w Norwymberdze (1937, 157 gł.) czy w Kościele Pamięci Protestu w Spirze (1938, 106 gł.). Dzięki niemu firma rozpoczęła też budowanie organów z wiatrownicami klapowo-zasuwyymi. Jak już wspomniano, była to firma rodzinna, w której pracowali też bracia Johannes, jak: konstruktor i wynalazca Ludwig (1870–1939), fenomenalny intonator Albert (1874–1941), kreślarz i projektant prospektów Gottlieb (1867–1950) czy kierownik działu produkcji fisharmonii Wilhelm (1868–1915). Następcą Hansa został w 1967 r. jego syn, Fritz Steinmeyer jun. (1918–2008), który zbudował około 240 nowych organów, z reguły średniej wielkości. Po nim firmę w 1993 r. przejął kuzyn, Paul Steinmeyer (1933–2019), który w 2001 r. prawa do firmy przekazał Karlowi Göckelowi, który prowadzi ją już jako



**Alte und neue Kirche in Gumpertsdorf (Comprachtschütz)**

Il. 1. Rycina z epoki przedstawiająca stary (św. Marcina) i nowy (św. Franciszka) kościół w Komprachcicach

*Steinmeyer Orgelbau Inh. Karl Göckel.* Tym samym działalność firmy została definitelywnie zakończona. W jej zabudowaniach powstało *Orgelbaumuseum Steinmeyer*. Znakiem rozpoznawczym korespondencji firmy była winieta, która była graficzną reprodukcją tablicy ołtarza gandawskiego przedstawiającej muzykujących przy pozytywie aniołów.

## 2. Komprachcice<sup>2</sup>

Komprachcice na przełomie XIX i XX w. liczyły około 1000 mieszkańców. Po pierwszej wojnie światowej, w związku z budową jezior turawskich (1933–1939), które miały umożliwić regulację poziomu wody na Odrze, do wsi przesiedlono część mieszkańców z zalewanych terenów. Wpłynęło to na podwojenie liczby mieszkańców (w 1939 r. wieś zamieszkiwało około 2100 mieszkańców). Dla tak znaczącego wzrostu liczebności wiernych dotychczasowy drewniany kościółek pw. św. Marcina z początku XVIII w. okazał się za mały. Ks. Franz Niedzballa, nowy proboszcz, po pracy wikariuszowskiej w Berlinie (urodzony 28 listopada 1897 r. w Raciborzu-Starej Wsi, święcenia kapłańskie przyjął 2 marca 1924 r. we Wrocławiu; proboszczem w Komprachcicach był w latach 1935–1940, potem we Wrocławiu, gdzie też zmarł 19 października 1952 r.) przystąpił niezwłocznie do działań mających doprowadzić do budowy

<sup>2</sup> Niemieckie wersje nazwy miejscowości: Comprachtschütz, Gumpertsdorf.

nowego, obszerniejszego kościoła. Jego projekt został zamówiony u Theodora Ehla (Arch1) (1876–1946 Halle) z Bytomia. Ten urodzony w Opolu architekt, studiujący we Wrocławiu i Berlinie ([www1](#)), specjalizował się w budownictwie kościelnym, choć był także autorem kilku budowli przemysłowych i do użytku publicznego. Z jego pracowni wyszły projekty m.in. kościołów w Ziemięcicach, Bytomiu (np. Chrystusa Króla), Dobrzeniu Wielkim, Luboszycach, Zabru-Mikulczycach, Bodzanowicach, budynki Urzędu Miejskiego w Oleśnie, szkoły w Bytomiu czy hal fabrycznych huty „Batory” ([www2](#)). Dla Komprachcic przygotował projekt w stylu pruskiego modernizmu. Kościół został konsekrowany i poświęcony św. Franciszkowi z Asyżu 6 grudnia 1936 r. Mając już dużą świątynię, proboszcz, będący pod wrażeniem wspomnianych berlińskich organów, wymarzył sobie podobnej jakości instrument w swoim kościele. Po poradę i pomoc zwrócił się do przyjaciela, Johanna Bukowskiego – o ich bliskiej zażyłości świadczy dopiszek Bukowskiego na liście Fritza Steinmeyera do Bukowskiego z 10 lutego 1937 r. przesłanego do ks. Niedzballi (Arch2) – zapewne Ślązaka, organisty kościoła pw. św. Sebastiana, drugiej po katedrze pw. św. Jadwigi świątyni katolickiej w Berlinie. Jego też poprosił o nadzór w ustalaniu szczegółów technicznych nowych organów. W efekcie rozwinęła się ożywiona wymiana korespondencji pomiędzy Komprachcicami, Berlinem a Oettingen.

### 3. Przygotowania do inwestycji

Przed skontaktowaniem się z bawarską firmą Bukowski sformułował swoją ogólną wizję organów, którą w pierwszej kolejności (na pewno) rozesłał do *Gebrüder Rieger* w Mokrem (Mocker) i Paula Berschdorfa w Nysie. Być może też do innych, ale brak na to potwierdzeń. W styczniu 1937 r., po wpłynięciu od nich ofert, zwrócił się jednak do znanej mu firmy Steinmeyera, gdyż, jak pisał (Arch3), w górnośląskich katolickich kościołach napotyka się głównie na organy wspomnianych firm, a on widziałby pewną odmianę w postaci organów firmy Steinmeyer: *Ich würde mich sehr freuen, wenn gerade Ihre Firma den Auftrag erhalten würde. In Oberschlesien kommt man in den kath. Kirchen nur die obengenannten Orgelfirmen. Ich bin der Ansicht, daß es für Ihre Firma von hohen Werte sein würde, eine Orgel in einer kath. Kirche in der Umgegend von Oppeln zu erbauen.* W związku z tym poprosił o przesłanie na jego ręce, jak i do Komprachcic, niezobowiązującego kosztorysu. Sugerował jednocześnie, aby przesyłka do ks. Niedzballi zawierała też stosowny pakiet materiałów reklamowych (w tym katalog). Prosił o podanie różnic w cenie pomiędzy organami o trukturze pneumatycznej a elektropneumatycznej, uwzględnienie w ofercie nowej instalacji elektrycznej, baterii akumulatorów i stacji ładowania, a także o propozycje rozdziału proponowanych przez siebie głosów na trzy manuały. Dopytywał się też, czy po dokonaniu przedpłaty zostanie natychmiast zabezpieczony materiał dla tych organów. Prosił o szybką odpowiedź, gdyż w lutym miało podjąć decyzję o ich budowie i ich wykonawcy. Na koniec Bukowski poinformował, że ks. Niedzballa był wikariuszem w kościele mariackim (*Liebfrauenkirche*) przy Wrangelstraße w Berlinie, gdzie stały właśnie pięćdziesięciogłosowe organy Steinmeyera z 1914 r. (H. Fischer 2011: 503).

W odpowiedzi z 5 lutego (Arch4) firma przysłała żądane kosztorysy i dyspozycje, przy czym były ich dwie; w drugiej przewidziano jedną transmisję więcej, co spowodowało nieznaczną obniżkę ceny. Propozycje dotyczyły instrumentu dwumanualowego. Opracowując



# G.F. STEINMEYER & CO.

(Steinmeyer & Strebel)

Orgel- und Harmoniumbau

OTTINGEN-BAYERN UND NÜRNBERG

Briefanschrift: Steinmeyer & Co., Ottingen-Bayern

Fernruf: Oettingen Nr. 10  
und Nürnberg Nr. 57379

Telegramm-Adresse:  
Orgelbau Oettingen-Bayern

B a n k k o n t e n :  
Stadt-Sparkasse Oettingen  
Bayern, Vereinsbank Filiale  
Nördlingen . Reichsbank-  
nebenstelle Nördlingen

Poststempel-Kontrolle: Amt  
Nürnberg Nummer 21405

Hochwürden  
Herrn Pfarrer Niedzballa  
Gumpertsdorf  
Kreis Oppeln O.-S.

OTTINGEN-BAYERN, 21. Mai 1937.  
H.St/G.

Hochwürdiger Herr!

Wir danken für Ihre gesch. Zeilen vom 14.ds. und übersenden Ihnen nun unsere Zeichnungen Nr. 1111 und 1112. Aus der erstenen belieben Sie zu ersehen, daß wir soweit als möglich die Änderungen berücksichtigt haben. Zeichnung Nr. 1112 gibt das Profil des Gesimes in natürlicher Größe.

Nachdem Sie uns den Auftrag zur Lieferung des Prospektes nach der Zeichnung Nr. 1106 unter möglichster Berücksichtigung der kleinen Änderungen erteilen, können wir nun weiterarbeiten.

Der Entwurf des Herr Architekten Ehl ist gewiß gut. Um aber die vorgesehene Registerzahl unterzubringen, müßten die seitlichen Türme etwas erhöht werden, wodurch wohl die von Herrn Ehl gewünschte Proportion beeinträchtigt wird.

Nachdem Herr Schäfer an dem Entwurf mitgearbeitet hat, dürfen wir wohl annehmen, daß der behördlichen Genehmigung nichts im Wege steht.

Der rechtzeitigen Fertigstellung steht nun nichts mehr im Wege. Wir bitten nur noch um Bestätigung unseres heutigen Schreibens.

In vorzüglicher Hochachtung

G. F. Steinmeyer & Co.

Anbei:

Uns. Zeichnungen  
Nr. 1111 und 1112.

Brufz. 26.5.37

für

II. 2. Pismo Hansa Steinmeyera do ks. F. Niedzballi z 21 maja 1937 r., w którym wymieniony został architekt komprachcickiej świątyni - Ehl (archiwum Orgelbaumuseum Steinmeyer w Oettingen).

dyspozycję, zrezygnowano z instrumentu trzymanualowego, gdyż biorąc pod uwagę wielkość kościoła, liczba głosów musiała być koniecznie zwiększena, aby uzyskać żądaną siłę dźwięków. Ponadto przy tej samej liczbie głosów organy trzymanualowe są wyższe niż dwumanualowe: *bei der Größe der Kirche in diesem Falle die Registerzahl unbedingt erhöhen müßte, und die gewünschte Klangstärke zu erhalten. Dazu käme noch, daß selbst bei gleicher Registerzahl ein 3-manualiges Werk höher zu stehen käme als eine Orgel mit nur 2 Manualen.* Zaznaczono, że koszt tak skalkulowanych organów jest najniższy z dopuszczalnego przez *Verband der Orgelbaumeister Deutschlands* (VdOD). Steinmeyer stwierdził, że niższej ceny konkurujący Berschdorf nie może zaproponować (też był członkiem VdOD), a jedynie Rieger, gdyż jako firma zagraniczna nie obowiązywały ją ustalenia związku. W przedłożonych kosztorysach przewidziano elektryczną trakturę, gdyż działa ona bardziej niezawodnie i precyjnie niż pneumatyczna: *weil wir der festen Überzeugung sind, daß dieselbe noch zuverlässiger und präziser arbeitet als die pneumatische.* Za tą trakturą przemawiał też fakt, iż był zakaz stosowania ołowianych rurek, które należało zastępować aluminiowymi. Przy czym koszt instrumentu o trakturze elektrycznej był wyższy zaledwie o 250 marek (Reichsmark). Niezawodność traktury miało zapewniać stosowanie pozłacanych srebrnych styków i miedzianych przewodów. Nadawca delikatnie sugerował szybkie podjęcie decyzji i wpłaty zaliczki, gdyż to gwarantowało zabezpieczenie potrzebnego materiału. Odkładanie tego w czasie niosło niepewność, gdyż nie wiadomo było, czy władze państowe nie nałożą dodatkowych ograniczeń w stosowaniu metali kolorowych.

Przedstawiona oferta składała się z dwóch propozycji (Arch5). Pierwsza, z większą liczbą realnych głosów, była bardzo szczegółowa. Oprócz zestawienia głosów, zresztą nie ostatecznego, skoro naniesione były sugestie pewnych zmian (zamiast Krummhorn 8' w I manuale proponowano Klarine 4', a w II manuale za Sesquialtera 2½' & 1½' – dwa głosy: Nasard 2½ i Terz 1½'), wyszczególniono liczbę piszczałek z rozróżnieniem materiału, z jakiego były wykonane; zawierała także szczegółowe informacje o proponowanych wiatrownicach, o kształcie stołu gry, o zastosowanych elementach traktury elektrycznej, miechach, dmuchawie elektrycznej, zestawie prostownika i akumulatorów, transporcie. Kolejnym elementem były uwagi, z których najistotniejszymi były: koszt obudowy z prospektem nie wliczono w powyższy kosztorys, zleceniodawca musiał zapewnić transport rozłożonych organów od miejsca dostawy koleją do kościoła, również pomocnika, pokryć koszty energii elektrycznej, doprowadzenia instalacji elektrycznej zasilającej dmuchawę oraz ewentualnych koniecznych prac murarskich. Określono okres gwarancyjny na pięć lat. Zaproponowano zasady płatności: ⅓ przy podpisaniu zamówienia, ⅓ po dostarczeniu organów na miejsce i pozostałe ⅓ po ukończeniu stawiania organów, przy czym istniała możliwość zmiany tej zasady. Druga propozycja była przedstawiona w formie skrótowej. Zawierała jedynie samą dyspozycję, gdyż pozostałe warunki i szczegóły kontraktu były takie same. Obie oferty, (w oryginale), zamieszczono w aneksie I.

Bukowski niezwłocznie (7 lutego) (Arch6) poinformował radę parafialną (*Kirchenvorstand*), aby na podstawie dotychczasowych informacji wybrać światowej sławy firmę *Steinmeyer & Co.* z Oettingen w Bawarii. W liście powtórzył też informacje techniczne otrzymane od firmy, podkreślając je bardzo pozytywnymi opiniami osobiście poznanych organów tejże

firmy w berlińskim kościele pw. Świętej Trójcy, tzw. *Hindenburg-Gedächtnis Orgel* (H. Fischer 2011: 289). Wspomniał też o pomyśle dołożenia w drugim manuale głosu Vox coelestis 8', co wiązałoby się jednak ze wzrostem ceny o około 350 marek.

Tydzień później (15 lutego), uzupełniając dotychczasowe informacje, Steinmeyer dosłał ks. Niedzballi drugą propozycję, której koszt był nieco niższy (16 240 marek) od pierwszej (Arch7). Zwrócił też uwagę na problem opieki nad instrumentem w przyszłości, sugerując poszukanie odpowiedniego organmistrza na miejscu, w ostateczności we Wrocławiu. Poruszył też ważną sprawę sposobu finansowania organów. Według zapewnień Bukowskiego parafia mogła jako pierwszą ratę wpłacić 7000 marek zaliczki, a w ciągu roku dalsze 5000 marek, tak że do końca roku spłacono by 12 000 marek. W tej sytuacji resztę firma skłonna była odroczyć, jednak od 1 stycznia 1938 r. byłaby ona oprocentowana na 2%.

Z kolejnego pisma Fritza Steinmeyera do Bukowskiego (Arch8) wiadomo, że jego starań uwieńczone zostały sukcesem – rada parafialna przed 26 lutego wybrała firmę z Oettingen na wykonawcę nowych organów. Kontynuując techniczne rozważania, Steinmeyer uważały, że dodatkowy głos, Vox Coelestis, można wbudować, ale nie widzi potrzeby, gdyż wcześniej na prośbę Bukowskiego uwzględniono już Schwebende Aeoline 8' oraz z uwagi na fakt, iż w dyspozycji znajduje się już Unda maris 8'. Tego samego dnia, równolegle, został wystosowany list do ks. Niedzballi (Arch9), w którym firma, dziękując za zaufanie i powierzenie jej budowę organów, prosi o wiadomość, za którą dyspozycją opowiedziała się rada parafialna (gdyż Bukowski domniemywa, że za drugą, z 5 lutego 1937 r., tą, która wyceniona została na 16 240 marek) i czy jest zgoda (Bukowski przypuszcza, że tak) na dodatkowy głos Vox coelestis za 350 marek. W międzyczasie parafia otrzymała zestandardyzowane warunki dostawy, w których zastrzeżono prawa autorskie do dokumentacji, określono zasady płatności, czas dostawy, konsekwencje za nieterminową dostawę lub odbiór, zobowiązanie do jak najlepszego wywiązania się, z wykorzystaniem dobrych materiałów, z podjętego zobowiązania, warunków gwarancji, zasad odbioru ukończonego dzieła (Arch10). Całe warunki (w oryginale) przytoczono w aneksie II.

Nie wiadomo, na którą dyspozycję ostatecznie się zdecydowano, ale podpisano kontrakt, w którym w międzyczasie, w wyniku dalszych konsultacji z Bukowskim, zmieniono nieco zestaw głosów, co skutkowało jego unieważnieniem i podpisaniem nowego. 22 marca Steinmeyer, przesyłając swoją unieważnioną oraz nową umowę, prosił o odesłanie starej i podpisanej nowej (Arch11). Oryginal jest nieznany.

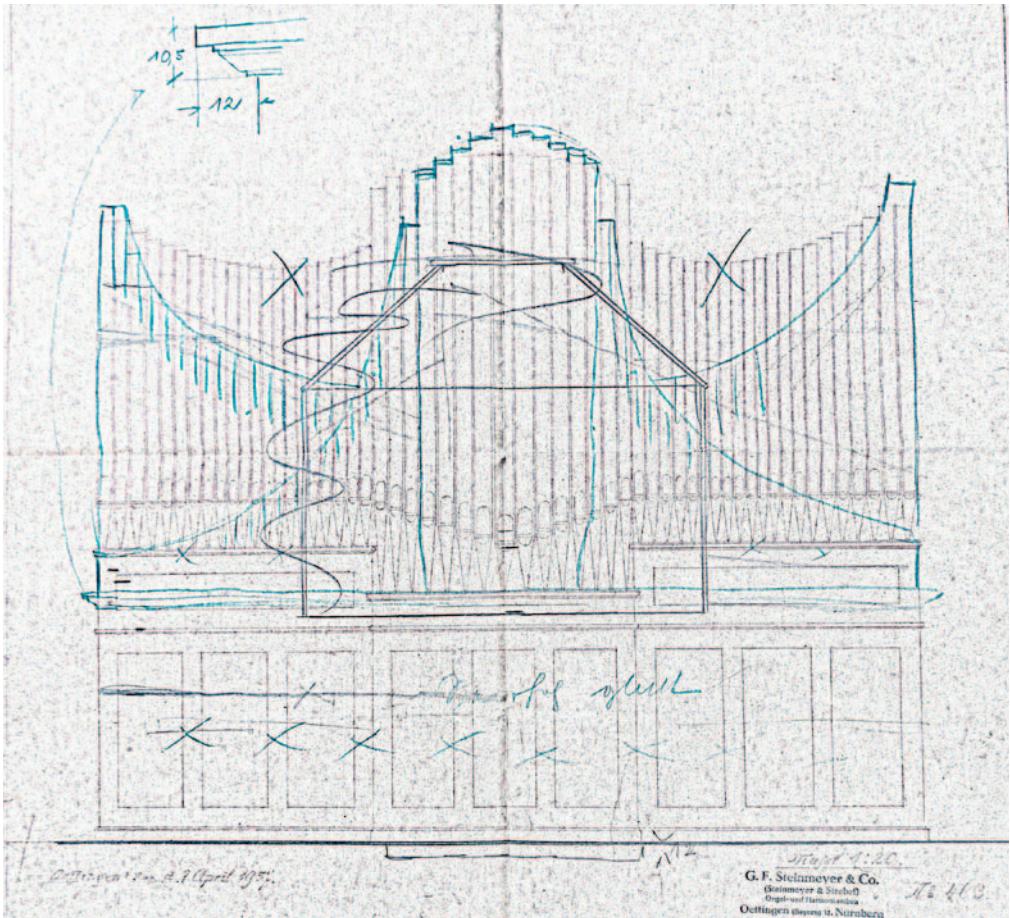
O ile od strony muzycznej wszystko zostało dopięte, to problemem do rozwiązania pozostała kształt i forma szafy organowej. Inwestor poproszony został o nadesłanie skorygowanych rysunków (planów) tej części kościoła, w której znajdował się chór organowy, gdyż te wcześniej przekazane okazały się nieprzydatne (Arch12): *Mit der uns zugesandten Zeichnung können wir leider nicht viel anfangen*. Organmistrz zasugerował, aby naniesione były nań wymiary emporii i przewidywane miejsce usytuowania instrumentu. Dodał też, że niezwłoczne otrzymanie tych materiałów pozwoliłoby na szybkie ukończenie inwestycji.

Proboszcz, nie zwlekając, wywiązał się z prośby i dlatego już 9 kwietnia Steinmeyer mógł poinformować Bukowskiego (Arch13), że mimo opisu na rysunku sugerującym istnienie dwóch empor, przyjęli, że jest tylko jedna i na niej postawione zostaną organy. Wątpliwości budziły jeszcze lokalizacje dmuchawy, baterii akumulatorów (określonej jako *Trakturdynamo*) i ich ładowarki (prostownika). Z planów wynikało, że za organami znajdowały się na dwóch kondygnacjach dwa pomieszczenia przewidziane na różnego rodzaju spotkania parafialne. Organmistrz sugerował, aby dolne jednak przeznaczyć na wspomniane urządzenia. Jeszcze nierozwiązanym problemem pozostawał prospekt. Firma przygotowała projekt oznaczony numerem 463, zachowany w archiwum parafialnym (Arch14). Propozowana szafa organowa miała mieć szerokość 7 m i głębokość 2,4 m. Przy takim założeniu przewidziane przez architekta miejsce okazało się niewystarczające dla budowniczych. Nie ustalone też było umiejscowienie stołu gry. Jako najodpowiedniejsze wykonawca sugerował miejsce pośrodku szafy organowej, przy jej ścianie. Jednak na życzenie mogli go umieścić przy balustradzie – w tym przypadku konieczne byłoby wykonanie specjalnego kanału w podłodze, który skryłby wiązkę przewodów łączących stół gry z organami. Kolejną nieustaloną kwestią było usytuowanie organisty względem ołtarza: tyłem czy przodem. Jako że wcześniej strona finansowa szafy organowej była nie poruszana, Steinmeyer dołączył do listu zestawienie materiałowe i kosztowe proponowanej obudowy organów (czyli projektu nr 463) (Arch15). Szafa, wykonana z drewna świerkowego, wyposażona w stosowne przekaźniki, konduktury, wiatrowniczki i posrebrzane pyłem aluminiowym piszczałki prospektowe, wraz z kosztami transportu i montażu końcowego wyceniona została na 1290 marek (zob. aneks III).



Il. 3. Projekt prospektu nr 463. (archiwum Orgelbaumuseum Steinmeyer w Oettingen).

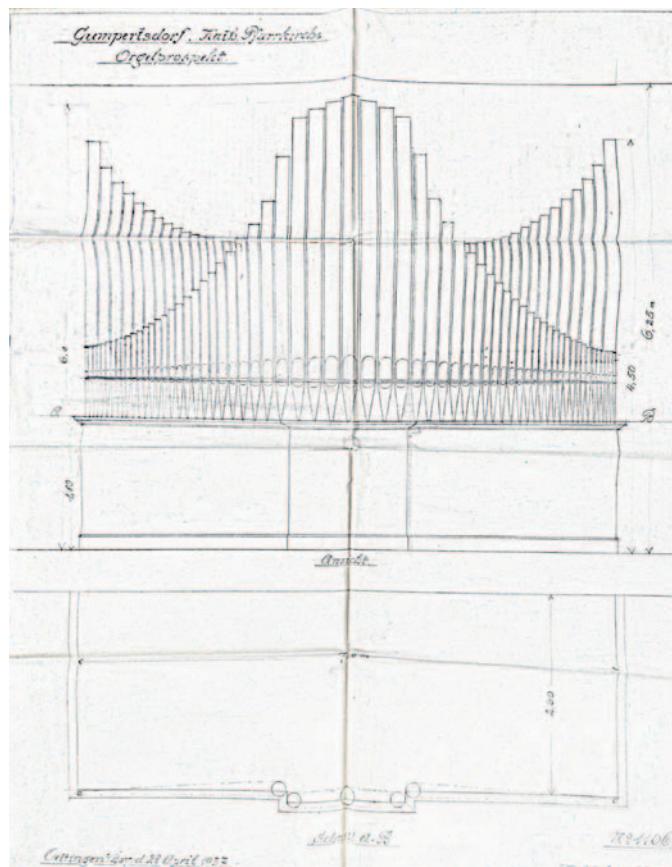
Kopię tego listu wraz projektem prospektu otrzymał też ks. Niedzballa (Arch16). W dodatkowym piśmie poinformowano go o wysokości organów (6 metrów) i dołączono jeszcze rysunek organów wrysowanych w projekt kościoła. Odbiorcę poproszono o wyrażenie opinii i ewentualne przedstawienie kontrpropozycji. Aby jak najszybciej rozstrzygnąć wątpliwości,



Il. 4. Wersje projektu nr 463. (archiwum Orgelbaumuseum Steinmeyer w Oettingen).

Fritz Steinmeyer zaproponował osobiste spotkanie z Hansem Steinmeyerem, który miał być w Berlinie 19 kwietnia (tak jak ks. Niedzballa).

Po spotkaniu, które upłynęło w przyjaznej atmosferze, ustalono zmianę wyglądu szafy organowej, a właściwie jej piszczałkowej nadstawy. Przesyłając nowy projekt o numerze 1106, przekazano jednocześnie, że o ile koszt prospektu, w którym piszczałki postawione są w jednym rzędzie, wynosi 1290 marek, to w układzie dwurzędowym już 1605 marek, gdyż zwiększo- na musiała być liczba piszczałek – do 152 (Arch17). Z listu wynika też, że w trakcie rozmowy poruszona jeszcze została sprawa ewentualnego przedłużenia kabla sterującego, tak aby stół gry ustawić bokiem. Przy akceptacji tego pomysłu kabel musiałby być przedłużony o 5 m, co wiązałoby się z dodatkowym kosztem około 75 marek ( $5 \text{ m} \times 200 \text{ zł} + \text{robocizna}$ ). Steinmeyer odniósł się też pozytywnie do propozycji organisty wbudowania jeszcze jednej transmisji pedałowej 8-stopowego głosu, a gdyby to było możliwe, także głosu 2-stopowego. Transmito- wano by Gedecktbass z głosu Stillgedeckt z drugiego manuału i Flöte 2' z Blockflöte 2' z tego



Il. 5. Projekt prospektu nr 1106. (archiwum Orgelbaumuseum Steinmeyer w Oettingen).

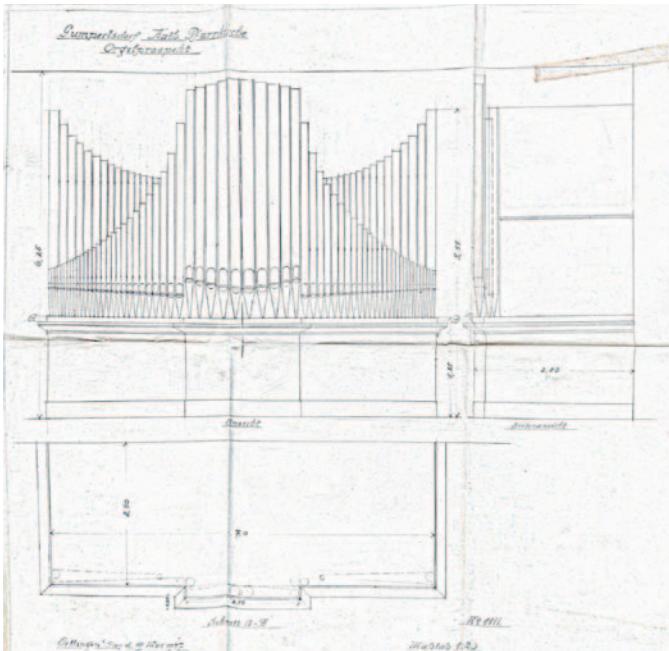
prospektu (tzn. nr 1106) (Arch18), gdyż jako podstawa dalszych uzgodnień pojawiły się projekty o numerach 1111 i 1112 (profil gzymsu w naturalnej wielkości). Rysunki znajdują się w archiwum firmowym (Arch19). Zauważono, że przygotowany przez architekta Ehla projekt był niewątpliwie dobry, tylko aby w nim pomieścić przewidzianą liczbę głosów, konieczne byłoby podniesienie bocznych wież, co zaburzyłoby wizję architekta. Z listu dowiadujemy się, niejako mimo chodem, że przy ostatecznej wersji projektu szafy organowej współpracował niejaki Schäfer, najwidoczniej współpracownik Ehla.

Proboszcz odpowiedział 26 maja, zatwierdzając projekt nr 1111 (Arch20). Najpewniej podpisano jakieś dodatkowe umowy, ale w archiwach ich nie odnaleziono. Wydaje się, że też w tym czasie ostatecznie ustalono kształt obecnej dyspozycji.

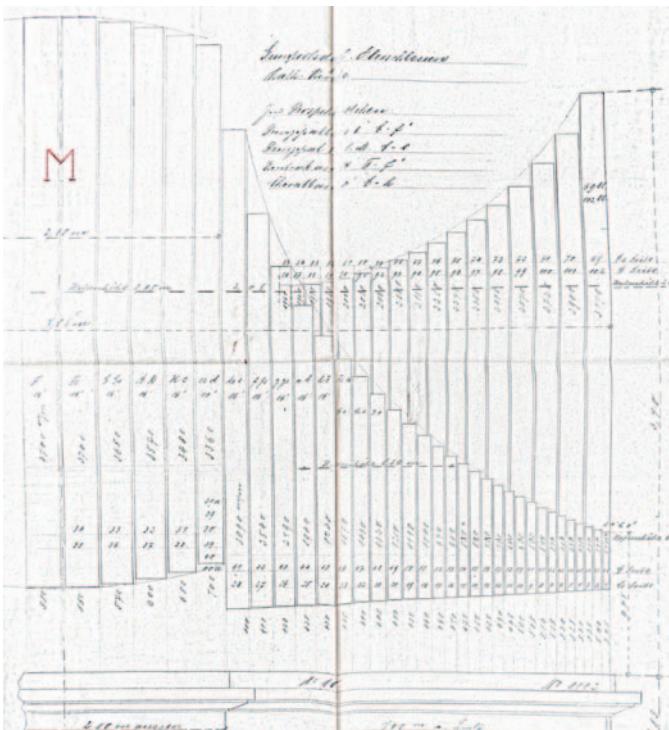
W pierwszych dniach czerwca parafia komprachcicka dokonała wpłaty 5000 marek na konto firmy, co sprawiło, że praca w zakładzie ruszyła pełna parą i – jak zapewniał Steinmeyer – o ile rozstrzygnięta zostanie długość kabla sterującego, nic nie stanie na przeszkodzie wysłania w sierpniu organów do Komprachcic (Arch21). Bukowski zgodził się na wbudo-

samego manuału. Koszt tej operacji to 180 marek. Dodatkowo potwierdzone zostały ustalenia uczynione 17 marca z Bukowskim: własnicy wolnej kombinacji wykonane zostaną jako przełączniki uchylne, a w pierwszym i drugim manuale oraz w pedale wbudowany zostanie (bez dodatkowych kosztów) po jednym nadmiarowym wyłączniku registrów (tzw. vakaty). List kończy się zapewnieniem postawienia organów do końca września, o ile w ciągu najbliższych dni nadejdzie ostateczna decyzja.

14 maja ks. Niedzballa odpowiedział na powyższe listy. Nie znamy szczegółów. Z reakcji Steinmeyera można się domyślać, że zasugerowano delikatną zmianę dotychczasowego projektu



II. 6. Projekt prospektu nr 1111. (archiwum Orgelbaumuseum Steinmeyer w Oettingen).



II. 7. Projekt prospektu nr 1112. (archiwum Orgelbaumuseum Steinmeyer w Oettingen).

wanie 2-stopowego głosu do pedału.

28 sierpnia, zgodnie z wcześniejszymi zapowiedziami, prace w firmie zostały zakończone i organy załadurowano do wagonu. Zakładano, że fracht potrwa około tygodnia. Informując o tym listem z 28 sierpnia 1937 r., Steinmeyer prosił o ostrożny wyładunek skrzyni i innych części, o ich ochronę przed wilgocią oraz sugerował, aby części te w całości składać tymczasowo w kościele. Na poniedziałek 6 września zaplanowano rozpoczęcie montażu organów, o ile części dotrą na czas na miejsce. Do tych prac oddelegowano dwóch pracowników: Stöckela, przy czym według Fischera (2011: 79) miał się pisać Stockel i na imię mieć Karl, i Reichherzera, którzy na miejscu mieli się pojawić dzień wcześniej, o ile dostawa się nie opóźni (Arch22). Zgodnie z przewidywaniami wagon z organami dotarł do stacji docelowej 1 września (Arch23). Nie udało się ustalić, jak długo trwały prace przy ich stawianiu. Prace zapewne doglądał, według przekonania Bułkowskiego, miejscowy organista Götz (Arch24). Wydaje się, że trwały one przez cały wrzesień. Też tą potwierdzałyby dwa listy. Pierwszy

został wysłany przez Bukowskiego do Steinmeyera 7 października, w którym jest mowa o „miłym” kilkudniowym pobycie w Komprachcicach (Arch25), co można ewidentnie powiązać z odbiorem i poświęceniem organów, które w tej sytuacji mogły mieć miejsce 3 października. Drugi, wystosowany przez Hansa Steinmeyera 12 października (Arch26) do ks. Niedzballi, informował o wystawieniu korygującego rachunku uwzględniającego koszty za dostarczone dodatkowe głosy – Terz i Quinta (koszt głosu Flachflöte nie został uwzględniony), za prospekt oraz dodatkowy przewód sterujący. Do listu dołączona była oferta stałego doglądania instrumentu za dodatkową opłatą. Za 85 marek firma zobowiązywała się raz w roku przejrzeć instrument, w trakcie którego dokonano by drobnych napraw i przeprowadzono korektę strojenia (Arch27). Proboszcz zgodził się, gdyż mimo udzielenia pięcioletniej gwarancji przez firmę, nie obejmowała ona strojenia. Nie wiemy, czy umowa ta była przedłużana.

Oddany i poświęcony w październiku instrument został oznaczony opusem 1645. Jego ostateczna dyspozycja przybrała następujący kształt:

Manual I (C-g³)	Manual II (C-g³) (szafa ekspresyjna)	Pedał (C-f¹)
Bordun 16'	Lieblich Gedeckt 16'	Subbass 16'
Prinzipal 8'	Salizional 8'	Zartbass 16"
Gamba 8'	Schwebend Aeoline 8'	Kontrabass 16'
Dulciana 8'	Quintatön 8'	Prinzipalbass 8'
Konzertflöte 8'	Stillgedeckt 8'	Choralbass 4'
Rohrflöte 4'	Geigen Prinzipal 4'	Flachflöte 2'
Oktav 4'	Nachthorn 4'	Posaune 16'
Waldflöte 2'	Blockflöte 2'	
Mixtur 1½'	Quinte 2 ½'	* transmisja z Lieblich Gedeckt 16'
Cymbel 1'	Terz 1 ½'	
Trompete 16'	Krummhorn 8'	
Trompete 8'		
Clarine 4'		

Połączenia: Pedal-Koppel I, Pedal-Koppel II, Manual-Koppel, Unter-Koppel II-I, Ober-Koppel II-I, Unter-Koppel II, Ober-Koppel II.

Urządzenie dodatkowe: Pianopedal II.

Rejestry zbiorowe: Tutti, General-Tutti, 2 wolne kombinacje. Tremulant II, Crescendo.

Mimo popierania przez firmę idei *Orgelbewegung* według zasad Alberta Schweitzena, z którym była w ścisłym kontakcie, to nie do końca i zawsze je stosowała. Niestety, często musiała się uginać i uwzględniać życzenia szeroko pojętego inwestora. Tak też było i w Komprachcicach, czego ewidentnym dowodem jest ostateczna dyspozycja, w której postromantyczne brzmienie stapia się z barokowym. Instrument komprachcicki jest przykładem średnich organów o dużych możliwościach brzmieniowych uzyskanych za przystępna cenę. I tutaj widać ogromne doświadczenie i praktykę organmistrzowską firmy: zastosowała pełne „supery” tylko w starannie wybranych głosach; w pewnych głosach piszczałki wykonała z różnych materiałów (cynku, drewna i 14% cyny) tak je dzieląc, aby nie zaburzyć brzmienia ani charakteru głosu i wrażliwości ludzkiego słuchu.



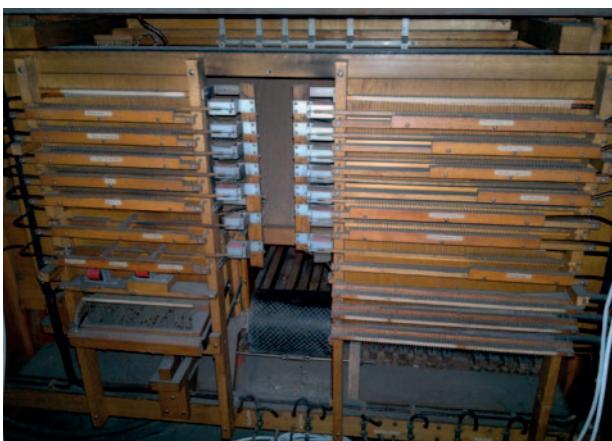
Il. 8. Prospekt komprachickich organów (foto „Organmistrzostwo Kamerton – Wiesław Jelen”, 2018).



Il. 9. Stół gry (foto „Organmistrzostwo Kamerton – Wiesław Jelen”, 2010).



Il. 10. Styki klawiszy (foto „Organmistrzostwo Kamerton – Wiesław Jeleń”, 2015).



Il. 11. Wnętrze stołu gry - przed remontem (foto „Organmistrzostwo Kamerton – Wiesław Jeleń”, 2010).



Il. 12. Częściowo otwarte wiatrownice upustowe - przed remontem (foto „Organmistrzostwo Kamerton – Wiesław Jeleń”, 2015).

Można się nie tylko zgodzić z opinią Gabrieli Czurlok, ale jeszcze ją pogłębić, że jest to nie tylko jeden z nielicznych instrumentów w dekanacie prószkowskim, ale także w diecezji opolskiej, na którym można wykonać szeroki zakres literatury organowej (G. Czurlok 2011: 184). Ubolewać trzeba, że nie są do tego wykorzystywane.

Badając dzieje organów w Komprachcicach, udało się nie tylko zrekonstruować procesy/etapy uzgodnień, ale wprowadzić do przestrzeni naukowej informację o głównym projektancie komprachcickiej świątyni, który dotychczas pozostawał nieznany (Kons 2020). Zatem przypomnijmy, że był nim Theodor Ehl. Udało się też ustalić nazwiska monterów, z których jeden, Reichherzer, nie był odnotowany w monografii firmy autorstwa Fischera (H. Fischer 2011: 75–80).

## ANEKSY

Przedstawione niżej dokumenty pochodzą z archiwum parafii pw. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach.

### ANEKS I

/pieczęć/:

G.F. Steinmeyer & Co.  
(Steinmeyer & Strebel)  
Orgel- und Harmoniumbau  
Oettingen (Bayern) u. Nürnberg

Oettingen, den 5. Februar 1937.

Disposition & Kostenberechnung  
zum Bau einer neuen Orgel für die  
kathol. Kirche zu Gumpertsdorf, O.-S.

2 Manuale C-g“, Pedal C-f‘

Stimmung: Normalton a‘ = 870 Schwingungen.

Intonation: nach den neuesten technischen und musikalischen Fortschriften, jedes Register gemäss seinem Charakter: in Gesamtwirkung von Klarheit, Glanz und Fülle.

		56 Töne	Anzahl der Pfeifen aus:		
			Holz	Zink	Zinn 35%
1.	Bordun	16‘	36	---	20
2.	Prinzipal	8‘	---	36	20
3.	Gamba	8‘	---	36	20
4.	Konzertflöte	8‘	56	---	---
5.	Dulciana	8‘	---	36	20
6.	Krummhörn	8‘	---	24	32
	Klarine	4‘			
7.	Rohrflöte	4‘	---	12	44
8.	Oktave	4‘	---	24	32
9.	Waldflöte	2‘	---	12	44
10.	Trompete	8‘	---	36	20
11.	Trompete	16‘	---	48	8
12.	Mixtur	3-5 fach	---	32	204
13.	Cymbel	1‘ 3 fach	---	---	168
		68 Töne	II. Manual C-g“		
			SCHWELLWERK		
14.	Schwebend Aeoline	8‘	---	36	32
15.	Quintatön	8‘	12	12	44
16.	Salicional	8‘	---	36	32
17.	Stillgedeckt	8‘	24	--	44
18.	Geigenprinzipal	4‘	---	24	44
19.	Nachthorn	4‘	---	12	56
20.	Blockflöte	2‘	---	12	44

21.	Liebl. Gedeckt	16'	56	--	12
22.	Sifflöte	1'	---	---	56
23.	Sesquialtera Nasard	2 2/3' & 1 3/5'	---	20	92
23a.	Terz	1 3/5'	---	24	32
24.	Θboë Krummhorn Tremulant	8'			

Pedal C-f'  
30 Töne

25.	Kontrabass	16'	30	---	---
26.	Subbass	16'	30	---	---
27.	Zartbass	16' transm. aus Nr. 21	---	---	---
28.	Prinzipalbass	8'	---	30	---
29.	Choralbass	4'	---	24	6
30.	Posaune	16'	---	30	---

-----  
244      556      1126

Gesamtzahl der Pfeifen aus:

Holz	244
Zink	556
Zinn 35%	1126
zus. 1926 Pfeifen	

Anmerkung: Auch bei den Zinkpfeifen werden die Labien, Stimmschlitte, Kerne und Fußspitzen aus Zinn angefertigt. Körper und Füße erhalten einen sauberen und dauerhaften Ueberzug von Aluminiumbronze.

NEBENZÜGE & SPIELHILFEN

1. Koppel II. – I. Manual
2. Koppel I. Manual – Pedal
3. Koppel II. Manual – Pedal
4. Unteroktavkoppel im II. Manual
5. Oberoktavkoppel im II. Manual durchgeführt bis g''' in den Registern Nr. 14–19, 21 und 24 samt 96 Ergänzungspfeifen aus Zinn
6. Unteroktavkoppel II. – I. Manual
7. Oberoktavkoppel II. – I. Manual durchgeführt
8. I. freie Kombination
9. II. freie Kombination
10. Auslöser
11. Handregister ab
12. Rohrwerke ab
13. Walze ab
14. Tutti

15. Generaltutti
16. Pianopedal II. Manual
17. Generalcrescendo als Walze
18. Schwelltritt II. Manual
19. Zeiger für Generalcrescendo
20. Voltmeter
21. Schalter Dynamo-Batterie

#### SONSTIGE TEILE

a). Windladen, nach eigener, rein pneumatische Bauart, die sich seit 40 Jahren in allen klimatischen Verhältnissen glänzend bewährt hat, aus durchwegs alten, luftgetrockneten Hölzern erstellt; Membrantaschen aus feinstem, dauerhaftestem Havannaspaltleder, mit kräftig belederten, beweglichen Abschlußventilen.

b). Spieltisch, freistehend, rein elektrisch, das Gehäuse in Fichtenholz, ohne, das Oberteil innen sa-peli mahagoni furniert und poliert.

Der Spieltisch enthält im wesentlichen folgende Teile:

2 Manual-Klaviaturen C-g“ aus bestgetrockneten Holz, die Untertasten mit Celluloid, die Obertasten mit Ebenholz belegt.

1 Pedal-Klaviatur C-f‘ aus Eichenholz, mit regulierbaren, stahlernen Federn und kräftiger Filzfütterung, vollständig ruhig beim Spiel.

Registertasten aus geadertem Celluloid. In jede Registertaste sind 2 Porzellan-Plättchen eingelassen. Hiervon tragen die größeren mit Goldrand versehenen Plättchen die Namen der Register, die kleineren fortlaufende Nummern, die für das Registrieren einen nicht zu unterschätzenden Vorteil bietet.

Die Koppeln und Spielhilfen unter Nr. 1–21 bezeichnet.

Vergoldete Silberkontakte für die 2 Manuale, für das Pedal und die Register, nach eigenem System, das ein Versagen völlig ausschließt. Vermöge ihrer sinnreichen Konstruktion reinigen sich die Kontakte von selbst; sie sind deshalb von größter Funktionssicherheit. Das verwendete Material gewährleistet eine praktisch unbegrenzte Dauerhaftigkeit.

Vergoldete Silberkontakte für die freien Kombinationen.

Vergoldete Silberkontakte für die Koppeln, je 1 Kontaktammler für das Generalcre-scendo und den Schwelltritt.

Schwachstromkabel bestehend aus blankem Kupferdraht, 2mal mit Seide überspon-nen, zum Teil auch noch emailliert, zur Verbindung der Tasten, Koppeln und Spielhil-fen im Spieltisch.

Der Spieltisch erhält ferner Rolldeckelverschluss aus Fichtenholz, verstellbares Noten-pult sowie eine Organistenbank mit polierte Platte.

Spieltischmaße nach den Normen des Verbundes der Orgelbaumeister Deutschlands.

c). Elektropneumatische Windsteuerungen für 2 Manuale, das Pedal und die Register, durchwegs aus zweckmäßigen, alten luftgetrockneten Hölzern hergestellt und gegen Feuchtigkeits-einwirkungen 2mal mit Lack überzeugen, Sämtliche Gewindedrähte sind aus Messing verzinkt, alle Ventile leicht beweglich.

Unsere Windsteuerungen haben eine völlig ruhige, sichere und präzise Funktion. Da-bei wird durch die sorgfältige Konstruktion größte Dauerhaftigkeit gewährleistet. Die elektrischen Anschlüsse bestehen auch hier aus vergoldetem Silberdraht.

- d). Schwachstromkabel zur Verbindung des elektrischen Spieltische mit den Windsteuerungen und weitern Apparaten, in einer Länge vom 5 m, bestehend aus verzинntem Kupferdraht 2mal mit Baumwolle umspinnen und gewachst; sorgfältig isoliert; beste Spezialausführung.
- e). Schwellkasten für das II. Manual. Er umschließt sämtliche Register diese Manuale, besteht aus starkem Holz und erhält eine entsprechende Anzahl aufrechtstehender, auf Glas laufender, dichtschließender Jalousien, die in jeder Stellung verharren und durch elektrische Übertragung auf leichteste Weise bedient werden können.
- f). Elektropneumatischer Schwellapparat für das Schwellwerk des II. Manuals von sehr sorgfältiger Konstruktion. Der Apparat hält die Jalousien mit kräftigem Druck geschlossen und öffnet sie geräuschlos, Er ermöglicht 14 verschiedene Stellungen der Jalousien und damit eine hervorragend gute Schwellwirkung.
- g). Gerüstwerk, Raster, Träger, Laufboden etc. in Innern der Orgel.
- h). Magazingebläse mit Schöpfer aus starkem Holz mit ein- und auswärtsgehenden Falten und eisernen Ausgleichsscheren.  
Regulator aus starkem Holz, in kräftiger Belederung. Alle Kanäle in genügender Weite und bester Verdichtung.
- i). Elektropneumatischer Gebläseantrieb für Drehstrom, aus folgenden Einzelheiten bestehend:
  - 1 Hochdruck-Ventilator, bewährtester Konstruktion, für eine Leistung von 21 cbm Preßluft in der Minute, direkt gekuppelt mit:
  - 1 Drehstrom-Motor bei 220/380 Volt, 50 Perioden, 1400 Umdrehungen, 140 mm WS., 1,5 PS leistend.
  - 1 Dreh- oder Hebeleinschalter.
  - 1 Schalldämpfer mit Aluminiumklappe.
  - 1 Drosselventil zur selbsttätigen Regelung der Windzufuhr Das Drosselventil ist so eingerichtet, daß es bei Versagen der elektrischen Stromes auch die Bedienung des Balges durch Menschenkraft ohne weiteres ermöglicht.
  - 1 Anschlußkasten an den Ventilator  
Rohrleitungen zwischen Ventilator und Magazin samt Befestigungsmaterial  
Lager und Isolierungen.
- k). Umformer-Gruppe zur Erzeugung von Schwachstrom.
- l). 1 Schwachstrom-Batterie in Glas- und Holzkasten. Mit ihrer Hilfe kann die Orgel auch bei versagen des Kraftstroms gespielt werden. Eine einfache Umschaltung auf Batterie genügt. Selbstverständlich muß dann auch der Balgschöpfe durch eine Person bedient werden.

#### WEITERE LEISTUNGEN

- m). Verpackung der Orgel hierorts. Das Packmaterial bleibt unser Eigentum.
- n). Transporte zwischen Fabrik Oettingen und Bahnstation des Empfängers.
- o). Aufstellung an Ort und Stelle, Intonation und Stimmung.

Preis: RM 16.350.-

Mit Worten:

/Sechzehntausend dreihundertundfünfzig Reichsmark:/

### BEMERKUNGEN

- I. Ein dem Kirchenraum entsprechendes Orgelgehäuse samt Prospektpfeifen unterliegt besonderer Berechnung.
- II. Der vorstehende Preis gilt in der Voraussetzung, daß der verehrl. Auftraggeber folgende Leistungen übernimmt:  
Kosten und Gefahr der Transporte zwischen Ankunftstation und Orgelraum;  
Stellung eines tauglichen Handlängers für die Dauer der Arbeiten;  
Kosten für Beleuchtung und elektrischen Strom zum Arbeit der Gebläsemaschine;  
Die Verbindung der Motore und Anlasser mit dem Kabel sowie Anbringung eines Schutzkastens über die Apparate;  
Die Ausführung von Maurerarbeiten, wenn aus irgend eines Grunde solche notwendig werden sollten.
- III. Die Garantiedauer beträgt 5 Jahre.
- IV. Lieferzeit: 5 Monate nach Auftragerteilung und Klarlegung aller technischen Einzelheiten.
- V. Zahlungsweise:  
1/3 bei Bestellung  
1/3 nach Anlieferung  
1/3 nach Fertigstellung  
Auf Wunsch können Änderungen vereinbart werden.
- VI. Nachrechnungen über die im Kostenanschlag vorgesehenen Arbeiten werden nicht erhoben. Es wird ausdrücklich erklärt, daß solche Nachrechnungen keine Gültigkeit haben würden.

Oettingen, den 5. Februar 1937

/-/ Fritz Steimeyer

### Kurzgefaßte

Disposition & Kostenberechnung  
zum Bau einer neuen Orgel für die kathol. Kirche  
zu Gumpertsdorf, O.-S.

2 Manuale C-g'', Pedal C-f'

I. Manual C-g'',  
56 Töne

1.	Bordun	16"
2.	Prinzipal	8'
3.	Viola di Gamba	8'
4.	Dulciana	8'
5.	Konzertflöte	8'
6.	Oktave	4'
7.	Rohrflöte	4'
8.	Superoktave	2'
9.	Mixtur	1 1/3' 3-5 fach
10.	Trompete	8'
11.	Klarine	4'

## II. Manual C-g"

68 Töne

Schwellwerk

12.	Liebl. Gedeckt	16'
13.	Violflöte	8'
14.	Unda maris	8'
15.	Quintatön	8'
16.	Koppel	8'
17.	Geigen Prinzipal	4'
18.	Nachthorn	4'
19.	Blockflöte	2'
20.	Nasard	2 2/3'
21.	Terz	1 3/5' (2 2/3)
22.	Cymbel	1' 3 fach
23.	Rankett	16'
24.	Krummhorn	8'
	Tremulant	

## Pedal C-f'

30 Töne

25.	Kontrabass	16'
26.	Subbass	16'
27.	Oktavbass	8'
28.	Choralbass	4'
29.	Posaune	16'

## Transmissionen

30.	Zartbass	16' transmittiert aus Nr. 12
31.	Nachthorn	2' transmittiert aus Nr. 18.

Nebenzüge und Spielhilfen, Sonstige Teile, Weitere Leistungen und Bemerkungen wie im ausführlichen Kostenvorschlag.

PREIS: RM 16.240,-

Mit Worten:

/Sechzehntausend und zweihundertvierzig Reichsmark:/

Oettingen, den 5. Februar 1937

gez. Fritz Steinmeyer

## ANEKS II

### Lieferungsbedingungen

des Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands E.V.

zum Vertrag zwischen dem Kath. Kirchenvorstand Gumpertsdorf

und der Firma: G.F. Steinmeyer & Co. (Steinmeyer & Strebel) Orgel- und Harmoniumbau Oettingen (Bayern)  
u. Nürnberg vom: März 1937

für: Lieferung einer neuen Orgel für die kath. Kirche Gumpertsdorf.

1. An Kostenanschlägen, Zeichnungen und sonstigen Unterlagen behält sich die Lieferfirma Eigentum- und Urheberrecht vor; sie dürfen Dritten nicht zugängig werden und sind, wenn der Auftrag dem Anbieter nicht erteilt wird, unverzüglich zurückzugeben.
2. **Preisstellung** erfolgt in Reichsmark. Jede Zahlung muß so geleistet werden, daß sie in einem angemessenen Verhältnis zum Lieferwert, bezw. bei Teilzahlungen zum entsprechenden Teilwert der Lieferung steht. Alle Preise gelten frachtfrei Waggon Bahnhof des Montageortes.
3. **Zahlungsbedingungen:** Sofern keine gegenteiligen Abmachungen getroffen werden, ist der Kaufpreis ohne jeden Abzug mit 1/3 bei Bestellung, 1/3 bei Anlieferung und 1/3 bei Fertigstellung bezw. Uebernahme zu zahlen. Bei Ueberschreitung der Zahlungsfristen um mehr als zwei Monate werden Zinsen mir 2% über Reichsbankdiskont berechnet. Die Lieferungen bleiben bis zur vollen Zahlung des Kaufpreises Eigentum der Lieferfirma.
4. **Lieferzeit:** Diese beginnt mit der Annahme des Auftrages. Die Einhaltung der Lieferfrist setzt die rechtzeitige Klarstellung aller erforderlichen Einzelheiten voraus. Sie gilt vorbehaltlich unvorhergesehener Hindernisse, wie Fälle höhere Gewalt, Betriebsstörungen sowie verspätete Anlieferung rechtzeitig bestellter Bestandteile. Verspätete Lieferung berechtigt nicht zur Geltendmachung von Schadenersatzansprüchen.

Kann die in den Werkstätten fertiggestellte Orgel einen Monat nach dem vereinbarten Termin aus Gründen, die der Besteller zu vertreten hat, oder wegen höherer Gewalt nicht abgeliefert oder aufgestellt werden, so hat der Besteller trotzdem die vereinbarten Zahlung so zu leisten, als ob die Anlieferung oder Fertigstellung zu Ende der genannten Frist von einem Monat erfolgt wäre. Er ist jedoch in diesem Falle berechtigt, 10% der fällig werdenden oder schon gezahlten Beiträge bis zur Anlieferung bezw. Fertigstellung einzubehalten.

5. **Ausführung:** Die Lieferfirma macht sich verbindlich, die Arbeit gemäß ihrem Angebot unter Verwendung zweckentsprechender, guter Materialien kunstgerecht und solide auszuführen. Stimmung erfolgt, sofern nichts anderes vereinbart wird, nach dem internationalen Kammerton:  $a' = 435$  Schwingungen.
6. **Gewähr:** Für die Güte der Arbeit wird bei Erfüllung der vereinbarten Zahlungsbedingungen vom Tage der Ablieferung an eine Gewähr von drei Jahren in der Weise übernommen, daß etwaige während dieser Frist nachweislich infolge fehlerhaften Materials oder mangelhafter Ausführung unbrauchbar oder schadhaft werdende Teile schnellmöglichst und unentgeltlich ausgetauscht oder fachgemäß ausgebessert werden.

Von der Gewähr bleiben ausgeschlossen Schäden infolge natürlichen Verschleißes, durch Staub, Ungeziefer, Nagetiere, außergewöhnliche Witterungseinflüsse, Trockenheit und Feuchtigkeit, ferner Beschädigungen, die durch unsachgemäße Behandlung oder Dritte verursacht werden.

Für Maschinen kann nur die allgemein übliche Gewähr von einem Jahr übernommen werden. Die geleistete Gewähr berechtigt nicht zur Zurückzahlung von Zahlungen. Sie erlischt, wenn der Besteller von anderer Seite ohne Zustimmung der Lieferfirma Arbeiten oder Veränderungen vornehmen läßt. Die jeweils notwendig werdenden Nachstimmungen fallen nicht unter die Garantie und müssen besonders bezahlt werden.

7. **Aufstellung** ist im Angebot eingeschlossen, sofern dasselbe nichts anderes bestimmt. Voraussetzung bildet die fachgemäße Vorbereitung des Orgelraumes und die unbehinderte Arbeitsmöglichkeit. Durch

Behinderung entstehende Kosten sind der Lieferfirma besonders zu ersetzen. Etwa erforderliche Gerüste, Leitern, Hebezeuge sowie vorübergehende Hilfe beim Bewegen schwerer Teile und eine dauernde Hilfskraft sind vom Besteller während der Montage kostenlos zu stellen. Zu Lasten des Bestellers gehen ferner der Transport von der nächstgelegenen Bahnstation zum Montageort, die Ausführung der elektrischen Starkstrommontage bis zu den Motoren bezw. Anlassern und etwaiger elektrischer Beleuchtungsanlagen, erforderliche bauliche Arbeiten und die Kosten für Heizung, Licht und elektrische Kraft während der Montage.

**Verpackung** wird, wen nichts anders vereinbart, leihweise überlassen. Sie ist pfleglich zu behandeln und baldmöglichst samt Packmaterial und Werkzeugen franko zurückzusenden.

8. **Abnahme:** Diese hat unmittelbar nach Fertigstellung der Arbeit auf Kosten des Bestellers zu erfolgen, und zwar im Beisein eines Beauftragten der Lieferfirma, die auf ihre Kosten einen Sachverständigen beziehen darf.

Kann die Ab- bzw. Uebernahme nicht sofort nach Fertigstellung der Arbeit erfolgen, so hat dies die Fähigkeit von Zahlungen keinen Einfluß. Die besondere Reise zur späteren Uebernahme ist der Lieferfirma gegebenenfalls zu vergüten.

9. **Erfüllungsort** für Zahlungen und **Gerichtstand** ist der Wohnsitz der Lieferfirma.

Öttingen, den 10. März 1937.

/-/ pieczęć i podpis

### ANEKS III

#### KOSTENBERECHNUNG

über ein Orgelgehäuse für die katholische Pfarrkirche zu

Gumpertsdorf

(nach beifolgender Zeichnung Nr. 463)

Untergehäuse aus Fichtenholz, in gestemster Ausführung, mit herausnehmbaren Füllungen aus Gabunsperrplatten, Seitenwände ebenfalls aus Fichtenholz, mit verschließbaren Türen und Füllungen. Sämtliche Holzteile ohne Anstrich.

Prospektpfeifen aus aluminierten Zink, samt Prospektwindladen, Relais, Stöcken und Rastern.

Aufstellung des Gehäuses und Konduktierung des Prospektes.

#### Preis

einschließlich Verpackung und Transportkosten bis Station Gumpertsdorf O.S. ----- RM 1.290

Mit Worten:

/:Eintausend zweihundertundneunzig Reichsmark:/

Anmerkung:

Die Bemerkungen unseres Kostenanschlages von 5. Februar 1937  
finden auch auf diese Kostenberechnung sinngemäße Anwendung.

OETTINGEN, den 9. April 1937

/pieczęć/: G.F. Steinmeyer & Co.

gez. Fritz Steinmeyer

## BIBLIOGRAPHY

- Arch1: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, list Hansa Steinmeyera do ks. Niedzballi z 21 maja 1937 r.
- Arch2: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, list Fritza Steinmeyera do J. Bukowskiego z 10 lutego 1937 r. przesłany ks. Niedzballi.
- Arch3: Archiwum *Orgelbaumuseum Steinmeyer* w Oettingen, pismo J. Bukowskiego do Steinmeyera z 28 stycznia 1937 r.
- Arch4: Archiwum *Orgelbaumuseum Steinmeyer* w Oettingen, pismo Alberta Steinmeyera do Bukowskiego z 5 lutego 1937 r.
- Arch5: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo Fritza Steinmeyera sen. do ks. Niedzballi z 5 lutego 1937 r. wraz z *Disposition & Kostenberechnung zum Bau einer neuen Orgel für die kathol. Kirche zu Gumpertsdorf, O.S.* oraz *Kurzgefaßte Disposition & Kostenberechnung zum Bau einer neuen Orgel für die kathol. Kirche zu Gumpertsdorf, O.S.*
- Arch6: Archiwum *Orgelbaumuseum Steinmeyer* w Oettingen, pismo J. Bukowskiego do Firmy Steinmeyera z 7 lutego 1937 r.
- Arch7: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo Fritza Steinmeyera sen. do ks. Niedzballi z 15 lutego 1937 r.
- Arch8: Archiwum *Orgelbaumuseum Steinmeyer* w Oettingen, pismo F. Steinmeyera do J. Bukowskiego z 2 marca 1937 r.
- Arch9: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo F. Steinmeyera do ks. Niedzballi z 2 marca 1937 r.
- Arch10: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, *Lieferungsbedingungen des Verbandes der Orgelbaumeister Deutschlands E.V.* z 10 marca 1937 r.
- Arch11: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo Fritza Steinmeyera do ks. Niedzballi z 22 marca 1937 r.
- Arch12: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo F. Steinmeyera do ks. Niedzballi z 31 marca 1937 r.
- Arch13: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo Fritza Steinmeyera do Bukowskiego z 9 kwietnia 1937 r.
- Arch14: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, projekt.
- Arch15: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, *Kostenberechnung über ein Orgelgehäuse für die katholische Pfarrkirche zu Gumpertsdorf (nach beifolgender Zeichnung Nr. 463)* z 9 kwietnia 1937 r.
- Arch16: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo F. Steinmeyera do ks. Niedzballi z 9 kwietnia 1937 r.
- Arch17: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo Hansa Steinmeyera do ks. Niedzballi z 3 maja 1937 r.
- Arch18: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo H. Steinmeyera do ks. Niedzballi z 21 maja 1937 r.
- Arch19: Archiwum *Orgelbaumuseum Steinmeyer* w Oettingen, projekty nr 463, 1106, 1111, 1112.
- Arch20: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo Alberta Steinmeyera do ks. Niedzballi z 29 maja 1937 r.
- Arch21: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo H. Steinmeyera do ks. Niedzballi z 25 czerwca 1937 r.
- Arch22: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo F. Steinmeyera do ks. Niedzballi z 28 sierpnia 1937 r.

Arch23: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo F. Steinmeyera do ks. Niedzballi z 2 września 1937 r.

Arch24: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, dopisek J. Bukowskiego na liście Fritza Steinmeyera z 10 lutego 1937 r.

Arch25: Archiwum *Orgelbaumuseum Steinmeyer* w Oettingen, pismo J. Bukowskiego do Steinmeyera z 7 października 1937 r.

Arch26: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, pismo H. Steinmeyera do ks. Niedzballi z 12 października 1937 r.

Arch27: Archiwum Parafii Rzym.-Kat. św. Franciszka z Asyżu w Komprachcicach, nieopisana teczka z dokumentami, *Vertrag über Orgel-Instandhaltung* z 12 października 1937 r.

Kons: Pismo Opolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków do autora artykułu z 17 grudnia 2020 r.

„ZfI”: „Zeitschrift für Instrumentenbau” (1.10.1894–21.09.1897).

www1: *Historia naszej parafii, Parafia św. Jadwigi w Ziemięcicach*, <https://jadwiga-ziemiecice.pl/historia.html>, 3 IV 2021.

www2: Adam Kubacz, *Architekci, budowniczowie i murarze związani z Miechowicami*, [in:] *Miechowice historia / Die Geschichte von Miechowitz*, [http://www.miechowice.info.pl/historia/architekci\\_i\\_murarze\\_miechowic.html](http://www.miechowice.info.pl/historia/architekci_i_murarze_miechowic.html), 3 IV 2021.

CZURLOK G. (2011). *Zabytkowe instrumentarium organowe na terenie dekanatu Prószków*. „Opolski Informator Konserwatorski” 1, 179–198.

FISCHER H. (2011). *Die Orgelbauerfamilie Steinmeyer in Oettingen. In memoriam Theodor Wohnhaus (1922–2009)*. Berlin 2011.

## SUMMARY

One of the best-known German organ building companies from the 19th and 20th centuries, *G.F. Steinmeyer & Strebler, Orgel- und Harmoniumbau* (H. Fischer 2011), based in Oettingen, the Bavarian part of Swabia, and amongst others very active in the region around Berlin, was in fact an unknown quantity east of the rivers Oder and Neisse. During its almost 150 years of existence, it built only four organs on the present Polish territory: three completely new instruments – in Swinemünde/Świnoujście 1927 (30 stops), Posen/Poznań 1929 (10 stops) und Comprachtschütz near Oppeln/Komprachcice 1937 (31 stops) – as well as one in an old organ case in Breslau/Wrocław 1924 (26 stops).

The festive inauguration of the new church in Comprachtschütz on 6 December 1936 rang in the last phase of purchasing the organ. The parish priest Franz Niedzballa asked a friend whom he knew from his curacy time in Berlin, the organist Johannes Bukowski, to help him with the choice of the organ building company and to advise him regarding technical questions. After he had examined the tenders submitted by Rieger, Berschdorf and Steinmeyer, Bukowski opted for the latter, for as it has been passed on: “In the catholic churches of Upper Silesia one only knows the above-mentioned companies. It is my opinion that it would be a very valuable merit for your company to build an organ in a catholic church in the neighbourhood of Oppeln”. Therefore, we can assume that the discussions about the details of the assignment started on 28 January 1937, although the parish council did not yet officially give its blessing to the decision. The purchase’s details were discussed through mail. Initially, Bukowski proposed an organ with three manuals, for which he even submitted a tentative

specification. On 5 February 1937, the Steinmeyer company presented through Fritz Steinmeyer Sr. a project for a two-manual organ with 30 or 31 stops, electric action and membrane chests (*Taschenladen*), for details see appendix no. 1. In both cases, borrowed stops were planned. The total costs of the first proposal added up to 16,350 Mark, the second, up to 16,240 Mark, was a little bit more favorable. In none of the proposals the case work was included. In February, the Bavarian company received the order to build the organ, which involved further discussions regarding an agreement about the final specification. The organ façade (no. 463) for 1,290 Mark (see appendix no. 3) became a problem and the aim to decide on a final version, which had been planned to take place during a personal meeting between the parish priest Niedzballa and Hans Steinmeyer on 19 April 1937, was not achieved. Thereupon, Steinmeyer presented other projects (nos. 1106, 1111 and 1112). Not until 26 May project draft no. 1111 was accepted. At the same moment, an agreement about the specification was reached through mail. It ended up in a compromise between Bukowski's post-romantic preferences and the guiding principles of the organ reform which Steinmeyer wanted to implement. The organ should receive 31 stops, amongst them one borrowed stop (Zartbass 16' from Lieblich Gedeckt 16'/M II), a set of couplers (the regular manual and pedal couplers, 16'- and 4'-couplers in both M II and from M II to M I), as well as two free combinations. The Steinmeyer instrument in Comprachtschütz shows how one could build a medium-sized organ with a higher-than-average potential for a modest price. In September, two technicians, Karl Stockel and Reichherzer, whose first name is not listed in the documents, erected the organ. The investigation of the local church archives also made it possible to identify the architect of the church – Theodor Ehl. Most likely, the organ was inaugurated on 3 October 1937 in presence of amongst others Bukowski and the instrument serves the parish, after having undergone necessary reparations, until the present day.

### Słowa kluczowe/Keywords:

organy • budownictwo organowe • Steinmeyer & Co. • Komprachcice  
• architekt Theodor Ehl

organs • organ building • Steinmeyer & Co. • Komprachcice • architect  
Theodor Ehl

**Wolfgang J. Brylla** – regionalist, historian, specializing in the history of Silesia (after 1740), researcher of the New Marchian and Silesian organ building. Author of many articles and stand alone publications printed in domestic and foreign publishing houses. Among others, co-author (five volumes) and co-editor (one volume) of the Lexicon of North German organ builders (*Lexikon norddeutscher Orgelbauer*).

e-mail: wjbrylla@gmail.com

2

# César Franck: Pedagogical and Performance Problems in *Pièce Héroïque*

David di Fiore

ORCID: 0000-0003-0503-5184

CATHOLIC UNIVERSITY, RUŽOMBEROK,  
DEPARTMENT OF MUSIC

## ABSTRACT

My aim in writing about *Pièce Héroïque* of César Franck is to discuss the aspects of interpretation, and to cite various recordings, books, papers, my own experience of organ studies with Mme Odile Pierre in Paris and the numerous times that I have performed this composition in a variety of musical situations. Another point of discussion will be attaining a spirit of Romanticism rather than a literal reading of the score when dealing with non-French organs. You will need a copy of the Durand edition of 1883 for this discussion, and having measure numbers marked ahead of time will be helpful.

Perhaps a good place to start our discussion is to talk about France and the development of the Cavaillé-Coll organ. As of 1793, church music in France was mostly popular in style, and much of it suitable for the “pub”. Of course there always are exceptions, but certainly with the birth of Franck and Cavaillé-Coll we will see a higher level of music, really influenced by the organs. Events such as the introduction of the Barker Lever in the 1830s allowed the possibility for greater expansion of the tonal and technical resources of the organ, more than ever before. Another turning point was in 1841 with the rebuilding of the organ of St. Denis by Cavaillé-Coll, which at that point, was his largest organ. Very important was its expanded pedal division, as Franck had very limited pedal boards to play prior to this. So in a sense, the organ created the music, in that Franck had a large number of new resources contained in the instruments for which he wrote. “Pater Seraphicus” was responsible for the elevation of the level of composing for the organ and the expanded organ of Cavaillé-Coll surely inspired such works as the *Six Pièces* of 1862, the *Three Pieces* of 1878, and the *Three Chorales* of 1890.

As I will be speaking about Romanticism, perhaps a brief discussion about its attributes will clarify some of the comparisons later. While entire books have been written about Romanticism, I will limit my descriptions to three traits that will affect my later discussion and specifically that aspect of performance. Certainly one of the traits celebrated in Romanticism is a celebration of artistic creativity and imagination. For performers, I think artistic creativity is extremely important, especially in the present times where historical models sometimes

take precedent over individual creativity. While I absolutely advocate knowing the sound of the various organs Franck heard, played and wrote for, the fact of the matter is that most performers will seldom if ever have the chance to play an untouched Cavaillé-Coll organ. That means that the creativity I spoke about, affects registration, tempo, phrasing and many other attributes, but for me, what is more successful in execution, especially when playing a non-French organ, is playing in a broader framework of the “Romantic”. That creativity does not mean “anything goes” or anti-Romantic performance style, nor does it mean to be so bound to a historical model that it destroys the creativity that makes music live. There is a fine line that takes many years of experience to know when musical creativity goes past the boundary of a good sense of the “Romantic” and becomes bad taste or, sometimes, even a gimmick.

Another Romantic era characteristic is the battle of opposites. Dame Gillian Weir writes: “In the Romantic era opposites engage in conflict; extremes become one, unlike the Baroque or even (mostly) Classical style. First each principal theme appears clearly in its own nature; then as the work develops each surrenders something of itself until they reach resolution in an integrated whole. This is clearly seen in the *Pièce Héroïque*, the *A-minor Chorale*, and many other works” (Arch1).

The third Romantic trait is the awareness and celebration of the emotional content of a piece of music. Although many have said that Franck was not the composer of programmatic music, there is a very strong emotional content present in *Pièce Héroïque*. As Odile Pierre said: “Franck was truly spiritual, but also truly a man full of passion and emotions”. Louis Vierne, in his *Memoirs* (L. Vierne 1938 in R. Smith 1999c: 47) speaks about Franck’s warmth and gives us a good picture of his personality, so to simply ignore the emotional aspect of *Pièce Héroïque* and approach it only from a historical model in an emotionally detached manner, or simply as “Allegro Maestoso”, does not truly capture “Pater Seraphicus” either. While Odile Pierre mentioned the fact that some say *Pièce Héroïque* was influenced by the Franco-Prussian War, she also used images of war when I studied this piece with her, but more in a general sense, and not really in the sense of programmatic music. In my score and in notes that I saved from the time I spent in Paris, I have written at bar 159, that is, the glorious transformation of the theme of the lyrical middle section, “declame”, “the glories of the hero”, and “fuoco”, all instructions from Mme Pierre, and all Romantic in the best sense of the word.

As far as the *Three Pieces* of 1878, I will only briefly refer to the fact that they were written for the opening of the Trocadéro and its monumental organ in 1878. The original manuscript of *Pièce Héroïque* was not exactly the same as the first Durand publication of 1883. Although many performers add the instructions written in the original score to their performances, either in all or part, the 1883 edition does not contain some of them. There is no answer why those instructions in the original manuscript are not in the 1883 edition, although the markings certainly make sense in terms of the “Romantic” aspects of interpretation.

While Mme Pierre was a pupil of Marcel Dupré, she was by no means exactly like Dupré, nor was his pupil Jeanne Demessieux. Mme Pierre spoke about the “tradition Dupré” many

times and about Guilmant, but also about the tradition “Tournemire”. Both Mme Pierre and Mlle Demessieux performed the Franck works with considerably more freedom than did Dupré, but Mme Pierre often spoke about her great respect for Dupré and his ideas. For me, respecting and learning from all of the traditions and ideas that have come down through time is wise. The solid, steady approach of Dupré really helps clarify structure, and the freedom of Tournemire and his followers gives the music an expressive quality and also puts an emphasis on Romantic ideals such as the battle of opposites, artistic creativity and individual expression, and finally emotional elements.

Romantic ideals are rarely attained by following prescribed rules and regulations. Cavaillé-Coll organs were designed for a particular space and are unique in their voicing, design and scales, and it is surely a challenge to try to recreate that sound on organs that are a universe away in their tonal concepts. While striving to create a sound as close to what Franck knew, after 50 years of performing and over 1000 concerts, I rarely have played an instrument that comes close to the sound of the untouched Cavaillé-Coll organs I have played. So we are left with the need to develop adaptations to the instrument at hand, always striving to communicate a “Romantic” effect, honoring the aspects of individuality and emotion, while creating a “Romantic” sound, in so far as we are able to do that. It is up to us as performers to create the right spirit, while not always being possible to follow the “letter of the law”. As we will see, the many recordings I will cite display very individual traits and certainly do not recreate textbook models.

### **What is essential? These ideas will affect my later discussion.**

- 1) I would suggest that technique, while necessary to have, is not the answer to all questions, nor is it a means to anything other than to help display the composition and the composer’s ideas in that composition.
- 2) Speed and energy are often confused. Something can be played slowly and be exciting, and can be played quickly and result in boredom. So energy rather than speed is important. Accents, phrasing and good rhythm supersede speed as far as attaining a musical product.
- 3) So much of whatever one wishes to do with the performance of a composition depends on the use of the hands, fingers, arms, and ankles. Those who say everything is done with a finger/knuckle technique are forgetting the fact that the French organists were pianists first. Vierne speaks about this in his memoirs, for example, when he cites the method that Widor taught for playing his famous *Toccata*, which uses a staccato from the forearm and tightening the wrist (L. Vierne 1938 in R. Smith 1999c: 69–71).
- 4) Music-making is a combination of tension and relaxation. Total relaxation for the beginning of *Pièce Héroïque* is absolutely contrary to the character of the music, as is too much tension in the “Oasis” section with its melodic passages.

- 5) Dame Gillian Weir and Mme Odile Pierre always spoke about “energizing” the beat with energy from the fingers, and that would imply a finger action but there must be an additional musical conception behind that idea. I watched Mme Pierre when she played *Pièce Héroïque* and the finger action was strong as was the use of the wrist, depending on the particular passage. I would add that the opposite is necessary for lyrical passages where the hand must relax, and in some cases create a kind of legato that “rolls” from one note to the next using the weight of the arm. These techniques come from piano study.
- 6) Pulling on the stops marked by the composer in the score does not always result in a musically satisfying performance anymore than just pulling on a stop in an “anything goes” fashion. The middle ground is sometimes hard to achieve.

I asked Mme Pierre about the problem of registration. For example, how do you play a Franck work on an organ that has inferior reeds or reeds that are anything but French. Her answer was: “If it doesn’t sound good, change it”. Regarding use of the reeds she said: “Do not use them if they do not sound good”. That sounds obvious enough but I think about the many times I have sat through a performance of Franck where the reeds were a universe away from a Cavaillé-Coll, sometimes thin and sometimes outright painful. Of course one certainly can strive to be as close to Franck’s indications as possible on a given instrument, but adding something to an ensemble that is correct but not really beautiful is against the spirit of the music and the Romantic esthetic. That sentiment was echoed by Dupré’s pupil, Michael Murray (1998: 83). While reeds are the backbone of French organs, Mme Pierre’s point is well taken that too many organists see a registration in the score, and draw those stops without really listening to the effect, in an attempt to be authentic or historically correct. Her opinion was, and mine is, that beauty must have precedent over a slavish adherence to the score.

Another issue to consider is the use of legato in the 19th century. In some quarters today, the legato has been called into question, some stating that Franck was not concerned about that issue. There are several sources that would contradict that opinion. In her book *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, Orpha Ochse (1994: 174–182) devotes a considerable amount of time to a comprehensive evaluation of the legato. Franck himself, speaks about the necessity of legato in his 1858 preface to his accompaniments of plainsong melodies. Further, in her article, *New Franck Fingerings Brought to Light*, Karen Hastings (1990: 92–101) transcribes the fingerings and pedalings in Franck’s edition of Bach for the National Institute for Blind Youths. There can be no question that the aim of the edition’s substitutions, glissandi, and pedal crossings was to achieve a good legato, whether or not that conforms to today’s performances of Bach. I will allow the reader to arrive at their own determination, but also to consider that legato was in evidence, for example, in piano, vocal, orchestral, instrumental music and even in early French sources. I would also caution that any number of shades of legato are also possible and actually desirable, dependent on the acoustic.

Tempo is another source of discussion in the Franck organ works. Many are aware of sources that came to light in publications from the late 20th and early 21st centuries regarding tempi in the Franck organ works. The first consisted of Franck's penciled-in tempo markings found in an original score of the *Six Pièces* of 1862 (the owner of this original score wanted to remain anonymous), and these tempi were published by Joel-Marie Fauquet in 1999 in his book *César Franck*. In the March 2000 journal of the American Organist the same tempi appeared in an article by Marie-Louise Langlais (2000: 42–43) titled: *A New Discovery: César Franck's Metronome Markings for His Six Pieces for Organ*. Finally, and most importantly for this article, was the appearance in the September 2003 journal of the American Organist of an article by Rollin Smith (2003d: 58–60) titled: *César Franck Metronome Marks: From Paris to Brooklyn; Newly Discovered Indications for the Trois Pièces*. These added to the already known tempi markings and those for the *Trois Pièces* were included in the letter that was discovered in the Brooklyn Museum of Art written by César Franck to his pupil R. Huntington Woodman.

These tempi are important because they are considerably faster than what we are accustomed to. For example, *Pièce Héroïque* is marked at m.m. 104 to the quarter-note. The Langlais recording (1963) comes close to this at an opening tempo of around m.m. 96 to the quarter-note. Tournemire suggests m.m. 96 to the quarter-note (C. Tournemire 1930 in R. Smith 1983a: 88), but many French organists are well below this tempo marking. In the recordings I studied, tempi ranged from around m.m. 76 up to m.m. 88 to the quarter-note. While some of the non-French recordings I listened to were even slower, they were very effective for the organs and rooms these performers had at their disposal. I do not believe these tempo markings discussed in the 2003 article can be discounted but nor do I believe that they must be strictly adhered to, either. They are simply another tool to consider when interpreting the Franck organ works.

While I do think for my taste, some of the recordings of the Franck works are played too slowly, I do not necessarily think that tempo is always the problem although energy can be a problem. Speed is not the essence of good playing. Several papers have been written about intended ratios of tempos from Franck's letter (for example, half as fast) which really become tedious. One would do far better to exercise their own musical judgement, letting the study of the harmony and the rhythm dictate musical matters, evaluate the acoustic in which one is playing, listening to the organ itself, how well voiced it is, how it responds in the room, how promptly the various voices speak, and maybe most importantly, the effect one wants to create. Those issues must change with every organ, acoustic, and performer. The performer must have a very clear idea about what is to be created and how to execute a convincing interpretation expressing emotion, individuality and creativity.

I trust Tournemire's writing, as he cautions in his book on César Franck about tempi extremes (C. Tournemire 1930 in R. Smith 1983a: 81). One could also point to the fact that Franck was careful to mark *ma non troppo* many times and I would also point out that Tournemire did hear Franck perform and we did not. Franck wrote the marking *Allegro maestoso* for *Pièce Héroïque* and while there are a range of tempi for that marking, I would be very cautious

about simply citing one tempo, from one source, and following it in all cases. I do not think (save perhaps for the *Final*) that virtuosity is the point either, as there is a depth to the Franck organ works that cannot be arrived at when speed and showing one's virtuosity is the goal. If this discussion has left the reader with more questions than answers, I believe it is a good thing to really think about why we do what we do in a performance, and have good reasons for doing it.

Next, I would also point to the Franck recordings of Jeanne Demessieux (1959) and Dame Gillian Weir (1997 and 1989), both of whom have an absolute command of the rooms they are playing in, which is far more important than following some prescribed tempo marking. Neither of these performers play too slowly, nor too quickly, but display great musicianship, and a reliance on their own musical sense rather than on textbooks and applying their rules in every situation. These recordings really fulfill the Romantic ideals presented above. Both performers use their considerable technique to communicate musical conceptions. Their interpretations beautifully contrast opposites, are an expression of artistic creativity, are full of emotion, and have an abundance of energy and lyricism when appropriate. As Demessieux herself said, "a performer has her rights" (D. Trinkwon 2008: 32). Demessieux's words mean that one must arrive at an interpretation of the composition that is being performed.

We can immediately point to some issues with registration. Franck does not call for the 16' pitch in the *récit* at the beginning of *Pièce Héroïque*, nor does he mention any pitch levels for the *récit* in the 1883 edition. One could certainly justify using the 16' pitches as the Trocadéro organ did have those registers in the *récit*. Also *Pièce Héroïque* was written to display the Trocadero organ and not St. Clotilde where the *récit* lacked 16' pitches. Demessieux does use the 16' pitch in the *récit* at the Madeleine, and the effect is certainly Romantic and very ominous. Besides Demessieux, Michael Murray (1990) and Marcel Dupré (1926 and 1959) used 16' pitches in the right hand for their recordings of *Pièce Héroïque*, while others such as Jean Langlais (1963) and Marie-Claire Alain (1996) do not. Whatever one decides about registration, looking at the Cavaille-Coll Montres reminds me of a good singer. Robust and open sounds are needed for this composition.

One of the things that Mme Pierre said was that the opening chord in the right hand should have an ever so slight tenuto, and the following chords would gradually accelerate to tempo. I am aware from reading the work of Gerard Carter (2008: 97) who studied this piece with Jean Langlais, that Langlais also suggested this tenuto. That is not to say that every French organist plays the beginning in this way, but it is another effective tool to consider. Those who studied *Pièce Héroïque* with a French teacher are always told about the repeated chords in the right hand being played "very staccato" and this directive being stated by Franck and handed down through the various traditions. In order to establish our opposing themes, and for the first menacing theme to make a statement, the energized beat I spoke about earlier must be present, and attention needs to be paid to the dot as part of beat 2, and of course throughout this composition. I like to tell my students that dots are expressive. That is, by how the notes the dots apply to are approached or released, the musical result can change considerably. I also

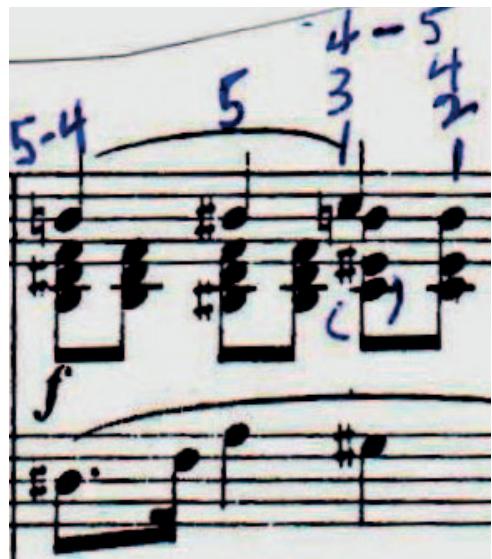
like to tell my students to think of a crescendo on the dot which tends to change the moment of attack and release of a given note.

In bar 2, Gerard Carter (2008: 97) speaks about the release of the final eighth note C-sharp, and whether or not it should be a full value. According to Jean Langlais, with whom Carter studied this composition, it should be a full eighth-note value. I have found no agreement about this issue. Odile Pierre told me that the eighth-note release should not be a full value but be played more as a weak, unaccented note with the dot being like a singer's crescendo. My opinion is that it comes back to tension and release with that final eighth-note being a weak release after creating tension on the first 2 beats and dot. Listening to Jeanne Demessieux and Dame Gillian Weir play this passage, the playing is more in the manner of Odile Pierre, than like Langlais (1963), and the Dupré recordings (1926 and 1959) more like Langlais. In the true Romantic spirit, there is a good deal of interpretive license that is individually determined.

The singing legato is another feature in the soprano that I believe needs attention, for example, from bar 4 on. Too many performers play these notes non-legato which destroys the singing line so essential to the Romantic affect. While there are various solutions for the legato soprano in bar 12, my idea is below in Example 1, which leaves out a doubled note on the first half of beat 3, and uses substitution for those with very small hands. Some with larger hands may not have to substitute or leave out the note, but for a good legato, at least for smaller hands, substitution is essential.

Another possibility would be to move to the Great at bar 12 and use the left hand to play the C-sharp that I suggested be omitted on the first half of beat 3. Then move the left hand to the Positif at bar 14 with the right hand on the Great as usual. The singing legato in the soprano is absolutely necessary for a Romantic interpretation.

As I mentioned in bar one, the manner in which one approaches the 2nd beats of the bars is very important throughout this composition. An ever so slight anticipation before beat 2 will give exactly the right amount of time to make the 2nd beat expressive and further to give the appoggiaturi in the soprano the necessary emphasis, for example in bars 4 and 5. Another way to think of this concept is like a conductor. The timing of the 2nd beat gives the feeling of extending the 2nd beat of the 3/4 conducting pattern out further to the right, which of course contrasts a very square literal beat pattern. I like to give a very subtle crescendo, decrescendo using the récit box on the 2nd beats in bars 4 and 5.



Example 1. Bar 12, Durand (1883)

In the original manuscript, there is a *lentement* marked at bar 7, although after listening to multiple recordings of this composition, some French organists follow that suggestion and others do a little or do not at all. For example, Dupré (1926 and 1959) does not do any rubato, Langlais does quite a bit, and other organists fall someplace between those two. Certainly some kind of relaxation or slackening of the tempo in that place is effective, although I note that the suggestion is not included in the edition from 1883. For me, the left hand, in addition to being very ominous sounding, also has to have a linear feeling, so places like bar 5 and 6 in the left hand with the repeated note D on the 2nd and 3rd beats of bar 5 and 1st beat of bar 6 need to be closely repeated. I change fingers on repeated notes, which gives the notes a connection not attained with repeated notes being half or  $\frac{3}{4}$  value systems. In fact, I also perform in the same way bars 3 and 4 of the left hand, bar 15 and 16 in the soprano, 17 and 18 in the soprano, and so on. The decision again comes down to: "Is the effect Romantic", and not "Does it follow some system calling for repeated notes to be half or  $\frac{3}{4}$  value". So the interpretation is Romantic in the general sense, like the orchestra or other instruments, as opposed to organ method performance practice. Of course organists may have to adjust that idea for whatever acoustic they are performing in.

In bar 20 a very slight hold of the D on beat three in the soprano is effective as well as listening to the alto voice in bars 20 and 21. In bar 21, Odile Pierre told me that Dupré played the thirds at the end of the bar on the Great. Listening to recordings of Langlais and Marchal (1959), they also play those thirds on the Great. According to Gerard Carter (2008: 99), Langlais told him to play the thirds on the Great as well. Starting in bar 24, my belief is that the soprano should be played legato and the slur marks observed, meaning a slight articulation in the soprano between bars 25 and 26, the lower parts in the right hand between 26 and 27 (but not the soprano e-sharp to f-sharp which is too strong a harmony to break), and finally between bars 28 and 29. (One could also play the soprano legato between bars 28 and 29 with the strong leading tone G-sharp to A). The soprano should sing with a legato in bars 30, 31, and 32.

A characteristic of the Cavaillé-Coll windchests is that there can be 2 wind pressures with a higher pressure in the soprano range, along with the doubled scales in the treble. Dame Gillian Weir (Arch1) mentioned: "Cavaillé-Coll doubled the scale in the treble so there was a huge warm sound available for the tune. You need a superb legato partly in order to bring that out". On instruments built by Cavaillé-Coll, those soprano lines would sing out above the lower parts. Therefore a good legato in the soprano is even more essential.

At bar 32 some players with smaller hands will find it difficult to keep the soprano legato. For those with very small hands, I worked out a solution in Example 2 following the same manner as the first example, leaving out a doubled note on the first half of beat 3, and using substitution.

Another alternative would be to move both hands to the Great at bar 30 and again use the left hand to play the F-sharp I suggested omitting on the first half of beat 3. Using this method,

the crescendo is still smooth with the use of the *récit* box and the addition of *anches positif* on the second half of beat 1 of bar 33.

As we move on to bar 33, we see the indication to add *anches positif*. That indication brings up the subject of registration again, as on many organs, there are no *anches positif*. (I played an organ this past summer that had no functioning reeds in the *récit* either. Often here in Central Europe, you will find perhaps an oboe in the *récit* division, which many times is a free reed. That being the case, one must be creative). I would suggest that adding something that sounds Romantic at that point would be appropriate, although I would caution against adding things like high pitched mixtures, or stops of any family that have a neo-Baroque quality.

I also would point out that Cavaillé-Coll did have mixtures (if a mixture was included in the specification for a particular division) on the *jeu de combinación*. Those mixtures enhanced the reeds making them even more brilliant and were nothing like the mixtures found on many organs where they are simply too prominent. Odile Pierre suggested a slight ritard at bar 33 and Jean Langlais executed one in his recording. However, Dupré does not execute any ritard in that place. I have performed it both ways depending on the organ and especially the reeds. If the reeds are grand and robust, then I like to dwell a bit longer.

Langlais, Marchal (1959), Marie-Claire Alain (1996) and others did not suggest that the following section (starting at bar 34) be played with a “French Overture” kind of marcato but would be played in a more connected style. This legato style of playing can be heard listening to the Langlais recording from bars 34–47. Odile Pierre played beat one and corresponding places very marcato with the dotted- eighth, sixteenth figure becoming double dotted with the sixteenth played like a 32nd note, and in fact marked that in my score. Jeanne Demessieux in her recording at the Madeleine (1959), was identical to Odile Pierre’s interpretation. Dupré’s recording from 1926 is a combination of a sharp staccato in bar 34 but a few bars later the similar figurations are played legato. In his 1959 recording, the entire passage is played more legato. In some recordings, bars 36 and 37 are played on the *récit*, which can be heard in Demessieux’s recording. The French tradition of playing the pedal legato unless otherwise marked also is applied to the left hand in Demessieux’s recording with the right hand chords being detached and the left hand bass line being played very legato in bars 36 and 37. Odile Pierre also suggested that and Carter (2008: 102) confirms that this interpretation comes from the Dupré tradition although Dupré in bar 36 is not as careful about the legato in the left hand as his pupils were.



Example 2. Bar 32, Durand (1883)

Demessieux does a rather subtle slowing of tempo at bars 42 and 43 and makes that time up in 45 and 46 with an accelerando and slight ritard on beat 3 of bar 46. In the arpeggios that follow at bar 47, there are a variety of opinions on the performance of this section. I believe a legato brillante or legato perlé, is an appropriate articulation for these left hand, F-sharp major arpeggios, but that will depend on the spirit you want to create. As I recall, Odile Pierre suggested a legato perlé. My opinion is that the acoustic in which you are playing should determine the touch, but certainly a mushy, notes-run-together sound is not particularly effective for this section, or in any acoustic. My experience has been that the articulate left hand in these bars makes a nice contrast to the singing legato in the soprano voice in most acoustics.

At bar 64 a slackening of tempo is effective before an *a tempo* at bar 65. The lentement could be assumed at bar 70 but listening to Dupré there is no ritardando. Odile Pierre said a slight slackening of the phrase is effective and others use varying degrees of ritard or none at all. Carter (2008: 106) mentions that in the original manuscript, both hands are on the recit at bar 79, which is not in the 1883 edition, but it makes good sense to perform it that way with the change to the positif at bar 77.

The middle “Oasis” section begins at bar 80. Here we have the opposing theme to that of the opening, with tension giving way to Franck lyricism. A discussion about tempo here is helpful as there is no indication in the score that this section should be played more slowly. Tournemire indicates a slower tempo in his book on César Franck (C. Tournemire 1930 in R. Smith 1983a: 88). I asked Mme Pierre about this issue and she said that the tradition in France is to play the “Oasis” section from bars 80–108 somewhat more slowly, but not too much, and added that a “mysterious” feeling was needed for this section. However, I note that when I heard her perform this piece, while this section was very expressive, it was perhaps a bit slower but very close to the opening tempo. That is very similar to Jeanne Demessieux, whose tempo is fluid, but not really slower, and both performers move through the arpeggiated sections from bars 93–105. Other interpreters tend to play a shade more slowly to much more slowly, for example André Marchal where the tempo is considerably slower than the beginning, and like Langlais, Marie-Claire Alain, and Daniel Roth (1991), with Roth playing the entire composition more slowly. One certainly could justify a slower tempo in the “Oasis” section but at least in the Dupré tradition, tempo changes like this one are not too large or too often.

How do we get the feeling of opposition of the themes, that characterize Romantic music? The style of playing in the “Oasis” should be legatissimo, especially to contrast the pedal staccato and the faster sections preceding and following. That means careful attention to all the voices is needed (except for the pedal which is marked staccato) so that a legato and expressive nature is present. The tenor and alto voices especially should be a singing legato and not a choppy, angular effect that occurs when a careful legato is not worked out ahead of time. Listening to Dupré’s recordings, he does not register the “Oasis” section using any of the reeds from the recit, nor does he use the hautbois with the fonds in his interpretations of the Franck organ works. While that may not have been Franck’s registration, it is effective on the organs

he was playing, for example, the Queens Hall recording. More important than any literal registration is that the voices must sing and whatever registration one decides on must also sing.

The “Oasis” section is one part I mentioned earlier where Mme. Pierre spoke about the image of a war. Although some scoff at the idea, the images of war could have been the inspiration for *Pièce Héroïque*. Referring to the “Oasis” section, Odile Pierre says: “The general is looking at the field and all of the casualties from the battle, but still with a bravery and nobility of a soldier”. I know her image, while likely not intended to be programmatic, was intended to convey that the “Oasis”, while played with freedom, cannot dissipate into a sentimental display. The right spirit then, is that of an emotional nobility (perhaps stoic) rather than sentimentality. It is an important distinction, as I have heard this section played with Vox Humanas, Voix Celestes and tremolo, with a kind of sugary rubato that is surely not appropriate if one wants to communicate a spirit of nobility. Although some performers charge right through bar 107, a slight slackening of the beat can be very effective.

Another issue is where to change the registration for the new section beginning at bars 108 and 109. The indication in bar 109 is to make the changes on beat 1 of that bar, but for me, dealing with most organs that do not have a ventil system, I prefer to make a subtle addition just before the last beat of bar 106, which allows the pedal and Great to be increased easily as they are not playing in bars 106 and 107. Of course this is assuming that one reduced the pedal at bar 80 which is very likely a necessity on many organs. Even without that reduction in the pedal, two changes are required, which is much more easily accomplished with a free combination, or general piston change before beat 3 at bar 106, assuming one does not have a ventil system similar to Franck’s.

At bar 109, the tympani-like figurations in the pedal can pose problems on organs where the 16' fonds are slow to speak, and can make the sound uneven. One will have to listen carefully to the evenness of the sound and decide whether or not the fonds in the pedal are creating problems. I have always used alternate toes for this section up to bar 117 where I change to a heel and toe to free up my right foot to use the *récit* shades for the poco a poco crescendo marked at bar 118. Rollin Smith (1983a: 34) points out that the pedaling I mentioned was also indicated by Franck, although if one's foot is large enough, it may be possible to use the left foot prior to this bar. No matter how one decides to do this, the crescendo from bars 118 to 128 is very important.

As far as the manuals, 2 adjacent keyboards are necessary, with the right hand on the upper of the two. This is necessary for one to accomplish the octaves on the great being as legato as possible, answering the soprano, which is played on the adjacent manual above, to allow for thumbing down. Although I must admit that some of the performers do not pay attention to this kind of legato, the singing style is really effective if one wants to take the time to work out the difficulties. Practically, for small hands, the octaves are nearly impossible to keep legato without help from the thumb of the right hand. I also like to think of the timing of the attack and release for expression in the phrasing of this figuration in the soprano in bars 109–111.

That means thinking of a crescendo on the half-note and each of the two repeated F-sharps, followed by a hesitation/anticipation before the G-sharp on beat 2, which gives the feeling of the 2nd beat being extended. I tell my students that these half-notes need to have the feeling of growing and the repeated F-sharps in bars 109 and 110 and in similar places in this section also must have a very close repeat like they were being sung. The expressive feeling would apply to all corresponding places on this page and apply both to right and left hands.

Generally speaking, in order to attain a high level of performance, a finger should be written on every manual note and toe/heel indication on every pedal note as a change of fingers/pedaling in performance from one (or several) used in practice, usually leads to a catastrophe. To execute these subtle nuances, as well as maintain control, the same fingering and pedaling must be used every time. I also give ever so slight a delay before the downbeat of each bar where the pattern, referenced above, begins in both right and left hands, so that the downbeat does not sound like it is coming in early. A rushed entrance is a problem on some recordings. The ideal execution of these entrances also goes back to the study of conducting and the importance of listening to the harmony, where the 3rd beat in 3/4 (the up-beat) often has an extended gesture, making it a strong beat (the so-called strong upbeat) rather than a weak beat, and especially in Romantic music.

At bar 118 a question arises as to whether a gradual addition of stops would be an appropriate way to accomplish the marked crescendo, reaching a climax at bar 125, and retiring those stops gradually for the following decrescendo ending at bar 128. The idea certainly is Romantic, depending on the instrument and the resources one has at their disposal. Jean Guillou (1990) makes gradual additions in this place to maximum effect but I would caution that if you decide to use a crescendo pedal, be sure that it does not add high pitched mixtures or stops that do not blend in the ensemble. It may be better to not use the crescendo pedal unless it has the newer technology allowing it to be set up at the discretion of the performer. Other methods include adding carefully selected stops through a combination system, adding the reeds with a ventil if on a French organ or ventil system, or rely on the *récit* box, assuming it is well adjusted, to make the crescendo and decrescendo. It certainly is not anti-Romantic to make a gradual crescendo by stop addition. Franck wrote for the orchestra, and this kind of crescendo is absolutely appropriate in 19th century orchestral music, although not written in the score for *Pièce Héroïque*.

The idea of a gradual addition of stops reminds me of Dupré's recording of *Grand Pièce Symphonique* at Saint-Sulpice (1959), where before the pedal theme enters, he decrescendos down to the softest stop of the organ and crescendos much in the way I have described above, that is, a stop or several at a time. It is not in the score but it is a marvelous effect and absolutely Romantic. Is it appropriate to interpret with the application of a Romantic idea, even though that idea may not be a literal interpretation of the score? I would say yes more often than not; most of us have instruments to play that are another world away from 19th century Paris. Of course Dupré did not follow Franck's indication, but his idea gives birth to a grand, Romantic effect.

Franck calls for the removal of the 16's of the Positif at bar 129, but it hard to tell if Demessieux, Odile Pierre, or Jean Guillou follows that indication as 16' pitches are still sounding (which also could have been from the récit). Again I would comment that it depends on the instrument one has at hand, and the possibilities that instrument affords. At the Madeleine, and at St. Eustache, it is a wonderful effect with the 16' pitches drawn. The feeling of tension is absolutely Romantic and the depth of the sound creates the sense of a battle. According to the specification in Rollin Smith's book (R. Smith 1983a: 155) there were four 16' pitches between the récit and the positif in the Trocadéro organ. Very important are the crescendo, decrescendo markings in this section from bars 129 to 138. Those markings are seen at bars 129 and 130, 131, 133, 135, and 137. The crescendo/decrescendo should be just a little as I can recall Odile Pierre saying that too big an opening and closing of the récit shades would be considered "vulgar". In the recording of Jean Guillou, he executes this crescendo-decrescendo very skillfully over the bar, using the récit box along with the harmony to give a kind of "harmonic" backbone to these places.

Many interpreters, myself included, move ahead with a sense of urgency at bars 133–138. Jean Guillou, on the other hand, rather likes to enjoy the moment and moves a bit, but not as much as many of the other performers. By this point, it should be apparent that the interpreters take a good deal of creative license with registration and interpretation, but not in a way that the effect is anti-Romantic.

At bar 139 and 140, Demessieux delays the entrance of the left hand ever so slightly which really does clarify its entrance. In my score, Odile Pierre notated accent marks on the strong parts of beats from bars 139–145. Also noted is her indication "not too fast". At bar 144 Franck calls for the 16' pitches from the positif to be added, although some interpreters did not take them off at bar 129, so do not follow that indication. Moving ahead, at bars 145 and 146, legato in the soprano is important, with a slight phrase break between bars 145 to 146, and again between 146 and 147. At bar 149, attention to the legato is needed in the soprano voice. I would also suggest that adding more to the pedal at bar 145 helps to bring out the fragment of the principal theme.

At bar 150 some performers make a big ritardando. In the original unpublished version it is written to do so but not in the 1883 edition. However, with the addition of Great, Positif, and Pedal reeds, a ritardando is effective. Dupré again does not make a ritard nor does he in many places where other French interpreters often do so. Rather than seeing that as a negative aspect, I see it as a very positive attribute given that everyone does not sound alike. For myself, if the reeds are good I rather like to enjoy that moment without hurrying on. Another aspect that Mme Pierre talked about was the difference between Franckian rubato and later styles of rubato that make Franckian rubato different from composers like Boëllmann. Franckian rubato is much freer (the so called "Wagner/Lisztian" rubato). Perhaps it is good for each performer to evaluate what works best for them and to play in that way with maximum conviction.

At bar 151 the "très largement" begins, although many French organists play this section closely to what precedes it or only slightly slower. Again for me, it depends on the reeds, and the organ itself. Paying attention to the alto voice and its entrance off the beat in bar 151 and also

to alto and tenor voices in bar 152 really requires an ever so slight anticipation for the moment of attack for those entrances, in order to give a slight accent to the syncopation. The slur marks from the 1883 edition certainly make sense although some people believe that the slurs do not mean anything and play everything from beginning to end without a breath. The answer for me is having the experience of playing in a very large acoustic where breathing is required, and that breath being essential to the understanding of the French repertoire for the organ.

A little tenuto on the third beat D-natural in bar 157 preceded by a slight ritard is very effective. With the theme in the soprano at bars 159–163, many interpretations are possible, although the French recordings I am familiar with, more or less fall into 2 types: the Dupré tradition, which holds steady, and others who push ahead to varying degrees with no ritard or very little at bar 163. Both are effective and both can make compelling and consistent statements. Something about Dupré's steady approach really helps structure in the Franck works, which tend to be sectional, but something about accelerating (with no ritard in bar 163) also can leave the listener on the edge of their seat wondering what will happen next. Neither is anti-Romantic, so again we see individual choices regarding interpretation are plentiful in Romantic music, or as Dame Gillian Weir said: „how I feel about it“, when speaking about Romanticism in general.

The final section from bar 165 to the last bar is a glorious statement of the lyricism first presented in the “Oasis” section, transformed to the triumphal. We see again how one uses their hands, arms, and ankles can absolutely change the sound of the organ, and the way the organ speaks. For example, using the weight of the arm to execute these chords will change the sound of the organ considerably, allowing the reeds time to speak. Carter (2008: 115) points out that Langlais taught that there is no addition of stops here. While there is no indication for additions at bar 165, the addition of stops for this section points out the transformation of the theme of the “Oasis” and enhances its importance. Additionally, Carter points out that the edition by Bonnet calls for the addition of “anches du Solo” (Carter 2008: 115) in the bar of rest at 164. Similarly, later at bar 173, Bonnet calls for the addition of the Contra-Bombarde 32' (Carter 2008: 116) and that again can be justified with the Trocadéro organ having that register in the pedal. That addition is also not in the 1883 edition nor in the original, but it is effective, certainly is not anti-Romantic, and is absolutely thrilling besides. As Franck did similarly at his performance at the Trocadéro in 1878 (Carter 2008: 115), it is additional evidence that composers do not always follow their own registrational suggestions, although some say that Franck always followed a registrational model using the organ at St. Clotilde. At least in *Pièce Héroïque* the evidence is contrary regarding the use of the 32' Contra-Bombarde.

From the originally marked “Lentement” at bar 165, the Durand edition of 1883, is marked, “Più lento”. Listening to various French interpreters, the range of tempi and how much or how little they perform this section “Più lento” are interesting, but really there is no definitive conclusion. What is important is the feeling of the joy and triumph of the “Oasis” theme, with Romantic elements of emotion and the end of the battle of opposites. Various artists communicated differing tempi to their students for this section starting at bar 165, but listening to

their recordings those tempi are not always followed, probably much depending on where the recording was made, the acoustic, and the frame of mind of the performer. (Demessieux, for example, plays this section considerably faster than her teacher, Dupré).

There are many shades of legato in this section from 165–190, with some of the performers playing more legato like Olivier Latry (2005), some very detached with a legato pedal (Demessieux) and others a combination of articulations with a legato soprano and lower voices in the manual chords detached. Dame Gillian Weir says: “play the top of the big chords legato, and punch the notes underneath, like orchestral brass” (Arch1). Another mark I was given for this section by Odile Pierre was “short” referring to the chords and “declamé”. That certainly works beautifully in the Madeleine, but again one must consider the organ and acoustic they are performing in and must have a very clear-cut idea about what it is they wish to communicate.

The pedal solo beginning at bar 179 also has a variety of interpretations, for example, among the possibilities would be placing a break after the 2nd half of the 2nd beat of each bar, placing an articulation before the 2nd beat of each bar, playing legato until a break before the D on beat 2 of bar 182, and yet another playing the pedal solo with a legato for the entire passage. Again with the Cavaillé-Coll reeds one must be careful to allow them to speak fully, because if the note is released too quickly, the reed cannot speak promptly and cannot blossom in the space.

Certainly one of the more convincing interpretations of this final section was that of Olivier Latry (2005), who plays this ending section with the chords on the manuals only slightly detached, leaning towards a legato that gives the reeds time to bloom in Notre-Dame Cathedral and its giant acoustic. His use of the alternate ending from the original score but not published in 1883 is also very interesting. It starts at bar 185 for 4 bars and returns to the published 1883 version at bar 187 of that edition.

Other than the recordings I have already spoken about, I would like to mention some others that readers may or may not know. (See links to most of the recordings in the bibliography). I often tell my students to listen to as many recordings of something they are working on as possible, not so much to imitate them, as to grasp the wide variety of interpretations that are possible in any given style. Ultimately that allows them to form their own interpretations, which I encourage, and which I believe is necessary for the enhancement of performance art.

The name Edouard Commette (1883–1967) is one that I mention because of two recordings of *Pièce Héroïque* that I heard, both recorded in the Cathédrale Saint-Jean de Lyon. One was from an LP, *César Franck, Three Chorales and Pièce Héroïque* (1938), and the other from *Toccata Francais* which includes *Pièce Héroïque* on the 12th track (1928). Commette was a pupil of Widor, and his playing has the mark of good taste associated with his teacher. While the interpretations on both recordings are similar, the timings are of interest being more than a minute apart, with the 1938 recording timing at 8:55, and the recording from *Toccata Francais* clocking in at 7:38. The rubato is tasteful, and the phrasing and articulation just right without being extreme, much in the same way Mme Pierre told me to play *Pièce Héroïque*.

Charles Courboin (1884–1973), is also important to mention. He was born in Antwerp, and studied organ at the Brussels Conservatoire with Alphonse Mailly. He later relocated to the United States, was a frequent performer at the Wanamaker organ, and in 1943 was appointed organist at St. Patricks Cathedral in New York City after several other posts. *Pièce Héroïque* was recorded at the American Academy of Arts and Letters (1940) and is notable for its rhythmic flexibility and creative approach to registration. The “Oasis” is particularly interesting with his use of the Romantic colors available on American organs, although some would say that the “Oasis” section is interpreted in a more American than French style.

Another fine reading is by Jean-Jacques Grunenwald (1911–1982) at the Cavaillé-Coll organ of Abbaye Saint-Ouen, Rouen (1969). I included this as the instrument is one of the most famous Cavaillé-Coll organs, and because Grunenwald plays beautifully. His execution of the chords in the final section with detached lower parts, and legato soprano and pedal, exemplifies the technique I spoke about earlier.

The recordings of Marcel Dupré (1886–1971) also require further discussion. The recording from Queens Hall London (1926), and the recording from St. Thomas New York City (1959) are very similar in style but not in tempo. The Queens Hall recording timing is about 7:06, and the 1959 recording is around 8:26. In the pedal solo at bar 179 in the Queens Hall recording, the phrasing in the pedal solo is executed with the breaks he suggested to his students, (communicated to me by Mme Odile Pierre), that is, before the last eighth-note of bar 180 and the last eighth-note of bar 181. The breaks produce 3 phrases in the pedal solo but Dupré does not make those breaks in the 1959 recording where the pedal solo is played legato. What is similar is the Dupré solid, steady approach with clear-cut structure.

Also important are the recordings of Pierre Cochereau (1924–1984), particularly the versions recorded in Notre-Dame Cathedral (1958) along with the version released by Decca (1967). Both are characterized by great rhythmic freedom. The “Oasis” from the 1967 recording was registered in the manner of Dupré with Fonds only.

Another very interesting recording is by Fernando Germani (1906–1998). Recorded in Selby Abbey (1962) it is more in the Dupré tradition, although his version is certainly on the majestic side with a timing of around 9:35. There surely is a beauty to this slower approach which suits the space and the organ. So again we see the elements of individuality, emotion and creativity all expressed in a variety of ways and on differing instruments.

Finally, while this paper does not discuss the complete Franck organ works, a good example of some of the performance techniques I described above can be seen in the video of Dame Gillian Weir, playing the *Third Chorale in A-minor*, from Abbaye Saint-Ouen, Rouen (1989). Watching her hands it is easy to see the techniques of “energizing the beat”, changing the use of the hands, arms and fingers to attain lyricism, and the use of tension and release in phrasing. It is a marvelous interpretation of this often played work, and certainly will be an inspiration to those who listen to it.

## BIBLIOGRAPHY

- CARTER G. (2008). *Performance and Interpretation of César Franck's Organ Works; and Pièce Héroïque-a case study*. Sydney: Wensleydale Press.
- D'INDY V. (1906). *César Franck*. Paris: Alcan
- FRANCK C. (1883). *Trois Pièces pour Grand Orgue*. Durand and Sons. Paris.
- HASTINGS K. (1990). *New Franck Fingerings Brought to Light*. "The American Organist", 24, 92–101.
- LANGLAIS M.L. (2000). *César Franck's Metronome Markings for His Six Pieces for Organ*. "The American Organist", 3, 42–43.
- MURRAY M. (1998). *French Masters of the Organ*. New Haven: Yale Press.
- OCHSE O. (1994). *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- SMITH R. (1983a). *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*. Hillsdale: Pendragon Press.
- SMITH R. (2002b). *Towards an Understanding of the Organ Works of César Franck*. Hillsdale: Pendragon Press.
- SMITH R. (1999c) and VIERNE L (1938). *Memoirs of Louis Vierne; His Life and Contacts with Famous Men*. In: *Louis Vierne: Organist of Notre-Dame Cathedral*. Hillsdale: Pendragon Press.
- SMITH R. (2003d). *César Franck Metronome Marks: From Paris to Brooklyn; Newly Discovered Indications for the Trois Pièces*. "The American Organist", 9, 58–60.
- SODERLAND S. (2006a). *How did they Play? How did they Teach? A History of Keyboard Technique*. Chapel Hill: Hinshaw Music.
- SODERLAND S. (1986b). *Organ Technique: an Historical Approach*. Chapel Hill: Hinshaw Music.
- TOURNEMIRE C. (1931). *César Franck*. Paris: Delagrave.
- TRINKWON D. (2008). *The Legend of Jeanne Demessieux: A Study*. "The Diapason", 11, 32.
- VALLAS L. (1951). *César Franck*. London: Oxford University Press.

## ARCHIVES

Arch1: personal correspondence with Dame Gillian Weir regarding *Pièce Héroïque* and Romanticism in general. March, 2021.

## DISCOGRAPHY

- ALAIN M.C. (1996). *The Complete Organ Works of César Franck*. Recorded in Saint-Étienne de Caen. Paris: Erato. 0630-12706-2, <https://youtu.be/E1247QCgg4Q>, 23 I 2017. (Link to the 1976 recording).
- DEMESSIEUX J. (1959). *The Complete Organ Works of César Franck*, recorded at the Cavaillé-Coll-Orgel of La Madeleine, Paris. London: Decca. Netherlands: Amersfoort. Reissued (undated) Festivo, n. d. FECD 155/156, <https://youtu.be/G4BrQELAOFw>, 3 II 2021.
- DUPRÉ M. (1959). *Dupré at Saint-Sulpice*. Volume 3. Chicago, United Kingdom, Europe: The Mercury Living Presence Recordings. First released as SR 90227.
- GUILLOU J. (1990). *The Organ Works of César Franck*. I and II. Recorded in Saint-Eustache, Paris. Troy: Dorian. DOR-90135, <https://youtu.be/Ag2eYsgp6Ac>, 20 VII 2010.
- LANGLAIS J. (1963, reissued 2012). *The Complete Organ Works of César Franck*, Recorded in Sainte-Clotilde, Paris. Chicago: GIA. ASIN: B00MYJ1T3M, <https://youtu.be/oRXCq5obbR4>, 29 I 2017.

MARCHAL A. (1959, reissued 1994). *Franck Complete Works for Organ*. Paris: Erato. ASIN: B000005ECK, <https://youtu.be/DXDojhSb5NQ>, 15 IV 2020.

MURRAY M. (1990). *Franck. The Complete Masterworks for Organ*. Recorded in Saint-Sernin, Toulouse. Cleveland: Telarc. CD 80234, <https://youtu.be/COBgiU2SptY>, 24 VII 2013 (*Pièce Héroïque* begins at 20:03).

ROTH D. (1991). *César Franck*. Recorded in Saint-Etienne Cathedral, Saint-Brieuc, France. Düsseldorf: Motette. LC 5095.

WEIR G. (1997, 1989). *L'Œuvre d'Orgue*, (Collins Classics, CD 70442, 1997 is no longer in print). The complete works of Franck are reissued on: DVD *Gillian Weir: The King of Instruments*. Bedfordshire: Priory, PRDVD 7001. See link to Franck, Chorale Three in A-Minor below in *other recordings*.

## LINKS TO OTHER RECORDINGS

COMMETTE E. (1938). *3 Chorals, Pièce héroïque*. Recorded in the Cathedral St Jean de Lyon. London: Angel Recordings (EMI), <https://youtu.be/86D5o7nKIJg>, 20 VI 2016.

COMMETTE E. (1928). *Toccata Francais*. Recorded in the Cathedral of St Jean de Lyon. Washington D.C.: Columbia Records, <https://youtu.be/wUpjrmjStdQ>, 23 II 2016.

COURBOIN C. (1940). *Pièce Héroïque*. Recorded at the American Academy of Arts and Letters. New York: RCA, <https://youtu.be/inb-IUZ9eQ0>, 5 I 2010.

COCHEREAU P. (1958). *César Franck: Pièce Héroïque. Volume 1 of the Complete Works of Franck*. Recorded in Notre Dame Cathedral, Paris. New York: Omega, <https://youtu.be/I1fdwfVJXhc>, 12 II 2010.

COCHEREAU P. (1967). *The Art of Pierre Cochereau*. Recorded in Notre Dame Cathedral, Paris. London: Decca. <https://youtu.be/xrBK2H7DaVY>, 16 V 2019.

DUPRÉ M. (1926). *César Franck: Pièce Héroïque*. Recorded in Queens Hall, London. London: EMI. <https://youtu.be/g9PqpSPPQ8k>, 15 VII 2019.

DUPRÉ M. (1959). *César Franck: Pièce Héroïque*. Recorded in St Thomas Church, New York. Chicago: Mercury. <https://youtu.be/bbM9or2nKZ4>, 19 VII 2018.

GERMANI F. (1962). *Germani at Selby Abbey*. London: EMI, <https://youtu.be/haXP5sJrBSM>, 4 X 2014.

GRUNENWALD J. (1969). *César Franck: Pièce Héroïque*. Recorded in Abbatiale Saint-Ouen, Rouen. France: EDICI, <https://youtu.be/F-N0HI8aPdU>, 11 X 2012.

LATRY O. (2005). *César Franck: Pièce Héroïque. In Spiritum: Olivier Latry plays César Franck*. Recorded in Notre-Dame Cathedral, Paris. Berlin: Deutsche Grammophon, <https://youtu.be/ZHS6SXTkHHA>, 9 I 2019.

WEIR G. (1989). Franck: Chorale No. Three in A-Minor. From BBC's series-The King of Instruments recorded in St. Ouen Abbey, Rouen, France. The complete Franck works are reissued on: DVD *Gillian Weir: The King of Instruments*. Bedfordshire: Priory, PRDVD 700. <https://youtu.be/C91pHWJ3qtU>, 16 VII 2020. (Link to Franck, Chorale No. 3 in A-Minor).

## SUMMARY

For this organist, writing about music always poses difficulties, as putting a feeling into words does not always communicate the intention as well as listening to a musical performance of that idea. If the readers of this article come away with some fresh ideas to try out, or even think about the reasons why they perform *Pièce Héroïque* in a particular way, then

my aim has been attained. It is easy to read about interpretation in a book or article, and then apply those ideas to a performance in a formulaic manner. But the true artist realizes that no system or rule book can replace the thrill of performing, which in large part is the license to take risks and in the case of *Pièce Héroïque*, to reach Romantic goals of opposing ideas being communicated, along with individuality, creativity and emotion. When those goals take the audience away to another level in synergy with the performer, the most amazing atmosphere fills the performance space.

In order for that to happen, all things must be in balance. While we as performers are part of that equation, we are not the whole picture, nor is the performance all about us, but more about a balancing between the composer, performer, and drawing the audience into that artistic endeavor. Often your listeners may not be musicians, but they will know if you enjoy yourself when you play, and they also will know if you love music. One of the ideas I hope I was able to communicate is that that the “sameness” some want to permeate performance art certainly does not permeate the recordings of the artists I mentioned above. Every one of them puts his or her own “stamp” on their recordings of *Pièce Héroïque*, while respecting César Franck as well, which for me is really the sign of a great artist. While I believe in knowing as much as we can about an individual composer and the organs he or she may have had to play, our art is a living one of creativity and not of reproduction. Long live Franck and long live creativity, individuality, and emotion. As Louis Vierne said: “I had only one aim: to rouse emotion”.

### Keywords:

- César Franck • *Pièce Héroïque* • French Organ Repertoire
- Interpretation • Romanticism

**David di Fiore** – performed his European debut recital at the Cathedral of Notre-Dame in Paris. He is a member of the music faculty at Catholic University in Ružomberok, Slovakia, already having played his 1000th concert in Cathédrale Sainte-Croix d’Orléans. Mr. di Fiore was a pupil of French organist, Odile Pierre, has received the award “Distinguished Graduate” from the American National Catholic Education Association, and has been awarded diplomas from the governments of Mexico, Slovakia, and Romania for his “extraordinary participation” as part of international organ festivals.

e-mail: dgdf98@hotmail.com

3

---

# The Organological Archive – a scientific and research institute at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice

Anna Gembalska-Krym

ORCID: 0000-0001-9968-9829

KAROL SZYMANOWSKI ACADEMY OF MUSIC  
IN KATOWICE

## ABSTRACT

The article presents a scientific and research institute at the Academy of Music in Katowice, which aims at collecting, compiling and making available materials concerning Silesian organs and organ music in Silesia. The text presents the genesis of the institute along with the context of its establishment, the scope of its activities and the actions it undertakes. In the following section, the system of the gathered collections are presented with a brief discussion. The article also addresses the issue of the acquisition of collections by the Archive, pointing to the collections of the founder, the archive materials acquired through cooperation with the Church and the collections donated by private individuals. In conclusion, the significance of the institution for the study of organs and organ music, its current functioning and prospects are presented.

Documenting the scientific and cultural achievements of a region, country or institution is a process that aims to create a database for scientific reflection on the phenomena of culture and social life. Institutions have been established to carry out this task, collecting, storing and then compiling and making available the legacy of past generations. These are primarily archives that collect materials such as fonds, documents, publications, collections of artistic and scientific output. The similar function is fulfilled by museums that collect products of human activity.

Documenting the artistic output, including musical life, allows us to determine the cultural potential of certain community or region and helps to define their identity.

In the area of documentation of musical culture in Silesia a special role is played by three institutions operating at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice.

The first of these, the Archive of Silesian Musical Culture, has been established in 1968 by Karol Musioł, PhD, then Vice-Rector of the Academy and Director of the Main

Library. His activity is focused on collecting evidence of work and development of music in Silesia such as manuscripts, music prints, documents of musical life and sound materials ([www1](#)).

The second institution, the Silesian Organ Museum was established in 2004 by Professor Julian Gembalski. It collects such objects as antique organs and their parts-pipes, windchests, consoles. These objects were acquired as part of research work and they are now used for museum purposes but also for scientific and research purposes ([www2](#)). The third institution is the Organological Archive, which commenced its activity in 2012.

## 1. Establishment of the Organological Archive

The Organological Archive was created as a project of the Organ and Church Music Department of the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice within the National Programme for the Development of the Humanities financed by the Ministry of Science and Higher Education of the time. The insufficient state of research in the post-war history of Poland, resulting in the neglect of organ building and organ music as a research area, was the impulse to establish the Archive. This situation, discussed in details in the explanatory memorandum to the project, resulted in a lack of legal protection for the instruments and a lack of care for the archival collections. Therefore, it has been pointed out that it is necessary to establish an institution which will collect and compile archival materials connected with Silesian organs, such as source materials, iconography and records of instruments. Another area to be undertaken is the current documentation of organ building activities in the region, connected with the construction of new instruments, but also with the work undertaken on historic instruments. Documenting the musical life associated with organ music, i.e. concerts, festivals and other events concerning organ and organological issues, was considered an equally important area. The Archive's holdings are intended to become a source base of archival materials for research on issues related to organs and organ music. This is also how the main goal of the project was defined as: creating, compiling and then making available to researchers a broad database on organs and organ music in Silesia (Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach 2011a).

After the project received a positive opinion from experts and successfully passed formal verification, the Archive began its operations.

In the first years, the Archive staff conducted site and instrumentological investigation concerning selected Silesian instruments, created an organ register, photographic documentation and documentation of the activity of Silesian organ builders. Digitalization of collections and registration of museum pieces in the exhibition of the Silesian Organ Museum was started. The work on the project culminated in the conference "Organy na

Śląsku V” (Organs in Silesia No. 5) which resulted in the production of the next volume of the scientific book *Organy na Śląsku* (J. Gembalski 2014) and the publication of a photo album *Muzeum Organów Śląskich* (J. Gembalski 2013) presenting the range of the institution’s activities and some of the exhibits (Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach 2013b).

During almost 10 years of its existence, the Archive has also accumulated archives on organ-related subjects, including church music, estimated at 10,000 archival units (including 6000 catalogued ones).

**The archives include categories as follows:**

- documents concerning organs in Silesia in the form of fonds related to the organs of Silesian parishes and institutions, as well as documentation of contemporary instruments;
- iconography concerning the Silesian and Polish organs – in the form of photographs, design drawings, as well as calendars and postcards;
- documentation of the activity of Silesian organ builders and those from outside the region but operating in Silesia;
- documents of musical life connected with the organ, both in Silesia and other regions of Poland;
- church music collections – sheet music;
- bibliographic collection – books, publications, works, organ magazines and magazines devoted to liturgical music, articles and press clippings;
- varia.

## 2. Collection catalogue system

### 2.1. Documents of musical life

The most numerous category in the collection, estimated at over 2200 archival units, are documents of musical life related to organ music, such as programmes, posters, folders and programme booklets. The collected materials document organ concerts organized by parishes and institutions all over the country. They concern both single, occasionally organized concerts, events taking place cyclically and the biggest organ festivals taking place in Silesia and in Poland.

Among many festivals documented in the Archive’s collection, one can mention: “Muzyka Organowa w Katedrze”, “Jesień Organowa w Powiecie Bieruńsko-Lędzińskim”, “Dni Muzyki Organowej w Gliwicach”, “Mikołowskie Dni Muzyki” and “Śląski Festiwal Bachowski” while outside of Silesia festivals took place in Kamień Pomorski, Gdańsk-

Oliwa, Frombork, Koszalin, Kraków, Leżajsk, Olkusz, Kluczbork, Legnica, and many other places.

This group of collections also includes documentation of artistic activities of the Organ and Church Music Department of the Katowice Academy, collected at various stages of its structure-starting from the Organ Teaching Group which was active in the 70s and ending with the presently functioning academic unit. These records include posters and programs for concerts, student concerts, final recitals, academic conferences, open lectures, courses, and other events organized by the academy and its staff.

The Archive also collects materials concerning inaugurations and consecrations of new or restored instruments, events related to liturgical music (concerts, courses, lectures), as well as documentation of scientific sessions, symposia and organological conferences.

The above collection is a valuable testament to the activity of Polish, and especially Silesian, organists for over 70 years. The oldest and at the same time the most valuable posters and programmes date back to the 1950s. Some have survived to the present day in single copies. Especially interesting are the programs with autographs and dedications of the late world-class organists.

## **2.2. Documentation of Silesian organs and activities of organ builders**

A very important area of the Archive's activity is the collection of documentation of Silesian organs. The materials held by the Archive were obtained mainly from parish archives and refer to over 80 instruments found in the churches of Upper Silesia, Lower Silesia and Opole Silesia. The documents held in the folders, each of them refers to the particular instrument and contain mainly photocopies of archives such as cost estimates, design drawings, correspondence between the parish and the organ builder, protocols of instrument's acceptance, documents concerning later repairs, tunings and renovations. The oldest catalogued documents come from the 19th century and concern instruments located, among others, in churches in Raszczycy (St. Simon and St. Jude Thaddeus Church), Brzeźce (Our Lady of the Scapular Church), Bielszowice (St. Mary Magdalene Church) and Bieruń Stary (St. Bartholomew Church).

The archive also collects documentation of organs built nowadays. Documentations of this type include mainly project materials, technical drawings, scale diagrams, notes and working sketches, extensive correspondence with organ builders and subcontractors, as well as photographic documentation of the construction and installation. Some of the documents concern the musical life of the parish initiated by the construction of the new instrument. These are materials related to the inauguration and consecration of the organ, concert programs, as well as reports and articles from the daily press. The exemplary

REKTORAT PAŃSTWOWEJ WYŻSZEJ  
SZKOŁY MUZYCZNEJ w KATOWICACH

Aula P.W.S.M. w Katowicach

Niedziela, dnia 14 stycznia 1962 r.

IX. PORANEK  
MUZYKI ORGANOWEJ

W Y K O N A W C A

ADAM BRYZEK

Prelekcja: Józef Świder

P R O G R A M

- 1) J.S. Bach . . . . . - 2 preludia . chorałowe  
d-moll nr 60 W. P. „Wir  
glauben all' an einen  
Gott Schöpfer...”  
F-dur nr 62 W. P. „Wir  
glauben all' an einen  
Gott Vater...”
- 2) Hendrik Andriessen - Sonata Da Chiesa (Tema  
Con Variazioni E Finale)
- 3) Albert De Klerk . . . - Preludium i Fuga
- 4) Marius Monnikendam - Toccata
- 5) Tadeusz Machl . . . - 2 Etiudy

kzg 2 • 2811 - 28. XII. 61 • N-10 - 100 sztuk

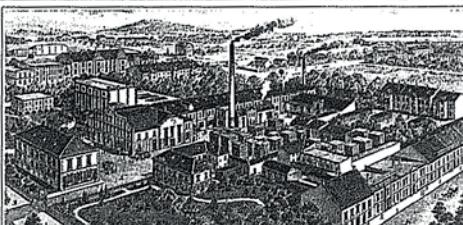
Photo 1. Program of Adam Bryzek's concert as a part of "Poranki Muzyki Organowej" (Organ Music Mornings), 14<sup>th</sup> January 1962, The Organological Archive (OA), 8 Pm

# FABRYKA ORGANÓW

Założona 1873  
Organy kościelne koncertowe i salonowe sławy światowej

Adres telegraficzny:  
Fabryka Organów, Jägerndorf

Konto żywote:  
Bank Centralny, Jägerndorf



Założona 1873  
Przebudowa orga-  
nów, dośarczenie  
motorów do pę-  
dzenia powietrza.

P.K.O. Warszawa 180032  
P.K.O. Praga : 10090  
P.K.O. Wiedeń : 10090  
P.K.O. Budapeszt 17001

Numer telefonu 54

# BRACIA RIEGER

Dostawcy dworu  
watykańskiego

## KARNIÓW

Rycerze orderu  
grbu świętego  
SZIGLIGETI-UTCA 29

BUDAPEST, X.,  
MOCKER

Zaznacza się z wielką liczbą  
dostarczanych organów:

Wiedeń, dom koncertowy	116 głosów
Salzburg, Mozartsaal	80 "
Budapest, katedra św. Mikołaja	80 "
Budapest, katedra uniwersytecka	78 "
Wien, katedra muzyki	71 "
Prag, katedra ewangelicka	69 "
Dießen, kościół parafialny	60 "
Klagenfurt, dom koncertowy	60 "
Linz, katedra, kościół parafialny	60 "
Marienberg, pałac kultury	60 "
Wiedeń, Glorietting	60 "
Konstancja, kościół parafialny	59 "
Karlsruhe, Hotel Pupp	55 "
Waltzing, katedra	50 "
Gmünd, katedra	50 "
Budapest, St. Terézia	50 "
Bratislava, dom niemiecki	40 "
Wiedeń, emektar centralny	40 "
Przemysł, Szkoła Gospodarki	40 "
organistów	36 "
Poznań, katedra OO. Jezuitów	32 "
i. t. d.	

Dalej:

Jerezownie, katedra św. Jana
Na całym Półku budowano 500 organów,
Warszawa, Lublin, Kraków, Lwów, Poznań
Przemysł, Wadowice, Bielsko, Częstochowa
Zakopane, Tarnopol
Praga
Veszprém, Reichenberg, Wilszczew
Orlitz, Trepcza, Orlitz, Jägerndorf
Brzeg (11 organów)
Madejszyn, Toleš, Spalato, Rzym
Garslavia, Agram, Latacub
Budapest, Székesfehérvár, Sopron
Czerniowce, Suceava (państwo Rumunii)
Piotrkow
Wiedeń (44 organy)
Linz, Wr. Neustadt, Graz
Göllt Göttweig, Annaburg, St. Pölten
Kaschau
Prusburg (państwo Francuskich)
Ulm, Kempten, Zwickau, Freiburg
Zehn, Zale-Morawsk
Nitra, Igda
Banská Bystrica, Prešov
And, Debrecen
Gazdagr, Nádas, Szeged
Monachium
Batory, Katowice, Bielsko, Szombierki
Parys
(40, rue de Villiers) i. t. d.
Makyo
Gouda, Haarlem
Bruxela
Lisbona
Genua
Londyn
(College of music) i. t. d.
Mars, Forca, Gras
Göteborg, Leksand, Borlenga, Uppsala
Ibiza, Ostrowe
Oslo, Nittedal, Christiansund
Kopenhang
Konstantynopol
i. t. d.

Fraków - Karniów, dnia 16. stycznia 1925.  
Rozprzedaż Czesko-słowacka  
Tereszyńska 4

### K o s t o r y s

ni nowe organy 21-głosowe, z 2ma manuałami, pedałem  
23 registrami podzwrotnymi do kościoła parafialnego

w Niedobczyca.

Cena poniżej opisanych organów, w pierwszorzędnym,  
pneumatycznem wykonaniu, przy obfitem zastosowaniu drzewa  
twardego, specjalnego i rozporowego, i metali szlachetnych,  
jak:

drzewo orzechowe,	cyna,
dubowe,	alpaka,
lipowe,	mosiążd itp.,
javorowe,	
bukowe,	
gruszowe,	
olszowe itd.,	

Łącznie z strukturą i prospektem, opakowaniem, przewozem  
do stacji Niedobczyce, z wystawieniem w kościele

wedle rysunku 632 ..... zl 27.264.--  
wedle rysunku 636 ..... zl 25.764.--

Termin dostawy: około 6 miesięcy.  
Warunki zapłaty: wedle specjalnej umowy.

*Bracia Rieger*

Uznania i najwyższe odznaczenia z wszystkich państw kulturalnych świata.

Photo 2. Estimate for a new Rieger organ for the parish church in Niedobczyce, 1925, OA, 58 dok

documentation of contemporary instruments concerns, among other things, the organ at St. Spirit Church in Siemianowice Śląskie-Bytków, St. Barbara Church in Bieruń Nowy, Corpus Christi Church in Mysłowice-Ławki, as well as new organs at the Silesian Philharmonic in Katowice and Bolesław Szabelski Hall at the Academy of Music in Katowice.

The documentation of the activity of Silesian organ builders is an effect of one of the most important undertakings of the whole project. It concerns mainly active organ builders, among whom are Olgierd Nowakowski, Marek Urbańczyk, Stanisław Pielczyk, Andrzej Guziak, Henryk Hober, Norbert Kuźnik, Maciej Tomaszewski, and the late Mieczysław Klonowski and Jan Wyleżoł. The Archive collects information in the form of profiles. Beside the basic data concerning the education, previous employment and the career of the organ builder, the main and the most important element is the list of the works carried out on the instruments-repairs, renovations, maintenance, restorations, tunings and also rebuilding and constructing new instruments. These dossiers are completed on an ongoing basis.

The Archive's collection also includes materials concerning the most renowned companies operating in Silesia in the 19th and 20th centuries, such as *Schlag & Söhne, Berschdorf, Klimosz & Dyrszlag, Rieger, Biernacki*. In addition to the archival records of the Silesian organs mentioned above, the Archive collects catalogues, advertising materials, offers and design drawings.

### 2.3. Iconographic collections

Another important field of activity of the Archive is the collection of iconographic materials. These are primarily photographs of instruments taken during site investigation and inventory works. The vast majority of the photographs were taken during the repair, maintenance, restoration, rebuilding or construction of the instrument. The advantage of the collection is the detailed documentation of the process of the works and showing the condition of the organ at different stages of the conservation or renovation process. The photos, apart from the overall picture of an organ, show also individual elements of the instrument, such as the particular Werk, tracker action, console, windchest, bellows, interior pipes, found inscriptions, etc. They show also Silesian organ builders who were working on the instruments (e.g. Marek Moćko, Dominik Kabot, Mieczysław Klonowski and Jan Wyleżoł) and thus they are a supplement of the previously discussed documentation of Silesian organ builders.

Particularly valuable are the photographs depicting instruments that no longer exist, have been rebuilt or have undergone irreversible changes. The examples of such instruments are the organs in Wojska (after dismantling they became incomplete), in Tychy-Urbanowice (destroyed unique set of wooden prospect pipes), in Godów (organ rebuilt and translocated to Wiśla-Głębce), as well as the instruments of the *Biernacki* company (Kokoszyce, Bieruń Stary), which were taken apart in recent years.



Photo 3. The no longer existing organ of Wacław Biernacki in the St. Bartholomew church in Bieruń Stary, 2003, OA, 123 F. Photographer: J. Gembalski

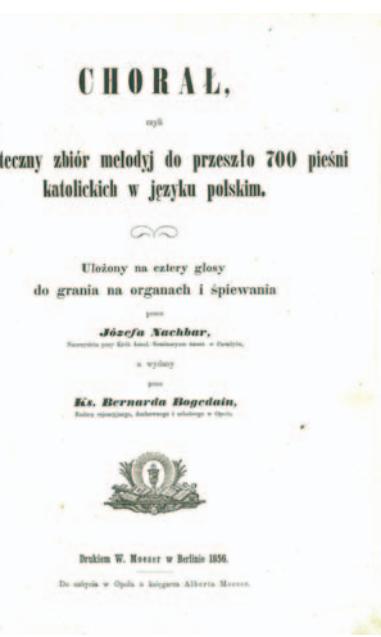


Photo 4. Józef Nachbar, *Choral: czyli dostateczny zbiór melodyj do przeszło 700 pieśni katolickich w języku polskim* (Chorale: a sufficient collection of tunes for over 700 Catholic songs in the Polish language), 1956, OA, 1 N

The photography section now includes over 400 collections containing one to several dozen photographs. Apart from photographs concerning Silesian organs, the Archives also contains photo documentation of concerts, festivals, organ tours and events organized by the Organ and Church Music Department of the Katowice Academy.

The Archive also collects design drawings of organs, both those built today and those built before 1945. The iconographic collection is supplemented by postcards presenting prospects of Polish and foreign organs and calendars on organ matters – presenting Polish, European and American instruments and being publications of organ building companies.

## 2.4. Music collections

The sheet music collection of the Organological Archive consists primarily of musical prints related to organist's activities as a church musician. These are chorale books, both in Polish and German, as well as collections of songs, accompaniments, arrangements, organ accompaniments, hymn books, various liturgical aids and also religious choral music, especially for choir with organ accompaniment.

The Archive also collects pedagogical publications such as organ schools and harmony textbooks, as well as music for harmonium.

It is worth noting that a large part of the listed collections are music prints published before 1945. The oldest publications



Photo 5. Bernhard Kothe, *Praktische Orgelschule* (The Practical School for Organ), [approx. 1900], OA, 8N

include Józef Nachbar's chorale published in 1856 and Bernhard Kothe's chorale *Melodien zu dem Oppelner Katholischen Gesangbuche* (Melodies to the Catholic Opole Silesia Hymn Book) from 1865.

A separate collection is primarily contemporary organ music. This group is dominated by manuscripts and photocopies of manuscripts by such composers as Norbert Mateusz Kuźnik, Edward Bogusławski, Władysław Szymański, Marian Sawa, Jan Gawlas, Jacek Domagała, Feliks Rączkowski, Marek Jasiński and Stanisław Moryto. Some of the works have not been published to date or are original versions of works published later (Feliks Rączkowski – *Bogurodzica*, Jacek Domagała – *Surrexit Christus hodie* for organ solo).

## 2.5. Bibliographic and varia collections

The Archive also collects bibliographical materials in the form of press clippings, works, periodicals and books. The rich collection of over 500 press clippings, embracing a period of more than 60 years, includes articles, columns, polemics and essays on organ themes, interviews with organists and organ builders, photo essays, festival reports, announcements and reviews of organ concerts, as well as record and book reviews. A separate collection of clippings deals with church music and addresses such issues as the role of the organist or the situation of music in the Polish church.

The collection consists mainly of Bachelor's, Master's, Doctorate and Postdoctoral's thesis written in Polish academic centres on subjects connected with organ, organ music and church music.

Among periodicals there are mainly magazines concerning liturgical music and their characteristic feature are sheet music supplements with aids for organists and church ensembles. Among the most interesting in this collection is the periodical "Biblioteka Muzyczna Organisty" (The Organist's Music Library), published in 1938-1939, containing interesting arrangements of church songs and short organ pieces, including little-known compositions by recognised composers of religious music.

The collection of books includes the basic items from the literature on the subject, and its establishment is connected with making the book collection available to those who use the resources of the Archive in the research studio.

The last category of collections is the varia. In this group are catalogued, among others, occasional souvenirs connected with organ festivals and leaflets concerning instruments, as well as organisations and institutions connected with organs.

### 3. Collection sourcing

The origin of the discussed collection of the Organological Archive is primarily linked to the figure of the initiator and manager of the project - Professor Julian Gembalski. The documents collected successively for over 50 years constitute the backbone of the collection, however, the collection would not exist in this form without the cooperation with parishes and church institutions, as well as without the support and contribution of private individuals who decided to donate materials to the Archive - from single documents to large collections containing archives of various types.

#### 3.1. Collections donated by virtue of the act of cooperation with the Archdiocese of Katowice

The cooperation with the Church at the beginning of the Archive's existence was mainly based on providing access to instruments by enabling instrumentological research, reg-

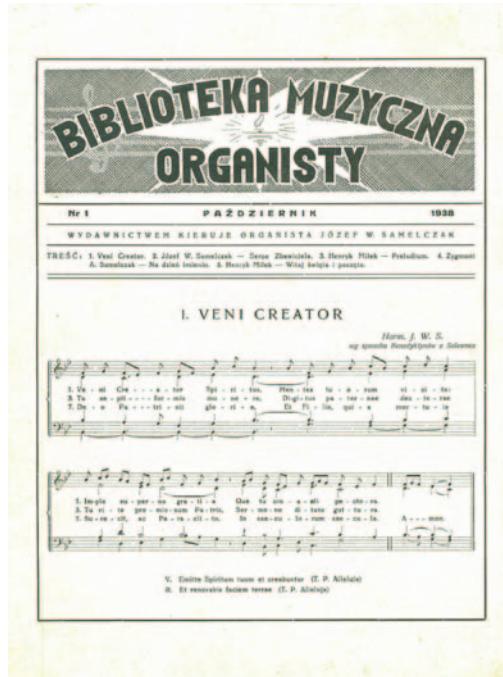


Photo 6. "Biblioteka Muzyczna Organisty" (The Organist's Music Library), No.1, October 1938, OA, 150 N

istration, photographic documentation but also providing access to archival documents concerning the organs preserved in parish archives. As a result, it was possible to obtain copies of the archives, which now constitute the most important part of a database containing source materials on Silesian instruments.

An event that significantly affected the issue of collection sourcing and cooperation with the Church was the passing of an act in 2016, during the Second Synod of the Archdiocese of Katowice, which allowed for the donation of materials to the Organological Archive. This provision, found in the subsection on caring for the musical heritage of the Church of Katowice, reads as follows (W. Skwarcz 2016): It is recommended that church institutions cooperate with the Organological Archive and the Organ Museum operating at the Academy of Music in Katowice (“Zaleca się współpracę instytucji kościelnych z Archiwum Organologicznym oraz Muzeum Organów działającym przy Akademii Muzycznej w Katowicach”).

In practice, this provision made it possible to transfer collections by donation or deposit when a parish does not have the capacity to properly preserve and store the archives. The same goes for large collections, such as the certain parish music materials, which over the years have been used by organists and music ensembles, especially parish choirs. This includes situations where the collection has been unused for many years. Leaving the collection, which is often placed as not protected against external factors or with access to unauthorized persons, may result in its incompleteness, dispersion or even its definitive destruction.

The donation of music materials to the Archive allows the collection to be saved and ensures its safe keeping. One of the undoubted advantages of this solution is the fact that the collection is inventoried and catalogued at the time of donation. Therefore, it has a chance to appear in the broader wisdom as a collection historically connected with a particular place and parish, at the same time becoming a starting point for analysis and research. It also sheds light on the musical activities of the parish, enabling to examine them through a general analysis of the repertoire, its type, level of difficulty and variety. Some elements of the donated collection may have a chance to return to their original function by being made accessible and reused in music practice.

Among the music materials usually placed in the loft cabinets one can find both organ and choir music, including many valuable, over a hundred years old, often unique music prints. It is not uncommon to find handwritten copies of works and particularly valuable manuscript collections containing harmonisations of liturgical songs and chants. In special cases, organ manuscripts can also be found among the music materials.

The collection which was handed over to the Organological Archive by virtue of the synod's act is a set of music materials from the parish of St. Paul the Apostle in Zabrze-Pawłów. This collection, though relatively small, contains valuable and interesting items.



Photo 7. Max Springer, *Organum comitans ad Graduale parvum quod juxta Editionem Vaticanam*, 1910, OA, 145N

The most interesting are: Max Springer's Gradual *Organum comitans ad Graduale parvum quod juxta Editionem Vaticanam*, published in Regensburg in 1910, and the 1882 supplement to August Gottfried Ritter's Organ School by Johannes Diebold.

Apart from that, the collection includes song books, devotional booklets, songs arrangements, missals, liturgical texts, chorales – e.g. *Droga do nieba* by Karol Hoppe and a written chorale, most probably dating back to the 1950s-1960s.

A rich set of handwritten voice booklets containing songs arrangements divided into various periods of the liturgical year is a testament of the active functioning of the brass band in the parish.

Similar music was obtained from parishes in Belk, Chorzów and Katowice-Szopienice.

The archive is engaged in ongoing research and inventory of further collections of Silesian parishes. Some of them may expand the archive's music collection with new, interesting publications.

### 3.2. Collections donated by private individuals

The collection of the Organological Archive also includes materials donated by private individuals. These are usually collections associated with a particular artist, usually an organist or organ builder. They are transferred to the Archive by the heirs and family of

the author after his death. There are also cases – though much rarer – where the collection is handed down by the artist himself, while he is still alive.

The collections handed over by the heirs include part of the legacy of two outstanding organists and pedagogues – Professor Feliks Rączkowski and Henryk Klaja.

In both collections one can find documentation of artistic and concert activities, such as programmes and posters, as well as press clippings containing announcements, reviews and reports from concerts. Henryk Klaja's collection is particularly representative in this respect, as it contains a very large number of clippings from the Polish press, as well as from the German-language press, which results from the organist's concert activity in Germany.

Sheet music is an important part of the collection. Organ music prevails in them, represented mainly by the works of contemporary composers. They were part of the permanent repertoire of both organists, which is confirmed by an analysis of the programmes and reviews held in the Archive. Among them are works by Bernard Pietrzak, Jan Wincenty Hawel, Henryk Mikołaj Górecki, Norbert Kuźnik, Jan Fotek, as well as foreign composers – Erich Stoffers, Hans-Klaus Langer, Ottó Ferenc, Josef Friedrich Doppelbauer. It is worth noting that most of the sheet music collections listed are photocopies of manuscripts.

Particularly noteworthy are the manuscripts of eleven organ pieces by Henryk Klaja, including *Veni Creator*, *Prelud 1969*, *Sonatina* for organ, *Ka/72*, *Progres*. These compositions, dating from the 1960s and 1970s, have not previously been published and are currently being compiled and prepared for publication.

The collection, which was also donated by the family, is a collection of interesting memorabilia of the organ builder Wacław Biernacki. It includes, among others, a certificate is-



Photo 8. Henryk Klaja, Chromestezja, manuscript, 1969, OA, 160 N

sued by the Carpenters Guild in St. Petersburg in 1901, a recommendation from Jan Śliwiński, with whom Biernacki practiced, diplomas from the Chamber of Crafts, design drawings, family photographs and portraits.

An example of a collection that was handed over to the Archive by the artist himself is the documentation of the activities of Rudolf Kuźnik, an organ builder from Rybnik. It contains over 200 documents such as repair estimates, as-built protocols, lists of work carried out, scale diagrams, instrument descriptions and contracts. They concern over 80 instruments located in Upper Silesia and Opole Silesia.

### 3.3. Jerzy Borowiec Collection

The Archive's holdings include a particularly noteworthy collection, also donated by the artist during his lifetime. It has a very unique character – both because of the content and the character of its creator. It is the collection of Jerzy Borowiec, long-time organist of the Holy Spirit Church in Chorzów. Jerzy Borowiec, although the function of a church musician was for him an additional occupation and was not connected with his education, showed an unusual fascination with the organ instrument. His passion, to which he devoted most of his life, resulted in interesting studies on the organ, which are now a rich source of many interesting pieces of information in this field. It is also noteworthy that the content of the collection corresponds to a large part of the categories included in the collection of the Organological Archive.



Photo 9. Jerzy Borowiec, *Organy*, volume 3, 1978–1979, OA, 603 F

An example of a study containing iconographic materials in the form of photographs and reproductions taken from programmes and folders are the 9-volume albums presenting organ prospects. The author has included nearly 800 photographs and reproductions illustrating over 700 Polish, European and American instruments. Most are accompanied by historical notes, a stop-list or other information about the instruments.

The bibliographic collection includes an impressive collection of press clippings entitled *Organy*

*w prasie* (Organs in the press). It contains over 1100 clippings dated 1971–1987, of very diverse character: from the smallest, sometimes one-sentence information concerning concerts, through reports and reviews from organ festivals, articles from daily press concerning organs, organists and organ builders, to more specialist articles, published in "Ruch Muzyczny".

In the collection of Silesian organ documentation there is a documentation of the organ in the Holy Spirit Church in Chorzów made by Jerzy Borowiec. The author, who was present at the construction and installation of the instrument, was able to create a detailed chronicle of the organ's construction and rich photographic documentation. He also created technical drawings of the instrument, such as the prospect drawing, the section showing the position of each Werk and drawings of the pipes with measurements. The documentation also includes an ongoing record of defects, repairs and tuning.

Documenting the activity of Silesian organ builders is connected with the study entitled *Budownictwo organowe na Śląsku* (Organ building in Silesia), which contains a list of 93 organ building companies. To the hand-drawn maps listing the towns and parishes, the author has included a list containing the dates and types of work done by a particular organ builder on a particular instrument.

In the study entitled *Wirtuozi muzyki organowej* (Virtuosos of organ music) Jerzy Borowiec collected biographies, photographs, press cuttings and fragments of programmes concerning over 70 outstanding Polish organists. This work, which is part of the collection documenting the musical life associated with the organ, is supplemented by autographs and dedications of Eugeniusz Brańka, Feliks Rączkowski and many others.

In the category of varia in the collection of Jerzy Borowiec one may find extracts from fiction literature containing mentions of organs and organists, an oil painting depicting an old organ builder's workshop and satirical drawings depicting scenes from the organist's life.

The above discussion of the aims and projections of the institute, the holdings it has accumulated and the sources of its acquisition confirms the importance of the role of the institutions whose activities are focused on collecting, cataloging and providing access to archival materials.

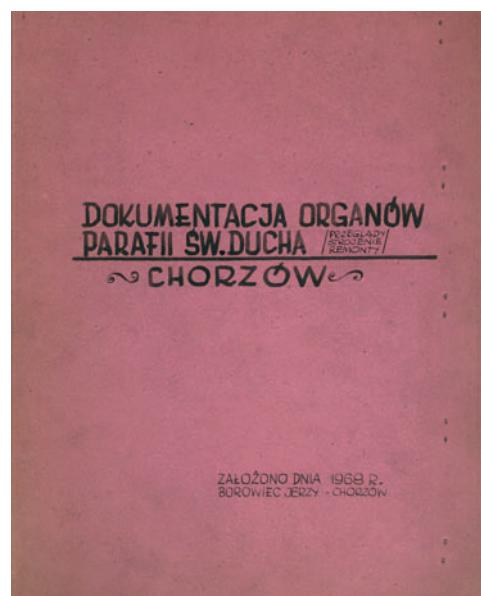


Photo 10. Jerzy Borowiec, The title page of the documentation of the organ at the Holy Spirit Church in Chorzów, 1968, OA, 35 dok

As far as the Organological Archive is concerned, it is first of all a scientific institution whose collections may become a source of studies, researches and reflections concerning Polish, and especially Silesian, organs and organ music. It is worth noting that due to the great variety of archival materials, the scope of research undertaken may be very wide. It may concern the history and construction of particular instruments, organ building companies and their activities over the years, musical life connected with organs, performers and authors of organ music or topics concerning church music.

The Archive also plays the role of a place where collections have a chance to be physically secured, stored, and sometimes saved from oblivion and destruction – as is the case with mentioned music materials. It is also a place where the memory of meritorious authors to Polish organology is preserved. In this context I would like to point out that people or institutions that decide to donate their collections treat the Archive as a trustworthy place, where the memory will be nurtured, and where the collections – whose sources were private archives, home archives – can at the same time serve researchers and scientists.

A wider exploration of the Organological Archive's holdings is made possible by the online catalogue ([www3](http://www3)), which has been formed in 2019. It allows you to browse the collection according to various criteria, including document type, dating, as well as personal and geographical criteria.

At present, the use of the collections – mainly for scientific purposes – is possible through an individual contact with the head of the Archive or the staff, while starting from the next academic year the Archive will function according to the principles typical of this type of institutions – by registering the user, placing orders and using the materials made available in the scientific studio that is currently under construction. Part of the resource will also be available online.

The Archive enjoys growing interest of researchers from Silesia and outside the region. There is a noticeable increase in the number of people referring to its resources in their academic theses. Due to the constant increase in the number of archival materials, the Archive's holdings are gradually expanded, and new collections are catalogued and made available. It is worth mentioning that the Organological Archive, together with the Silesian Organ Museum, was listed in 2020 in the Catalogue of the Association of University Museums, bringing together over 100 institutions of this type operating at universities in Poland (H. Kowalski et al. 2020). The above facts indicate that it is a dynamically developing institution with great potential and broad perspectives.

In the future it is planned to transform the Organological Archive together with the Silesian Organ Museum into a Scientific Institute, which has a chance to become an important and significant centre of scientific research in the field of Polish organology.

## BIBLIOGRAPHY

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH (2011a). *Wniosek o finansowanie projektu w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Section E: Cel naukowy projektu, opis projektu i charakterystyka końcowego wyniku.* Katowice.

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH (2013b). *Raport roczny z realizacji projektu realizowanego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Section C: Syntetyczny opis uzyskanych wyników, osiągnięcia naukowe i zastosowania praktyczne; Section E: Wykonane zadania według harmonogramu.* Katowice.

GEMBALSKI J. (ed.) (2013a). *Muzeum Organów Śląskich.* Katowice: Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego.

GEMBALSKI J. (ed.) (2014b). *Organy na Śląsku V.* Katowice: Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego.

KOWALSKI H., PISZCZATOWSKA M., BUKOWSKI M., MUSKAŁA M., ŚLAGA J., SZASZKIEWICZ M. (2020). *Treasures of the Polish University Heritage.* Warszawa 2020: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 143–152.

SKWORC W. (2016). *Wsłuchani w Ducha. Uchwały II Synodu Archidiecezji Katowickiej.* Katowice: Księgarnia św. Jacka, 70.

www1: [www.askm.am.katowice.pl](http://www.askm.am.katowice.pl), 15 VI 2021.

www2. [www.am.katowice.pl/?a=315\\_muzeum-organow-slaskich](http://www.am.katowice.pl/?a=315_muzeum-organow-slaskich), 15 VI 2021.

www3: [www.organy.am.katowice.pl](http://www.organy.am.katowice.pl), 15 VI 2021.

## SUMMARY

This article presents and discusses the Organological Archive – established in 2012, a scientific and research institute at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. The introduction of the article points out the importance of the functioning of institutions dealing with the collection of archival materials and their influence on the formation of scientific reflection, defining the identity and cultural potential of specific communities. Among the institutions involved in documenting musical culture in Silesia, which operate at the Academy of Music in Katowice, the Archives of Silesian Musical Culture, the Silesian Organ Museum and the Organological Archives are listed.

The Organological Archive was established as a project of the Organ and Church Music Department at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice within the National Programme for the Development of Humanities financed by the Ministry of Science and Higher Education (Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego) of the time. The aim of the project was to create, compile, and then to make available to researchers a broad database on Silesian organs and organ music in Silesia. After starting its activity, the Archive has conducted site and instrumental investigation on selected Silesian instruments, created an organ register and photo documentation.

It gathered a resource estimated at 10.000 archival units catalogued according to the following categories: documents concerning the organs in Silesia, in the form of fonds connected with the organs of Silesian parishes and institutions, as well as documentation of modern built instru-

ments; iconography concerning the Silesian and Polish organs – in the form of photographs, design drawings, as well as calendars and postcards; documentation of the activity of Silesian organ builders and organ builders from outside the region, but operating in Silesia; documents of musical life connected with the organ, both in Silesia and other regions of Poland; church music collections – sheet music collections; bibliographic collection – books, publications, works, organ magazines and magazines devoted to liturgical music, articles and press clippings; varia.

The most numerous category of collections comprises the documents of musical life connected with organ music in the form of posters and programmes documenting concerts and organ festivals taking place in Silesia and in other regions of Poland, artistic and scientific activities of the Organ and Church Music Department of the Academy of Music in Katowice as well as other events.

The collection of documentation of the Silesian organs consists of over 80 fonds containing photocopies of archival materials obtained in parish archives. The archive also collects documentation of instruments built nowadays. Another important area is documenting the activity of Silesian organ builders. The documentation contains basic information about the professional paths of organ builders and lists the works carried out on Silesian organs. The Archive gathers also catalogues, offers and advertising materials of the most important organ building companies operating in Silesia since the 19th century, e.g. *Berschdorf, Schlag & Söhne, Rieger*.

Iconographic materials in the Archive's collection are mainly photographs of organs taken during the survey and site investigation. They present the organ as a whole as well as its individual components. Some of the photos document instruments during maintenance, repairs, etc. Photographs depicting nonexistent and rebuilt instruments are particularly valuable. The collection is complemented by design drawings, postcards and calendars on organ themes.

The music collection is represented by e.g. chorales, developments of liturgical songs, songbooks, liturgical aids, pedagogical publications and sheet music for harmonium. The collection of organ sheet music is dominated by manuscripts and photocopies of manuscripts of contemporary organ works.

In the bibliographic collection one can distinguish press clippings on the subject of organ and concerning church music, works created in various academic centres, magazines and books being the basic literature on the subject. In the varia category, festival memorabilia and leaflets have been catalogued.

The origins of the collection of the Organological Archives are mainly linked to its founder, Professor Julian Gembalski. The backbone of the resource consists of documents collected by him successively over 50 years. Another group of collections, mainly music collection, was transferred to the Archives under the act of the Second Synod of the Archdiocese of Katowice, which allowed for the transfer of archival materials in case they could not be properly secured. This creates an opportunity to secure the collection, to inventory and develop it, to appear in broader awareness as a collection historically connected with a given place and to partially return to its original function through use in music practice. The Archive's holdings include, among others, the collection of music from the parish of St Paul the Apostle in Zabrze-Pawłów. The archive is continuously researching and inventorying further collections of Silesian parishes.

The Archive also has collections donated by private individuals. They are associated with the figure of a particular artist, usually an organist or organ builder. The collections handed over

by the heirs and family after the death of the composer include the legacy of two organists and pedagogues – Professor Feliks Rączkowski and Professor Henryk Klaja. The collection includes programs, posters, press clippings and sheet music, primarily contemporary organ literature. Another collection donated by the family is the collection of memorabilia of the organ builder Wacław Biernacki, containing documents, diplomas and family memorabilia.

The collection donated to the Archives by the maker himself while he was still alive includes the documentation of Rudolf Kuźnik, an organ builder from Rybnik, containing over 200 documents concerning more than 80 instruments located in Upper Silesia and Opole Silesia.

A special collection, also handed down by the artist, is the legacy of Jerzy Borowiec, organist at St. Holy Spirit Church in Chorzów. It contains albums containing photographs of organ prospects, press cuttings, a study concerning organ building companies operating in Silesia, documentation of the organ in the Holy Spirit Church in Chorzów, a study concerning Polish virtuosos of organ music and artistic works inspired by organ themes.

The Organological Archive is an institution whose collections may become a source of extensive research concerning organs and organ music. The Archive preserves and protects the collections of the Silesian parishes. It is also a place that preserves the memory of those who have distinguished themselves in the Polish organ music and organology. The institution is attracting more and more attention from researchers, the archival resources are constantly growing, which indicates great prospects for the development of the Archive. In the future the Organological Archive is planned to transform together with the Silesian Organ Museum into a Research Institute.

## Keywords:

archive • silesian organs • organ music • organology

**Anna Gembalska-Krym** – born in Bytom, graduated from the Karol Szymanowski State Second Degree Music School in Katowice (Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II stopnia im. Karola Szymanowskiego w Katowicach) in the organ class of Professor Witold Zaborny. She also attended to the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, where in 2008 she graduated with distinction from the Music Education Department, specializing in music education and leading vocal and vocal-instrumental ensembles. Continuing her education, she completed with honours her postgraduate studies in Music Theory at the Academy of Music in Kraków. In her professional life she has been active as a teacher, both in music and general education, and as a conductor she has led the liturgical schola at the parish of the Oblate Fathers in Katowice, with which she recorded a CD of the Passion music. Since 2018, he has been an employee of the Organological Archive at the Silesian Organ Museum of the Academy of Music in Katowice, where she is involved in development of collections and documentation.

e-mail: anna.gembalska@gmail.com

4

# Organy na Śląsku Opolskim na łamach „Zeitschrift für Instrumentenbau”

## The organs in Opolian Silesia as described in the periodical “Zeitschrift für Instrumentenbau”

Andrzej Prasał

ORCID: 0000-0002-2495-1543

KATEDRA MUZYKOLOGII,  
UNIWERSYTET OPOLSKI

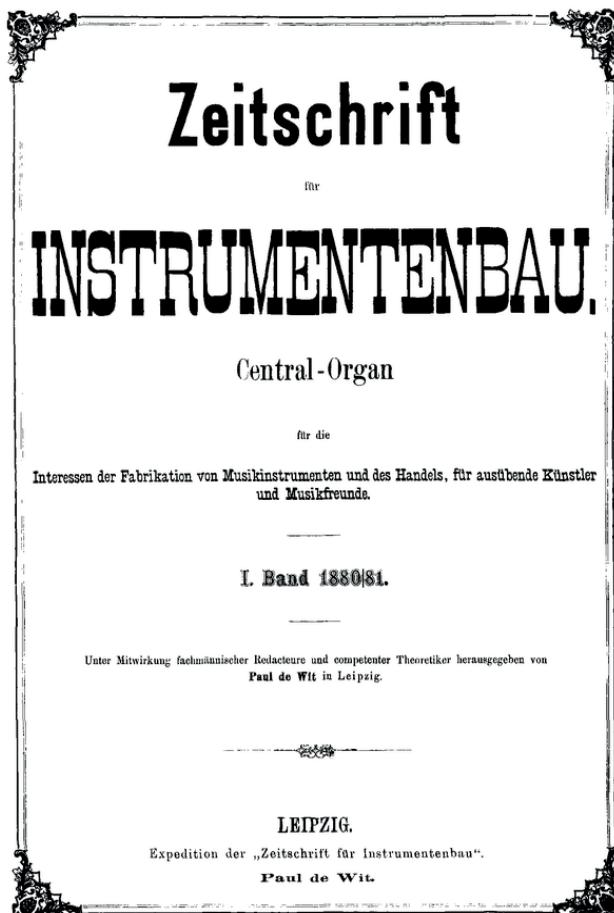
### ABSTRACT

The article presents information about organ building in the present Opolskie Voivodeship region that was published in “Zeitschrift für Instrumentenbau”, a professional periodical which appeared in the years 1880 to 1943 and which was dedicated to the construction of musical instruments. A total of 47 mentions (covering the years 1887 to 1937) have been found, concerning 38 instruments.

Cennym źródłem informacji o dziejach śląskiego budownictwa organowego pozostają czasopisma. Zwłaszcza od XIX w. pojawiały się w prasie ogólnej liczne publikacje poświęcone muzyce i różnorodnym przejawom życia muzycznego, w tym także zagadnieniom instrumentoznawstwa. Zaczęły się też ukazywać czasopisma specjalistyczne zajmujące się tą tematyką. Należało do nich bez wątpienia „Zeitschrift für Instrumentenbau”, którego historia wiąże się nierozerwalnie z osobą Paula de Wita (50 Jahre; Weller 2005). Ten holenderski kupiec w 1879 r. przybył do Lipska i podjął staż u wydawcy muzycznego i redaktora „Neue Zeitschrift für Musik” Christiana Friedricha Kahnta. Paul de Wit miał szereg zainteresowania muzyczne, sam grał na wiolonczeli i violi da gamba. Szybko zauważył brak periodyku poświęconego instrumentom muzycznym. Stąd też w 1880 r. rozpoczął wydawanie własnym sumptem czasopisma „Zeitschrift für Instrumentenbau”.

Pierwszy numer, liczący zaledwie 16 stron, ukazał się 1 października. Czasopismo i prezentowane w nim różnorodne treści adresowane były do szerokiego kręgu odbiorców, co szybko doprowadziło do sukcesu przedsięwzięcia. Po kilku latach gazeta stała się oficjalnym organem licznych stowarzyszeń zawodowych twórców instrumentów muzycznych.

Początkowo ukazywały się dwa numery miesięcznie, a od trzeciego tomu (rocznika) – trzy. Pierwszy tom liczył 344 strony; z czasem objętość czasopisma znaczco wzrosła. W okresie największej *prosperity* (lata dwudzieste XX w.) osiągnięto nakład 4000 egzemplarzy. Co warte podkreślenia, w czasopiśmie nie zastosowano numeracji w ramach danego roku kalendarzowego, ale obejmowała ona w ramach tomu okres od października do końca września.



Il.1.Strona tytułowa pierwszego tomu (rocznika) „Zeitschrift für Instrumentenbau” ([www1](#); [www2](#))

Paul de Wit pełnił funkcję redaktora odpowiedzialnego i wydawcy aż do swojej śmierci w 1925 r. Kolejnymi redaktorami naczelnymi byli: Arno Richter (do 1930 r.) i Robert Felsch (do 1935 r.). Od 1935 r. czasopismo było wydawane we Wrocławiu – nadal przez wydawnictwo Paula de Wita, mające swą siedzibę w stolicy Dolnego Śląska. Głównym redaktorem był wrocławski muzykolog Hermann Matzke (1890–1976). Czasopismo przestało się ukazywać na przełomie 1942 i 1943 r.

„Zeitschrift für Instrumentenbau” (dalej: ZfI) wiele uwagi poświęcało problematyce budownictwa organowego (Mund 1930). Począwszy od tomu XIII posiadało nawet stałą rubrykę zatytułowaną *Orgelbau-Nachrichten*, w której znaleźć można było liczne informacje także o śląskich organach.

W niniejszym artykule zaprezentowane zostaną informacje dotyczące budownictwa organowego na Śląsku Opolskim odnalezione na łamach czasopisma. Wyjaśnienia wymaga zasięg terytorialny opisywanych zagadnień, gdyż podany w tytule artykułu termin nie jest jednoznaczny. Kryterium geograficzne przyjęte dla niniejszego tekstu stanowi województwo opolskie w obecnych granicach administracyjnych, stąd w opracowaniu pojawia się m.in. wzmianka o organach ewangelickiego kościoła św. Mikołaja w Brzegu, choć miasto to historycznie leży na Dolnym Śląsku.

Lekturze poddano wszystkie numery czasopisma (www1; www2). Natrafiono w sumie na 47 wzmianek (obejmujących lata 1887–1937) dotyczących 38 instrumentów. Poniżej zaprezentowane one zostaną w porządku alfabetycznym:

### **1. Bierawa – kościół filialny**

ZfI 8 (1888), nr 30 z 21 lipca, s. 380: nowe organy wybudowane przez organmistrza Hasasa z Głubczyc. Posiadały one 8 głosów w manuale i 2 w pedale. Odbioru dokonali w 1888 r. (prawdopodobnie w czerwcu): mistrz budowlany Bucholz ze Ślwiącic i dyrektor muzyczny Nachbar z Pyskowic.

### **2. Boguszyce – kościół parafialny**

ZfI 29 (1909), nr 30 z 21 lipca, s. 1139: nowe 14-głosowe organy wybudowane przez Karla Spiegla z Opola. Odbioru dokonał 22 czerwca 1907 r. Max Filke z Wrocławia.

### **3. Branice – kościół katolicki**

ZfI 35 (1915), nr 23–24 z 15 maja, s. 247: umowa z firmą *Gebrüder Rieger* na dostarczenie nowych 20-głosowych organów (2M + P). Koszt instrumentu miał wynieść 7500 marek, nie licząc dmuchawy.

### **4. Brzeg – kościół św. Mikołaja**

ZfI 46 (1926), nr 15 z 1 maja, s. 745; 48 (1927), nr 6 z 15 grudnia, s. 281; 51 (1931), nr 10 z 15 lutego, s. 289–290: przebudowa organów przez Karla Kempera z Lubeki i Hugo Hehrego z Brzegu. W notce z 1926 r. znajduje się krótka historia instrumentu oraz koncepcja przebudowy. Inauguracja odnowionego instrumentu nastąpiła 31 października (Święto Reformacji) 1927 r. W notce z 1931 r. podano dokładny opis organów.

### **5. Dębie – kościół parafialny**

ZfI 31 (1910), nr 4 z 1 listopada, s. 133: nowe 14-głosowe organy (2M + P) wybudowane przez Karla Spiegla. Odbiór instrumentu nastąpił 6 października 1910 r.

### Die Orgel in der St. Nicolai-Kirche in Brieg.

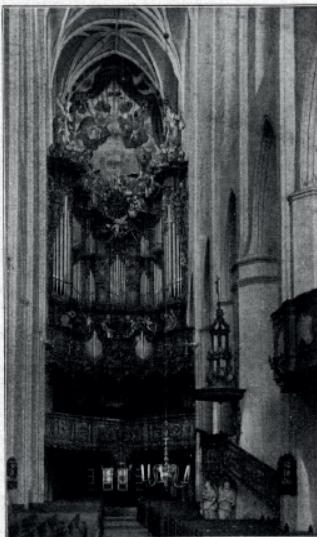
... und Ultimo Dezember 1730 vollendet. Die wunderschöne Orgel zu St. Nicolai in Brieg i. Schles. war Ende Dezember 1930 200 Jahre alt. Sie ist ein Kunstwerk ersten Ranges sowohl im Aufbau wie auch in ihrer Disposition. Weil im fernen Osten stehend, nur wenigen Kunstsfreunden bekannt. — Im Jahre 1685 war die Orgel in der evangelischen Kirche zu Brieg, welche 12 Stimmen im Manual, 11 im Pedal und 7 im Rückpositiv, zusammen 30 Stimmen besaß, schon sehr reparaturbedürftig geworden und sollte durch eine neue, welche 16 Stimmen im Oberwerk, 16 im Pedal, 7 im Rückpositiv und 7 in dem bleibenden Rückpositiv bekommen sollte, ersetzt werden. 1688 wurde sie aber nur noch sinnpareiert, dagegen noch einmal 1705. 1710 wurde sie abermals repariert, 1713 revidierte der Orgelbauer Casparini aus Breslau die Orgel. Besonders lebhafte Verhandlungen wegen eines Umbaus wurden 1714 geflogen; auch Zeichnungen und Kostenanschläge wurden angefertigt. Angesichts der hohen Kosten mußte aber erst Geld gesammelt werden und so zog sich der Umbau, nachdem die alte Orgel immer öfter, das letztemal 1719–1720, repariert wurde, hinaus. So mußte das schon 1685 zum Abruch reif erachtete Werk noch 40 Jahre lang seinen Dienst tun. Als 1723 der Orgelbauer Michael Engler nach Brieg kam und die Orgel untersuchte, fand er, daß sie nicht mehr zu reparieren ginge und ein neues Werk gebaut werden müsse. 1724 wurde also ein Vertrag der neuernannten Orgelbaukommission mit dem weit und breit berühmten Orgelbauer Michael Engler abgeschlossen. Der Vertrag verzeichnet ein Hauptmanual mit 14, ein Oberklavier mit 12 und ein Pedal mit 14 Stimmen unter genauer Bezeichnung der Teile zu liefern. In 21½ Jahren für 8100 Mark damaliger Währung ohne die Nebenkosten.

1726 wurde ihm durch besonderen Vertrag die Herstellung des Rückpositivs mit 7 Stimmen neben Zubehör und dazugehöriger Brüstung für 673 Mark damaliger Währung übertragen. Am 3. Oktober 1725 begann der Abruch der alten Orgel. Eine gedruckte Denkschrift über die von Grund auf neuerrichtete, unter göttlichem Gnadenbeistande 1730 gleichlich zu Ende gebrachte und nach angestellter schauer Proba übergeogene Orgel, zählt abweichend von den Verträgen im Hauptmanual 16, im Oberwerk 12, im Rückpositiv 10, im Pedal 14 und unter der Aufschrift: Kamertonbässe 4, im Ganzen 52 klingende Stimmen. Die Kamertonbässe sind Schleifen, welche 4 Register im Pedal transponieren. Außerdem an Registern eine Koppel Hauptwerk-Oberwerk, eine Koppel Hauptwerk-Rückpositiv, eine Koppel

Hauptwerk-Pedal und eine Transponiervorrichtung Rückpositiv, um es als Chor und Kammerorgel zu spielen. Ferner 9 Sperrventile, ein Tremulant für Oberwerk, ein Kalkantenglöcklein und ein paar (wirkliche) Heerpauken, mit den Füßen zu spielen, auf der Orgel in Höhe von 36 Fuß befindlich. Den Wind lieferten 7 Blasbälge. Die Orgel kostete 13462 M. An dem unter dem Orgelchor befindlichen Fleischerbach ist ein Schild angebracht mit der Inschrift: Im Junio 1724 ist dieser Orgel und Chorbau angefangen und Ultimo Dezember 1730 vollendet worden.

Es sind also 200 Jahre, daß unsere Orgel fertiggestellt und zum Gebrauch im Gottesdienst übergeben wurde. Herrlich ist der Anblick, den der Besucher hat, wenn er, im Kirchenschiff stehend, zur Orgel aufsieht. 21 Meter hoch steht 2 überlebensgroße holzgeschnitzte Figuren, die eine Moses mit erhobenen Stabe, die Hornet als Symbol der Weisheit an der Stirn und mit dem Gesichtsausdruck „du sollst“ das alte Testament darstellend, auf der anderen Seite eine noch jugendliche Figur in morgenländischer Kleidung, Sandalen an den Füßen, auf dem Kopf den Turban mit der Königskrone, zu seinen Füßen die Erdkugel, die rechte Hand das Szepter über dieselbe haltend, die linke aufs Herz legend. Diese Figur, Jesus als König in Liebe die Welt regierend, das neue Testament darstellend. Zu den Füßen dieser beiden Figuren sitzen 2 Engel, die Kesselpauken schlagend. Zwischen den Figuren steht ein vergoldeter Strahlenkranz und als Transparent ein vergoldetes Auge in einem Dreieck. Reichvergoldetes Rankenwerk windet sich um Gehäuse und Prospektpfeifen, von Engeln getragen. Die Bildhauerarbeiten sind von sel tener Schönheit.

Herrlich wie das Äußere ist auch der Klang der Orgel. Wie im Aufbau der Disposition und der Architektur ist dieses Meisterstück, das Engler hier erbaut hat, ein echtes Barockwerk. Die zwei Jahrhunderte sind an dem Werke nicht spurlos vorübergegangen. 1830 wurde die Orgel von dem Orgelbauer Müller aus Breslau gründlich renoviert, einige Stimmen herausgenommen und andere eingesetzt. 1863 wurde sie von dem einheimischen Orgelbaumeister Gottfried Kieler repariert. Dabei wurden die Manuale erneuert. 1916 sollte sie elektrisch umgebaut werden, der inzwischen eingetretene Krieg verhinderte dasselbe. Die Frontpfeifen brauchten ihr Kunsitzwerts wegen nicht abgegeben zu werden. Da der Wurmfraß große Verheerungen angerichtet hatte, war eine durchgreifende Reparatur nötig geworden. Mit derselben wurde am 9. November 1925 begonnen. Die Orgel sollte klanglich wieder in ihren Originalzustand versetzt werden. Unpassendes wurde entfernt und



Die Orgel in der St. Nicolai-Kirche in Brieg.

II.2. Notka z 1931 r. o organach w kościele św. Mikołaja w Brzegu ([www1](http://www1); [www2](http://www2))

## 6. Głogówek – kościół katolicki

Zfl 34 (1914), nr 32 z 11 sierpnia, s. 1289: umowa z firmą Paula Berschdorfa na dostarczenie nowych organów.

## 7. Głubczyce – kościół katolicki

Zfl 27 (1907), nr 34 z 1 września, s. 1091; 28 (1908), nr 25 z 1 czerwca, s. 851: informacja o budowie 60-głosowych organów (3M + P) przez firmę Gebrüder Rieger z Karniowa. Odbiór nastąpił 12 maja 1908 r.

## **8. Głuchołazy – kościół katolicki**

Zfl 28 (1907), nr 3 z 21 października, s. 81; 28 (1908), nr 16 z 1 marca, s. 529; 28 (1908), nr 18 z 21 marca, s. 615: budowa 32-głosowych organów przez Paula Berschdorfa. Instrument ukończono na początku 1908 r. Odbioru dokonał Paul Mittmann z Wrocławia.

## **9. Grodków – kościół katolicki**

Zfl 48 (1928), nr 21 z 1 sierpnia, s. 1055: decyzja o budowie nowych organów za cenę 25 tys. marek.

## **10. Gryżów – kościół**

Zfl 58 (1937), nr 1 z 1 października, s. 10: decyzja o budowie nowych organów za cenę 8 tys. marek.

## **11. Jasiona – kościół katolicki**

Zfl 31 (1911), nr 22 z 1 maja, s. 835: nowe 16-głosowe organy wybudowane przez firmę *Gebrüder Rieger*.

## **12. Kamienica – kościół**

Zfl 45 (1925), nr 19 z 1 lipca, s. 1251: nowe 12-głosowe organy wybudowane przez Richarda Landaua ze Świdnicy.

Podana w notce informacja, że Richard Landau jest spadkobiercą firmy *Schlag & Söhne*, doprowadziła do ostrej polemiki pomiędzy Richardem Landauem a Bruno Schlagiem w kolejnych numerach czasopisma (Zfl 45 [1925], nr 20, s. 1311; 45 [1925], nr 22, s. 1439).

## **13. Korfantów – kościół katolicki**

Zfl 28 (1908), nr 18 z 21 marca, s. 613; 30 (1910), nr 19 z 1 kwietnia, s. 719; 34 (1913), nr 7 z 1 grudnia, s. 275: w 1908 r. - decyzja o demontażu organów ze starego kościoła i przeniesieniu ich tymczasowo do nowej świątyni (do czasu wybudowania nowego instrumentu); w 1910 r. - decyzja o budowie nowych organów za 9600 marek, natomiast stare zostały sprzedane (w rozliczeniu) Paulowi Berschdorffowi za 1500 marek; w 1913 r. - umowa z firmą Paula Berschdorfa na dostarczenie nowych 27-głosowych organów za cenę 10 tys. marek (plus ewentualne 500 marek za montaż dmuchawy elektrycznej).

## **14. Krapkowice-Otmęt – nowy kościół**

Zfl 34 (1914), nr 28 z 1 lipca, s. 1149: nowe organy wybudowane przez Karla Spiegla. Odbioru dokonał prof. Kinkelday z Wrocławia.

## **15. Krasiejów – kościół katolicki**

Zfl 32 (1912), nr 23 z 11 maja, s. 879: umowa z Karlem Spieglem na budowę nowych 20-głosowych organów.

## 16. Lasowice Wielkie – kościół ewangelicki

ZfI 31 (1910), nr 9 z 21 grudnia, s. 329: nowe 14-głosowe organy wybudowane przez firmę *Schlag & Söhne*. Uroczysta inauguracja instrumentu nastąpiła 4 grudnia 1910 r.

## 17. Moszczanka

ZfI 29 (1908), nr 6 z 21 listopada, s. 199: nowe 22-głosowe organy (2M + P) wybudowane wiosną 1908 r. przez firmę *Binder & Sohn* z Ratyzbony.

## 18. Namysłów

ZfI 29 (1909), nr 31 z 1 sierpnia, s. 1171: nowe organy wybudowane przez firmę *Schlag & Söhne*.

## 19. Namysłów – katolicki kościół parafialny

ZfI 48 (1928), nr 9 z 1 lutego, s. 437; 48 (1928), nr 12 z 15 marca, s. 615: rozpoczęcie montażu nowych organów przez firmę Paula Berschdorfa krótko przed Bożym Narodzeniem 1927 r. W notce z 1928 r. znajduje się informacja o poświęceniu organów.

## 20. Niemodlin – kościół ewangelicki

ZfI 16 (1896), nr 14 z 11 lutego, s. 375, 379: nowe 20-głosowe organy (2M + P) wybudowane przez firmę *Schlag & Söhne* (opus 144). Odbioru dokonali 21 grudnia 1895 r.: radca budowlany Schalk z Nysy i kantor Warmuth z Niemodlinia.

## 21. Nysa – ewangelicki kościół garnizonowy

ZfI 8 (1887), nr 8 z 11 grudnia, s. 101; 8 (1888), nr 11 z 11 stycznia, s. 141: nowe 30-głosowe organy (2M + P) wybudowane przez firmę *Schlag & Söhne* ze Świdnicy. Odbiór nastąpił 27 grudnia 1887 r. W notce z 1888 r. podana jest dyspozycja instrumentu.

## 22. Nysa – klasztor pw. św. Jerzego

ZfI 39 (1919), nr 26-27 z 15 czerwca, s. 401; 40 (1920), nr 28 z 1 lipca, s. 809: nowe 18-głosowe organy wybudowane we wrześniu 1918 r. przez firmę *Sauer* z Frankfurtu n. Odrą. W obu notkach podana jest dyspozycja instrumentu.

## 23. Nysa – konwent Franciszkanów

ZfI 33 (1912), nr 4 z 1 listopada, s. 157: nowe 21-głosowe organy, których montaż firma Paula Berschdorfa ukończyła wiosną 1912 r. Odbioru dokonał dyrektor muzyczny Titus Rothkegel. W instrumencie zastosowano trakturę elektryczną opracowaną przez Carla Berschdorfa.

## 24. Nysa – kościół Franciszkanów

ZfI 34 (1914), nr 35-36 z 21 września, s. 1326: nowe organy wybudowane przez firmę Paula Berschdorfa. Odbioru dokonał 25 sierpnia 1914 r. dyrektor muzyczny Rothkegel.

## 25. Nysa – kościół klasztorny Werbistów

ZfI 32 (1912), nr 30 z 21 lipca, s. 1141: przebudowa organów przez firmę Paula Berschdorfa.

## Orgelbau - Nachrichten.

Nelße. Das hiesige St. Georgstift hat aus der Orgelbauanstalt von W. Sauer (Inh. Oscar Walcker) in Frankfurt a. d. O. eine neue Orgel erhalten. Das Werk, dessen Fertigstellung im September 1918 erfolgte, hat folgende Disposition:

I. Manual: 1) Prinzipal 8', 2) Hohlflöte 8', 3) Lieblich Gedekt 8', 4) Viola 8', 5) Quintattön 8', 6) Oktave 4', 7) Traversflöte 4', 8) Kornett 8'.

II. Manual: 9) Gemshorn 8', 10) Dulziana 8', 11) Portunal 8', 12) Äoline 8', 13) Voix céleste 8', 14) Salicet 4', 15) Zartflöte 4'.

Pedal: 16) Subbaß 16', 17) Sanftbaß 16' (Windverschwächung), 18) Cello 8'.

Spielhilfen: 1) Koppel II zu I, 2) Koppel I zu Pedal, 3) Koppel II zu Pedal, 4) Sub II zu I, 5) Super II zu I, 6) Baß-Akkzentkoppel I. Manual C-d', 7) Piano, 8) Mezzoforte, 9) Forte mit Normalkoppeln, 10) Tutti mit Oktavkoppeln, 11) 1 freie Kombination, 12) Crescendo und Decrescendo, 13) Crescendo „ab“, 14) Handregister „ab“, 15) Jalousieschweller für ganzes Werk.

Il. 3. Dyspozycja organów w klasztorze św. Jerzego w Nysie (www1; www2)

### 26. Obórki – kościół

Zfł 55 (1934), nr 5 z 1 grudnia, s. 73: zakończenie remontu XVIII-wiecznych organów Schefflera. Wykonawcą był Hugo Hehre z Brzegu.

### 27. Olesno – kościół katolicki

Zfł 25 (1905), nr 13 z 1 lutego, s. 391: z powodu suszy (latem 1904 r.) stan organów pogorszył się na tyle, że nie nadawały się do użytku i zastąpione zostały fisharmonią.

### 28. Opole – kościół parafialny

Zfł 36 (1915), nr 4 z 1 listopada, s. 37; 36 (1916), nr 17–18 z 15 marca, s. 180: rozpoczęcie montażu nowych organów przez Karla Spiegla. W notce z 1916 r. pojawia się natomiast informacja o przebudowie instrumentu i montażu dmuchawy elektrycznej z 4-konnym silnikiem.

### 29. Opole – kościół parafialny pw. Świętych Piotra i Pawła

Zfł 49 (1929), nr 14 z 15 kwietnia, s. 650, 652: dokładny opis nowych organów firmy Berschdorf sporządzony przez berlińskiego organistę Horsta Felda.

### 30. Ozimek – kościół ewangelicki

Zfł 49 (1929), nr 19 z 1 lipca, s. 852; 56 (1936), nr 19 z 1 lipca, s. 324: w 1929 r. nastąpiła decyzja o budowie nowych organów. W notkach z 1936 r. znajduje się informacja o zamówieniu instrumentu w firmie Gustava Heinzeego z Żar i jego montażu.

### 31. Pokój – kościół parafialny

Zfł 47 (1926), nr 1 z 1 października, s. 37: nowe 23-głosowe organy (2M + P) wybudowane przez firmę Gebrüder Rieger. Był to pierwszy instrument, który powstał w nowo otwartej fabryce (1 września 1926 r.) w miejscowości Mokre-Kolonia.

Neustadt, O.-Schl., katholische Pfarrkirche.

## Manual I.

- |                   |  |
|-------------------|--|
| 1. Prinzipal 16'  | 8. Oktave 4'                             |
| 2. Prinzipal 8'   | 9. Offenflöte 4'                         |
| 3. Hohlflöte 8'   | 10. Gemshorn 4'                          |
| 4. Doppelflöte 8' | 11. Quinte 5 $\frac{1}{3}$ '             |
| 5. Gambe 8'       | 12. Rauschquinte 2 $\frac{2}{3}$ ' u. 2' |
| 6. Gemshorn 8'    | 13. Mixtur 3—5fach.                      |
| 7. Trompete 8'    | 14. Kornett 3fach 8'.                    |

## Manual II.

- |                  |                            |
|------------------|----------------------------|
| 15. Bourdon 16'  | 20. Klarinette 8'          |
| 16. Prinzipal 8' | 21. Oktave 4'              |
| 17. Portunal 8'  | 22. Flöte 4'               |
| 18. Gedeckt 8'   | 23. Progr. harm. 2—3 fach. |
| 19. Salicet 8'   |                            |

## Manual III, Schwellwerk.

- |                         |                        |
|-------------------------|------------------------|
| 24. Geigenprinzipal 8'  | 27. Oboe 8'            |
| 25. Lieblich Gedackt 8' | 28. Prinzipal 4'       |
| 26. Aeoline 8'          | 29. Flaut. travers 4'. |

## Pedal.

- |                      |                               |
|----------------------|-------------------------------|
| 30. Prinzipalbaß 16' | 35. Quinte 10 $\frac{2}{3}$ ' |
| 31. Violon 16'       | 36. Oktavbaß 8'               |
| 32. Gamba 16'        | 37. Violoncello 8'            |
| 33. Subbaß 16'       | 38. Baßflöte 8'.              |
| 34. Posaune 16'      |                               |

## Mechanische Register etc.

- |                         |  |
|-------------------------|--|
| 39. Manualkoppel II. an | I. 57. Tutti                           |
| 40. desgl. III. „       | I. 58. Pianopedal                      |
| 41. desgl. III. „       | II. 59. Rohrwerkausschalter            |
| 42. Pedalkoppel zu      | I. 60. Registrataurausschalter         |
| 43. „                   | II. 61. Rollschweller                  |
| 44. „                   | III. 62. Schwellertritt zu Manual III. |
| 45.—56. o mf F          | Tutti in jedem Manual nebst dazu       |
|                         | passendem Pedal als Druckknöpfe        |

Gehäuse im Barockstil, 2 Windmagazine nebst 2 Paar Schöpfbälgen. Pneumatisches System eigener Konstruktion.

Il. 4. Dyspozycja organów w katolickim kościele parafialnym w Prudniku  
(www1; www2)

### 32. Prudnik – katolicki kościół parafialny

ZfI 21 (1901), nr 11 z 11 stycznia, s. 278; 21 (1901), nr 19 z 1 kwietnia, s. 501: nowe 38-głosowe organy (3M + P) o trakturze pneumatycznej wybudowane przez firmę *Schlag & Söhne*. Sekcja III manuału zamknięta była w żaluzji. Koszt inwestycji wyniósł 18 878 marek. Odbioru instrumentu dokonał 21 grudnia 1900 r. prof. Bohn z Wrocławia. W notce kwietniowej podana jest dyspozycja organów.

### 33. Skorogoszcz – kościół katolicki

ZfI 56 (1936), nr 11 z 1 marca, s. 186: informacja o wybudowaniu nowych organów.

### 34. Stare Budkowice – kościół katolicki

ZfI 39 (1919), nr 32-33 z 15 sierpnia, s. 539: decyzja o przebudowie organów.

## 35. Tułowice

Zfl 30 (1910), nr 12 z 21 stycznia, s. 431: informacja o planowanej budowie organów.

## 36. Więcemierzyce – kościół katolicki

Zfl 14 (1894), nr 11 z 11 stycznia, s. 275: nowe 10-głosowe organy (2M + P) wybudowane przez organmistrza Berschdorfa z Nysy (w tekście błędnie zapisano: Baschdorf). Odbioru dokonał 21 grudnia 1893 r. dr Bohn z Wrocławia.

## 37. Zębowice – nowy kościół

Zfl 31 (1911), nr 23 z 11 maja, s. 873: podpisanie umowy z Karlem Spieglem na budowę nowych 20-głosowych organów (2M + P).

## 38. Złotogłówice – kościół katolicki

Zfl 29 (1909), nr 20 z 11 kwietnia, s. 751: nowe 22-głosowe organy (I M – 10 gł.; II M – 7 gł., P – 5 gł.) wybudowane przez Paula Berschdorfa.

Podsumowując powyższe zestawienie (obejmujące lata 1887–1937), należy stwierdzić, że objętość informacji o nowych, przebudowanych lub remontowanych instrumentach jest bardzo zróżnicowana – od krótkich wzmianek aż po obszerniejsze teksty, zawierające opis, charakterystykę brzmienia, dyspozycję poszczególnych instrumentów. Na szczególną uwagę zasługują m.in. odrębne opracowania poświęcone organom kościoła pw. św. Mikołaja w Brzegu.

Jak słusznie zauważa ks. prof. Franciszek Koenig (Koenig 2015: 94):

W dziedzinie badań historycznych, a przecież muzykologia do takich należy, jednym z rodzajów źródeł są historyczne czasopisma. (...) trafiają w większej liczbie egzemplarzy pod dachy domów i bibliotek, zwiększając prawdopodobieństwo ich zachowania i stając się równocześnie cennym materiałem badawczym dla potomnych.

W tym kontekście lektura „Zeitschrift für Instrumentenbau”, którego wszystkie numery dostępne są w Internecie (www1; www2), może być niezwykle pomocna w prowadzonych dziś badaniach organologicznych. Pozwala, przynajmniej w części, uzupełnić obecną wiedzę o dziejach poszczególnych instrumentów, a także porównać aktualną sytuację organów na Śląsku Opolskim (liczbową i jakościową) ze stanem dawniejszym, co jest istotne zwłaszcza przy prowadzeniu prac inwentaryzacyjnych (Grabska 1992: 261). Wymaga to rzecz jasna skonfrontowania podanych w artykule danych m.in. z dotychczasową literaturą przedmiotu (Poźniak 2014; Poźniak 2015).

## BIBLIOGRAPHY

- 50 Jahre „*Zeitschrift für Instrumentenbau*“ und Verlag Paul de Wit (1930). „*Zeitschrift für Instrumentenbau*“, 1, 9–11.
- GRABSKA T. (1992). *Śląskie budownictwo organowe II połowy XIX wieku w relacjach ówczesnych periodyków śląskich*. „Zeszyty Naukowe Ludowego Instytutu Muzycznego“, 4, 255–287.
- KOENIG F. (2015). Tematyka związana z organami i muzyką organową w publikacjach Wrocławskiego czasopisma cecyliańskiego „*Cäcilie*“ – roczniki I–XXXI (1893–1923) oraz XLII–XLIV (1935–1937); POŹNIAK G., TARLINSKI P. (ed.), *Śląskie organy IV*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 93–130.
- MUND H. (1930). Die „*Zeitschrift für Instrumentenbau*“ und die Orgelbaukunst. „*Zeitschrift für Instrumentenbau*“, 1, 12–13.
- POŹNIAK G. (2014). *Katalog organów diecezji opolskiej*, cz. 1. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- POŹNIAK G. (2015). *Katalog organów diecezji opolskiej*, cz. 2. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- WELLER E. (2005). *Paul de Wit – Gründer der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ und seine Verdienste um die Musikinstrumenten-Industrie*. „*Instrumentenbau-Zeitschrift*“, 9–10, 1–6.
- www1: <https://www.simpk.de/bibliothek/digitalisierte-bestände/zeitschrift-fuer-instrumentenbau/>, 27 VIII 2021.
- www2: [https://de.wikisource.org/wiki/Zeitschrift\\_für\\_Instrumentenbau](https://de.wikisource.org/wiki/Zeitschrift_für_Instrumentenbau), 27 VIII 2021.

## SUMMARY

Periodicals remain a valuable source of information about the history of Silesian organ building. Particularly from the nineteenth century on, numerous publications appeared in the general press that were dedicated to music and the various manifestations of musical life including issues from the field of instrumentology. Professional periodicals dealing with this topic also started to appear. The periodical “*Zeitschrift für Instrumentenbau*”, which was founded by Paul de Wit in 1880 and appeared until 1943, certainly belonged to this group of publications. It devoted much space to the issues of organ building. Starting from the thirteenth year of publication, it included even a permanent section entitled *Orgelbau-Nachrichten* where a wide range of information can be found, including data about Silesian organs.

The article presents information about organ building in the present Opolskie Voivodeship region that was published in “*Zeitschrift für Instrumentenbau*”. A total of 47 mentions (covering the years 1887 to 1937) have been found, concerning 38 instruments: Bierawa (filial church), Boguszyce (parish church), Branice (catholic church), Brzeg (St. Nicholas's Church), Dębie (parish church), Głogówek (catholic church), Głubczyce (catholic church), Głucholazy (catholic church), Grodków (catholic church), Gryżów (church), Jasiona (catholic church), Kamienica (church), Korfantów (catholic church), Krapkowice-Otmęt (new church), Krasiejów (catholic church), Lasowice Wielkie (evangelical church), Moszczanka,

Namysłów (catholic parish church), Namysłów, Niemodlin (evangelical church), Nysa (evangelical garrison church), Nysa (St. George's monastery), Nysa (convent of the Franciscans), Nysa (church of the Franciscans), Nysa (church of the Verbites), Obórki (church), Olesno (catholic church), Opole (parish church), Opole (St. Peter and Paul's parish church), Ozimek (evangelical church), Pokój (parish church), Prudnik (catholic church), Skorogoszcz (catholic church), Stare Budkowice (catholic church), Tułowice, Więcemierzyce (catholic church), Zębowice (new church), Złotogłówice (catholic church).

The information content concerning newly-built instruments or organs that have been rebuilt or renovated varies widely from short mentions to voluminous notes containing the history, description, sound characteristics and the disposition of particular organs. Special attention should be paid to the separate studies devoted to the organ in St. Nicholas's Church in the town of Brzeg.

Reading the periodical “Zeitschrift für Instrumentenbau”, all the issues of which are available on the internet, can be extremely helpful in present-day organological studies. It allows, at least in part, to complete today's knowledge about the history of particular instruments and also to compare the current status quo in Opolian Silesia (both quantitatively and qualitatively) with the situation in former times, which is important especially while carrying out inventory work. This, of course, requires a verification of the data provided in the respective article, among other things, against the background of the information currently available in subject literature.

### **Słowa kluczowe/Keywords:**

organy • budownictwo organowe • Śląsk Opolski • województwo opolskie • czasopisma • „Zeitschrift für Instrumentenbau”

organs • organ building • Opolian Silesia • Opolskie Voivodeship • periodicals • “Zeitschrift für Instrumentenbau”

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

| e-mail: [andrzej.prasal@uni.opole.pl](mailto:andrzej.prasal@uni.opole.pl)

5

# Dwa kościoły – dwa instrumenty

## Two churches – two instruments

Kazimierz Cieplik

ORCID: 0000-0002-3092-7144

LUBIN

Dwa kościoły – to kościoły parafialne w miejscowościach: Doruchów – pw. św. Stanisława Kostki i Zielona Wieś – pw. św. Floriana, a dwa instrumenty to organy piszczałkowe w tych kościołach i oba pochodzą z warsztatu organmistrzowskiego Szpigłów z Rychtala.

### ABSTRACT

This paper describes two churches of a twin-like construction: the first erected in 1890 in Doruchów and the second built 10 years later in Zielona Wieś, based on the same general architectural blueprint. The organs in both churches were constructed alongside the buildings, the first built by Johann Spiegel and the second instrument completed by his sons Karl and Albert, with only minor changes to their father's design. This paper is based on the original records from Doruchów and Zielona Wieś parishes' archives, complete with the author's photographs from the temples and instruments inspection.

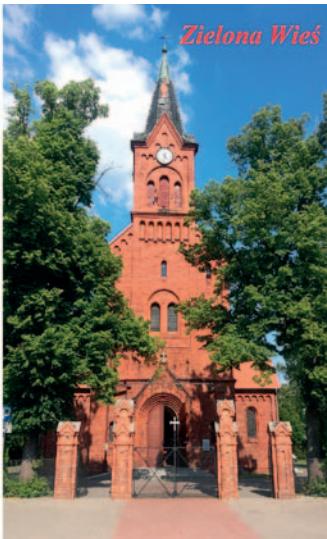
17 listopada 2018 r. w Rychtalu miała miejsce promocja mojej książki *Rychtalscy organmistrzowie*. Kiedy zakończyłem prezentację, podszedł do mnie nieznany mi wtedy ksiądz (był nim Ireneusz Powaga, proboszcz doruchowskiej parafii) i zapytał, dlaczego w książce nie ma żadnej informacji o organach znajdujących się w kościele parafialnym w Doruchowie, które zbudował Johann Spiegel, a on ma komplet dokumentów dotyczących ich budowy. Odpowiedziałem, że wielu organistów z okolic Kępna i Ostrzeszowa twier-



Fot. 1. Na fragmencie mapy Polski zaznaczeno trzy miejscowości: Doruchów, pow. Ostrzeszów, Zielona Wieś, pow. Rawicz, w których znajdują się te kościoły i organy, oraz Rychtal, pow. Kępno (do 1920 r. w powiecie Namysłów – Namslau), w którym mieścił się zakład organmistrzowski Johanna Szpigla i jego synów – Karla i Alberta



Doruchów

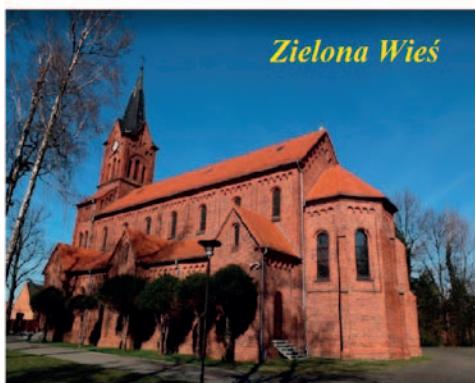


Zielona Wieś

Fot. 2. Fronty kościołów



Doruchów



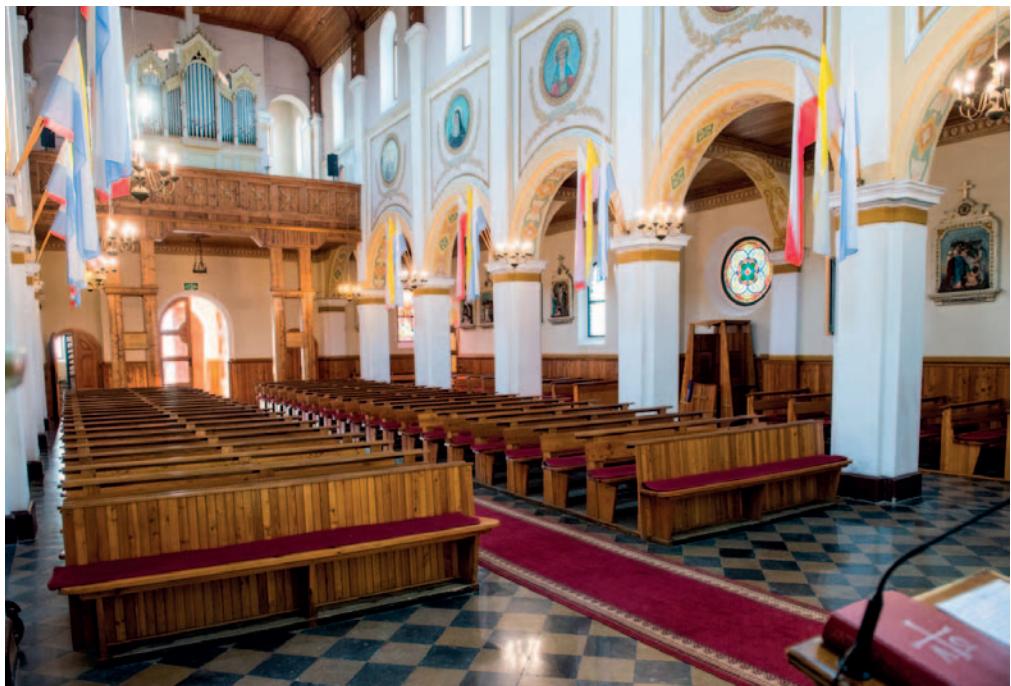
Zielona Wieś

Fot. 4. Kościoły z boku

dziło, że doruchowskie organy nie zbudował żaden z rychtalskich organmistrzów. Po krótkiej rozmowie zostałem zaproszony do Doruchowa. Pojechałem tam 31 lipca 2019 r. Oglądając kościół z zewnątrz, nasunęła mi się myśl: taki sam kościół ja już widziałem w Zielonej Wsi koło Rawicza, a w mojej książce krótko opisałem tylko znajdujące się tam organy (K. Cieplik 2018: 131–132).

Kiedy wszedłem do kościoła i spojrzałem na prospekt organów, moje zaskoczenie było jeszcze większe – ten prospekt był prawie identyczny jak w Zielonej Wsi, a różnił się kolorem farby, jaką został pomalowany, i kilkoma drobnymi szczegółami.

Na plebanii ks. proboszcz Ireneusz Powaga udostępnił mi stary skoroszyt zszaty lnianą nicią, wypełniony kilkudziesięcioma dokumentami dotyczącymi organów piszczałkowych do budowanego kościoła w Doruchowie. Dokumenty pochodzą z lat 1888–1890 (Arch1). Oprócz pełnej informacji o organach, zawartych jest tam też kilka ważnych informacji o samej budowie kościoła, którą rozpoczęto od pozyskania projektu budowlanego nowej świątyni, a następnie sporządzenia kosztorysu na wykonanie robót budowlanych. Nosi on datę 12 maja 1888 r., a sporządzony został przez Stefana Pawlickiego z Raszkowa k. Ostrowa Wlkp. na kwotę 3750 marek (dalej: M), z którym zawarto umowę na prowadzenie tych robót. Prace rozpoczęto jesienią 1889 r., latem 1890 r. w zadaszonym budynku kościoła polożono tynki, a jesienią odprawiono pierwsze nabożeństwo. Ostatecznie budowę i wyposażanie kościoła zakończono w 1892 r. Dwa poprzednie kościoły w Doruchowie były drewniane i oba się spaliły. Ostatni z nich, zbudowany w 1764 r., spalił się w całości 29 lipca 1869 r., a liturgię aż do 1890 r.



Fot. 4. Kościół w Doruchowie, widok nawy z prospektem organów



Fot. 5. Nawy główne obu kościołów: po lewej w Doruchowie, po prawej w Zielonej Wsi

Doruchów



Fot. 6. Prospekt organów

sprawowano w tymczasowej kaplicy. Kościół o trzech nawach, z cegły klinkierowej, wzniesiono na planie prostokąta w stylu eklektycznym z elementami neogotyckimi, neoromańskimi i klasycystycznymi. Każda nawa nakryta jest ozdobnym drewnianym stropem. Chór muzyczny, wykonany z drewna, wsparty jest na ścianach bocznych głównej nawy i dwóch parach połączonych ze sobą drewnianych słupów.

W zbiorze dokumentów znajdują się m.in. cztery listy napisane po polsku przez Jana Szpigla, skierowane do ks. Józefa Szczepańskiego – ówczesnego proboszcza parafii. W tym miejscu trzeba dodać, że Johann Szpigiel uczył się w szkole czytać i pisać tylko po niemiecku, choć na co dzień używał języka polskiego, a właściwie miejscowości śląskiej gwary. Czytać i pisać po polsku nauczył się sam, o czym świadczy m.in. zdanie z listu napisanego 9 lipca 1895 r. do przeora zakonu paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie: „przepraszam wszelkie omyłki mego pisania, gdy nie jessem popolsku uczony pisacz”. W pismach pisanych po polsku używała polskiej formy swego imienia i nazwiska: „Jan Szpigiel Organmistrz”, natomiast w dokumentach pisanych

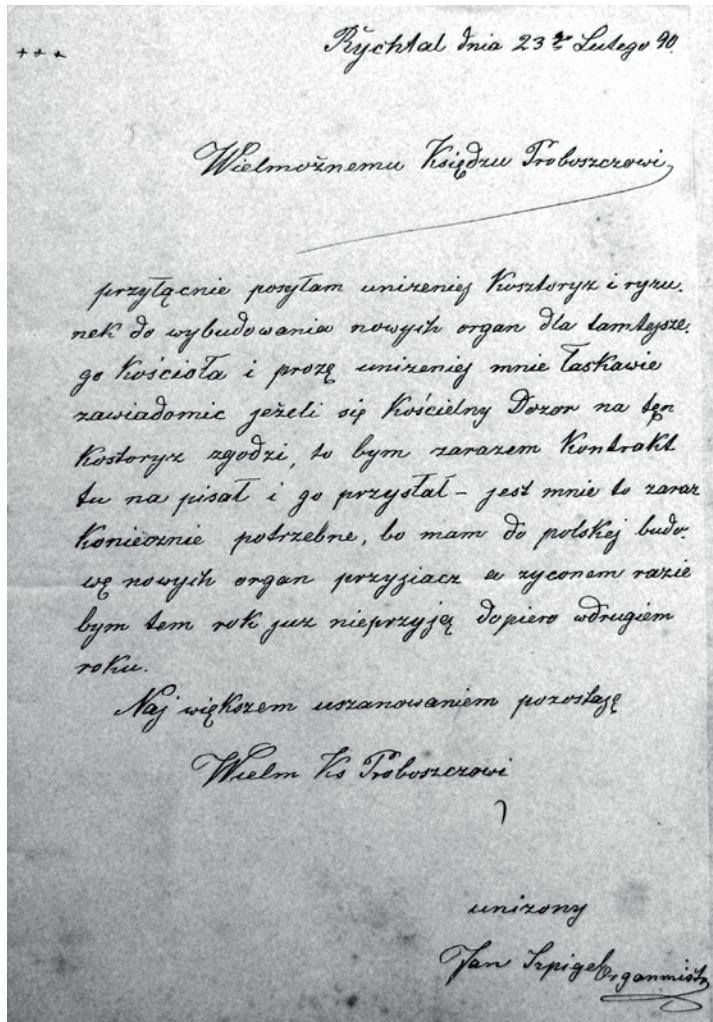
po niemiecku – *JJ. Spiegel Orgelbaumeister (Johann Julius Spiegel)*. W niniejszym opracowaniu użyto polskiej formy imienia i nazwiska tego organmistrza.

Nie ulega wątpliwości, że między ks. Józefem Szczepańskim a Janem Szpiglem doszło do spotkania i wstępnych uzgodnień w sprawie nowych organów w styczniu 1890 r.

Do pierwszego listu, z 23 lutego 1890 r., Jan Szpigiel załączył ofertę datowaną 19 lutego 1890 r. W liście prosi o szybkie podjęcie decyzji: „(...) i proszę unieniezaj mnie łaskawie zawiadomic jeżeli się Kościelny Dozor na ten kosztorysz zgodzi, to bym zarazem kontrakt tu napisał i go przysiął – jest mnie to zaraz koniecznie potrzebne, bo mam do polskiej budowę nowych organ przyjaci, a zyczonem razie bym w tym roku już nieprzyją, dopiero w drugiem roku”.

Załączony szczegółowy kosztorys napisany jest na czterech stronach dwóch kart papieru po niemiecku na organy systemu mechanicznego o 12 głosach: 9 w manuale i 3 w pedale, z wiatrownicami klapowo-zasuwowymi, do którego załączył rysunek prospektu.

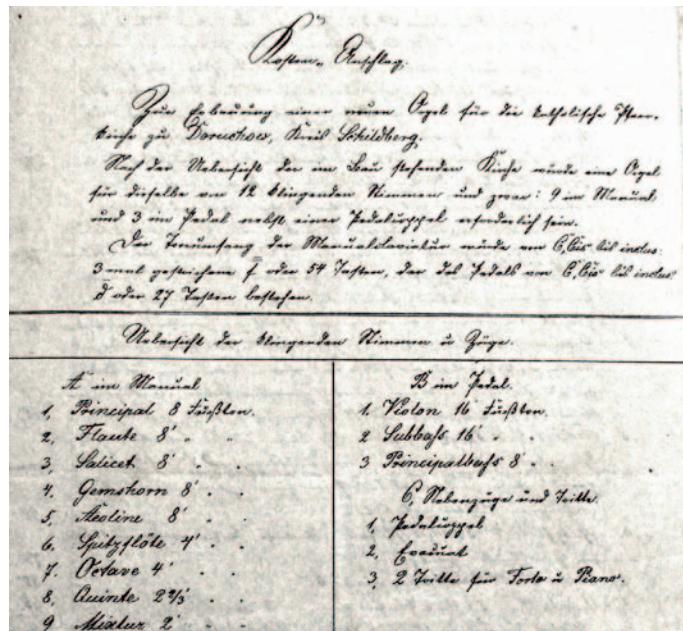
Dyspozycja głosów w manuale: 1. Principal 8', 2. Flute 8', 3. Salicet 8', 4. Gemshorn 8', 5. Aeoline 8', 6. Spitzflöte 4', 7. Octave 4', 8. Quinte 2 2/3, 9. Mixtus 2'; w pedale: 1. Violon 16', 2. Subbas 16', 3. Principalbass 8'.



Fot. 7. List z 23 lutego 1890 r. do ks. proboszcza w Doruchowie w sprawie kosztorysu na organy

Skala tonowa manuału: C-f<sup>3</sup> – 54 klawisze, a pedału: C-d<sup>1</sup> – 27 klawiszy. Kopulacja manuału do pedału i dwie stałe kombinacje: piano i forte realizowane są noźnie drewnianymi pedałami. Końcówki manubrii są wykonane z białej miśnieńskiej porcelany.

Koszt budowy tego instrumentu wycenił na 2402 M, w tym: piszczałki (675 szt.) – 1235 M, obudowa z prospektem – 340 M (o wymiarach: szerokość 3,1 m, głębokość 1,95 m, wysokość prospektu w najwyższym punkcie 4,7 m [pomiar dokonany przez autora artykułu]), wiatrownica manuału – 150 M, pedału – 70 M, miech o wymiarach 1,4 m x 1,4 m – 130 M.



Fot.8.Fragment pierwszej strony kosztorysu



Fot.9.Rysunek prospektu

12 maja 1890 r. Jan Szpigel sporządził w języku niemieckim kontrakt na jednej kartce papieru w dwóch egzemplarzach, w którym zobowiązuje się zbudować do końca tego roku nowe organy za sumę 2400 M i udziela na nie pięcioletniej gwarancji. Parafia zobowiązała jest do nieodpłatnego zapewnienia furmanek do transportu gotowych części organów z Rychtala do Doruchowa (42 km). Na czas montażu organów w kościele parafia na okres trzech tygodni ma zapewnić we własnym zakresie i na swój koszt kwatery i wyżywienie dla organmistrza i dwóch jego pomocników. Przedstawił korzystne dla parafii warunki płatności w ratach:

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

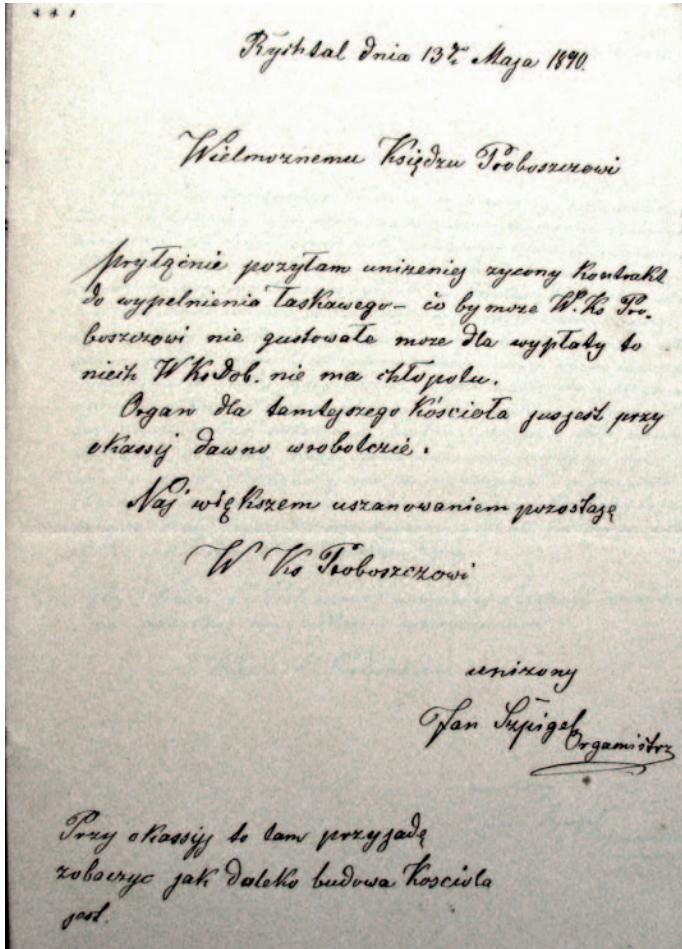
Kontrakt był załącznikiem do pisma przewodniego, którego treść w całości cytuje w oryginale: „Rychtal dnia 13-go Maja 1890. Wielmożnemu Księdu Proboszczowi przyłącznie pozyłam unieniej zyczony Kontrakt do wypełnienia łaskawego – co by moze Wielebnemu Ks. Proboszczowi nie gustowało moze dla wypłaty to niech Ks. Dobrodziej nie ma kłopotu. Organ dla tamtejszego Kościoła jusjest przy okazji dawno w robotczie. Największem

uszanowaniem pozostaję W. Ks Proboszczowi unizony Jan Szpigiel Organmistrz". Poniżej dopisek: „przy okassyi to tam przyjadę zobaczyć jak daleko budowa Kościoła jest”.

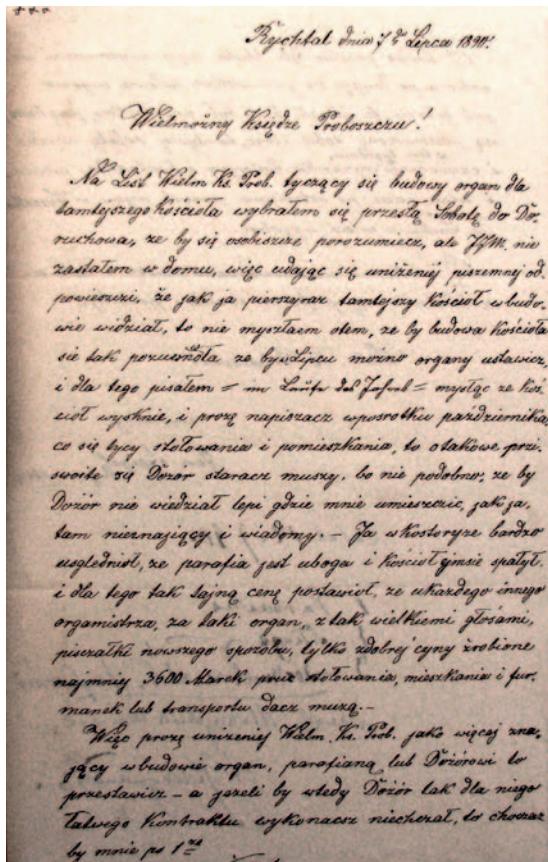
7 lipca 1890 r., w poniedziałek, Jan Szpigiel wystosował do proboszcza w Doruchowie pismo jako odpowiedź na list od niego, w którym proboszcz prosił o spotkanie w sprawie organów. Szpigiel pisze w nim, że w ubiegłą sobotę wybrał się do Doruchowa, aby osobiście się porozumieć, ale nie zastał go w domu. Jest zaskoczony tak szybkim postępem prac przy budowie kościoła, że już w lipcu można by organy ustawiąć. Jednak ze względu na czas, jaki jest potrzebny do wyschnięcia tynków wewnątrz kościoła, prosi o pismo z parafii w tej sprawie w połowie października. Wspomina też, że sporządzając kosztorys i kontrakt na organy oraz ich koszt 2402 M, uwzględnił następującą okoliczność: „Ja w Kostoryze bardzo usglednioł, ze parafia jest uboga i Kościół ymsie spalył i dla tego tak fajną cenę postawioł, ze u każdego innego organmistrza, za taki organ, z tak wielkimi głosami, piszczałki nowszego spozobu, tylko zdobrej cyny zrobione najmniej 3.600 Marek pruc stołowania, mieszkania i furmanek lub transportu dacz muszą”.

Dalej pisał, że gdyby Dozór Kościelny tego kontraktu wykonać nie chciał, to, po pierwsze, byłoby mu bardzo przykro przerwać prace przy w większej części wykonanych już organach, po drugie, prosić o zwrot rysunku, kosztorysu i kontraktu: „i wtem razie po ustaleniu organ w Wysocku do Łasku w polsce wyjechać”. U dołu dopisek: „Zalat. 12.7.90. 1. Furmani 2. Stancya 3.- 30 Marek za stoł. (trzydzieści Marek) dla wszystkich robotników – X. J.Szczepański”.

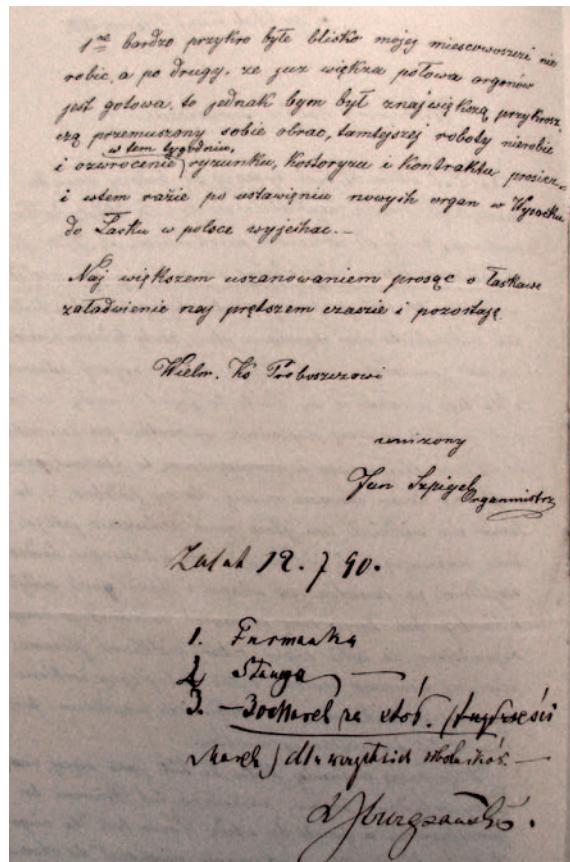
Ks. Józef Szczepański na ten list odpisał następująco (cyt. z zachowanego brudnopisu): „Panu Radzcy Budowniczemu Organ. Na ostatni list z dnia 7 lipca r. b. uprzejmie



Fot.10. Pismo do kontraktu na budowę nowych organów



Fot.11. Trzeci list w sprawie postępu prac budowlanych i warunków bytowych w czasie montażu organów w kościele (s.1)



Fot.12. Druga strona listu

odpowiadam co następuje: 1. organ żądany 1 października 2. o stancję postara się dozór (kościelny), stół może tylko dostać Pan sam i to u mnie. Dla reszty robotników za stół wynagrodzenie 30 marek dla wszystkich razem. Wiem że nigdzie dozory kucharzy ani kucharki nie mają, aby te osobno dla rzemieślników kościelnych gotowały. Furmanki potrzebne poślemy po organy".

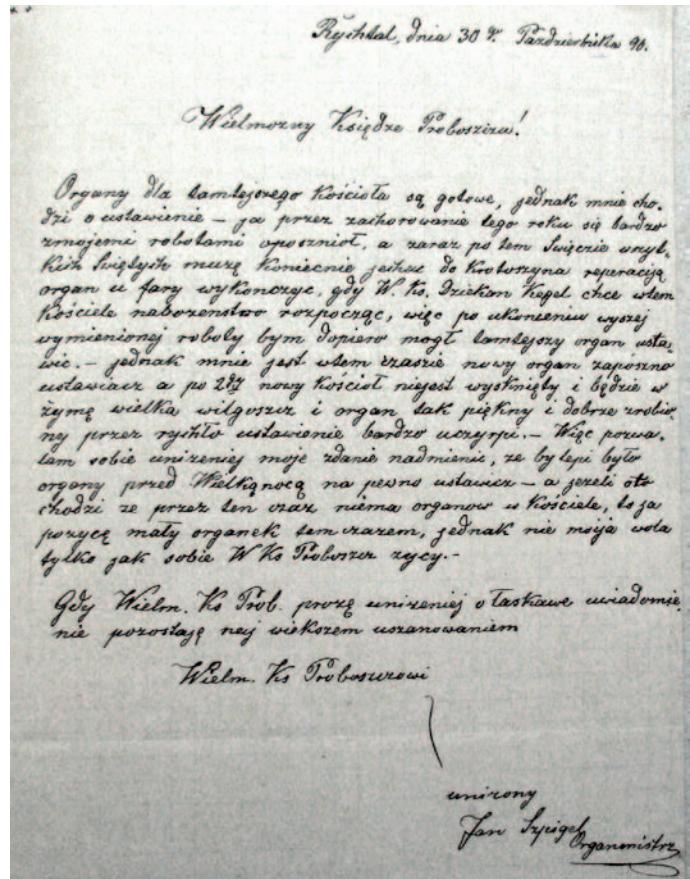
Dodam, że dziesięciogłosowe organy Jana Szpigla w Wysocku Wielkim zostały odebrane przez rzecznika 13 sierpnia 1890 r. (L. Czacharowski 2000: 284); dla porównania kosztów: dziewięciogłosowe organy wykonane przez Jana Szpigla dla kościoła pw. św. Michała w Gnieźnie we wrześniu 1896 r. kosztowały 2823 M (Arch2).

W ostatnim liście, noszącym datę 30 października 1890 r., Jan Szpigla napisał, że organy dla tamtejszego kościoła są gotowe, jednak jest problem z ich ustawieniem w świątyni. Z powodu jego choroby wystąpiły opóźnienia w pracy zakładu. Zaraz po Wszystkich Świętych musi koniecznie pojechać do Krotoszyna dokończyć reperacji organów w tamtejszej farze,

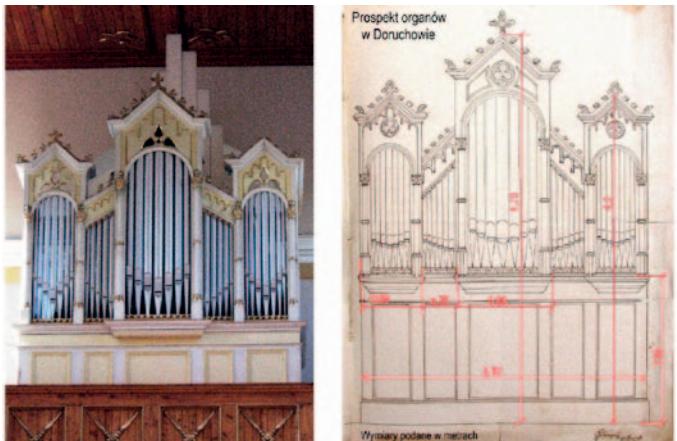
więc organy w Doruchowie mógłby ustawić dopiero po wykonaniu tamtej pracy. Mury i tynki nie są jeszcze całkowicie wyschnięte, a w zimie w kościele będzie dużo wilgoci, co bardzo źle wpływałoby na wstawione w tym czasie organy. Sugeruje nowe organy zainstalować w następnym roku przed Wielkanocą, a do chwili ich uruchomienia nieodpłatnie wypożyczy „mały organek”. Decyzję w tej kwestii zostawia ks. proboszczowi i prosi o informację o podjętej decyzji. Organy zostały postawione wiosną 1891 r.

Dotychczas instrument przeszedł kilka drobnych napraw, a ostatni raz był strojony w 2008 r. Choć obecnie nie stroi, jest używany w liturgii. Wymaga wymiany nieszczelnych kanałów powietrznych, dokładnego oczyszczenia, zabezpieczenia środkami chemicznym przed żerującymi w kilku miejscach drewnojadami, intonacji i strojenia.

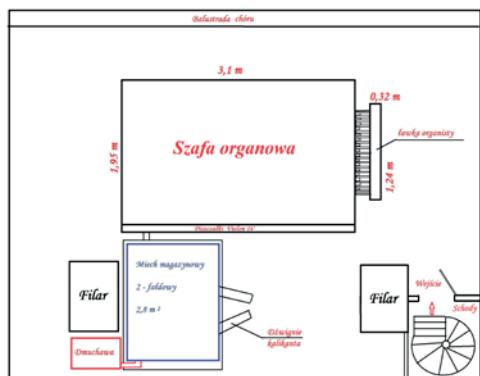
Ostatnią, bardzo ważną informacją jest fakt, że instrument do dziś przetrwał w całości bez jakiejkolwiek ingerencji w jego strukturę brzmieniową, a elementy składowe są w ogólnie niezłym stanie.



Fot.13. Czwarty list



Fot.14. Porównanie prospektu z rysunkiem



Fot. 15. Rysunek chóru muzycznego



Fot. 16. Stół gry



Fot. 17. Klawiatura pedału z dźwigniami Piano i Forte



Fot. 19. Oryginalne żeliwne ciężarki i dźwienna zaworu przepełnienia miecha



Fot. 18. Obudowa miecha z dźwigniami kalikanta



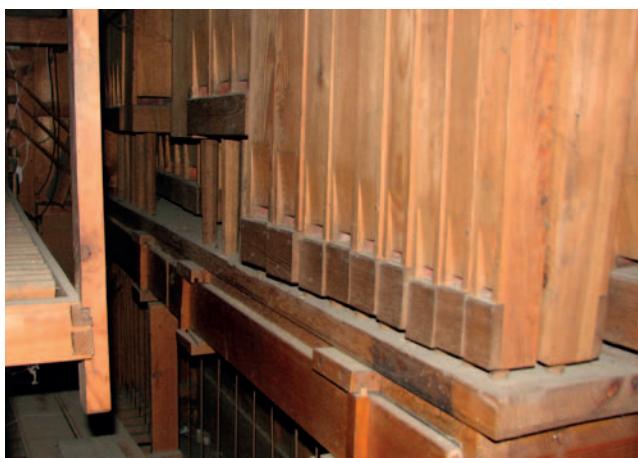
Fot. 20. Piszczątki głosu Violon 16'



Fot. 21. Wałki skrętne i abstrakty manuału



Fot. 22. Wiatrownica manuału z piszczątkami



Fot. 23. Wiatrownica pedału

Przedstawiam drugi kościół i organy w nim się znajdujące. W Zielonej Wsi nie było nigdy kościoła, a miejscowości należała do parafii w Golejewku odległej o prawie 10 km. Był tam drewniany kościół, który w 1887 r. był w tak katastrofalnym stanie, że władze pruskie nakazały jego rozbiorkę i zbudowanie nowego, murowanego kościoła, którego koszty budowy mieli ponieść wierni mieszkający w miejscowościach, które do tej parafii należały. Dzięki inicjatywie Karola Dykto – gospodarza w Zielonej Wsi, jej mieszkańców i z kilku najbliższych miejscowości postarali się w 1897 r. – nie bez trudności – o zgodę na budowę własnej świątyni.



Fot. 24. Kościół w Zielonej Wsi (fot. Marek Duda, 2020)

Według ustnych przekazów zanim zdecydowano się na określony projekt kościoła, do Doruchowa wybrała się kilkuosobowa delegacja z miejscowości, które miały tworzyć nową parafię, aby obejrzeć tamtejszy nowy kościół, a przy okazji organy. Nie jest mi wiadome, w jaki sposób inicjatorzy budowy kościoła w Zielonej Wsi weszli w posiadanie dokumentacji technicznej kościoła w Doruchowie. Budowniczowie zaoszczędzili wiele pieniędzy, nie musząc płacić za tę dokumentację. Zapłacili tylko za zlecone przeprojektowanie samego hełmu wieży kościoła, przystosowując go do zamontowania tam zegara, a nad głównym wejściem dodano niewielki portal. Zachował się główny rysunek (znajduje się w parafialnym archiwum), na którym znajduje się napis: *Enwurf zu der katholische Kirche in Gründorf Kr. Rawitsch* (Projekt dla kościoła katolickiego w Zielonej Wsi pow. Rawicz), a w dolnym prawym rogu za obramowaniem: *zum kostenanschlage vom 15 Jänner 1898 Charaszkiewicz Maurer u. Zimmermeister* (do kosztorysu z 15 stycznia 1898 r. Charaszkiewicz – mistrz murarski i ciesielski).



Fot. 25. Rysunek budowlany kościoła

W kwietniu 1899 r. rozpoczęto budowę świątyni, którą kierował mistrz budowlany Stanisław Charaszkiewicz z Ponieca. Już pod koniec 1900 r. zostało tam odprawione pierwsze nabożeństwo.

Poczyniono też starania o organy do tego kościoła i zwrócicono się w tej sprawie do organmistrza Johanna Szpigla z Rychtala. Z uwagi na wypadek, któremu on uległ w 1896 r., nie mógł osobiście podjąć się tego zadania. Podjęli je jego synowie – Karl i Albert, którzy byli właścicielami firmy. Wczesną wiosną 1901 r. bracia Szpiglowie wstawili tam dwunasto-głosowe organy systemu mechanicznego z wiatrownicami stożkowymi. Również ci budowniczowie znacznie ułatwili sobie pracę – po prostu skorzystali z rysunku prospektu, który ich ojciec 10 lat wcześniej wykonał dla kościoła w Doruchowie, a dyspozycję głosową tego instrumentu nieco zmienili. Nieznany jest koszt budowy tego instrumentu. W parafii nie zachowały się żadne dokumenty dotyczące jego budowy.

Wolno stojący kontuar z dwoma manuałami i pedałem ustawiли przed prospektem, przodem do ołtarza. Pierwszy manuał miał 6 głosów, drugi – 3 i pedał – 3, natomiast skala tonowa manuałów wynosiła C-f<sup>3</sup>, a pedału – C-d<sup>1</sup>. Szafa organowa ma wymiary 3,2 x 2,1 m, a prospekt w najwyższym punkcie 5 m (ogleźniny instrumentu i pomiary szafy organowej wykonane zostały przez autora artykułu).

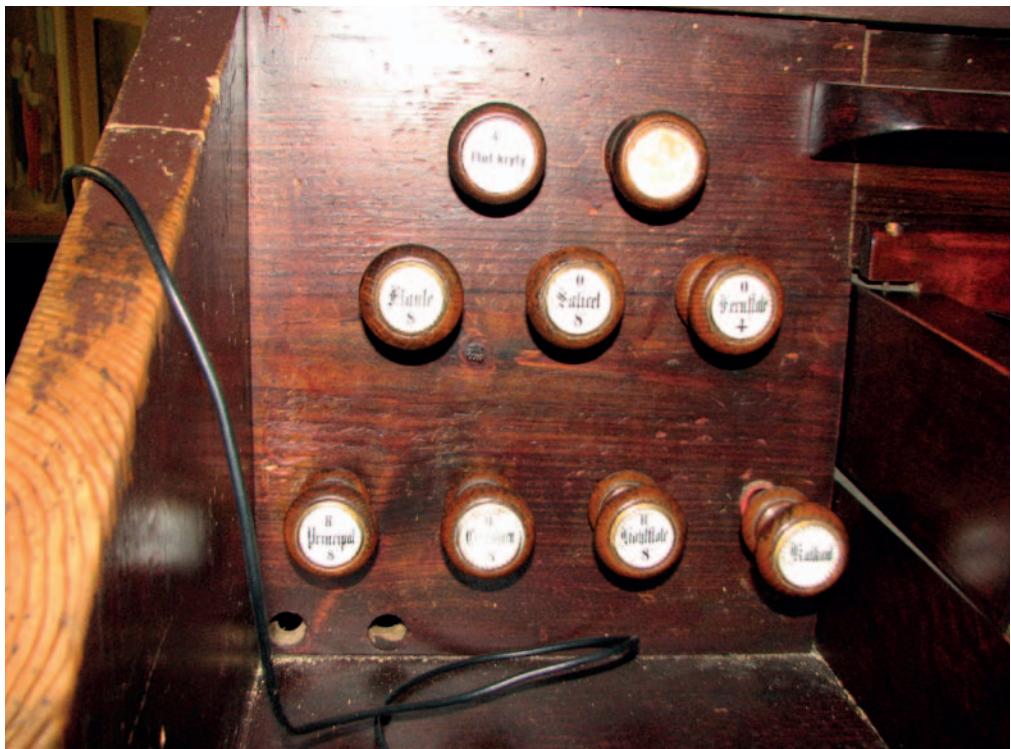


Fot.26.Nawa główna kościoła w Zielonej Wsi



Fot.27.Porównanie prospektu z rysunkiem

Fot.28.Kontuar



Fot. 29. Manubria rejestrów z lewej strony kontuaru



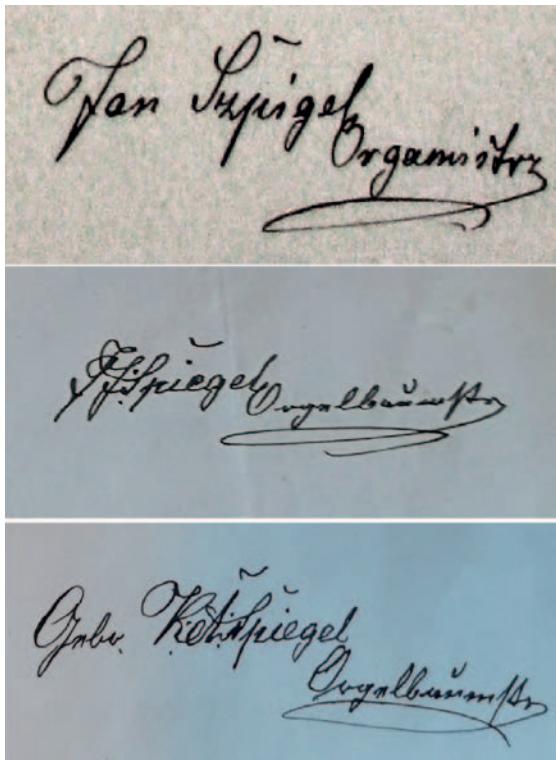
Fot. 30. Wałki skrętne i abstrakty manuałów I i II



Fot. 31. Piszczalki na wiatrownicach I i II manuału



Fot. 32. Piszczałki pedału (w czerwonym prostokącie widoczne piszczałki IV wiatrownicy stojącej nad miechem)



Fot. 33. Wzory podpisów Spieglów: Jana Szpigla w dokumentach pisanych po polsku, środkowy – w pismach pisanych w języku niemieckim, dolny – braci Karla i Alberta Spieglów (ten pochodzi z dokumentów niezwiązańnych z Zieloną Wsią)

Dyspozycja głosów była prawie taka sama, jak w Doruchowie: w miejsce Aeoline 8' wstawili Hohflöte 8', w miejsce Violon 16' – Subbas 16', a w miejsce Spitzflet 4' – Fernfet 4'.

Dodatkowe urządzenia to stałe kombinacje: Piano i Forte oraz kopulacje manuałów i pedału realizowane stopą mosiężnymi pedałami.

W latach 60. ubiegłego wieku dokonano rozbudowy tych organów poprzez wstawienie czwartej wiatrownicy, na której ustalono piszczałki głosów: Flet kryty 4', Blok flet 2' i Piccolo 1', które połączono z kontuarem w II manuale za pomocą traktury pneumatycznej. Wymieniono również miech magazynowy na płynakowy i zainstalowano elektryczną dmuchawę.

Pod miechem płynakowym zainstalowano pojedynczy czerpak powietrza z jedną dźwignią do kalikowania – niezbędne w przypadku awarii urządzeń elektrycznych lub braku zasilania.

Według informacji uzyskanych od miejscowości organisty i kościelnego w 2004 r. firma Ryszarda Polcyna z Poznania przeprowadziła gruntowny remont instrumentu i zainstalowała cichobieżną dmuchawę. W chwili obecnej jest pilna potrzeba wykonania zabezpieczenia środkami chemicznymi kontuaru i niektórych piszczałek przed drewnojadami, oczyszczenia wnętrza szafy organowej, regulacji klawiatur manuałowych, intonacji i strojenia.

## Ocena zjawiska

Bliźniaczo podobne do siebie kościoły i znajdujące się w nich organy występują w Polsce bardzo rzadko. Budowa kościołów i organów w opisanych małych miejscowościach ściśle związana była z dużym obciążeniem finansowym miejscowej ludności, w większości biednej. Koszty budowy starano się zminimalizować wkładem własnej, fizycznej pracy – przy kopaniu fundamentów, stawianiu murów, transportu materiałów i wszelkich pracach pomocniczych. W Zielonej Wsi, celem obniżenia kosztów, w pierwszej kolejności skorzystano (po niewielkiej adaptacji) z istniejącego projektu budynku kościoła. Zamówiono również w warsztacie Szpigłów organy wg sprawdzonego w Doruchowie projektu, co też obniżyło koszty całej inwestycji.

Autorowi artykułu znany jest z osobistych oględzin inny przykład bliźniaczych kościołów, zbudowanych w stylu neogotyckim: w Barcinie nad Notecią, w latach 1900–1901, i w Solcu Wlkp., powiat Środa Wlkp., w latach 1906–1908. Autorem projektu kościołów był architekt z Poznania, Heliodor Matejko (1847–1910). W obu tych kościołach organy zbudował kontynuator warsztatu Szpigłów, organmistrz Joseph Bach z Rychtalą: w Solcu w 1909 r. – 15 głosów, a w Barcinie w 1926 r. – 17 głosów (wcześniej były tam organy przeniesione ze starego kościoła). Oba instrumenty różnią się jednak wielkością prospektów, architekturą i liczbą głosów.

## BIBLIOGRAPHY

Arch1: Archiwum parafii pw. św. Stanisława Kostki w Doruchowie, teczka dokumentów z napisem: *Akta dotycz. Organ 1889/1890*, bez sygn.

Arch2: Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, akta parafii pw. św. Michała w Gnieźnie, sygn. AP 47/66, pokwitowanie na kwotę 2823 M za zbudowane nowe organy w kościele pw. św. Michała w Gnieźnie wystawione przez braci K. i A. Szpigłów 3 marca 1903 r.

Archiwum parafii pw. św. Floriana w Zielonej Wsi, teczka z rysunkiem kościoła, bez sygn.

CIEPLIK K. (2018). *Rychtalscy organmistrzowie*. Lubin – Kępno: Towarzystwo Miłośników Ziemi Kępińskiej.

CZACHAROWSKI L. (2000). *Organmistrzowie śląscy i śląskie firmy organowe działające w Wielkim Księstwie Poznańskim*: GEMBALSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku II*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego.

## SUMMARY

After the original, whole wooden Doruchów church of 1764 fail victim to the fire on July 29<sup>th</sup> 1869, the parish board decided to erect a new, whole-brick church. Yet it was only in the beginning of 1888 when the design was ready and the budget estimate of Marks 3,750,- was delivered by Stefan Pawlicki of Raszaków (Ostrów Wielkopolski county), the master mason-bricklayer/carpenter and the primary constructor for this project. The construction began in the fall of 1889 and proceeded quickly. The first celebration was held in the new temple already in October, 1890. According to many preserved records, already in February that year, on request by Doruchów parson Rev. Józef Szczepański, Johann Spiegel prepared a Marks 2,402,- quotation, for a 12 voice organ for the new church. The instrument was ready by October 1890, but due to the long drying time of the plasterwork, the organs were only placed in the church in the spring of 1891.

In the same period, at the village of Zielona Wieś, there was no church at all and the people were forced to attend the services at the parish church located some 10 km and a very poor technical state. So poor in fact that the Prussian authorities requested the building to be taken down in 1887. The new, whole-brick church to be erected instead was to be financed by all people of the parish, to the discontent of the Zielona Wieś. Hence, an initiative was taken by Karol Dykto to build an own, local church. In order to keep the cost low, the plan was to re-use the blueprint of the Doruchów church building and organs. After the Doruchów site visit, it was decided to put this plan to work with only minor changes. This included a modification of the church belfry to include a clock and a small portal above the main entrance. The construction works began in April of 1899 under the guidance of the master mason-bricklayer/carpenter and the primary constructor Stanisław Charaszkiewicz of Poniec (Rawicz county). The church was ready by the end of 1900. In 1901, based on the 1890 Doruchów instrument design (yet with some changes in the disposition of three voices in one foot number range), Karl and Albert Spiegel constructed and installed at Zielona Wieś church the new organs. Hence completing the story of near-identical twin churches and organs at Doruchow and Zielona Wieś.

**Słowa kluczowe/Keywords:**

kościoły • organy • Doruchów • Zielona Wieś • Spiegel (Szpigel)  
Churches • organs • Doruchów • Zielona Wieś • Spiegel family

**Kazimierz Cieplik** – born 1947 in Kepno (Poland), graduated as mechanical technician from Lotnicze Zakłady Naukowe in Wrocław. Since 1970 he started working at KGHM ZANAM in Polkowice, the main producer machinery and overhaul services supplier for the KGHM Polska Miedź. Throughout the last 15 years of his career until his retirement in 2014, he worked as Technology Division Manager. He is of the Silesian Genealogical Society with the seat in Wrocław. As an passionate pipe organ and organ music he paid specific attention to this page of the history of his home region, publishing in 2018 the book *Rychtalscy organmistrzowie*.

| e-mail: kazimierz.cieplik@o2.pl

6

# Hra z paměti a varhaníci

## Memorisation and Organists

Jaroslav Tůma

ORCID: 0000-0002-3092-7144

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ, PRAHA

### ABSTRACT

Today, pianists as well as most other instrumentalists and singers regard memorisation as something absolutely essential and self-evident. Organists, however, face very special circumstances. Because of the existence of types of instruments that differ widely from each other, it is not very practical for organists to devote themselves to memorisation for a number of reasons. The article describes and presents the most important aspects of this issue, including a look at the history of performance practice.

Titul této statí může evokovat řadu rozličných a letitě zažitých pohledů na danou problematiku, případně vyprovokovat k hlubšímu uvažování nadní. Řada z nás varhaníků se tomu v průběhu své kariéry, ať již pedagogické či koncertní, dříve nebo později určitě nevyhně. V návaznosti téměř na každé zkoušky či zápočty konané v rámci výukového procesu na katedře klávesových nástrojů na Hudební a tanecní fakultě AMU v Praze jsem nucen k opakování promýšlení, jaké stanovisko k varhanické hře z paměti vlastně zaujmout. Při hodnocení interpretačních výkonů ve zkušebních komisích totiž pravidelně dochází k diskuzím, zda je hra z paměti pro sólistu obecně nezbytná či nikoli. Předpokládám, že řadu kolegů na dalších školách, kde se vyučuje varhanní a cembalové hře, provázejí tato dilemata také. Klavíristé, ale i většina dalších instrumentalistů a zpěváků považují totiž hru a zpěv z paměti za něco dnes naprostě nezbytného a samozřejmého. Tradice je v tomto směru velmi dlouhá, nelze se proto divit opakování zaznívajícím připomínkám, které při daných zkouškových příležitostech vytýkají varhaníkům, ale zejména cembalistům, že se svých not drží zuby nehty. Nebo jsou přinejmenším kladený otázky: Proč hrájete z not? Copak neumíte svůj repertoár dost dobré? Z takových otázek lze jednoznačně odvodit, že tazatelé považují hraní z not za méně kvalifikovaný, až méněcenný způsob hudebního projevu.

Pohled a hodnocení z druhé strany názorového spektra je jiný. Hraní z paměti rozhodně nijak nedehonestuje, nicméně je nepovažuje za nezbytné. Pro pochopení rozdílných přístupů je třeba si nejprve uvědomit, že je velký rozdíl mezi „zapamatováním si“ nové skladby a „naučením se“ téže skladby. Oba procesy totiž zahrnují a potřebují naši paměť, nicméně každý z nich paměť jiného druhu. Jedna slouží k trvalému uchopení pamatovaného, druhá k procesu učení se (R. Chaffin, T. R. Logan, K. T. Begosh 2008). Je-li většinovým názorem např. pianistů, že hra

z not je méněcenná, vysvětluji si to do značné míry tím, že jsou sami zvyklí pracovat při studiu skladeb specifickým způsobem, při kterém jim tyto dva paměťové procesy splývají v jeden jediný. Později jej podrobněji popíšu. Snadno pak podlehnou častému předsudku, že totiž hraní s notami před nosem není ve skutečnosti interpretace, ale pouze čtení not (P. Cienniwa 2014). To ovšem samozřejmě neodpovídá realitě. Je naopak otázkou, co může poškozovat umělecký výkon výraznější: Samo čtení not, či strach z výpadku paměti? Není požadavkem na hru zpaměti psychika interpreta zbytečně a nadměrně namáhána? Vzpomeňme na stesky mnohých slavných pianistů, kteří tuto stránku své profese rádi neměli. Např. Artura Rubinsteinu, který napsal, že „strach ze selhání paměti mi působil mučení srovnatelná s těmi z inkvizice“ (A. Rubinstein 2003).

Naprosto souhlasím s tím, že třeba představa Mařenky a Jeníka pobíhajících po divadelní scéně s notami v ruce během představení Smetanova Prodané nevesty je naprosto absurdní. Byla by ostatně bývala takovou i na premiéře této opery. Stejně absurdním by se nám i našim předkům asi jevilo podobné provádění všech dalších scénických děl. Hudební produkce zpaměti jsou s námi evidentně odjakživa. Vždyť někteří hudebníci a zpěváci noty dokonce ani neuměli či i dnes neumějí. Dá se ale naproti tomu podotknout, že po doprovázejícím orchestru dosud naopak nikdo soudný jistě nechtěl, aby všichni hráči uměli a hráli své party při představeních také zpaměti. Alespoň jsem o tom nikdy neslyšel ani nečetl. Platí to přesto, že na ně do orchestřiště většinou také velmi dobře vidíme. Máme si ale kvůli jejich notovým pultům myslit, že hrají hůře, než by mohli?

Je zřejmé, že svoji roli při většinovém vnímání a hodnocení hry nebo nehry zpaměti plní ledacos. Ve zmíněném extrémním příkladu zejména praktičnost a další logické souvislosti. Zpěváci v opeře jsou zároveň přece herci. V činohře také trámají herci v rukou texty jen při prvních zkouškách, při premiéře už si musí všechno pamatovat. Pouze ve zcela výjimečných případech se stává, že na scéně z not zpívá zpěvák – sólista, který zaskočil na poslední chvíli zpravidla v méně zásadní roli, a to zejména při inscenacích, které nejsou běžnou součástí repertoáru.

Běžná provozovací praxe si žádá, aby orchestrální hráč, a to nikoli jen v opeře, nýbrž i v symfonickém orchestru, byl především schopen hrát velké množství standardní literatury téměř kdykoli, leckdy i bez pořádné zkoušky nebo dostatečného počtu zkoušek. Případně aby byl schopen třeba i nový těžký kus nastudovat někdy i extrémně rychle. V těchto případech jsou noty na pultech nezbytné. Některí hudebníci si sice dokáží vypěstovat opravdu extrémní paměťové schopnosti, stačí jim jen několikrát si danou hudbu přehrát, pro většinu z nich by však něco takového při podmínce hry zpaměti bylo nemožné. Velkým úskalím je totiž např. počítání pauz či hra monotónních příznávek v doprovodných partech. Na to upozorňuje např. Jan Pěruška, violista a člen Stamicova kvarteta. Vzpomíná, jak těžké byly pro sekundistu a violistu Smetanova kvarteta při hře zpaměti party Haydnových skladeb, kde se opakují monotónní příznávky doprovodných hlasů, zatímco melodická či basová linka nečinily jejich kolegům žádny problém (sdělení v rozhovoru s autorem dne 23. 2. 2021). Zároveň je ale zajímavé, že při výzkumech nebyl shledán velký rozdíl ve schopnostech naučit se něco zpaměti mezi profesionály a amatéry

(J. Ginsborg 2002: 92). Z toho vyplývá, že úroveň dovednosti při paměťovém nácviku není primárně znakem profesionální zdatnosti.

Prognózy dalšího vývoje jsou velmi ošidné. Je pravdou, že u špičkových orchestrů se k vypsanému konkurzu přihlásí třeba i desítky zájemců. Pak by teoreticky připadalo v úvahu, aby mezi požadavky kladenými na uchazeče o místo patřila i povinnost zahrát orchestrální party z paměti. Jestliže k tomu už dnes někdy dochází, jedná se spíše o výjimku. Je totiž často předem dáno, jaké pasáže budou požadovány (sdělení Jana Pěrušky dne 23. 2. 2021). Pokud by ale hra partů z paměti byla u konkurenčních někdy nezbytnou podmínkou, jako je tomu u sólistických soutěží, pak po kompletní postupné výměně všech hráčů za fenomenální „paměťáře“ bych si dovelel představit – zdůrazňuji, že čistě teoreticky – jak takový orchestr jednou v budoucnu zahraje třeba Mahlerovy symfonie bez not, o kompletu Beethovena ani nemluvě. To už by byla přímo samozřejmost. Šlo by o naplnění ideálních představ filmových a televizních stábů, které své detailní záběry loví mezi pulty někdy dost obtížně, či mistrů zvuku, jimž masa hráčských pultů leckdy nadmíru cloní volný prostor před mikrofony, jak mi už sdělilo vícero zvukových mistrů, např. doc. Tomáš Zikmund, PhDr. Aleš Dvořák či Knud Becker.

Nyní ale zpátky na zem! Požadavky na flexibilitu hráčů v orchestrech jsou i při tolerování hraní z not velmi vysoké. Zejména množstvím hudební literatury, kterou musí přehrát, a mírou spolehlivosti, jaké musí dosahovat. Dirigenti by asi byli první, kteří by na zavádění hry z paměti v orchestrech vůbec netlačili. Přestože sami přečasto z paměti dirigují i velmi dlouhé a komplikované partitury, což je mimochodem reflektováno už od posledních desetiletí 19. století (F. Hiller 1872: 289). Jsou ale zároveň zvyklí, že při každé jejich slovní poznámce k interpretaci si ti, jichž se poznámka týká, vše potřebné průběžně zapisují do svých partů. Tam zůstává daný pokyn i pro případný personální záskok nebo dokonce pro celé další generace hudebníků, kteří z daného materiálu budou hrát někdy v budoucnu. Dirigenti také pochopitelně jen neradi opakují totéž stále dokola. Svůj význam pro argumentaci hájící ponechání not na pultech hráje i hostování dirigentů, kdy každý žádá trochu jiné pojetí skladby. Často bývá jiné, než na jaké byli hráči dosud zvyklí. Proto se i škrťají a přepisují dříve zanesené poznámky v partech. Jaký by to mělo důsledek při hypotetickém požadavku na hru z paměti? Pak by jakkoli fenomenální paměť celého kolektivu přece nutně selhávala. Co my ale můžeme vědět s absolutní jistotou? Co když převládne v budoucnosti u dirigentů touha, aby na ně nepošilhávali hráči jen tu a tam zpoza svých pultů, ale viseli na jejich gestech očima po celou dobu dirigování?

Věnujme se nyní situaci komorních hráčů. Při provádění komorní hudby je běžné, že nejen klavírista, který plní často spíše doprovodnou funkci, ale i další instrumentalista nebo instrumentalisté hrají z not. Existují ovšem výjimky. Svého času se odhodlalo nacvičit z paměti část svého poměrně obsáhlého repertoáru (asi šedesát kompozic) už zmíněné světoznámé Smetanova kvarteto. Pro jeho členy bylo motivem nejen překročení konvencí, kdy se okamžitě odlišili od dalších podobných souborů, což působilo v očích publika i hudební kritiky v jejich prospěch, ale hlavně možnost vytvářet skutečně minuciézním způsobem

v dokonalé souhře osobitý přednes prováděné kvartetní literatury. Za poměrně zásadní pro naše téma považuji informace, které mi o činnosti Smetanova kvarteta poslal Pravoslav Kohout, houslista a syn Antonína Kohouta, violoncellisty a člena Smetanova kvarteta.

Co se týče Smetanovců, byli určitě prvním kvartetním souborem, který hrál po celou dobu své kariéry téměř celý repertoár z paměti (některé málo hrané věci ne, ale odhaduji cca 90% repertoáru ano). Otec mi říkal, že před nimi zkoušelo hrát některé opusy z paměti zahraniční kvarteto, asi o generaci starší, ale nevzpomínám, o koho šlo, tuším že o nějaké Francouze, nikde jsem ale nenašel žádný odkaz. U některých děl svého repertoáru si tento způsob po Smetanovcích úspěšně vyzkoušeli i jejich přátelé Janáčkovci, ale zdaleka ne v podobném rozsahu a po celou dobu trvání kariéry. Jinak o nichom nevím, možná to ojediněle zkoušeli i jiní, ale pokud vím, nikdo z našich souborů.

Smetanovci poprvé hráli z paměti 15. 3. 1949 v Praze, celovečerní program poprvé provedli v Liberci 28. 9. 1949 (G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček 1963: 556). Z paměti hrálo i Janáčkovo kvarteto, poprvé 15. 8. 1954 v Praze (Československý hudební slovník 1963: 567). Za zmíinku rozhodně stojí, že daleko dříve, už v roce 1921, bylo založeno ve Vídni díky aktivitám Arnolda Schönberga smyčcové kvarteto jménem Kolisch-Quartett. Patřilo před druhou světovou válkou k předním souborům propagujícím avantgardní hudbu, hrálo z paměti i vskutku obtížně zapamatovatelná díla A. Schönberga či B. Bartóka. Jejich aktuální počet byl patrně velmi omezený.

Pravoslav Kohout dále uvádí: Hlavním důvodem hry z paměti byla snaha Smetanovců o co nejhlubší a nejpřesnější proniknutí do všech detailů partitura a obsahu (ducha) díla. To samozřejmě od každého hráče předpokládalo i perfektní znalost „obrazu“ partitura. Od okamžiku, kdy bylo dostupné využití magnetofonu, si na všech zkouškách dosaženou podobu díla nahrávali, s partiturami v ruce pak vyslechli a hodnotili, což je samozřejmě jak na čas, tak i soustředění náročné. Byli ale stále více přesvědčeni, že je to správná cesta k co nejdokonalejšímu a nejpravdivějšímu tlumočení díla. Vím, že nakonec uměli z paměti i ty opusy, které hráli jen velmi málo (např. Mendelssohnův Oktet s Janáčkovci, některá kvinteta s J. Panenkou či J. Sukem ap.), ale měli před sebou noty na pultech, aby „drželi basu“ s kolegy. I na všech zkouškách měli své party na pultech otevřené. Samozřejmě se záhy dostavil onen vedlejší efekt, který je, nejen dokonalostí jejich interpretace, ale i hrou z paměti učinil výjimečně atraktivními a ojedinělými. Ale kvůli tomu to nedělali, hra z paměti jim prostě pomáhala dosáhnout maximální možné jednoty a hloubky v tlumočení díla. Předpoklady pro hru z paměti je třeba míti, jinak to může být i stresující. Ty měli naštěstí všichni členové, neměli s tím problémy. Ke konci své kariéry se občas vraceli k notám, a vím, že táta občas nadával. Zvykl si do not se nedívat a měl pak pocit, že noty ruší v soustředění (Informace od Pravoslava Kohouta ze dne 23. 2. 2021).

I mnozí pianisté si stěžují, jak obtížné je střídání hry z not a z paměti při koncertních vystoupeních. To se pochopitelně týká zejména těch, kteří kombinují svá sólová vystoupení s působením v komorních ansáblech, či hrají klavírní party v orchestru. Což mi potvrdil např. i Jaroslav Šaroun, dlouholetý pedagog HAMU v Praze a klavírní spolupracovník České filharmonie v rozhovoru dne 22. 2. 2021.

Při koncertech sólového nástroje s orchestrem dnes ovšem víceméně automaticky očekáváme houslistu, pianistu či violoncellistu hrajícího vždy z paměti. Zásadním argumentem je, že publikum si toho žádá. Hrál-li by sólista z not, znamená to prý, že prováděnou skladbu neumí natolik dokonale, jak si publikum zaslouží. A to by údajně mohlo být v extrémním případě dokonce považováno až za jakousi urážku publika. Podobně zřejmě vnímá většinové publikum i klavírní recitály, houslistu hrajícího Kreislerovy efektní kusy nebo na druhé straně repertoárového spektra např. Bachovu Ciacconu d-moll z Partity pro sólové housle BWV 1004.

Do jaké míry ale skutečně preferuje současné publikum, ať z řad profesionálů či laiků, hru z paměti před hrou z not, se pokusilo zjistit už několik badatelských týmů. Jeden z nejnovějších experimentů využil hru violoncellisty, která byla audiovizuálně streamovaná ve dvou verzích, jednou s notami a podruhé bez. Aby názor publika nebyl ničím jiným ovlivněn, byla obě videa nahrána jako playback, a to na původní violoncellistovu zvukovou nahrávku. Hudba tedy zněla naprosto identická, pouze vizuální vjem byl odlišný. Ač strůjci experimentu očekávali, že videosnímek hry z paměti bude hodnocen výrazně lépe, výsledek nebyl zdaleka tak jednoznačný. Přednost hře z paměti dala pouze velmi těsná většina respondentů (R. Kopiez, A. Wolff, F. Platz 2017).

Domnívám se, že na základě takových výzkumů a zjištění by se mělo pomalu začít zvažovat, zda nejsou oficiální postoje vůči interpretům hrajícím raději z not v současnosti příliš diskriminační. Díky sile platných konvencí či sile zvyku totiž také pořadatelé hudebních soutěží zařazují podmínu hry z paměti k základním soutěžním požadavkům. Kdo by chtěl hrát z not, je tak předem diskvalifikován. Výjimku představují zpravidla soutěže varhanní a cembalové (P. Svoboda 2020: 21). I u těchto oborů ovšem existují určité tlaky směřující k prosazování hry z paměti.

Všichni umělci se ovšem očekávání publika a dané konvenci nepodřídí jednou provždy. Hostování slavného pianisty Svatoslava Richtera, který přijel a z ničeho nic zahrál třeba schubertovský recitál z not, což jsem zažil např. ve Dvořákově síni v Praze někdy začátkem 80. let minulého století, dokáže pak vzbudit v části publika a zejména v myslí některých hudebních kritiků doslova vlnu nevole. Z mého pohledu je především na místě ptát se jej, proč tak učinil. A tehdy se opět dozvíme, že si není zcela jist svojí pamětí. Hlavně ale, že nechce své publikum ošidit výkonem pojmenovaným eventuálními paměťovými lapsy. Jeho rozhodnutí hrát z not brali ovšem páni kritici téměř jako aroganci. Po Praze se tehdy neslo: „Nikdo jiný by si něco takového určitě nedovolil a dovolit ani nemohl“. V tom ovšem nakonec cítíme zároveň i respekt k výjimečnému umělci.

O jaké paradoxy se při reakcích na hru z not či z paměti jedná, si ještě zřetelněji uvědomíme, pokud zapátráme v dějinách interpretační praxe. Právě jako arogantní postoj interpretky bylo kdysi totiž hodnoceno a charakterizováno rozhodnutí Clary Schumannové hrát z paměti. Svůj pocit takto pregnantně tehdy vyjádřila prozaička Bettina von Arnim (B. Litzmann 1925). Někteří přítomní byli jistě Clarou nadšeni, ale dobový úzus předpokládal, že hra bez not znamená pouze (!) volnou improvizaci. Ano, ještě na začátku 19. století platilo, že předstoupil-li klavírista před publikum bez not, všichni se automaticky domnívali, že hodlá improvizovat. A k improvizaci se tehdy přistupovalo jako k něčemu, co nezasluhuje žádné zvláštní pozornosti, jelikož se improvizovalo zcela běžně. Hra z not na pódiu byla v oněch časech naopak

považována za známku jisté serióznosti daného sólisty. Ke změně zvyklostí inspiroval Claru Schumannovou její otec a první učitel Friedrich Wieck. Svědectví o tom podává přímo její sestra (M. Wieck 1912).

Diskuze tehdejší odborné veřejnosti i prominentních interpretů a pedagogů měly dlouho nejednoznačný výsledek. Např. Carl Czerny ve svém pojednání o hře na klavír z roku 1839 formuluje nový ideál umělce, když uvádí, že hru z paměti je třeba nově považovat za „čestnou kvalitu“ (*ehrende Eigenschaft*), která nabízí „svobodu a lehkost“ (*Freiheit und Leichtigkeit*) a zároveň se co nejvíce připodobňuje myšlence volné improvizace (*gleichsam schon einer freien Improvisation nahekommt*) (C. Czerny 1968). Takto řečeno, výkon z paměti měl naopak vytvořit iluzi, že sólista je kreativním improvizátorem a ne pouhým (!) vykonavatelem pevné skladby. Czerny proto svým žákům doporučoval nastudovat repertoár nejméně desítek skladeb tak, aby byly připravené k provedení z paměti (H. von Loesch 2007).

V souvislosti s onou dobou si musíme uvědomit, že významná část hudebních produkcí se tehdy stále ještě odehrávala především v kostelích, a to zejména při liturgii. A při liturgii se úplně běžně improvizovalo, což ostatně platí dodnes. Hudebníci provozující hudbu v kostelích ovšem pochopitelně obstarávali i vystoupení v salonech a při jakýchkoli dalších příležitostech. Vzpomeňme např. na Johanna Sebastiana Bacha, který ve všech svých významných působištích, zejména v Köthenu a Lipsku, pěstoval účinkování mimo kostel měrou vrchovatou (Ch. Wolff 2011). Pokud se hráči věnovali i interpretaci hudebních forem koncertantního typu, improvizovali pak zpravidla kadence, pro které bývalo rezervováno místo zejména v rychlých větách, obvykle na konci věty první. V rámci jedné věty se tak hudba skladatelů zkomponovaná hrála z not a při vlastních kadencích se interpret do not nedíval. I vizuelně tím bylo každému jasné, o co právě jde. Zajímavé svědectví týkající se skladeb a improvizačních kadencí podává v souvislosti např. s Janem Ladislavem Dusíkem Václav Jan Tomášek (V. J. Tomášek 1941: 65–66). Zatímco Dusíka skladatele a interpreta vysoko vyzdvihoval, jako improvizátora jej rozhodně nechválil. Je běžné i dnes, že sólisté opery si třeba také rádi zapívají při vánočních půlnocních mších, na druhou stranu ale platí, že jednotlivá profesní působiště se dnes v perzonální oblasti vesměs zdaleka neprolínají tak, jak tomu bývalo v historických dobách, kdy dokonce muzikanti ve službách šlechty plnívali i funkce komorníků apod. Za oblasti, jaké se dříve i dnes prolínaly a prolínají stejně intenzivně, lze nicméně považovat jednak praktická muzicírování, jednak působení pedagogická, jakkoli se konkrétní formy u obou činností stále mění.

Nelze ovšem předpokládat, že improvizace v dobách, kdy byla zcela běžná nejen pro varhaníky, ale i pro další instrumentalisty a zpěváky, byla obecně vnímána s despektem. Narodil od dnešní doby, kdy je jedněmi považována za jakýsi téměř nevysvětlitelný zázrak, zatímco jinými odsuzována jakožto plané brnkání. Třeba Mozartovu „Strahovskou improvizaci“ máme v hrubých obrysech zaznamenánu díky snaze P. Norberta Lehmanna zapsat její průběh do not přímo během produkce na varhanách v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Praze na Strahově, což podle mého soudu svědčí o Mozartově věhlasu stejně jako o tehdejší akceptaci takto vznikající tvorby. Stejně napjatě jistě sledovalo publikum právě ony už výše zmíněné kadence, které bylo možné slýchат při provádění instrumentálních koncertů. Ze však nikoli každá improvi-

zovaná kadence byla veskrze originální či hudebně nápaditá, je možné usuzovat zase z toho, jak usilovně začala řada skladatelů komponovat své vlastní kadence, a to do poslední drobné notičky, což vidíme už u A. Vivaldiho a J. S. Bacha (např. Braniborský koncert č. 5 BWV 1050), později u W. A. Mozarta a L. van Beethovena.

Není divu, že do diskuzí o hře zpaměti se zapojily i takové osobnosti skladatelské a interpretační jako byli např. Ferenc Liszt a Fryderyk Chopin. Zatímco Liszt jakožto Czerného žák (A. Kuerti 1997: 486–487) hraní zpaměti podporoval, Chopin mu nakloněn vůbec nebyl (J. Mishra 2010: 3). K tématu se vyjadřovala i řada dalších osobností, počínaje Leopoldem Mozartem, který se stavěl zásadně proti hře zpaměti, až po Richarda Strausse či Josepha Rheinbergera. Široký průzkum uměleckých postojů k hraní zpaměti inicioval také muzikolog Wilhelm Altmann v roce 1907. Na jeho anketní otázky odpovídali mnozí další umělci, např. Ferruccio Busoni (R. Kopiez, A. Wolff, F. Platz 2017: 3). Ani tehdy ovšem nebyly ještě názory zcela jednoznačné.

Podle mého soudu nemůže být ani v současné době daný spor definitivně rozhodnut, byť jeden z názorů na relativně dlouhou dobu zcela převládl, čehož jsme v současnosti svědky. Rozlišení druhu produkce na improvizovanou a reprodukční bylo totiž kdysi zřetelně spojeno s přítomností či nepřítomností not na pultech také z jednoho ryze praktického důvodu, jehož podstata dnes většině hudebníků uniká. Většině proto, jelikož se improvizací umění věnuje už jen málokdo, což ale jistě neznamená, že improvizování vymře zcela. Mám na mysli, že onen muzikant, který se improvizací zabývá často, má tendenci měnit a rozvíjet své postupy sice uvědoměle, nicméně rád se nechává unést i momentálním nápadem. Pokud hraje zpaměti hotovou skladbu, je mu tato typicky improvizátorská tendence občas nejen na obtíž, ale vysloveně jej může zavést do záhuby. Improvizátor se totiž při interpretaci ocítá permanentně v situacích, kdy hudební tok a jeho forma, sled harmonických funkcí a tonálních modulací či variabilita stylizačních prostředků může pod jeho rukama jakoby samovolně kamkoli odbočit, přičemž on je možná jakžtakž schopen rozvíjet danou hudbu dále dle svých představ a technické erudice, nicméně od daného notového textu se pak obvykle vzdálí natolik, že se do rámce skladby už vrátit nedokáže, nebo jen velmi přibližně. Takové vykolejení je pochopitelně naprostě neakceptovatelné, bylo-li jeho úkolem interpretovat už kodifikovanou skladbu. Pro hudebníky, kteří improvizují často, jsou proto noty na pultě zejména pojistkou proti nežádoucím „odbočkám“.

Z jistého úhlu pohledu je sice velmi lákavé nechat se inspirovat skvělým dílem geniálního skladatele a postupně se od něj vzdálit do světa vlastních improvizací, nicméně taková produkce je např. při zkouškách z literatury určitě nežádoucí, jelikož ve výsledku ji nelze dost dobře ocenit. Nezasvěceným čtenářům může připadat takto popsané dění snad až hrubě přehnané. Mohl bych ale svá tvrzení doložit konkrétními jmény několika varhaníků, u nichž jsem podobné procesy, někdy i dost nevábné, pozoroval jako kolega či jako pedagog, nicméně nezdá se mi vhodné tak učinit, protože skoro všichni z protagonistů ještě v našem oboru působí.

Pro interprety, kteří se improvizaci vyhýbají jako příslovečný čert kříži a nemusí tedy dosatečně lehce pochopit úskalí, o nichž se výše zmíňuji, mohu ještě připodobnit doličnou permanentní situaci hudebníka – improvizátora hrajícího literaturu zpaměti k zážitku, se kterým

se může setkat i hudebník s nulovými improvizacními návyky a schopnostmi. Moment nemilého překvapení pro něj může nastat např. tehdy, pokud při interpretaci věty zkombinované v sonátové formě zamíří v okamžiku tonální odbočky v repríze omylem stejným směrem jako v expozici. Pak je otázkou, jak se z takové prekerní situace vůbec dostat. Buď může přehrát celé provedení znova a v repríze si dát na daném místě větší pozor, eventuálně se pokusí vtrhnout přímo do druhého tématu reprízy nějakým jiným způsobem. Což ale – vzhledem k výše řečenému v jistém smyslu paradoxně – zvládnou obvykle méně nápadně interpreti s improvizacními zkušenostmi než ti bez nich. Problematiku ostatně řeší řada učebnic, ale také výzkumů, kde je popisováno, jak nejlépe se podobným problémům hráči vyhnou. Zásadní roli přitom hraje schopnost propojit tři hlavní složky paměti, tj. hmatovou, sluchovou a vizuální (P. Cienniwa 2014). Pro úspěšné reprodukování hudby zpaměti se mohou zkušení hudebníci do jisté míry spoléhat také na své obecné znalosti harmonické, metrické a hierarchické struktury hudby (R. Chaffin, T. R. Logan, K. T. Begosh 2008).

Výše popsané nástrahy čítají na interprety ještě mnohem častěji v barokních sekvencích, kdy záludných latentských „odboček“ od tonálního plánu se vyskytuje i v kratších větách daleko více, než v obvykle rozsáhlějších větách sonátových. Situaci tu komplikuje složitá struktura polyfonních přediv, která nemusí být technicky nijak zvlášť obtížně hratelná oproti technicky daleko náročnějším pasážím později komponované hudby, nicméně riziko, že se průběh skladby zadrhne kvůli selhávající paměti, je zřejmé. Variabilita možností polyfonních přediv je ve strukturách barokního a dřívějšího repertoáru nepřeberná, mnohdy jsou dvojznačné možnosti vyústění různých sekvencí pro hráčovu paměť přímo fatálním problémem.

Z výše uvedeného už jistě vyplývá, že v případě varhaníků jsem proto spíše zastáncem tradičního varhanického lpění na notách na našich notových pultech. Na rozdíl např. od pianistů leží totiž větší váha varhanního repertoáru v hudbě barokní, jakkoli se skladbám romantickým či moderním ve své většině ani zdaleka nevyhýbáme, nicméně už jen obsáhlý repertoár z dílny J. S. Bacha klade po stránce obtížného paměťového uchopení kompoziční faktury na interprety hodně velké nároky. Pokud přesto uvažujeme o hře zpaměti v případě bachovského repertoáru, pak nejhodnějšími objekty takového snažení bývají buď notoricky známá díla, jako je např. Toccata a fuga d-moll BWV 565 (v případě této skladby je Bachovo autorství jedněmi zpochybňováno a jinými hájeno, o čemž píše např. Christoph Wolff aj.), nebo Bachovy skladby triového typu, např. Sonáty BWV 525–530. Interpretace alespoň jedné rychlé věty z BWV 525 až 530 bývá (podle sdělení Michaely Káčerkové ze dne 21. 12. 2020) povinná zpaměti u zkoušek na *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy“* v Lipsku. Hra triových vět zpaměti má tu výhodu, že varhaník může sledovat očima klaviatury manuálů i pedálu. Koordinace pohybů je pak při technicky obtížné sazbě tří samostatně vedených melodických a rytmických linek mnohdy suverénnější.

Logicky se dále nabízí varhaníkům hraní zpaměti spíše u takového repertoáru, jaký je vhodný k provozování i na pódiových koncertních sálů. Tam totiž patří varhany stejně jako na kostelní kůry, byť si to mnohdy lidé ne zcela samozřejmě uvědomují. A publikum na sólistu pak i vidí, dokonce v případě přemístitelných hracích stolů stejně tak zblízka jako na pianistu. Často jde o romantickou nebo soudobou literaturu symfonického typu. Jako příklad lze uvést Viernovy či

Widorovy varhanní symfonie, je ale možné hrát z paměti mnoho další literatury včetně třeba M. Duruflého či dokonce O. Messiaena. Např. na Pražském jaru v roce 2008 provedl ve Smetanově síni Obecního domu z paměti polovinu svého recitálu z děl O. Messiaena Olivier Latry. Zmíněná varhanní hudba ostatně v jistém smyslu odpovídá duchu a významu řady koncertních děl klasické literatury počínaje Chopinem a Lisztem.

Ve skutečnosti ovšem lze na daný problém nahlížet ještě z mnoha dalších úhlů pohledu. Především si myslím, že každý by měl mít právo rozhodovat se o svém přístupu zcela svobodně sám za sebe zejména kvůli tomuto právu jako takovému. Rád bych jej koneckonců vztahoval i k dalším instrumentalistům. Pokud tomu nebrání zařízení konvence dané zejména těmi praktickými důvody na začátku už uvedenými, pak bych rozhodnutí o ponechání či neponechání not na pultech nechal na hudebníkovi z jednoho velmi dobrého a rozumného důvodu. Každý z nás má přece vrozenu zcela svébytnou a originální strukturu svých hudebních nadání. Proč preferovat jen a jen jeden druh paměti, pokud z nějakého faktického důvodu hra z not neovlivňuje negativně a zásadně celkový umělecký výsledek?

Kromě paměti patří k hudebním nadáním zejména hudební sluch, rytmické cítění a spoustu dalších, často velmi úzce specifikovatelných a zároveň potřebných schopností pro konkrétní obor hudebního projevu. Pokud se interpret odlišuje od ostatních mimořádnou hudební pamětí, pak má v některých oborech rozhodně nakročeno k úspěchu. Co když je ale talent jeho souputníka v oblasti stoprocentně neomylné a precizní paměti daleko slabší, zatímco v jiných předpokladech paměťového suveréna spíše převyšuje? Pak by jeho interpretační působení bylo pro posluchače daleko přínosnější, protože disponuje schopnostmi lépe vystavět hudební formu, vyklenout přesvědčivější každou frázi, hrát rytmicky pregnantněji a stylově jednoznačněji. Co když má navíc i vytříbený hudební vkus, ovládá historickou praxi provádění hudby různých epoch, a vůbec celý souhrn jeho přednesových palet je daleko zajímavější?

Nicméně za situace, kdy důraz na hraní z paměti je první a nejdůležitější podmínkou hudebního projevu, bude v praxi přesto úspěšnější onen paměťově schopnější interpret. Tomu druhému se totiž občas stává, že jeho paměť selže. To mívá za následek ztrátu sebejistoty a postupný „odchod ze scény“.

V případě oboru hra na varhany můžeme potřebných vloh vyjmenovat opravdu širokou škálu, přičemž velmi často je schopnost uplatnění těchto specifických nadání podmíněna i potřebnou mírou intelektuálních schopností a v neposlední řadě i teoretických vědomostí. Varhaník, který má dobře interpretovat hudbu, potřebuje znát např. principy fungování nástroje, a to s ohledem na široké stylové zaměření jeho jednotlivých exemplářů. V praktické rovině mají tyto znalosti vliv na varhaníkovo zacházení s nástrojem ve všech aspektech, jako je tvorba tónu u různých typů traktur, způsob artikulace tónů a lineárního frázování, dále vnímání prostoru, ve kterém varhany znějí apod. Ve značné míře tyto vědomosti ovlivňují i způsob rejstříkování, agogický průběh skladby, a kromě toho i věc zcela základní, totiž sounáležitost rytmu a hudebního metra. Schopnost suverénně kombinovat všechny zmíněné parametry hry je ostatně také podmíněna vrozeným a poté cílevědomě pěstovaným talentem.

Žádný jednotlivý aspekt varhanní interpretace nelze oddělit od ostatních a nacvičovat zcela separátne, což je jedním z hlavních důvodů, proč dosahují adepti varhan mistrovské úrovně až po velmi dlouhých letech zacházení s nástroji. Zkušenosti hrají v tomto procesu naprostě nepostradatelnou roli, ale přiznejme si zároveň, že už jen obstoně dílcí zvládnutí každé z technicko-přednesových složek předpokládá výše zmíněný specifický talent a jeho dlouhodobé pěstování, totiž schopnost všeestranné flexibility. Snaha o zapojení paměťového tréningu do takového procesu je často kontraproduktivní, a to z jednoho kardinálního důvodu. Přitahuje k sobě příliš mnoho úsilí, zatímco pozornost vůči daleko důležitějším aspektům hry upadá. Někdo by sice mohl namítat, že podobný princip lze jistě vysledovat i u každého dalšího nástroje či u zpěvu, jenže pak opomíjí úplně triviální specifiku varhanní hry, která spočívá v tom, jak hodně odlišné jsou jednotlivé nástroje. Nejde jen o množství typů varhan, jejichž specifika musí adept zvládnout, jde hlavně o skutečnost, že způsob hry, který na jednom nástroji naprostě vyhoví, ohodnotíme na jiném, přestože zdánlivě obdobném nástroji, jako naprostě pomýlený. Zjednodušeně řečeno, varhaník je nucen jednotlivé prostředky své hry zcela zásadně měnit často i v jejich protiklad, a to někdy ze dne na den či z hodiny na hodinu. Změny parametrů jednotlivých aspektů hry jsou většinou nutné nejen při přechodu např. z barokního nástroje na romantický, ale i při přechodech od jednoho barokního nástroje k druhému, podobně také při přechodu z jedných romantických varhan na jiné, atd.

Učíme-li se skladbě z paměti, pak jedním z pilířů je i tzv. prstová neboli mechanická paměť, která vedle vizuální paměti hraje při daném procesu největší úlohu (R. Chaffin, T. R. Logan, K. T. Begosh 2008). Jenže právě pro varhaníka je ona mechanická paměť dokonce něčím, co je záhadno spíše naprostě cíleně potlačovat! Potřebuje totiž procvičovat a ovládat zejména svoji přizpůsobivost. Bez dlouhodobě vypeštované schopnosti okamžité flexibility nemůže hrát jednou staccato a příště legato v nějaké konkrétní pasáži, zatímco v té následující mechanizmus varhan či akustika prostoru leckdy vyžadují zase něco naprostě odlišného (J. Tůma 2018: 25-34).

Naopak lpění na pěstování hry z paměti má zase u jiných oborů také své nástrojově specifické důvody. Pro významnou část publika je houslista stojící na pódiu se zasněně přivřenýma očima vskutku neodolatelný a nedovedu si představit, že by bylo možné se jej provzdy vzdát. Jde i o přesvědčivou estetiku tohoto obrazu. Klavírista s notami na pultě, který by bez dívání se na klaviaturu zvládal náročné vzdálené skoky po klaviatuře, je nám také těžko představitelný. K oné specifické klavírní virtuozičce ostatně vede dost složitá cesta, která je ve značné míře závislá především právě na klavíristově mechanické paměti. Navazuji nyní na konstatování z počátku mého textu, totiž že mnozí pianisté soudí, že hra z not je méněcenná. Při studiu svého repertoáru nacvičují totiž nejen ony bez pohledu na klaviaturu nezvládnutelné pasáže, ale poznenáhlou téměř jakýkoli notový text poněkud zvláštním způsobem. Nejprve pomalu, důsledně a přesně, s bedlivým pohledem do not. Ale velmi brzy, stále ještě v pomalém tempu, už s pokukováním po klaviatuře. Jakmile paměť dovolí, není třeba se do not dívat tak často, vzápětí pak už vůbec, a následný posun do nutných virtuózních temp se tak odehrává vlastně bez čtení notového textu (R. Chaffin, T. R. Logan, K. T. Begosh 2008: 466)

Důsledkem tohoto procesu ale bývá, že někdy i vynikající pianisté nejsou schopni hrát tzv. z listu. Neumí zkrátka rychle číst noty, což je někdy výrazným hendikepem, např. pokud třeba získají nepředvídaně místo korepetitora. Pak se musí naučit číst noty v rychlém tempu až takto dodatečně, ve své další hudební praxi. Někteří však přiznávají, že už toho nejsou v dospělém věku stoprocentně schopni a musí si tedy každý doprovodný part zdolouhavě předem nastudovalat. Obdobně to formuloval opět Jaroslav Šaroun v rozhovoru dne 22. 2. 2021. Jakožto vystudovaný klavírista a celoživotní vyhledávaný korepetitor mi navíc prezentoval svůj názor spíše jakožto souhrn zkušeností nasbíraných za dlouhá léta od mnoha kolegů profesně stejně profilovaných. Já k tomu mohu ještě dodat, že velmi často jsou na místa klavírních korepetitorů žádáni vystudovaní varhaníci, hra z listu je jim totiž často jaksi bližší.

Nároky kladené na varhaníky jsou dnes samozřejmě jiné než před staletími. Řada z nich ale přetravává, ovšem nikoli všichni jim dostojí stejně důsledně. Požadavek na hru z paměti je historicky poměrně nový. Někteří z nás hru z paměti pěstují. Je efektní na pohled. Hrajeme-li na kůru, pak to ale téměř nikdo nevidí a neocení, pokud ovšem není obraz z kůru přenášen na plátno umístěné vedle oltáře. Z hlediska potřeby zvládání ještě mnoha dalších varhanických dovedností představuje ale hraní z paměti podle mého názoru schopnost celkem málo důležitou.

Naopak velmi důležitou, ale často opomíjenou dovedností varhaníků je už výše zmíněná improvizace. Na koncertech se improvizace uplatnit dá, koneckonců se pořádají i čistě improvizacní varhanní koncerty, na kůrech i na pódia koncertních sálů. Téměř nezbytná je ale improvizace při liturgii. Nezastupitelnou funkci plní i při předvádění varhan, které dosud neznáme a neměli jsme možnost si předem něco z hudební literatury na daný nástroj připravit. Do takových situací se varhaník dostane poměrně často. Improvizace se uplatní i při promociích, svatbách a pohřbech. V souvislosti s takto explicitním požadavkem na improvizaci erudici varhaníků znova zdůrazňuji, že hra z paměti a improvizace si bohužel při vzdělávání řady hráčů vyloženě překážejí. Také přidávání improvizovaných ozdob a diminucí přímo při hře, tedy nepřipraveně, což bývalo staletou běžnou praxí, se při hře z paměti realizuje daleko obtížněji, než při hře z not. Improvizacním změnám při daném provedení skladby se každý interpret, který hraje z paměti, pro jistotu raději vyhne, což může být v důsledku někdy až stylově nepřesvědčivé. Máme mnoho hudební literatury dřívějších epoch, jejíž přirozené vyznění je na alespoň občasném improvizacním dotváření do určité míry přímo závislé, což od doby Quantzovy (J.J. Quantz 1752) uvádějí pravidelně všechny publikace o interpretaci starší hudby.

Vůbec nejdůležitější je ale v případě nároků kladených na varhaníky, aby každý nástroj, který jím přijde pod ruce a nohy, dokázali co nejrychleji ovládnout. Pokud je dlouhodobý trénink hry z paměti v tomto směru jakkoli omezuje, či rozvoj jejich schopnosti okamžitě přizpůsobivosti spíše brzdí, pak si dovolují hru z paměti i z tohoto důvodu spíše nedoporučovat. Výtky vůči hře z not jsou podle mého soudu tak jako tak naprostě zbytečné tehdy, pokud se varhaník svoji skladbu opravdu dobře naučí, nedělá vůbec žádné chyby ani v manuále ani v pedále, docílí dokonalého synchronu zvuku varhan a je zároveň schopen se dokonale přizpůsobit momentálním podmínkám, ve kterých se právě ocitl. Víra, že hra z paměti by mu od prohřešků vůči zmíněným požadavkům nějak odpomohla, je naivní. Je-li schopen dokonale hrát z not, získává ostatně

varhaník další podstatné výhody pro svůj profesní život. Nečiní mu žádnou potíž velmi rychle „oživit“ jakoukoli skladbu, kterou už někdy v minulosti nastudoval, čímž se stává jeho repertoár daleko širším, než může být aktuální repertoár, který je provozován z paměti.

Běžný provoz varhaníka – koncertního umělce je totiž výrazně odlišný od sólistů, kteří pro každou svoji sezónu potřebují zpravidla jen několik koncertů s orchestrem, případně nějaký ten program s doprovodem klavíru, což obojí mohou během dané sezóny uplatnit na všech svých koncertech. Podmínky koncertního provozu se ale v průběhu času mění. Těžko říci, jaká bude většinová situace koncertujících pianistů či houslistů za pár let. Výše zmíněná kvarteta Smetanova a Janáčkovo by možná v dnešních podmírkách ve větším rozsahu z paměti už třeba hrát ani nemohla. Požadavky na šíři prováděného repertoáru jsou dnes totiž daleko vyšší. Zatímco konkrétně Smetanovci si vystačili během jedné koncertní sezóny se dvaceti tituly, které zahráli mnohokrát a které mohly být pro další sezóny jen mírně obměňovány, dnes již musejí podobné soubory zvládnout daleko více skladeb, jež ale paradoxně provedou v jedné sezóně třeba jen jednou, což mi opět potvrdil violista a člen Stamicova kvarteta Jan Pěruška, který studoval u Lubomíra Kosteckého a Antonína Kohouta, členů Smetanova kvarteta, a to při rozhovoru dne 24. 2. 2021.

Varhaník bývá v rámci jedné sezóny žádán o různá vystoupení na dost odlišných nástrojích, takže je nutné připravit ročně třeba i několik desítek zcela různorodých programů. V této šíři se pak zvládá hra z paměti jen těžko. V neposlední řadě hraje svoji roli i mnoho nepředvídatelných událostí, jež je třeba řešit při koncertě samotném. Ukládání a vyvolávání elektronických volných kombinací, obsluha různých pomocných zařízení, např. žaluzií, válcových crescend, řady vypínačů a zapínačů apod. Všechny tyto ovládací prvky mohou být umístěny na různých mís-tech hracích stolů, takže část varhaníkovy pozornosti je neustále rozptylována i při hře samotné řadou vedlejších činností. V tomto směru jsou nároky na varhaníky obdobné, jaké jsou kladené na dirigenty, pokud doprovázejí s orchestrem sólistu. Některí dirigenti sice dirigují z paměti rozsáhlé symfonické partitury, ale při doprovodech si noty na pultech zásadně ponechávají, a to z důvodů orientační jistoty, pokud by museli nějak nestandardně zareagovat např. na sólistovo selhání (sdělení dirigenta Leoše Svárovského v rozhovoru s autorem dne 23. 2. 2021).

Ambicí moderních varhaníků by zároveň podle mého soudu mělo být, aby byli co nejvíce soběstační. Je to nejen „trendy“, je to hlavně praktické. Při hře mohou mít pod kontrolou všechny hlavní i vedlejší akce. Vedle hry na manuálech a pedálech si také obracet noty a registrovat, aby nepotřebovali žádnou pomoc. Pokud tištěné noty obracení hráčem samotným neumožňují, lze si pomocí kopíí vytvořit vhodnější variantu rozložení stránek, někdy klidně i za jejich podstatného zmenšení. Většinově totiž opravdu „neluštíme“ notový text na poslední chvíli, poskytuje nám spíše opěrné body ve struktuře skladby. U starší literatury je obvykle dost časového prostoru v pauzách na to, aby si hráč vyměnil registry i za situace, kdy se musí naklonit za vzdálenějšími registrovými tálly historických varhan. U moderních varhan je zase možné i složité výměny registrací předem naprogramovat a jednotlivé výměny pak provádět jedním tlačítkem či pistonem pro nohu. Velmi často je přítomnost obraceče a registrátora, případně dvou, skutečně zbytečná. Takto vyškolení varhaníci si zodpovídají za celý interpretační výkon a nejsou na nikom závislí,

což se vyplácí. Zejména „rychllokvaškovi“ registrátoři totiž hodně chybují a kvalitu výkonu snadno zkazí.

Ovšem zejména u varhan ze druhé poloviny 19. století či první poloviny století 20. je i dnes pomoc často nezbytná. Rozhodnutí, zda ji potřebujeme či nepotřebujeme, závisí nejen na nástroji, ale i na konkrétních skladbách. Provádět např. vrcholné opusy Maxe Regera třeba na varhanách firem *Sauer*, *Walcker* či *Rieger* je bez pomoci dvou registrátorů často téměř nemožné. Noty na pultě tehdy slouží nejen varhaníkovi, ale i registrátorům. Pokud chce varhaník hrát z paměti za každou cenu, ponechává si registrátor či registrátoři noty někde stranou, to však považuji za trochu komické řešení. Zaškolení registrátorů je ale třeba vždy věnovat dost pozornosti a energie, zkušených a spolehlivých jich je ještě méně než zdatných varhaníků. V praxi se ovšem občas setkáme i s tak anachronicky působícími situacemi, kdy někdo nutně potřebuje registrátora na pouhé přeregistrování mezi větami. Setkal jsem se dokonce i s „improvizací“ připravenou tak důkladně, že varhaníkovi obracel registrátor „notové poznámky“ a obsluhoval rejstříky podle pokynů v nich. Z pochopitelných důvodů opět nebudu dokladovat konkrétním jménem a místem. Existuje zkrátka improvizace a „improvizace“.

Posluchač je ten, kdo by se měl cítit nejkomfortněji. Rozhodně by neměl vnímat žádné varhaníkovy obtíže. Což platí zejména v situacích, kdy je na varhaníka vidět. Měl by se oddat především hudbě a jejímu působení. Varhaník má být podle mého soudu jen jejím prostředníkem, nikoli cílem posluchačova obdivu. To lze považovat za poslední důvod, proč můžeme požadavek na varhaníkovu hru z paměti brát jako zbytečný. Hráčův pohled do not totiž nikoho neruší, pouze výjimečně, a to tehdy, padají-li noty neplánovaně z pultu třeba díky průvanu a způsobují tím mimořádnou událost. V tom okamžiku bývá skvělé, pokud umí varhaník hudbu, kterou právě hraje, z paměti alespoň jakž takž! Pokud nikoli, pak se zase může uplatnit jeho improvizační pohotovost...

## BIBLIOGRAPHY

- CHAFFIN R., IMREH G., LEMIEUX A., CHEN C. (2003). „*Seeing the big picture*”: piano practice as expert problem. „*Music Perception*“, 20, 4, 465-490.
- CHAFFIN R., LOGAN T.R., BEGOSH K.T. (2008). *Performing from memory*: HALLAM S., CROSS I., THAUT M. (ed.), *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford: University Press.
- CIENNIWA P. (2014). *By Heart: The Art of Memorizing Music*. South Carolina: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- CZERNY C. (1968). *Erinnerungen aus meinem Leben*. Strasbourg: Editions P. H. Heitz; Baden-Baden: Verlag Heitz GmbH.
- ČERNUŠÁK G., ŠTĚDROŇ B., NOVÁČEK Z. (1963). Československý hudební slovník. Praha: Státní hudební vydavatelství.
- GINSBORG J. (2002). *Classical Singers Learning and Memorising a New Song: An Observational Study*. „*Psychology of Music*“, 30, 1, 58-101.
- HILLER F. (1872). *Conducting from Memory*. „*Dwight's Journal of Music*“, 32, 289.

- KOPIEZ R., WOLF A., PLATZ F. (2017). *Small Influence of Performing from Memory on Audience Evaluation.* „Empirical Musicology Review“, 12, 1-2.
- KUERTI A. (1997). *Carl Czerny: In the Shadow of Beethoven.* „Queen's Quarterly“, 104, 3, 486-497.
- LITZMANN B. (1925). *Clara Schumann. Ein Künsterleben.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- LOESCH H. VON (2007). *Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge.* Mainz: Schott Music.
- MISHRA J. (2010). *A Century of Memorization Pedagogy.* „Journal of Historical Research in Music Education“, 32, 1, 3-18.
- QUANTZ J.J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.* Berlin: Johann Friedrich Voß.
- RUBINSTEIN A. (2003). *Moje mnohá léta.* Praha: Nakladatelství H & H.
- SVOBODA P. (2020). *Varhanní tvorba na objednávku Mezinárodní hudební soutěže Pražské jaro.* Praha. Dizertační práce – Akademie múzických umění v Praze.
- TŮMA J. (2018). *O interpretaci varhanní hudby s přihlédnutím k dalším klávesovým nástrojům.* Praha: ARTA Music.
- TOMÁŠEK V.J. (1941). *Vlastní životopis.* Praha: Topič.
- WIECK M. (1912). *Aus dem Kreise Wieck-Schumann.* Dresden: Verlag von v. Zahn & Jaensch.
- WOLFF C. (2011). *Johann Sebastian Bach.* Praha: Vyšehrad.

## SUMMARY

The title of this essay might evoke a number of differing and long-established opinions about the issue in question. Or it might provoke deeper thought about the topic. In the course of our careers whether as teachers or as concert artists, many of us organists unavoidably face this issue sooner or later. Personally, I have been compelled repeatedly to consider what stance to take about organists using music or memorising in connection with almost every examination held as part of the instructional process at the department of keyboard instruments of the Academy of Performing Arts in Prague. During their evaluations of performances, jury members regularly discuss whether memorisation is or is not generally necessary for a soloist. I assume that many of my colleagues at other schools where organ and harpsichord are taught also face this dilemma. Pianists and most other instrumentalists and singers regard memorisation as something absolutely essential and self-evident. The tradition along these lines is very old, so one should not be surprised by the comments heard repeatedly on the occasions of such examinations complaining about certain organists and especially harpsichordists who hold on to their sheet music for dear life. Or at least the question is asked: “Why are you using music? You don't know your repertoire well enough?” The clear implication of such questions is that the persons asking them regard using music as less skilled and therefore as an inferior way of performing music.

Those from the opposite end of the spectrum of opinions see this differently. By no means do they have anything against memorisation, but they do not regard it as necessary. To understand these different approaches, one must first realise that there is a big difference between learning a new piece and memorising it. Both processes include and use memory, but the kind of memory is different in each case. One kind serves for the permanent grasping of what is memorised,

while the other serves the process of learning (R. Chaffin, T. R. Logan, K. T. Begosh 2008). If it is the majority opinion of soloists that using music to play is inferior, their explanation is largely that when studying compositions, they themselves are accustomed to working in a particular way, during which these two memory processes merge into one. It is therefore easy for them to succumb to the prejudice that playing with music in front one's nose is not really interpreting, but merely music reading (P. Cienniwa 2014). This, however, does not correspond to reality. To the contrary, the question is what is more damaging to a musical performance: the reading of music, or fear of a memory slip? Might it be that the requirement of memorisation is an unnecessary, excessive burden on the performer's psyche? One recalls the complaints of many famous pianists who did not enjoy this aspect of their profession. For example, Arthur Rubinstein wrote that "fear of memory slips caused me torture similar to that of the Inquisition".

Several teams of researchers have tried to determine the extent of the actual preference for memorisation over performing with music among today's public, whether consisting of professionals or laypersons. One of the latest experiments used the playing of a cellist that was streamed in two versions: first using music, then a second time without it. So the public's opinion could not be influenced by anything, both videos were recorded using playback of the cellist's original audio recording. In other words, the music being heard was absolutely identical; only the visual perception was different. Although the creators of the experiment expected the video recording of the cellist playing by heart to get a much better rating, the result was far from clear. Only a slight majority of respondents expressed a preference for memorisation (R. Kopiez, A. Wolff, F. Platz 2017).

I believe that on the basis of such research and findings, one should begin to consider where current official attitudes towards performers who prefer to use music might be too discriminatory. Thanks to the power of accepted convention or custom, even the organisers of music competitions include memorisation as one of the basic competition requirements, so anyone wanting to use music is disqualified in advance. Generally, competitions for organ and harpsichord constitute an exception (P. Svoboda 2020:21). And there is also some pressure for the elimination of those exceptions as well.

In my opinion, there can be no definitive answer to this dispute, although as we are now witnessing, one of the opinions has been entirely prevalent for a relatively long period. There was a time when the presence or absence of music on a soloist's music stand clearly differentiated reproductive musical performances from improvisatory ones. Today, of course, there are few who devote themselves to the art of improvisation, although that certainly does not mean that improvisation is completely dying out. Artists who devote themselves to both activities may have an entirely specific problem with playing by heart. While improvising, they tend to change and develop their procedures. And while they do this consciously, they also like to be carried away by a fleeting idea. When playing a finished piece by heart, however, at times this tendency can not only create difficulties, but even lead quite literally to disaster. When performing, improvisers find themselves permanently in the situation where beneath their hands, the music's flow and form, the succession of harmonic functions and tonal modula-

tions, and the variability of stylistic resources can take off in any direction of their own accord, as it were, and while they might be able to keep the music more or less going based on their own imagination and technical erudition, the results are usually so remote from the score that they are unable to find their way back to the framework of the composition, or only very approximately. Going off the rails in this way is absolutely unacceptable, of course, if the musician's task is to interpret a composition that has already been codified. Therefore, for musicians who often improvise, having music on the music rack is above all a safety net against undesired "wrong turns".

For performers who avoid improvisation like the plague and may not have an easy time understanding the pitfalls I have described above, I can also provide an analogy of the permanent situation of a musical improviser playing literature by heart to an experience that can also be encountered by a musician without any improvisational habits and abilities. An unpleasant moment can arise, for example, when performing a movement composed in sonata form, if the player arrives at the point in the recapitulation where the tonal relationship between the themes is supposed to be changed, but the player accidentally heads in the same direction as in the exposition. The question, then, is how to get out of such a precarious situation. Either one has to play the whole exposition again and pay more attention at the place in question in the recapitulation, or one must try to burst directly into the second theme of the recapitulation in some other way. It is in a certain sense paradoxical in view of what has been said above that performers with skill at improvising usually manage to do this less conspicuously than those without it. This problem is covered by a number of textbooks, and there is research describing the best ways for players to avoid such problems. A major role is played by the ability to combine the three main elements of memory, i.e. tactile, auditory, and visual memory (P. Cienniwa 2014). For the successful reproduction of music by heart, experienced musicians can also rely to a certain extent on their general knowledge of music's harmonic, metrical, and hierarchical structure (R. Chaffin, T. R. Logan, K. T. Begosh 2008).

No individual aspect of organ performing can be separated from the others, and this is one of the main reasons why those who aspire to play the organ achieve the level of a master only after many long years of working with the instrument. Experience plays an absolutely indispensable role in this process, but let us also admit that even just a decent partial mastery of each of the aforementioned technical and interpretive elements also presupposes yet another particular talent and its long cultivation. The effort to incorporate memory training into such a process is often counterproductive for a very fundamental reason. It draws too much attention to the self, while attention is turned away from far more important aspects of playing. One might object that something of the kind can be observed with every other instrument or with singing, but this ignores a seemingly trivial problem that is specific to organ playing: the great differences between individual organs. This means not only the great many different types of organs that the organist must learn to play, but also the fact that playing a certain way might be absolutely ideal on one instrument, yet we might judge it to be absolutely incorrect on some other instrument. Simply put, organists are forced to change the individual resources of their playing drastically, even to their exact opposite, sometimes from one day to the next, or even hour by hour.

If we memorise a composition, one of the key elements is finger memory or muscle memory; alongside visual memory, muscle memory plays the greatest role in the process in question (R. Chaffin, T. R. Logan, K. T. Begosh 2008). In the case of an organist, however, muscle memory is actually something that one must quite deliberately suppress! Above all, organists must be adaptable. Without the laborious cultivation of the ability to adapt instantly, organists cannot play staccato one time and legato the next in some contrasting passage, when the next organ mechanism or acoustical environment they encounter often may demand something completely different (J. Tůma 2018: 25–34).

It is the listener who should feel comfortable. The audience definitely should not sense that the organist is having difficulties, and this applies especially in situations when the organist can be seen. Listeners should be devoting their attention primarily to the music and its effect. In my opinion, the organist should be just the intermediary of the music, and not the object of the listener's admiration. This can be seen as the final reason why we can usually consider it to be unnecessary for an organist to play by heart. The player's looking at the music does not disturb anyone except in the extraordinary case of the score falling off the music rack unexpectedly, causing an emergency. At such a moment, it would be great for the organist to be able to play by heart at least a bit. If not, he or she can at least put skill at improvisation to good use.

### Słowa kluczowe/Keywords:

varhany • varhaník • hra z paměti  
the Organ • organ-player • playing from memory

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

| email: jaroslav.tuma@volny.cz

7

# Wiederbelebte Geschichte

## Die Orgel im Dorf Saar/Szár (Ungarn)

Revived History  
The Organ of Szár

David Homolya  
ORCID: 0000-0002-8680-2893

MAGYAR EGYHÁZZENEI TÁRSASÁG,  
BUDAPEST

### ABSTRACT

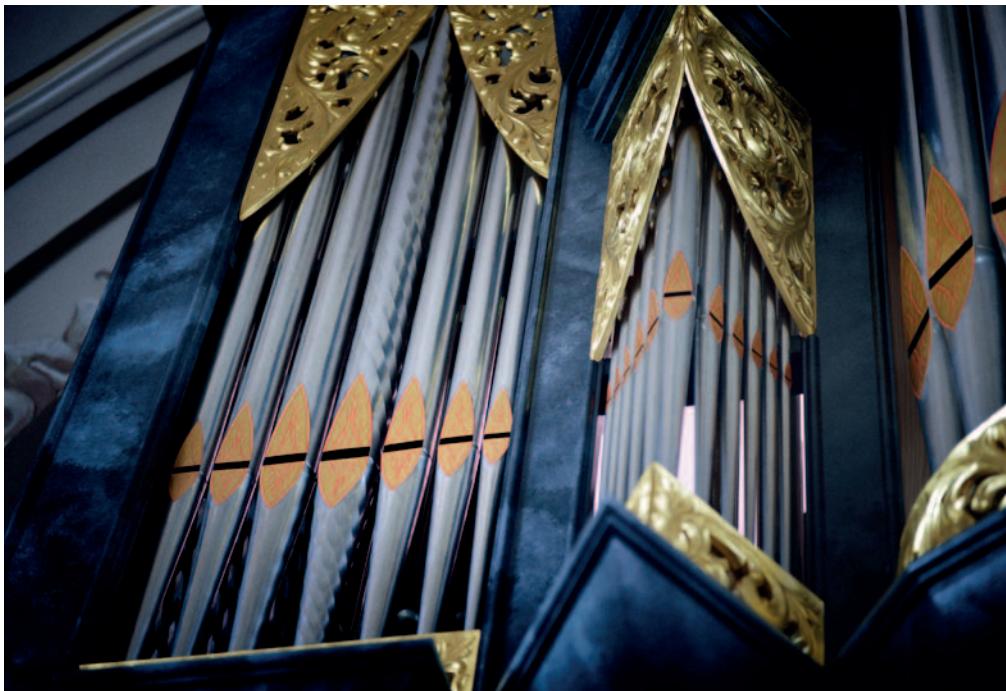
The Szár-organ-project aimed to approach the question “constructing organs in a historical style” from a new aspect. In the case of such instruments, it's commonly the standard repertory that indicates the choice: the often played middle- or northern-German literature requires stereotypically something like Silbermann, Hilldebrandt or Schnitger. The French literature requires a French instrument, Italian or southern-German music sounds convincing on an Italian-type organ. It's pretty seldom to choose an exotic model instrument with regard to its regional and historical relevance rather than to some desired repertory. The story of the late 17<sup>th</sup>-century organ in the Lutheran church in Levoča/Slovakia and that of its twin in Szár has a lot of enlightening aspects that reveal the spirit of a lost world in the heart of Europe.

### 1. Vorgeschichte

Die katholische Pfarrkirche zu Saar wurde 1759–1760 erbaut. Von der Bauzeit bis etwa 1955 beherbergte ihre Empore nacheinander drei Orgeln, zwei Positive mit 6 bzw. 9 Registern und eine Orgel mit 13 Registern aus dem Jahr 1856 von Orgelbaumeister Joseph Loyer aus Wien. Letztere stand bis in die Nachkriegszeit in der Kirche. Es stehen uns Daten und Fotos von dieser Orgel zur Verfügung. Das Instrument hatte wahrscheinlich während der Kriegszeiten Schäden erlitten. Laut Privatberichten ließ der Pfarrer die Überreste der außer Gebrauch stehenden Orgel 1955 abbauen, damit der Kirchenraum durch das Fenster hinter der Empore besser beleuchtet werden konnte. Der Spieltisch wurde 1990 nach Moor/Mór (Ungarn), ins ehemalige Kapuzinerkloster gebracht. Als der Orden aber die Anlage wieder zurückgehalten hatte, wurde der Spieltisch bei Bauarbeiten als Plunder entsorgt. In Saar waren einzig die Überreste der Balganlage der Loyerorgel in der Balgkammer neben der Empore erhalten.

Disposition der Loyer-Orgel:

Manual (C-f'', 54 Tasten)	Pedal (C-f⁰, 18 Tasten, Repetition bei c⁰)
Principal 8 Fuß ? (evtl. 4' Fuß)	Supbaß 16 Fuß
Dulciana 8 Fuß	Violonbaß 8 Fuß
Bourdonflöte 8 Fuß	Quintbaß 6 Fuß
Copula 8 Fuß	Octavbaß 4 Fuß
Fugara 4 Fuß	
Flöten 4 Fuß	
Quint 3 Fuß	
Octav 2 Fuß	
Mixtur 3 Fuß	



Gravierte Pfeifen

## 2. Die Initiative

Dank dem großzügigen Stifter Ferenc „Frank“ Hasenfratz konnte das Dorf das Projekt zustande bringen, die verlorene Orgel auf der seit 60 Jahren leerstehenden Empore zu ersetzen. János Laub, Kantor der Pfarrkirche, fragte zwei Fachexperten (mich und Herrn Dr. Gyula Kormos) an, ein Konzept für eine neue Orgel auszuarbeiten.

## 3. Die Überlegungen

Eine Rekonstruktion der Loyporgel haben wir aus mehreren Gründen von Anfang an verworfen. Das Instrument stand sowohl akustisch als auch optisch an einem sehr ungünstigen Ort, aber auch die Raumnutzung auf der Empore war durch seine Position sehr benachteiligt. Architektonisch wäre eigentlich ein kleines Brüstungspositiv mit barocker Stilistik angezeigt gewesen, was dem Standard der Dorfkirchen in der Barockzeit in der ganzen Karpatenregion entsprochen hätte. Die Möglichkeiten aber, die ein solches Instrument bietet, waren im Blick auf die Ziele der Kirchgemeinde nicht ausreichend. Wir fanden den optimalen Treffpunkt der finanziellen, akustischen und räumlichen Gegebenheiten mit den Visionen der Kirchgemeinde bei einem einmanualigen historisierenden Instrument etwa in der Größe der ehemaligen Orgel, jedoch anders positioniert und auch stilistisch anders gestaltet (es sind schon einige originale klassizistische und frühromantische Kleinorgeln – auch von Loyp – in der Region vorhanden).

## 4. Warum Historismus?

Der Hauptgrund für den Historismus, trotz der Entscheidung, die Loyporgel nicht zu rekonstruieren, ist sehr einfach nachvollziehbar: Mit einer beschränkten Registerzahl auf einem einzigen Manual (und Pedal) wäre eine gewöhnliche moderne Orgel fast ausschließlich auf liturgischen Gebrauch beschränkt. So würde man nur die neobarocke Praxis des vergangenen halben Jahrhunderts wiederholen, deren Instrumente in dieser Größe für Konzertzwecke heute nur noch sehr marginal verwendet werden. Solche Instrumente fesseln heute weder das Publikum noch die Musiker. Sie sind für das übliche Konzertrepertoire zu klein; für die große Menge historischer Musik vor allem aus der Zeit vor Bach ist aber ihr gleichförmiger moderner Orgelklang etwas uninteressant. Es braucht besondere Instrumente für das alte Repertoire, selbst wenn sie klein sind. Oft weichen aber solche Instrumente in vieler Hinsicht von modernen Orgeln ab, es braucht also auch Spezialisten, die sie richtig spielen können – solche findet man aber kaum auf dem Land. Selbst professionelle Organisten und Kirchenmusiker in Ungarn entdecken dieses Umfeld erst jetzt. Wir mussten daher einen guten Kompromiss zwischen den Anforderungen des alltäglichen Gebrauchs und der historischen Exotik finden, um weder auf Authentizität noch Benutzerfreundlichkeit zu verzichten.

## 5. Alte Orgel, neues Konzept

In den Jahren vor dem Saarer Projekt wurden schon einige historisierende Orgeln in Ungarn gebaut. Stilistisch wurden diese durch wohlbekannte Orgeltypen inspiriert wie den italienischen, den iberischen, den französischen und den mitteldeutschen („Bach“). Das Repertoire legt zwar nahe, dass man bei der Planung historisierender Orgeln von den altbewährten Typen ausgeht, wir hatten jedoch eine andere Überlegung. Wir wollten sowohl den Fachleuten als auch dem Publikum ein gutes Beispiel zeigen, dass auch Orgeln der vergessenen, viel zu wenig erforschten Orgellandschaften des ostmitteleuropäischen Kulturrasms wertvoll und sehr gut brauchbar sind. Auch Musiker, die der Orgelgeschichte des eigenen Kulturrasms unkundig sind, was leider oft der Fall ist, können durch solche Orgeln neue Perspektiven entdecken.

## 6. Wo suchen?

Wir suchten also eine Orgel, die eine stilistische Alternative zu den bekannten Orgeltypen bietet, die in unserer Orgellandschaft exotisch wirkt, die aber gleichzeitig mit der ungarischen Geschichte etwas direkter verknüpft ist als etwa Schnitger oder Silbermann. Die Problematik eines nationalen Aspektes wird später diskutiert, an dieser Stelle ist nur wichtig, dass wir nicht nur im heutigen Ungarn, sondern im ganzen Karpatenraum, in Österreich, Polen, der Slowakei und Rumänien nach unserer Musterorgel gesucht haben, wo die Spuren der vergangenen Jahrhunderte Relevanz für die ungarische Geschichte haben. So wurden wir auf die Orgel der Evangelischen Kirche zu Leutschau/Levoča/Lócse, einer bezaubernden Kleinstadt der Slowakei in der Region Zips/Spiš/Szepes aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert, aufmerksam.

## 7. Die historische Sphäre der Leutschauer Orgel

Mit der Osmanischen Invasion wurde das mittelalterliche Königreich Ungarn nach 1526 allmählich in drei Teile gerissen. Die durch die Osmanen nicht eroberten Territorien des Königreichs waren grob das heutige Burgenland (heute in Österreich), ein Teil des heutigen Westungarns, Oberungarn (etwa die heutige Slowakei), die Oblast Transkarpatien (heute in der Ukraine), Transsilvanien und das Partium (heute Teile von Rumänien). Der westliche Teil wurde Provinz des habsburgischen Reichs unter dem Namen Königreich Ungarn, der östliche lebte als Fürstentum Siebenbürgen (und Partium) weiter und war formell selbstständig. Mit wenigen Änderungen dauerte diese Situation bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Während dieser Zeit erlebte der durch die Osmanen eroberte Landesteil eine heftige wirtschaftliche Rezession, ganz zu schweigen vom starken Rückgang der Bevölkerung. Von Orgelbau in diesem Territorium kann bis nach 1700 keine Rede sein. Dagegen erlebte die Kultur im habsburgischen Ungarn und in Siebenbürgen weiterhin eine Blütezeit. Dank kulturellen Strömungen, gemeinsamen Gebräuchen, sprachlichen und historischen Gemeinsamkeiten und einem intensiven Handel blieben Oberungarn und Siebenbürgen weiterhin sehr stark miteinander verbunden.

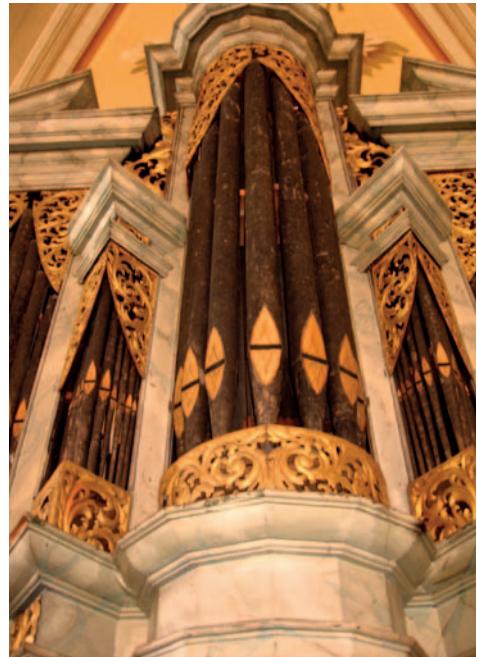
Dasselbe gilt sowohl für die Musik als auch für die Orgelbaukunst. Siebenbürgen, die Zips, die Bergbau- und die freien königlichen Städte des historischen Oberungarns hatten zum Teil dieselben Organisten und vor allem Orgelbaumeister (dies gilt auch vor und nach dieser Periode): Bartholomäus Motus von Eperies, Gabriel Reilich, Johannes Vest, Johannes Hahn und viele andere. Vest (um 1630-1694) war der legendäre Orgelbauer Siebenbürgens, Schriften beziehen sich auf ihn bis über ein Jahrhundert nach seinem Tod hinaus. Seine berühmte Herrmannstädter Orgel (1671-1673) galt als größtes Werk der Karpatenregion bis zum 19. Jahrhundert. Der Meister aus Neusohl/Banská Bystrica/Besztercebánya (heute Slowakei) hat bereits vor seiner siebenbürgischen Karriere in Oberungarn Bekanntheit erlangt. Im darauf folgenden Jahrhundert war Hahn (1712-1783) der fruchtbarste und bekannteste Orgelbauer in Siebenbürgen. Er wurde in Leutschau geboren und muss im selben Gebiet in die Lehre gegangen sein. Als Lutheraner aus Leutschau muss er auch unsere Musterorgel bestens gekannt haben. Aber was für eine Orgeltradition prägte die Orgellandschaft der Karpaten in der Zeit? Sie war stilistisch von zwei Richtungen beeinflusst, vom Westen durch die damalige süddeutsche Tradition, während im Osten ab etwa Neusohl bis Kronstadt/Brașov/Brassó (heute Rumänien) der polnische Einfluss dominant war, so auch in Leutschau. Während die frühe süddeutsche Orgeltradition mit ihren Vertretern von Manderscheidt bis Freundt heute für viele ein Begriff ist, blieb die polnische Orgellandschaft der Renaissance und des Frühbarocks bis heute meist unentdeckt oder wird aus Mangel an Informationen fälschlich als süd-, oder mitteldeutsch eingeordnet.

## 8. Die polnische Orgel: der unentdeckte Orgeltyp

Erst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg oder noch später schufen wir ein mehr oder weniger klares Bild über historische Orgeltypen der verschiedenen Orgellandschaften Euro-



Leutschau, Pfeifenwerk



Leutschau, Prospekt

pas. Anhand der Erkenntnisse der Forschungen dieser Zeit sprechen wir auch heute über norddeutsche, mitteldeutsche, süddeutsche, französische, britische, iberische und italienische Orgeltypen, was die Zeit vor der Romantik anbelangt. Alle Orgeln vor dem mittleren 19. Jahrhundert werden in der Regel nach diesen Kategorien betrachtet oder als Varianten und Mischformen von diesen angesehen. Auffällig ist, dass – mit der bedeutenden Ausnahme der ehemaligen DDR – alle diese definierten Kategorien sich auf „Westeuropa“ (d. h. auf die Länder westlich des Eisernen Vorhangs zwischen 1945 und 1989) beschränken. Das liegt zum Teil an der Isoliertheit des Ostblocks in dieser Zeit. Forschungsarbeiten waren in den Ländern des Sowjetischen Einflussbereichs erschwert, die politische und kulturelle Isolation, die kommunistische Ideologie und die wirtschaftliche Lage ermöglichten dort weder eine ähnliche Entwicklung wie im Westen, noch die erforderliche Zusammenarbeit mit dem Westen.

Erst nach der Wende findet die Orgelwelt des ehemaligen „Ostblocks“ etwas mehr Beachtung: seit den 90er Jahren werden immer mehr Schätze außerhalb der „Orgelgroßmächte“ des Westens gründlich entdeckt, so auch bedeutende polnische Instrumente. Obwohl es schon vor 1989 Versuche gab, ihre Charakteristika zu beschreiben, realisieren wir erst jetzt allmählich, dass es sich hier um einen selbständigen Orgelstil handelt, der außerhalb des Fokus der Organologie geblieben ist. 2011 widmet auch Roland Eberlein erfreulicherweise acht Seiten seiner Orgelgeschichte der polnischen Orgel. Stilistisch wäre es falsch, die polnische Orgel direkt von unseren „altbewährten“ Kategorien abzuleiten, vor allem deshalb, weil dieser Typ schon im 16. Jahrhundert nachweisbar ist, also in der Zeit der Polarisierung der ersten nach aktuellen Normen definierbaren Orgelstile der Neuzeit.



Leutschau, Registrertafel

<u>14. Pensum</u>	
Sonat	Lore
Regal	frick.
Ogan	Kornische
Snell	app.
Zende	lada
Gaffel	abrofe
Vonwala	spital h.
Nigula	elal
Doppel	tal
Haller-	tanyer
Mugor	leif
Gebel	villa

<u>15. Pensum</u>	

Leutschau, Vokabelheft

### Wichtige Merkmale:

Dieser Orgeltyp lässt sich nach unseren derzeitigen Kenntnissen immer noch schwer beschreiben, da die Forschung noch in den Kinderschuhen steckt, und es stehen nur sehr wenige Originalinstrumente bis ca. 1650 zur Verfügung. Es folgt also ein Versuch, spezifische Merkmale aufzulisten, die nach meinem Erachten nachvollziehbar sind. Erkenntnisse bei der Orgelrestaurierung in Olkusz und Untersuchung von Dokumenten und Resten der ehemaligen Laetus-Orgel (1568) in Bistritz/Bistrița/Beszterce (heute Rumänien) und das Studieren von Klangbildern früher polnischen Instrumente um 1600 waren bei der Ergründung dieser Kriterien maßgebend. Einige dieser Merkmale sind zwar auch bei frühen Orgeln auch außerhalb Polens anzutreffen, ein erkennbarer, geographisch lokalisierbarer Orgeltyp hat sich aus diesen jedoch nur in Polen herauskristallisiert. An dieser Stelle sei Krzysztof Urbaniak ein herzliches Dankeschön ausgesprochen für viele Informationen und zur Verfügung gestellte Unterlagen.

- Das Hauptwerk spaltet sich nicht in weitere Werke, wie z. B. in Norddeutschland. Bei größeren Werken aus dem 17. Jahrhundert mögen zwar zwei Windladen zum Hauptmanual gehören (separat oder zusammengebaut), aber die Pfeifenreihen werden offenbar nicht nach Registerarten gruppiert (wie es bei gewissen norddeutschen Orgeln der Fall ist), sondern eher nach ihrer Fußzahl auf die Windladen verteilt, was die Verselbständigung eines weiteren Werkes mit separatem Manual nicht ermöglicht. Als Resultat kann das Hauptwerk reicher mit labialen 8' und 4' Grundstimmen ausgestattet sein als z. B. jenes einer norddeutschen Orgel (die dafür weitere 8' und 4' Stimmen

auf einem separaten Manual – beispielsweise einem Oberwerk – hatte). Deshalb haben aber auch große Instrumente oft nur zwei Manuale (Hauptwerk und Rückpositiv). Das Pedalwerk wird gewöhnlich als selbstständiges Werk gestaltet, im Unterschied zur norddeutschen Bauweise mit Pedal-Seitentürmen kann es auch im Zentrum des Gehäuses stehen.

- Streicherstimmen – oft Salicinal (sic!), aber auch Schweizerpfeife oder Viola genannt – werden fast immer disponiert: die früheste nachweisbare Erwähnung eines Salicinals überhaupt findet sich im Jahr 1568 in einem Orgelbauvertrag von Bistritz, die Orgel wurde durch den Lemberger Orgelbauer Jacobus Laetus erbaut. Man kann wohl annehmen, dass das Salicinal in der polnischen Orgelbautradition seit längerer Zeit verwurzelt war. Das Salicinal hatte eine ähnlich trichterförmige Bauweise wie die labialen Dolcan- oder Dolkanregister anderer Orgellandschaften; die polnischen Salicinale sind jedoch Streicherstimmen, also enger mensuriert und viel weniger grundtönig. Es lässt sich vermuten, dass die früheste allgemeine Verbreitung des Streicher-Klangcharakters in der polnischen Orgellandschaft erfolgte, wesentlich früher als bei mittel- oder süddeutschen Orgeln. Das Register in Bistritz wurde in die Johannes-Prause-Orgel von 1795 integriert und ist teilweise heute noch erhalten. Seine trichterförmige Bauweise entspricht den polnischen Salicinalen des 17. Jahrhunderts.
- Die Prinzipalchöre werden durch die erwähnten Streicher und verschiedene weitere Registertypen (Quintadena, Rohrflöte, Gemshorn/Spitzflöte) ergänzt. Üblich sind Gedackte und Rohrflöten in 8' und 4' Lage, die oft ungewöhnlich weit mensuriert sind. Die Rohrflöte wird in vielen Fällen sogar in der 2'-Lage komplett ausgebaut. Größere Instrumente haben manchmal eine bemerkenswerte Vielfalt an Manual- und Pedalzungen – die Orgel in Olkusz ist ein gutes Beispiel dafür. Metall (Blei) wird selbst bei flötigen Grundstimmen immer bevorzugt.
- Die Terz kommt weder in Flöten- noch in Prinzipalbauweise vor, es gibt aber einige Beispiele für flötige Quinten (z. B. in Olkusz) und sehr viele für 2'-Flöten. Ebenso üblich sind hochliegende Prinzipalregister in der Art der Chöre eines „italienischen“ Ripieno (Quinta 1  $\frac{1}{3}$ ', Sedecima 1').
- Häufig wird die polnische Cimbel (Cymbał im Polnisch) disponiert, im Normalfall auf einem oder mehreren Manualwerken, manchmal sogar im Pedal. Diese ist ein Effektregister, welche das Plenum ergänzt (in einigen Fällen wird sie in die Mixtur eingebaut). 2 bis 11 ungestimmte kleine Pfeifen verschiedener Größe werden an einen gemeinsamen Pfeifenfuß gelötet und unter das Rasterbrett gesetzt.
- Terzreine Mitteltönigkeit ist als typische Stimmung der polnischen Orgeln belegt. Subsemitonien sind unbekannt, die Tiefoktaven werden gewöhnlich als kurze Oktaven gebaut. Der Pedalumfang ist in der Regel relativ groß und kann sogar zwei Oktaven überschreiten.

- In Polen findet man häufig polnische Registrernamen. (In den meisten anderen Ländern in der Region findet man bis nach 1800 fast ausschließlich lateinische oder deutsche Benennungen.)
- Schlüsselförmige eiserne Registerzüge sind sehr typisch.
- Vermutlich gibt es zwei Hauptperioden dieses Stils. Von der früheren haben wir sehr wenig Kenntnisse, im frühen 17. Jahrhundert beginnt die Periode der Krakauer Schule mit Hans Hummel (1570–1630) und Jerzy (Georg) Nitrowski (ca. 1610 – nach 1673). Diese Schule verbreitet sich von Südpolen aus sehr schnell und wird überall im Land dominant.
- Bei einigen frühen erhaltenen Beispielen fällt eine ziemlich breite Labierung der Pfeifen auf (ca. 2/7). Bei diesen wird der Prospekt mit gotischen, die inneren Pfeifen mit Rundlabien gestaltet. Die Hummel-Nitrowsky-Schule gestaltet Eselsrücken-ähnliche Prospektlabien. Angelötete Labien kommen kaum vor.
- Der mitteldeutsche Einfluss wird in Polen erst im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Empfindsamkeit, allmählich stärker. Die polnische Orgeltradition verschmilzt langsam mit diesem. Man trifft auch Mischformen z. B. mit norddeutschen Merkmalen. Eine spezifische Orgelliteratur oder Registrierungstradition ist bisher unbekannt.

## 9. Der polnische Einfluss im historischen Oberungarn (heute Slowakei) und Siebenbürgen (heute Rumänien)

Polens Einfluss als nördlicher Nachbar dieser Gebiete ist naheliegend. Der intensive kulturelle, wissenschaftliche und wirtschaftliche Austausch und die starken politischen Bindungen zwischen Ungarn und Polen blicken auf viele Jahrhunderte seit dem Mittelalter zurück. Wichtig ist auch zu bemerken, dass sich für einen solchen Kulturaustausch außer dem Habsburgischen Reich keine Alternative zum großen nördlichen Nachbarn bot: Östlich von diesen Gebieten waren die Ostgrenzen des Abendlandes und des westlichen Christentums. Besonders stark war die Orientierung nach Polen in der Region Zips, die im Grenzgebiet lag. 13 ihrer 24 Städte wurden zwischen 1412 und 1773 an Polen verpfändet. Wenige alte Orgeln haben das 20. Jahrhundert überlebt, trotzdem bekommt man heute ein relativ klares Bild: Die Zipser Orgeln fügen sich ganz natürlich in die Orgellandschaft Südpolens ein, sogar eine der beiden größten Orgeln von Hummel und Nitrowski – erbaut von 1615 bis 1632 – stand in der Jacobikirche zu Leutschau. (Die andere in Olkusz/Polen ist weitgehend erhalten, sie wurde im Jahr 2018 durch die Orgelbaufirma *Flentrop* vorbildlich restauriert.) Polnische Orgeln im Karpatenraum kann man aber auch außerhalb der Zips nachweisen, ein direkter oder indirekter polnischer Einfluss im Orgelbau ist bis Südostsiebenbürgen spürbar. Das betrifft in erster Linie die alte polnische Tradition, Merkmale der Krakauer Schule kommen eher nur in der Zips vor.

## 10. Die Orgel der evangelischen Kirche zu Leutschau/Levoča/ Lőcse (heute Slowakei)

Nach einer dreitägigen Untersuchung der Orgel mit Mitarbeitern der Firma *Orgelwerkstatt Paulus* aus Wudersch/Budaörs (Ungarn) und nach dem Studium des relevanten Kapitels im Buch *Historische Orgeln in der Slowakei* von Ottmar Gergelyi und Karol Wurm, haben wir folgende Erkenntnisse:

Die Orgel wurde kurz nach 1697 dank der Förderung des großzügigen Leutschauer Kaufmanns Johann Újházy durch einen unbekannten Meister mit 11 Registern auf einem Manual erbaut. Das Pfeifenwerk zeigt eindeutig, dass etwa die Hälfte der Pfeifen von einer wesentlich älteren Orgel übernommen worden war, deren Erbauer wiederum unbekannt ist. Das durch Újházy gestiftete Instrument war eine Brüstungsorgel und blieb bis 1837 von hinten spielbar. Sie war im Chorton gestimmt, aber einige Anzeichen mögen darauf hindeuten, dass die übernommenen alten Register einst vielleicht im Kornettton gestimmt waren, was schon zu Mitte des 17. Jahrhundert eher untypisch für die Region gewesen sein muss. Bis einschließlich 1837 erfolgten mehrere Eingriffe, die den heutigen Zustand bestimmen. Die Orgel steht an ihrem dritten Standort, sie ist leider unspielbar und beschädigt. Da der Ausgangspunkt der Saarer Replik der Zustand um 1697 war, sind die Änderungen in dieser Hinsicht von geringer Wichtigkeit. Es ist deutlich zu sehen, dass die Bauart der Pfeifen und die Registertypen polnischen Einfluss zeigen (Trichtersalicional, weit mensurierte Rohrflöte aus Blei, breite Labierungen usw.). Die originalen Teile der Traktur sind aus Schmiedeisen konstruiert und die ehemaligen kleinen Registerlöcher in der Rückwand bzw. ihr Zustand deuten auf eiserne Registerzüge hin – angesichts von Gebrauchsspuren, die vermuten lassen, dass an den Kanten der Löcher Eisen auf Holz (und nicht Holz auf Holz) gerieben hat. Interessant ist die schwebende Vox humana (oft als Vox humana italica bezeichnet), die eine Besonderheit Oberungarns im 18. und frühen 19. Jahrhundert darstellt. Heute findet man viele erhaltene Beispiele in der Slowakei und einige im Norden des heutigen Ungarns. Das Exemplar in der Leutschauer Orgel ist das früheste erhaltene Beispiel für dieses Register in der Karpatenlandschaft. Der Principalprospekt ist reichlich verziert, sowohl durch gravierte Pfeifen als auch mit vergoldeten und bemalten riesigen Spitzlabien. Die Ästhetik der Prospektgestaltung erinnert in mancher Hinsicht an die Spätgotik und Frührenaissance (man vergleiche mit der Orgel in Ostönnen). Beispiele für vergoldete und bemalte Prospektlabien aus dem 18. Jahrhundert findet man heute in der Slowakei, in Siebenbürgen und im heutigen Nordungarn. Eine weitere Besonderheit ist die chromatisch ausgebaut Tiefoktave – das früheste erhaltene Beispiel für eine solche im ganzen Karpatenbecken. Ein ähnlich frühes Beispiel dafür bietet die Czeukowsky-Orgel im benachbarten Käsmark/Kežmarok/Késmárk (Slowakei) von 1715. Chromatische Tiefoktaven im Manual kommen im Karpatengebiet sonst erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert vor, im Pedal noch später. Bemerkenswert ist, dass die Leutschauer Orgel im 18. Jahrhundert um ein Pedalwerk mit einem Umfang von zwei Oktaven erweitert wurde, das ebenfalls chromatisch und ohne Repetition ausgebaut ist.

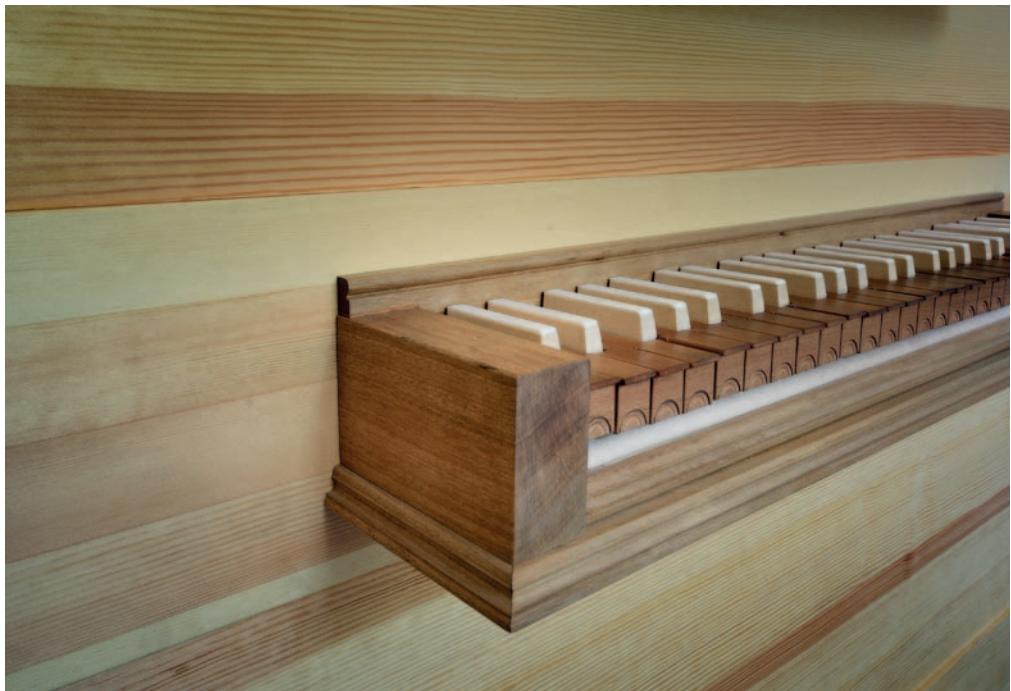
Originaldisposition:

Register im Man. C-c'' 49 Töne (sic!)	Fußzahl	Anmerkungen
Sub-Baß im Manual***	16'	Holz, C-h⁰ oder c⁰, gedeckt, Hinterlade, um 1697
Principal*	8'	C-E Holz, ab F im Prospekt, Probezinn (10lötig), 1697
Vox humana*	8'	„italica“, ab c⁰ Principalmensur, Probezinn, 1697
Salicinal*	8'	Trichter, Seitenbärte, Blei (4lötig), alt (um 1600)
Rohr-Flöt*	8'	zugelötet, Seitenbärte, Blei, alt
Octava*	4'	Probezinn, um 1697
Quintadena*	4'	Hüte nicht angelötet, Blei, alt
Superoctava**	2'	Blei, alt
Quinta	1 1/₃'	verm. Blei, verm. alt
Sedecima	1'	verm. Blei, verm. alt
Mixtura****	III (?)	verm. Blei, verm. alt

\* Original erhalten, \*\* mit veränderter Mensur erhalten, \*\*\* als anderes Register, verändert erhalten, \*\*\*\* originale Zusammensetzung unklar, enthält heute Pfeifen möglicherweise auch von der Superoctava und Quinta

## 11. Adaption in Saar

Wir haben tatsächlich ein passendes Instrument für unser Projekt gefunden: die Leutschauer Orgel ist historisch, hat Bezug zur Geschichte Ungarns und Ostmitteleuropas (als witzige Überraschung fanden wir aufgeklebte Seiten eines alten deutsch-ungarischen Vokabelheftes in der Leutschauer Windlade) und weicht von der Orgellandschaft des heutigen Ungarns ab, daher wirkt sie auch exotisch. Sie wurde als Brüstungsorgel konstruiert, was für Saar optimal ist, und zur größten Freude vieler Dorfkantoren hat sie keine kurze Oktave. Wir haben uns auch gewisse Freiheiten erlaubt, die Orgel leicht zu modifizieren. Zwar wurden die Pfeifen des ehemaligen Manualsubbasses kopiert, jedoch wurde die Subbasswindlade in Saar als Pedalwindlade gebaut. Weder Literaturstücke noch bekannte Traditionen fordern dieses Bassregister heute im Manual, es war offensichtlich als Pedalersatz gemeint. (Hahn hat im 18. Jhd. einen ähnlichen Manualsubbass in den Siebenbürgischen Orgelbau eingeführt.) Um dem Pedal ein bisschen mehr Selbstständigkeit zu geben, haben wir zusätzlich eine Posaune 8' auf der Pedallade disponiert. Es sind zwar alte Zungenstimmen der Hummel-Nitrowski-Schule in Polen erhalten, die Saarer Posaune wurde jedoch nach dem Vorbild der Posaune 8' in Keisd/Saschiz/Szászkézd (heute Rumänien) angefertigt, erbaut 1786 von Johannes Prause. Der Schlesier Johannes Prause gehörte zu den letzten in Siebenbürgen, die in der Prägung der alten Tradition standen. Die Mensuren der veränderten Register haben wir rekonstruiert. Bei der Mixtur haben wir uns für eine ähnliche Zusammensetzung entschieden, die Vest, Hahn und Prause mit Vorliebe bauten, in Saar besteht die Mixtur aus 1', 2/3', 1/2', und repetiert bei c' und c'' (Oktavrepetitionen). Die Quinta 1 1/₃' und die Sedecima 1' sind in Leutschau zwar nicht erhalten, wir wissen aber, dass sie bei Hahn bei c'' immer repetieren (sie galten offensichtlich als Vorstufen des Plenums). Bei der Saarer Rekonstruktion haben wir uns an Hahn orientiert. Während aber die Quinta 1 1/₃' die Quintreihe der Mixtur nur in den Diskantoktaven verdoppelt, wäre die Sedecima 1' in ihrem ganzen Umfang mit einer der Oktavreihen



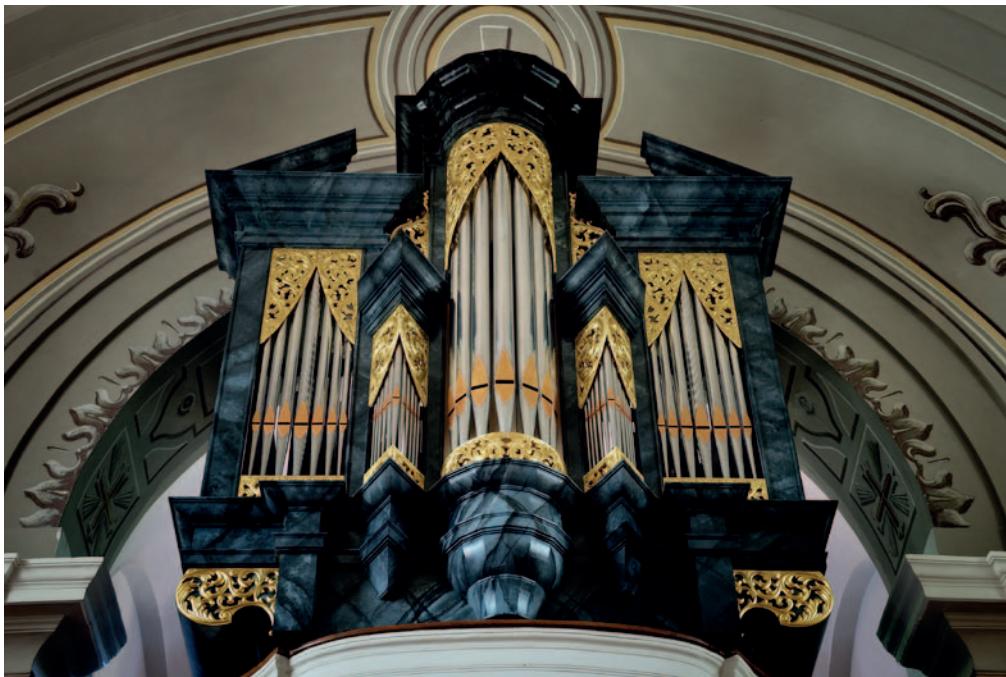
Saar, Klaviatur



Saar, Pfeifenwerk



Saar, Registerzüge



Saar, Prospekt

der Mixtur identisch gewesen, sie wurde daher aus praktischer Überlegung als Vorabzug der Mixtur gebaut.

Dafür haben wir als Reverenz an den polnischen Stil eine dreifache polnische Cimbel als elftes Register disponiert. Heute gibt es keine erhaltenen Exemplare dieses Registers außerhalb Polens, selbst dort nur noch sehr wenige. Es lässt sich aber bei mehreren Orgeln in der heutigen Slowakei und sogar in Siebenbürgen nachweisen. Wir haben diesen Registrernamen auf dem Registerschild in polnischer Schreibweise gezeichnet, die anderen nach den originalen deutschen Beschriftungen der Leutschauer Orgel. Bei der Adaption haben wir den Umfang zugunsten der heutigen Praxis bis auf d''' im Manual und d' im Pedal erweitert.

Die alte Windlade hatte über den ganzen Umfang Doppelventile. Die zweite Reihe wurde aber 1837 oder noch früher aus der Traktur herausgenommen. Da die Ventile sowieso sehr groß bemessen sind, hat die zweite Reihe den Anschlag unnötig erschwert. Die Replik der Windlade wurde daher nur mit einer Reihe konstruiert. Bei dieser Ventilreihe haben wir aber die Größe der alten Ventile übernommen, ohne sie zugunsten eines leichteren Anschlags neu zu berechnen (d. h. zu verkleinern). Die nicht existierenden Teile musste man nach Spuren rekonstruieren oder anhand Analogien nachempfinden. Die schönsten Beispiele dafür sind die eisernen Registerzüge und die Pedal- und Manualklavaturen. Bei den letzteren beiden ließen wir uns von der jetzigen, wahrscheinlich erst 1837 konstruierten, jedoch sehr archaisch wirkenden Spielanlage inspirieren. Die Ausführung des Projekts erfolgte durch die Orgelwerkstatt Paulus in den Jahren 2016–2017.

Die Saarer Orgel hat folgendes Klangbild:

<b>Manualregister</b>	<b>Fußzahl</b>	<b>Pedalregister</b>	<b>Fußzahl</b>
Principal	8'	Sub-Baß	16'
Salicinal	8'	Posaunen-Baß	8'
Rohr-Flöt	8'		
Vox humana	8'		
Octava	4'		
Quintaden	4'		
Superoctava	2'		
Quinta	1 $\frac{1}{3}$ '		
Mixtura III – Sedecima	1'		
Cymbal III			

Die Stimmtonhöhe ist  $a' = 465$  Hz bei  $18^\circ\text{C}$ , der Winddruck 60 mm WS. Für die Stimmung habe ich ein modifiziertes mitteltöniges System ausgearbeitet, in dem die Terzen F-A, C-E, G-H, D-Fis beinahe rein sind, das aber eine große Bandbreite der Literatur ermöglicht und die Kantorenpraxis nicht behindert. Äußerlich haben wir uns an dem vermuteten originalen Erscheinungsbild der Orgel orientiert, die unauffälligen Abweichungen wurden durch die räumlichen Gegebenheiten erzwungen.

## 12. Rezeption

Das Interesse ist sehr groß, auch dank der sehr günstigen Anreisemöglichkeiten. Sowohl von Raab/Györ als auch von der Hauptstadt hat die Orgel regelmäßig Besuch. Es finden auch Kurse statt, z. B. veranstaltet das Konservatorium in Raab jedes Jahr Musiklager im Dorf. Einige Konzerte und musikalische Anlässe wurden schon veranstaltet, die Kirche wird dann selbst bei schlechtem Wetter voll.

## Die Orgel, die Fußballtribüne und Bartók

*Nachwort über die nationale Problematik*

Mit dem Saarer Projekt war die Hoffnung verbunden, das Instrument durch seine regionale und historische Signifikanz dem ungarischen Publikum näher bringen zu können, als es im Fall einer Schnitger- oder Silbermannreplik möglich gewesen wäre. In diesem Bereich Europas versteht man darunter jedoch schnell eine nationale Relevanz, deren Betrachtung im Bezug zu den modernen Nationalstaaten Slowakei und Ungarn etwas heikel sein mag. In Wahrheit lässt sich diese Orgel weder im politischen noch im nationalen Sinne definieren (eine konfessionelle Zuordnung wäre ebenso unmöglich), denn ihr zeitgenössisches Environment entspricht weder in politischer noch ethnischer Hinsicht den heutigen Verhältnissen. Die Slowakei existierte erst viel später; ein eigener Staat mit dieser Prägung war damals noch für lange Zeit kein politisches Ziel; das historische Königreich Ungarn aber, zu dem Leutschau bis 1918 gehörte, unterschied sich – trotz einer rechtlichen Kontinuität – in vieler Hinsicht von dem heute bekannten Staat Ungarn. Das betrifft vor allem seine große ethnische Vielfalt. Leutschau hatte in der Entstehungszeit unserer Orgel bis auf einige ungarische Patri-

zierfamilien deutsche Bevölkerung. Die evangelische Kirchengemeinde blieb sogar bis 1945 deutschsprachig. (Saar ist im Übrigen ein ungarndeutsches Dorf.) Die deutsche Prägung war für die ganze Region Zips sowie für die Bergbau- und freien königlichen Städte im damaligen Oberungarn allgemein typisch. Diese deutschen Sprachinseln waren vom slowakischen Sprachgebiet umgeben, das Bild wird aber durch weitere benachbarte Sprachgebiete (wie z. B. goralische, rutenische oder ungarische) noch viel bunter. Die Zips hatte außerdem – wie schon erwähnt – eine besonders starke polnische Orientierung. Der Stifter der Leutschauer Orgel – Herr Újházy – dürfte seinem Namen nach Ungar, die Ethnie des unbekannten Erbauers jedoch deutsch, eventuell slowakisch oder polnisch gewesen sein – man muss dazu allerdings bemerken, dass die heute bekannten im damaligen Oberungarn tätigen Orgelbauer bis um 1700 überwiegend Deutsche waren, erst im 18. Jahrhundert erscheinen neben deutschen zunehmend auch slowakische und etwas später ungarische Namen. Trotz dieser wichtigen Rolle der deutschen Herkunft in der regionalen Orgelbaukunst (was auch Siebenbürgen und sogar Polen betrifft) ist das ganze Bild zu komplex, um das Wesen der Leutschauer Orgel und ihre zeitgenössischen Schwesterinstrumente nur mit einer einzigen der (damals) einheimischen Volksgruppen verknüpfen zu können. Unsere stürmische Geschichte macht es für uns ebenso kompliziert, eine solche Orgel einem der Staaten Ungarn oder Slowakei im historischen Kontext eindeutig zuzuordnen. Daher wären Definitionen wie „ungarische“, „slowakische“, aber auch „deutsche“ oder „polnische Orgel“ unter verschiedenen Aspekten allesamt anfechtbar. Der jetzige Stand des Dialogs zwischen den Betroffenen – oder eher dessen Mangel – bietet leider immer noch keinen Konsens: Für Slowaken bleibt es doch weiterhin eine slowakische und für Ungarn eine ungarische Orgel – und bei beiden mag die Bezeichnung des jeweils anderen zu Kritik, womöglich sogar zu Neid führen. Ohne die nötige gemeinsame wissenschaftlich-neutrale Auseinandersetzung mit der Geschichte verbleibt leider die Distanz.

Diese Problematik ist offensichtlich nicht Ungarn- oder Slowakei-spezifisch. Über ein Jahrtausend war die ganze ostmitteleuropäische Region eine überaus bunte Welt. Im Vergleich zum Westen war sie ethnisch, sprachlich, kulturell und sogar konfessionell inhomogener, dies jedoch mit sehr intensivem Kulturaustausch und fließenden Grenzen. Der unübersehbaren Vielfalt steht die gemeinsame abendländisch-kulturelle und christlich-religiöse Prägung dieser Region gegenüber. Das heutige Ostmitteleuropa zeigt ein völlig anderes Gesicht mit neuen Grenzen und zahlreichen säkularen Nationalstaaten. Das Ideal der Ethno-Nation wurde die wichtigste, wenn nicht sogar die absolute Grundlage der Selbstdefinition dieser politischen Entitäten. Man hat dementsprechend ein stolzes Zusammengehörigkeitsbewusstsein jeweils innerhalb der einzelnen Ethno-Nationen entwickelt; der früher sehr intensive Austausch und die verbindende Kulturidentität zwischen diesen haben sich jedoch eher zurückentwickelt. Infolgedessen wurden einst neben- oder miteinander lebende Völker einander entfremdet; diese Entfremdung hat – nicht selten in der Form von Feindbildern – in der Folklore starke Wurzeln geschlagen. Die Kriege, die totalitären Regime des 20. Jahrhunderts und das omnipräsente Streben nach ethnischer und sprachlicher Reinheit innerhalb der Nationalstaaten hat die Kulturlandschaft vielerorts radikal und unumstößlich verändert. Als Ergebnis dieses Vorgangs ist es heute für viele unmöglich, sich einen realistischen Überblick über die Vergangenheit des eigenen Lebensumfeldes zu verschaffen, zumindest ohne dessen ehemalige

politische, sprachliche und ethnische Verhältnisse (bzw. Spuren, die auf jene hindeuten) als land- und kulturfremde Aspekte wahrzunehmen. Deshalb haben wir oft so große Schwierigkeiten, die Kulturgüter, Figuren und Phänomene unserer eigenen Länder – besonders aus der Zeit vor der Romantik – überhaupt zu betrachten. Wenn es gelingt, unser modernes Nationalkonzept überzeugend auf sie zurück zu projizieren, können sie in die Nationalpropaganda integriert werden, wenn aber nicht, so werden sie eher nicht thematisiert, im schlimmsten Fall verfälscht, gar angefeindet oder vernichtet.

Bis vor etwa 200 Jahren war diese ganze Problematik untypisch. Daraus muss ich schließen, dass die gegenwärtige Identität der Nationen im Herzen Europas – trotz stereotyper Bezugnahme auf Jahrtausende (was z. B. unter geographischen oder sprachlichen Gesichtspunkten seine Berechtigung haben kann) – für historische Dimensionen recht jung ist. Weil jeder von uns die Vergangenheit nur noch durch seine eigene, erst 200-jährige (oder je nach Ermessen sogar viel jüngere) romantische Nationalbrille betrachten kann, gibt es heute nichts, was die Völker in unserer Region stärker voneinander trennen könnte, als das Gemeinsame in ihrer Geschichte. Eine Sichtweise, die diesen Aspekt fördert, wird in der Regel auch von der politisch beeinflussten offiziellen Geschichtsschreibung der einzelnen Nationalstaaten erwartet; die dergestalt etablierten nationalen Richtlinien prägen bereits die Ansichten und Überzeugungen mehrerer Generationen. Viele historische Reminiszenzen hingegen – wie auch alte Orgeln – deuten unwiderruflich auf unsere Zusammengehörigkeit hin. Es erfordert Arbeit, Offenheit, Bildung und Reife, ihre schöne Botschaft heute zu begreifen.

Ein halbes Jahr nach der Fertigstellung der Saarer Orgel fand ich einige Einträge auf Slowakisch im Gästebuch der Orgel. Worte von Bartók kommen mir in den Sinn: „Mein eigenes Leitprinzip aber, dessen ich mir – seit ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist der Gedanke der Verbrüderung der Völker, der Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader“. Trotz starker Tendenzen, die in die Gegenrichtung weisen, haben wir bei solchen Orgeln vielleicht eine kleine Chance dafür – zumindest eine bessere als auf manchen Fußballtribünen...

## BIBLIOGRAPHY

- ÁMENT F. L., OSB / SOLYOMOSI F. (2004). *Gibt es Orgelmusik auch jenseits der Leitha? – 1000 Jahre ungarischer Orgelbau*. „Ars Organī“ 52, 2–9.
- BARÓTI I., ENYEDI P., HAJDÓK J., SIRÁK P., SOLYOMOSI F. (1985–1989). Magyarország orgonáinak felmérése és jegyzéke (Hdschr.), MTA-BTK Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma.
- BINDER H. (2000). *Orgeln in Siebenbürgen*. Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag.
- EBERLEIN R. (2011). *Die Geschichte der Orgel*. Köln: Siebenquart Verlag.
- ENYEDI P. (2004). *Ungarische Eigenheiten im Orgelbau*. „Ars Organī“ 52, 201–205.
- GERGELYI O., WURM K. (1982). *Historické organy na Slovensku / Historische Orgeln in der Slowakei*. Bratislava: Opus. 91–93.

- GOŁOS J. (1972). *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa: PAX.
- GOŁOS J. (1992). *The Polish Organ*. Warszawa: Sutkowski Edition, 124, Quotation: *Orgelschlüssel von Matthäus Hertel (1666): „[...] die Polen nehmen alles sehr scharf und die grossen Terzen sehr rein.“*
- HOMOLYA D. (2014). *Fél évezred lenyomatai a beszterei Prause-orgonán*. „Műemlékvédelem“ 58, 66–75.
- HOMOLYA D. (2016). *Bericht über die Vermessung der alten Orgel in der Evangelisch-Lutherischen Kirche zu Leutschau/Levoča (SK) Maschinenschrift*.
- KLINDA F., MAYER M. A. (2004). „Zu Gibt es Orgelmusik auch jenseits der Leitha? – 1000 Jahre ungarischer Orgelbau. Ars Organis 52, 2004, H. 1.“ „Ars Organis“ 52, 122.
- URBANIAK K. (2020). *Olkusz Renaissance. „Choir and Organ“*,
- URBANIAK K. (2020). *Drawing a line[.] The organbuilding dynasty of the Nitrowski family in the 17<sup>th</sup> century Poland, „Choir and Organ“*.

## SUMMARY

### The instruments of the church at Szár

The parish-church at Szár from 1760–60 had been home to three organs up until the end of WW2. Two of these were positive-organs, both from the 18th century, one with 6, the other with 9 stops, the third organ was a one-manual-and-a-pedal instrument with 13 stops from 1856 built by Viennese master organ builder, Joseph Loyp. This last organ got badly damaged during WW2 and its remains were demolished in 1955.

### The Project

Thanks to a generous fund from Frank Hasenfratz, the church community initiated an organ-building project. The committee consisted of church-cantor János Laub, and two experts: Mr. Gyula Kormos and me.

### The scope of the project

Neither the little organ-balcony, nor the budget allowed for a larger instrument that would suit a wider concert-repertory. The idea of a possible reconstruction of the Loyp-organ, or building a small baroque-style positive organ was dismissed by the committee. Finally we decided on a one-manual-and-pedal-organ; being different in style and position from the previous instrument.

### Why a historical instrument?

Contemporary music practice requires instruments that can perform a wide range of the organ repertory. The relatively small size of many church organs of the neobaroque-movement in the 20th century make them sufficient for almost only a liturgical role. Their size though, would still suit a wide range of early repertory (esp. before Bach), it's their sound that is often too dull to make such pieces sound exotic and authentic, due to equal temperament, neobaroque voicing and a modern wind-system. On the other hand, many historical or even

copy-instruments are often too specialised for standard liturgical use. Therefore we had to search for a compromise between standard needs and historical exotics.

### Old organ, new idea

There have already been a couple of historical-style organ-building projects in Hungary since the 1990s. The represented styles were commonly the well-known historical organ-styles of Germany, France, Italy and Spain. This time we wanted to search for an old instrument as a model for a copy in the East Central-European region due to more relevance to Hungarian history than that of Schnitger or Silbermann.

### Where to seek

We considered a wider geographical range that is mostly the territory of the former Kingdom of Hungary. The 17th-century organ of the Lutheran church at Levoča (formerly: Hung. "Lőcse", Germ. "Leutschau") in Slovakia's Spiš-region (Hung. "Szepes", Germ. "Zips") seemed to fit all expectations.

### The historical atmosphere of the Levoča-organ

As a result of the ottoman invasion, medieval Hungary fell into three parts after 1516. Its southern part was occupied by the ottomans (a considerably large part of modern-day Hungary), its western and northern parts (today a part of western-Hungary, Burgenland in Austria, the Slovak Republic and Ukraine's Transcarpathian-region) became province of the Hapsburg Empire, whereas its eastern part (belonging to modern-day Romania) became autonomous under the name of Principality of Transylvania. During 150 years of decay within the ottoman part, there was an intense cultural continuation in Hapsburg-Hungary and Transylvania. These two remained closely connected by means of trade, science and culture. They shared i. a. mostly the same organ builders, one of them being Johannes Hahn (1712–1783), one of the foremost Transylvanian master organ builders of the 18<sup>th</sup> century. Hahn was a Lutheran from Levoča, so our organ certainly had an influential role in his early life. As for the stylistic orientation of organ building of the Carpathians at that time, it was strongly influenced by the southern-German tradition from the West and by the Polish tradition from the north. The polish organ tradition of the Renaissance and the early Baroque is for many still much less known than the southern-German school of that time.

### The Polish organ: an undiscovered type

Organology has managed to chart all known historical organ-types according to organ landscapes mostly in the decades following WW2. Research could however be extended only with great difficulties to countries belonging to the Soviet sphere during the Cold War. But since 1989 there is an increasing interest to discover historical treasures – such as old organs – of the former Eastern Bloc. Slowly we tend to realize that an individual unique style has been skipped: the Polish organ. Fortunately there is already an increasing number of studies dealing with this phenomenon.

### Important features

Having only a few instruments surviving from the renaissance- and early baroque-period, and being at the very beginning of the exploration and elaboration of historical records, a proper general description of the Polish organ is still difficult. Yet there are some peculiarities we can list, based on some old instruments from around 1600 and descriptions of contemporary organs, that characterize most instruments of the time:

- The Great Organ doesn't split up into further separate units as in Northern Germany. Therefore bigger instruments too consist still only of a Great Organ, a Ruckpositive and a Pedal. In case of bigger instruments, there might be several 8' and 4' stops on the Great, which is today stereotypically considered to be quite untypical of that time.
- There's almost always a "Salicinal" (8') on the Great. Considering its funnel-shaped construction it is related to the Dolkan-family, yet its sound is of a narrow-scaled string. The earliest (still existing) example of such a stop is probably from 1568. This might mean that the custom of building string-stops, such as a variety of many 8' and 4' stops on the same manual got standardized in Poland still earlier than in Southern- or in Middle Germany.
- Beside strings there's a variety of stopped ranks such as extremely wide-scaled stopped flutes or chimney flutes (up to 2'), quintadenas, even open flute-ranks like conical flutes. Flutes are generally made of lead in Poland.
- Aliquots are somewhat less typical, no thirds ("terz"), yet there are some fifteenths ("nasards") and a lot of 2' flutes.
- The polish "cymbal" is very typical; it is a cluster of untuned small pipes (2-11) that stand on a common foot. One cluster belongs normally to one note. Every cluster has about the same sound.
- Stop-names are often written in Polish, rather than in Latin or German.
- Stop-pulls are usually made of wrought iron and shaped like keys.
- There are possibly two main periods of this style, the earlier is less known, the latter Cracow-school beginning with Hans Hummel (1570–1630) and Jerzy Nitrowski (ca. 1610 – after 1673) spread very quickly around in Poland.
- Pipes of the early masters have sometimes a wide mouth, the Cracow-school is typical with its donkeyback-shaped lips of prospect pipes.
- The Polish organ dissolves slowly into the Middle-German tradition during the 18th century.

The polish influence in organ building in historical Upper Hungary (modern day Slovakia) and Transylvania (modern day Romania)

The well-known close Polish-Hungarian relations in terms of politics, culture and trade date back to the middle ages. Poland being the only neighbouring country on the north and east of Hungary belonging to the Occident, its cultural influence is self-evident, especially in the Spiš-region at the border of the two countries. Despite there being only a few surviving old organs we could state that the organ-landscape of this region is practically identical with that of southern-Poland in the Renaissance and early Baroque. Beyond this, a more-or-less direct polish influence can be detected from the very north of historical Hungary down to southern Transylvania.

### The organ at the Lutheran church at Levoča

Having spent three days examining the instrument and studied available records with the leaders of Paulus Organ Workshop from Budaörs (Hungary), we have the following information about the organ: It was built thanks to a generous fund from a local merchant called “Újházy” in (or shortly after) 1697. It had 11 stops on a single manual. It seems that a part of the pipework is considerably older. Its builder is still unknown. The instrument got extended later in the 18th and early 19th centuries. The funnel-shaped Salicinal, the wide-scale Rohrflöte, the remains of the ironwork of the old stop-action obviously refer to a polish stylistical background. However there are special features too, that make this organ unique: it's most probably the earliest surviving instrument from the whole Carpathian region without a short octave and with an undulating Vox humana (similar to an italian “Voce umana”) that became fashionable roughly in the region of today's Slovakia later in the 18th century.

### The copy in Szár

We have finally found an instrument to fit in the framework of the budget, the room and our expectations. Yet we made some minor changes when copying it, such as constructing an independent pedal, introducing a pedal-Posaune 8' and a Polish cymbal on the manual as a salute to the polish tradition. We also extended the compass of the keyboard by two semitones for the sake of an even wider range of music-literature. Missing parts and ranks were reconstructed based on contemporary analogies from Poland, Slovakia and Transylvania. The tuning pitch of the instrument is  $a'=465\text{ Hz}$ , and its temperament is a modified meantone. The new historical organ was built by Paulus Organ Workshop in 2016/7.

### Reception

Thanks to its good accessibility both from the Budapest- and Győr-directions, there are many guests visiting the organ every year. Concerts would always fill the church with an audience.

### Afterword about an old national debate

The aim to present an organ from Slovakia in Hungary due to its historical relevance might generate nationalist debates between both parties. Associating an instrument from around 1700 with any of these nations in a modern sense can however be regarded as anachronistic in many aspects. The political entity of Slovakia is a much later development, yet pre-modern Hungary was very different from the modern nation-state of this name in political and especially in ethnical terms. The multi-ethnical environment of the organ-culture in historical Hungary makes it also impossible to reduce its relevance to a single ethnicity, the emphasized role of ethnic Germans and that of the polish organ-making tradition make it even more difficult to find a proper “national” definition for this organ.

These problems obviously are related not only to Hungary and Slovakia but to the whole of the Eastern Central-European region, that was characterised throughout a millennium by an immense diversity of nations, languages, confessions, etc., but also by fluent boundaries, an intensive cultural exchange, common occidental cultural roots and of course the Christian

faith. Today we have plenty of secular nation-states and a lot of new borders instead. The ideal of the ethno-nation has become an absolute basis for these entities to define themselves. We have knitted into proud nations, each being foreign to the other. Things that have connected us throughout so many centuries now separate us from each other, such as our common history that has fallen apart to many national narratives.

Our 200 year-old (or even younger) romantic national spectacles make it very often difficult for us to consider plenty of figures and phenomena of our history, especially from pre-nationalist times. Many of them, just like the Levoča-organ or even its copy in Szár, could be regarded as symbols that stand for Bartók's idea of "nations' confraternisation", unlike certain football-stands...

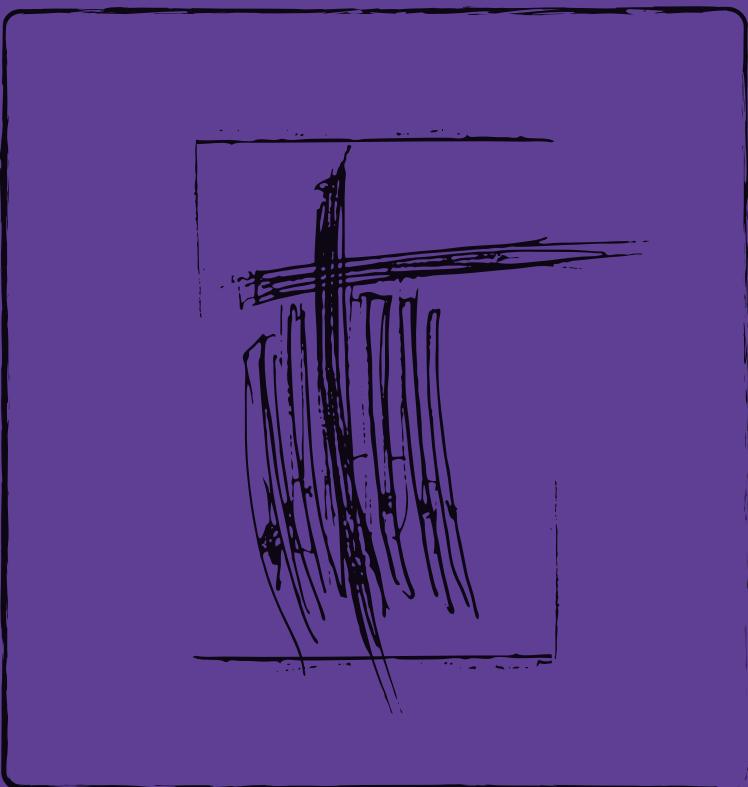
## Schlüsselworte/Keywords

Historisierende Neubauten • Alte Musik • Polnische renaissance-Orgelstil • Slowakisch-Ungarische Geschichte

Historic-style organs • Early Music • Polish renaissance organ-style • history of Hungary and Slovakia

**David Homolya** – born 1978, Budapest, worked as a second organist between 2002 and 2003 for the Lutheran congregation in Medias/Mediasch/Medgyes/Romania. He graduated in 2009 at the Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland as a student of Jean-Claude Zehnder and Wolfgang Zerer. He attended the postgradual EU-training International OrganExpert at Trossingen Highschool of Music in Germany between 2008 and 2010, where he earned a Masters' Degree as a pipe organ expert. He was an awardee of at the International Joseph Bossard contest at Bellelay in 2013. He currently works as a concert- as well as a liturgical organist and as an organ expert mainly in Switzerland, Hungary and Romania.

e-mail: medwisch@yahoo.co.uk





Marek Mikonowicz (1948-2021)

## MAREK MIKONOWICZ (1948–2021)

Marek Mikonowicz, the appreciated Wrocław organist, organ builder, conductor and pedagogue, died on 28 May 2021.

He was born on 23 June 1948 in Kłodzko and graduated from the Music School Complex in Wałbrzych. In the years 1971–1975 he studied at the National Higher School of Music in Wrocław in the organ class of Prof. Romuald Sroczyński. In 1977 he completed his education with a distinction in the field of organ playing at the National Higher School of Music in Cracow, in the class of Prof. Jan Jargoń. In the years 1974–1987 he was organist at the Dominican church of St. Adalbert in Wrocław. In 1988 he founded the choir Maksymilianum in the Wrocław parish of St. Maximilian Maria Kolbe which he conducted up to 2015. This ensemble gave concerts in many churches in Wrocław, in Lower Silesia, but also outside the country, in places like Czechia and Germany. The most important event for the choir was a meeting with Pope John Paul II and the participation in a mass at St. Peter's Square in Rome during an artistic journey to Italy in 2001. The choir also took part in various festivals and competitions receiving numerous awards and prizes.

An important element of Mark Mikonowicz's activities was his work as an educator. From 1983 he was an organ teacher at the Music School Complex in Wałbrzych. His pupils included inter alia Maciej Bator and Łukasz Romanek. He retired in 2006.

Marek Mikonowicz was also an appreciated organ builder. He was trained in this area in the years 1978–1982 by the organ constructor Józef Cynar. In 1986 he obtained the certificate of apprenticeship, and the master craftsman certificate in 1998. In 1987 he founded his own organ building firm in Wrocław's Sudecka Street, specializing in the restoration of organs as well as in the intonation of voices and the tuning of instruments. Mark Mikonowicz's firm carried out dozens of major restorations, mainly in the area of Lower Silesia, including the instruments in the churches of Ołdrzychowice Kłodzkie (1988), Polanica-Zdrój (2003), the Church of St. Ignatius Loyola in Wrocław (2001), and in Żarów (2011). In the years 2010–2011 it performed work on the organ of Płock Cathedral, and since 2012 it successively restored the organ of Świdnica Cathedral. Marek Mikonowicz was also employed as an organ conservator (in the years 1992–2008) at the Academy of Music in Wrocław. Moreover he was permanently responsible for the professional maintenance of a number of organs, which often included ad hoc repair work, in churches like St Anne's Church on Mount St Anna, Our Lady of the Rosary in Kłodzko, the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Polanica-Zdrój, the Protestant Church of Divine Providence in Wrocław as well as the University Church in Wrocław. Particular attention is also to be given to the reconstructions carried out in the following places:

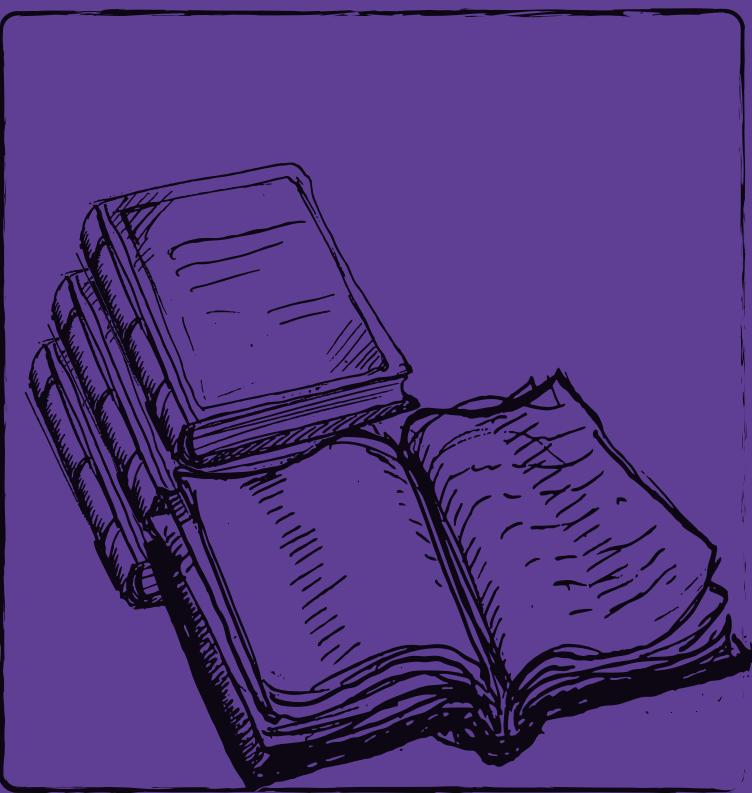
- Sulimów, Church of St. Francis of Assisi (1998);
- Wrocław, Augsburg Evangelical Church of Divine Providence (1991, in cooperation with Antoni Szydłowski);
- Wrocław, Church of St. Klemens Dworzak (1998);
- Wrocław, Saint Maurice Church (1996).

Among the most recent orders performed by the firm was the repair work carried out on the organs in the parish churches of Niemcza and Jaszkowa Góra.

Marek Mikonowicz was buried on 2 June 2021 at the local cemetery near Bardzka Street in Wrocław. R.I.P.

Andrzej Prasał







## REVIEW

Grzegorz Poźniak, **Powojenne losy firmy organmistrzowskiej „Berschdorf” z Nysy.** Opole: SINDRUK-DIMK 2020, pp. 371, ISBN 978-83-959719-1-4.

### *The sounds of the organ on the “wandering cart”*

“Memory is not a ‘depository of facts,’ but facts can be brought back into memory over time. In the case of important events or outstanding characters, this statement is an imperative: whenever possible, forgotten facts which can be found in various archives, chronicles and notes should be given a new life – this time historical one. This type of existence is the memory which makes it possible for the descendants to recreate their own roots, history or traditions.” This is what Grzegorz Poźniak wrote in 2019 in the introduction to his book entitled *“Berschdorf” Organ-building company from Nysa. Activities in the Opole region based on the collections of the State Archives in Opole*, when he gave the readers his next book devoted to the organ-building workshop in Nysa. But at that time no one expected that a few months later the author would become a participant of the post-war history of the Berschdorf family. This was due to the documents and photos from the family collections given to him by Carl Berschdorf’s grandchildren. Among these documents the diaries of the organ builder have a special place. And these precious archives which are a direct testimony of the everyday life of C. Berschdorf and his family, and the history of the organ builder presented by him personally became the main subject of the monograph.

In view of the above, it is indisputable that the book presented to the readers was based on the most reliable source materials, in which one can find information about the family life of the Berschdorfs and the activities of their organ-building workshop. The small diary, which probably accompanied Carl Berschdorf in his everyday life, was the first recipient of his thoughts and actions.

The discussed monograph presents the unknown history of the *Berschdorf* company in Nysa after World War II. The whole book starts with an *Introduction*, in which the author systematizes successive generations of the Berschdorf family. The main content of the first five chapters are the organ builder’s notes from 1945–1950, with the exception of 1948, since the diary of that year has probably been lost. Thus, the starting point is 1945



and the escape of the family from Nysa before the front line and the resumption of the workshop in Regensburg — the city where Carl Berschdorf spent the rest of his life.

The next diaries, which can be treated as witnesses of the drama of war and family wandering, are testimony of the fate of the organ-building workshop at the time of loss of all their possessions and the need to start a “new life”. They also perfectly show Carl Berschdorf himself — his personality, thoughts, lifestyle, piety and total trust in God’s Providence, expressed in the motto which regularly appears in his notes: *Omnia ad maiorem Dei gloriam*.

The memories of Gabriele Reuter — the youngest daughter of Carl Berschdorf — are the next part of the book. They constitute chapter VI of the monograph, complementing the previous chapters. Although their contribution as far as organ building is concerned is not significant, they provide invaluable information about the family life of the Berschdorfs: their everyday life, intergenerational relations, piety and features that characterize the family members. The whole is presented in a synoptic way: next to the original German text by Gabriele Reuter, there is Polish translation which helps Polish audience understand it better, and at the same time they have the possibility to verify the described facts with the original version. It should be noted that this chapter closes the story of Carl Berschdorf — the father of the family and the organ builder.

Chapter VII of the discussed monograph, which consists of a sketch of the history of the *Berschdorf* company and a catalogue of works by Irmgard Berschdorf, makes an extremely significant contribution to the current knowledge about the organ-building activity of the Berschdorfs and the instruments they have built. Thanks to the notes found in the home archive of Carl Berschdorf’s grandchildren living in the United States of America, the existing catalogue of instruments has been expanded by 71 items. Thus, the author of the book that is the subject of this discussion, for the first time submitted to contemporary knowledge dealing with the history of Silesian organ building, a list containing 231 opuses of Berschdorf instruments along with the date of building, name of town and number of the stops.

The last chapter of the discussed monograph is entirely devoted to Norbert Berschdorf — the only son of Carl Berschdorf, who decided to emigrate to the USA where he lived and worked until the end of his life. It should be noted that so far his activities remained undiscovered and thanks to the consistent research conducted by the author of this publication they were presented to the public. In this way, the person and work of Norbert Berschdorf (the third and the last generation of the company) were for the first time described in detail in literature. There is his biography as well as a catalogue of his works in the United States of America. The death of Norbert Berschdorf in 2003 ends the story of the organ building company Berschdorf, which started its activity in Nysa and existed for over 100 years. Thanks to the source research carried out with complete accuracy, which is the result of the scientific activity of the author of this book who at the same time took care of the reliability of the information provided, the post-war — beautiful and tragic fate of one of the most outstanding organ building companies in the history of Silesia was restored to memory and precisely described.

In addition, it should be noted that the previously unpublished photographs found in the family archives are extremely valuable elements of the monograph. They not only en-

rich but, above all, complement the historical facts presented in the monograph, being at the same time their “tangible” and “material” evidence. It is also worth emphasizing that the graphic design and the solidity of the publication deserve recognition.

We should therefore welcome the monograph by Grzegorz Poźniak, who through his research presented a wide view of the life and works of the Berschdorf family, at the same time bringing back to memory characters who were, in a sense, forgotten or not known, which should be especially appreciated. This book is not only very desirable in the music and church environment, organ studies and musicology but also makes a valuable contribution to the history of the Silesian region. It is also the third monograph of this author, devoted to the history and activity of the *Berschdorf* organ-building company from Nysa, and due to its innovative nature, it presents an important supplement to the state of research on the traditions of organ building in Silesia and Central and Eastern Europe.

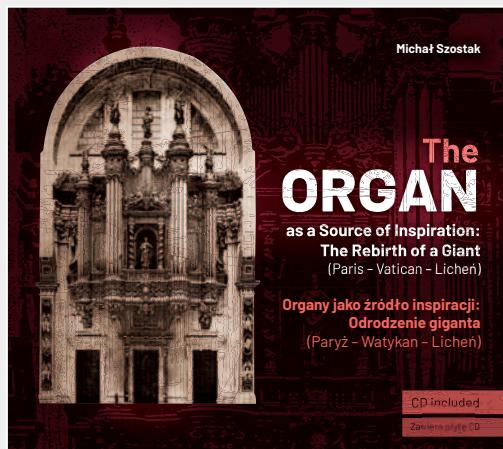
Ewelina Szendzielorz

## REVIEW

MICHAŁ SZOSTAK, *The Organ as a Source of Inspiration: The Rebirth of a Giant (Paris – Vatican – Licheń) / Organy jako źródło inspiracji: odrodzenie giganta (Paryż – Watykan – Licheń)*. Series: Opolsensis Musica Ecclesiastica 9. Opole: SINDRUK-DIMK 2021, pp. 583. ISBN 978-83-959719-4-5.

The nineteenth century is a period of rapid transformation in organ building. The emerging symphonic organs became an inspiration for the composers active during this period. Dr Michał Szostak's latest publication is devoted to the topic of inspiration and the study of its role in the creative process. The author focussed mainly on issues around inspiration through the sound of Aristide Cavaillé-Coll's symphonic organs and the organ in the basilica of the Blessed Virgin Mary of Licheń located in Licheń Stary. The study presented here is an original approach to this subject matter.

The core of the reviewed publication is constituted by the author's doctoral thesis entitled *The Organ as a Source of Inspiration in the Art of Improvisation and Performance Practice* written under the supervision of Professor Andrzej Chorosiński and defended in 2019 at the Frederyk Chopin University of Music in Warsaw. The contents of the dissertation was supplemented with more than a dozen articles



published by Dr Szostak in several English-language journals, i.e. the British journal „The Organ”, the Canadian journal „Organ Canada”, and the American journals „The Diapason” and „The Vox Humana”.

A CD constitutes an integral part of the book. It contains five tracks (*Sortie Grand-Chœur* Op. 122, no. 8 by Louis James Alfred Lefébure-Wély; *Prière et Berceuse* Op. 27 by Alexandre Guilmant; *Marche Pontificale* from the *1st Sonata* in D minor by Jacques-Nicolas Lemmens; *3rd Chorale in A minor* Op. 40 by César Franck; and a cycle of improvisations in the form of a five-part *Organ Symphony*) played by Michał Szostak on the organ of the Licheń basilica. The pieces recorded on the CD belong to the classics of French organ literature of the second half of the nineteenth century and correlate appropriately with the issues treated in the book. The choice of the instrument was not made by chance, since the author fulfilled the functions of the main organist in Licheń for many years and had the opportunity to become familiar with every detail of the local instrument.

The book comprises seven chapters. The first chapter is a kind of introduction. It contains a description of the socio-cultural context that characterized the nineteenth century. It serves as a background for the presentation of the development of the ideas of romanticism and the currents in music connected with it, with particular focus on the changes in the sphere of European organ construction. This is followed by a presentation of the figure of Aristide Cavaillé-Coll as the key figure of symphonic organ construction in France, which is at the same time an introduction to the description of the characteristics, the features and the evolution of symphonic organs on the basis of some selected works by this organ builder. It is these features as well as the variability of those features over time that constitute the basic field on which Dr Szostak considers the notion of inspiration flowing from the instrument at the disposal of the performer in the further course of his work.

In the second chapter the author describes the unrealized project of a Cavaillé-Coll instrument for the Basilica of St. Peter in the Vatican. It became an inspiration for the organ project in the Licheń basilica. For this reason the contents of chapter II, which contains only a few pages, might have been incorporated into chapter III, in which the Licheń organ is described in every detail and a comparative analysis of this instrument with the afore-mentioned project by Cavaillé-Coll is provided.

The research area of the largest organs naturally leads to the issue of comparing them in terms of size. Chapter IV is devoted to this issue, in which a classification of the largest organs in Poland, Europe and the world is carried out and, on this basis, the instrumentarium in the Licheń basilica is placed among them. Dr Michał Szostak applied his own method of comparing organs here (it would be advisable to avoid the term „methodology” in this context), a method known from his prior publications about the Licheń organ (*Licheńskie organy na tle największych instrumentów Polski, Europy i świata*, Licheń Stary 2017). The criterion of classification is “the number of ranks of pipes and auxiliary devices operated from one console”.

The fifth chapter is devoted to the phenomenon of inspiration in general, its definition and the analysis of its sources. The author describes the features of the organ as a musical instrument that can inspire an organist. He then discusses the phenomenon of style improvisation and the art of interpreting organ literature, characterizing the performance style of the composers whose works are presented on the CD.

In the sixth chapter a formal analysis of the pieces recorded on the CD is carried out in terms of the character and dynamics of sound achieved through a registration compromise between the sound ideal that is more or less precisely defined by composers, and the author's own inspirations coming from the Licheń organ (which is particularly notable with regard to the author's own improvisations).

The seventh chapter deals with the question of the perception of organ music, with particular emphasis on the multi-spectral phenomenon of inspiration. This chapter, which comprises a mere seven pages, could appear as a subplot to the fifth chapter where the phenomenon of inspiration and its sources are discussed.

Summarizing this book review, it should first be stressed that it is the first study in Poland treating the role of the instrument as a source of inspiration for the organist in such a comprehensive way, both with regard to the art of style improvisation and to the historically oriented practice of performing symphonic organ music from the French cultural area of the second half of the nineteenth century. What is worth noting is that the author managed to take a closer look at the problem of the phenomenon of inspiration which may, according to the chosen context and perspective, address multiple dimensions of musical reality – from the organist's vision of a specific instrument over the trends in organ construction and the cross-fertilization of the art of organ playing and artistic creation in the field of organ music, to the internal characteristics of the musician-performer or the circumstances of a specific performance. Recognition should be given to the rich bibliographical notes taking into account the international literature on the subject, which is rarely, if ever, used in the Polish academic world.

Worthy of special mention is the graphical and editorial design of the publication (numerous illustrations, tables and drawings in the text). A valuable asset of the book is the author's decision to publish it in a bilingual form, i.e. in Polish and English, thus disseminating the results of the author's research and analyses beyond the borders of Poland.

Andrzej Prasał

## REVIEW

*Organy na Śląsku VI*, J. Gembalski (ed.), Vol. 6, Katowice: The Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice 2019, pp. ISBN 978-83-955787-1-7.

### **Summary of the VI volume of the series “Organs in Silesia”**

At the end of 2019, the sixth volume of the “Organs in Silesia” series was published, containing scientific studies by six people associated with the Department of Church Organ and Music and the Museum of Silesian Organs at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. The publication is a response to the need to share the results of scientific research related to the history of Silesian organ building. Academy of Music in Katowice with Prof. Julian Gembalski is the oldest research center in this field in Upper Silesia. Therefore, Prof. J. Gembalski is the author of the introduction to the published volume of authorial studies



in which he shows the topicality of the research undertaken in the context of the many years of tradition of the Katowice research center.

The author of the first article is the aforementioned prof. Julian Gembalski. The study is entitled “The Company *Schlag und Söhne* in the Light of Its Own Advertising Material” (*Firma Schlag und Söhne w świetle własnych materiałów reklamowych*). In this study, Prof. Gembalski relied primarily on paper materials sent as part of the company’s correspondence, i.e. on submitted offers and signed contracts. Additionally, the article was based on descriptions of technical and technological assumptions, on aesthetic views (the author called them “aesthetic manifestos”) contained in various descriptions, and further on catalogues, advertisements of new technical inventions and their application, instru-

ment maintenance offers and other types of documents. The collected and analysed material shows that the company from Świdnica was a leading company in Silesia at the turn of the 19th and 20th centuries.

The second study was the one by Bartłomiej Barwinek titled “Heritage Lost. The Fate of the Historic Organ of Johann Gottfried Herbst from the Evangelical Church in Piechowice” (*Dziedzictwo utracone. Losy zabytkowych organów Johanna Gottfrieda Herbsta z kościoła ewangelickiego w Piechowicach*). The author describes the history of the organs that were translocated to Warsaw after the war, but were eventually thoughtlessly annihilated.

The third text is devoted to the organ of the Holy Cross Church in Siemianowice Śląskie and its author is Marek Urbańczyk. The title of the study is: “The Organ of the Church of the Holy Cross in Siemianowice Śląskie. History, Construction and Conservation Issues” (*Organy kościoła Krzyża Świętego w Siemianowicach Śląskich. Historia, konstrukcja i problematyka konserwatorska*). The author discussed the instrument in its entirety on the basis of the preserved documentation and described it on the basis of his own research carried out at the stages of its repair and maintenance.

The author of the fourth study entitled “Initial Data on the Organ Building Activity of Ryszard Franke and Jan Jona” (*Wstępne dane na temat działalności organmistrzowskiej Ryszarda Franke i Jana Jony*) is Michał Duśniak. In his article, he describes the most important dimensions of the work of the aforementioned organ builders, creating the first summaries of their activity. Previously, they were only mentioned as authors of various types of renovation works.

The author of the following article is once more Prof. Julian Gembalski. Its title is: “Organs of the Świdnica Company *Schlag und Söhne* in the Temples of the Katowice Archdiocese” (*Organy świdnickiej firmy Schlag und Söhne w świątyniach archidiecezji katowickiej*). It might be a study on the history of the company’s activity in one diocese only, but it still shows the great scope of its activity.

The author of the last study included in the collection is Marta Kogut. It is devoted to a unique harmonium from the collection of the Museum of Silesian Organs. The exact

title of the study is: "Accord-Harmonium – A Unique Harmonium From the Collection of the Museum of Silesian Organs" (Accord-Harmonium – unikatowa fisharmonia ze zbiorów Muzeum Organów Śląskich). The article is a description of an extremely interesting instrument that shows a practical way of dealing with liturgical accompaniment in the conditions of small chapels in the past.

A valuable supplement to the content of the discussed volume titled "Organs in Silesia" is the photographic documentation included in the aforementioned articles and two final indexes: of names and places.

Franciszek Koenig

## REVIEW

*Organy na Śląsku VII*, J. Gembalski (ed.), Vol. 7, Katowice: The Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice 2020, pp. ISBN 978-83-955787-6-2.

Another collection of articles presenting the results of the latest research on the Silesian organ building tradition was published as a fruit of the 6th International Scientific Conference "Organ in Silesia" which took place at the Academy of Music in Katowice on 17<sup>th</sup> April 2018. The organizers of the conference were the Department of Church Organ and Music and the Museum of Silesian Organs. The publication includes articles presented at the conference.

The described volume opens with an article by Rev. Franciszek Koenig entitled "Carl and Adolf Volkman. A Supplement to Biography" (Carl i Adolf Volkmanowie. Dodatek do biografii). The author presents the results of his research on important dates in the life of Carl Volkmann. Until the research was undertaken, neither the exact date of birth nor of death was known and the study helps to establish both.

Michał Duśniak is the author of the second article titled "The Community of Silesian Organ Builders Descending From the Tradition of the Company *Klimosz i Dyrszlag* After World War II" (Środowisko śląskich organmistrzów po II wojnie światowej, wywodzących się z tradycji firmy *Klimosz i Dyrszlag*). He lists and describes the achievements of five organ builders: Ryszard Franke, Jerzy Ludwig, Ludwik Kuźnik, Ginter Miklis and Rudolf Kuźnik. The article is a valuable collection of the achievements of these little-described organ builders.

The third article is devoted to the issue of organ conservation. Its author is Marek Urbańczyk and its exact title is "Integrated Conservation Process as a Condition for the Revitalization of a Historic Instrument on the Example of the Organ of the Evangelical-Augsburg



Church in Pszczyna" (Zintegrowany proces konserwatorski jako warunek rewitalizacji instrumentu zabytkowego, na przykładzie organów kościoła ewangelicko-augsburskiego w Pszczynie). The author describes the entire instrument first, then presents its pre-conservation state, and finally enters the description of conservation and renovation works. It shows the positive process of exemplary work on historic organs.

Another article by Przemysław Kadłubek is devoted to the organs of the parish church of St. Anna in Świerklany. The exact title of the text is "Structural Solutions of the Organs of the *Klimosz i Dyrszlag* Company on the Example of the Organs of the Parish Church of St. Anna in Świerklany" (Rozwiązań konstrukcyjnych organów firmy *Klimosz i Dyrszlag* na przykładzie organów kościoła parafialnego pw. św. Anny w Świerklanach). After presenting a general description of the organ, the author focused on drawing a detailed picture of the pneumatic (active) tructure, especially in relation to the technical solutions used in the console.

The author of the next article is Julian Gembalski, who described the organs of the castle chapel in Racibórz. The exact topic of the article is "The Organ of the Castle Chapel in Racibórz. History and the Problem of Conservation" (Organy kaplicy zamkowej w Raciborzu. Historia i problem konserwacji). An integral part of the article is an annex containing a list of measurements for pipes of voices that need reconstructing. The article is a testimony to the proper preparation for carrying out restoration works of an instrument so severely devastated.

Next is an article by Marta Kogut entitled "The Organs of the Company *Gebrüder Walter* in Kryniczno – Discoveries from Conservation Works" (Organy firmy *Gebrüder Walter* w Krynicznie – odkrycia z prac konserwatorskich). The author undertook the process of organ restoration in her workshop in Rybnik and on this occasion she discovered many interesting facts regarding the construction of the discussed organs.

In the next article, Łukasz Kurpas describes "The Organs in the Mikołów Deanery" (Organy na terenie dekanatu mikołowskiego). In general, the author describes the history, dispositions and some other details regarding nine instruments that can be found in the deanery's churches and in other places in the deanery (including the Evangelical-Augsburg church).

Next, in his article titled "Authenticity of the Engler Organ in Kielczów and Pracze Odrzańskie" (Autentyzm organów englerowskich w Kielczowie i Praczach Odrzańskich) Bogdan Andrzej Tabisz analyzes the research data on the authenticity of the instruments mentioned as originating from the Engler workshop.

Another article presented in the 7th volume of "Organs in Silesia" is devoted to the activities of the organ factory *Schlag und Söhne* on the basis of the company's correspondence with the parish in Kłodzko. Its author is Andrzej Prasał and the exact title is "The Organ Factory *Schlag und Söhne* from Świdnica in the Light of Correspondence with the Catholic Parish in Kłodzko in the Years 1890-1922" (Fabryka organów *Schlag und Söhne* ze Świdnicy w świetle korespondencji z parafią katolicką w Kłodzku, prowadzonej w latach 1890–1922). The author of the study analyzes in detail 115 pages of the preserved correspondence, showing the essential dimensions of the company's activity.

The author of the next article entitled "Organ Makers in Świdnica Record Acts from the 19th and 20th Centuries" (Organmistrzowie w świdnickich aktach metrykalnych z XIX i XX wieku) is Marcin Dziedzic. In his text, he mentions as many as 72 organ builders who are recorded in various records of the city of Świdnica.

The following study by Wolfgang J. Brylla is titled “*Gebrüder Späth Organ in the Lower Silesian Voivodeship*” (*Organy firmy Gebrüder Späth w województwie dolnośląskim*). Its author describes the activity of an organ builder who came from the distant Baden-Württemberg, which is unique in the tradition of organ building in Silesia. The same author also published a second article titled “*Rudolph Iske – A Contribution to the History of Organ Building in Lubuskie*” [*Rudolph Iske – przyczynki do dziejów lubuskiego organmistrzostwa*]. It is a presentation of important information about the hitherto little-known organ builder, who, however, created the landscape of organ building in the region.

The later part of the publication includes an article by Rev. Grzegorz Poźniak bearing the title “*The Unpreserved Organ of Franz Joseph Weiss in Przechód*” (*Nie zachowane organy Franza Josepha Weissa w Przechodzie*). It is an interesting piece of information about the instrument built in the village near Korfantów by an organ builder so important for the Silesian tradition.

The penultimate article by Stanisław Pielczyk is entitled “*Three-Voice Positive with a Pedal as a Didactic and Artistic Instrument. Construction Issues*” (*Trzyglosowy pozytyw z педаlem jako instrument dydaktyczny i artystyczny. Problematyka konstrukcyjna*) and contains a description of the instrument’s construction along with technical drawings.

The last text is an article by Janusz Musialik titled “*Sale of Harmoniums in Upper Silesia in the Years 1860–1975 – Historical Outline*” (*Sprzedaż fisharmonii na Górnym Śląsku w latach 1860–1975 – rys historyczny*). The text is primarily an interesting list of companies trading in harmoniums in Silesia.

As in every other volume of the publication “*Organs in Silesia*”, the ending includes an extremely useful index of names and places.

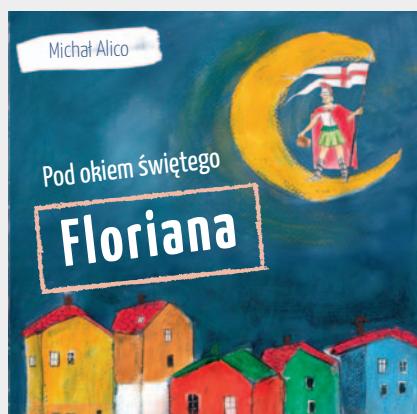
Franciszek Koenig

## REVIEW

Michał Alico, *Pod okiem świętego Floriana*. Opole: SINDRUK-DIMK 2021, pp. 24. ISBN 978-83-955914-3-3.

**From a story for children to serious science.  
Contribution to the great history of  
Silesian organ building.**

In spring 2021 a new book for children appeared on the shelves of SINDRUK-DIMK publishing house. It takes readers into the world of music. Earlier, we could read a book entitled *About church organs with children and for children* written by Father Grzegorz Poźniak. It can be used as a simplified and easy to understand “textbook on church



organs". It was also appreciated by the Catholic Publishers Association *Feniks 2020* and successfully released for the second time. Now organs and their history have once again become an inspiration to create a valuable literary and graphical story for children.

This time it is a book by Michał Alico, an author who constantly cooperates with the Diocesan Institute of Church Music. In his work, he uses a literary pseudonym, although his real name is not difficult to find, especially if you follow the hints on his website. The book was enriched with original illustrations by Małgorzata Kowalcze. The title of the story – *Under the Watchful Eye of Saint Florian* – certainly does not reveal to the readers the main subject of the story, which is the presentation of the life of an organ builder Johann Matthias Vinzenz Haas, whose activities require further research.

Although the book in question does not belong to scientific publications, it certainly deserves attention, and its topic fits perfectly into the profile of this journal. This is mainly due to the fact that the book initiates the promotion of the described organ builder in literature in general. He still does not have his scientific monograph. It is also worth noting that although science does not know everything about him, he is already promoted in children's literature. What is more, the story presented in the book is based mainly on real and confirmed events. They were only slightly coloured with elements of literary fiction, which in this case, does not influence the accuracy of the presented information as far as history and cultural heritage are concerned.

The author begins his story when the organ builder's workshop is moved from Baborów to Głubczyce. Although the date of this event is unknown, we know that it happened more or less at the time of the fire of Głubczyce (1854), which is the starting point of the book. The location of the organ builder's workshop and flat was described in detail. There is also information that he had two daughters. The story also mentions the statue of Saint Florian, which was erected in Głubczyce after Haas's death, and its eyes are fixed exactly halfway between the workshop and the flat of the organ builder.

In the story, the author recalls the names of real places where pipe organs were built by J.M.V. Haas. These instruments can still be heard in local churches, and the sound of some of them was recorded in the *Organs of Opole Silesia* album series. It would be great if reading the book was accompanied by listening to organ music, especially the one recorded on the instruments of the described organ builder.

It should be noted that the book *Under the Watchful Eye of Saint Florian* is an excellent educational aid, since it shows the centuries-old cultural heritage of Opole Silesia, and promotes higher culture and art. The land of Głubczyce, as well as the whole Silesia, has been marked by the traces of the activity of composers, music publishers and organ builders who have made a valuable contribution to the development of regional music culture, equal to European standards. For this reason, it is important to undertake actions which can reveal facts unknown to a wider audience and present forgotten figures. This publication fulfills this task because it contributes to the promotion of local history by introducing the figure of Johann Matthias Vinzenz Haas – the organ builder who was highly professional and who lived and worked in Głubczyce and whose workshop was famous all over Silesia and beyond its borders. He built numerous wonderful instruments, which still can be heard in many churches.

Thus, we should be glad to welcome this book, since its purpose is to present the history covered in the darkness of the past. The author must be congratulated on his outstanding creativity and literary imagination. We also hope that this publication will become an inspiration to the creation of new works promoting organ building, and music culture.

Ewelina Szendzielorz

## REVIEW

### *Organs of Opole Silesia, vol. 26 and vol. 27*

The year 2020 is associated with the release of new albums from the series *Organs of Opole Silesia*. This time they were the twenty-sixth and twenty-seventh volumes. Thanks to it the sound of the next instruments of Opole Silesia was recorded and many copies of CDs with organ music with appropriate commentary were released. It is worth noting that both discs received a distinction from the Association of Catholic Publishers Feniks 2021 in the category: Christian – Classical Music.

The enrichment of the already existing collection with two more albums (vol. 26 and vol. 27) is an expression of concern for the religious and cultural heritage of organ instruments and the centuries-old achievements of church music in Silesia. This is confirmed by the fact that the instruments that we can hear were created in the local organ building companies in Opole Silesia, run by well-known organ builders, such as Karl Berschdorf from Nysa and Karl Spiegel from Opole.

The two subsequent albums are a proof of cooperation that takes place between parishioners under the leadership of their parish priests, organ builders and church musicians and musicologists. The result of this collaboration is the restoration of the former splendour of the wonderful instruments. It should be emphasized that they are located not only in large urban centres, but also in smaller rural parish communities, where they were adjusted to the local beautiful churches. In a small booklet attached to the 26th CD, Ms Ewelina Szendzielorz reminds that “over the centuries Silesian land has been marked by the traces of activity of excellent organ-building companies, which were most often the result of the continuation of the family tradition of many generations. The region located in the heart of Europe, on the Polish, Czech and German border was a meeting place of three cultures, influencing one another and creating a colourful, multicultural regional specificity, resulting in an extraordinary transfer of thoughts and ideas, also at the level of organ-building art. As a result of dynamically developing organ building in Silesia numerous instruments were created. Each of them is unique and exceptional because it was built for a particular church to fill its space connected with worship of God with wonderful sound, and at the same time to encourage the faithful gathered in the temple to sing and pray together”.



**Sonare Deo et populo:** the series *Organs of Opole Silesia*, vol. 26 – the organ is played by Wacław Golonka, Łambinowice, the parish church of St Mary Magdalene, SINDRUK-DIMK Publishing House, Opole 2020.

Łambinowice, headed by the parish priest Adam Ciosmak and the organ building company *Kamerton* owned by Wiesław Jeleń from Olszanka near Prudnik in the Opole region. The last renovation of the instrument in Łambinowice (a village located in the Nysa Powiat of the Opole Voivodeship) took place in 2019 and is a proof to the above-mentioned cooperation.

The discussed album contains the recorded sound of an instrument from the workshop of the well-known and respected company *Berschdorf* from Nysa. The organ has 21 stops and several additional devices, which include, among others, three combinations, numerous couplers (including *Oberoctavkoppel* and *Unteroctavkoppel* – for both manual I and II), *Crescendo*, *Schweller* and tremolo. The instrument has two manuals and a pedal and pneumatic action. The organist of the recorded works is Wacław Golonka, who received his musical education at the Academy of Music in Cracow and *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* in Vienna in the class of Professor Hans Haselböck. The musician gives a lot of concerts in Europe and beyond its borders.

The artist guides the listeners through organ music of many centuries. The advantage is that he took into account the fact that most of the recipients of this CD are the faithful of the local parish. That is why there are several well-known organ compositions here, as well as pieces referring to popular church songs, which will allow for easier reception and will not discourage the so-called “ordinary” listener of the album.

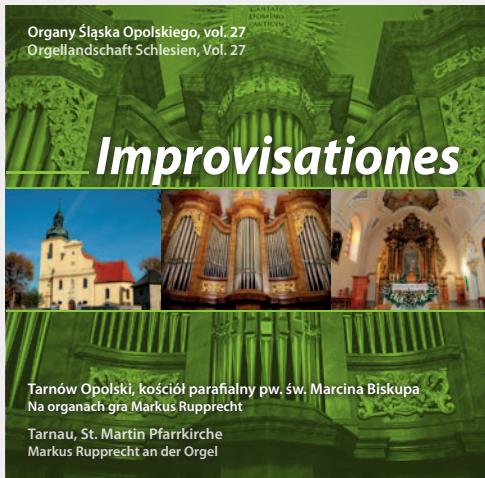
The recording begins with the *Sinfonia* of Georg Friedrich Händel's *Saul* HWV 53 oratorio based on the biblical story. This composition was arranged for the organ by F.A. Guilmant and the organist himself. The next pieces are the *Prelude and Fugue* in C minor by Gottfried Kirchoff, then the *Prelude* in F major by the Czech classicist composer František Xaver Brix and the famous work of Johann Sebastian Bach – *Toccata and Fugue* in D minor BWV 565. After the baroque pieces, we will hear romantic ones. They are represented by the *Sonata* in D major, Op. 65 No. 5, composed by

Felix Mendelssohn-Bartholdy, consisting of: *Andante*, *Andante con moto* and *Allegro maestoso*.

There are also two Chorale Preludes from Op. 65: *Christe, du Lamm Gottes* (Christ, the lamb of God) and *Nun danket alle Gott* (So thank God all of you). Then we can hear the *Fuga* in C sharp minor, composed by the Lithuanian composer and painter of the turn of the 19th and 20th centuries – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Another piece which is played on the organ in Łambinowice is *Tarantella* by Dmitrij Dianov – a contemporary Russian composer.

The album also includes works by two Polish composers of the turn of the 19th and 20th centuries, inspired by church songs. The first of them is the *Fantaisie Polonaise* Op. 9 No. 1 – “*Minuit de Noël dans la Cathédrale au Wawel de Cracovie*”. The second one is a composition by Mieczysław Surzyński *Improvisations on the Polish church song “Holy God”* Op. 38.

The last piece of this album is *Marche religieuse: “Lift up your Heads”* Op. 15 No. 2 by Felix Alexander Guilmant. By means of its majestic finale, this piece is a summary of the entire repertoire.



**Improvisationes:** the series *Organs of Opole Silesia*, vol. 27 – the organ is played by Markus Rupprecht, Tarnów Opolski, the parish church of St. Martin the Bishop, SINDRUK-DIMK Publishing House, Opole 2020.

Another album of the *Organs of Opole Silesia* series is entitled *Improvisationes*. It is the twenty-seventh part of the series in question. It was created thanks to the cooperation of the church musicians and musicologists from Opole with the parish of St. Martin the Bishop in Tarnów Opolski, headed by the parish

priest Tomasz Piontek, the musician Markus Rupprecht and the organ building company *Kamerton* owned by Wiesław Jeleń from Olszynka near Prudnik.

Tarnów Opolski, where the church of St. Martin the Bishop is located, is a village in the Opole Poviat and Voivodeship. The church has an organ from the workshop of Karl Spiegel from Opole. The instrument has 19 stops divided into two manuals and a pedal and pneumatic action. The organ front is in the Neo-Baroque style.

This album contains eight improvisations by Markus Rupprecht. The artist is a lecturer at *Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik* in Regensburg, and since 2019 its vice-rector. He was a church musician in the cathedral in Eichstätt and the Benedictine abbey in Scheyern.

In the booklet attached to the album, the artist writes about his improvisations: “attitude towards the instrument and – if you can say so – creating music together with the

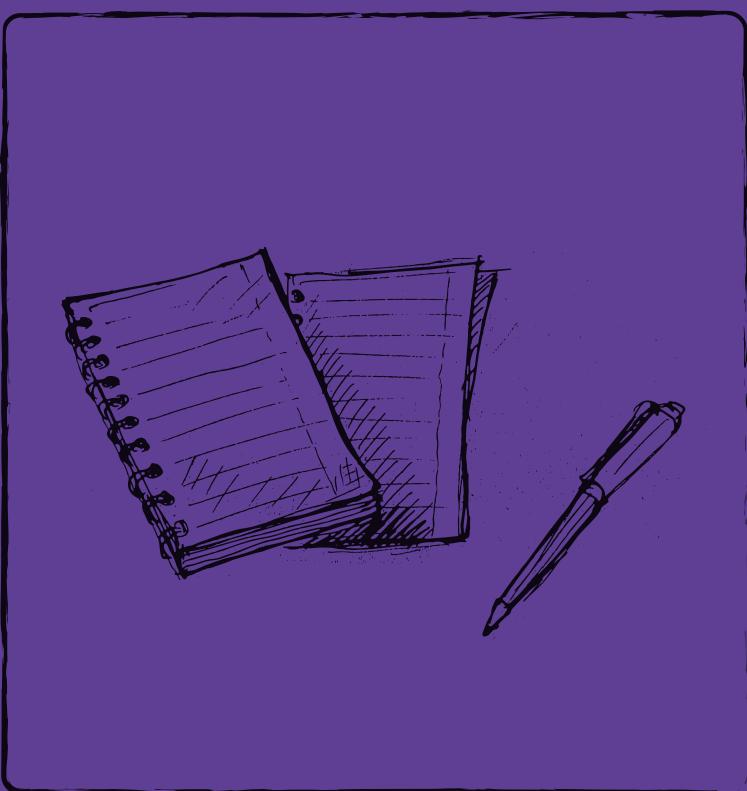
instrument is a great challenge but at the same time a satisfying, inspiring and wonderful task. The result is seven improvisations in various styles and forms, partly free, partly related to the themes of German, Polish and Gregorian singing. Two songs: *Befiehl du seine Wege* by Paul Gerhardt and *Hilf, Herr meines Lebens* by Gustaw Lohmann have been close to my heart for a long time. But when you take into account the fact that the parish church in Tarnów Opolski is dedicated to St. Martin, also the song *Let us thank God* was an ideal subject for improvisation. The last piece on this album is a little bonus – an improvisation based on the bugle call by the local organist, Teodor Glensem, written in honour of St. Martin. The bugle call can be heard every day at 12.00 from the bell tower of the parish church. A wonderful tradition!"

The improvised pieces come in various sizes: from over two and a half minutes to ten minutes of performance. With all the advantages of the discussed repertoire, it must also be stated that the improvisations contained in this album may be difficult for an ordinary listener who is unfamiliar with organ music.

The advantage of this album is the fact that the booklet attached to the CD contains texts for prayer meditation, which can be read while listening to the pieces. They accompany the improvisations: 2, 3, 4, 6, 7. They are usually the texts of church songs, which are the musical themes of improvisations.

Each subsequent album of the *Organs of Opole Silesia* series can fill us with joy, since it proves that thanks to the efforts of parishioners and the cooperation of many groups of people, another instrument has been restored to its former glory. We hope that the restored organs will continue to be used to praise God and to the benefit of the faithful. The music of these instruments will enrich the religious and cultural heritage of the Opole Silesia region, and thus it will add majesty to church ceremonies, so that the minds of the faithful may be raised to God and to heavenly matters.

Piotr Borowiak





# REPORT

## Report from VII Conference on the Organ Knowledge "Silesian Organs", Opole, 18th May 2021

On 18th May 2021, as part of the 6th Musicology Week of the University of Opole organized by the Department of Musicology, Conference on the Organ Knowledge in the series "Silesian Organs" was held in Opole. It was the seventh edition of the conference organized by the Department of Musicology of the University of Opole and the Diocesan Institute of Church Music in Opole. Due to the ongoing coronavirus pandemic restrictions, the conference was held in a mixed form: intramurally in the building of the Faculty of Theology and online.



The conference started at 9:00 with a speech by the Vice-Rector for Education and Students of the University of Opole, dr hab. Izabella Pisarek, Professor at the University of Opole, who welcomed the guests and expressed joy at the next edition of the conference, so important for the musicology of Opole. Each edition is a chance to present the results of research on the tradition of organ building and an opportunity for discussion, as well as a forum for presenting planned projects in the field of organ research.

The conference consisted of three sessions. The first one included five presentations. Dr Michał Szostak from Warsaw discussed the fate of the organs of Johann Gottlob Meinert from the no longer existing Evangelical church in Rybnica (Reibnitz) near Jelenia Góra. The second speaker was dr Andrzej Gładysz representing the John Paul II Catholic University of Lublin, who discussed the



history of the organs of the Silesian builder Franz Lux at the Catholic University of Lublin. The third speaker was dr hab. Maciej Babniś representing the Department of Music Art of the Pomeranian Academy in Szczecin. In his speech, he presented the organ in Marynowy pointing to some assumptions that the instrument may come from Silesia. Then, Petro Chyryk from Ukraine gave a lecture entitled "The Historic Organ of the *Gebrüder Rieger* Company in the Church of Nativity of the Blessed Virgin Mary in Stryj". The last speech in the first session was a lecture by Piotr Matoga from Kraków, a student of musicology in Opole, on the history of the *Rieger* organ in the church of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary (of Fathers Discalced Carmelites) in Kraków. The first session was complemented by a discussion on the content presented by the above-mentioned experts.

After a coffee break, the second session of the conference began which consisted of the central lecture of the conference, delivered by a recognized organologist, prof. dr hab. Julian Gembalski from the Academy of Music in Katowice entitled "The Evolution of the Sound Aesthetics of the *Berschdorf* Organ". On the one hand, the lecture was an extremely interesting summary of the achievements of the *Berschdorf* company in the sphere of its sound aesthetics over the years of the company's history, which had been repeatedly undertaken as part of previous editions of the Opole conferences. On the other hand, it worked as a prelude

to the presentation of a new scientific publication by Rev. dr hab. Grzegorz Poźniak, Professor at the University of Opole, entitled “The Post-War Fate of the Organ-Building Company *Berschdorf* from Nysa”, published in Opole in 2020 by the SINDRUK-DIMK Publishing House, included in the Ministry of Education and Science list. A direct preparation for the above-mentioned presentation was the introduction made by Rev. dr hab. Franciszek Koenig, Professor at the University of Opole and also the deputy head of the Department of Musicology of the University of Opole. As part of his lecture, the author of the publication (Rev. prof. Grzegorz Poźniak) spoke about the evident progress of contemporary research on the achievements of the *Berschdorf* company. The collection of personal diaries of the organists and his family members still living in Opole was presented.

At the end of the second session, two presentations were made. The author of the first was Ewelina Szendzielorz, assistant at the Department of Musicology, who spoke about the promotion of organs and music education in children's publishing houses. Books by Michał Alico, also published by the aforementioned SINDRUK-DIMK Publishing House, were taken into account. The author of the second presentation was dr Michał Duśniak from the Department of Organ and Church Music at the Academy of Music in Katowice, who informed the participants about the conservation of instruments in the Bielsko-Żywiec diocese on the basis of the activities of the Diocesan Church Music Commission in 2019–2020. There was an hour-long lunch break after the second session.

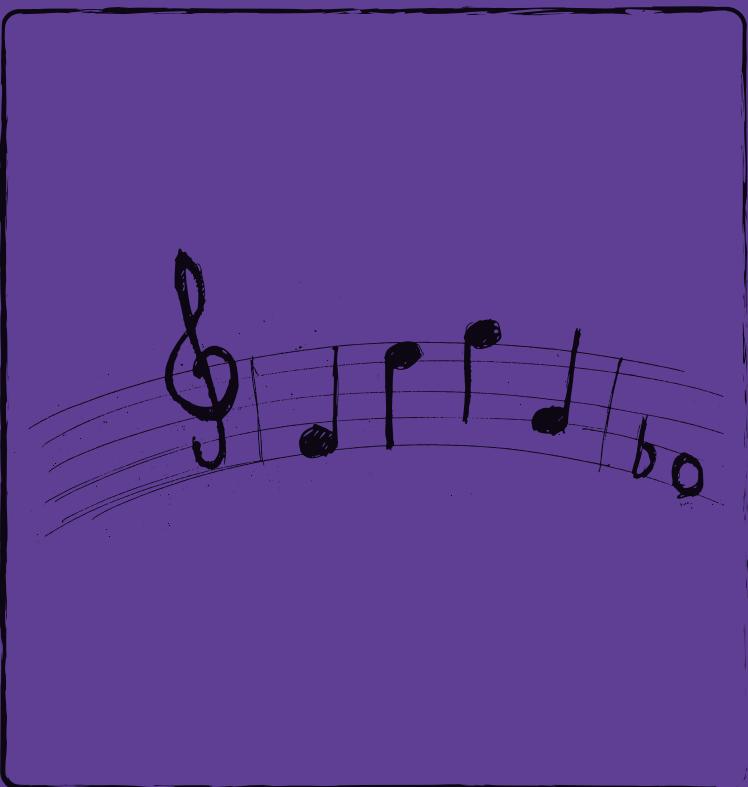
The third session of the conference began with a lecture by Anna Gembalska-Krym MA, who presented the current state of research and development plans for the Organological Archive that was established as a research and development facility at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. This way, an impor-



tant information about the existence of the Archive and the possibilities of using its resources was conveyed to the conference participants. The second speaker was Kazimierz Cieplik from Lubin, who discussed *Spiegel* instruments in the churches of Wielkopolska. Then, the Assistant Professor at the Department of Musicology of the University of Opole, dr Andrzej Prasał, took the floor. He devoted his speech to the organs from Opole Silesia portrayed in the journal *Zeitschrift für Instrumentenbau*. The next speaker was Wolfgang Brylla MA from Zielona Góra, who presented a lecture entitled "The Construction of the Organ in Komprachcice in 1937 in the Light of Company and Parish Documents". The next speaker at the conference was another student of musicology in Opole, Paweł Pasternak from Tarnów. He discussed the proposal to develop a new, modern catalogue of the *Schlag und Söhne* instruments, which was met with the interest of the participants. Rev. dr hab. Franciszek Koenig, Professor at the University of Opole was the penultimate speaker. He spoke about the changes in the Silesian organ construction in the 20s and 30s of the 20th century taking the instruments of the Gliwice diocese as an example. The last speaker was dr Michał Duźniak with a lecture on the translocation of organs to the city of Bielsko-Biała and their importance for the local environment. This lecture was followed by an almost hour-long discussion summarizing all the issues raised during the speeches. The conference ended before 18:00.

As part of the conference, it was also possible to purchase the latest books published and CDs released by the Faculty of Theology of the University of Opole Publishing House, SINDRUK-DIMK and by the publishing house of the Academy of Music in Katowice.

Franciszek Koenig





# Pocta nejstaršímu klávesovému anonymu

Jaroslav Tůma  
(\* 1956)

*Allegro*

Verse pro klavichord

7

mf

15

f

20

25

poco accel. e cresc.

This musical score page features two staves. The top staff is in treble clef and consists of six measures of eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef and shows a progression of chords. A dynamic instruction "poco accel. e cresc." is placed between the two staves.

29

f

This page contains two staves. The top staff has a single measure with a fermata over the note. The bottom staff has four measures, starting with a dynamic "f". The music includes various note heads and rests.

35

mf

This page shows two staves. The top staff has six measures of sixteenth-note patterns. The bottom staff has five measures, with the first four being eighth-note patterns and the fifth measure consisting of quarter notes. A dynamic "mf" is indicated above the fifth measure.

41

f

This page displays two staves. The top staff has five measures, with measure 4 containing a dynamic "f". The bottom staff has four measures, with measure 4 also containing a dynamic "f". The music includes various note heads and rests.



A musical score page featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music includes dynamic markings like "poco rit." and "a tempo".

A musical score page featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music includes dynamic markings like "poco meno", "p", "rit.", and "f".

A musical score page featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth-note patterns with various dynamics and slurs.

65

69

73

77

82

*rit.*

*meno*

86

91

*a tempo primo* \*)

*mf*

*rit.*

*f*

*3*

97

\*) nehtem nebo bříškem prstu přes struny (před kobylkou)

103

108

Vivace

114

118

poco decresc.

123

*meno*

**p**

**f**

\*)

131

*a tempo primo*

**f**

139

**p**

146

**p**

\*) na kobylce nebo rezonanční desce

The image displays four staves of organ music, likely from a historical organ work. The music is organized into measures numbered 152, 158, 164, and 170.

- Measure 152:** The treble staff begins with a dynamic *f*. The bass staff consists of eighth-note patterns.
- Measure 158:** The treble staff features a sixteenth-note pattern. The bass staff includes a dynamic *f* and a measure consisting of eighth-note chords.
- Measure 164:** The treble staff contains a sixteenth-note pattern. The bass staff includes a measure of eighth-note chords.
- Measure 170:** The treble staff shows a sixteenth-note pattern. The bass staff includes a measure of eighth-note chords.

Musical score page 176. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music consists of six measures of organ music.

Musical score page 180. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music consists of six measures of organ music.

Musical score page 186. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music consists of six measures of organ music.

Musical score page 191. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music consists of five measures of organ music, featuring a decorative flourish in the fourth measure.

Musical score page 196. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature changes between G major (two sharps) and E major (one sharp). The time signature changes frequently between 2/4, 3/4, and 4/4. Measure 196 starts with a forte dynamic. The melody is primarily in the treble clef staff, with harmonic support from the bass clef staff.

Musical score page 201. The score continues with two staves. The treble clef staff features a continuous eighth-note pattern. The bass clef staff provides harmonic support with sustained notes and chords. The key signature remains one sharp throughout this section.

Musical score page 206. The score shows two staves. The treble clef staff has a rhythmic pattern of eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. The bass clef staff provides harmonic support with sustained notes and chords. The key signature changes to two sharps at the beginning of this section.

Musical score page 211. The score consists of two staves. The treble clef staff begins with a melodic line featuring grace notes and a dynamic marking of *più mosso*. The bass clef staff provides harmonic support with sustained notes and chords. The key signature changes to one sharp at the beginning of this section.

Musical score page 217. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '2/4') and has a treble clef. It features a series of chords and rests. The bottom staff is in common time and has a bass clef. It consists of a continuous series of eighth-note patterns.

Musical score page 223. The score consists of two staves. The top staff is in common time and has a treble clef. It features a series of eighth-note patterns. The bottom staff is in common time and has a bass clef. It consists of a continuous series of eighth-note patterns.

Musical score page 229. The score consists of two staves. The top staff is in common time and has a treble clef. It features a series of eighth-note patterns. The bottom staff is in common time and has a bass clef. It consists of a continuous series of eighth-note patterns.

Musical score page 235. The score consists of two staves. The top staff is in common time and has a treble clef. It features a series of eighth-note patterns. The bottom staff is in common time and has a bass clef. It consists of a continuous series of eighth-note patterns.

The image displays four staves of organ music, likely for two manuals and basso continuo, arranged vertically. The top staff (treble) starts at measure 241 in 2/4 time, featuring a sixteenth-note pattern. The second staff (bass) begins at measure 247 in 6/8 time. The third staff (treble) starts at measure 255. The bottom staff (bass) begins at measure 262. The music includes various dynamics like forte and piano, and articulations such as slurs and grace notes.

268

274

278

282

The image shows four staves of organ music, likely for two manuals and basso continuo. The music is in common time, with various key signatures (G major, A major, D major) indicated by sharps and flats. Measure 287 starts with a bass note followed by a treble note, both with fermatas. The tempo is marked 'a tempo'. Measures 288-291 show a sequence of chords and rests. Measure 292 begins with a treble eighth-note pattern. Measures 293-296 continue the rhythmic pattern. Measure 297 starts with a bass eighth-note pattern. Measures 298-301 continue the bass pattern. Measure 302 concludes with a bass eighth-note pattern and a final cadence.

307

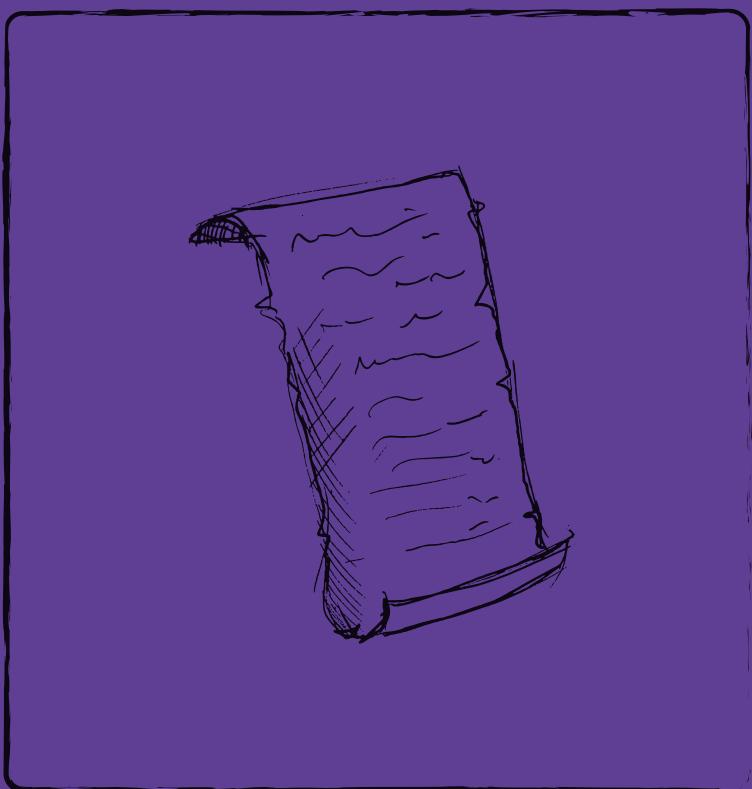
poco rit. e dim. - - - - -

313

320 Largo

~ molto rit.

\*) ⌈ = arpeggio po strunach za kobylkou



# Contents

<b>Introduction .....</b>	3
<b>Articles .....</b>	5
WOLFGANG J. BRYLLA	
The building of the 1937 organ in Komprachcice as the documents in the company and church archives reveal it .....	7
DAVID DI FIORE	
César Franck: Pedagogical and Performance Problems in Pièce Héroïque .....	33
ANNA GEMBALSKA-KRYM	
The Organological Archive – a scientific and research institute at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice .....	53
ANDRZEJ PRASAŁ	
The organs in Opolian Silesia as described in the periodical „Zeitschrift für Instrumentenbau” .....	73
KAZIMIERZ CIEPLIK	
Two churches – two instruments.....	85
JAROSLAV TŮMA	
Memorisation and Organists .....	105
DAVID HOMOLYA	
Wiederbelebte Geschichte Die Orgel im Dorf Saar/Szár (Ungarn).....	123
<b>Pro memoria .....</b>	143
Marek Mikonowicz (Andrzej Prasał).....	145
<b>Reviews .....</b>	147
Grzegorz Pońskiak, Powojenne losy firmy organmistrzowskiej „Berschdorf” z Nysy (Ewelina Szendzielorz) .....	149
Michał Szostak, <i>The Organ as a Source of Inspiration: The Rebirth of a Giant</i> (Paris – Vatican – Licheń)/ <i>Organy jako źródło inspiracji: odrodzenie giganta</i> (Paryż – watykan – Licheń) (Andrzej Prasał) .....	151
<i>Organs in Silesia VI</i> , J. Gembalski (ed.), Vol. 6 (Franciszek Koenig) .....	153
<i>Organs in Silesia VII</i> , J. Gembalski (ed.), Vol. 7 (Franciszek Koenig) .....	155
Michał Alico, <i>Pod okiem świętego Floriana</i> (Ewelina Szendzielorz) .....	157
<i>Organs of Opole Silesia</i> , vol. 26 and vol. 27 (Piotr Borowiak).....	159

<b>Reports</b> .....	163
Report from VII Conference on the Organ Knowledge "Silesian Organs", Opole, 18th May 2021 (Franciszek Koenig).....	165
 <b>Organ Music</b> .....	169
JAROSLAV TŮMA	
Pocta nejstaršímu klávesovému anonymu.....	171



**Sindruk**  
zakład poligraficzny



**U**   
MUZYKOLOGIA

[www.foliaorganologica.com](http://www.foliaorganologica.com)