



Folia Organologica

International yearbook of organ and organ music

Impressum

Publishers

Wydawnictwo SINDRUK-DIMK:

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

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

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

Scientific Council

dr hab. Maciej Babnis (AP Słupsk, Poland)

prof. Stefan Baier (HfKM Regensburg, Germany)

dr hab. Robert Bernagiewicz (Głuchów, Poland)

prof. Pál Enyedi (LFAM Budapest, Hungary)

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

dr Dieter Haberl (HfKM Regensburg, Germany)

prof. Tatjana Krkželić (UM MA Cetinje, Montenegro)

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

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

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

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

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

prof. Jaroslav Tůma (AMU Praha, Czech Republic)

Reviewers

dr hab. Robert Bernagiewicz (Głuchów, Poland),

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

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

dr Andrzej Gładysz (KUL Lublin, Poland)

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

dr hab. Wojciech Kałamarz (ITKM Kraków, Poland)

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

prof. Petr Planý (UP Olomouc, Czech Republic)

dr hab. Sławomir Ropiak, prof. UWM (UWM Olsztyn, Poland)

dr Pavel Svoboda (AMU Praha, Czech Republic)

prof. dr hab. Władysław Szymański (AM Katowice, Poland)

prof. dr Jasmina Talam (Sarajewo, Bosnia and Herzegovina)

prof. dr František Vaníček (UHK Hradec Králové, Czech Republic)

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 Prasat (UO Opole, Poland)

Ewelina Szendzielorz (UO Opole, Poland)

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

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

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

The journal is available in the open access.

Databases

ICI Journals Master List (Index Copernicus)

Central and Eastern European Online Library (CEEOL)

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

Proofreading: Józef Chudalla

Edition of notes: Michał Duźniak

Photo on the cover: The organ in the Evangelical church of Duchess Sophia in Pokój, Poland

(Photographer: Estera Baksik-Majnusz)

Editorial Board and Office

Folia Organologica

ul. Grunwaldzka 7; PL-45-054 Opole

office@foliaorganologica.com

Introduction

We are presenting our respected readers with the fifth issue of the annual *Folia Organologica*. In the editorial of the previous issue, I expressed the hope that the year 2022 would bring a return to our normal functioning in all areas of life, including science and art. At the moment, everything indicates that the difficult pandemic times are over. This creates the possibility for researchers in various scientific disciplines to return to their normal work as libraries and archives have been opened and organising scientific symposia and conferences is once again feasible. Another noticeable fact is that the pages of our journal also contain a rich variety of scientific articles in the area of organs as well as organ music. Some of the authors have not yet featured in our pages, but just as importantly, the circle of our contributors at the level of reviewing and multi-level preparation of the annual is also growing. On behalf of the entire editorial team, I would like to welcome our earlier and new readers, as well as all the contributors to this issue of *Folia Organologica*. We would like to thank you for all the words of support and positive evaluations as well as any feedback on *Folia Organologica*. We are invariably open to all kinds of suggestions and proposals so that our journal will become a wider common forum for the exchange of ideas about organs and organ music not only throughout Europe, but also beyond.

Taking the fifth issue of *Folia Organologica* into our hands, we are delighted with our five year publication process; this is the first quite significant anniversary which is sometimes called 'a wooden one' in the nomenclature of anniversaries. Naturally, this is only a metaphorical image of the passing of time; yet simultaneously, it is a way of a graphic depiction how things take root in the consciousness and everyday life of communities or groups of people. May this regularity also relate to the pipe organ and musical works written for this instrument so that a comprehensive knowledge of the subject can be spread and the tradition of multifaceted organ care can be continued.

The current issue contains articles, reviews, discussions and other sections, according to the planned layout of our journal. The music supplement includes two compositions by Henryk Klaja (1930–1998), edited by Michał Dużniak from Katowice.

We invite you to read, hoping that you will warmly welcome the fifth issue of the periodical.

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



1

Kultura organowa Europy wobec współczesnych zagrożeń i wyzwań

Organ culture of Europe in the face of contemporary threats and challenges

Sebastian Bernat

ORCID: 0000-0001-7224-6534

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

ABSTRACT

Organ culture, which is mainly composed of organ instruments and their manufacture, music, concerts, festivals related to organs and their public reception, is increasingly a subject of research interest. The aim of the article is to present the current situation of organ culture in Europe, especially in Poland. The analysis of statistical data made it possible to recognize the potential of individual European countries in the field of organ instruments. Interviews with experts were the main source of information on contemporary threats and challenges, including those related to the COVID-19 pandemic. Finally, attention was drawn to the multidimensionality of the subject of organ culture and new research perspectives in the presented topic.

Wprowadzenie

Współczesny świat podlega licznym zagrożeniom, wśród których szczególne miejsce zajmują zmiany klimatu oraz zagrożenia epidemiczne (Katastrofy i zagrożenia 2008). Te ostatnie, pod hasłem pandemii COVID-19/koronawirusa SARS-CoV-2, od marca 2020 r. w znaczący sposób wpłynęły na zdrowie mieszkańców oraz rozwój społeczno-gospodarczy wszystkich krajów świata (*World Health Organization*). Dlatego poszukiwane są sposoby łagodzenia wpływu zagrożeń na życie społeczeństw, w tym na kulturę, stanowiącą rezultat ich działalności. Są to jedne z wielu wyzwań współczesnego świata, które obok konsekwencji trwającego od lutego 2022 r. konfliktu zbrojnego na Ukrainie dominują w dyskursie publicznym.

Organy piszczałkowe są obecne niemal we wszystkich krajach Europy i stanowią ważny element wyposażenia wielu zabytkowych i współczesnych obiektów sakralnych oraz sal koncertowych, których akustyka i wystrój przyczyniają się do ich odbioru (M.R. Kearney 2020). Jako ewoluujący w czasie instrument noszą znamiona epoki, w której powstały (M. Šercer, Z. Kavić 2013).

Organy są „żywym organizmem”, mechanizmem, którego elementy ulegają stopniowemu zużyciu (M. Trzaskalik-Wyrwa 2006). Wiele zabytkowych instrumentów na skutek długotrwałego użytkowania, nieraz wielowiekowego, z postępem procesów starzenia się traci sprawność lub przestaje funkcjonować. Wówczas tracą swoją istotną wartość jako narzędzia do generowania muzyki. Wiele zabytkowych organów w Europie przestało istnieć w wyniku oddziaływania różnych czynników. Niszczyły je warunki klimatyczne, ulegały biologicznej dewastacji ze strony owadów drzewnych, podlegały przebudowom dokonywanym przez organmistrzów dopuszczających się daleko idących ingerencji w ich stronę techniczną i brzmieniową. M. Urbańczyk (2011) wyróżnił następujące zagrożenia dla organów: zniszczenia biologiczne, czynniki atmosferyczne, zagrożenia ze strony ogrzewania w kościołach, zniszczenia spowodowane przez człowieka oraz zagrożenia ze strony klęsk żywiołowych (pożary, powódzie, huragany). Do tej grupy włączył także wojny (działania militarne).

W świetle *Zurich Resolution* (2011) organy są w Europie dobrem kulturowym o zasięgu światowym. Organy i muzyka organowa wzmacniają tożsamość kulturową mieszkańców Europy, pielęgnują dialog z innymi kulturami, odwołują się do tradycji, przechowują spuściznę wielu pokoleń. Zauważono jednak, że w dobie gwałtownych zmian dziedzictwu organowemu grozi utrata uwagi i uznania, na jakie zasługuje. Dlatego prowadzone badania nad historycznymi organami ukierunkowane są na zachowanie ich unikalnego brzmienia, podlegającego zmianom związanym z upływem czasu i oddziaływaniem czynników środowiskowych na materiały, z którego są wykonane (J. Angster, A. Miklos 1995; C. Chiavari i in. 2008; A. Alescio, M. Sebastianelli 2010; C.J. Bergsten i in. 2020).

Tematyka organów jest podejmowana przede wszystkim w publikacjach organologicznych, których autorzy koncentrują się głównie na konkretnych instrumentach organowych, ich historii oraz twórcach (m.in. K. Urbaniak 2013; W. Łyjak 2017). Publikowane są prace odnoszące się do miast i regionów (m.in. P. Rosiński 1992; M. Szymanowicz 1997; M. Dorawa 2011; M. Trzaskalik-Wyrwa 2016). Badane są też dzieje warsztatów organmistrzowskich (m.in. G. Poźniak 2020). Osobno należy traktować prace na temat muzyki organowej i jej percepcji (m.in. J. Stefek 2018; M. Szoka 2021). Rzadkością są publikacje przekrojowe i popularyzatorskie dotyczące organów (m.in. J. Erdman 1992; M. Urbańczyk 2011; G. Poźniak 2018; S. Bernat 2022). W większości prac pomijana jest rola różnych czynników składających się na kulturę organową, rozumianą jako całokształt zagadnień związanych z organami i muzyką organową (M. Babnis 2012). Kulturę organową tworzą przede wszystkim instrumenty organowe i ich wytwórstwo, muzyka, koncerty, festiwale związane z organami i stosunek społeczeństwa do organów i muzyki organowej związany z miejscem organów i muzyki organowej w świadomości odbiorców. M. Babnis (2012) do kultury organowej zalicza także wykształcenie i działalność organmistrzów i organistów, rzeczoznawców organów, publikacje na temat organów i muzyki organowej oraz formy ich promocji. Wyodrębnienie kultury organowej w obrębie kultury muzycznej jest według niego uzasadnione szczególnym miejscem organów i muzyki organowej w kulturze, wynikającym m.in. z ich związku z kultem religijnym. Organy w wielu odda-

lonych od kulturalnych centrów miejscowościach były/są często jedynym instrumentem profesjonalnym, którego brzmienie stanowiło dla lokalnej społeczności wzorzec kształtujący ich „smak muzyczny”. Szczególną częścią kultury organowej jest dziedzictwo organowe, odnoszące się do artefaktów (budownictwo organowe, instrumenty), ludzi (organmistrzowie, organiści, odbiorcy) oraz elementów niematerialnych (kompozycje, wykonawstwo, improwizacje, koncerty i festiwale), odzwierciedlających różne tradycje i style na przestrzeni wieków.

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja aktualnej sytuacji kultury organowej w Europie, zwłaszcza w Polsce. Artykuł reprezentuje podejście geograficzne, zwłaszcza w zakresie geografii muzyki jako podobszaru badawczego geografii kultury/geografii człowieka. Geografia muzyki koncentruje się głównie na wzorcach lokalizacji i dyfuzji muzyki i jej instrumentarium oraz przestrzennych kontekstach wykonywania i konsumpcji muzyki (D. Kearney 2010).

Badania podjęto w celu odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

- Jaki jest rozkład przestrzenny zasobu instrumentów organowych w poszczególnych krajach europejskich?
- Jakie są współczesne zagrożenia i wyzwania dla kultury organowej w Europie?

Realizacja celu badań wymagała wykorzystania wielu źródeł informacji i zastosowania różnych metod badawczych zgodnie z podejściem *Mixed-Methods Research* (J.W. Creswell, J.D. Creswell 2018). W pierwszej kolejności była to metoda *desk research* (analiza materiałów zastanych: publikacji naukowych i źródeł internetowych) na temat kultury organowej. Analiza danych statystycznych pozyskanych z publikacji K. Rensch (2011) umożliwiła rozpoznanie potencjału poszczególnych krajów Europy w zakresie instrumentów organowych. Oprócz zestawienia liczby organów piszczałkowych w poszczególnych krajach Europy obliczono dwa wskaźniki: gęstość instrumentów w odniesieniu do powierzchni kraju oraz liczba instrumentów na 1000 mieszkańców. Dla wymienionych wskaźników wykonano wizualizację kartograficzną w programie Microsoft Excel. Ponadto za pośrednictwem poczty elektronicznej na początku 2022 r. przeprowadzono wywiady z ekspertami w zakresie kultury organowej. Zaproszenie do udziału w badaniach wystosowano do specjalnie wyselekcjonowanego grona ekspertów związanych z uczelniami prowadzącymi badania nad zabytkowymi organami, wykonawców, organizatorów festiwali organowych oraz przedstawicieli organmistrzów i praktykujących organistów, których działalność obejmuje Europę, a nawet sięga poza nią. Spośród 30 zaproszonych osób zaproszenie przyjęło 9 osób. Byli to: ks. dr hab. Grzegorz Poźniak, dr hab. Krzysztof Urbaniak, dr hab. Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa, dr Michał Szostak, dr Adam Tański, dr Filip Presseisen, dr Mateusz Rzewuski, mgr Zuzanna i Maciej Batorowie. Wszyscy wymienieni powyżej eksperci wyrazili zgodę na nieanonimowy udział w badaniu. Zadane im pytania dotyczyły współczesnych zagrożeń dla dziedzictwa organowego Europy, wpływu zmian klimatycznych i pandemii COVID-19 na dziedzictwo organowe Europy oraz współczesnych wyzwań dla ochrony dziedzictwa organowego Europy.

1. Potencjał organowy Europy

Pod względem liczby instrumentów w czołówce krajów są: Niemcy, Wielka Brytania, Włochy, Francja, Czechy, Niderlandy, Polska, Austria, Szwecja i Belgia, czyli kraje o bogatych tradycjach budownictwa organowego (tab. 1, ryc. 1–3). Drugi koniec rankingu tworzą: Czarnogóra, Bułgaria, Ukraina, Rosja, Estonia, Serbia, Łotwa, Litwa, Rumunia i Chorwacja, czyli kraje małe bądź takie, w których dominuje prawosławie. Po uwzględnieniu powierzchni kraju kolejność poszczególnych państw jest odmienna. Najwyższy wskaźnik gęstości instrumentów charakteryzuje: Niderlandy, Niemcy, Belgię, Czechy, Wielką Brytanię, Austrię, Włochy, Szwajcarię, Danię i Słowenię, zaś najniższy: Rosję, Bułgarię, Ukrainę, Czarnogórę, Rumunię, Serbię, Łotwę, Estonię, Finlandię i Norwegię. Natomiast wskaźnik liczby instrumentów na 1000 mieszkańców jest najwyższy w: Czechach, Austrii, Niemczech, Niderlandach, Szwecji, Danii, Słowenii, Wielkiej Brytanii, Włoszech i Słowacji, zaś najniższy w: Rosji, Bułgarii, Ukrainie, Czarnogórze, Rumunii, Serbii, Hiszpanii, Portugalii, Łotwie i Estonii.

Tab. 1. Organy piszczałkowe w poszczególnych krajach Europy na tle ich ogólnej charakterystyki

Państwo	Powierzchnia (w tys. km ²)	Liczba ludności (w tys.)	Gęstość zaludnienia (os./km ²)	Liczba instru- mentów	Gęstość instru- mentów (szt./ km ²) *1000	Liczba instrumen- tów na 1000 mieszkańców
Austria	83,9	8382	100	7200	86	859
Belgia	30,5	10 868	356	4146	136	381
Bułgaria	111,0	7562	68	13	0,1	2
Chorwacja	56,5	4426	78	800	14	181
Czarnogóra	13,8	633	46	5	0,4	8
Czechy	78,9	10 526	134	10 000	127	950
Dania	43,1	5546	129	2865	66	517
Estonia	45,2	1340	30	160	4	119
Finlandia	338,4	5364	16	1400	4	261
Francja	544,0	62 962	116	12 000	22	191
Hiszpania	506,0	46 506	76	2525	5	54
Irlandia	70,2	4451	63	1800	26	404
Litwa	65,3	3297	51	480	9	146
Łotwa	64,6	2238	35	200	3	89
Niderlandy	41,5	16 602	400	9500	229	572
Niemcy	357,1	81 644	229	50 000	140	612
Norwegia	385,2	4888	13	1600	4	327
Polska	312,7	37 996	122	8000	26	209
Portugalia	92,1	10 643	116	900	10	85
Rumunia	238,4	21 444	90	500	2	23
Rosja	17 098,2	141 892	8	120	0,01	0,8

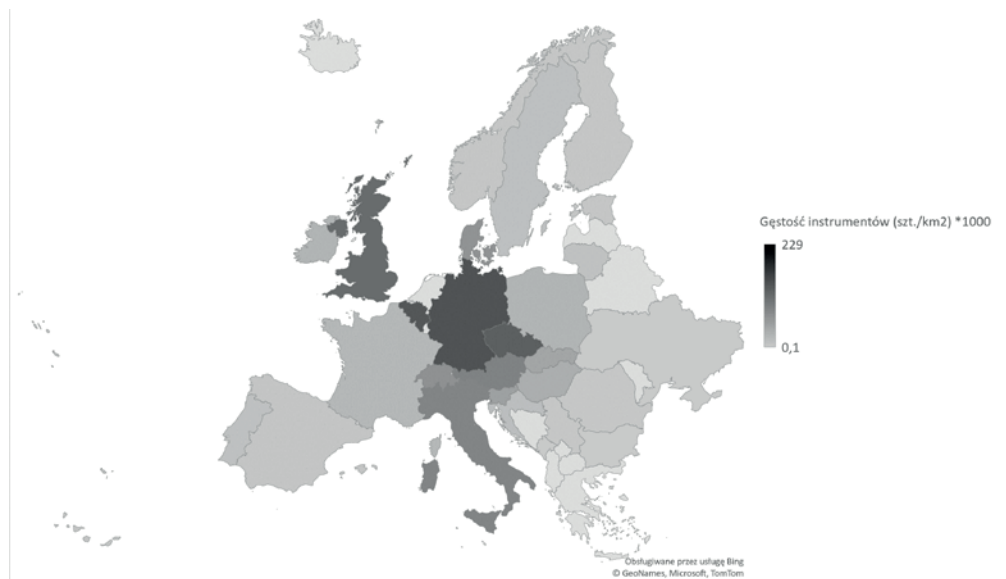
Serbia	77,5	7293	94	180	2	25
Słowacja	49,0	5431	111	2200	45	405
Słowenia	20,3	2051	101	1013	50	494
Szwecja	450,3	9381	21	4955	11	528
Szwajcaria	41,3	7807	189	2793	68	358
Ukraina	603,6	45 858	76	87	0,1	2
Węgry	93,0	10 005	108	3200	34	320
Wielka Brytania	243,1	62 227	256	27 500	113	442
Włochy	301,3	60 487	201	25 000	83	413

Oprac. własne na podstawie Rensch 2011



Ryc. 1. Liczba organów w poszczególnych państwach Europy (oprac. własne)

Wśród największych organów świata (*TOP 20*) jest w sumie 7 instrumentów zlokalizowanych w kościołach Europy: 4 w Niemczech (Pasawa, Norymberga, Kolonia, Paderborn) i 3 we Włoszech (Mediolan, Messyna, Bolonia). M. Szostak (2021) do największych organów Europy zalicza, oprócz wymienionych powyżej 4 instrumentów w Niemczech, także 2 we Włoszech (Mediolan, Messyna), 1 w Austrii (Wiedeń) i 1 w Polsce (Licheń Stary). Natomiast najstarsze czynne organy na świecie znajdują się w bazylice w Sion (Szwajcaria). Powstały około 1435 r. i posiadają 12 głosów (*Europe's Oldest Pipe Organs*). W Europie do grupy najstarszych zaliczamy również organy w Bolonii i Brescii (Włochy), Rysum, Kiedrich. Ostönnen (Niemcy), Alkmaar (Niderlandy), Tienen (Belgia), Évora (Portugalia).



Ryc. 2. Gęstość organów w poszczególnych państwach Europy (oprac. własne)



Ryc. 3. Liczba organów na 1000 mieszkańców w poszczególnych państwach Europy (oprac. własne)

W 2017 r. rzemiosło i muzyka organowa (*Organ craftsmanship and music*) w Niemczech zostały wpisane przez UNESCO na Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości (*Intangible Cultural Heritage*). UNESCO poprzez wpis doceniło umiejętności budownictwa organowego wypracowane w licznych warsztatach organmistrzowskich (i ich przekaz międzypokoleniowy) oraz powstałą tu muzykę organową jako uniwersalny język, sprzyjający porozumieniu międzyreligijnemu. Wiedza i specjalistyczne umiejętności potrzebne do pielęgnowania tego elementu dziedzictwa łączyły w ciągu dziejów współpracujących ze sobą rzemieślników, kompozytorów i muzyków. Przekazywane na ogół w sposób nieformalny stanowią ważny wyznacznik tożsamości wspólnotowej. Poprzez ten wpis, choć dotyczący w opinii społecznej tematu niszowego, doceniono wielowiekowe dziedzictwo organowe nie tylko jednego kraju, ale także całego świata i rozpoznano jego wkład w zrównoważony rozwój (M. Gerner 2021). Dla wzmocnienia wymienionego przesłania rok 2021 był obchodzony w Niemczech jako „Rok Organów”. Poprzez liczne inicjatywy organizowane w ciągu tego roku można było doświadczyć różnorodności organów i muzyki organowej, a przez to zainteresować się budownictwem organowym jako częścią światowego dziedzictwa kulturowego.

W Niemczech działa około 400 zakładów organmistrzowskich średniej wielkości (od 6 do 18 pracowników) oraz kilka większych, rodzinnych firm (od 30 do 60 osób), które zatrudniają w sumie około 2800 pracowników. Niektóre z nich są przedsiębiorstwami rodzinnymi od kilku pokoleń. Ochrona kultury organowej w Niemczech opiera się na wolontariuszach indywidualnych i licznych instytucjach. Poprzez inspirowanie i dyspozycyjność dla doniesień medialnych o organistach i organmistrzach, koncertach i budowie organów w środkach społecznego przekazu, członkowie „wspólnoty organowej” dbają bezpośrednio o to, aby kultura organowa była ważną częścią kultury tego kraju. Zauważono, że wydarzenia (wycieczki, warsztaty, koncerty) związane z organami, skierowane specjalnie do dzieci i młodzieży, są inwestycją w przyszłość.

Choć Polska w wymienionych klasyfikacjach nie wyróżnia się, to występują tu liczne instrumenty, zarówno zabytkowe, jak i współczesne. W internetowej bazie organów i zakładów organmistrzowskich opisano około 3300 instrumentów z całej Polski oraz 39 firm organmistrzowskich (*Musicam Sacram*). Do największych zaliczamy organy w: Licheniu Starym (bazylika, 157 realnych głosów), Wrocławiu (archikatedra, 151 głosów), Częstochowie-Jasnej Górze (bazylika, 120 głosów), Gdańsku-Oliwie (archikatedra, 111 głosów), Częstochowie (archikatedra, 118 głosów) (Szostak 2021). Natomiast za najstarsze czynne instrumenty uznawane są organy w Olkuszu i Kazimierzu Dolnym, pochodzące z początku XVII w. (J. Erdman 1992).

2. Zagrożenia i wyzwania dla kultury organowej w Europie

Jako główne współczesne zagrożenia dla dziedzictwa organowego Europy wymieniane są przez ekspertów przede wszystkim: niefachowe usługi organmistrzowskie, olbrzymie koszty przeprowadzanych prac restauracyjnych przy założeniu użycia historycznych technik organmistrzowskich, niepełna inwentaryzacja instrumentarium i klasyfikacja

stylistyczno-periodyczna istniejących obiektów, globalizacja trendów kulturowych, komercjalizacja, laicyzacja i sekularyzacja europejskich społeczeństw, stosunkowo niska świadomość użytkowników organów i ich gospodarzy (głównie duchowieństwa). Dostrzeżono także zastępowanie organów piszczalkowych w kościołach, a nawet w salach koncertowych instrumentami elektronicznymi, które mają za zadanie naśladowanie autentycznych organów piszczalkowych. Jednak, jak słusznie zauważyli m.in. M.R. Kearney (2020) czy G. Poźniak (2018), nawet najlepszy taki instrument ich nie zastąpi. Używanie imitatorów organów piszczalkowych powoduje, że wykonywaną na nich muzykę sprowadza się często tylko do funkcji użytkowej, mającej spełniać wymogi czysto liturgiczne (M. Urbańczyk 2011). W ten sposób pomija się wymiar estetyczny organów i ich brzmienia jako ważnego komponentu wnętrza obiektu, zarówno w aspekcie architektonicznym, jak i akustycznym. Dźwięk organów elektronicznych nie rozgrywa się bowiem w naturalnej przestrzeni i jest jedynie wprowadzany do tej przestrzeni za pomocą głośników. Po dłuższym odsłuchu ich brzmienie przestaje być ciekawe, wyczuwa się jego sztuczność, która staje się dla słuchacza dokuczliwa. Zgodzić się należy z M. Urbańczykiem (2011), że pomimo ciągłych udoskonaleń tego typu instrumentów, nawet stosowania „sztucznych” prospektów piszczalkowych, maskujących głośniki, organy elektroniczne należy traktować jako substytut prawdziwego instrumentu piszczalkowego, choć temat ten budzi nadal dyskusje społeczne. Jednak pozycja organów piszczalkowych wśród instrumentów nie jest zagrożona. W zabytkowych kościołach rekonstruowane są historyczne organy oraz sprowadzane (translokowane) są użytkowane instrumenty piszczalkowe z krajów Europy Zachodniej, które mogą dobrze zostać wkomponowane we wnętrza nowych kościołów i sal koncertowych po przeprowadzonej adaptacji do nowych warunków przestrzennych.

Zmiany klimatyczne nie zostały ocenione przez zdecydowaną większość ekspertów jako istotne czynniki wpływające na dziedzictwo organowe Europy. Oczywiście czynniki atmosferyczne (temperatura i wilgotność) w obiekcie, gdzie znajdują się organy, są ważne, jednak wpływ zmian klimatycznych nie został zbadany. Tylko jeden ekspert jednoznacznie stwierdził, że oddziaływanie to występuje i stanowi jedno z głównych zagrożeń dla dziedzictwa organowego Europy. Podkreślić należy, że realizowane są projekty, które mają na celu opracowanie nowych metod monitorowania i wykrywania w czasie rzeczywistym szkodliwych warunków otoczenia oraz procesów niszczących w odniesieniu do organów piszczalkowych (Bergsten i in. 2020).

Ocena wpływu pandemii COVID-19 na dziedzictwo organowe Europy okazała się niejednoznaczna. Oddziaływanie to dostrzegło wyraźnie zaledwie trzech ekspertów. Pandemia COVID-19 wpłynęła na ograniczenia w organizacji festiwalu i koncertów organowych, podobnie jak innych wydarzeń kulturalnych (por. A. Konior i in. 2020). Ich liczba uległa zmniejszeniu, a niektóre z nich zostały przeniesione do Internetu. Ponadto wraz z ograniczeniami w dostępności surowców potrzebnych do rekonstrukcji i budowy organów nastąpiło zmniejszenie dbałości o instrumentarium w niektórych ośrodkach. Zamknięcie granic przyczyniło się do przerw w dostawie surowców, materiałów oraz wzrostu kosztów restauracji organów historycznych i budowy nowych. Niektóre

firmy organmistrzowskie zbliżyły się nawet do granicy rentowności prowadzenia swej działalności. Wzrost cen skutkował odroczeniem bądź zaniechaniem przeprowadzenia prac organmistrzowskich. Jednak dostrzec także należy, że sytuacja pandemii COVID-19 wzmocniła rolę wirtualnej popularyzacji organów. Ich brzmienie w ramach okazjonalnych projektów i festiwali muzycznych jest dostępne wraz z kontekstem wizualnym szerokiemu gronu użytkowników Internetu. Popularność wirtualnej prezentacji organów i muzyki organowej daje możliwość zrozumienia trudnego czasu pandemii i wskazuje na tęsknotę publiczności za rzeczywistym przeżyciem muzycznym (M.R. Kearney 2020). Pomimo wysokiej jakości audio i video nic jednak nie zastąpi autentycznego doświadczenia na miejscu, wzbogaconego różnorodnością bodźców (S. Bernat 2021). Może być natomiast jego interesującą alternatywą. Projekty wirtualne umożliwiają dotarcie do wielu miejsc oddalonych od miejsca zamieszkania użytkowników Internetu zainteresowanych tematyką organową. Pozwalają także zajrzeć do wnętrza instrumentu. Sprawiają, że kultura organowa staje się bardziej dostępna. Zauważyć też należy, że ograniczenia związane z pandemią COVID-19 wpłynęły na upowszechnienie poznawania swoich regionów, najbliższych okolic miejsca zamieszkania, w tym dostrzegania tego, co dotychczas umykało uwadze, np. organów. Ponadto przemiany audiosfery (obniżenie poziomu hałasu) zachęcają do odkrywania na nowo różnorodnych brzmień otaczającej rzeczywistości (A. Michnik 2020), w tym także muzyki organowej. D. Spennemann i M. Parker (2020) wobec pandemii COVID-19 wskazują na konieczność rozpoznania, które dźwięki i krajobrazy dźwiękowe powinny być zachowane dla przyszłych pokoleń jako część dziedzictwa ludzkości. Niewątpliwie brzmienia organów i ich krajobrazy dźwiękowe na to zasługują choćby poprzez skojarzenie z *sacrum*, czyli sferą świętości, wokół której koncentrują się praktyki religijne (S. Bernat 2013). Szkoda, że za sprawą pandemii oraz niepewnej sytuacji geopolitycznej w Europie zaprzestano finansowania nowych projektów budowy organów lub rekonstrukcji organów historycznych. Podobne zaniechania mogą wiązać się w najbliższym czasie z konsekwencjami konfliktu zbrojnego na Ukrainie.

Jako najważniejsze wyzwania dla ochrony dziedzictwa organowego Europy wymieniane są przez ekspertów przede wszystkim działania edukacyjne na kilku płaszczyznach, ukierunkowane na zwiększanie świadomości społeczeństwa, organmistrzów, organistów i duchowieństwa. Ich elementem powinna być m.in. nauka słuchania instrumentów historycznych różnych epok, umiejętne korzystanie firm organmistrzowskich w Polsce z osiągnięć organmistrzów zachodnich w zakresie rekonstrukcji, intonacji i odbudowy instrumentów. Dodatkowo konieczna jest promocja organów jako instrumentu żyjącego i koncertującego, szczególnie wśród ludzi młodych, ukazanie wysokiego statusu organów jako instrumentu z długą tradycją i ważnego z kulturowego punktu widzenia. Zachowanie tego dziedzictwa wymaga także rozwiązań systemowych, stworzenia nowej struktury, wykazującej się dbałością o historyczne instrumenty i odpowiadającej za wypracowanie nowej, długofalowej koncepcji wykorzystania instrumentarium z uwzględnieniem zjawisk współcześnie zachodzących w życiu społecznym. Konieczne jest także zapewnienie funduszy na prowadzenie profesjonalnych remontów oraz wprowadzenie stosownych regulacji prawnych, zabezpieczających zabytki brzmieniowe europejskiej kultury organo-

wej przed działalnością niewykwalifikowanych w danej dziedzinie organmistrzów. Szczególnym wyzwaniem jest podjęcie próby odbudowania struktury funkcjonowania życia muzycznego opartego o muzykę organową i budownictwo organowe do stanu sprzed pandemii oraz kontynuowanie rozpoczętych projektów budowy lub rekonstrukcji organów, pomimo zewnętrznych trudności.

Wnioski

Organy i muzyka organowa zajmują szczególne miejsce w kulturze, wynikające m.in. z ich związku z *sacrum*. Organy są niewątpliwie ważnym elementem europejskiego dziedzictwa, wymagającym ochrony i działań ukierunkowanych na ich popularyzację w społeczeństwie. Historyczne organy w ostatnim stuleciu doznały wielu strat. Dlatego prowadzone są prace na rzecz zachowania nie tylko ich prospektów jako zabytków sztuki, ale również ich mechanizmów jako zabytków brzmieniowych. Jednak zachowane instrumenty organowe, pomimo ochrony i zabiegów konserwacyjnych, nieustannie ulegają zubożeniu, głównie w wyniku trudności ekonomicznych, wypadków losowych, a także beztroski i zaniedbań wynikających z niewiedzy lub ignorancji (por. M. Urbańczyk 2011).

Analiza danych statystycznych umożliwiła rozpoznanie potencjału poszczególnych krajów Europy w zakresie instrumentów organowych. Wywiady z ekspertami były głównym źródłem informacji na temat współczesnych zagrożeń i wyzwań, w tym związanych z pandemią COVID-19. Zauważono m.in., że w czasie pandemii COVID-19 wzrosła popularyzacja kultury organowej za pośrednictwem Internetu.

Jak słusznie zauważył jeden z ekspertów, należy uwzględniać perspektywę kraju, z jakiego postrzegamy dziedzictwo organowe. Należy zintensyfikować działalność dokumentacyjno-inwentaryzacyjną jako poprzedzającą ochronę tego elementu dziedzictwa kulturowego Europy. Ponadto należy upowszechniać problematykę organów w szerokich warstwach społecznych – od edukacji na poziomie podstawowym po dyskurs publiczny. Włączenie do ochrony organowego dziedzictwa tylko nauk technicznych, bez humanistycznej podbudowy, nie da zadowalających rezultatów (por. M. Urbańczyk 2011).

Przeprowadzone badania mają pewne ograniczenia. Dane dotyczące instrumentów organowych pochodzą z 2011 r. i w niektórych przypadkach mają charakter szacunkowy. Niestety, nie ma dostępnych baz dla poszczególnych krajów Europy. Ponadto nie rozpoznano, jaki jest udział organów zabytkowych w wykazie instrumentów.

W badaniach nie zestawiono danych dotyczących festiwali organowych/muzyki organowej z uwagi na złożoność tematyki i brak baz wiedzy na ten temat w skali poszczególnych krajów Europy. Zauważono jednak, że są one organizowane od wielu lat w licznych ośrodkach na całym świecie. Można je uznać za fenomen kulturowy, gdyż odbywają się najczęściej w sezonie letnim (urlopowym), kiedy nie funkcjonują

instytucje kultury. Wówczas kościoły stają się nie tylko miejscami kultu religijnego, ale także „salami koncertowymi”, przyciągającymi licznych słuchaczy muzyki organowej i sakralnej. Wśród festiwali są zarówno te o bogatych tradycjach, organizowane na najcenniejszych, zabytkowych instrumentach, jak i te w małych ośrodkach miejskich czy wiejskich, gdzie instrumenty organowe nie posiadają wyjątkowych wartości, ale ich możliwości pozwalają poprzez koncerty dotrzeć z wysoką kulturą do zwykłych mieszkańców, rzadko korzystających z ofert instytucji kultury. Ponadto organizacji tego typu wydarzeń towarzyszy „wskrzeszanie” do życia koncertowego zapomnianych lub zaniedbanych historycznych organów lub budowa nowych, pełnowartościowych koncertowych instrumentów (por. M. Wrona 2007). Dzięki powszechnie dostępnym festiwalom, koncertom i nagraniom muzyka organowa staje się dostępna bez ograniczeń, a przez to może być coraz bardziej rozumiana i doceniana. Temat ten będzie przedmiotem dalszych badań. Problemem wartym uwagi jest także wpływ działań wojennych na Ukrainie na kulturę organową Europy w perspektywie odbudowy/rekonstrukcji utraconego dziedzictwa.

Na koniec zaznaczyć należy, że tematyka kultury organowej ma charakter interdyscyplinarny, czego dowodem jest niniejszy artykuł. Podobnie zauważył M. Urbańczyk (2011), podkreślając, że organy ze względu na swą wielowymiarowość są bogatym obszarem badawczym, podlegającym różnorodnym interpretacjom. Treści przedstawione w niniejszym artykule mogą mieć charakter dyskusyjny. Jednak zaznaczyć należy, że reprezentują spojrzenie geografa kultury wzbogacone opiniami ekspertów.

Bardzo dziękuję ekspertom biorącym udział w badaniu za ich cenne opinie. Wyniki badań na temat współczesnych zagrożeń i wyzwań dla dziedzictwa organowego Europy zostały także opublikowane w innej formie w artykule:

Bernat S. (2022). Crisis or Renaissance of Europe's Organ Heritage? *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation*, 72, 126–135.

BIBLIOGRAPHY

ALESCIO A., SEBASTIANELLI M. (2013). *Limitis in the Restoration of Historical Organs*. „Conservation Science in Cultural Heritage”, 10, 101–116.

ANGSTER J., MIKLÓS A. (1995). *Documentation of the sound of a historical pipe organ*. „Applied Acoustics”, 46, 61–82.

BABNIS M. (2012). *Kultura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej.

BERGSTEN C.J., ODLYHA M., JAKIELA S., SLATER J., CAVICCHIOLI A., DE FARIA D.L.A., NILKLASSON A., SVENSSON J.E., BRATASZ Ł., CAMUFFO D., DELLA VALLE A., BALDINI F., FALCIAI R., MENCAGLIA A., SENESI F., THEODORAKOPOULOS CH. (2010). *Sensor system for detection of harmful environments for pipe organs (SENSORGAN)*. In *8th Indoor Air Quality 2008 (IAQ2008)*.

- BERNAT S. (2013). *Dźwięk a sacrum w krajobrazie*. „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, 21, 11–22.
- BERNAT S. (2021). *Organowe podróże po Polsce – rozwojową formą turystyki*. „Turystyka Kulturowa”, 2 (119), 50–80.
- BERNAT S. (2022). *Pipe organ and organ music in Poland as a part of world heritage*. „Muzeologia a kultúrne dedičstvo/Museology and cultural heritage”, 2, 23–42.
- CHIAVARI C., MARTINI C., PRANDSTRALLER D., NIKLASSON A., JOHANSSON L.G., SVENSSON J.E., ÅSLUND A., BERGSTENET C.J. (2008). *Atmospheric corrosion of historical organ pipes: The influence of environment and materials*. „Corrosion Science”, 50, 2444–2455.
- CRESWELL J.W., CRESWELL J.D. (2018). *Research design: qualitative, quantitative & mixed methods approaches* SAGE Publishing.
- DORAWA M. (2011). *Organy Torunia i okolicznych kościołów*. Toruń: Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki.
- ERDMAN J. (1992). *Organy. Poradnik dla użytkowników*. Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej.
- Europe's Oldest Pipe Organs*, <https://religiana.com/inspire-me/europes-oldest-pipe-organs>, 2 II 2021.
- GERNER M. (2021). *Her majesty, the queen of sounds: Cultural sustainability and heritage in organ craftsmanship and music*. „International Journal of Cultural Property”, 28 (2), 285–310.
- Intangible Cultural Heritage*, <https://ich.unesco.org/en/RL/organ-craftsmanship-and-music-01277>, 23 IX 2020.
- Katastrofy i zagrożenia we współczesnym świecie*. (2008). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KEARNEY D. (2010). *Listening for geography: the relationship between music and geography*. „Chimera”, 25, 47–76.
- KEARNEY M.R. (2020). *The Phenomenology of the Pipe Organ*. „Phenomenology & Practice”, 15, 2, 24–38.
- KONIOR A., KOSIŃSKA O., PLUSZYŃSKA A. (2020). *Badania w sektorze kultury. Przyszłość i zmiana*. Kraków: Wydawnictwo Attyka.
- ŁYJAK W. (2017). *Organy Kolegiaty w Ostrowcu Świętokrzyskim*. Ostrowiec Świętokrzyski: WSBiP.
- MICHNIK A. (2020). *Audiosfera epidemii – wstępny zarys*. „Postscriptum do „Glissanda” #36, <http://glissando.pl/aktualnosci/audiosfera-epidemii-wstepny-zarys-postscriptum-do-glissanda-36/>, 20 I 2021.
- Musicam Sacram*, <https://musicamsacram.pl/instrumenty>, 12 II 2021.
- POŹNIAK G. (2018). *O organach z dziećmi i dla dzieci*. Opole: Wydawnictwo Sindruk.
- POŹNIAK G. (2020). *Powojenne losy firmy organmistrzowskiej „Berschdorf” z Nysy*. Opoliensis Musica Ecclesiastica, 7, Opole: Wydawnictwo Sindruk–DIMK.
- RENSCH K. (2011). *Die Orgel – ein zentrales Kulturgut*. „ISOJournal”, 39, 19–25.
- ROSIŃSKI P. (1992). *Zabytkowe organy w województwie kieleckim*. Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SPENNEMANN D.H.R., PARKER M. (2020). *Hitting the ‘pause’ button: What does COVID-19 tell us about the future of heritage sounds?*. „Noise Mapping”, 7, 1, 265–275.
- STEFEK J. (2018). *Odbiorcy muzyki organowej – definiowanie grupy docelowej*. „Konsumpcja i Rozwój”, 2 (23), 94–108.

SZOKA M. (2021). *Potwór kontra nowa muzyka: o współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie*. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów.

SZOSTAK M. (2021). *The Organ as a Source of Inspiration: The Rebirth of Giant* (Paris – Vatican – Licheń), *Opoliensis Musica Ecclesiastica*, 9, Opole: Wydawnictwo Sindruk – DIMK.

SZYMANOWICZ M. (1997). *Organy w kościołach Radomia*. Lublin: Polihymnia.

ŠERCER M., KAVIĆ Z. (2013). *The organ – queen of instruments and part of cultural heritage*. “Economy of eastern Croatia yesterday, today, tomorrow. Proceeding GIH Osijek”, Croatia, 2.

TOP20. *The World's Largest Pipe Organs*, <http://www.sacredclassics.com/bigpipes.htm>, 2 II 2021.

TRZASKALIK-WYRWA M. (2006), *Zrozumieć zabytkowe organy*. „Ruch Muzyczny”, 2, 22 <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/klasyka/zrozumiec-zabytkowe-organy/m9edrsv>, 23 V 2022.

TRZASKALIK-WYRWA M. (2016). *Organy diecezji siedleckiej. Instrumentarium diecezji siedleckiej. Katalog*. Siedlce – Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego – Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

URBANIAK K. (2013). *Organy Andreasa Hildebrandta w kościele św. Bartłomieja w Pasłęku*. Kraków: UNUM.

URBAŃCZYK M. (2011). *Ochrona i konserwacja organów zabytkowych na tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej: wybrane problemy*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego.

World Health Organization. *Coronavirus (COVID-19)*, <https://covid19.who.int/>, 21 V 2022.

WRONA M. (2007). *Tradycje sztuki organowej we współczesnej Polsce*, <https://culture.pl/pl/artykul/tradycje-sztuki-organowej-we-wspolczesnej-polsce>, 2 II 2021.

Zurich Resolution, 2011 Internationales Symposium zur Bedeutung und Zukunft der Orgel 8.-11. September 2011 in Zürich, https://www.zhdk.ch/file/live/07/07ebb66df91da-a5c1697167014a95115d254db38/zuercher_resolution_2011_englisch.pdf, 23 V 2022.

SUMMARY

The modern world is subject to numerous threats, among which climate change and epidemic threats occupy a special place. The organ and organ music have a special place in culture, stemming, among other things, from their connection with the sacred. Organ culture is formed primarily by organ instruments and their manufacture, music, concerts, organ-related festivals and the public's attitude to organs and organ music related to the place of organs and organ music in the consciousness of the public.

Analysis of statistical data has made it possible to recognize the potential of individual European countries in terms of organ instruments. In terms of the number of instruments, the leading countries are: Germany, Great Britain, Italy, France, and the Czech Republic. The other end of the ranking is formed by Montenegro, Bulgaria, Ukraine, Russia, Estonia. After taking into account the area of the country, the order of country is different. The highest instrument density index characterizes the Netherlands, Germany, Belgium, the Czech Republic, the United Kingdom, while the lowest: Russia, Bulgaria, Ukraine, Montenegro, Romania. In contrast, the ratio of instruments per 1,000 inhabitants is highest in the

Czech Republic, Austria, Germany, the Netherlands, Sweden, and lowest in Russia, Bulgaria, Ukraine, Montenegro, Romania.

Interviews with experts were the main source of information on contemporary threats and challenges to Europe's organ heritage.

The main contemporary threats to Europe's organ heritage were cited by the experts as non-professional organ building services, the enormous cost of the restoration work carried out, assuming the use of historical organ building techniques, the incomplete inventory of the pipe organs and the stylistic-periodic classification of existing objects, the globalization of cultural trends, the commercialization, secularization of European societies, the relatively low awareness of organ users and their hosts (mainly the clergy). The replacement of pipe organs in churches and even concert halls with electronic instruments designed to imitate authentic pipe organs has also been recognized.

Climate change was not assessed by the vast majority of experts as a significant factor affecting Europe's organ heritage. Only one expert unequivocally stated that the impact is occurring and is one of the main threats to Europe's organ heritage.

The assessment of the impact of the COVID-19 pandemic on Europe's organ heritage proved ambivalent. The impact was clearly perceived by only three experts. The COVID-19 pandemic has affected restrictions on organ festivals and concerts. In addition, along with restrictions on the availability of raw materials needed for organ restoration and construction, there has been a reduction in the care of instrumentation in some centers. It was also noted, among other things, that during the COVID-19 pandemic, the popularization of organ culture via the Internet increased.

In view of contemporary threats, documentation and inventory activities should be intensified as preceding the preservation of Europe's organ heritage. In addition, organ issues should be disseminated to broad sectors of society, from primary education to public discourse. A special challenge is to try to rebuild the functioning structure of musical life based on organ music and organ building to its pre-pandemic state, and to continue the organ building or reconstruction projects that have been started, despite external difficulties.

The contents presented in this article may be questionable. However, it should be noted that they represent the view of a cultural geographer enriched by the opinions of experts.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy • muzyka • pandemia • zmiany klimatu • geografia muzyki
organ • music • pandemic • climate change • geography of music

Sebastian Bernat – geographer, professor at the university, employed at the Department of Spatial Management of the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. His research focuses mainly on landscape perception and transformation, landscape planning and management, and cultural tourism. Author of more than 180 scientific and popular science publications, scientific editor of several collective publications in the field of landscape studies. Author of the monograph "Sound in the Landscape. A geographical approach" (UMCS Lublin Publishing House, 2015). Board member of the Cultural Landscape Commission of the Polish Geographical Society. Organizer of Interdisciplinary Landscape Seminars. Long-time faculty coordinator of the Lublin Science Festival. Passionate about organs and organ music.

e-mail: sebastian.bernat@mail.umcs.pl

2

Varhany v Betlémské kapli v Praze – poslední opus varhanářské dílny Vladimíra Šlajcha

The Organ in The Bethlehem Chapel in Prague – The Last Opus of Vladimír Šlajch's Organ Workshop

Jaroslav Tůma

ORCID: 0000-0002-3092-7144

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ, PRAHA

ABSTRACT

Vladimír Šlajch was born in 1955 in Prague. Since 1978 he has been engaged in the repair and restoration of historic organs as well as the construction of new mechanical instruments. The last organ that came out of Šlajch's Borovan workshop is the organ for the Bethlehem Chapel in Prague. The article presents the history and technical details of this instrument.

Vladimír Šlajch se narodil v roce 1955 v Praze. Jak sám vypráví v jednom z rozhovorů, za časů minulého režimu bylo zhora nemožné věnovat se varhanářskému řemeslu způsobem, jaký by byl všestranně regulérní a podobal se alespoň vzdáleně fungování varhanářské firmy západně od českých hranic. Zoufale se nedostávalo potřebného materiálu v dostatečné kvalitě a tehdejší varhanáři, u kterých se bylo možno vyučit řemeslu, nebyli kvůli přerušenému předávání zkušeností z generace na generaci vždy dostatečně erudovaní. Chyběly pochopitelně i nové kontakty se světem. O umění restaurování varhan se u nás dalo spíše jen snít, stejně jako o manufakturní výrobě nových nástrojů. Zcela převládala výroba tovární, např. v Krnově (dříve Jägerndorf), který se honosil značkou Rieger-Kloss (P. Lyko 2017).

První plány na varhany pro Betlémskou kapli, byť tehdy značně teoretické a nadnesené, spřádal Šlajch už na konci osmdesátých let minulého století. Kaple totiž stojí na Betlémském náměstí pražského Starého Města a varhany v ní nebyly. Vladimír okolo ní často chodíval, protože navštěvoval Střední průmyslovou školu v Praze v Betlémské ulici, která do Betlémského náměstí vyúsťuje. Už tehdy varhanám zcela propadl, dokonce se přihlásil na Pražskou konzervatoř ke studiu oboru varhanní hry. Kariéru hráče na královský nástroj sice záhy vzdal, nicméně schopnost varhany opečovávat a věnovat se poučeně jejich historii a dokumentaci, ale také si na ně sám zahrát, mu přišla už tehdy a vlastně až dodnes velmi vhod.



Stavba v dílně



Vzdušnice

Betlémská kaple byla takto pojmenována kvůli svému zasvěcení památce betlémských neviňátek. Původní stavba pocházela z let 1391–1394 a byla určena pro kázání v českém jazyce (A. Kubiček 1953: 56–57). Kázal zde např. mistr Jan Hus, kterého upálili v roce 1415 v průběhu konání církevního koncilu v Kostnici u Bodamského jezera za to, že nebyl ochoten odvolat své učení o z jeho pohledu nutné nápravě středověké církve. Později kaple sloužila různým dalším účelům, postupně ale chátrala, a proto byla roku 1786 z větší části zbořena. K její obnově se přistoupilo

až v první polovině padesátých let dvacátého století. Rekonstrukci kaple na místě vyvlastněného domu projektoval významný český architekt Jaroslav Fragner na objednávku představitelů komunistického režimu, který část svojí legitimacy zakládal na pokřivené interpretaci husitského dědictví. Fragner sám o této rekonstrukci napsal, že: „smyslem obnovy nebyla regenerace památky jakožto účelového zařízení, nýbrž vyzdvížení památníku českého husitství“ (J. Fragner 1999: 58).

Rekonstrukce probíhala mezi lety 1950 až 1952. Jedná se o pozoruhodnou stavbu, která se vymyká dobově obvyklému, nepěknému a málo funkčnímu stavitelství. Z tohoto úhlu pohledu viděno, projekt varhan, jaký by na jedné straně vycházel z mnohasetletých tradic jejich stavby a zároveň reflektoval svébytnou výtvarnou hodnotu betlémského interiéru, nebyl úplně snadno realizovatelný, už proto, že se s nimi v interiéru od začátku nepočítalo. Vzhledem k tomu, že Betlémská kaple je Národní kulturní památkou a požívá proto nejvyššího stupně památkové ochrany, vyvstala při realizaci myšlenky na pořízení varhan řada otázek a vyskytlo se i množství problémů k řešení. Jednak ohledně památkářsky přijatelného umístění, jednak ve smyslu stanovení vhodných a přiměřeně proporčních rozměrů varhanní skříně.



Píšťaliště



Stavba v Betlémské kapli

Kapli, sloužící po její rekonstrukci z valné části socialistické propagandě, ale i jiným veřejným účelům, např. zde byly pořádány koncerty, převzalo v roce 1987 České vysoké učení technické v Praze.

Betlémská kaple se tak stala prostorem, kde se od té doby kromě jiných slavnostních akcí konají především početné promoce absolventů jednotlivých fakult ČVUT. Během další rekonstrukce a stavebních úprav přilehlých prostor pro potřeby univerzity se v naší zemi udála v roce 1989 sametová revoluce, nově zpřístupněna veřejnosti je Betlémská kaple od roku 1992.

Zmíněné konání koncertů v průběhu osmdesátých let v Betlémské kapli, které tehdy pořádalo zejména Kulturní středisko Prahy 1, časově odpovídalo počátkům varhanářské činnosti Vladimíra Šlajcha. Proto také jeho první nákres uvažovaných varhan pro Betlémskou kapli pochází už z této doby. Dramaturgie tamních koncertů se převážně soustředila na starší hudbu, většinou renezanční či barokní. Betlémská kaple byla tedy i úrodnou půdou pro počátky prvních pražských aktivit souborů věnujících se historicky poučené interpretaci, jako byla např. Musica antiqua Praha, kterou založil Pavel Klikar po vzoru souboru Musica antiqua Köln. Za zmínku stojí, že pro některé produkce byly do Betlémské kaple zapůjčovány také různé přenosné nástroje, dokonce i historický varhanní positiv ze sakristie nedalekého Týnského chrámu. Nezapomenutelný je třeba ruční transport tohoto pozitivu



Stavba pokračuje

čtyřmi zdatnými dobrovolníky, kteří jej tehdy nesli ulicemi Starého Města tam i zpět. Šlajch byl jedním z nich. Není proto divu, že stylově míří jeho první nástin betlémských varhan výtvarně zcela jednoznačně do oblasti klasicky konstruovaných mechanických varhan, konkrétně do severního Německa.

Vladimír Šlajch se tehdy stýkal s Dr. Jiřím Reinbergerem, profesorem varhanní hry na AMU v Praze a mezinárodně uznávaným koncertním varhaníkem (G. Černušák 1965: 409). Ten byl velkým zastáncem a propagátorem historických varhan, na české a moravské varhany pro firmu Supraphon nahrál už na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století několik alb dlouhohrajících desek, které dodnes poskytují zájemcům nejen umělecký zážitek a doklad o způsobu interpretace před řadou desetiletí, ale hlavně leckdy ještě neporušený zvukový obraz původních intonačních vlastností zejména barokních nástrojů (www1). Jimi byl Šlajch ovlivněn nejvíce, protože stejně jako řada dalších varhanních nadšenců, inspirovan mj. i zmíněnými Reinbergerovými nahrávkami, cestoval v tehdejší bezčasí, jak mnozí charakterizovali léta postupující politické normalizace v době po okupaci tehdejšího Československa armádou Sovětského svazu, po venkově i městech s jediným cílem, totiž poznat a prozkoumat co nejvíce chátrajících varhan. Tehdy se věnoval i jejich fotografické dokumentaci, dnes transformované do cenného digitálního archivu. V jistém smyslu byl také chráněncem doktora Ladislava Vachulky (V. Holas 1997: 143), profesora Pražské

konzervatoře, díky němuž přišel i ke svým prvním varhanářským zakázkám. Zbývá doplnit, že hře na varhany jej tehdy soukromě učila Jaroslava Potměšilová (www2).

Podle vlastních slov měl Vladimír Šlajch i notnou dávku štěstí v tom, že kromě učednických let strávených v družstvu Igra v Praze na Smíchově, která se varhanám určitým, i když ne zcela fundovaným způsobem věnovala, se koncem osmdesátých let dostal na zkušenou do zahraničí. Pracoval tehdy dva



Traktura

roky v jedné bavorské varhanářské firmě. Po návratu působil spíše na „volné noze“, což nebylo vždy jednoduché, ale mohl se tak brzy vykásat řadou velmi zajímavých restaurátorských prací, byť na úrovni, jaká z jeho dnešního pohledu nebyla dostatečná. Přesto svými tehdejšími zásahy zachránil řadu významných nástrojů, např. v Zrcadlové kapli pražského Klementina, Starckovy ikonické varhany ve Zlaté Koruně z roku 1699 i mnohé další. A později začal naplňovat také své první ambice v disciplíně stavby varhan zcela nových, nejprve ve spolupráci s Daliborem Michkem (varhanní pozitivy, varhany v Růženě u Třeště), velmi záhy pak už samostatně (Třešť aj.).

První zakázky Vladimíra Šlajcha pro zahraničí (např. pro kostel v Traunu u Lince v Rakousku) byly realizovány v Borovanech ještě v pronajatých prostorách, nová dílna tamtéž byla postavena teprve v roce 1993. Měla zhruba 300 m² výrobní plochy, dvanáct metrů vysoká montážní hala byla vybavena mostovým jeřábem a umožnila tak realizaci rozměrných novostaveb i restaurování. Přilehlý sklad dřeva s řezivem průběžně doplňovaným umožnil přirozené vysušování materiálu před tím, než bude využit pro stavbu. Dílna byla od počátku zařízena prvotřídním strojovým vybavením. Nové nástroje byly zhotovovány tradičním způsobem, s využitím prvotřídních klasických materiálů, osvědčenými konstrukčními a řemeslnými postupy. V Borovanech vyrobené vzdušnice jsou výhradně zásuvkové v klasickém „špuntovaném“ provedení, traktura hrací i registrová je vždy mechanická. Samozřejmostí jsou klasické truhlářské spoje „cinky“, sesazování konstrukcí na čepy a svlaky bez použití železných spojovacích materiálů. Cínové píšťaly byly zhotovovány dle Šlajchova detailního zadání zpočátku v dílně mistra Jana Kubáta v Kaňku u Kutné Hory, později v Portugalsku u mistra Johanna Fitzau.

Základním mottem Vladimíra Šlajcha je také snaha vést svůj podnik v takových provozních podmínkách, aby bylo trvale možné dodržovat přísné kvalitativní parametry a naopak nikdy se nedostat pod tlak, který by produkci varhan nedobrovolně posunul od kvality ke kvantitě. Každý z dlouhodobých zaměstnanců se tak stal díky letům praxe specialistou



Pohled do Betlémské kaple

ve svém oboru činnosti, i externí spolupracovníci byli angažováni ve stejné sestavě po dlouhá léta. Vznikl tím perfektně sehraný kolektiv umožňující realizace prestižních zakázek.

Rozhodnutí ukončit činnost firmy zrál delší dobu. V dnešních poměrech, kdy značnou roli při získávání nových zakázek hraje aktivita varhanáře či jím pověřené osoby při vyhledávání chystaných a nově zveřejňovaných projektů restaurování či staveb nových nástrojů na inter-

netu, a poté zejména schopnost prokázat se úskalími výběrových řízení, vidí Šlajch pro varhanáře klasického typu čím dál menší prostor k smysluplné existenci. Svoji roli jistě hraje i jeho věk a v souvislosti s tím také chybějící možný nástupce, nicméně největší svízele představují právě ony radikálně změněné poměry v oboru, kdy přestává rozhodovat osvědčená kvalita a inspirace zadavatele kvalitně provedenou prací na předešlé zakázce a nastupuje převažujícím způsobem libovůle byrokratických mašinérií. Ta se prosazuje napříč světem za líbivých proklamací o bohu libém postupu vůči všeliké protekci a o údajně spravedlivém soutěžení, avšak dociluje pravého opaku. Veškeré soutěžení nabídek se zpravidla odehrává na papíře, který ovšem, jak známo, snese vše. Sice se píše a mluví o tzv. kvalifikačních předpokladech, které údajně eliminují nevhodné a nezkušené uchazeče, je ale současně zřejmé, že v praxi přesto velmi často vyhrávají právě ty nejhorší nabídky.

Při uvažování, jaké varhany by mohly sloužit v Betlémské kapli, se samozřejmě v průběhu let vyskytla celá řada nápadů. Pro hudební doprovod promoci, ale i slavností k začátku akademického roku, k udílení čestných doktorátů a koneckonců i pro využití při koncertech byly zapotřebí víceméně ihned po znovuuvedení kaple do veřejného provozu. Na začátku devadesátých let minulého století byl proto pořízen elektronický nástroj. Ten může posloužit jako provizorium, bohužel ale v některých případech i jako provizorium dlouhodobé či trvalé. Pořízení píšťalových varhan byli ale v průběhu několika desetiletí naklonění postupně tři rektori ČVUT: prof. Ing. Václav Havlíček, CSc., prof. Ing. Petr Konvalinka, CSc. a doc. RNDr. Vojtěch Petráček, CSc., za jehož rektorování se podařilo stavbu varhan dotáhnout do úspěšného konce. Dlouholetým hybatelem snah byl ale také prorektor ČVUT prof. Ing. František Vejražka, CSc., který se už přes dvacet let věnuje mj. jak pořádání Novoročních koncertů ČVUT, tak komorních koncertů na Elektrotechnické fakultě. Postupem doby se schylovalo i k možnému transferu dříve použitých varhan, což by ale znamenalo řešení opět do značné míry provizorní, jelikož se později při intonování Šlajchových varhan nadobycí jasně ukázalo, jak je daný prostor kaple akusticky obtížně zvládnutelný. Transfer nástroje, který byl původně postaven pro zcela jiný prostor, by těmito náročným podmínkám jen



Skoro hotovo

těžko mohl uspokojivě vyhovět. Trpělivost a s ní spojené odražení podobných představ ale nakonec růže přinesla.

Je známo, že elektronické nástroje, které se používají jako náhražky klasických píšťalových varhan, mívají velké ambice. Příznivci si od jejich překotného technického vývoje slibovali tak přesvědčivá vylepšení, že doufali v jejich definitivní nadvládu na trhu varhan a donedávna počítali dokonce s tím, že tradiční stavbě varhan bude konečně odzvoněno. Nestalo se tak z mnoha důvodů. U nových typů elektronických nástrojů využívá tzv. sample, kdy je nahrán reálný zvuk každé jednotlivé píšťaly libovolných krásných varhan a zprostředkován pak dnes už velmi dokonalými reproduktorovými soustavami. Dlouho se ale zapomínalo na limity, na které narazíme, pokud věříme ve schopnost jednotlivých krásných zvuků dokonale se spojit a mísit v cílovém akustickém prostředí. Zkušenosti ukazují, že pro optimální výsledný zvuk při hře varhanní literatury bychom museli nasamplovat nikoli jen jeden každý tón krásných původních varhan, ale také všechny další myslitelné kombinace tónů, jaké při hře vznikají v původní akustice. Mísí-li se tóny teprve v útrobách digitálních zařízení, výsledek zdaleka není tak přesvědčivý, jak se čekalo. Potřebných kombinací vedoucích snad k uspokojivějšímu výsledku, by bylo logicky téměř nepočitatelné množství, což takovou cestu znemožňuje dnes, i v budoucnu. Mnoho let, ba staletí by trvalo jen nasnímaní potřebného množství sample.



Zahajovací řeč rektora ČVUT Vojtěcha Petráčka

Betlémská kaple byla dosud jedním z míst, kde hudba vyluzovaná na poměrně běžný typ elektronických varhan doprovázela většinu slavnostních akcí, zejména promoci absolventů ČVUT. Zároveň byla prostředím, kde návštěvníci a účastníci promoci v praxi na vlastní kůži zažívali, jak omezené zvukové možnosti představuje náhražkový nástroj. Akustika Betlémské kaple se chovala naprosto nemilosrdně. Postupně všichni pochopili, že zdejší architektonicky originální a cenný interiér, jakož i frekventovanost akcí, které jsou zde celoročně pořádány, si klasických píšťalových varhan žádají měrou vrchovatou.

Dokud zde nový nástroj neexistoval, bylo možné snít o nejrůznějších možných řešeních, totiž jaké varhany by se sem daly pořídit. Řada varhaníků v dané situaci určitě vždy spekuluje o mnoha manuálech, o nespočetných a barevných rejstřících, o možnostech interpretace jakékoli varhanní literatury všech stylových období. Nicméně už dříve na tomto principu realizované nástroje nám úporně dokazují, že takové představy jsou většinou nesplnitelné. Dlouhý vývoj varhan jakožto liturgického i neliturgického nástroje byl v různých zemích tak spleť a některé jejich formy jsou natolik specifické, že neumožňují dokonalou interpretaci hudby, jaká vznikala jinde a jindy. Jednoduše řečeno, na barokní varhany vhodné třeba pro francouzskou hudbu 17. století si podobně jako na nástroje jihoněmeckého typu nezahrajete ani hudbu romantickou, ani zeměpisně jen o kousek jinde působícího Johanna Sebastiana Bacha, stejně jako na nástroje romantické už nikdy nevyzní optimálně jakákoli starší hudba. Barokní nástroje zase zpravidla nezvládají zprostředkovat kulatou a orchestr napodobující zvukovost hudby devatenáctého století. Univerzalita nástrojů novodobých má



Roman Janál a Jaroslav Tůma

pak omezení ještě podstatnější, byť nikoli na první pohled a poslech každému hned zřejmá. Optimálně na nich zní totiž většinou jen hudba soudobá, na romantiku a baroko či renezanici sice hned zapomenout nemusíme, nominálně jde opravdu zahrát vše, jenže nic z našich oblíbených skladeb starších období nám na zvukově univerzálních nástrojích ani zdaleka nepřinese esteticky podobný hráčský či posluchačský zážitek, jako kdybychom se ocitli u odpovídajících varhan historických.

Bylo jistě na místě se ptát, co vlastně potřebujeme v Betlémské kapli slyšet. Určitě hudbu slavnostní a hlasitou, ale často také doprovodnou a nerušivou. Jenže v jakém stylu? Kromě snah o univerzální nástroje jsou dnes běžné i příklony k různým stylovým kopiím, či alespoň k typům nástroje, jaký by určitý styl alespoň do jisté míry preferoval. Pak je na stole vždy úvaha, zda neplatí také při tomto rozhodování, že méně znamená někdy vlastně více. Přijmu-li předem skutečnost, že na plánovaných varhanách nebudu moci zahrát zdaleka všechno, může se mi střídmost mých přání obrátit ve výhodu v podobě mimořádné zvukové i celkové umělecké kvality varhan, jaká mi na druhé straně dovolí provádět řadu děl hudební literatury na nejvyšší možné úrovni, což se na univerzálních nástrojích nikdy beze zbytku nepovede.

Klání různých konceptů probíhají i v našich časech v podstatě neustále, což je dáno rozličnými zkušenostmi varhaníků, očekáváními objednavatelů varhan a jejich finančními možnostmi na straně jedné a schopnostmi varhanářů na straně druhé. V jistém smyslu



Gaudemus igitur

tedy platí, že každé dokončené dílo je nutně jakýmsi kompromisem chtěného a možného. Teprve až je dílo hotovo, lze definitivně zhodnotit dané varhany ohledně jejich užitečnosti a krásy hudební i zvukové, dále hodnoty výtvarné – musí totiž také ladit s prostředím, do kterého byly umístěny – a v neposlední řadě jde i o kvalitní technické provedení nástroje, jeho spolehlivost a trvanlivost.

Betlémská kaple je prostorem mimořádně rozlehlým. V porovnání s většinou kostelních lodí je pro varhanáře docela velkým oříškem zvládnutí akustického šíření tónů, na které má vliv zvolená pozice nástroje, celkový zvukový koncept i konečná intonace každé jednotlivé píšťaly. Původní úvahy počítaly s varhanami postavenými při některé ze stěn kaple, což bývá obvyklé. Světově proslulá architektka paní Eva Jiřičná, která se stala tvářící sbírky finančních prostředků na stavbu varhan, protože sama je absolventkou ČVUT a stálou příznivkyní své alma mater, přišla naopak s nápadem umístit varhany do volného prostoru. Z důvodů zažitého provozu v Betlémské kapli, kdy shromáždění představitelů univerzity přicházejí na pódium slavnostním krokem, byl ovšem jí navrhovaný konkrétní prostor mezi vchodem a pódíem pro umístění varhan zavrhnut a zvítězilo jiné řešení, ovšem také ve volném prostoru. Zohlednilo především předpokládané a za pomoci malého píšťalového přenosného nástroje ověřené zvukové vyzařování navrhovaných varhan. Diagonální umístění vzadu vlevo při pohledu z pódia je atypické, varhany jsou však díky němu z každého místa v Betlémské kapli dostatečně a zřetelně slyšitelné.

Znalce a obdivovatele varhan možná překvapí, že stávající nástroj je pouze jednomanuálový. Jistě by mnozí z nás čekali přinejmenším dvoumanuálové varhany, o jakých bylo

samozřejmě dlouho uvažováno. Limitem ale nebyla v daném případě předpokládatelná cena, konečné rozhodnutí padlo zejména s ohledem na funkčnost, především zvukovou a koncepční. Teoretický druhý manuál by totiž objemově zvětšil varhanní skříň, a to buď do výšky, nebo do šířky či hloubky, eventuálně by se mohl do stávajících rozměrů nějak „vmáchnout“, nicméně pak za cenu zmenšení počtu registrů hlavního stroje, či na úkor potřebného optimálního rozprostření jednotlivých komponentů. Poučení varhanáři předem dobře vědí, jakým způsobem musí zvuk každé píšťaly vyzařovat, jak je okolní vzdušný prostor k tomu nezbytný. Zastavět jej dalšími vzdušnicemi a píšťalami bývá naprosto kontraproduktivní. My ostatní si můžeme jistě vzpomenout na různé varhanní anabáze, jichž jsme byli kdy svědky. Za všechny podobné mohu připomenout přestavbu varhan ve Smetanově síni v Praze uskutečněnou v šedesátých letech minulého století. Třímanuálové varhany z roku 1913 byly tehdy rozšířeny na čtyřmanuálové, ale ve stejné varhanní skříni. Jak zněly po rozšíření, o tom jsem se žádného svědectví nedopátral. Existují sice nahrávky, nicméně nevyplyvá z nich, jak zněly varhany v sále. Jaké bylo proto překvapení, když po rekonstrukci původních varhan v roce 1997 do menší, opět třímanuálové podoby, zněl nástroj najednou daleko mohutněji! Onen návrat byl uskutečněn proto, jelikož nástroj v dané době hrál víceméně sporadicky, nespolehlivě, a při rozhodování, jak s ním naložit, došlo našťastí k rekonstrukci původního. Je-li tedy žádán v Betlémské kapli nástroj dostatečně znělý a jsou-li zároveň z architektonických důvodů omezeny jeho proporce, nejde ve výsledku u realizované formy nástroje o nežádoucí, byť nutný kompromis, ale spíše o ideální formu naplňující obě zdánlivě protichůdná zadání.

Zákonitě pak ale platí i určitá repertoárová kritéria, se kterými se musí každý varhaník smířit. I když zde můžeme zahrát např. mnoho – dokonce drtivou většinu – vrcholných Bachových varhanních skladeb, jako jsou toccaty, preludia, fugy, partity apod., nedokážeme na druhé straně vyhovět autorovým registračním požadavkům při provedení řady jeho chorálních predeher. Podobná omezení platí i pro Bachovy soupoutníky, předchůdce či bezprostřední následovníky. I tak bohatá plejáda autorů a skladeb starších může být ale doplňována i vybranou hudbou romantickou či soudobou, což např. na inauguračním koncertě v prosinci 2021 dokázalo uvedení dvou částí z Gotické suity Léona Boëllmanna (Menuet a Toccata) i závěrečná věta z cyklické skladby Petra Ebena Okna pro trubku a varhany.

Aby mohly zdejší varhany dobře ztvárnit sólový hlas a zvukově odděleně i barevně kontrastní doprovod, je tu využit princip konstrukce tzv. dělené vzdušnice, díky čemuž může každá varhaníková ruka využívat úplně odlišné spektrum varhanních zvuků. Toto v českých zemích naprosto ojedinělé řešení volili varhanáři běžně v Itálii či ve Španělsku. Právě ve velkých katedrálních stavbách v oblasti středomoří byly v minulosti vícemanuálové varhany tak jako tak výjimečnou raritou, malé vesnické nástroje i velké katedrální mívaly skoro vždy jen jeden manuál, jakkoli se v mnohém pochopitelně lišily. Katedrály ovšem byly často vybaveny vícero varhanami na řadě míst interiérů. Obrovité varhanní skříně měly pochopitelně daleko více rejstříků, a tím i násobně více píšťal. Jejich zvuk působil monumentálně, zatímco několikarejstříkové komorní varhánky byly vůči nim úměrně subtilní.

U varhan v Betlémské kapli nejde samozřejmě o nápodobu varhan, jaké jsou „doma“ úplně jinde, ale spíše o originální syntézu prvků varhanního stavitelství v duchu našich domácích tradic na straně jedné a zároveň na straně druhé o využití inspirace u zdrojů sice cizích, ovšem umělecký záměr varhanáře žijícího tady a teď plně podporujících. Snaha o sblížení dávného a avantgardního je cestou k originalitě, jaká v tomto konkrétním případě výrazně obohacuje pražský i český varhanářský region. To ostatně jistojistě vzbudí zájem všech, kdo sem do „Betlémký“ kdy zavítají. Při poslechu a vnímání zdejších varhan totiž mohou zakusit něco zároveň archaického (tradiční varhanní hudba, klasická forma varhan, jejich mechanická hrací i rejstříková traktura, nepřítomnost elektronických ovládacích prvků usnadňujících výměnu registrů), ale také moderního – byť i decentně a pouze v náznaku (např. vizuální vjem měchu pohybujícího se při hře, neobvyklá barevnost varhanní skříně a jistě i některé atributy znějící moderní hudby 20. a 21. století).

Dispozici varhan lze nejlépe představit v přehledné tabulce, z níž vyplývá, které rejstříky jsou průběžné a které dělené na bas a diskant. Např. Principal 8' může znít buď na celé klaviatuře (průběžně), popř. jen v levé její polovině (bas), či naopak jen v pravé (diskant). To samé platí i pro všechny ostatní dělené hlasy. Rozmanitost barevných kombinací je zde značná. Záleží na představivosti varhaníka a na jeho schopnosti upravit si v případě potřeby některé pasáže ve skladbách tak, aby byly na daném nástroji hratelné.

Manuál (C – d3):			
průběžně:	bas (C - c1):	diskant (cis1 - d3):	materiál:
Bourdon 16' (c - d3)	Principal 8'	Principal 8'	lg
Gamba 8'		Bifara 8' (c1 - d3)	Sn 87,5 %
Portunal 8'			Sn 75%
Octava 4'	Spitzflet 4' Quinta 3'	lg	Sn 75%
Superoctava 2'		Spitzflet 4'	Sn 75%
		Quinta 3'	Sn 75%
	Quinta 1 1/3'	Sn 75%	
		Sn 75%	
		Sn 75%	
Mixtura 1' 3x	Mixtura 3x	Sn 87,5 %	
Cimbal 2/3' 3x	Cimbal 3x	Sn 87,5 %	
Tromba 8'	Tromba 8'	Sn 75%	
Vox humana 8'	Vox humana 8'	Sn 75%	
Pedál (C – d1):			
Subbass 16'			lg
Octavbass 8'			lg
Posaunbass 16'			lg
Spojka Man/Ped			
Tremolo			

repetice mixtury – C: $1' + 2/3' + 1/2'$, c: $2' + 1\ 1/3' + 1'$, c1: $4' + 2\ 2/3' + 2'$

repetice cimbalu – C: $1/2' + 2/5' + 1/3'$, c: $2/3' + 1/2' + 2/5'$, c1: $1' + 4/5' + 2/3'$, c2: $2' + 1\ 3/5' + 1\ 1/3'$

materiál kov – hoblovaný plech - nikoli hamrovaný

dřevěné píšťaly – kombinace smrku, borovice, dubu a ořechu

výška ladění: a1 = 440Hz při 15° Celsia

temperatura: Valotti

tlak vzduchu – man.: 65mm WS

– ped.: 68mm WS

Varhany Vladimíra Šlajcha v Betlémské kapli v Praze mají celkem 1057 píšťal, z toho 976 jich stojí na manuálové vzdušnici a 81 na pedálové. 144 píšťal je dřevěných, 784 cínových a 129 jazykových. Hráč sedí zády k pódiu, klaviatury manuálu a pedálu jsou vestavěny přímo k postamentu varhanní skříně, pro jeho dostatečný nadhled nikoli přímo na podlaže Betlémské kaple, ale na vyvýšeném pódiu, které je zepředu prosklené, aby byl viditelný při hře se pohybuující měch poháněný elektrickým ventilátorem.

Věřím, že spouště varhaníků i návštěvníků Betlémské kaple budou nové varhany setrvalé působit radost. Jsou v jistém smyslu malé, v jiném zase velké až dost. Kromě zvukových barev domácí provenience, jaké si pamatujeme z historických varhan na našem území, v nich lze vysledovat „katolickou“ vřelost i jakousi „protestantskou“ strohost (ostatně mistr Jan Hus byl katolík i reformátor), ale také výlučnost danou např. disponováním charakteristických jazykových rejstříků. Ty znějí velmi výrazně a rozšiřují tak domácí zvukový obzor daleko na sever i na jih. Jde o pedálový pozoun, manuálovou trompetu a také o Vox humana neboli lidský hlas. I v Čechách se občas setkáváme s rejstříkem laděným do výchvěvu, který nazýváme Bifarou. Ještě více doma je ale v jižním Německu, podobá se i italskému labiálnímu hlasu, který ovšem Itálové nazývají Vox humana, přestože se od stejnojmenného jazykového rejstříku velmi odlišuje. Kdo hledá, najde na varhanách Betlémské kaple spoustu možností, jak zaujmout posluchače a čím jej oblažit.

Pro varhanáře Vladimíra Šlajcha, který působil po několik desetiletí v jihočeských Borovanech, jsou varhany v Betlémské kapli,



Vladimír Šlajch uprostřed



Pohled na varhany z boku

jak už bylo řečeno, uzavřením celoživotního snažení v oblasti stavby varhan. Svoji dílnu po expedici posledních varhan už definitivně uzavřel. Během let vytvořil mnoho nástrojů, často pro rakouské či německé zákazníky, a restauroval celou řadu historických varhan v tuzemsku i v cizině (za všechny je třeba zmínit velké barokní z loketské dílny Abrahama Starcka postavené v roce 1688 v západočeských Plasích). V poslední etapě činnosti své firmy dokončil výjimečně zdařilé varhany na třech poměrně prestižních adresách domácích. Naprosto jedinečný a zcela nový nástroj se nalézá v bazilice Nanebevzetí Panny Marie na Svaté Hoře v Příbrami (3 manuály a 33 znějících rejstříků – dokončeno v roce 2018), nevšední obnovu varhan do původní barokní skříně potkáme v poutní bazilice Navštívení Panny Marie v Horní Polici v severních Čechách (2 manuály a 17 znějících rejstříků – dokončena v roce 2019) a Šlajchovy poslední varhany v Betlémské kapli v Praze lze zase charakterizovat jako unikátní projekt pro obřadní účely ČVUT, jakkoli je nástroj využitelný i pro široké koncertní či edukativní aktivity.

Za důležité milníky v historii Šlajchovy borovanské firmy lze považovat také varhany pro klášterní kostel Nejsvětějšího srdce Páně v Českých Budějovicích, varhanní positiv pro katedrálu sv. Víta v Praze a dva nástroje pro Bruchsal v Německu. Celkem bylo realizováno za dobu činnosti borovanské dílny okolo pětaticeti velmi různorodých projektů, jejich přesný počet bude ještě nutno ověřit. Restaurované i nové nástroje Šlajchovy dílny lze potkat nejen na místech, kde se v reálu nalézají, ale jejich zvuk také můžeme slyšet asi na čtyřiceti CD nahrávkách, na klasických černých deskách a existují také hodiny rozličných nahrávek rozhlasových i televizních. O činnosti dílny byla natočena celá řada dokumentů,

desetidílný seriál pro Český rozhlas Vltava vysílaný v roce 2006, najdeme i rozhovory s Vladimírem Šlajchem v domácím i zahraničním tisku či odborných časopisech.

Obecně můžeme připustit, že obvykle se u varhan dočkáváme stejného efektu jako u archivovaného vína. Špatný nástroj nám zkysne, dobrý přibývajících lety zraje a získává na hodnotě. Lze si jen přát, aby se varhaníci vždy poctivě a uctivě snažili nástrojům porozumět, naučili se využívat jejich předností a nechali se jimi inspirovat a poučovat. Každý pedagog, který už získal nějaké ty zkušenosti, poznává, že znalý člověk sice možná adeptovi poradí a pomůže, ale teprve kvalitní nástroj si své hráče dokáže vychovat a postupně doslova podmanit. Co dodat? Jedině s nástrojem šitý hráč může pak plnohodnotně zprostředkovávat radost a krásu svým posluchačům.

BIBLIOGRAPHY

- ČERNUŠÁK G. (1965). *Rheinberger, Jiří*: ČERNUŠÁK G., ŠTĚDRŮ B., NOVÁČEK Z. (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 409.
- FRAGNER J. (1999). *Náčrty a plány (výstavní katalog)*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera.
- HOLAS V. (1997). *Dr. Ladislav Vachulka – Život v hudbě*. „Hudební nástroje“ 3, 143.
- KUBIČEK A. (1953). *Betlémská kaple*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- LYKO P. (2017). *Varhanářská firma Rieger*. Ostrava: Ostravská univerzita.
- www1: <https://www.supraphonline.cz/album/4529-ceske-moravske-a-slovenske-varhany?trackId=68136>, 5 XI 2022.
- www2: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jaroslava_Potměšilová, 5 XI 2022.

SUMMARY

Vladimír Šlajch was born in 1955 in Prague. According to his own words, he had a significant amount of luck regarding his education. In addition to the apprenticeship years spent at the cooperative Igra in Prague-Smíchov, which focused on organ issues although not in an entirely well-founded way, he also got a chance to gain experience abroad at the end of the eighties. He then worked for two years in a Bavarian organ company. After his return, he went “freelance”, which was not always easy, but he was able to quickly prove himself with a number of very interesting restoration works, although at a level which, from today's point of view, would not be considered sufficient. Nevertheless, thanks to his interventions at the time, a number of important instruments were saved, e.g. organ in the Mirror Chapel of Prague's Clementine, Starck's iconic organ in Zlatá Koruna from 1699 and many others. Later he began to fulfill his first ambition in the discipline: the building of completely new organs, first in collaboration with Dalibor Michek (organ positives, organ in Růžená u Třeště), and very soon afterwards independently (Třešť et al.).

Vladimír Šlajch's first contracts with foreign clients (e.g. the church in Traun near Linz in Austria) were carried out in a workshop in Borovany in rented premises, a new workshop was built there only in 1993. It had an approximately 300 m² large production space, and a twelve-meter-high assembly hall which was equipped with a bridge crane that made it possible to start working on construction of new large-scale organs as well as on organ restoration. For all completed orders, let's name at least the restoration of the Starck organ from 1688 in Plasy, the restored organ in Horní Police and new instruments in Bruchsal in Germany or on Svátá Hora in Příbram.

The last organ that came out of Šlajch's Borovan workshop is the organ for the Bethlehem Chapel in Prague. The Bethlehem Chapel was so named because of its dedication to the memory of the Bethlehem Innocents. The original building dates from 1391–1394 and was intended for preaching in the Czech language. One of the clergymen who preached here was Master Jan Hus, who was burned at the stake in 1415 during the church council in Constance for not being willing to retract his teaching about the necessary reform of the medieval church. Later, the chapel served various other purposes, but it gradually fell into disrepair, which is why it was mostly demolished in 1786. Its restoration began only in the first half of the 1950s.

The reconstruction of the chapel on the site of the expropriated house was designed by the prominent Czech architect Jaroslav Fragner on the order of representatives of the communist regime, which based part of its legitimacy on a distorted interpretation of the Hussite heritage. After its reconstruction, the chapel, which was mainly used for socialist propaganda, but also for other public purposes, e.g. concerts and other gatherings, was taken over by the Czech Technical University in Prague in 1987. The Bethlehem Chapel has thus become a space where, in addition to other festive events, numerous graduation ceremonies of individual CTU faculties have been held since then. At the beginning of the 1990s, an electronic instrument was therefore purchased and installed here as a temporary solution.

The Bethlehem Chapel is an exceptionally large space. Compared to most church naves, it is quite a challenge for the organist to manage its acoustics as it is influenced by the position of the instrument, the overall sound concept and the final intonation of each individual pipe. The original considerations included an organ built against one of the walls, which is usually the case. The world-renowned architect Ms. Eva Jiřičná, who became the face of the fund collection for the construction of the organ, being a graduate of the Czech Technical University and an ardent supporter of her alma mater, came up with the idea of placing the organ in the open space. However, due to the course of the ceremonies in the Bethlehem Chapel (when university representatives come to the stage with a ceremonial pace) the specific placement proposed by her between the entrance and the stage was rejected and a different solution, yet also placed in free space, prevailed. The winning proposal primarily took into account the predicted sound emission of the organ, which was verified with the help of a small piped portable instrument. The diagonal placement at the back on the left when viewed from the stage is atypical, but thanks to it, the organ can be sufficiently and clearly heard from every place in the Bethlehem Chapel.

Organ experts and admirers may be surprised to learn that the existing instrument is only one-manual. Certainly, many of us would expect at least a two-manual organ, which of course has been considered for a long time. In this case, however, the limit was not the estimated price, the final decision was made mainly with regard to functionality, especially regarding the sound and the overall concept. The thing was that the second manual would increase the size of the

organ cabinet, either in height, width or depth, and although it could somehow “squeeze” into the existing cabinet, it would cause reducing the number of registers of the main machine, or it would affect optimal placement of the individual components.

In order for the local organ to be able to reproduce a solo voice and a sound-separated and color-contrasting accompaniment, the principle of the construction of the so-called split air box is used, thanks to which each organist's hand can use a completely different spectrum of organ sounds. This completely unique solution in the Czech lands was commonly used by organists in Italy or Spain. Especially in large cathedrals in the Mediterranean region, multi-manual organs were an exceptional rarity in the past, small village instruments as well as large cathedral ones almost always had only one manual, however much they were different in other respects.

The disposition of the organ can be best presented in a simple chart, which shows which registers are continuous and which are divided into bass and treble, e.g. Principal 8' can sound either on the entire keyboard (continuously), or only in its left half (bass), or conversely only in the right half (treble). The same applies to all other individual voices. The variety of color combinations here is considerable. It depends on the imagination of the organist and his ability to adjust, if needed, certain passages in the compositions so that they are playable on the given instrument.

Klíčová slova /Keywords:

varhany • Vladimír Šlajch • Betlémská kaple v Praze
organ • Vladimír Šlajch • Bethlehem Chapel in Prague

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.

e-mail: jaroslav.tuma@volny.cz

3

Historia i terażniejszość organów Filharmonii Opolskiej im. Józefa Elsnera

The history and the present of the organ of the Opole Philharmonic Hall

Marzena Rosińska

ORCID: 0000-0001-5324-2415

FILHARMONIA OPOLSKA

IM. JÓZEFA ELSNERA W OPOLU

ABSTRACT

This article presents the history of the construction of the concert organ located in the Opole Philharmonic Hall building, as well as the assessment of its condition for the sake of further concert activities. The text includes the detailed information regarding the instrument construction and its technical characteristics. The article also presents the technical condition of the organ over the past years, as well as the description of the repair work required to be performed at the present time in order to preserve the instrument in its best possible condition for the coming future.

1. Budynek Filharmonii Opolskiej

Początek działalności koncertowej Filharmonii Opolskiej datuje się na 1952 r., kiedy to powstała Opolska Orkiestra Symfoniczna, przemianowana w 1972 r. na Państwową Orkiestrę Symfoniczną. W 1969 r. otrzymała ona imię Józefa Elsnera — pochodzącego z pobliskiego Grodkowa kompozytora i nauczyciela m.in. Fryderyka Chopina. Przez 25 lat swej działalności orkiestra nie miała własnej siedziby. Większość koncertów odbywała się w sali koncertowej Państwowej Szkoły Muzycznej. Ostatecznie uznano, że najlepszym miejscem na siedzibę najważniejszego „domu muzyki” w Opolu będzie ówczesny budynek miejskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego, zbudowanego na zgliszczach XIX-wiecznego hotelu *Forms*. Nieprzypadkowo zresztą, gdyż w budynku Teatru po 1949 r. koncertowała już Mała Orkiestra Symfoniczna pod dyktando Rudolfa Maliszewskiego, przekształcona później w zespół przy Państwowym Teatrze Ziemi Opolskiej. Decyzją Miejskiego Zarządu Gospodarki Terenami przy Urzędzie Miejskim w Opolu Filharmonia otrzymała budynek byłego Teatru na swoją siedzibę 15 października 1977 r. Stan budynku został określony jako zły, rozpoczęto zatem prace nad przebudową gmachu.



Teatr Ziemi Opolskiej (1949)

Nową salę koncertową zainaugurowano dopiero w maju 1990 r. Ówcześni dyrektorzy – Mieczysław Bucik i Marek Tracz – zwracali uwagę, że „problemów w trakcie budowy mieliśmy rzeczywiście sporo. Przewinęło się tu przecież mnóstwo wykonawców, tylko w ostatnich pięciu latach aż 37 firm: państwowych spółdzielczych i prywatnych”. Ostatecznie Opole zyskało dwie sale koncertowe: „Dużą, dla 400 widzów, i małą, kameralną, w której jest 100 miejsc. Najważniejsza w nich jest wszakże nie szata zewnętrzna, nie estetyka – choć ona rzeczywiście jest imponująca – lecz akustyka. Oceniamy ją jako wręcz wspaniałą, a zgodni są z nami w tym względzie również specjaliści od fonii” (M. Tracz, M. Bucik, J. Szczupał 1990: 2–5). Budynek cieszył oko współczesnych, czego dowodem jest nagroda Mister Opolszczyzny województwa opolskiego 1989–1990 przyznana przez władarzy w uznaniu za walory estetyczne gmachu.

Już w trakcie budowy nowej sali na zamontowanie czekały zakupione w 1980 r. organy niemieckiej firmy *Sauer*, których historia jest ściśle związana z samym budynkiem i zawirowaniami, jakie przez lata towarzyszyły rozbudowie tej instytucji.

2. Historia budowy organów Filharmonii Opolskiej

O tym, że muzyka organowa była dla Filharmonii Opolskiej bardzo ważnym elementem działalności od samego początku istnienia orkiestry, świadczą liczne koncerty organowe, odbywające się jeszcze w latach 80. i 90. w sali koncertowej Państwowej Szkoły Muzycznej w Opolu. Po przejęciu budynku Teatru w 1977 r. rozpoczęto rozmowy na temat sprowadzenia nowego instrumentu mającego zająć całą przestrzeń z tyłu sceny. Zamówienie złożono dwa lata później w znanej firmie *Sauer* z Frankfurtu nad Odrą. Realizacją zamówienia zajęła

kolejny rok. Ostatecznie sześćdziesięcotonowa przesyłka została sprowadzona do Opola w 1980 r. Niestety, pomieszczenie, w którym miał się znaleźć instrument, nadal nie było gotowe. Poszczególne elementy organów zostały rozpakowane i złożone na zapleczu sceny. Przedłużające się prace nad nowym budynkiem zaprzepaściły szansę na ich szybki montaż. Olbrzymi instrument, którego sama konstrukcja stalowa waży 5 ton, tylko zawadzał kolejnym ekipom remontowym (*Organy Koncertowe Filharmonii Opolskiej* 1996: 5). Organy popadły w zapomnienie na kilkanaście lat, dopiero po inauguracji sali koncertowej, w maju 1990 r., można było myśleć o instalacji zalegającego mechanizmu i piszczałek. Czas i odbywające się prace remontowe odcisnęły, niestety, ślad na instrumencie. Dyrektor Mieczysław Bucik rozpoczął intensywne poszukiwania środków na rekonstrukcję organów. Problemem stała się również nowa wycena ich montażu, gdyż po tak długim okresie wygasły wszelkie gwarancje. Kosztorys firmy *Sauer* opiewał teraz na ponad 200 tys. DM. Kolejne spotkania ze sponsorami nie przynosiły oczekiwanych rezultatów. Na jednym z nich Urszula Spyrkowa zaproponowała, aby piszczałki wykorzystać jako symboliczne cegiełki i „sprzedawać” je po jednej sztuce, próbując w ten sposób zbierać potrzebną sumę pieniędzy (U. Spyrkowa 1996: 6–7). Dzięki tej społecznej inicjatywie w 1994 r. zawiązał się Społeczny Komitet Budowy Organów, zrzeszający melomanów Filharmonii zaangażowanych w zbiórkę pieniędzy. Oficjalne prace nad montażem instrumentu rozpoczęły się po zakończeniu sezonu 1993–1994. Program koncertowy z czerwca 1994 r. nawołuje:

3 maja 1994 r. obchodziliśmy czwartą rocznicę oddania do użytku pięknego gmachu naszej Filharmonii. Zapewne nie wszyscy wiedzą, że do pełnego wyposażenia Sali koncertowej brakuje organów. Właściwie one są, tyle, że rozłożone i składowane na zapleczu sali. (...)

Toteż dla sprawy montażu organów zawiązał się Społeczny Komitet, który apeluje do Państwa wielkoduszności i hojności. Zafundujmy naszej Filharmonii jedyne koncertowe organy na Opolszczyźnie!

Nie idzie tu o anonimowe datki. Każda z 3526 piszczałek ma ustaloną cenę, a ofiarodawca staje się kupującym, otrzyma imienny dowód wpłaty, a następnie „świadcstwo własności”. To świadectwo może być rodzinną pamiątką, prezentem dla naszych dzieci i wnuków i dowodem na to, że rodzic czy dziadek uczestniczył żywo w przedsięwzięciach kulturalnych swojego miasta i regionu.

(...) Niech dzięki nam wszystkim zagrają nam nasze organy! (Społeczny Komitet Budowy Organów 1994).

Szczęśliwym trafem Józef Chudalla, sprawujący w tym czasie opiekę nad remontami organów w diecezji opolskiej, polecił dyrekcji Filharmonii czeskiego organmistrza Vladimira Grygara z Prostějova, który wykonywał już prace remontowe organów w opolskiej katedrze. Nowa wycena prac była o połowę niższa od wyceny firmy niemieckiej, dzięki czemu plan ich budowy nabrał realnych kształtów. Instrument należało nie tylko zamontować, ale konieczna okazała się rekonstrukcja elementów zniszczonych podczas składowania. Dodatkowo zatem odbudowano prospekt oraz wymieniono podzespoły elektryczne i filce (R. Pośpiech 1996: 37).

W 1995 r. nadal nie było wiadomo, kiedy organy zabrzmiały w opolskiej Filharmonii. Komitet zebrał już w tym czasie 1,5 mld zł, ale, jak przekazywał dyrektor Janusz Powolny, nadal brakowało 1 mld (J. Powolny 1995: 208). Pieniądze napływały z różną częstotliwością, i pomimo tego, iż Komitet zebrał ogromną część potrzebnej kwoty, w pewnym momencie dotarł do ściany niewypłacalności. Kontrakt trzeba było ratować kredytem (U. Spyrkowa 1996, 6–7). Ostatecznie prace udało się zakończyć w 1996 r., a uroczysta inauguracja została zaplanowana razem z koncertem inaugurującym cały sezon artystyczny 20 września. Koncert powtórzono dzień później, a oba wykonano przy pełnej widowni. Pierwsze dźwięki, na zamontowanych po szesnastu latach organach, zagrał Julian Gembalski, wykonując *Toccatę i fugę d-moll* BWV 565 Jana Sebastiana Bacha. Pozostałą część wieczoru wypełniła muzyka z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Opolskiej pod dyrekcją Janusza Powolnego. Wykonano *Koncert organowy* Francisca Poulenca oraz *II Symfonię c-moll* op. 78 Camilla Saint-Saënsa, znaną również pod nazwą *Symfonia organowa*.



Julian Gembalski podczas koncertu inaugurującego organy 20 września 1996 r.

W sezonie artystycznym 1996/1997 zaplanowano liczne wydarzenia prezentujące nowy instrument. Do udziału w recitalach i koncertach z towarzyszeniem orkiestry zaproszono czołowych polskich organistów, m.in.: Juliana Gembalskiego, Andrzeja Chorościńskiego, Marka Kudlickiego, Maurycego Merunowicza, Romana Peruckiego, Józefa Serafina czy Marka Toporowskiego (R. Pośpiech 1997: 248).

Ten podniosły moment, finalizujący wieloletnie starania o to, by Filharmonia Opolska oraz jej melomani mogli cieszyć się wspaniałymi organami koncertowymi, to jednak nie koniec perypetii związanych z tym instrumentem.

3. Organy Filharmonii Opolskiej – działalność koncertowa

10 lipca 1997 r., tuż po zakończeniu sezonu w Filharmonii Opolskiej, Opolem targnął żywioł, który znany nam jest obecnie jako „powódź tysiąclecia”. Budynek Filharmonii, który znajduje się tuż nad starym korytem Odry, zwanym potocznie Kanałem Młynówka, tak jak większość budynków w centrum Opola został zalany. Najniższe poziomy, obejmujące piwnicę i podscenie, znalazły się pod wodą. Z relacji muzyków i pracowników wiemy, jak trudne dla instytucji stały się kolejne miesiące. Budynek należało osuszyć, a zniszczone pomieszczenia poddać renowacji, natomiast same organy, narażone na oddziaływanie wilgoci, straciły strój i wymagały kolejnych napraw. Bardzo trudno znaleźć też dokumentację z tego okresu. Część zapewne uległa zniszczeniu podczas samej powodzi, a pośpiech i ogrom prac, jakie należało wykonać, stały się priorytetem dla przywrócenia działalności koncertowej w nadchodzącym sezonie. Jedynymi źródłami niosącymi informacje z lat 1997–1998 są zarchiwizowane programy i plakaty Filharmonii Opolskiej, w których możemy prześledzić, kiedy organy znów włączono do planów koncertowych.

We wrześniu i październiku 1997 r. planowane recitale organowe odbyły się w katedrze Podwyższenia Krzyża Świętego, natomiast w samej Filharmonii odbywały się tylko koncerty symfoniczne z udziałem orkiestry. Jednak już w kolejnym sezonie artystycznym, który dla samej instytucji był znaczący, gdyż rozpoczęto proces przechodzenia Filharmonii spod opieki państwa pod skrzydła Samorządu Województwa Opolskiego, czytamy wypowiedź Wiesława Sierpińskiego – nowego dyrektora naczelnego: „Gmach Filharmonii wypiękniał i został zmodernizowany. Komfort przeżywania muzyki w jego salach podniesie nowo uruchomiona klimatyzacja i nowoczesne oświetlenie, a odbudowane organy wzbogacą repertuar o kolejne dzieła” (W. Sierpiński 1998: 1). W programie tym zaplanowano cały cykl recitalów organowych, odbywających się w niedzielne popołudnia.

Filharmonia Opolska rozpoczęła sezon 1999–2000 z nowym dyrektorem artystycznym – Bogusławem Dawidowem. W sezonie tym niedzielne koncerty organowe zostały nazwane „Niedziela z Mistrzem”. Odbyły się wówczas trzy takie koncerty, a w kolejnym sezonie już tylko jeden. W listopadzie 2001 r. Filharmonia gościła Waldemara Krawca, który podczas swojego recitalu prezentował twórczość Moritza Brosiga w ramach V Festiwalu Kompozytorów Śląskich. W programie koncertu symfonicznego 15 marca 2002 r. pojawiło się *Adagio na orkiestrę i organy* Tomaso Albiniego w wykonaniu Elżbiety Kaszyckiej-Kowalczyk i Orkiestry Filharmonii Opolskiej pod dyktando Marka Tracza. Tydzień później natomiast, w ramach Opolskich Dni Muzyki Oratoryjnej i Pasyjnej, prezentowana była twórczość Jana Sebastiana Bacha i Mieczysława Surzyńskiego w wykonaniu opolskich Filharmoników oraz organisty — Przemysława Kapituły, pod dyktando Bogu-

sława Dawidowa. W listopadzie 2002 r. organy zabrzmiały w koncercie poświęconym twórczości Wojciecha Kilara.

Kolejne lata przyniosły nowe plany rozbudowy budynku Filharmonii Opolskiej. Pierwszy etap dotyczył powiększenia widowni w sali koncertowej. Działo się to w sezonie artystycznym 2005–2006. Zaplanowane koncerty odbywały się wówczas głównie poza gmachem Filharmonii. W sezonie 2006–2007 filharmonicy powrócili do budynku, świętując 55-lecie działalności instytucji. Jak wynika z notatek pracowników, w trakcie tego sezonu odbyły się dwa recitale organowe.

Drugi etap rozbudowy budynku Filharmonii Opolskiej przypada na lata 2011–2012. Jest to kolejny sezon, w którym cały zespół Filharmonii opuścił budynek, a planowane koncerty gościły w salach całego województwa. Prace remontowe obejmowały zarówno rozbudowę już istniejących poziomów budynku, jak i dobudowanie kolejnego piętra powyżej dachu sali koncertowej. Prace odbywające się na terenie Filharmonii miały również spory wpływ na znajdujące się w niej organy. Pomimo prób zabezpieczenia instrumentu, kurz i brak utrzymanej na odpowiednim poziomie temperatury dały się we znaki poszczególnym elementom instrumentu. Już po pierwszym etapie rozbudowy organy wymagały coraz częstszych interwencji. Podczas niektórych koncertów niestety nie zabrzmiały, a ich partię przejmowały wypożyczone instrumenty. Taki stan rzeczy utrzymał się do 2016 r. Organy udało się przywrócić do koncertowej formy w listopadzie, aby wykonać *Symfonię organową* Saint-Saënsa. Jasnym stało się już wówczas, że instrument wymagał gruntowniejszego remontu. Obecny dyrektor — Przemysław Neumann nie rezygnuje jednak z repertuaru organowego, starając się utrzymać formę najokazalszego instrumentu w sali koncertowej Filharmonii Opolskiej. Organy były głównym bohaterem cyklu zatytułowanego „W starym kinie”, podczas którego prezentowano projekcje starych, niemych filmów na wielkim ekranie w sali koncertowej, z muzyką improwizowaną na żywo przez młodego, lecz wyjątkowo utalentowanego organistę — Karola Mossakowskiego. Pomimo zakłóceń w planach koncertowych, jakie spowodowała pandemia COVID-19 w 2020 r., również w jego wykonaniu zabrzmiał ostatecznie w listopadzie 2021 r. *Koncert na organy, kotły i smyczki g-moll* Francisca Poulenca. Tradycją stały się także coroczne koncerty organowe, inaugurujące nowy rok szkolny, w wykonaniu uczniów i nauczycieli Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu.

Jeszcze w 2021 r. dyrekcja Filharmonii Opolskiej zleciła zbadanie stanu technicznego oraz sporządzenie kosztorysu prac remontowych organów w sali koncertowej. Obecnie trwają starania dotyczące zebrania odpowiednich środków finansowych do ich realizacji.

4. Charakterystyka i dyspozycja organów Filharmonii Opolskiej

Organy Filharmonii Opolskiej wyprodukowane zostały w 1980 r. jako opus 2116 przez firmę *VEB Frankfurter Orgelbau Sauer*. Zostały zmontowane przez czeskiego organmistrza Vladimira Grygara w 1996 r. Instrument posiada wolno stojący, umieszczony centralnie

kontuar z trzema manualami, obejmującymi skalę od C do c⁴, oraz klawiaturę pedałową, obejmującą skalę od C do f¹. Sama traktura gry jest mechaniczna, jednak organy posiadają elektroniczne programowanie głosów. 48 głosów imituje instrumenty orkiestry symfonicznej, z wyjątkiem instrumentów klawiszowych (fortepian, klawesyn). Organy posiadają 3526 piszczałek typu językowego i wargowego, osadzonych w 9 wiatrownicach typu zasuwowo-klapowego. Największa piszczałka drewniana ma 8 m długości, natomiast metalowa — 5 m długości. Najmniejsza metalowa piszczałka ma zaledwie 9 mm. Piszczałki metalowe zbudowane są ze stopu ołowiowo-cynkowego. Do budowy drewnianych piszczałek użyto drewna sosnowego i dębowego. Wydajność dmuchawy ustalono na 40 m³ powietrza na minutę. Do budowy instrumentu wykorzystano takie materiały, jak: stal, miedź, ołów, srebro oraz drewno — sosna, świerk, dąb, buk, mahoń, heban, orzech kaukaski.

Całkowita waga instrumentu to 60 ton. Do montażu użyto 30 km przewodów elektrycznych. Głośność wewnątrz organów może dochodzić do 130 dB, a na widowni – do 90 dB.

Organy mają stałą, oddzielną klimatyzację, zapewniającą temperaturę 20–22°C i wilgotność utrzymaną na poziomie 38–48%.

Dyspozycja:

Manual I (Hauptwerk)	Manual II (Brustwerk)	Manual III (Schwelwerk)	Pedał
Pommer 16'	Holzgedackt 8'	Bordun 16'	Prinzipalbass 16'
Prinzipal 8'	Quintadena 8'	Prinzipal 8'	Subbass 16'
Gedacktflöte 8'	Prästant 4'	Rohrgedackt 8'	Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Rohrflöte 4'	Salizional 8'	Quintbass 10 2/3'
Oktave 4'	Oktave 2'	Schwebung 8'	Oktavbass 8'
Kleingedackt 4'	Terz 1 3/5'	Oktave 4'	Grossgedackt 8'
Quinte 2 2/3'	Quinte 1 1/3'	Spitzflöte 4'	Hohlflöte 4'
Oktave 2'	Gemshorn 1'	Nasat 2 2/3'	Hintersatz 5 f. (fach.)
Zink 5-6 f. (3 fach.)	Scharf 4 f. (fach.)	Waldflöte 2'	Posaune 16'
Mixtur 5-6 f. (fach.)	Holzregal 8'	Terz 1 3/5'	Bombarde 8'
Zimbel 3 f. (fach.)		Oktävlein 1'	Trompete 4'
Trompete 8'		Mixtur 5-7 f. (fach.)	
		Dulzian 16'	
		Franz. Trompete 8'	
		Oboe 8'	

Pozostałe włączniki:

- 6 połączeń: I-P – II-P – III-P – II-I – III-I – III-II
- Piano
- Tutti
- 4 wolne kombinacje
- 2 kombinacje pedału
- Crescendo
- Tremolo II man.
- oddzielne włączanie głosów językowych.



Dyspozycja zapisana na oryginalnych planach organów, archiwum Filharmonii Opolskiej

5. Obecny stan techniczny

Zgodnie z oceną stanu technicznego przeprowadzoną w listopadzie 2021 r. organy Filharmonii Opolskiej wymagają przepracowania traktury ze względu na dużą liczbę kombinacji, jaką organista ma do dyspozycji w czasie wykonywania koncertu. Elementy traktury należy technicznie dopracować poprzez:

- wykonanie i montaż przewodnic szczelinowych dla abstraktów w poszczególnych sekcjach manualów i pedału;
- wymianę uszkodzonych magnesów;
- przepracowanie przekaźników sterujących magnesami;
- wymianę odkształconych abstraktów;
- naprawę elementów funkcyjnych kontuaru.

Natychmiastowej naprawy wymagają piszczalki głosów językowych, ponieważ ich pierwsze tony nie są w stanie utrzymać ciężaru piszczalek. Część z nich zerwała się z wieżaków i niszczy kolejne. Kilkanaście sztuk ma już bardzo duże wgniecenia. Do prac, które koniecznie trzeba wykonać w najbliższym czasie, należy montaż wsporników drewnianych oklejonych filcem oraz wykonanie dodatkowych zawieszek wraz z wlutowaniem blach wzmacniających.

Odnotowano bardzo duży spadek ciśnienia w poszczególnych sekcjach manuałów i pedału, dlatego kolejne prace powinny dotyczyć utrzymania stałego ciśnienia przy włączonym *Pleno-Tutti* poprzez montaż magazynów sprężonego powietrza. Efektem braku stabilności ciśnienia, jakie obecnie ma miejsce, jest niewłaściwy strój instrumentu przy włączeniu większej liczby głosów labialnych i językowych (Kosztorys naprawy organów 2022).

Podsumowanie

Zawiła historia tego niezwykłego instrumentu, jakim są organy Filharmonii Opolskiej, toczy się już 42 lata. Choć instrument stworzony został po to, by brać czynny udział w działalności koncertowej tej instytucji, nadal pojawia się w programach koncertowych zbyt rzadko, by pokazać pełnię swoich możliwości. Instrument zrośnięty ze ścianami gmachu przez lata odczuwał każde jego drganie, wchłaniał krążące w ścianach płyny i wdychał pyły przetaczających się przez budynek remontów. Pomimo starań dużego grona sympatyków, którym bardzo zależy na kondycji instrumentu, jego losy nadal są niepewne. Ogromnie istotne jest, aby w najbliższym czasie dyrekcji Filharmonii Opolskiej udało się zebrać odpowiednie środki na remont organów. Niech ponownie wraz z harmonijnie płynącymi dźwiękami orkiestry w sali koncertowej Filharmonii Opolskiej zabrzmie silne i równe tętno organów, umieszczonych w samym sercu jednej z najważniejszych scen koncertowych województwa opolskiego.



Sala koncertowa Filharmonii Opolskiej, fot. Jarosław Małkowski

BIBLIOGRAFIA

GAJDA R. (2004). *Organy ich historia, budowa i pielęgnacja*. Reprint wydania z 1934 roku. Katowice: Biblioteka Śląska.

POŚPIECH R. (1996). *Nowe Organy w Filharmonii Opolskiej*. „Ruch Muzyczny”, 22, 37.

POŚPIECH R. (1997). *XLV sezon artystyczny Filharmonii Opolskiej*: *Kalendarz Opolski 1996*, Opole: Opolskie Towarzystwo Kulturalno-Oświatowe, 246–250 (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

POWOLNY J. (1995). *Nie studiować entuzjazmu: Kalendarz Opolski 1995*, Opole: Opolskie Towarzystwo Kulturalno-Oświatowe, 208 (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

SIERPIŃSKI W. (1998). *Sezon Artystyczny 1998/99. Program*. Opole (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

SPYRKOWA U. (1996). *XLV sezon artystyczny 1996/97. Program*. Opole (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

TRACZ M., BUCIK M., SZCZUPAŁ J. (1990). *Dom pełen muzyki: Inauguracja nowej Sali Koncertowej FO w Opolu 3–6.05.1990* [program koncertowy], Opole, 2–5 (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

DOKUMENTY Z ARCHIWUM FILHARMONII OPOLSKIEJ

Chodź do Filharmonii. Sezon artystyczny 2019/2020. Opole: archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera.

Decyzja Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dotycząca przyjęcia projektu: *Dokończenie modernizacji formy zewnętrznej Filharmonii Opolskiej, wraz z elementami usprawnień technicznych*, 20.11.2009.

Dokumentacja własna Działu Organizacji i Promocji Filharmonii Opolskiej im. Józefa Elsnera w latach 1952–2022.

Inauguracja nowej Sali koncertowej (plakat), 3–4.05.1990, Opole: archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera.

Kosztorys naprawy organów firmy VEB Frankfurter Orgelbau „Sauer” opus 2116 DDR Erbaut 1980, Filharmonia Opolska im. Józefa Elsnera, 10.02.2022.

List gratulacyjny Ministra Kultury i Sztuki Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, 3.05.1990 r.

Organy Koncertowe Filharmonii Opolskiej (1996): *XXII Opolskie Dni Oratoryjne. Program*, Opole, 5 (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

Program koncertowy. Sezon artystyczny 2009/2010. Opole (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

Program koncertowy. Sezon artystyczny 2010/2011. Opole (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

Uchwała przekształcająca Państwową Orkiestrę Symfoniczną im. Józefa Elsnera w Opolu w Filharmonię (1972).

XLIX Sezon Artystyczny 2000/2001. Opole (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

XLVI Sezon Artystyczny 1997/98. Program. Opole (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

XLVIII Sezon Artystyczny 1999/2000. Opole (w archiwum Filharmonii Opolskiej im. J. Elsnera).

SUMMARY

The concert organ located in the Opole Philharmonic Concert Hall was ordered in 1979 from the German company called *Sauer*. The forty-eight-voice instrument was brought to Opole a year later, but due to the ongoing reconstruction of the Philharmonic Hall building, its immediate installation upon delivery was not feasible. Accordingly, the unfolded elements of the instrument were hidden at the backstage. However, no-one expected them to remain there for another sixteen years! In 1994, as a result of the initiative of music lovers affiliated with the Philharmonic Hall, referred to as the Organ Reconstruction Committee, funds began to be collected for the full installation of the instrument.

Since it was impossible to attract a single strategic sponsor, the Organ Reconstruction Committee raised money by selling certificates for particular organ pipes. The largest pipe in the Opole Philharmonic organ measures 8 metres in height, and the smallest one – just 9 mm, so each of the 3,526 pipes had a different corresponding price. Despite the Committee's involvement, the money raised did not cover all the required costs. The Philharmonic Hall obtained the rest of the target amount from loans. For the installation of the organ, the Czech organ builder Vladimir Grygar from Prostějov, who had already carried out essential repair work on the organ in the Opole Cathedral, was hired.

Ultimately, the instrument was installed in 1996. The inauguration ceremony was planned along with the grand concert opening the new artistic season on 20th September. The first sounds played on the organ – installed after sixteen years – were played by Julian Gembalski, performing *Toccata and Fugue in D minor* BWV 565 by Johann Sebastian Bach. The remaining part of the evening was filled with music accompanied by the Opole Philharmonic Orchestra conducted by Janusz Powolny. Francis Poulenc's *Organ Concerto* and Camille Saint-Saëns' *Symphony No. 2 in C minor*, Op. 78, also known as the *Organ Symphony*, were performed.

Unfortunately, merely a year later Opole was hit by the so-called Flood of the Millennium, damaging both the Philharmonic Hall building and the instrument located inside of it. The organ was played again in the artistic season of 1998/1999. In the following seasons, the Opole Philharmonic Hall's concert programs regularly featured organ repertoire, both in recitals and as an accompaniment during concerts with the orchestra. However, the subsequent plans to expand the Opole Philharmonic Hall building disrupted the regularity of the flow of those concerts, and the technical condition of the instrument began to deteriorate again.

Additionally, in 2005 and 2011 the building underwent some further reconstruction work, enlarging the auditorium of the Concert Hall and of the whole building itself. Despite the strong efforts of the successive Directors of the Philharmonic Hall, all the

renovation works did affect the technical condition of the organ again. In the last several years, the instrument has been in need of a major overhaul.

The current Director of the institution – Przemysław Neumann, however, does not give up the organ repertoire, trying to maintain the most magnificent instrument in the Opole Philharmonic Concert Hall in good shape. The organ was the main “protagonist” of a cycle entitled *In old cinema*, during which screenings of old silent films with live music improvised the organ by Karol Mossakowski were presented. The annual organ concerts inaugurating the new school year, performed by the students and teachers of the Diocesan Institute of Church Music in Opole, have also become a solid tradition.

The difficult history of this remarkable instrument – the Opole Philharmonic organ – is already 42 years old. Although the instrument was created to take active part in the institution’s concert activities, it still appears in concert programs too rarely to demonstrate its full potential. This text presents both the remarkable history of the organ situated inside the Opole Philharmonic Hall, its construction, and it also proves the current technical condition of the instrument as well as the scope of the renovation work required to be performed in the coming future to make the instrument sound in its full glory again.

Słowa kluczowe/Keywords:

Filharmonia Opolska • organy • historia • budowa organów
• stan techniczny

Opole Philharmonic • organ • history • organ construction
• technical condition

Marzena Rosińska – born in 1982, since 2009 she has been associated with the Opole Philharmonic Hall, where she currently works as Deputy Head of the Organization and Promotion Department. A singer, a teacher, and the manager of amateur music choirs. She did sing in the choirs of the Wrocław Opera and Opole Philharmonic. Her credits also include a degree in linguistics.

e-mail: marzenarosinska@gmail.com

4

Organs as an exemplification of the material heritage of Montenegrin culture

Part. 2: St. Nicholas' Church and the Church of Our Lady of the Rock in Perast

Grzegorz Pożniak

ORCID: 0000-0002-0529-1025

DEPARTMENT OF HISTORY OF CULTURE
AND ART – UNIVERSITY OF OPOLE

ABSTRACT

This article is a second part of the series of texts on organs in Montenegro, in which the organs from St. Nicholas' Church and the Church of Our Lady of the Rock in Perast will be described. The description of these instruments will include their basic presentation in the context of the organ building trends in this part of Europe. Organs as a special musical instrument are an important example of the material heritage of musical culture. Montenegro, being a predominantly Orthodox country in which instrumental and vocal-instrumental music is not performed, cannot claim a large number of organs. However, their significant proportion includes historically noteworthy instruments.

The congress entitled *The Organ as European Cultural Heritage* was held in Varaždin (Croatia) from 10–16 September 2000. The participants of this event expressed a number of vital opinions regarding European organs. The important issue was to recognise the heritage value of so many thousands of European organs. Their future and survival are only possible on the basis of substantial financial investments, especially in regard to organs in Central and Eastern Europe (www1). As part of the congress lectures, Prof. Christoph Bossert from Germany articulated the notable words: "I would very much like to formulate the following motto: Europe begins in village churches" (Z. Kušćer 2021: 185). This metaphorical expression accurately introduces the theme of the current article which is a continuation of its first part. It is worth mentioning that the contents of the first part result from the research conducted within the framework of the scientific project *Musical Heritage of Montenegro – Musical Practices of Montenegro and their Potential*. "The project's goal is the intensification of activities with the aim of encouraging scientific and artistic research in the field of the Musical heritage of Montenegro, which will – through cooperation of eth-

nomusicologists, music theorists and creators in the field of musical art – give contribution to the purpose of its further preservation and affirmation in new interpretations” (Arch1).



St. Mary Church in Perast

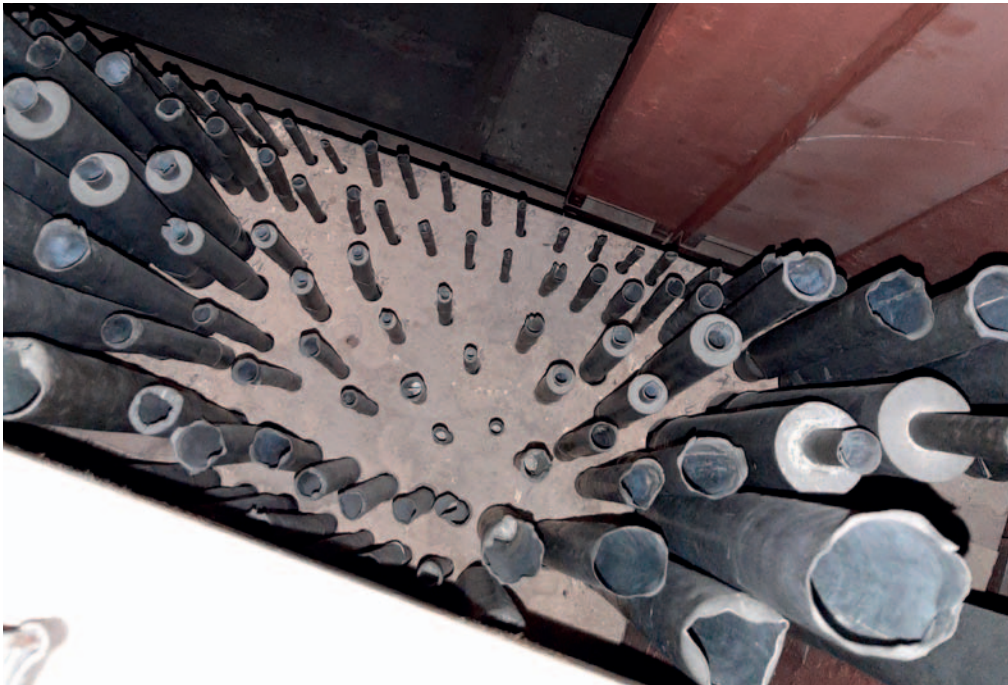


St. Mary Church in Perast

Referring to the statement about Europe having its ‘beginning’ in village churches, there is no doubt that Perast, which is located at the Bay of Kotor, exemplarily fits into this observation. This historic place has around 300 inhabitants, and the historical richness of this charming corner of the earth is remarkable. There are here rich musical, painting and literary traditions. The town had its greatest peak in the 17th and 18th centuries, when along with the rest of the Bay of Kotor it belonged to the Republic of Venice as part of the so-called Venetian Albania (D. Nadaždin, M. Niedźwiecki 2011: 146). This statement will be needed in the description of the organ in Perast. A majority of the currently existing buildings were constructed at that time, including Baroque palaces of wealthy families and 18 Catholic and Orthodox churches – all of them are in Venetian architecture that is typical of the region at that time (www2). The churches include St. Mark’s Church from 1760, St. Anthony’s Church with a Franciscan monastery from 1679, The Church of Our Lady of the Rosary with an octagonal bell tower from 1678 and others. In addition, there are two other churches renowned for their organs: the 17th century St. Nicholas’ Church with the highest belfry on the entire eastern Adriatic coast, and the Church of Our Lady of the Rock called (similar to the artificial island on which it is built) *Gospa od Škrpjela* (Island of Our Lady on the Rock). The founding of this church can be dated to the late 16th and early 17th centuries (A. Ivelja-Dalmatin 2017: 9–12), with the specific time 1630 given.



St. Nicholas Church in Perast



St. Nicholas Church in Perast



St. Mary Church in Perast

Both churches contain two small instruments showing predilections to Italian organ building which put its stamp on the eastern Adriatic coast. Political contacts with Venice and cultural relations closely influenced this part of the Balkans, including specifically organ building (E. Škulj 2010).

Organs of St. Nicholas' Church of in Perast

- 6 stops (Principal, Ottava, XV, XIX, Voce umana, Flauto in XII)
- Keyboard compass (short octave): Manual – E–c3; Pedal – E–a
- Slider windchest, Pull-down pedal
- Bellows inside the organ

The first mention of this organ dates back to 1696. It is a bill for the repair of this instrument. It is assumed that the organ can be dated to the first half of the 17th century.

The organ of the Church of St. Mary of the Rock in Perast

- 6 stops (Principale, Ottava, XV, Voce umana)
- Keyboard compass (short octave): Principal – E–c3; Pedal – E–c
- Pull-down pedal
- Bellows inside the organ

No information regarding the history of the organ is available.

The history of organ building at the Bay of Kotor and, more broadly, in Montenegro remains mostly unrecognised. However, with a high degree of probability it can be stated on the basis of existing knowledge that the region does not have its particular tradition of organ building. Nevertheless, a tradition of organ music performance dating back to the 16th century is evident, which is confirmed by abundant references to organists found in archives of various provenance. Boka Kotorska belonged to the Dalmatian cultural circle. In this region, the organ builder Petar Nakić (1694–1769; the Italian version of his name: Pietro Nacchini or Nachielli) and his school of organ-building put their mark. Nakić left a legacy of between 350 and 370 organs (Armano 1998; Faulend Heferer 1973). They were built in the Neoclassical Italian style with numerous technical improvements. This line of organ-building tradition can be described as Venetian-Dalmatic. Being a Franciscan he undertook an expedition from Šibenik to Venice, in which he studied theology and learned the art of organ building. He is likely to acquire his skills in this area in the workshop of Giovanni Battista Piaggi. Nakić used a slider windchest in his instruments, a tamburo, which was an imitation of timpani playing and was mainly used during Holy Week, and a Tiratutti foot switch (Z. Kušćer 2021: 183–184). Furthermore, Nakić standardised the division of wind-chests into two parts cis¹–d¹. A number of these solutions were applied to the organ in Perast. Nakić's pupils included: Francesci Dacci (1712?–1784) and Gaetano Callido (1727–1813?), Gaetano Moscatelli (1765–1822; Šaban 1974; Šaban 2006) and successive generations of their pupils: Antonio Bossi (1805–1871), Carl Hesse (1808–1882) or Franz Goršič (1836–1898). Their names were already mentioned in the first part of the article describing the organ in Montenegro (G. Poźniak 2020).

At this moment, it is appropriate to express a more general reflection. It could be stated without a shadow of a doubt that though the musicological potential of Montenegro is very high, the research areas are still largely undeveloped. Organs are an accurate example of this reality: it is a matter that absolutely needs to be examined in detail, if only in the in-depth research of archives. Yet, there are needed local researchers who – in full identification with the heritage of centuries of local, regional and national culture and tradition – will devote their creative forces to systematising and describing this heritage. Organising some form of theoretical (musicological?) course in the music education system would be a good starting point to undertake this challenge and finalise it. Yet, another effective and dynamic *modus operandi* can be also conceivable. Both instruments from the Perast churches were damaged by the passing of time and the lack of professional repairs preceded by their instrumentalist analysis. However, despite this fact these organs have largely retained their originality and

restoring them to full capacity poses a challenge for the modern age. Nonetheless, there can be no *ad hoc* rectification of defects in this case. A comprehensive organ-building intervention at the highest level of expertise should be taken into account. Therefore, on the basis of some international funds (after all, Europe begins in village churches) it could be advisable to entrust the organ renovation and all the preceding and successive scientific activities to people and institutions from outside Montenegro, but only and exclusively with the aim of forming the nucleus of Montenegrin instrumentology (including organology) and organ-building.

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Archiwum Akademii Muzycznej, Centinje; Project „Musical Heritage of Montenegro – Musica Practices and their Potential MusiH”, 2019.

ARMANO E. (1998). *Don Petar Nakić (Pietro Nacchini) utemeljitelj mletačko-dalmatinske graditeljske škole orgulja*. Lepuri: Stipe Nimac.

FAULEND HEFERER I. (1973). *Nakićeve orgulje iz 1762. u samostanskoj crkvi sv. Frane u Šibeniku. Tehničko-akustička analiza. Restauracija*. „Arti Musices. Musicological Yearbook”, 47–99.

IVELJA-DALMATIN A. (2017). *Matka Boska Skalna. Perast*. Zagreb: Turistička naklada.

KUŠČER Z. (2021). *Orgelbau in Kroatien*. „Singende Kirche” 3, 182–189.

NADAŽDIN D., NIEDŹWIECKI M. (2011⁵). *Czarnogóra – Fiord na Adriatyku*. Kraków: Bezdroża.

POŹNIAK G. (2020). *Organs as an exemplification of Montenegro's material cultural heritage. Part 1: St. Tryphon's Cathedral in Kotor – Our Lady Help of Christians' Church in Muo*. „Folia Organologica” 3, 93–113.

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

ŠABAN L. (2006). *Ostavština za budućnost*. Zagreb/Varaždin: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Zavod za znanstveni rad.

ŠKULJ E. (2010). *Križmanova orguljarska delavnica*. Ljubljana: Družina.

www1: <https://ika.hkm.hr/english/the-first-european-congress-on-organs-has-issued-the-varazdin-resolutions-2000>; 27 XI 2022.

www2: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Perast>; 28 XI 2022.

SUMMARY

Montenegro became a union republic of the Socialist Republic of Yugoslavia (1945–1992) after the Second World War and the political changes and wars in the Balkans at the turn of the 20th and 21st century. Montenegro proclaimed its independence on 3rd June 2006. As an independent state, this former republic of socialist Yugoslavia takes action to gather and scientifically describe its remarkable cultural heritage. In 2019 Cetinje Academy of Music, which is part of the University of Montenegro, decided to carry out a scientific project aimed at depicting this entire cultural heritage. Folk culture and Orthodoxy are the dominant features of this whole *opus*, thus it is not surpris-

ing that cultural products are mostly associated with these two cultural factors. Catholics constitute a group of about 3.5%, which amounts to a relatively small number of believers. Though they are a small community, they also left their mark on culture. One of the important factors in the Catholic worship is the pipe organ. This article is a second part of the texts on organs in Montenegro, in which organs from two churches in Perast were described: St. Nicholas' Church and the Church of Our Lady of the Rock. Both churches contain two small instruments displaying predilections to Italian organ building, which left its mark on the eastern Adriatic coast. Political contacts with Venice and cultural relations strongly influenced this part of the Balkans, including organ building.

However, the history of organ building at the Bay of Kotor and, more generally, in Montenegro remains highly unrecognised. With a high degree of likelihood, due to the existing knowledge it can be concluded that the region does not have its own distinct tradition of organ building. Nevertheless, there is an evident tradition of organ music performance dating back to the 16th century, which is supported by numerous references to organists in various archives. Boka Kotorska belonged to the Dalmatian cultural circle. In this region, the organist Petar Nakić (1694–1769; Italian version of his name: Pietro Nacchini or Nachielli) and his school of organ-building left their mark.

Both instruments from the churches of Perast were damaged by the passage of time as well as the lack of professional repairs preceded by an instrumentological analysis of the existing material. Yet, it appears despite the circumstances that these organs have largely retained their originality and restoring them to full working order is a challenge of the present day. There can be no *ad hoc* rectification of defects in this case. A comprehensive organ-building intervention at the highest level of expertise is highly required. Therefore, on the basis of some international funds (after all, Europe begins in village churches) it could be sensible to entrust the organ renovation and all the preceding and following scientific activities to people and institutions from outside Montenegro, but only and exclusively with the aim of forming the nucleus of Montenegrin instrumentology (including organology) and organ building.

Keywords:

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

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

e-mail: xgrzpoz@wp.pl

5

Indeks organów istniejących w kościołach i kaplicach diecezji gliwickiej

Index of Organs in Churches and Chapels of the Diocese of Gliwice

Franciszek Koenig

ORCID: 0000-0003-0285-9081

KATEDRA MUZYKOLOGII – UNIwersYTET
OPOLSKI

ABSTRACT

The article is a presentation of organ instruments found in Catholic churches and chapels in the Diocese of Gliwice. The first part of the article is a short description of the history of the diocese. The main part of the article is a list of organs in alphabetical order by place names and church names including 134 instruments. The last part of the article is a summary prepared based on a few criteria: the number of organs built in chronological order, the builders of the instruments and the technical and construction solutions used.

Wprowadzenie

Diecezja gliwicka została utworzona przed 30 laty przez papieża Jana Pawła II w ramach reformy administracyjnej Kościoła w Polsce na podstawie bulli papieskiej *Totus Tuus Poloniae populus* z 25 marca 1992 r. (J. Wieczorek 1999: 5). Powstała z wyłączenia części terytorium diecezji opolskiej (11 dekanatów) oraz diecezji katowickiej (6 dekanatów) i przynależy do metropolii katowickiej, nazywanej też metropolią górnośląską, która w warstwie kulturowej kontynuuje dawne tradycje diecezji wrocławskiej ubogacone również w przeszłości tradycją diecezji krakowskiej. Granice terytorialne nowo utworzonej diecezji gliwickiej nie nawiązują do żadnej wyodrębnionej wcześniejszej samodzielnej jednostki organizacji kościelnej (J. Kopiec 1999: 7-9).

Według stanu z marca 2022 r. diecezja gliwicka liczy 156 parafii. Istnieją jednak 3 parafie na terenie diecezji, które nie podlegają jurysdykcji biskupa gliwickiego. Są to 2 parafie wojskowe oraz 1 parafia obrządku ormiańskiego. Na terenie diecezji znajduje się 190 kościołów, wśród których jest 156 świątyń parafialnych, 17 filialnych oraz 17 innych kościołów, najczęściej zabytkowych, które w przeszłości pełniły rolę kościołów parafialnych. Oprócz tego na jej terenie znajduje się także aż 118 różnego rodzaju kaplic szpitalnych, zakonnych, cmentarnych lub w domach rekolekcyjnych w których sprawuje się regularnie Msze św. W 3 z nich znajdują się także organy piszczalkowe (P. Górecki 2007: 12).

Niniejsza prezentacja uwzględnia wszystkie organy znajdujące się we wspomnianych kościołach i kaplicach, jednak nie ujmuje ona np. organów znajdujących się w kościołach ewangelickich, które przebadał H. Orzyszek, co stanowi równie ciekawe spektrum śląskiej tradycji budownictwa organowego (H. Orzyszek 2011).

Teren diecezji gliwickiej pod względem historycznym, kulturowym i społecznym współtworzy tradycję górnośląską, wyrastającą przeciw z tradycji wielkiego regionu Śląska. Uwiadacznia się to również w tradycji budownictwa organowego, czego egzemplifikacją będzie także niniejsze opracowanie, składające się z dwóch części. Pierwsza będzie zawierała skrótowną prezentację istniejących organów, a w drugiej części znajdzie się krótkie podsumowanie wykazu wraz z próbą omówienia w zarysie najważniejszych cech konstrukcyjnych tego instrumentarium. Niniejsze opracowanie jest efektem badań historycznych nad budownictwem organowym, prowadzonych na terenie Górnego Śląska od ponad 40 lat, a także szczegółowych badań organoznawczych, prowadzonych na terenie diecezji gliwickiej od 20 lat (J. Gembalski 1984: 99-136; J. Gembalski 1980: 27-35; F. Koenig 2014: 417-444; F. Koenig 2019).

1. Wykaz organów piszczalkowych

W sumie we wszystkich kościołach i kaplicach katolickich na terenie diecezji gliwickiej znajduje się 134 organów piszczalkowych. Poniżej zamieszczony jest ich wykaz w układzie alfabetycznym według nazw miejscowości i wezwań kościołów czy kaplic. W każdym przypadku zostało określone miejsce usytuowania organów, wśród których są, jak wspomniano, kościoły parafialne, filialne, zabytkowe oraz kaplice. W każdym z przypadków podana jest nazwa parafii, na terenie której znajduje się dany kościół lub kaplica. W dalszej kolejności została umieszczona bardzo ważna informacja odnośnie do budowniczego organów oraz roku ich budowy. W przypadkach organów rozbudowanych lub translokowanych zostały podane podstawowe informacje o zaistniałych procesach. Następnie podane zostaną 3 inne informacje o organach, które charakteryzują wartość każdego z instrumentów. Pierwszą z nich będzie wielkość organów wyrażona w liczbie głosów oraz w liczbie sekcji brzmieniowych. Drugą informacją będzie rodzaj zastosowanej traktury, a trzecią – typ wiatrownic. W przypadku instrumentów w których obok siebie występują różne typy wiatrownic, zostanie to wyraźnie określone w odniesieniu do poszczególnych sekcji.

1. Babice

kościół parafialny pw. św. Anny
Henryk Hober, 2011-2012
(rozbudowa organów D. Biernackiego
z 1966 r.)
15 gł., 2M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice stożkowe

2. Bojszów

kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych
nieznany budowniczy z Czech, lata 90.
XX w.
(wykorzystano części organów z zabytkowego kościoła parafialnego)
17 gł., 2M + P

traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

3. Boronów

kościół parafialny pw. NMP Królowej
Różańca Świętego
Johann Hawel und Söhne, 1853 r.
10 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

4. Brusiek

kościół filialny pw. św. Jana Chrzciciela
(parafia Matki Boskiej Fatimskiej Kale-
ty-Drutarnia)
Karl Spiegel, ok. 1910 r.
4 gł., M (pozytyw)
traktura pneumatyczna
wiatrownica stożkowa

5. Bytom

kościół rektoralny pw. Ducha Świętego
(parafia Wniebowzięcia NMP)
Eduard Horn, 1875 r.
8 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

6. Bytom

kaplica cmentarna Mater Dolorosa
(parafia Trójcy Świętej)
prawdopodobnie Eduard Wilhelm, po
1882 r.
6 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice stożkowe

7. Bytom

kościół parafialny pw. Najświętszego
Serca Pana Jezusa
Bruno Göbel und Söhne, 1937 r. (Opus
391)
24 gł., 2M + P

traktura elektropneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

8. Bytom

kościół parafialny pw. Podwyższenia
Krzyża Świętego
Gebrüder Rieger, 1937 r. (Opus 2814)
10 gł., 1M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

9. Bytom

kościół parafialny pw. św. Barbary
Carl Berschdorf, 1940-1941
65 gł., 4M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany leżące)

10. Bytom

kościół parafialny pw. św. Małgorzaty
prawdopodobnie Schlag und Söhne,
przełom XIX i XX w.
9 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

11. Bytom

kościół parafialny pw. św. Wojciecha
Wilhelm Sauer, 1928 r.
(rozbudowane organy firmy Schlag und
Söhne z 1897 r.)
43 gł., 3M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe typu skrzynio-
wego (I i II manual) oraz ze stojącymi
membranami (III manual i pedał)

12. Bytom

kościół parafialny pw. św. Jacka (kościół
górny)
Rieger, 1926 r. (Opus 2240)

60 gł., 3M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

13. Bytom

kościół parafialny pw. św. Jacka (kościół
 dolny pw. św. Józefa)
 Rieger, 1934 r. (Opus 2640)
 16 gł., 2M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

14. Bytom

kościół parafialny pw. św. Anny
 Jacek Siedlar, 1999 r.
 24 gł., 2M + P
 traktura mechaniczna
 wiatrownice klapowo-zasurowe

15. Bytom

kościół parafialny pw. Trójcy Świętej
 Rieger, 1926 r. (Opus 2214)
 52 gł., 3M + P
 traktura elektropneumatyczna (przed
 1956 r. pneumatyczna)
 wiatrownice stożkowe

16. Bytom

kościół parafialny pw. Wniebowzięcia
 NMP
 Włodzimierz Truszczyński, 1970 r.
 44 gł., 3M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

17. Bytom-Bobrek

kościół parafialny pw. Świętej Rodziny
 Rieger, 1903 r. (Opus 982)
 37 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice upustowe (z bocznymi
 mieszkaniami klinowymi)

18. Bytom-Karb

kościół parafialny pw. Dobrego Pasterza
 Paul Berschdorf, 1908 r.
 35 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

19. Bytom-Miechowice

kościół parafialny pw. Bożego Ciała
 Carl Berschdorf, 1939
 24 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

20. Bytom-Miechowice

kościół parafialny pw. Krzyża Świętego
 Leon Michalik, 1968 r.
 (przebudowane organy Schlag und Söh-
 ne z 1905 r. na skutek szkód górniczych)
 30 gł., 2M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

21. Bytom-Stolarzowice

kościół parafialny pw. Chrystusa Króla
 Rieger, 1937 r. (Opus 2814)
 26 gł., 2M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

22. Bytom-Sucha Góra

kościół parafialny pw. św. Michała Ar-
 chaniola
 Richard Landau, 1925 r.
 (translokacja z kościoła NSPJ w Gliwi-
 cach: Henryk Hober, 2009-2010)
 27 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

23. Bytom-Szombierki

kościół parafialny pw. Najświętszego
 Serca Pana Jezusa

Rieger, 1964 r. (Opus 1128)

32 gł., 2M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe

24. Bytom-Szombierki

kościół parafialny pw. Wniebowstąpienia
Pańskiego

Norks Orgel-Harmoniumfabrik, Norwe-
gia (Opus 242)

(translokacja 2020)

29 gł., 3M + P

traktura elektromagnetyczna

wiatrownice klapowo-zasurowe

25. Cieszowa

kościół parafialny św. Marcina, Biskupa
i Wyznawcy

Gottfried Wilhelm Scheffler, 1770 r.

7 gł., 1M + P

traktura mechaniczna

wiatrownice klapowo-zasurowe

26. Dziergowice

kościół parafialny pw. św. Anny

Karl Spiegel, 1906 r.

16 gł., 2M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe

27. Gliwice

kaplica pw. Najświętszego Serca Pana

Jezusa (ZOL, siostry boromeuszki)

(parafia katedralny św. Apostołów Piotra
i Pawła)

Karl Spiegel, ok. 1906 r.

(zbudowane w klasztorze Sióstr Boro-
meuszek w Ząbkowicach Śląskich; trans-
lokowane do Gliwic w 1968 r.)

11 gł., 2M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe

28. Gliwice

kościół katedralny pw. św. Apostołów
Piotra i Pawła

Gebrüder Rieger, 1936 r. (Opus 2960)
(rozbudowane organy Ernsta Kurzera,
1899 r.)

55 gł., 3M + P

traktura elektropneumatyczna

wiatrownice upustowe (membrany
stojące; część III manualu – membrany
leżące)

29. Gliwice

kościół parafialny pw. Chrystusa Króla

Carl Berschdorf, 1942-1943

56 gł., 3M + P

traktura elektropneumatyczna

wiatrownice upustowe (membrany le-
żące)

30. Gliwice

kościół parafialny pw. Matki Boskiej
Kochawiejskiej

firma Kleis, 1948 r.

(translokowacja z Essen: Michał Klepac-
ki, 2008 r.)

21 gł., 2M + P

traktura elektropneumatyczna

wiatrownice stożkowe

31. Gliwice

kościół parafialny pw. Najświętszego

Serca Pana Jezusa

firma Verschueren, lata 60. XX w.

(translokacja z Niemiec: Marina Maj-
cher, 2008-2009)

21 gł., 2M + P

traktura elektropneumatyczna

wiatrownice stożkowe

32. Gliwice

kościół parafialny pw. Podwyższenia
Krzyża Świętego

Klimosz i Dyrszlag, 1925 r. (w szafie z 1798 r.)

25 gł., 2M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe

33. Gliwice

kościół garnizonowy pw. św. Barbary
Wilhelm Sauer, 1922 r.

(rozbudowane organy Ernsta Kurzera,
1908-1909)

43 gł., 3M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe (część III manu-
ału – upustowe z membranami stojący-
mi)

34. Gliwice

kościół parafialny pw. św. Bartłomieja
Paul Berschdorf, 1911 r.

60 gł., 3M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe

35. Gliwice

kościół zabytkowy pw. św. Bartłomieja
(parafia św. Bartłomieja)

J.M.V. Haas, ok. 1850 r.

9 gł., 1M + P

traktura mechaniczna

wiatrownice klapowo-zasuwowe

36. Gliwice

kościół parafialny pw. św. Alberta Wiel-
kiego

(parafia św. Michała Archanioła)

Wilhelm Sauer, 1923 r.

16 gł., 2M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

37. Gliwice

kościół parafialny pw. Wszystkich Świę-
tych

Rieger, 1941 r.

57 gł., 3M + P

traktura elektropneumatyczna

wiatrownice stożkowe

38. Gliwice-Bojków

kościół parafialny pw. Narodzenia NMP
Rieger, 1913 r. (Opus 1891)

34 gł., 2M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe

39. Gliwice-Brzezinka

kościół parafialny pw. św. Jadwigi
Zdzisław Zasada, 1976 r.

17 gł., 2M + P

traktura elektropneumatyczna

wiatrownice stożkowe

40. Gliwice-Ligota Zabrska

kościół parafialny pw. św. Józefa
Rieger, 1926 r. (Opus 2249)

6 gł., 1M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe

41. Gliwice-Łabędy

kościół parafialny pw. św. Anny
Richard Landau, 1925 r.

(translokacja z kościoła ewangelickiego
w Krapkowicach: Józef Brylla, 1989 r.)

26 gł., 2M + P

traktura pneumatyczna

wiatrownice stożkowe

42. Gliwice-Łabędy

kościół parafialny pw. św. Jerzego
Rieger, 1928 r. (Opus 2380)

(translokacja z domu zakonnego sióstr
de Notre Dame w Gliwicach: ?, 1952 r.)

22 gł., 2M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

43. Gliwice-Łabędy

kościół parafialny pw. Wniebowzięcia
 NMP
 Schlag und Söhne, przełom XIX i XX w.
 12 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

44. Gliwice-Ostropa

kościół parafialny pw. Ducha Świętego
 Rieger, 1927 r. (Opus 2275)
 37 gł., 2M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

45. Gliwice-Sośnica

kościół parafialny pw. NMP Wspomożenie Wiernych
 Emanuel Cichoń, 1990 r.
 (z wykorzystaniem części instrumentu Riegera z 1913 r.)
 46 gł., 3M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice upustowe (membrany leżące) i stożkowe (pedał)

46. Gliwice-Wójtowa Wieś

kościół parafialny pw. św. Antoniego
 Carl Berschdorf, 1936-1937
 50 gł., 3M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice upustowe (membrany leżące)

47. Gliwice-Żerniki

kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela
 Carl Berschdorf, 1931-1932
 6 gł., 1M + P

traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

48. Herby

kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa
 Włodzimierz Truszczyński, 1970 r.
 10 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna (multipleks)
 wiatrownice stożkowe

49. Jawornica

kościół parafialny pw. św. Stanisława, Biskupa i Męczennika
 nieznanego budowniczego, II poł. XX w.
 (organy translokowane z kościoła pw. Wniebowzięcia NMP w Katowicach)
 11 gł., 2M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

50. Kalety-Jędrysek

kościół parafialny pw. św. Józefa
 Ernst Kurzer, 1903 r.
 (rozbudowa: Józef Ludwig, 1952-1953 oraz Henryk Hober 2008, 2016)
 18 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

51. Kalety-Miotek

kościół parafialny pw. św. Franciszka z Asyżu
 Włodzimierz Truszczyński, 1975 r.
 10 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna (multipleks)
 wiatrownice stożkowe

52. Kamieniec

kościół parafialny pw. Narodzenia św. Jana Chrzciciela
 Carl Volkmann (?), II poł. XIX w. (po 1860 r.)

8 gł., 1M + P
 traktura mechaniczna
 wiatrownice klapowo-zasuwowe

53. Karchowice

kościół parafialny pw. św. Katarzyny
 Aleksandryjskiej
 Rieger, 1932 r. (Opus 2558)
 6 gł., 1M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice upustowe (membrany sto-
 jące)

54. Kochanowice

kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca
 Damian Kaczmarczyk, 2003-2004
 13 gł., 1M + P
 traktura mechaniczna
 wiatrownice klapowo-zasuwowe

55. Koszęcin

kościół parafialny pw. Najświętszego
 Serca Pana Jezusa
 Karl Spiegel, 1910 r. (?)
 18 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

56. Koszęcin

kościół parafialny pw. Trójcy Świętej
 Anton Czopka, 1886 r.
 10 gł., 2M + P
 traktura mechaniczna
 wiatrownice klapowo-zasuwowe

57. Koty

kościół parafialny pw. św. Apostołów
 Piotra i Pawła
 Schlag und Söhne, 1894 r. (Opus 415)
 11 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownica upustowa (typu skrzynio-
 wego)

58. Kozłów

kościół parafialny pw. św. Mikołaja
 Rieger, 1929 r. (Opus 2388)
 12 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

59. Księży Las

kościół filialny pw. św. Michała Archanioła
 (parafia Narodzenia św. Jana Chrzciciela,
 Kamieniec)
 Ernst Kurzer, 1905 lub 1912 r.
 6 gł., 1M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

60. Kuźnia Raciborska

kościół parafialny pw. św. Marii Magda-
 leny
 Paul Berschdorf, 1904-1905
 15 gł., 2M + P
 traktura pneumatyczna
 wiatrownice stożkowe

61. Lisów

kościół parafialny pw. Matki Bożej Matki
 Kościoła
 Carl Berschdorf, 1937 r.
 (translokacja z kościoła św. Józefa w By-
 tomiu: Henryk Hober, 2021 r.)
 26 gł., 2M + P
 traktura elektropneumatyczna
 wiatrownice upustowe (membrany le-
 żące)

62. Lubecko

kościół parafialny pw. Wniebowzięcia
 NMP
 budowniczy nieznany (J.G.W. Scheffler
 ?), 1780 r.
 13 gł., 2M + P
 traktura mechaniczna
 wiatrownice klapowo-zasuwowe

63. Lubliniec

kościół parafialny pw. Krzyża Świętego
(parafia Podwyższenia Krzyża Świętego)
Henryk Hober, 2016 r.
14 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

64. Lubliniec

kościół parafialny pw. św. Mikołaja
Schlag und Söhne, 1905 r.
25 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

65. Lubliniec

kościół parafialny pw. św. Stanisława
Kostki
Gebrüder Walter, ok. 1880 r. (Opus 193)
(translokowane z kościoła ewangelickiego w Kopanicy po II wojnie światowej)
12 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice stożkowe

66. Lubsza

kościół parafialny pw. św. Jakuba Starszego Apostoła
Schlag und Söhne (?), po 1908 r. (?)
18 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

67. Łąca

kościół filialny pw. Narodzenia NMP
(parafia Wszystkich Świętych, Bojszów)
nieznany budowniczy z Czech, lata 90. XX w.
4 gł., M (pozytyw)
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

68. Miasteczko Śląskie

kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP
Ernst Kurzer, 1905-1906
17 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

69. Miasteczko Śląskie

kościół zabytkowy pw. Wniebowzięcia NMP
(parafia Wniebowzięcia NMP)
J.M.V. Haas, 1846 r.
7 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

70. Miasteczko Śląskie-Żyglin

kościół parafialny pw. Narodzenia NMP
J.M.V. Haas, 1844 r. (?)
(rozbudowa: Anton Czopka, 1873-1875)
16 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

71. Miedary

kościół parafialny pw. św. Floriana
Rieger, 1941 r. (Opus 2967)
10 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

72. Nakło Śląskie

kościół parafialny pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa
Schlag und Söhne, 1894 r. (Opus 410)
10 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (typu skrzyniowego)

73. Nędza

kościół parafialny pw. Matki Boskiej Różańcowej

Rieger, 1933 r. (Opus 2624)
27 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany stojące)

74. Paczyna

kościół parafialny pw. św. Marcina Biskupa
Rieger, 1932 r. (Opus 2556)
6 gł., 1M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

75. Pawonków

kościół parafialny pw. św. Katarzyny
budowniczy nieznany, poł. XIX w.
9 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

76. Pilchowice

kościół parafialny pw. Ścięcia św. Jana Chrzciela
Henryk Hober, 2021 r. (z zachowaniem starej szafy)
16 gł., 2M + P
traktura elektromagnetyczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

77. Pławniowice

kościół parafialny pw. Niepokalanego Poczęcia NMP
Schlag und Söhne, 1885 r. (Opus 285)
8 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice z ukośnie wiszącymi wentylami i poziomymi popychaczami

78. Poniszowice

kościół parafialny pw. Narodzenia św. Jana Chrzciela
Carl Berschdorf, 1940 r.

(organy zbudowane w barokowej szafie)
16 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

79. Pyskowice

kościół parafialny pw. św. Mikołaja
Ernst Kurzer, 1897 r.
19 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

80. Rachowice

kościół parafialny pw. Trójcy Świętej
Henryk Hober, 2009 r.
8 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

81. Rudno

kościół parafialny pw. św. Mikołaja
Paul Berschdorf, 1925 r.
17 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany stojące) oraz stożkowa (pedał)

82. Rudy

bazylika mniejsza pw. Wniebowzięcia NMP
Biernacki, 1959 r.
36 gł., 2M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice stożkowe

83. Rusinowice

kościół parafialny pw. Znalezienia Krzyża Świętego i św. Katarzyny
Henryk Hober, 2008 r.
17 gł., 2M + P
traktura elektromagnetyczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

84. Sadów

kościół parafialny pw. św. Józefa
Vincent Hawel, 1860 r.
11 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

85. Sierakowice

kościół filialny pw. św. Katarzyny
(parafia Trójcy Świętej, Rachowice)
Henryk Hober, 2011
10 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

86. Sieroty

kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych
Rieger, 1937 r. (Opus 2769)
(organy zbudowane w barokowej szafie)
7 gł., 1M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany stojące)

87. Smolnica

kościół parafialny pw. św. Bartłomieja
Jan Maliński, 1990 r.
28 gł., 2M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice stożkowe

88. Smolnica

kościół zabytkowy pw. św. Bartłomieja
(parafia św. Bartłomieja)
budowniczy nieznany, przełom XVIII i XIX w.
6 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

89. Sośnicowice

kościół parafialny pw. św. Jakuba

Karl Spiegel, 1906 lub 1909 r.

17 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

90. Stanica

kościół parafialny pw. św. Marcina
J.M.V. Haas, 1885 r. (?)
11 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

91. Strzebiń

kościół parafialny pw. Krzyża Świętego
Włodzimierz Truszczyński, 1976 r.
23 gł., 2M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice stożkowe

92. Szalsza

kościół filialny pw. Narodzenia NMP
(parafia św. Jana Chrzciciela, Gliwice-
-Żerniki)
Walcker (?)
(translokacja z Niemiec, Jan i Damian
Wyleżoń, 2017 r.)
8 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

93. Świbie

kościół parafialny pw. św. Mikołaja
Carl Volkmann, 1882 r. (?)
11 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

94. Świerklaniec

kościół parafialny pw. Chrystusa Króla
Marek Urbańczyk, 1999 r.
29 gł., 2M + P
traktura elektromagnetyczna
wiatrownice klapowo-zasuwowe

95. Świerklaniec

kaplica parkowa pw. Dobrego Pasterza
(parafia Chrystusa Króla)
Dominik Biernacki, ok. 1930 r.
(translokowane w II poł. lat 90. z dawne-
go kościoła parafialnego)
9 gł., 1M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

96. Taciszów

kościół parafialny pw. św. Józefa Robot-
nika
Rieger, 1937 r. (Opus 2768)
11 gł., 1M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

97. Tarnowskie Góry

kościół parafialny pw. Matki Bożej Kró-
lowej Pokoju
Andrzej Kamiński, 2009 r.
31 gł., 3M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

98. Tarnowskie Góry

kościół filialny pw. św. Jana Chrzciciela
(parafia Matki Bożej Uzdrawienie Cho-
rych)
Rieger, 1930 r. (Opus 2443)
21 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

99. Tarnowskie Góry

kościół parafialny pw. św. Apostołów
Piotra i Pawła
Dominik Biernacki, 1929 r.
43 gł., 3M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

100. Tarnowskie Góry-Bobrowniki

kościół parafialny pw. Przemienienia
Pańskiego
Dominik Biernacki, 1927 r.
22 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

101. Tarnowskie Góry-Repty Śląskie

kościół parafialny pw. św. Mikołaja
Carl Volkmann, 1871 lub 1880 r.
16 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

102. Tarnowskie Góry-Stare Tarnowice

kościół parafialny pw. św. Marcina
Ernst Kurzer, 1906 r.
21 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

103. Tarnowskie Góry-Strzybnica

kościół parafialny pw. Najświętszego Ser-
ca Pana Jezusa i Matki Boskiej Fatimskiej
Schlag und Söhne, 1892 r. (Opus 363)
15 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (typu skrzynio-
wego)

104. Toszek

kościół parafialny pw. św. Katarzyny
Aleksandryjskiej
Moritz Robert Müller, 1844 r.
16 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

105. Turze

kościół parafialny pw. Najświętszego
Serca Pana Jezusa
Rieger 1902 r. (Opus 914)

18 gł., 2M + P

traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (z bocznymi
mieszkami klinowymi)

106. Tworóg

kościół parafialny pw. św. Antoniego
Schlag und Söhne, 1901 r. (Opus 581)
15 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

107. Wielowieś

kościół parafialny pw. Wniebowzięcia
NMP
Carl Volkmann (?), II poł. XIX w.
14 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

108. Wieszowa

kościół parafialny pw. Trójcy Świętej
Ernst Kurzer, przełom XIX i XX w.
23 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

109. Wiśnicze

kościół parafialny pw. Trójcy Przenaj-
świętszej
Anton Czopka (?), II poł. XIX w.
13 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice z ukośnie wiszącymi wen-
tylami i poziomymi popychaczami

110. Woźniki

kościół parafialny pw. św. Katarzyny
Schlag und Söhne, 1908 r. (Opus 826)
14 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

111. Zabrze

kościół parafialny pw. Krzyża Świętego
Andrzej Kamiński, 2021 r.
31 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

112. Zabrze

kościół parafialny pw. Niepokalanego
Serca NMP
Walcker, lata 50. XX w.
(organy translokowane z Berlina w la-
tach 2002–2004)
45 gł., 3M + P
traktura mechaniczna (manualowa)
i pneumatyczna (rejestracja)
wiatrownice klapowo-zasurowe

113. Zabrze

kościół parafialny pw. św. Andrzeja Apo-
stoła
Rieger, 1935 r. (Opus 2698)
37 gł., 3M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

114. Zabrze

kościół parafialny pw. św. Anny
Schlag und Söhne, 1900 r. (Opus 557)
47 gł., 3M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (typu skrzynio-
wego)

115. Zabrze

kościół parafialny pw. św. Antoniego
Rieger, 1941 r. (Opus 2949)
17 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

116. Zabrze

kościół parafialny pw. św. Franciszka
Paul Berschdorf, 1920 r.
35 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

117. Zabrze

kościół parafialny pw. św. Jadwigi
Gebrüder Walter, 1883 r. (Opus 158)
(translokowane z Lutyni [?], 1929 r.)
8 gł., 1M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

118. Zabrze

kościół parafialny pw. św. Józefa
Rieger, 1939-1940 (Opus 2926)
29 gł., 3M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

119. Zabrze

kościół parafialny św. Józefa (prezbite-
rium)
Rieger, 1939-1940
(organy translokowane w 2003 r. z kryp-
ty do prezbiterium)
14 gł., 2M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

120. Zabrze

kościół parafialny pw. św. Kamila
Rieger, 1928-1929 (Opus 2340)
42 gł., 3M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

121. Zabrze

kościół parafialny pw. św. Macieja
prawdopodobnie Carl Volkmann, II poł.
XIX w.
(translokowane: Carl Berschdorf, 1937 r.)
12 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

122. Zabrze-Biskupice

kościół parafialny pw. św. Jana Chrzci-
ciela
Rieger, 1927 r. (Opus 2272)
23 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

123. Zabrze-Biskupice

kościół parafialny pw. Wniebowzięcia
NMP
Carl Berschdorf, 1936 r. (?)
33 gł., 3M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany le-
żące)

124. Zabrze-Grzybowice

kościół parafialny pw. Matki Bożej Ró-
żańcowej (w budowie)
Alfred Führer, 1967 r.
(translokacja z Niemiec: Piotr Nowa-
kowski i Piotr Antos, 2021 r.)
21 gł., 2M + P
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

125. Zabrze-Helenka

kościół parafialny pw. NMP Matki Ko-
ścioła
Jan Maliński i Piotr Gielso, 1997 r.
30 gł., 2M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice stożkowe

126. Zabrze-Mikulczyce

kościół parafialny pw. św. Teresy od
Dzieciątka Jezus
Bronisław Cepka, 1983 r.
36 gł., 3M + P
traktura elektropneumatyczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

127. Zabrze-Mikulczyce

kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca
Carl Berschdorf, 1929 r.
(przebudowane organy Schlag und Söh-
ne z 1928 r.)
45 gł., 3M + P
traktura pneumatyczna (stół gry w sys-
temie elektropneumatycznym)
wiatrownice upustowe (membrany leżące)
i stożkowa (pedał)

128. Zabrze-Rokitnica

kościół parafialny pw. Najświętszego
Serca Pana Jezusa
Paul Berschdorf, 1928 r.
33 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany sto-
jące)

129. Zacharzowice

kościół filialny pw. św. Wawrzyńca
(parafia Wszystkich Świętych, Sieroty)
Franz Joseph Weiss, 1802 r.
6 gł., M (pozytyw)
traktura mechaniczna
wiatrownice klapowo-zasurowe

130. Zawada Książęca

kościół parafialny pw. św. Józefa Robot-
nika
Emanuel Cichoń, 1988 r.
24 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice upustowe (membrany leżące)

131. Zawada Książęca

parafia św. Józefa Robotnika
(organy w Muzeum Organów Śląskich,
AM Katowice, z dawnego kościoła para-
fialnego w Zawadzie Książęcej)
Schlag und Söhne, 1906-1907 (Opus
775)
12 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

132. Zbrosławice

kościół parafialny pw. Wniebowzięcia
NMP
Paul Berschdorf, 1917 r.
14 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

133. Ziemiećce

kościół parafialny pw. św. Jadwigi
Rieger, 1930 r. (organy zbudowane w ba-
rokowej szafie)
11 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownice stożkowe

134. Żernica

kościół zabytkowy pw. św. Michała Ar-
chaniola
(parafia św. Michała Archaniola)
Schlag und Söhne, 1894 r. (Opus 418)
(instrument zdekompletowany i wyłą-
czony z użycia)
13 gł., 2M + P
traktura pneumatyczna
wiatrownica upustowa (typu skrzynio-
wego)

3. Uwagi podsumowujące (dane liczbowe)

Po prezentacji organów warto podsumować liczbowo powyższy wykaz pod kilkoma względami, wynikającymi ze sposobu opisu: ilość i rodzaj świątyń usytuowania organów, budowniczowie, czas budowy, wielkość organów, rodzaj traktury i typ wiatrownic.

W diecezji gliwickiej organy znajdują się w 117 kościołach parafialnych (liczonych łącznie z kościołem katedralnym oraz bazyliką mniejszą w Sanktuarium MB Pokornej w Rudach) oraz w 7 kościołach filialnych, 4 kościołach zabytkowych oraz w 1 kościele rektoralnym. Oprócz tego organy piszczałkowe znajdują się w kościele garnizonowym oraz w 3 kaplicach. Jeden z liczonych instrumentów znajduje się także w depozycie Muzeum Organów Śląskich w Akademii Muzycznej w Katowicach (z zabytkowego kościoła w Zawadzie Książęcej). Istnieją także na terenie diecezji 2 kościoły, w których jest dwoje organów: kościół pw. św. Jacka w Bytomiu (kościół górny i dolny pw. św. Józefa) oraz pw. św. Józefa w Zabrze (duży instrument na chórze muzycznym oraz mniejszy z boku prezbiterium, który do 2003 r. znajdował się w krypcie kościoła). Wśród wymienionych organów jest 16 instrumentów translokowanych – jeden z okresie międzywojennym, a pozostałe w okresie późniejszym.

Najwięcej zachowanych organów zbudowała firmy: Rieger, reprezentowana również pod nazwą Gebrüder Rieger (29), Berschdorf (16) i Schlag und Söhne (12). Wśród kolejnych budowniczych trzeba wymienić: E. Kurzera i H. Hobera (6), K. Spiegla i C. Volkmanna (5) oraz J.M. Haasa i W. Truszczyńskiego (4). Inni budowniczowie organów na terenie diecezji gliwickiej to firmy: D. Biernacki, E. Cichoń, A. Czopka, Gebrüder Walter, J. i V. Hawel (J. Hawel und Söhne), A. Kamiński, R. Landau, J. Maliński i P. Gielsok, W. Sauer, G.W. Scheffler i firma Walcker. Po 1 instrumencie reprezentowane są takie firmy, jak: B. Cepka, A. Führer, B. Göbel und Söhne, E. Horn, D. Kaczmarczyk, Kleis, Klimosz i Dyrszlag, L. Michalik, M.R. Müller, Norks Orgel-Harmoniumfabrik, J. Siedlar, M. Urbańczyk, Verschueren, F.J. Weiss, E. Wilhelm i Z. Zasada. Nie są znani budowniczowie 6 organów.

Jeśli chodzi o okresy intensywności budownictwa organowego, to wśród zachowanych organów najwięcej zostało zbudowanych w latach międzywojennych, a więc w okresie od 1918 do 1943 r. Z tego okresu pochodzą 44 instrumenty (33%). Z końcówki XVIII i XIX w. pochodzi 31 organów (23%). W pierwszym okresie XX w., od 1900 do 1918 r., zostało zbudowanych 26 instrumentów (20%). Po 1945 r. zostały zbudowane 34 instrumenty (25%). Zatem ewidentnie najwięcej organów pochodzi z lat międzywojennych, pomimo że okres ten obejmuje zaledwie ok. 20 lat. Biorąc jednak pod uwagę także początek XX w., to trzeba powiedzieć, że z I połowy XX w. (lata 1900–1943) pochodzi aż 70 instrumentów, co stanowi prawie 52% wszystkich zachowanych organów.

Wielkość organów wyraża się najpierw w liczbie głosów. Wśród wymienionego instrumentarium jest 31 organów liczących do 10 głosów. Kilkanaście głosów ma 46 instrumentów (ok. 34%), co stanowi najwyższą liczbę. Ponad 20 głosów liczy 27 instrumentów. Orga-

nów, które liczą ponad 30 głosów, jest 13. Instrumenty liczące ponad 40 głosów reprezentuje 10 instrumentów. 6 organów liczy ponad 50 głosów. Najwięcej głosów mają 3 instrumenty: w kościele pw. św. Bartłomieja w Gliwicach oraz pw. św. Jacka w Bytomiu, które liczą po 60 głosów, a największą liczbę głosów – 65 – mają organy Carla Berschdorfa w bytomskim kościele pw. św. Barbary. Miara wielkości organów wyraża się także liczbą sekcji. Ostatni z wymienionych instrumentów jest jedynym na terenie diecezji, który ma 4 manualy. Wśród opisanego instrumentarium są także 3 pozytywy (Brusiek, Łącza i Zacharzewice). 25 instrumentów to organy o 1 manuale i pedale. Najwięcej jest instrumentów 2-manualowych. Zamyka się to liczbą 83 organów (ok. 62%). 22 organów to instrumenty o 3 manualach.

W zaprezentowanym instrumentarium organowym zastosowane są 4 rodzaje traktury: mechaniczna, co dotyczy 35 instrumentów, pneumatyczna – 67 instrumentów (ok. 50%), elektropneumatyczna – 28 organów i elektromagnetyczna, co dotyczy jedynie 4 instrumentów.

Ostatnim wymiarem podsumowania liczbowego jest kwestia konstrukcyjna wiatrownic. Najczęściej występują wiatrownice stożkowe, co dotyczy 69 instrumentów (ok. 51%). Następnie najliczniej są reprezentowane wiatrownice klapowo-zasurowe. Są one zastosowane w 36 organach (ok. 27%). W dalszej kolejności reprezentowane są wiatrownice upustowe. W 6 organach zastosowane są wiatrownice typu skrzyniowego, w 16 – z membranami stojącymi i w 9 z membranami leżącymi. W 2 instrumentach są zastosowane wiatrownice z bocznymi mieszkaniami klinowymi (organy Riegera z początku XX w.), a w 1 przypadku zastosowane są ciekawe wiatrownice z ukośnie wiszącymi wentylami, które pod koniec XIX w. stosowała firma Schlag und Söhne. Co najmniej w 3 instrumentach zastosowane są różne rodzaje wiatrownic w sekcjach, co jest efektem rozbudowy organów.

Zakończenie

Zaprezentowany powyżej wykaz istniejących organów w kościołach i kaplicach na terenie diecezji gliwickiej oraz jego podsumowanie wyrażone w liczbach odnośnie do zastosowanych rozwiązań konstrukcyjnych i szczegółów technicznych pokazują, że opisanie instrumentarium stanowi niezwykle bogactwo kulturowe i można je potraktować jako reprezentatywny wycinek tradycji budownictwa organowego na Górnym Śląsku. Potwierdzeniem tego jest zauważalna intensywność budownictwa organowego w początkach XX w. i w latach międzywojennych, co wiązało się z rozwojem społeczno-gospodarczym Górnego Śląska, z rozwojem miast i powstawaniem nowych dzielnic i osiedli robotniczych, a w konsekwencji z budową nowych kościołów, które trzeba było wyposażać w odpowiednie organy. Z kolei lata międzywojenne zaowocowały czasem względnej stabilizacji, co przełożyło się na możliwości rozbudowy starszych instrumentów i budowy nowych i to z większym rozmachem pod względem wielkości i większymi możliwościami finansowymi. Dotyczy to szczególnie takich miast, jak Bytom czy Gliwice. Instrumenty te były budowane według nowych założeń estetycznych, przede wszystkim w nurcie *Orgelbewegung*, co nie zostało już

ujęte w zaprezentowanym wykazie. Z kolei lata powojenne zaowocowały budową tzw. instrumentów uniwersalnych, które budowano bez określonego stylu brzmieniowego i w zdecydowanej większości miały znaczenie pragmatyczne w stosunku do potrzeb liturgicznych. Firmy zaangażowane w budowę zachowanych instrumentów do czasu II wojny światowej pochodziły przede wszystkim z terenu Śląska, a jedynie w okresie międzywojennym rozpoczęła swoją działalność firma Biernacki, ale tylko na terenie, który po 1921 r. znalazł się w granicach Polski.

Wielkość instrumentów wyrażona w liczbie głosów i sekcji pokazuje, że w instrumentarium organowym diecezji gliwickiej przeważają organy średnie, tzn. o 2 manualach i pedale, liczące najczęściej kilkanaście lub lekko ponad 20 głosów.

Pod względem rozwiązań konstrukcyjnych najwięcej jest organów o trakturze pneumatycznej, co wiąże się z jednej strony z okresem promowania tego systemu (przełom XIX i XX w.), a drugiej strony ze skromnymi możliwościami budowy organów w okresie po 1945 r. Stąd też zdecydowanie najliczniej są reprezentowane wiatrownice stożkowe współpracujące z systemem traktury pneumatycznej. Jednak daje się też zauważyć w śląskiej tradycji budownictwa organowego zastosowanie różnych typów wiatrownic upustowych (skrzyniowe, membrany stojące, membrany leżące), co nie jest licznie reprezentowane poza Śląskiem.

Rys budownictwa nakreślony przez powyższe zestawienie pokazuje jednak zasadnicze linie rozwoju górnośląskiej tradycji budownictwa organowego, co zostało już dostatecznie dobrze opisane w literaturze przedmiotu (W. Szymański 2004: 123–178; W. Szymański 2007: 93–103; J. Gembalski 2007: 23–32; M. Urbańczyk 2014: 259–280; G. Poźniak 2014: 75–89).

BIBLIOGRAFIA

GEMBALSKI J. (1980). *Staż badań nad organami zabytkowymi na Śląsku*: MUSIOŁ K. (ed.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej II*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 27–35.

GEMBALSKI J. (1984). *Budownictwo organowe na Górnym Śląsku w dwudziestolecie międzywojennym*: GEMBALSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 99–136.

GEMBALSKI J. (2007). *Systemy powietrzne dawnych organów śląskich w kontekście problemów konserwatorskich*: POŹNIAK G., TARLIŃSKI P. (ed.), *Śląskie organy*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 23–32.

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

KOENIG F. (2014). *Wkład Ludwiga Burgemeistra w poznanie tradycji budownictwa organowego na Śląsku na przykładzie instrumentarium obecnej diecezji gliwickiej. Analiza danych zawartych w jego*

dziele „Der Orgelbau in Schlesien” (Strassburg 19251, Frankfurt am Main 19732): GEMBAŁSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku V*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 417–444.

KOENIG F. (2018). *Działalność wrocławskich organmistrzów na terenie Górnego Śląska w XIX i na początku XX wieku*: TABISZ B.A., ŁUBOCKI J.M. (ed.), *Organy Wrocławia. Budownictwo i funkcja w aspektach historii i wyzwań współczesności*, Wrocław: Fundacja Opus Organi, 401–428.

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

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

ORZYSZEK H. (2011). *Dzieje organów w kościołach ewangelickich diecezji katowickiej*. Katowice: Wydawnictwo Głos Życia.

POŹNIAK G. (2014). *Problem rewitalizacji i konserwacji zabytkowych organów w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia NMP w Jaryszowie*: GEMBAŁSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku V*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 75–89.

SZYMAŃSKI W. (2004). *Mechaniczna traktura XIX-wiecznych organów na terenie Archidiecezji Katowickiej*: GEMBAŁSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku III*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 123–178.

SZYMAŃSKI W. (2007). *Możliwości XIX-wiecznych organów górnośląskich w odniesieniu do repertuaru z epoki*: POŹNIAK G., TARLINSKI P. (ed.), *Śląskie organy*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 93–103.

URBAŃCZYK M. (2014). *Wiatrownica skrzyniowa Schlaga jako przykład nowatorskiej myśli technicznej w budownictwie organowym końca XIX wieku*: GEMBAŁSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku V*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 259–280.

WIECZOREK J. (1999). *Słowo Biskupa Gliwickiego*: KOPIEC J., *Diecezja gliwicka. Dzieje i współczesność*. Gliwice – Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża, 5–6.

SUMMARY

In the Diocese of Gliwice, organs are located in 117 parish churches (including the cathedral church and the minor basilica in the Sanctuary of Our Lady in Rudy), 7 filial churches, 4 historic churches and 1 rector's church. In addition, pipe organs are located in a garrison church and in 3 chapels. One of the instruments, originally in the historic church in Zawada Książęca, is deposited in the Museum of Silesian Organs at the Academy of Music in Katowice. In the diocese, there are also 2 churches with two organs each: St. Hyacinth's Church in Bytom (the upper church and the lower church of St. Joseph) and St. Joseph's Church in Zabrze (a large instrument in the choir section of the church and a smaller one on the side of the presbytery which until 2003 was located in the crypt of the church). Among the listed organs, there are 16 translocated instruments – one during the interwar period and other organs in later years.

Most preserved organs were built by the following companies: Rieger, also represented under the name Gebrüder Rieger (29), Berschdorf (16) and Schlag und Söhne (12). Other companies to be mentioned are E. Kurzer and H. Hober (6), K. Spiegel and C. Volkmann (5) and J.M. Haas and W. Truszczyński (4). The list of organ builders in the diocese also includes: D. Biernacki, E. Cichoń, A. Czopka, Gebrüder Walter, J. and V. Hawel (J. Hawel und Söhne), A. Kamiński, R. Landau, J. Maliński and P. Gielsook, W. Sauer, G.W. Scheffler and the Walcker company. Companies such as B. Cepka, A. Führer, B. Göbel und Söhne, E. Horn, D. Kaczmarczyk, Kleis, Klimosz and Dyrszlag, L. Michalik, M.R. Müller, Norks Orgel-Harmoniumfabrik, J. Siedlar, M. Urbanczyk, Verschueren, F.J. Weiss, E. Wilhelm and Z. Zasada all built one instrument each. Meanwhile, the builders of 6 instruments remain unknown.

As for organbuilding intensity in particular periods, most of the preserved organs were built in the interwar years, i.e. from 1918 to 1943 – a total of 44 instruments (33%) come from this period. 31 organs (23%) were built at the end of the 18th or in the 19th centuries. In the first period of the 20th century, between 1900 and 1918, 26 instruments (20%) were created and after 1945, 34 instruments (25%) were built. Thus, it is evident that most of the organs come from the interwar years even though this period covers only about 20 years. It is worth mentioning that when we also include in the count organs built at the beginning of the 20th century, we reach as many as 70 instruments coming from the first half of the 20th century (1900-1943) which constitutes almost 52% of all preserved organs.

The size of an organ is first expressed in the number of its voices. Among the listed instruments, there are 31 organs with up to 10 voices, while the highest number of 46 instruments (approx. 34%) has a dozen or so voices. There are 27 instruments with more than 20 voices, 13 organs with more than 30 voices, 10 instruments with over 40 voices and 6 organs with over 50 voices. The three instruments having the most voices are the ones in the churches of St. Bartholomew in Gliwice, of St. Hyacinth in Bytom (60 voices each) and the 65-voice Carl Berschdorf's organ in the Church of St. Barbara in Bytom.

Another measure of organ size is the number of keyboards. The last instrument mentioned is the only one in the diocese that has 4 manuals. Among other discussed instruments, there are 3 choir organs (Brusiek, Łacza and Zacharzowice) and 25 instruments with only 1 manual and a pedalboard. Most of the organs (83 – approx. 62%) have 2 manuals, while 22 instruments include 3.

In the presented organ instruments, 4 types of actions are used: mechanical (35 instruments), pneumatic (67 instruments – approx. 50%), electropneumatic (28 organs) and electromagnetic (only 4 instruments).

The last criterion of the numerical summary is the question of windchest construction. Cone chests are the most common (69 instruments – approx. 51%). The next most numerous are slider windchests (36 organs – approx. 27%), followed by membrane chests with exhaust systems. In 6 instruments, the so-called *einkanzellentaschenlade* chests are used, in

16 – chests with standing membranes and in 9 – chests with lying membranes. Two instruments use windchests with lateral wedge bellows (Rieger organs from the beginning of the 20th century), and one uses interesting windchests with diagonally hanged valves which were introduced by the Schlag und Söhne company at the end of the 19th century. Lastly, as a result of their extension, at least 3 organs use various types of windchests in their particular sections.

Słowa kluczowe/Keywords:

śląskie organy • budownictwo organowe na Śląsku • organmistrz
• wiatrownica • traktura

silesian organs • organbuilding in Silesia • organ builders • action
• windchests

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

e-mail: fkoenig@uni.opole.pl

6

Osobnost Vladimíra Němce

The Personality of Vladimír Němec

Petr Koukal

ORCID: 0000-0002-6549-713X

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV

PRAHA, ČESKÁ REPUBLIKA

ABSTRACT

The name of Vladimír Němec is still associated only with his extraordinary book *The Prague Organ*. The current contribution presents him from other perspectives of his wide and rich activity as an organist, choir director, founder and conductor of the Association for Sacred Music, collaborator of the Czechoslovak Radio, musicologist, organologist and music pedagogue on *The Prague Conservatoire of Music*.

Jméno Vladimíra Němce je dnes téměř výhradně spojeno jen s jeho vyhlášenou knihou *Pražské varhany*. Jde opravdu o výtečnou monografii, která hodně předstihla svou dobu a na dlouhá léta se v české muzikologické literatuře stala jedinou svého druhu. Ale o tom, kdo byl její tvůrce, čím se zabýval, co ho přivedlo k sepsání tak výjimečné práce a jaký byl jeho život, se mnoho nevědělo.

V muzikologii často řešíme otázku, zda k odpovídajícímu poznání tvorby určitého autora stačí vycházet ze studia jeho díla či zda je třeba poznávat i jeho osobnost, jeho vlastní život. Proto je na místě se zabývat i osobností Vladimíra Němce. Autor jeho hesla v Československém hudebním slovníku Bohumír Štědroň (B. Štědroň 1965: 166) Němce charakterizuje jako varhaníka a hudebního spisovatele. Ve skutečnosti jeho profesní činnost zahrnovala mnohem širší spektrum: varhaník, dirigent, spolupracovník Československého rozhlasu, hudební vědec, organolog, hudební pedagog.

Vstupní údaje poskytuje jeho stručný životopisný přehled:

- Narozen 28. 1. 1900 Praha – otec významný šperkař, zlatník, profesor Umělecko-průmyslové školy, matka výtvarnice;
- 1918 maturita na reálném gymnáziu v Praze;
- od 1920 varhaník a regenschori pražských kostelů;
- 1923 absolvent mistrovské školy Pražské konservatoře ve hře na varhany;
- od 1926 spolupracovník Radiožurnálu;
- od 1928 zakladatel, umělecký vedoucí a dirigent Sdružení pro duchovní hudbu;
- 1929 absolvent studia hudební vědy na Filosofické fakultě University Karlovy;

- 1940 profesor Pražské konservatoře;
- 1945 obhajoba doktorátu z hudební vědy na Filosofické fakultě University Karlovy;
- zemřel 11. 3. 1946 v Praze.

Tento krátký souhrn už můžeme doplnit konkrétnějšími údaji.

Varhaník a regenschori

Němcův zájem o varhany už ve školních letech probudil známý hudební pedagog na učitelském ústavu a varhaník Ferdinand Bachtík, autor tehdy oblíbené učebnice *Škola hry na varhany*. Je pravděpodobné, že podle ní začínal i mladý Němec. Po maturitě (1918) výpomocně hrával na kůrech u sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně a u sv. Jakuba na Starém Městě (F. Novák 1944: knižní přebal). Na druhém jmenovaném místě se tehdy dostal k ještě nepřestavěným velkým varhanám slavného barokního varhanáře Abrahama Starcka. Opět můžeme předpokládat, že na základě této bezprostřední zkušenosti si už jako mladý varhaník vytvořil celoživotní náklonnost a pozdější hluboký zájem o staré varhany. Svou profesní dráhu varhaníka a později i ředitele kůru zahájil po válce v roce 1920 v pražském kostele sv. Jindřicha. Tehdy ještě studoval na Pražské konzervatoři. Měl štěstí, že od roku 1919 vznikla v rámci konzervatoře mistrovská škola i pro varhaníky, kde byl profesorem Josef Klička. Němec ji absolvoval v roce 1923 (J. Kubáň 1961: 67). Od roku 1924 vedl chrámovou hudbu u sv. Václava na Smíchově. Po kratším působení na kůru kostela sv. Petra se nakonec dostal k cenným historickým varhanám v chrámu Matky Boží před Týnem. Jak poznáme, muselo se jednat o jeho srdeční záležitost, neboť nejvíce si vážil barokních varhan. To však byl přesný opak tehdy zcela převládajících názorů. Tím se dostáváme k otázce jeho osobnosti a k tomu, jak byl vnímán současníky.

Výmluvné svědectví přináší organolog Bohumír Petr, dodnes známý svým soupisem varhan v Čechách. Ten v roce 1940 o Němcovi a jeho činnosti napsal: „také u Vladimíra Němce zůstává v době přítomné ignorující umělecká morálka české hudby vzhledem k Němcově trvalé práci na poli české hudby duchovní, především pak v jeho pilné a nezištné práci pro pražské chrámové hudebnictví závažností velmi, velmi tíživou. I když kritika pražského chvastounského pochlebnictví zůstala také vůči jeho osobě a práci plochá a povrchní, vylučující jej skoro z hranic umělecké dělby práce a tleskající spíše pseudoumělcům, přece Němcovo nahromaděné tvoření zůstane především pro hudbu duchovní pojistným, přehlubokým významem a protivahou“ (B. Petr 1940: 17). Tato slova, která jsou ukázkou tehdejšího hudebně-kritického textu, značně odlišného od dnešních zvyklostí, současně ukazují, v jak složitých a často nepřejících podmínkách Němec pracoval. Už jako maturant hledal základní zakotvení své umělecké činnosti; „těžiště své umělecké činnosti a svých vloh“ brzy nachází – v chrámu (B. Petr 1940: 18). To jej vedlo celým životem. V chrámové a varhanní hudbě odmítal kýčovitě a mělké vsuvky a árie a stále hledal skutečnou hloubku a hodnoty. Výsledky svého hledání průběžně prokazuje v hudební praxi. Opět je možné citovat Petrova slova: „Schopná veřejnost uznala pomalu jeho vysoko vypěstěnou formu uměleckou a jeho umělecká činnost stávala se vzácnou událostí, o níž se horlivě debatovalo

a s úctou počínaly se hodnotit výsledky jeho promyšlených produkcí a přátelské spolupráce s ním. Němcova zásluha počala hryzavě pronásledovat i některé zajištěné virtuosity a kritikou schválené a publikované umělce. Ale Němec dal klidně defilovat všem pomluvám, a to i u držitelů hudební pravomoci. Pokročilá platnost Němcova umění zařadila jej brzy mezi přední pražské ředitele kůrů a projevila se rozkvětem nového rozvoje a stávala se více a více hodna obecnějšího uznání“ (B. Petr 1940: 17). Místem, kde se Němcovi dařilo přivést chrámovou hudbu na novou, vysokou úroveň, byl zejména kostel sv. Václava na Smíchově. To vzbudilo tak velkou pozornost, že o toto hudební dění se začal zajímat i tehdejší Radiojournal, tedy česká rozhlasová stanice, která od roku



Vladimír Němec

1926 zahájila pravidelné nedělní vysílání koncertů chrámové hudby. Zařadila také přenosy z kostela sv. Václava. Pro Němce se tím otevřela nová, důležitá životní kapitola.

Spolupracovník Radiožurnálu

Němec jako smíchovský ředitel kůru prováděl i samostatné duchovní koncerty na takové úrovni, že vzbudil velký zájem Radiožurnálu. Jeho redakce proto od 23. května 1926 zapojila do svého programu také kostel sv. Václava, odkud byly možné přenosy velkých duchovních skladeb s doprovodem orchestru. Takto se do vysílání dostaly tři Brucknerovy mše pod Němcovou taktovkou. Výběr smíchovských duchovních koncertů byl pro rozhlas jednoznačný, neboť mezi jinými kostely nabízel nejlepší umělecký program. Němec tu nastudoval díla, která se v jiných kostelech nedávala. Jenže jeho chrámový sbor byl ve svých uměleckých plánech omezen liturgickými předpisy, a proto začal provozovat velká díla samostatně, například v dubnu 1927 Dvořákovu skladbu *Stabat mater*, uvedenou na koncertě v Umělecké besedě. Rovněž tuto produkci vysílal Radiojournal.

Do Němcovy spolupráce s rozhlasem vstoupila nečekaná událost, která přinesla důležité změny – arcibiskupská konsistoř zakázala vysílání duchovní hudby z pražských chrámů. Radiojournal to řešil vysíláním z brněnských kostelů, kde tento zákaz neplatil. (A.J. Patzková 1935: 126–127, 214 ad.). Pro Vladimíra Němce to znamenalo novou výzvu.



Němec u varhan ve Smetanově siní Obecního domu v Praze

Zakladatel a dirigent Sdružení pro duchovní hudbu

Od podzimu 1927 Němcův Chránový sbor basiliky sv. Václava začal pravidelně vystupovat v rozhlasovém studiu. Dramaturgie těchto přenosů byla bohatá a promyšlená – sakrální hudba českých a slovenských skladatelů (mj. Norbert Kubát, Mikuláš Moyzes, Josef Bohuslav Foerster), dále díla Antona Brucknera. Velkou novinkou byly skladby starých českých mistrů Josefa Antonína Plánického a Jana Dismase Zelenky. Zde se už projevil Němcův příklon k barokní chránové hudbě, o níž i posluchači rozhlasu projeví velký zájem.

Po zákazu konsistoře vysílat z kostelů se Němcova činnost zaměřila jiným směrem. Založil samostatné Sdružení pro duchovní hudbu, které pod jeho vedením zaplnilo mezeru v pražském hudebním životě a dále prohloubilo spolupráci s rozhlasem. První veřejný a rozhlasem přenášený koncert Sdružení se uskutečnil 5. dubna 1928. Na programu byly velmi náročné Brucknerovy skladby – 3. mše f-moll a Žalm 150. Vladimír Němec pro rozhlasové přenosy nastudoval další velká duchovní díla autorů hudebního romantismu (Brahms, Mendelssohn, Liszt, Schubert, Dvořák). Současně se začíná pravidelně obracet k zapomenutým a nehraným skladbám starých skladatelů duchovní hudby (Plánický, Brixiové, Eybler, Oehlschlägel, Tomášek apod.). Jak uvádí dobový hudební tisk, „sdružení nabývá stále většího významu pro umělecký program rozhlasový i pro veřejný život umělecký“. Je to zásluha Vladimíra Němce, který je charakterizován jako „pracovitý a vzdělaný, cele oddaný duchovnímu umění“ (A. J. Patzaková 1935: 390). O tom svědčí výčet jmen skladatelů, které Sdružení uvedlo v sezóně 1930/31: Cherubini (Requiem), Bach (kantáta), Liszt

(Ostřihomská mše, provedená ve Smetanově síni), Beethoven (Kristus na hoře Olivetské), Franck (Slavnostní mše). Zvlášť významné byly novodobé premiéry skladeb starých mistrů: Měchura (Credo mrtvých), Tomášek (Korunovační mše), Michna (Vánoční mše), Brixi (Magnificat) a Zelenkovy skladby (A. J. Patzaková 1935: 391, 393).

Jedno z nejvýznamnějších vystoupení s programem barokní hudby se konalo v rámci Barokních slavností v neděli 19. června 1938 v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně při slavnostní mši. Byla provedena Svatováclavská mše Adama Michny a dále skladby Johanna Pezela (*O quam suavis a Nisi Dominus*) a Bohuslava Matěje Černožského (*Laudetur Jesus Christus*). Pod taktovkou Vladimíra Němce účinkovali sólisté a sbor jeho Sdružení a orchestr FOK (Různé zprávy a poznámky 1938: 19).

Tehdy byla dramaturgie Sdružení pro duchovní hudbu bezkonkurenční. V případě nového nastudování skladeb minulých staletí byl Němcovi velkou oporou Emilián Trola s jeho hudebním archivem. Právě tento významný hudební historik ho přivedl k sepsání knihy o pražských varhanách. Němcův zájem o starou hudbu byl úzce spojen s jeho současným studiem hudební vědy na Karlově univerzitě, kde absolvoval v roce 1929 a dále se připravoval na doktorát. Tato snaha o zdokonalování byla další stránkou jeho povahy.

Hudební vědec

Němcova osobnost vzácně spojovala umělecký talent s neumdlévající, systematickou snahou poznávat hlubší podstatu hudby. Proto vystudoval hudební vědu. Je pro něho typické, že svá studia chtěl dovést vyšším stupněm – doktorátem. Kvůli zavření vysokých škol se mu to povedlo až v roce 1945, kdy obhájil disertační práci *Pražské varhany*. Hlavním zájmem jeho vědeckého zájmu se stala barokní chrámová hudba a dějiny varhan. V posledních letech se zabýval i chorální hudbou. Jeho text *Škola římského chorálu* už tiskem nevyšel.

Němec se dostal na takovou odbornou úroveň, že výsledky svých studií mohl publikovat. I když svůj hlavní směr bádání zaměřil na varhany, nelze ho považovat za „autora jediné knihy“. Zabýval se například problematikou lidové poutní písně, což shrnul ve stejnojmenném článku v časopisu *Hudební výchova* (V. Němec 1940a: 19–23). Další oblastí jeho zájmu byla metodika a didaktika při výuce varhanní hry, jak svědčí jeho stať *Nové vyučovací osnovy na varhanním oddělení konservatoře hudby v Praze* (V. Němec 1940b: 85). To už souviselo s jeho pedagogickou činností na této škole.

Organolog

Nejvýznamnější součástí jeho odborného zaměření se brzy stala organologie, podpořená a prohloubená jeho muzikologickým studiem. Výtečně zvládal tehdy tradiční historickou metodu, užívanou při výzkumu varhan, téměř výhradně zaměřenou na jejich historii. Proto v době



Vladimír Němec a Sdružení pro duchovní hudbu v rozhlasovém studiu

svého nástupu na místo ředitele kůru v Týnském chrámu hned publikoval studii o dějinách tamních varhan (V. Němec 1939: 62–68). Jeho vědecká činnost neskončila pouhými dějinami varhan; jako muzikolog správně pochopil, že k poznání skutečné podstaty varhan a varhanní kultury je třeba se zabývat i odbornými otázkami z oblasti dalších věd.

Vzhledem ke spolupráci s československým rozhlasem se stal odborným poradcem při stavbě nových varhan v jeho budově. Publikoval o tom článek s názvem *Nové varhany* čl. rozhlasu v Praze. V něm už se promítají Němcovy názory na varhany a varhanní hru. Po rozsáhlých konzultacích a výzkumech bylo jasné, že třímanuálový nástroj s 48 reálnými a 15 transmisními rejstříky musí mít elektropneumatickou trakturu. Zhotovitelem byla krnovská firma Bratří Riegerové a Němec navrhoval rejstříkovou dispozici. Už zde projevila vlastní přístup, tíhnoucí ke zvuku barokních varhan: „Čtenáře asi zarazí jména některých hlasů, dnes neobvyklá. Běží o hlasy převzaté z barokního varhanářství za tím účelem, aby staré skladby mohly býti podávány v barvách pokud lze původních“ (V. Němec 1935: 118). Němec si tak dobře uvědomoval důležitost autenticity zvuku starých nástrojů a tato otázka se v jeho bádání stala prioritou.

Velmi cennou devízou Němcovy činnosti byla jeho systematická, ověřování informací, jejich detailní analýza a následná schopnost syntézy s odpovídajícím nadhledem a přesnou formulací nových pohledů a závěrů. Nikdy nezabředl do úzkého, příliš omezeného pohledu – neměl „klapky na očích a uších“.

Není proto divu, že ve svých odborných názorech a při pohledu na varhany a varhanní interpretaci dospěl do nové roviny. Dnes bychom řekli, že se stal jedním z našich prvních, hluboce vzdělaných a zkušených zastánců a propagátorů památkového přístupu ve varhanářství a historicky poučeného pojetí v hudební interpretaci.

V roce 1942 zveřejnil článek s příznačným názvem *Do boje za staré varhany*. Už hned první větou vhadzuje pomyslnou bombu do tehdejšího českého varhanního světa: „Dnes většina varhaníků i posluchačů varhanní hudby neví, co jsou dobré varhany“. Zdůvodňuje to tak, že za tím je neskrývané pachtění po největších varhanách a podivuje se, proč není poptávka především po nejlepších. Tato slova jsou bohužel aktuální i v současnosti, takže si asi dovedeme představit, co by říkal současnému dění kolem varhan v kostele sv. Mořice v Olomouci. Zdá se, že stále platí i jeho další slova: „Dnes však již vůbec není omluvy pro toho, kdo by jednal proti zvukovému ideálu chrámových varhan, a sahá-li kdo na varhany památkové hodnoty, musí si býti úzkostlivě vědom dosahu svého počínání; může zdokonalovat a doplňovat, však nesmí je přestavovat a zvětšovat tak, aby smazal jejich původní zvukové obrysy“ (V. Němec 1942: 61–64). Tento mimořádně jasnozřivý a pokrokový názor Němec publikoval už šestnáct let předtím, než se takový přístup stal základem mezinárodně uznávaného Weilheimského regulativu z roku 1958 (W. Supper 1958). Vzhledem k tomu, že dále zmiňuje „smutný případ varhan u sv. Jakuba v Praze I“, je zjevné, že jeho článek vznikl jako reakce na zánik velkých varhan Abrahana Starcka v tomto chrámu v roce 1941, na které Němec hrával jako student.

Všechny své velké znalosti a praktické zkušenosti talentovaného hudebníka a výtečného hudebního vědce Němec propojil na vrcholné odborné úrovni ve své knize *Pražské varhany* (V. Němec: 1944). Jako první zde zkoumá nejen historii varhan, ale popisuje rovněž vývoj a příčiny jejich zvuku. Varhany tak vnímá jako komplexní fenomén z pohledu nejen heuristiky ale i dalších muzikologických disciplín – organologie, hudební akustiky, hudební estetiky, hudební interpretace, hudební sociologie, apod. Proto pracuje s pojmem „zvukový ideál“. Tehdy se jednalo se o zcela mimořádný počin. Bohumír Štědroň v roce 1965 napsal, že tato kniha „je jediná toho druhu“ v Československu (B. Štědroň 1965: 166). V rámci tohoto příspěvku není možné Němcovu monografii podrobněji hodnotit. Bližší informace se nacházejí na jiném místě (viz P. Koukal 2022: 36–40). Dnes už můžeme říci, že Vladimír Němec v mnohých ohledech předběhl svou dobu a českou organologii přivedl na evropskou úroveň.

Hudební pedagog

Mezi širší veřejností je běžná šířená informace, že Vladimír Němec byl profesorem varhanní hry Pražské konzervatoře. Na tomto místě je vhodné určité zpřesnění: byl prvně substituentem a od roku 1940 řádně jmenovaným nástupcem Karla Douši, profesora církevní hudby a varhan. Tehdy se rovněž mluvilo o liturgickém oddělení varhanické školy při pražské konzervatoři. Dobová svědectví potvrzují silné tlaky na zrušení tohoto oddělení, proti kterým se prof. Douša urputně bránil. K situaci před Němcovým příchodem opět popisuje barvitě svědectví Bohumíra Petra: „Pražská škola varhanická umírala v posledních letech nákazou, morem pěstěného virtuóství, které si vyhledávalo nešťastné oběti mezi mladými adepty varhanní hry. Z varhanních virtuósů stali se sedření hladovci, na jejichž koncerty nikdo nechodil a kteří v chrámě těžko obstáli, cestami protiv a zkoušek, zaučující se do

liturgických potřeb varhanní hudby“ (B. Petr 1940: 12). Vladimír Němec se tak dostal na těžkou pozici, avšak s úspěchem své postavení obhájil. Pedagogická činnost se pro něho stala nenahraditelnou a svým způsobem osudnou. O Němcově osobnosti a přístupu k jeho profesorské činnosti nás informuje svědectví, které jako úvodník třetího poválečného čísla hudebního časopisu Tempo uveřejnil jeho šéfredaktor a ředitel Pražské konservatoře Václav Holzknecht. Zamýšlí se nad poválečnou situací české společnosti: „chceme-li tu spatřovati hrdiny naší doby, třeba v uvozovkách, nevidíme přitom skutečné hrdiny, kteří se vyskytují i v těchto poválečných časech. Nemluvíme o nich snad proto tak často, že většina takových lidí je bezejmenná, pracuje v ústraní veřejného zájmu a nesnaží se na sebe upozorňovat, považujíc svou činnost za samozřejmou“. Holzknecht jako příklad „onoho drobného, nesobeckého a na odiv nestavěného hrdinství, z něhož čerpá lidská společnost“ uvádí Vladimíra Němce. První poválečný školní rok nemělo varhanní oddělení konzervatoře kde učit, a tak i v zimních měsících profesori se svými studenty chodili na kůry pražských kostelů. „Všichni plnili svou povinnost po celou mrazivou zimu a přes celé chladné jaro, kdy vnitřky kostelů jsou při delším pobytu lidskému zdraví ještě nebezpečnější. Výkon takové služby se dotýkal samých mezí, jež poskytuje lidská odolnost. Vůle a cit pro převzatý závazek byly však někdy silnější než tělesné možnosti jednotlivcovy. Útlý a křehký Vladimír Němec, který za těchto okolností dokončil svá studia hudební vědy na Karlově universitě doktorátem, a který svou učitelskou působnost na varhanním oddělení pražské konservatoře miloval přímo náruživě, trpěl zdravotně více než jiní. Ale nikdy si nepostěžoval, nedbal nachlazení a přechozených chřipek, ačkoli byl důtklivě varován, aby měl ohled na své zdraví. Pracoval dvojnásobně a přehlížel zevní skutečnosti. Avšak příroda, která určila věcem míru a stanovila konečné meze, rozřešila rozpor mezi vůlí a tělesnou únosností tragickým škrtem: profesor Němec se těžce roznemohl a zemřel“ (V. Holzknecht 1946: 97–98).

Osobnost Vladimíra Němce

Jak už vyplývá z uvedených dobových svědectví, svými názory často tvrdě narážel na nepochopení a osobní střety, což mu muselo ubírat mnoho sil. Strašlivou zátěží pro něho byla válečná doba, jak čteme v jeho nekrologu: „Krutých šest let poroby těžce doléhalo na jeho citlivou duši, a učení na škole v tom německém dusnu věru ani jemu síly nepřidalo. Vděčně přijímal a rád slyšel každé povzbuzující slovo o konci toho trápení“ (J. Štikar 1946: 48). Dožil se pouhých 46 let. Je jistě otázkou, jak by přijímal novou porobu, která ještě více postihla jeho milované varhany a chrámovou hudbu po roce 1948.

Ve své době byl velkým bojovníkem za nové kvalitní varhany a za ochranu starých. I v těžkých dobách se nevzdával. Jeho úsilí ochránit svatojakubské varhany před Tučkovou přestavbou v roce 1941 nevyšlo, ale Němec hned o rok později publikuje svůj úderný text příznačně nazvaný *Do boje za staré varhany*. A tytéž názory pak vtěluje do své knihy. Jejich širšího přijetí se nedočkal. To se částečně podařilo až po roce 1990. Ale i v dnešní době je tento názorový střet stále živý.

BIBLIOGRAPHY

- HOLZKNECHT V. (1946). [Úvodník], „Tempo“, 8, 4–5 (duben–květen), 97–98.
- KOUKAL P. (2022). *Vladimír Němec – Pražské varhany. Zapomenuté knihy o hudbě, díl 6m „Harmonie“*, červen, 36–40
- KUBÁŇ J. (1961). *Malá varhanní kronika*: HOLZKNECHT V. (ed.), *150 let Pražské konzervatoře*, Praha: Státní hudební vydavatelství, 37–72.
- [NOVÁK F.] (1944). *Vladimír Němec*. Praha: Pražské varhany – knižní přebal.
- NĚMEC V. (1935). *Nové varhany čsl. rozhlasu v Praze*. „Cyril“, 9–10, 117–119.
- NĚMEC V. (1939). *Dějiny varhan u Matky Boží před Týnem v Starém městě pražském*. „Cyril“, 5–7, 62–68.
- NĚMEC V. (1940a). *Lidová poutní píseň*. „Hudební výchova“, 21, 2, 19–23.
- NĚMEC V. (1940b). *Nové vyučovací osnovy na varhanním odd. konservatoře hudby v Praze*. „Cyril“, 7–8, 85.
- NĚMEC V. (1942). *Do boje za staré varhany*. „Cyril“, 5–6, 61–64.
- NĚMEC V. (1944). *Pražské varhany*. Praha: František Novák.
- PATZAKOVÁ A. J. (1935). *Prvních deset let Československého rozhlasu*. Praha: Nákladem Radiojournalu.
- PETR B. (1940). *O pražských varhanicích*. „Hudební zpravodaj“, 4, 14–19; 6–7, 9–13.
- Různé zprávy a poznámky* (1938). „Hudební zpravodaj“, 7, 19.
- SUPPER W. (ed.) (1958). *Richtlinien zum Schutze alter wertvoller Orgeln. (Weilheimer Regulative)*. Berlin: Merseburger,
- ŠTĚDROŇ B. (1965). *Němec Vladimír: Československý hudební slovník, díl: II M–Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 166.
- [ŠTIKA] R J. (1946). *Pražské varhany osířely*. „Cyril“, 3–4, 48.

SUMMARY

Vladimír Němec is often considered the "man of one book", i.e. of his "The Prague Organs". This monography is so extraordinary in the context of Czech musicological literature that it raises legitimate questions about the personality of its author. It turns out that Vladimír Němec's activities were in fact very extensive, always at a high level. After graduating from the master school of the organ department of the Prague Conservatory, he became organist and choir director in several important Prague churches. The artistic level of his musical productions at St. Wenceslas in Prague-Smíchov attracted the attention of the Czechoslovak Radio (Radiojournal), which began to broadcast them live as part of regular church music programmes. Deepened cooperation with the radio station led him to found an independent Association for Sacred Music (Sdružení pro duchovní hudbu), which became an important part of Prague's musical life. In the 1930s, the dramaturgy of the Association was unrivalled, focusing, among other, on Baroque music by Bohemian composers.

The Nĕmec's personality rarely combined artistic talent with a never-ending, systematic effort to learn the deeper essence of music. That is why, at the same time, Nĕmec furthered his education by studying musicology at Charles University. He graduated in 1929 and then prepared to defend his doctorate, which he successfully completed only in 1945 due to the closure of universities during the Second World War. The main focus of his scientific interest became Baroque church music and the history of the organ. He got to such a professional level that he was able to publish the results of his studies. His articles on folk pilgrim songs, on the new organ in the Radiojournal building, on the curriculum of the organ department of the Conservatory of Music, on the history of the organ in Týn Church, etc. appeared in professional music journals. After the radical rebuilding of the organ in the church of St. Jakub, when the baroque instrument of the famous Abraham Starck disappeared, he published a strongly critical article *Fighting for the Early Organs (Do boje za staré varhany)*. In this text he has already fully revealed himself as a determined defender of the historic organs. All his great knowledge and practical experience as a talented musician and an outstanding musicologist were combined at the highest professional level in his book *The Prague Organs*. He explores not only the history of the organ, but also describes the development of its sound parameters. He thus understands the organ as a complex phenomenon being studied from the perspective not only of heuristics but also of other musicological disciplines – organology, musical acoustics, musical aesthetics, musical interpretation, music sociology, etc. That is why he introduces and works with the term of "sound ideal". In this respect, he becomes one of the first Czech deeply educated and experienced advocates and promoters of a monumental approach in organbuilding and a historically informed attitude to music performance.

At the end of his short life he began teaching liturgical music and organ playing at the Prague Conservatory. He proved to be a passionate teacher for whom teaching was irreplaceable and in a way fatal.

Klíčová slova/Keywords:

Vladimír Němec • dějiny varhan v Praze • chrámová hudba v Praze 1920–1946 • kniha "Pražské varhany" • varhanní oddělení pražské konzervatoře

Vladimír Němec • history of the organ in Prague and Bohemia • sacred music life in Prague 1920–1946 • the book "The Prague Organs" • the organ department of the Prague Conservatory

Petr Koukal – born 1952 in Olomouc. Studies at the universities in Brno (PhDr.) and Olomouc (Ph.D./Dr hab.). The head of the musicological department in The Silesian Museum in Opava (1988–2013), the organologist and the heritage pipe-organ supervisor at the National Heritage Institute Prague, Regional Office in Telč (since 2000). Main research topics: the music history of the Czech lands from the 17th to 19th Cs., the history of the organ and its conservation. Having presented conference papers in the Czech Republic, Poland, Slovakia, Germany and Great Britain. More than 90 published contributions (including 3 book monographies) in the Czech Republic, Poland, Germany, Slovakia and the U.S.A. The author of the ministerial methodological instruction for the heritage organ care in the Czech Republic. Head researcher at 5 projects of the Ministry of culture and The Czech Science Foundation (GAČR). The member of the Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig..

email: pkouk@volny.cz

7

Pražská varhanická škola

The Prague Organ School

Jan Hora

ORCID: 0000-0002-2282-1315

UNIVERSITY OF HRADEC KRÁLOVÉ

ABSTRACT

In 19th century Prague, music could be studied at two music schools – the Prague Conservatory, founded in 1811, and the Organ School, founded in 1830. The Conservatory was devoted to the teaching of orchestral instruments and singing, while the Organ School not only taught liturgical organ playing and prepared organists and choir directors for the all-round work of organists in churches, but also attracted those interested in compositional disciplines by its emphasis on perfect mastery of music theory. Therefore, almost all 19th century Czech composers were graduates of the Prague Organ School, among them Antonín Dvořák and Leoš Janáček. The independent existence of the school was closed after sixty years. From 1890 it was merged with the Prague Conservatoire with an unchanged curriculum. The article also documents some methods of teaching and evaluating school pupils.

Kvalitní profesionální úroveň varhanního umění v českých zemích druhé poloviny 18. století reprezentoval především dlouholetý varhaník v pražském týnském chrámu Josef Ferdinand Norbert Seger (1716–1782), který zde působil 41 let. Jako významný pedagog vychoval řadu žáků, ale jeho pozdně barokní hudební jazyk však neměl u následovníků delší pokračování. Nastupující klasicismus důrazem na jednoduchost, téměř absenci polyfonie i menší nároky na hráče způsobily, že na začátku 19. století varhanní hudba byla v Čechách jen lacinou nápodobou módní italské hudby. Ani její provedení nemělo potřebnou interpretační úroveň. Zvlášť na venkově byl nedostatek kvalitních varhaníků velmi zřetelný. Nově založená Pražská konzervatoř v roce 1811 problémy církevní hudby neřešila, protože se na ní vyučovaly pouze nástroje orchestru a zpěv a hudebně teoretické předměty se přednášely v omezeném rozsahu. Varhany, dirigování ani skladba se nevyučovaly. Proto se skupina hudebních nadšenců pokusila roku 1826 založit spolek s názvem Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik (J. Kubáň 1961: 37–72). Německý název se za dobu jeho existence neměnil, ale českých názvů známe několik: Spolek muziky chrámové, Spolek přátel umění pro církevní hudbu v Čechách, Společnost příznivců kostelní hudby nebo Spolek pro zvelebování církevní hudby. Její členové pocházeli buď ze šlechtických kruhů, nebo pracovali jako advokáti, profesori a vyšší magistrátní úředníci, kteří nelitovali času a peněz na zvelebení nevalné úrovně chrámové hudby. Jednoduché stanovy „Spolku“ byly schváleny rozhodnutím císaře v roce 1826. Výbor učinil tento krok „z vřelé lásky k umění a vlasti, k jejímuž slávověnci chtěli připojit nový květ“ (Arch1).



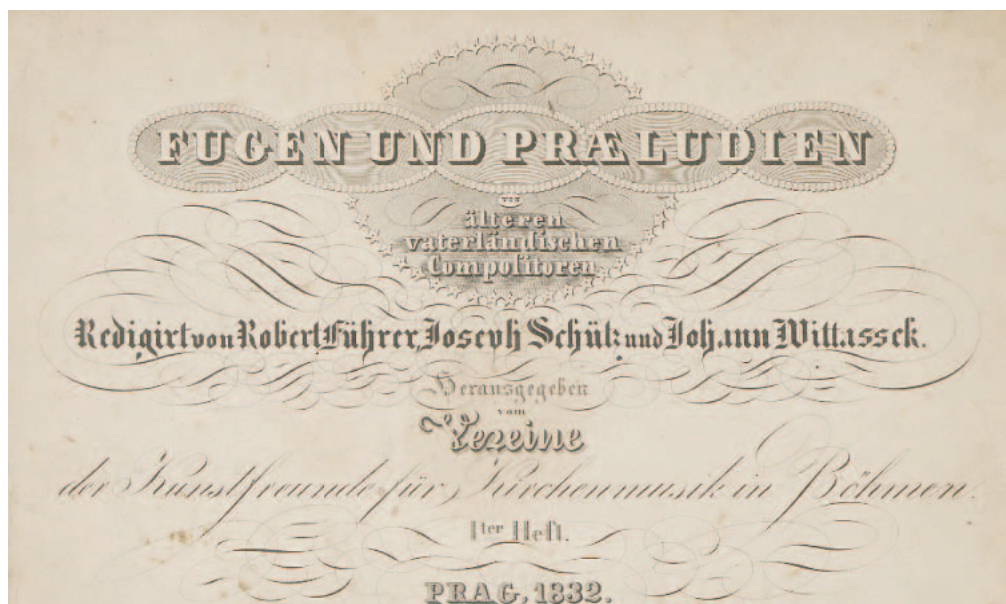
Jan Augustin Vitásek



Robert Führer

Záměrem „Spolku“ bylo původně organizování koncertních produkcí duchovní hudby ve vzorové reprodukční kvalitě. Řízení těchto koncertů se ujali tehdejší nejvýznamnější pražští hudebníci – skladatel Václav Jan Tomášek (1774–1850), dómský kapelník u sv. Víta Jan Augustin Vitásek (1770–1839) a ředitel Pražské konzervatoře Friedrich Dionys Weber (1766–1842). Hned roku 1827 byly uskutečněny tři vzorové produkce v týnském chrámu a v kostele sv. Klementa. Brzy však členové „Spolku“ zjistili, že požadované úrovně není možno dosáhnout bez důkladnějšího hudebního vzdělání. Rozhodli se proto založit školu pro vzdělávání chrámových hudebníků, která v říjnu roku 1830 zahájila činnost. Tak vznikla Pražská varhanická škola, německým názvem Prager Orgelschule (viz také M. Freemanová 2011: 369–392). Českých názvů bylo několik – Vyučovací ústav pro církevní hudbu v Praze nebo Ústav pro vzdělání varhaníků a ředitelů kůru, ale neujaly se a běžně se používal název varhanická škola. Protože šlo výhradně o soukromou iniciativu, „Spolek“ určoval nejen pedagogické obsazení, ale hradil platy učitelům i obstarával všechny hospodářské záležitosti, spojené s provozem školy, z vlastních prostředků bez jakéhokoliv státního příspěvku. Činní členové „Spolku“ platili v roce vstupu 6 zlatých ročně, v dalších letech 4 zlaté a „Spolek“ vyvíjel činnost ještě na základě darů od svých příznivců. První tři roky existence byla škola jednoroční. Ředitelem byl ustanoven dómský kapelník svatovítský Jan Augustin Vitásek (1770–1839), učitelem varhaník a skladatel Robert Führer (1807–1861).

Katalogy žáků (tehdy chovanců) uváděly podrobné osobní údaje – jméno, stáří, kvalifikaci, místo narození, náboženství, jména rodičů nebo poručníků, bydliště v Praze a chování. Do roku 1848 byly vedeny pouze německy, dále až do roku 1890 německy a česky. Z katalogu (Arch1) prvního ročníku je patrné, že nastoupilo 25 žáků ve stáří od 17 do 27



Fugen und Preludien, Prag 1832

let a různých předcházejících hudebních znalostí. Jako povolání udávali: učitelský kandidát, právník, zkoušený učitel, člen orchestru, absolvent konzervatoře. V dalších ročnících se občas vyskytují i studenti gymnázia. Unikátem byl žák III. třídy, tedy 14letý. Katalogy byly v prvních 18 letech vedeny německy s půvabnými přepisy českých jmen: Scheffčzyk, Sluniczko, Platžek, Kržeczek, Jeržabek, Čzikula, Bubenitschek, Waniczek, Hruschka, Kregčj. Ve snaze zvýšit úroveň chrámové hudby „Spolek“ vybudoval hudební archiv, kde obstarával opisy skladeb, venkovským kůrům mnohdy zdarma. Vyvíjel i záslušnou ediční činnost. Zahájil třemi díly „Sbírky českých duchovních písní pro lid“ a německou „Kirchengesänge mit Orgelbegleitung auch theilweise mit Begleitung von Blasinstrumenten für grössere Festtage“. Roku 1832 vyšla sbírka „Fugen und Praeludien von älteren vaterländischen Componistoren“ ve dvou sešitech se 16 varhanními skladbami autorů: František Xaver Brix, Josef Ferdinand Norbert Seger, Antonín Rejcha, Jan Křtitel Vaňhal a Jan Zach. Ve stejném roce bylo pro žáky varhanické školy vydáno pojednání varhanáře Josefa Gartnera „Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgel“ a roku 1834 její český překlad „Ponaučení krátké o varhanách, jak jsou vnitř stavěny a zřízeny, a jak v dobrém stavu je zachovati, ano i nepatrnější opravy, kde varhanáře není, od varhaníka samého stáovati se mohou“. „Spolek“ se dokonce pokusil vydat tiskem skladebné pokusy absolventů školy. V roce 1842, 1844 a 1845 vyšly tři svazky, ale vydávání patrně z finančních důvodů už dále nepokračovalo.

Varhanická škola byla školou přísnou v odborných nárocích i kázni. Proto školu absolvovala sotva polovina z původně přihlášených. V úplných počátcích školy bylo vyučování rozvrženo na pouhý jeden rok. Sledovalo tři cíle: důkladnou výuku hudebně-teoretických předmětů, výchovu k budoucí pedagogické činnosti a výuku nástrojovou – varhanní, ale



František Zdeněk Skuherský

pouze k liturgickým účelům a k hraní vlastních kompozičních pokusů. V hudební teorii to byla nauka o harmonii, generálbas, nauka o kontrapunktu a modulace. V praktické části bylo „povinné preludování podle vzorů v jednoduchém stylu, podle vzorů ve figurovaném stylu, podle vlastní vynalézavosti“. Předmět hra na varhany byl zaveden až později. Výuka se držela striktně teoretických znalostí a jejich praktického využití v improvizaci. Znalost klavírní hry pro studium se předpokládala, ale v zápisech do katalogů se jen hemží poznámkami „slabý v klavírní hře“. Klavírní zběhllost ovšem předpokládala dostupnost nástrojů. Klavír byl tehdy nástrojem bohatších měšťanských rodin a katalogy nám ukazují, že posluchači varhanické školy pocházeli převážně z rodin drobných řemeslníků, domkářů a venkovských učitelů, pro které byl klavír většinou

nedostupný. Ze vzpomínek Leoše Janáčka víme, že cvičil na namalované klaviatuře na stole a jistě nebyl sám. Jeden rok studia byl pro mnohé posluchače vzhledem k rozsahu učiva nedostačující, proto někteří dobrovolně opakovali další rok znovu. Vzhledem k rychle stoupajícímu zájmu o studium (roku 1830–1831 – 25 studujících, 1831–1832 – 44 studujících, 1832–1833 – 48 studentů), bylo rozhodnuto roku 1833 rozšířit studium na dva roky. Tento stav zůstal nezměněn až do roku 1871. Vyučování se konalo v soukromých bytech členů „Spolku“. Škola se několikrát stěhovala, než zakotvila po dvaceti letech definitivně v Konviktské ulici č. 24 na Starém Městě. Od začátku byl kladen velký důraz na teoretické disciplíny: harmonii, hru generálbasu a modulaci. Povinností bylo vypracovávat skladebné úkoly a předvést je na závěrečných zkouškách v červenci, které byly veřejné a kdokoli mimo učitele a členy „Spolku“ i z obecnstva mohl klást otázky z hudební teorie. Dokazuje to, že hudební vzdělání bylo všeobecně na vysoké úrovni a nastavuje nám v jednadvacátém století nepřilíh lichotivé zrcadlo. Činnost školy byla sledována tehdejším denním tiskem, který pravidelně referoval a hodnotil veřejné koncerty i závěrečné zkoušky. Slabší žáci museli vypracovat jako skladebné pokusy nejméně tři preludia, pokročilejší šest. Později k nim bylo připojeno komponování fug, někdy chorálové přede hry, chorální fantasie a v posledním období se vyskytly u nejlepších absolventů i vícevěté varhanní sonáty. Karel Stecker (pozdější významný hudební teoretik a profesor Pražské konzervatoře) je autorem Sonáty d moll op. 1, vydané tiskem v Lipsku. Karel Hoffmeister (pozdější významný klavírní pedagog) napsal k absolutoriu Sonátu g moll. Oba si své sonáty zahráli veřejně na výstupních zkouškách. „Spolek“ podporoval finančně nejlepší absolventy a udílel ceny za nejlepší skladby. Jako první ji získal Robert Führer v roce 1833 za figurální mši ve výši 15 zlatých. Nejlepší skladby absolventů byly dokonce vydány ve dvou sešitech tiskem. Nesmíme přitom zapomenout,

že všechny tyto aktivity byly financovány ze soukromých zdrojů, což pozdějšímu státnímu školství nastavilo vysokou laťku.

První ředitel varhanické školy (Prager Orgelschule) Jan Augustin Vitásek (1770–1839) ji řídil v teorii v duchu pozdního klasicismu. Po jeho smrti vedl školu ředitel Pražské konzervatoře Friedrich Dionys Weber (1766–1842). Větších reforem se varhanická škola dočkala až za jeho nástupce Karla Františka Pitsche (1786–1858), velkého ctitele a obdivovatele Johanna Sebastiana Bacha a osobnosti s velkým mezinárodním rozhledem. Pitsch pocházel z východních Čech a byl vychován německy. Dlouho působil ve šlechtických službách, pobýval často ve Vídni a měl četné zahraniční kontakty.



Karl Franz Pitsch

Byl členem holandské „Maatschapij tot Bevordering der Toonkunst“ a čestným členem Mozarteu v Salcburku. Za jeho šestnáctiletého působení došlo k většímu rozvoji nástrojové techniky. Pitsch hned po jmenování ředitelem prosadil postavení nových varhan s plným chromatickým pedálem od C do c1, aby se mohly bez omezení hrát Bachovy skladby. Do té doby byly varhany v Čechách často omezeny „krátkou“ oktávou. V roce 1853 pražský Královský dvorní varhanář Josef Gartner postavil další nástroj – dvoumanuálový s 10 rejstříky, na kterém se od té doby konaly pravidelné závěrečné zkoušky. Postupem doby varhanická škola vlastnila 5 nástrojů, jedno- nebo dvoumanuálových. Z literatury se mimo povinně hraného Bacha a starých českých mistrů, které Pitsch sám vydával tiskem (Museum für Orgelspieler – 3 svazky 1832–1834) byly studovány a hrány varhanní skladby Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, s kterým byl Pitsch v korespondenčním styku a na památku jeho smrti zkomponoval Fantasii a fugu d moll. Jeho zástupcem na škole byl Josef Leopold Zvonář (1824–1865), absolvent varhanické školy z roku 1842, autor 4 rozsáhlých varhanních sonát, komponovaných okolo roku 1850. Očekávalo se, že nastoupí jako ředitel po Pitschově smrti, ale po konkurzu byl vybrán regenschori od sv. Františka u křížovníků Josef Krejčí (1821–1881), absolvent školy z roku 1839. Krejčí se soustředil na prohlubování výuky teoretických předmětů, dbal na zlepšení varhanní nástrojové techniky a kladl velký důraz na vypracování prstokladů a pedálové aplikace. Nově se objevuje v katalogu předmět fuga a skladebné pokusy. Je autorem rozsáhlé varhanní Sonáty f moll. Krejčí byl po osmi letech působení jmenován ředitelem Pražské konzervatoře (kandidoval proti němu neúspěšně Bedřich Smetana.)

Vzhledem k povinné návštěvě školy učitelských kandidátů, tehdy nazývaných čekanec školní, vzrostl celkově počet posluchačů. Na začátku šedesátých let 19. století jich bylo ve dvou ročnících téměř 300. Vznikla proto potřeba reformovat stávající učební systém. Re-

forma byla ovšem už dílem posledního ředitele varhanické školy Františka Zdeňka Skuherského (1830–1892), absolventa školy v roce 1847. Skuherský před návratem do Prahy působil jako ředitel a dirigent Jednoty hudební v Innsbrucku. Uplatňoval se jako skladatel, významný teoretik, lektor hudebních předmětů na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě, organolog a reformátor varhanní hry, které věnoval obsáhlou školu s názvem Theoreticko-praktická škola na varhany. Byla rozdělena na dva díly, text byl německý a český. První obsahoval část teoretickou, druhý praktickou, odstupňovanou od nejjednodušších předeher přes cvičení triové hry až k formě fugy. Po schválení ministerstvem osvěty a vyučování v roce 1884 byla vydána tiskem nakladatelstvím E. Wetzler v Praze a sloužila k vyučování varhanní hry na varhanické škole i Pražské konzervatoři ještě na začátku 20. století. Skuherský se snažil poznat nové směry v duchovní hudbě. Studoval reformu chrámové hudby v Regensburgu, gregoriánský chorál v Římě a varhanářství ve Francii. Navrhoval také v Praze do nového koncertního sálu Rudolfinum postavení varhan od nejvýznamnějšího francouzského varhanáře 19. století Aristida Cavaillé-Colla. Bohužel z finančních důvodů neuspěl. Skuherský po svém nástupu do ředitelské funkce v roce 1866 pokračoval v přísném vedení školy, ale viděl neúnosnost studia v pouhých dvou letech. Navrhl proto reformu vyučování a rozšíření na 3 roky. Od roku 1871 tedy varhanická školy byla tříletá. Hodnocení žáků se provádělo jednu měsíčně.

Hodnotilo se:

NADÁNÍ – vynikající, značné, přiměřené, prostřední;

CHOVÁNÍ – chvalitebné, uspokojivé, méně uspokojivé;

PILNOST – vytrvalá, náležitá, dostatečná, nestálá;

NÁVŠTĚVA ŠKOLY – velmi pilná, pilná, méně pilná;

PROSPĚCH – výborný, chvalitebný, dobrý, dostatečný, nedostatečný;

SCHOPNOST – výborně schopen, schopen, neschopen.

Za Skuherského vedení dosáhla škola největšího rozkvětu a vypracovala se na přední učiliště rakousko-uherské monarchie. Důkazem toho je nárůst posluchačů z dalších zemí státu i zahraničí. V katalogu se vyskytovali studenti z Uher, Haliče, Chorvatska, Černé Hory, Bulharska, Makedonie a rozšíření hudebního vzdělání tu vyhledali i dva židovští synagogální kantoři. I když Skuherský rozhodl o rozšíření studia na tři roky, dvoudílné řádné studium bylo zachováno a aprobace byla získána jeho absolvováním. V prvním ročníku se jako dříve vyučovala nauka o harmonii, hra číslovaného basu (generálbas), modulace bez přípravy, preludování bez přípravy a obřadní zpěv (gregoriánský chorál). Ve druhém ročníku to byla nauka o harmonii, kontrapunkt jednoduchý a dvojitý, imitace a fuga, hra na varhany, hra číslovaného basu, modulace bez přípravy a preludování bez přípravy a obřadní zpěv. Jako dříve získávali posluchači aprobaci varhaníka dokončením druhého ročníku. Třetí ročník byl určen jen pro nejvyspělejší a nejtalentovanější žáky jako přísně výběrový. Byla to v našem hudebním školství první mistrovská škola svého druhu. Vyučovaly se v ní předměty nauka o formách, hra číslovaného basu, dirigování (tehdy s názvem řízení), instrumentace, varhanní improvizace, dějiny hudby, obřadní zpěv, později hra partitury a hra na varhany. Výběr byl velmi přísný. I výborní absolventi

směli většinou pouze opakovat II. ročník místo III. ročníku. Přísnost a nároky ředitele Skuherského byly pověstné, důtky pro špatnou pracovní morálku a nedostatečnou docházku do vyučování na denním pořádku. Pro neplnění školních povinností často studenty vylučoval, ale na druhé straně absolutorium varhanické školy mělo pečeť nejvyšší kvality. Hodnocení obsahovalo, jak je absolvent schopen zastávat úřad varhaníka (po II. ročníku) nebo úřad ředitele kůru (po III. ročníku).

Protože výuka teoretických a skladebných disciplín byla velice kvalitní, od konce šedesátých let 19. století se vyskytovali stále více zájemci pouze o toto studium při absenci nástrojové výuky ve varhanní hře. Takové výjimky byly povolovány a III. ročník původně zamýšlen spíše jako studium skladby a výuka dirigování. Proto při dostatečné hráčské vyspělosti posluchačů byl předmět varhanní hra prominut.

O Skuherského přísnosti a nekompromisním zacházení se studenty svědčí i četné jeho zápisy a poznámky jeho spolupracovníků v katalogu v půvabné češtině 19. století:

- Talent slabý. Jak v navštěvování školy tak též ve vypracování úloh jest velmi nepořádný. Samočinné cvičení nemá žádné. Slabý hráč. Nejméně navštěvoval školu v červenci. Velmi nedbalý.
- Pochopuje ne tuze lehce. Málo horlivosti a zalíbení. K přání jest více samočinnosti. Nedbalec v každém ohledu.
- Vytýkal jsem již několikrát nečistou, nepřesnou hru. Dnes předehrával 6. sešit preludií (hudloval nesmírně.) Může hráti třeba Bacha, zohyzdí svou hrou vše.
- Byl pro úplný neprospěch a ohromnou nedbalost a netečnost propuštěn, což obě ohlášeno přípisem otci.
- Byl napomenut, aby se pilně cvičil a sundával klobouk při vstupu do školních síní.
- Levá ruka neumí škály. Nepokračuje náležitě. Hraje v hostincích.
- Nadaný, však nedbalý. Byl pro neslušné a nemravné chování z ústavu vyloučen.
- Vystoupil pro nedostatek výživy.
- Velmi skromně kráčí ku předu, v Theorii nedostačí.
- Přestal školu navštěvovati aniž by se byl odhlásil.
- Churav, podal lékařské vysvědčení, musí na venek.

Finanční situace školy se v šedesátých letech nevyvíjela dobře. Ubývali členové „Spolku“. Proto vídeňské ministerstvo kultu a vyučování povolilo vždy na 3 roky pravidelnou podporu od roku 1855–1860 – 200 zlatých, 1861–1866 – 210 zlatých, 1867–1883 – 300 zlatých ročně. Od roku 1873 pobíral „Spolek“ subvenci 1500 zlatých, od roku 1883 zvýšených 2200 zlatých, ale s upozorněním, že ministerstvo dále nehodlá subvencovat dvě podobné školy hudebního zaměření v Praze – konzervatoř a varhanickou školu a doporučilo do budoucnosti jejich spojení. Studium zdarma na varhanické škole bylo změněno poplatkem pro studenty od roku 1867 na 5 zlatých za semestr s přihlédnutím k finanční situaci rodin studentů.

Ke spojení obou hudebních učilišť v Praze se prakticky přikročilo roku 1889. Od nového školního roku 1890–1891 byly obě instituce spojeny. Přední pedagogové varhanické školy Karel Knittl (působil od roku 1882), Karel Stecker a Josef Klička (oba od roku 1885) byli převedeni jako profesori na konzervatoř, ředitel Skuherský byl penzionován. Osnovy a učební plány varhanické školy byly pokládány za natolik kvalitní, že i po spojení nebyly změněny a vytrvaly v platnosti až do roku 1919, kdy v nově vytvořené Československé republice na postátněné konzervatoři vznikla samostatná oddělení varhanní, skladatelské a dirigentské.

Vizitkou školy bývají vždy úspěšní absolventi. Není tomu jinak ani u varhanické školy. Uplatnění jejích absolventů v mnoha rozličných hudebních odvětvích svědčí dodnes o jejich univerzálním použití v hudebním světě. Především je to celá řada pozdějších českých skladatelů. Můžeme konstatovat, že s výjimkou Bedřicha Smetany a Zdeňka Fibicha všichni významní čeští skladatelé 19. století byli absolventy varhanické školy. Jmenujme některé z nich:

- ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1904) ukončil svá studia roku 1859 veřejným provedením svého Preludia D dur a Fugy g moll z cyklu osmi skladeb, komponovaných k této příležitosti. Dále zahrál Bachovo Preludium a fugu a moll a spolu s dalším absolventem ještě čtyřruční úpravu Bachovy Fugy g moll. Dvořák využil získaných praktických zkušeností při svých těžkých existenčních začátcích také jako varhaník v Praze u sv. Vojtěcha v letech 1873–1876.
- LEOŠ JANÁČEK (1854–1928) vstoupil na varhanickou školu už jako absolvent učitelského ústavu. Proto obdržel povolení studovat pouze jeden rok. Absolvoval roku 1875 třemi skladbami s názvy Předehra, Varyto a Chorální fantasie, z nichž třetí si sám zahrál spolu s Bachovou Toccadou C dur na výstupních zkouškách. Po vstupu Pražské varhanické školy založil roku 1881 obdobnou varhanickou školu v Brně, která měla velký význam pro vzdělávání hudebníků na Moravě. Janáček byl jejím ředitelem až do roku 1919, kdy byla přeměněna na konzervatoř.
- JOSEF FÖRSTER (1833–1907) absolvoval varhanickou školu roku 1852. Byl dlouholetým pražským dómským kapelníkem a později profesorem teoretických předmětů na konzervatoři.
- JOSEF BOHUSLAV FOERSTER (1859–1951), jeho syn, významný skladatel, dokončil studia jako premiant v roce 1882. Zastával různá varhanická místa v Praze, působil jako hudební kritik, později jako profesor konzervatoře v Hamburku a dále na Nové konzervatoři ve Vídni, kde jeho žena byla významnou sólistkou ve Dvorní opeře v éře Gustava Mahlera. Po I. světové válce se vrátil do Prahy a stal se profesorem skladby na Mistrovské škole Pražské konzervatoře.
- EDUARD NÁPRAVNÍK (1839–1916), absolvent z roku 1854 od mládí působil v Rusku a zcela splynul s ruským prostředím. Stal se dirigentem a později šéfem carské opery v Petrohradě. Pod jeho taktovkou zazněly premiéry Musorgského Bori-

se Godunova, Čajkovského Pikové dámy, Dargomyžského Kamenného hosta i řady oper Rinského-Korsakova.

- KAREL KNITTL (1853–1907) absolvoval roku 1875. Působil jako sbormistr, dirigent a pedagog na varhanické škole, později na Pražské konzervatoři. Za uměleckého vedení konzervatoře Antonínem Dvořákem byl jejím administrativním ředitelem a v době Dvořákova pobytu v Americe zastupujícím ředitelem. Po jeho smrti se stal ředitelem Pražské konzervatoře.
- JOSEF KLIČKA (1855–1937) dokončil studia v roce 1874. V mládí byl kapelníkem divadelních společností a spolu s Bedřichem Smetanou kapelníkem Prozatímního divadla. Později vyučoval na varhanické škole, po sloučení s konzervatoří se stal prvním profesorem varhanní hry a po první světové válce profesorem její Mistrovské školy. Byl prvním českým koncertním varhaníkem, který uváděl v premiérách díla Guilmantova, Widorova, Lisztova, Rheinbergerova a dalších skladatelů. Je také autorem řady varhanních skladeb, varhanní sonáty a prvního novodobého koncertu pro varhany s orchestrem.
- KAREL STECKER (1861–1918) studoval původně práva a estetiku na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě, ale zároveň varhanickou školu, kterou dokončil roku 1882. Už za tři roky byl povolán na ni jako pedagog a po sloučení s konzervatoří působil dále jako profesor hudebně teoretických předmětů, skladby a varhanní hry.
- EDUARD TREGLER (1868–1932) absolvoval v roce 1887. Působil jako dvorní varhaník v Drážďanech, následně jako regenschori v Praze, až zakotvil jako pedagog na varhanické škole v Brně a následně na brněnské konzervatoři jako profesor varhanní hry.

Na Pražské varhanické škole studovalo i mnoho pozdějších klavírních pedagogů, kteří si přísným studiem hudební teorie a skladby rozšiřovali své vědomosti v oboru. Z nich mají velké zásluhy o českou klavírní pedagogiku především VILÉM KURZ (1872–1945) a KAREL HOFFMEISTER (1868–1952). Trochu netypickým příkladem bylo studium vynikajícího houslisty FRANTIŠKA ONDŘÍČKA (1857–1922), prvního interpreta Dvořákova Houslového koncertu a moll, který jako koncertující virtuóz procestoval celý svět od carského Ruska po Ameriku. Ondříček si na varhanické škole prohluboval teoretické znalosti pro svou kompoziční činnost. Znamý malíř LUDVÍK KUBA (1863–1956) původně vystudoval varhanickou školu, v mládí se věnoval sbírání lidových písní na Balkáně a až později se zaměřil na výtvarné umění.

Varhanická škola jako hudební učiliště se po skromných začátcích z iniciativy několika hudebních nadšenců vypracovala za 60 let své činnosti teoretickou fundovaností, systematickostí, pedagogickou náročností a v neposlední řadě i znamenitými učiteli – osobnostmi v přední školu svého druhu. Významně pomohla nejen zvýšit úroveň chrámové hudby, ale dát hudebně teoretické základy českým skladatelům tehdejší doby a mnoha dirigentům.

Určité konzervativní zaměření školy, vytýkané občas některými kritiky, znamenalo spíš příklon ke klasickému teoretickému základu než k novějším směrům, ale všem absolventům dala víc než solidní základ pro jejich další hudební dráhu.

BIBLIOGRAPHY

Arch1: Autorův soukromý archiv, vlastní netříděné výpisy z katalogů varhanické školy. Tyto materiály byly původně v archivu Pražské konzervatoře. Později byly převedeny do Archivu hlavního města Prahy, fond NAD 1858, který není zpracovaný a badatelsky není přístupný.

KUBÁŇ J. (1961). *Malá varhanní kronika*: HOLZKNECHT V. (ed.), *150 let Pražské konzervatoře, Sborník k výročí ústavu*, Praha: Státní hudební vydavatelství, 37–72.

FREEMANOVÁ M. (2011). *In the shadow of the Conservatoire: the Prague Organists College (1830–1889/90)*. „Hudební věda“, 4, 369–392.

SUMMARY

The first music school in Prague was the Conservatory, which was founded in 1811. However, teaching was limited to orchestral instruments and singing. Therefore, a group of music enthusiasts decided to establish an organ school in 1830 to help improve the then poor standard of church music. It educated future organists and church choirmasters as well as future music teachers. It pursued three aims – thorough teaching of music-theoretical subjects, education for future teaching and instrumental – organ teaching, at the beginning for liturgical purposes only. Only later was the subject of organ playing introduced. In music theory, harmony, general bass, counterpoint and modulation were taught. Theoretical knowledge was put to practical use in improvisation. Right from the beginning it was compulsory to compose at least three preludes for the final examinations, six for the more gifted, and the graduates had to play their compositional attempts themselves as part of the examination. This thorough theoretical teaching attracted those interested in compositional disciplines from the very beginning of the school, and it can be stated that almost all the major Czech composers of the 19th century, with the exception of Bedřich Smetana and Zdeněk Fibich, studied at the Prague Organ School. Among the most famous graduates is Antonín Dvořák, who wrote 5 preludes and 3 fugues for his final exams in 1859. Leoš Janáček composed the Overture, the Varyto and the Choral Fantasy and performed the third of these pieces himself in 1875. Janáček later founded a similar organ school in Brno, which was of fundamental importance for the development of music arts in Moravia.

The school prospered admirably, although it was financed only from private sources until the 1860s. In the beginning, the studies lasted only one year, but from 1833–1871 they were extended to two years. In the early days, the school was run by Jan Augustin Vitásek (1770–1839) in the spirit of late classicism, but with the arrival of Karl Franz Pitsch (1786–1858) as teacher from 1839 and institute director from 1842, the school gained a very internationally oriented musician who was a member of the Dutch Musical Society, the Salzburg Mozarteum and was in

correspondence with Felix Mendelssohn-Bartholdy. Pitsch was a lover and admirer of Johann Sebastian Bach and advocated the compulsory study of his organ works. Because church organs at that time mostly had a “short octave” in the pedal with insufficient range for Bach’s organ compositions, he managed the building of a two-manual organ with a full chromatic pedal for the school in 1853, on which all the final examinations were taught and held.

After a short interregnum, another internationally oriented director, František Zdeněk Skuherský (1830–1892), took over in 1866. He continuously studied church music reform in Regensburg, Gregorian chant in Rome and organ building in Paris. After his accession he proposed to extend his studies to three years with the third year as strictly elective. It was the first master school of its kind in Prague. The fame of the Prague Organ School was so great that it attracted students from all over the Austro-Hungarian monarchy and from near abroad. Under pressure from the Austrian Ministry of Culture and Education, which recommended the fusion of the Organ School with the Prague Conservatory for financial reasons, the two schools were merged in 1890. The curriculum and pedagogical methods of the organ school were so well developed that they were adopted without change by the conservatoire, to which the best teachers of the organ school also transferred. This state of affairs lasted until the establishment of the Czechoslovak Republic in 1919, when the organ, composition and conducting departments became independent. In his contribution, the author presents many hitherto unknown data on the teaching methods and on the evaluation of students.

Klíčová slova/Keywords:

varhany • skladby • pražská škola
organs • compositions • Prague school

Jan Hora – born 1936. He studied organ at the Prague Conservatory, the Music Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague and during a study stay at the Franz-Liszt Hochschule in Weimar. From 1965 to 2016 he taught at the Prague Conservatoire, and from 1977 to 2014 at the Academy of Performing Arts, where he has been a professor since 1995. Since 2017 he has been working at the Music Department of the Faculty of Education at the University of Hradec Králové. He published several important articles in Germany, Austria and the Czech republic concerning the activities of Josef Ferdinand Norbert Seger, problems of editing of Leoš Janáček’s organ compositions etc. He also writes regular reviews of Prague organ concertos.

email: hora.hora2@seznam.cz

8

Muzyka organowa Ruth Zechlin (1926–2007)

Organ music composed by Ruth Zechlin (1926–2007)

Stefania Kazana-Burczyk

ORCID: 0000-0001-6139-3280

DIECEZJALNY INSTYTUT MUZYKI
KOŚCIELNEJ W OPOLU

ABSTRACT

The title of this work is Ruth Zechlin's organ music. The aim of this paper is to present the biography of the German composer and her achievements in the field of organ composition. Ruth Zechlin was born in 1926, she studied composition with J. N. David, K. Straube and G. Ramin at the Music Academy in Leipzig. Then she worked as a music teacher and gave many concerts as harpsichordist and organist. She created music that has attributes of modern, but is inspired by the music of J. S. Bach. Among over 300 sacred and secular pieces, 26 are written for organ. The intention of the author was to give a rise to begin scientific research on life and works of Ruth Zechlin.

Twórczość i sylwetka Ruth Zechlin jest jeszcze niezapełnioną luką w badaniach polskich muzykologów. W niemieckim środowisku muzycznym bardzo ceniona, dla polskiego czytelnika wciąż pozostaje nieznaną osobowością twórczą. W jej szerokiej działalności szczególną rolę odgrywają dzieła organowe, których była także wykonawczynią. Całokształt jej dorobku obejmuje ponad 300 kompozycji (instrumentalnych, wokalnych, dzieł scenicznych, muzykę filmową), wśród których 26 opusów to dzieła organowe, zarówno świeckie, jak i religijne. Autorka artykułu przybliży życiorys artystki i zarysowuje jej dorobek kompozytorski na organy, chcąc dać impuls do głębszych badań tej twórczości oraz zainteresowania nią wśród wykonawców poszukujących nowego repertuaru.

1. Życiorys

Ruth Oschatz (nazwisko rodowe) urodziła się 22 czerwca 1926 r. w Grosshartmansdorf koło Freiburga (obecnie Saksonia). Wówczas obszar ten należał do Republiki Weimarskiej (E. Rabenstein 2006a). Rodzice dziewczyny pochodzili z muzycznych rodzin. Ojciec, Herman, był pedagogiem i do czasu narodzin córki pracował w szkole. Matka, Friedel, również pedagog, pochodziła z rodziny Tillich, posiadającej fabrykę pianin w Borna koło Lipska. W 1928 r. Herman Oschatz został powołany na stanowisko docenta Instytutu Pedagogicznego Uniwersytetu w Lipsku, co było powodem przeprowadzki rodziny (E. Domhardt 2001: 13).

Ruth od najmłodszych lat wykazywała niezwykle zainteresowanie sztuką. Jej ojciec, fascynujący się muzyką, odkrył przed nią uroki gry na fortepianie. Pochodząc z rodziny licznych kantorów i śpiewaków, miał predyspozycje do tego, aby wyłożyć córce podstawy teorii muzyki. Poprzez zabawę i wspólną grę na cztery ręce próbował ukazywać różne problemy muzyczne, a także poznawać literaturę. W ten sposób Ruth zaznajomiła się z dziełami Jana Sebastiana Bacha (E. Domhardt 2001: 13). W późniejszym czasie stały się one centralną przestrzenią jej działania, punktem odniesienia i źródłem inspiracji. Mając sześć lat, rozpoczęła naukę w szkole podstawowej, skomponowała też swój pierwszy utwór – sonatinę na fortepian (E. Rabenstein 2006a).

Lata trzydzieste, zapaść gospodarcza i dojście Adolfa Hitlera do władzy były fatalnym początkiem upadku narodu. Wdrożona *Kulturpolitik* była procesem degradacji dorobku duchowego i materialnego. Palono książki, cenzurowano programy koncertowe i wystawy, niszczoneo wszystko, co było wbrew ideologii. W tak niesprzyjających warunkach dla rodziny Oschatz ogromną troską było nie tylko zapewnienie sobie materialnego bytu, ale też rozwój intelektualny i duchowy utalentowanej córki i jej młodszej siostry, Giseli (znanej później śpiewaczki operowej o nazwisku Pohl), która urodziła się w 1937 r. (www1).

Ruth, kontynuując naukę w gimnazjum, równolegle zaczęła uczęszczać na próby scholi młodzieżowej oraz na zajęcia do szkoły muzycznej. Gry na fortepianie uczyła się pod okiem znakomitych pedagogów: Wolfganga Riedla i Waltera Bohlego. Wojna przerwała jednak tragicznie edukację dziewczyny. Riedel zginął na froncie, a Bohle doznał ciężkiego urazu ramienia. Również jej ojciec został powołany do służby wojskowej. Walczył na froncie wschodnim pod Stalingradem (E. Domhardt 2001: 15). Do ogromnego strachu o jego życie dołączyła niepewność własnego losu. Koalicja antyhitlerowska, zawiązana w 1942 r., rozpoczęła systematyczne naloty na niemieckie miasta. Młodzież była skupiona w *Hitlerjugend*, jednak Ruth, dzięki zaangażowaniu w zespole radiowym, udało się uniknąć rekrutacji do zgrupowania śpiewającego pieśni walki. Chór radia miał w swoim programie utwory Brahmsa i Bacha. Prowadził go Christian Dix, który był zarazem śpiewakiem w renomowanym chórze chłopięcym *Thomanerchor* w Lipsku (www2). Między młodymi muzykami zawiązała się przyjaźń, którą umacniała wspólna pasja gry na fortepianie i fascynacja twórczością Jana Sebastiana Bacha. Młodzieniec szczególnie przybliżył jej dzieła wokalne tego kompozytora, zapraszając ją na koncerty *Thomanerów*, a także jako głęboko wierzący syn pastora ukazał jej bogactwo życia duchowego i daru wiary w Boga. Przyjaźń tę przerwało zaciągnięcie go do wojska i śmierć na froncie (E. Domhardt 2001: 15–16).

Okrucieństwo wojny, niepewność o swój los, rodziny i przyjaciół powodowało niespokojną, ponurą atmosferę. Jedną z dobrych wiadomości, która dotarła w tym czasie, był powrót z frontu Hermana Oschatza. Dzięki jego znajomościom udało się córkę uchronić przed służbą wojskową – większość jej rówieśników została powołana do pracy w lotniczych siłach zbrojnych. Dzięki jego wpływom Ruth mogła natychmiast wstąpić do Wyższej Szkoły Muzycznej, dołączając od 1943 r. do grona jej studentów. Dostrzeżona przez Johanna Nepomuka Davida, kompozytora i rektora uczelni, trafiła wprost pod jego skrzydła. Uchodzący za surowego nauczyciela David

wykładał harmonię i dyrygenturę, a także czuwał przede wszystkim nad kompozycją, do której zachęcił Ruth (D. Hewig 2007: 30). Pozytywnie oceniał jej utwory na fortepian, jednocześnie namawiając do regularnego pisania i obrania kompozycji jako głównego kierunku studiów. To on miał największy wpływ na wybór dalszej drogi zawodowej Ruth, która utwierdziła się w tym, że chce profesjonalnie zajmować się muzyką, a dokładnie: komponowaniem.

Jednak wojna skutecznie pokrzyżowała jej życiowe plany. Lipsk został zbombardowany, zniszczone zostało mieszkanie Oschatzów, a budynek uczelni całkowicie legł w gruzach. Wszystkich studentów wezwano do służby wojskowej. Ruth została przydzielona do pracy w fabryce samolotów, a jej ojciec ponownie trafił na front. Matka, będąc w trudnej sytuacji, postanowiła rozpocząć pracę nauczycielki, co wiązało się z koniecznością przeprowadzki do Collmen. Na szczęście Ruth miała tam okazję do muzykowania, co przynosiło jej pocieszenie w trudnych chwilach. Dyrygowała chórem kościelnym, składającym się z parafianek, dla którego pisała proste motety. Ponadto zaczęła grać na organach znajdujących się w tamtejszym kościele. W miarę możliwości udawała się do J.N. Davida, by przedstawiać mu swoje nowe prace i wysłuchać jego uwag (E. Domhardt 2001: 16–17).

Mimo że w 1945 r. Niemcy poniosły miazdzącą klęskę, dla zwykłych ludzi oznaczało to ogromną ulgę. Lipsk znalazł się w radzieckiej strefie wpływów. Chciano jak najszybciej odbudować stan gospodarki, ale zaczęto także działać w obszarze kultury. Wystawiano liczne spektakle teatralne, organizowano wiele koncertów, a artyści ponownie zaczęli zawiązywać grupy aktywności. Ruth dołączyła do nowo powstałej scholi przy kościele św. Mikołaja w Lipsku i niedługo po tym została jej opiekunką. Przydatna okazała się także gra na organach w ostatnim czasie wojny – Ruth objęła stanowisko organistki w tym kościele (K. Tikale 1999: 7–8).

Studia były jej ambicją i nie mogła pogodzić się z ich przerwaniem. Dlatego udała się do Karla Straubego, by przyjął ją na naukę gry na organach, na co się od razu zgodził, rozpoznając w niej byłą studentkę Davida. Zaś Günter Ramin zaczął udzielać jej lekcji improwizacji i akompaniamentu liturgicznego (D. Hewig 2007: 30). Drugie studia były czasem odkrywania – wgłębiania się w tajniki gry na organach, ale też poznawania nowych kompozycji twórców wcześniej zakazanych, tj. Mendelssohna, Mahlera, Strawińskiego, Bartoka. Ona sama miała również możliwość tworzyć i przedstawiać swoje utwory podczas audycji na uczelni. Rozpoczęła też współpracę z radiem, pisząc muzykę do słuchowisk (E. Domhardt 2001: 18).

W tym czasie Ruth została skierowana przez Straubego na praktykę do katolickiego kościoła *Liebfrauenkirche* jako kantorka i organistka. Muzyka Palestriny i piękno śpiewu gregoriańskiego odbiły się echem w skomponowanej przez nią mszy na chór *a cappella* (1946), którą zaśpiewano publicznie dopiero w latach 90.

W 1949 r. Ruth złożyła egzaminy końcowe i rozpoczęła karierę zawodową jako młodszy wykładowca na macierzystej uczelni. Prowadziła zajęcia dydaktyczne z kształcenia słuchu i gry na fortepianie. Po roku otrzymała propozycję wsparcia kadry naukowej tworzącego się w Berlinie (wschodnim) konserwatorium (www1).

Choć wiązało się to z rozstaniem z rodziną, Ruth postanowiła przyjąć ofertę pracy. Mimo że miała już roczne doświadczenie, obawiała się, czy podoła nowym obowiązkom. Wśród przedmiotów, które miała prowadzić w Wyższej Szkole Muzycznej (m.in. kształcenie słuchu, harmonia, kontrapunkt, formy muzyczne), najmniej pewnie czuła się w kompozycji. Tę musiała nadrabiać samodzielnie poprzez lekturę fachowych podręczników i analizę partytur. Zaległości dotyczyły przede wszystkim nowych technik kompozytorskich. Jednak mogła tu polegać na pomocy bardziej doświadczonych współpracowników, a zarazem kolegów, w szczególności Hannsa Eislera i Rudolfa Wagnera-Regený'ego, którzy udzielali jej wielu wskazówek. Cenne dla niej były też wyjazdy do Berlina Zachodniego, gdzie mogła posłuchać A. Schönberga, A. Weberna, A. Berga, B. Bartoka, I. Strawińskiego. Ich twórczość stała się głównym punktem ciężkości przez nią prowadzonych wykładów kompozycji, ale też silnie wpłynęła na jej własną orientację estetyczną (E. Domhardt 2001: 19).

Mimo wielu obowiązków oraz konieczności doksztalcania się Ruth oddała się także ćwiczeniu na kolejnym instrumencie. Klawesyn, którym dysponowała uczelnia, zafascynował ją do tego stopnia, że doprowadziła swoje umiejętności gry na nim do doskonałości. Koncertując jako klawesynistka, szczególnie w repertuarze staroangielskim, została zauważona i doceniona w całej Europie (www3).

W 1951 r. Ruth Oschatz poznała Dietera Zechlina, pianistę, który dołączył do kadry pedagogicznej Wyższej Szkoły Muzycznej. Po roku znajomości para wstąpiła w związek małżeński, a w 1954 r. narodziła się im córka, Claudia. Małżeństwo, które połączyła wspólna pasja do muzyki, w pierwszych latach spełniło marzenie Ruth o założeniu rodziny i artystycznym partnerstwie. Z biegiem czasu różnice poglądów i wartości stały się coraz silniejsze, co doprowadziło do rozpadu tego związku. Jednakże decyzja o rozwodzie zapadła dopiero w 1971 r., kiedy kompozytorka dowiedziała się o przynależności męża do struktury komunistycznych (E. Domhardt 2001: 21–23).

Od połowy lat 50. XX w. w Niemczech zarysował się powtórnie ponury scenariusz – rozpoczęła się dotkliwa ingerencja władz NRD we wszystkie sfery życia. E. Domhardt (2001: 20) określiła ją w odniesieniu do sfery kultury i sztuki jako „schizofreniczną ambiwalencję” (*schizophrene Ambivalenz*). Z jednej strony państwo ceniło sobie sztukę jako tę, która prowadzi do rozwoju i nawet otwierało się na światowe trendy. Z drugiej zaś, obawiając się, że może ona być nośnikiem ukrytych intencji, poddawało ją szczególnemu nadzorowi.

Rzeczywiście w okresie tym poczyniono kroki w kierunku wspierania inicjatyw kulturalnych i ich rozwijania. Do szkół i zakładów zapraszano artystów. Produkowano i wystawiano widowiska, organizowano koncerty, finansowano orkiestry, które zamawiały nowe kompozycje. Ruth otrzymywała wiele zleceń, a większość jej utworów natychmiast była wykonywana (wśród nich liczne kwartety smyczkowe, dzieła orkiestrowe, dwie symfonie, *Koncert skrzypcowy* 1963, *Symfonia kameralna*, *Medytacje polifoniczne*, muzyka kameralna). Ponadto otrzymała w tym czasie wiele nagród. W 1955 r. uhonorowano ją Srebrnym Medalem w Moskwie, w 1962 r. Nagrodą Goethego w Berlinie, w 1965 r. nagrodą NRD. Za kompozycję *Gedanken*

über ein Klavierstück von Prokofjew została wyróżniona Nagrodą Hannsa Eislera, a za operę *Reineke Fuchs* Nagrodą Krytyków Berlińskich (www4).

Rozwijana kultura podlegała jednak nieustannej kontroli i swoistej reglamentacji. W imię tzw. *Kulturpolitik* zwalczano nurty awangardowe, tym razem nie jako zdegenerowane, ale jako wrogie socjalizmowi. Z tego powodu tacy twórcy, jak Strawiński czy Webern, byli pomijani, a ponadto kontakty z nimi groziły włączeniem do kręgu podejrzewanych o zdradę, a tym samym także dyskryminowaniem. Ruth wielokrotnie mogła odczuć nieufność i przymus władz i przekonała się o ich negatywnych skutkach, szczególnie mając okazję poznać Dymitra Szostakowicza. Wielki kompozytor rosyjski, wybitny symfonik, wielokrotnie nagradzany, w oczach Ruth dał się poznać jako człowiek nieszczęśliwy i bardzo niespokojny, którego polityczna presja doprowadziła do stanu ciągłego napięcia. Także ona odczuwała ten zewnętrzny napór jako atak na wolność. Po wzniesieniu muru w 1961 r. ideologia uległa zaostrzeniu. Wykładowców szkolono w zakresie marksizmu-leninizmu, ekonomii, a także czuwano nad poprawnością ich nauczania i tworzenia. Autorka biografii Ruth przedstawia liczne przypadki, kiedy kompozytorkę wzywano na pouczające rozmowy. Po premierze jej symfonii, za którą otrzymała pochlebne recenzje krytyków zachodnich, wezwano ją do Centrali Związku Kompozytorów, zarzucono jej współpracę z wrogiem i zwolniono z radą, by ograniczyła działalność kompozytorską. Także ze strony byłego męża, który został rektorem Wyższej Szkoły Muzycznej w Berlinie, była wielokrotnie karana za niechęć współpracy. Odwoływał jej podróże koncertowe, wstrzymywał wyjazdy do krajów kapitalistycznych. Wiernie realizował *Kulturpolitik*, która polegała na nadawaniu przywilejów za zasługi i odbieraniu ich za złe postępowanie (E. Domhardt 2001: 21–22).

Lata 70. przyniosły znaczne zmiany w życiu Ruth Zechlin. Jeszcze w 1969 r. mianowano ją profesorem kompozycji Wyższej Szkoły Muzycznej, a dwa lata później przyjęto jako członka Akademii Sztuki NRD i oddano jej kierownictwu mistrzowską klasę kompozycji. Powtórnie zaczęła regularnie grać na organach, wracając do bachowskich korzeni, z czego powstały nowe dzieła organowe, m.in. dwa koncerty, a także utwór *Wandlungen*, który zapewne odnosi się nie tylko do przemiany muzycznej, ale też do jej życia osobistego. Jeszcze bardziej umocniła się jej pozycja artystki i kompozytorki. Wielu młodych kompozytorów zawdzięczało jej swoje wykształcenie, będąc jednocześnie jej wizytówką. Także jako solistka klawesynu uzyskała wielką renomę w całej Europie. Władze NRD szczyliły się jej sukcesem, tym bardziej, że z jej honorariów spora część trafiała do budżetu instytucji politycznych. Do tego mogły czuć satysfakcjonującą przewagę nad Niemcami Zachodnimi, które nie mogły pochwalić się obywatelką o tak wielkich sukcesach. Nadal honorowano jej działalność nagrodami (dwukrotnie otrzymała *Nationalpreis*), proszono o występy i dawano okazję do prezentowania nowych prac, przy jednoczesnym sprawowaniu kuratelii nad poprawnością polityczną jej działalności.

W 1984 r. Ruth uzyskała tytuł profesora zwyczajnego, a dwa lata później przeszła na emeryturę, obejmując profesurę gościnną. Był to okres obfitujący w nowe kompozycje, w którym wykryształizował się jej styl określany przez muzykologów jako połączenie elementów sonorystyki i polifonii, a zwłaszcza izomeliki – specyficznej dla średniowiecza sztuki kanonu (E.

Rabenstein 2006a). W tworzeniu wypracowała też sobie pewien określony porządek, którym odtąd zawsze się kierowała. Metoda ta, idąc od narodzin idei, polegała kolejno na zbieraniu materiału, stworzeniu graficznej koncepcji, nadaniu jej postaci werbalnej i wreszcie pracy nad zapisem nutowym (E. Domhardt 2001: 25). Ważniejszymi dziełami tego okresu są utwory orkiestrowe, m.in. *Briefe, Situationen, Musik für Orchester, Metamorphosen* oraz znowu ślady inspiracji J.S. Bachem – *Musik zu Bach*.

Zburzenie muru berlińskiego w 1989 r. było momentem przełomowym na kartach historii Europy. Wschodni Niemcy pokładali wielkie nadzieje związane z tą chwilą. Jednak mechanicznie połączone dwa światy nawet dziś ukazują wiele odrębności. Różnice między dwoma państwami niemieckimi, złączonymi w jeden kraj, odczuwalne były od początku również w sferze sztuki. Artystów wschodnich zaczęto postrzegać jako konkurencję. Sukces osiągnięty w NRD postrzegano jako związane z władzą komunistyczną. Po obu stronach panowała wzajemna nieufność. Ten początkowy okres także w twórczości Ruth przepełniał duch zadumy i melancholii, słyszalny chociażby w koncercie skrzypcowym *Hommage a Gyorgy Kurtag* pisanym w latach 1988–1992.

Dotychczasowe osiągnięcia Ruth Zechlin zostały nagrodzone uznaniem poprzez mianowanie ją wiceprezydentem Akademii Sztuki w Berlinie w 1990 r. Ponadto zorganizowano konkursy, w których m.in. grano jej kompozycje, np. *Kasseler Musiktage – Neue Musik in der Kirche* w Kassel (E. Domhardt 2001: 27). W 1991 r. kompozytorka przeprowadziła się, w ślad za córką, do Bawarii. Tam stworzyła sobie azyl – dom obok najbliższej rodziny, gdzie mogła pisać, grać na organach, malować i cieszyć się muzyką. W miejscu tym poczuła się dobrze także dzięki nowo poznanym ludziom, z którymi połączyły ją wspólne zamiłowania. Należeli do nich działający w kościołach i ośrodkach przykościelnych muzycy: biskup Pasawy – Franz Xaver Eder oraz dyrektor tamtejszego festiwalu „Europejskiego Tygodnia w Pasawie” – Pan-kraz Freiherr von Freyberg, z których inicjatywy i zleceń powstały liczne kompozycje artystki. Ona sama poczuła się spełniona, widząc, że jej muzyka jest komuś potrzebna i szczerze doceniana. Także zaszczyt gry na największych organach świata, w katedrze pasawskiej, utwierdził ją w tych odczuciach. W 1997 r. została ponadto członkiem Wolnej Akademii Sztuki w Mannheimie, honorowym członkiem *Deutsche Muskrat* oraz została odznaczona Krzyżem Zasługi – *Verdienstkreuz BRD* (E. Rabenstein 2006b: 27).

Szczególnie w ostatnim etapie jej twórczości często sięgała do tematyki sakralnej. Zauważalne są jej tendencje do przekazywania wartości chrześcijańskich. Przykładem jest chociażby kompozycja organowa *Siedem ostatnich słów Jezusa na krzyżu, Das A und das O* na podstawie Ewangelii św. Jana czy *Tryptyk 2000* – ostatnie dzieło orkiestrowe napisane z okazji 250. rocznicy śmierci Bacha i wykonane na festiwalu w Pasawie przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia.

Jej ostatnie kilkanaście lat życia to czas obfitujący w nowe kompozycje i liczne występy solowe na organach i klawesynie. Tamtejsze środowisko chłonęło owoce jej twórczości, dając jej tym samym siłę do dalszej pracy. Jak twierdziła Ruth, kontakt z ludźmi pełnymi życzliwości, szacunku, a przede wszystkim ubogaconymi życiem duchowym był jej wielkim źródłem

inspiracji (R. Zechlin 2001: 43–44). Artystka zmarła 4 sierpnia 2007 r. w wieku 81 lat, pozostawiając po sobie bogaty dorobek muzyczny.

2. Twórczość organowa

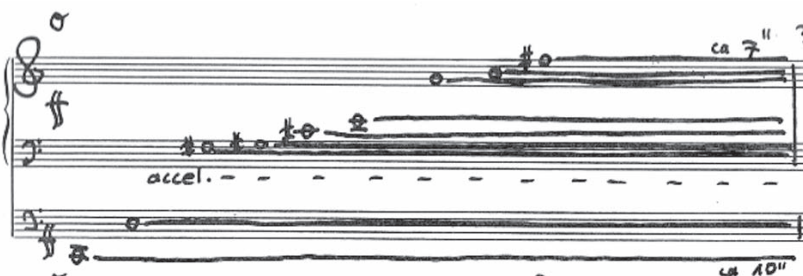
Wśród ponad 300 kompozycji Ruth Zechlin, tylko 26 prezentuje utwory na organy solo. Jest to niewielki wycinek jej twórczości, którego, co istotne, sama mogła być wykonawczynią. Instrument ten dawał jej szerokie możliwości urzeczywistniania swoich wizji w żywą muzykę. Bogactwo głosów i potęgą brzmienia, porównywane do orkiestry zawartej w jednym instrumencie, Ruth potrafiła wszechstronnie wykorzystać w swoich utworach. W katedrze św. Szczepana w Pasawie (niem. *Stephansdom in Passau*), gdzie znajdują się największe katedralne organy świata (www5), jej dzieła wybrzmiewały w czasie koncertów tak, jak słyszała je w sobie, kiedy je tworzyła (H. Schmidt 2001: 37).

W 1969 r. powstał utwór *5 Visionen*. Ruth Zechlin nadała jemu porządkowy numer kompozycji 91. Jego premiera miała miejsce rok później w Merseburgu. Jest to pierwszy utwór na organy solo. Fotokopia autografu jest przechowywana w bibliotece landu Saksonia w Dreźnie (*Sächsischen Landesbibliothek Dresden*).

Kolejne dzieła: *Wandlungen*, *Spektrum* oraz *Orpheus* napisane zostały w latach 1972–1975. Wszystkie zostały wydane przez lipskie wydawnictwo *Deutscher Verlag für Musik Leipzig*. Dwa ostatnie utrwalono również jako nagrania.



Przykł. 1. Incipit utworu *Wandlungen*

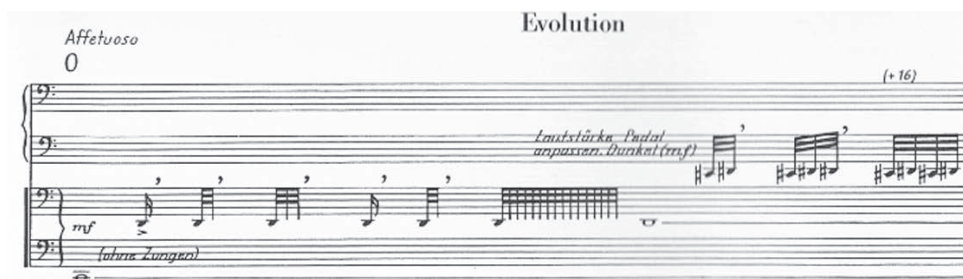


Przykł. 2. Incipit utworu *Spektrum*

Pierwszy utwór organowy mający charakter religijny to *Genesis* powstały w 1981 r. Został wydany wspólnie z następnym – *Evolution* – przez lipskie wydawnictwo. Można domniemywać, że intencją kompozytorki było ukazanie dwóch wizji stworzenia świata. Pierwsze jest obrazem ukazanym w biblijnej Księdze Rodzaju, drugie natomiast sięga do teorii ewolucji.



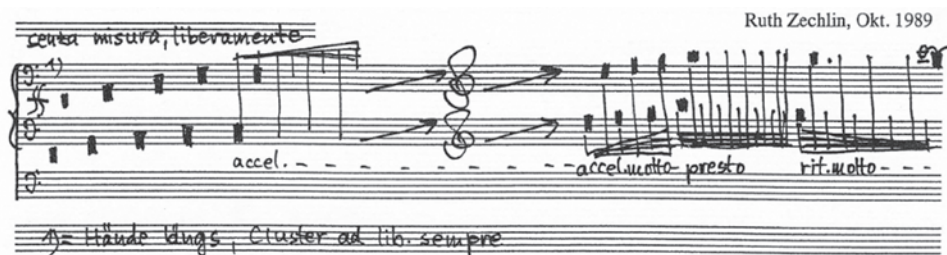
Przykt. 3. Incipit utworu *Genesis*



Przykt. 4. Incipit utworu *Evolution*

W kolejnych trzech latach powstały *Traum und Wirklichkeit*, *Glockenmusik*, a także *Impulse*. Są to kompozycje świeckie. Druga z nich, wyłącznie jako autograf, dostępna jest we wspomnianej bibliotece drezdeńskiej, jak większość dzieł napisanych do 1990 r.

W przełomowym dla Europy 1989 r. apogeum osiągnęły działania dekonstruuujące zimnowojenny porządek. W październiku NRD zostało ogarnięte strajkami, w których społeczeństwo domagało się wolności. Władza rozprawiła się z opozycją masowymi aresztowaniami i przesłuchaniami, by wywierając na ludziach strach, uciszyć ich sprzeciwy. 28 października związek artystów *Berliner Künstlerverband* zorganizował spotkanie poetów, muzyków, artystów, którzy chcieli poprzeć konieczność wprowadzenia szybkich i radykalnych zmian, a przede wszystkim zaprotestować przeciw bezwzględniemu tłumieniu opozycji. Wydarzenie, mające miejsce w kościele Zbawiciela w Berlinie, otwarte zostało kompozycją Ruth Zechlin *Wider den Schlaf der Vernunft*. W świątyni wypełnionej po brzegi zabrzmiiała organowa kompozycja wyrażająca potrzebę przebudzenia się ludzkiego rozumu. Utwór o silnym podłożu politycznym jest jedynym o takim charakterze; w całej twórczości tylko raz Ruth „wypowiedziała się” na ten temat. Począwszy od tej kompozycji edycją wydawniczą zajęła się firma *Ries & Erler*.



Przykł. 5. Incipit utworu *Wider den Schlaf der Vernunft*

Równolegle powstała druga z kolei kompozycja religijna – *Verkündigung*, która nawiązuje tym razem do treści mariologicznych. Inspiracją dla artystki jest Ewangelia św. Łukasza, na podstawie której obrazuje dźwiękiem przyście anioła do Maryi z wieścią o poczęciu w jej łonie Syna Bożego.

Lata 90. to najbardziej płodny okres twórczości pod względem liczby kompozycji. Do tego momentu Ruth Zechlin napisała ok. 200 utworów. W ciągu ostatniej dekady XX w. ich liczba powiększyła się o ok. 100 kolejnych. Wśród nich zostało skomponowanych dziesięć utworów organowych – pięć świeckich i tyle samo religijnych. Najwyraźniej pasawski instrument oraz przejście na emeryturę pozwoliło Ruth poświęcić jeszcze więcej uwagi organom.

W 1992 r. napisała ona *Geistliches Triptychon*. Jest to jedno z obszerniejszych dzieł i składa się z następujących części: *Dies irae*, *Inkarnation* i *Te Deum*.

Dwa lata później powstało *Orgelstudie aus dem Kryptogramm Klaus Hashagen*. Dedykowany tytułowemu kompozytorowi utwór wzorowany był na motywach jego twórczości, która zawierała elementy muzyki elektronicznej



Przykł. 6. Incipit utworu *Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz*

Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz:
für Orgel Solo

Rev. 3-11-14

Rita Belli 14

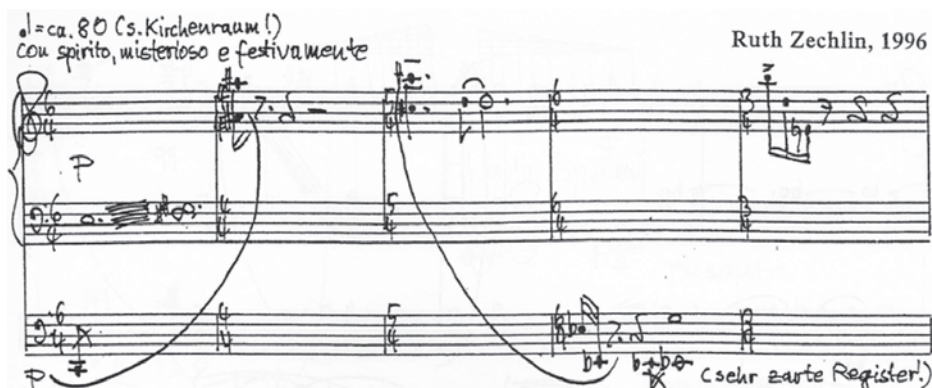
Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz für Orgel Solo

I		II		III		IV		V		VI		VII	
Vergewung	Worte vergiß ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.	Worte noch wirst du mit mir im Farnaleis spän.	Dies ist dein Sohn - dies ist deine Mutter.	Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen	Ich bin durstig.	Es ist vollbracht.	Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist	Vergebung	Verheißung	Verbindung	Sehnsucht	Geheimnis des Todes (Costern!)	Vertrauen
Orgelmusik Konzeption:													
Verzete Konzeption:	Leiser Cluster (flüßig, leicht, weig., gest. f. sprechend) aus 'Freud' - freier Solo-Bz. 'Nicht' Klang nach oben.	Den Einklang von I als Ausgangspunkt für ständ. Aufbau. Dazwischen: brillantester Flötenkl. nach oben.	2 frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.	2. frei-schwebende Linien die sich immer mehr ver. klaffen. Dazwischen: ein gleichmäßig breites Pedal solo.
Bruchstücken:	Einzelne Klang u. Linie	Neu im 2ten Klang: 1. Melodie	Polypheonie	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund	Einzelne Cluster + ein 2. ständiger Hintergrund
Geistliche Konzeption:	Geistliche Konzeption: 1. u. 2. u. 3. u. 4. u. 5. u. 6. u. 7. u. 8. u. 9. u. 10. u. 11. u. 12. u. 13. u. 14. u. 15. u. 16. u. 17. u. 18. u. 19. u. 20. u. 21. u. 22. u. 23. u. 24. u. 25. u. 26. u. 27. u. 28. u. 29. u. 30. u. 31. u. 32. u. 33. u. 34. u. 35. u. 36. u. 37. u. 38. u. 39. u. 40. u. 41. u. 42. u. 43. u. 44. u. 45. u. 46. u. 47. u. 48. u. 49. u. 50. u. 51. u. 52. u. 53. u. 54. u. 55. u. 56. u. 57. u. 58. u. 59. u. 60. u. 61. u. 62. u. 63. u. 64. u. 65. u. 66. u. 67. u. 68. u. 69. u. 70. u. 71. u. 72. u. 73. u. 74. u. 75. u. 76. u. 77. u. 78. u. 79. u. 80. u. 81. u. 82. u. 83. u. 84. u. 85. u. 86. u. 87. u. 88. u. 89. u. 90. u. 91. u. 92. u. 93. u. 94. u. 95. u. 96. u. 97. u. 98. u. 99. u. 100. u. 101. u. 102. u. 103. u. 104. u. 105. u. 106. u. 107. u. 108. u. 109. u. 110. u. 111. u. 112. u. 113. u. 114. u. 115. u. 116. u. 117. u. 118. u. 119. u. 120. u. 121. u. 122. u. 123. u. 124. u. 125. u. 126. u. 127. u. 128. u. 129. u. 130. u. 131. u. 132. u. 133. u. 134. u. 135. u. 136. u. 137. u. 138. u. 139. u. 140. u. 141. u. 142. u. 143. u. 144. u. 145. u. 146. u. 147. u. 148. u. 149. u. 150. u. 151. u. 152. u. 153. u. 154. u. 155. u. 156. u. 157. u. 158. u. 159. u. 160. u. 161. u. 162. u. 163. u. 164. u. 165. u. 166. u. 167. u. 168. u. 169. u. 170. u. 171. u. 172. u. 173. u. 174. u. 175. u. 176. u. 177. u. 178. u. 179. u. 180. u. 181. u. 182. u. 183. u. 184. u. 185. u. 186. u. 187. u. 188. u. 189. u. 190. u. 191. u. 192. u. 193. u. 194. u. 195. u. 196. u. 197. u. 198. u. 199. u. 200. u. 201. u. 202. u. 203. u. 204. u. 205. u. 206. u. 207. u. 208. u. 209. u. 210. u. 211. u. 212. u. 213. u. 214. u. 215. u. 216. u. 217. u. 218. u. 219. u. 220. u. 221. u. 222. u. 223. u. 224. u. 225. u. 226. u. 227. u. 228. u. 229. u. 230. u. 231. u. 232. u. 233. u. 234. u. 235. u. 236. u. 237. u. 238. u. 239. u. 240. u. 241. u. 242. u. 243. u. 244. u. 245. u. 246. u. 247. u. 248. u. 249. u. 250. u. 251. u. 252. u. 253. u. 254. u. 255. u. 256. u. 257. u. 258. u. 259. u. 260. u. 261. u. 262. u. 263. u. 264. u. 265. u. 266. u. 267. u. 268. u. 269. u. 270. u. 271. u. 272. u. 273. u. 274. u. 275. u. 276. u. 277. u. 278. u. 279. u. 280. u. 281. u. 282. u. 283. u. 284. u. 285. u. 286. u. 287. u. 288. u. 289. u. 290. u. 291. u. 292. u. 293. u. 294. u. 295. u. 296. u. 297. u. 298. u. 299. u. 300. u. 301. u. 302. u. 303. u. 304. u. 305. u. 306. u. 307. u. 308. u. 309. u. 310. u. 311. u. 312. u. 313. u. 314. u. 315. u. 316. u. 317. u. 318. u. 319. u. 320. u. 321. u. 322. u. 323. u. 324. u. 325. u. 326. u. 327. u. 328. u. 329. u. 330. u. 331. u. 332. u. 333. u. 334. u. 335. u. 336. u. 337. u. 338. u. 339. u. 340. u. 341. u. 342. u. 343. u. 344. u. 345. u. 346. u. 347. u. 348. u. 349. u. 350. u. 351. u. 352. u. 35												

Rys. 1. Graficzno-werbalna koncepcja utworu na organy *Die sieben letzte Worte Jesu am Kreuz*

Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz to jedno z najważniejszych dzieł Ruth Zechlin. Cykl siedmiu miniatur przedstawia słowa wypowiedziane przez przybitego do krzyża Chrystusa. Każda z części kończy się chwilą milczenia. Zwłaszcza w tym utworze jest ona momentem refleksji. Fragmenty opisujące ból i cierpienie wyrażone są przez niskie, głośne o ciemnej barwie ostatowe struktury dźwiękowe. Modlitwę i wygaszanie skatowanego Zbawiciela symbolizują brzmiące puste akordy, zanikające do absolutnej ciszy. Na poprzedniej stronie zamieszczona jest graficzno-werbalna postać *Siedmiu ostatnich słów Jezusa na krzyżu* wykonana przez autorkę (rys. 1).

Kolejne dzieło również o tematyce religijnej zatytułowano *Musik zu Epiphanie*. Kompozytorka ponownie sięgnęła do Pisma Świętego, tworząc muzyczną oprawę Objawienia Pańskiego. Temat zaczerpnięty został z kołedy *Vom Himmel hoch, da komm ich her*. Początkowo jest ukazywany małymi fragmentami, dzielonymi luźnymi frazami dźwiękowymi, aż w końcu pojawia się jego oryginalna postać. Ideą Ruth było symboliczne nawiązanie do ostatecznego spotkania człowieka z Bogiem (R. Zechlin 1999: 2). Dwa powyższe utwory w wykonaniu samej artystki znajdują się na płycie *Geistliche Kreise* wydanej w 1999 r. przez Arte Nova.



Przykł. 7. Incipit utworu *Musik zu Epiphanie*

W postaci manuskryptów dostępne są *Requiem für Gerd Domhardt* oraz *Musik für Orgel* z 1997 r. Utwór żałobny dedykowany jest zmarłemu kompozytorowi, a zarazem byłemu studentowi prof. Zechlin.

Jedyna kompozycja wydana przez firmę Schott to *Laudate*. Natchnienie stanowił tu dorobek muzyczny kompozytorów Gesualda i Jürga Baura.

Jako dedykację dla córki Ruth Zechlin skomponowała *Auferstehung*, czyli zmartwychwstanie. Ciche, niskie dźwięki wyrażają wylanianie się z ciemnej otchłani do jasnych niebios w wysokich dźwiękach i szerokich interwałach. Kompozytorka pragnęła poprzez muzykę pokazać niepojęty cud zmartwychwstania i poszerzać zawierzenie w tę największą tajemnicę Kościoła (R. Zechlin 1999: 3–4).

Przykł. 8. Incipit utworu *Auferstehung*

W 1999 r. Ruth Zechlin skomponowała swój 290. utwór. Było nim organowe *De Santissima Trinitate*, którego materiałą stał się dogmat chrześcijańskiej teologii o Trójjedynym Bogu. Kompozytorka przedstawia w trzech częściach Osoby Boskie. Pierwsza – *Dominus Deus* – to część majestatyczna, o silnym brzmieniu, przeplatana fragmentami pojedynczych dźwięków oscylujących wokół g, nawiązującego do słowa *Gott* – Bóg (F. Faulhaber 2001: 114–115). Kolejną – *Jesus Christus* – rozpoczynają wysokie dźwięki symbolizujące niebo, które stopniowo opadają, co daje metaforyczny obraz słów *descendit de caelis*. Następnie w partii pedału umieszczony został fragment kolędy *Vom Himmel hoch da komm ich her*, która mówi o narodzinach Dzieciny mającej zbawić świat. Nagromadzenie dysonującego brzmienia, które kumuluje się w ostrym *fff*, obrazuje ukrzyżowanie Chrystusa, zaś subtelne dźwięki przedstawiają Jego zmartwychwstanie i wniebowstąpienie. Trzecia część, *Sanctus Spiritus*, ma charakter polifonicznej wirtuozerii, która przechodzi w motyw sekwencji *Veni Creator Spiritus*. Rozpoczęty jest on możliwie cicho, w wysokich rejestrach i prowadzony w dół przy jednoczesnym wzmacnianiu natężenia dźwięku aż do silnego akordu w dynamice *ffff* (F. Faulhaber 2001: 115–116). Kompozycja ta jest okazją do zadumy nad tajemnicą Jednego Boga w Trzech Osobach.

Cykl *12 Umgebungsklänge für Orgel zu 12 Gedichten von Helga Blindow* składa się z 12 miniatur, będących muzycznym tłem dla twórczości niemieckiej poetki H. Blindow. Jej wiersze inspirowane były doświadczeniami żywymi oraz obserwacją natury.

Kolejne dzieło organowe powstało w 2002 r. Jest to 28-minutowe *Laudatio Mariae*, wychwalające Bożą Rodzicielkę. Po raz pierwszy zostało wykonane w Pasawie w 2003 r.

Przykł. 9. Fragment utworu *De Santissima Trinitate*

Orgelbüchlein für Christoph I wydany został przez Referat ds. Muzyki Kościelnej Diecezji Pasawskiej (*Bischöfliches Seelsorgeamt Passau, Referat Kirchenmusik*) pod nazwą *Passauer Orgelbüchlein I*. Zawiera cztery utwory: *Praeludium*, *Toccata*, *Choralvorspiel* i *Variationen*. Ruth Zechlin skomponowała je z myślą o swoim jedynym wnuku – Christophie – z którym łączyły ją szczególnie głębokie więzi.

Przykł. 10. Incipit utworu *Praeludium* z *Orgelbüchlein für Christoph I*

W 2005 r. powstała kompozycja religijna *Ad Communionem*. Jak wskazuje tytuł, utwór nawiązuje do zjednoczenia człowieka z Bogiem.

Der Kreuzweg to organowe opracowanie 14 stacji drogi krzyżowej. Kompozycja ta jest dedykacją dla bpa Franza Xavera Edera, przyjaciela artystki. Jest często wykonywana w kościołach w Wielki Piątek.

Ostatnia kompozycja organowa Ruth – *Orgelmesse* – powstała z okazji organizowanego przez Wyższą Szkołę Muzyki Kościelnej (*Hochschule für Kirchenmusik*) forum *Akademietage Regensburg 2006*, którego temat przewodni brzmiał: „Blask muzyki gregoriańskiej – od tradycji do moderny”. Pod względem charakteru i estetyki brzmienia utwór wykazuje podobieństwo do *Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz* (S. Baier 2007: 3). Msza ta ma klasyczną, 5-częściową budowę: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*.

Für Stefan Baier

Orgelmesse

Ruth Zechlin
1926-2007

Kyrie

espressivo
♩ = ca. 69

6 7 8

AC6

Orgel

Pedale

pp

5 4

Org.

pp

pp (neue Farbe)
Ligaturen, ausser gis

p

AC7

Ped.

Przykł. 11. Incipit utworu *Orgelmesse*

Kompozycje Ruth Zechlin w postaci autografów przechowywane są w Bibliotece Narodowej w Berlinie oraz w Saksońskiej Bibliotece Państwowej w Dreźnie. Ponadto w zbiorach berlińskich znajdują się szkice graficzne autorki, jak i werbalne koncepcje jej utworów.

* * *

Ruth Zechlin uznawała swoje kompozycje organowe za wyjątkowe w swoim dorobku. Mimo iż powstało ich stosunkowo niewiele w porównaniu do całej twórczości, dawały jej możliwość ukazania pełni własnej koncepcji i interpretacji dzięki możliwości ich osobistego wykonania na organach. Jej dzieła powstawały pod wpływem poezji, literatury i różnych wydarzeń. Znaczącym źródłem inspiracji dla artystki stało się Pismo Święte. Jej utwory religijne są jednymi z najbardziej cenionych wśród całego dorobku twórczego. Ich język muzyczny nosi znamiona XX-wiecznej awangardy. Przejawia wysokie zdolności twórcze i wrażliwość kompozytorki, jednocześnie stawiając odbiorcy wysokie wymagania recepcyjne. Jak pisze ks. P. Tarlinski (2000: 382), „współczesne metody kształtowania materiału dźwiękowego, takie jak: dodekafonia, sonorystyka, aleatoryka czy serie są trudne w odbiorze”. Z drugiej strony skierowane są do odbiorcy otwartego na kulturę wyższą, ceniąc jego intelekt. W kompozycjach Ruth Zechlin niewątpliwie można dostrzec estetyczne piękno. Pobudzają one emocje słuchacza i skłaniają do głębszego poznania i zrozumienia usłyszanego utworu i jego twórcy. Słowa F. Chopina: „Szczęśliwy, kto może być kompozytorem i aktorem zarazem” (R. Przybylski 1991: 63) urzeczywistniały się w życiu często koncertującej i wykonującej także własne dzieła artystki. Jej działalność może potwierdzać żywotność muzyki organowej w XX w.

Tab. 1. Utwory organowe R. Zechlin przedstawione w porządku chronologicznym. Kolorem czerwonym wyróżniono kompozycje religijne.

Lp.	Tytuł	Nr dzieła	Rok powstania	Rok i miejsce premiery	Czas trwania	Wydawnictwo
1.	5 Visionen	91	1969	1970 Merseburg	6 min.	[autograf]
2.	Wandlungen	111	1972	1972 Berlin	6 min.	Deutscher Verlag für Musik Leipzig
3.	Spektrum	117	1973	1974 Frankfurt a.d. O.	5 min.	Deutscher Verlag für Musik Leipzig
4.	Orpheus	131	1975	1976 Rostock	7 min.	Deutscher Verlag für Musik Leipzig
5.	Genesis	161	1981	1981 Kassel	8 min.	Deutscher Verlag für Musik Leipzig
6.	Evolution	164	1981	1982 Leipzig	10 min.	Deutscher Verlag für Musik Leipzig
7.	Traum und Wirklichkeit	172	1982	1986 Stralsund	15 min.	Deutscher Verlag für Musik Leipzig
8.	Glockenmusik	182	1984	1984 Berlin	5 min.	[autograf]
9.	Impulse	184	1985	1986 Nürnberg	8 min.	Deutscher Verlag für Musik Leipzig
10.	Verkündigung	209	1989	1990 Berlin	12 min.	[autograf]
11.	Wider den Schlaf der Vernunft	212	1989	1989 Berlin	8 min.	Ries & Erler
12.	Geistliches Triptychon	228	1992	1993 Münster	28 min.	Ries & Erler
13.	Orgelstudie aus dem Kryptogramm Klaus Hashagen	241	1994	1994 Nürnberg	3 min.	[autograf]
14.	Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz	262	1996	1997 Berlin	19 min.	Ries & Erler
15.	Musik zu Epiphanie	264	1996	1997 Münster	15 min.	Ries & Erler
16.	Requiem für Gerd Domhardt	268	1997	1997 Halle/S.	5 min.	[autograf]

17.	Musik für Orgel	275	1997	1998 Düsseldorf	4 min.	[autograf]
18.	Laudate (aus den Kryptogrammen Gesualdo und Jürg Baur)	280	1998	1998 Düsseldorf	10 min.	Schott
19.	Auferstehung	284	1998	2000 Scheyern/Obb.	10 min.	Ries & Erler
20.	De Sanctissima Trinitate	290	1999	2000 Passau	30 min.	Ries & Erler
21.	12 Umgebungsklänge für Orgel zu 12 Gedichten von Helga Blindow	292a	1999	2000 Münster	15 min.	Autograf
22.	Laudatio Mariae	306	2002	2003 Passau	28 min.	[autograf]
23.	Orgelbüchlein für Christoph I	317	2003		12 min.	Bischöfliches Seelsorgeamt Passau
24.	Ad Communionem		2005			Ries & Erler
25.	Der Kreuzweg		2005		74 min.	Ries & Erler
26.	Orgelmesse		2006			Edition Walhall

BIBLIOGRAPHY

BAIER S. (2007). *Ruth Zechlin – Orgelmesse (2006): Sacri Conventus Ratisbonenses. Reihe geistlicher Musik der Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg. Ruth Zechlin. Orgelmesse für Orgel solo*. Magdeburg: Walhall, 3.

DOMHARDT E. (2001). *Ruth Zechlin. Lebensstationen einer deutschen Komponistin*: SUDER A.L. (ed.), *Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert. Band 41: Ruth Zechlin*, Tutzing: Hans Schneider, 13–27.

FAULHABER F. (2001). *Geistliche Musik von Ruth Zechlin*: SUDER A.L. (ed.), *Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert. Band 41: Ruth Zechlin*. Tutzing: Hans Schneider, 114–116.

HEWIG D. (2007). *Ehrungen, Wandlungen, letzte Worte*. „Neue Musikzeitung“, 10, 30.

PRZYBYLSKI R. (1991). *Epifania Bóstwa Muzyki*. „Teksty Drugie“, 5, 62–86.

RABENSTEIN E. (2006a). *Ruth Zechlin*: MIXA W. (ed.), *Ruth Zechlin. Missa in honorem Sancti Stephani. Für Soli, Chor, Orchester und Orgel (Uraufführung). Zum 80. Geburtstag des Bischofs emeritus von Passau Dr. Franz Xaver Eder. Joh. Seb. Bach: Konzert für 2 Violinen und Orchester d-moll BWV 1043*. Passau: Bayerischer Rundfunk [brak stron].

RABENSTEIN E. (2006b). *Musik, die in die Zukunft weist*. „Neue Musikzeitung“, 6, 27.

SCHMIDT H. (2001). *Ich mag alles, was kühn ist. Gespräch mit Ruth Zechlin im April 2001*: SUDER A.L. (ed.), *Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert. Band 41: Ruth Zechlin*, Tutzing: Hans Schneider, 36–37.

TARLINSKI P. (2000). *Von biblischen Texten inspirierte Orgel-Solo-Kompositionen seit 1960*. Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.

TIKALE K. (1999). *Ruth Zechlin (*1926): Ruth Zechlin. Geistliche Kreise*. München: Arte Nova, 7–8.

ZECHLIN R. (1999). *Musik zu Epiphanie: Ruth Zechlin. Geistliche Kreise*. München: Arte Nova, 2–4

ZECHLIN R. (2001). *Konstellationen – Begegnungen*: SUDER A.L. (ed.), *Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert. Band 41: Ruth Zechlin*. Tutzing: Hans Schneider, 43–44.

www1: https://ruthzechlin.de/index56c8.html?article_id=13, 24 XI 2022.

www2: <https://www.thomanerchor.de/de/metamenu/presse.html>, 24 XI 2022.

www3: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Zechlin-Ruth.htm>, 24 XI 2022.

www4: https://ruthzechlin.de/indexb858.html?article_id=10, 24 XI 2022.

www5: <https://www.bistum-passau.de/dom-kultur/dom-st-stephan-passau/die-orgel-im-dom-st-stephan>, 24 XI 2022.

SUMMARY

Ruth Zechlin (birth name Oschatz) was born in 1926 in Grosshartmannsdorf in the Weimar Republic. Growing up of a young and talented girl fell on difficult times of war. She developed her musical talents at the beginning under the supervision of musical parents. Then, in the years 1943–1949, she studied at the Higher School of Music in Leipzig – composition with Johann Nepomuk David and organ with Karl Straube and Günter Ramin. After passing the final exams, she joined the university staff for one year. The following year, she was offered a position as lecturer at the East Berlin Conservatory of Music, where she not only taught, but also mastered the harpsichord to an outstanding level. In 1969, she was appointed professor of composition at the Higher School of Music, and two years later she was admitted as a member of the Academy of Arts of the GDR and entrusted to its direction with a composition master class.

In addition to her pedagogical activity, Ruth Zechlin was constantly involved in composition. The proof of her compositional versatility is her rich and varied creative output (over 300 compositions). She created instrumental and vocal music, stage works, music for radio plays and television. In the field of instrumental music, a special place is occupied by orchestral works, almost 30 of which were created. Due to her predilection for working on large forms with a rich cast, orchestral works were her favorite genre. In addition, she created concerts, chamber music and compositions for solo instruments. A wide range of instruments – incl. piano, harpsichord, organ, harp, flute, percussion, oboe – indicates a multi-directional musical knowledge, as well as great ease in the selection of the performance apparatus. The composer devoted herself to creating music in the spirit of modernism, drawing on the achievements of authorities such as Stravinsky, Webern, Stockhausen, while shaping her individual style. She drew inspiration from the music of the old masters, and while creating, she used modern compositional means.

Religious music occupies a special place in Ruth's compositional work. It was mostly written in the last period of her life, although she wrote her first religious work when she was 19 (*Messe a cappella*). It is the only sacred work from this period. In the communist East, composers did not create works of this nature. The cradle of Ruth Zechlin's religiosity was Bavaria, to which the composer moved with her family. There she met the sincere piety of the Bavarians, and she also met a friend, Bishop Eder. In 1995, she decided to convert from Protestantism to Catholicism. Starting from the 1990s, most of her religious works were created. She repeatedly

emphasized their important place: “Mein Wunsch ist es als heute lebender Künstler, mit den Ausdrucksmitteln unserer Zeit wichtige Momente innerhalb der geistlichen Thematik durch meine Musik darzustellen” – she wanted to express theological aspects through her avantgarde works. In total, she wrote about 40 religious opuses.

Organ music was an important area of Ruth Zechlin's artistic activity. As she herself emphasized, growing up with the works of J. S. Bach, she developed a special passion for this instrument. Zechlin drew inspiration from the virtuosity of her master – J. S. Bach. Passion for playing this instrument resulted in compositional output, including 26 pieces for organ. Her works were influenced by poetry, literature and various events. The Holy Bible became a significant source of inspiration for the artist. Her religious works (including seven pieces for organ) are among the most valued among her entire creative output. Their musical language bears the hallmarks of 20th-century modernism. She shows high creative abilities and the composer's sensitivity, at the same time setting high reception requirements for the recipient. As wrote P. Tarlinski “contemporary methods of shaping the sound material, such as: dodecaphony, sonorism, aleatorics or series are difficult to perceive.” On the other hand, they are addressed to recipients open to higher culture, valuing their intellect. In Ruth Zechlin's compositions, one can undoubtedly see aesthetic beauty that will arouse the listener's feeling towards the piece and its creator and will remain in his memory. The words of F. Chopin – “Happy who can be a composer and performer at the same time (...)” – came true in the life of the artist who often gave concerts. Its activity is undoubtedly confirmed by the renaissance of organ music that took place in the 20th century.

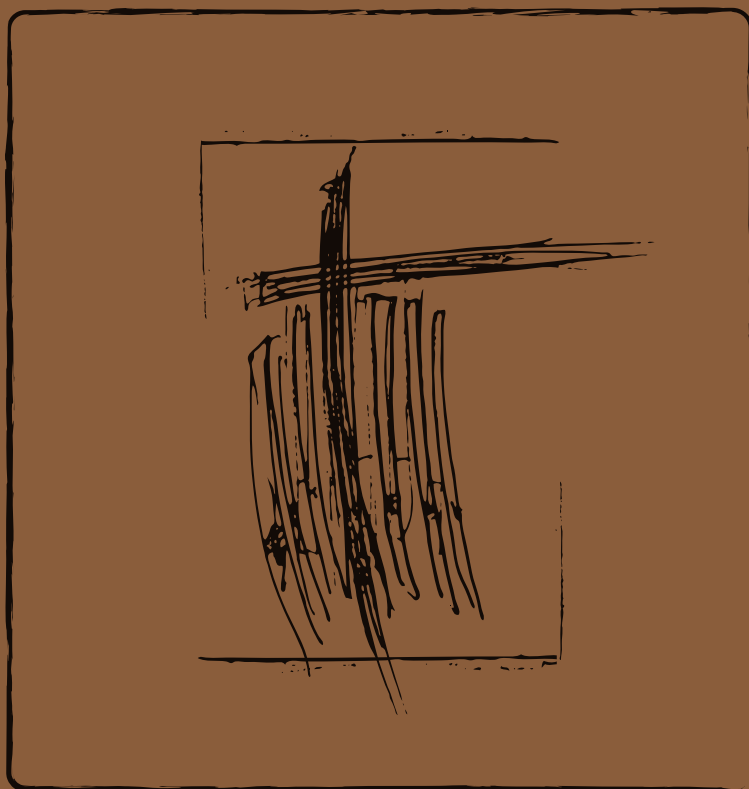
Słowa kluczowe/Keywords:

Ruth Zechlin • kompozytorka • organistka • muzyka organowa
• muzyka współczesna

Ruth Zechlin • composer • organist • organ music • modern music

Stefania Kazana-Burczyk – born 1987. She studied international relations and musicology at Opole University. The main areas of interest oscillate around religious music (contemporary organ works, popular Christian music, music concerts, Silesian composers and musicians).

e-mail: stefania.kazana@gmail.com





ZBIGNIEW MALINOWSKI SDB (1935–2022)

ZBIGNIEW MALINOWSKI SDB (1935–2022)

On 2 August 2022 Fr Zbigniew Malinowski SDB, the founder and long-standing director of the Salesian Secondary Music School in Lutomiersk, musician, composer, poet and tutor of many generations of Polish organists, died after a serious illness.

The deceased was born on 21 June 1935 in Radzymin near Warsaw. In 1952 he joined the Salesian Order. He underwent a novitiate in Czerwińsk nad Wisłą where he started piano lessons under the supervision of the excellent musician Fr Idzi Ogierman Mański. He received his priestly ordination on 3 June 1962. Then he was sent to work pastorally in a parish in Łódź, where he was the organist and led the parish choir. He also took private organ playing lessons with Professor Jan Kucharski. Since 1963 he served as a priest in Płock. In the years 1965–1970 he studied musicology at Lublin Catholic University. After graduation Fr Malinowski was closely related with the town of Czerwińsk nad Wisłą for the next 14 years, where, amongst other things, he taught music classes for clerics. In 1978 he was appointed parish priest of the local community. At that time he also gave music classes at the Higher Theological Seminary in Włocławek and was the conductor of the men's and women's cathedral choir. In the years 1990–1996 he performed the duties of a provincial inspector in the Salesian Warsaw Province. In 1996 he established the Salesian School of Music in Lutomiersk and became its first director. To this day, it remains an institution that continues the traditions of the Salesian Organist School in Przemyśl, which existed from 1916 to 1963 (except for the years of the German occupation).

Moreover, Fr Malinowski was a prolific artist, poet and composer. He left a legacy of 368 compositions of his own as well as 98 a cappella and vocal-instrumental compositions. His writings include scientific and popular scientific articles about history, music, musicology as well as pedagogical and educational subjects. His poetic talent, on the other hand, revealed itself in poems, epigrams and aphorisms, which have been published in as many as 15 volumes. As regards public presentations and scientific lectures, the deceased could boast of rich activities in this field as well.

The funeral rites for Fr Zbigniew Malinowski took place on 6 August 2022 in the Church of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in Lutomiersk. A multitude of mourners including his former students and colleagues took leave of the deceased. As Inspector Fr Tadeusz Jarecki underlined in his farewell address: "He devoted all of his life to serve – to serve his Congregation and to serve the Church. He went down to the history of our Province as a very hard-working Brother who was very demanding with himself and with others. He was a person with a clear-cut personality and a strong character, with incontrovertible views and a strong love of his fatherland. Ingenious and courageous, creative and inventive". R.I.P.

Andrzej Prasat



REVIEW

Paweł Pasternak, *Tadeusz Rajkowski. Działalność organmistrzowska*. Opole: SINDRUK-DIMK 2021, pp. 296, ISBN 978-83-963377-3-3.

In 2021, the SINDRUK-DIMK publishing house published the tenth issue of the *Opoliensis Musica Ecclesiastica* series – a monograph by Paweł Pasternak, dedicated to Tadeusz Rajkowski (1917–2005), an organ builder from Włocławek. He ran his organ building workshop in difficult times of the People's Republic of Poland, when Polish organ building did not enjoy a good reputation. The authorities tried to block foreign contacts and organ building was not sufficiently valued. Nevertheless, there were organ builders who had ambitions to equal organ builders in the west. One of them was Tadeusz Rajkowski.

The book consists of four chapters. The first of them (pp. 13–17), entitled *An outline of Tadeusz Rajkowski's life and the history of his company*, is a kind of introduction and contains biographical facts. It brings closer years of the organ builder's youth, which were marked by war and numerous migrations caused by it. It shows the beginnings of Rajkowski's professional practice, from helping with the renovation or reconstruction of organs, to independent activity and the opening of his own organ building workshop.

The topic of the second chapter (pp. 19–33) focuses on issues related to the organization of the company. Thanks to the prepared description of the company, we can learn about its full equipment with the professional devices and their parameters. Also the first employees of the workshop and their successors are listed here. On the basis of documents preserved in the archives of the company, the author presents details of the organ building process from designing to final tuning. In the following part, cooperation with local partners as well as extensive international contacts are described. The chapter also mentions other activities of Tadeusz Rajkowski, who did not limit himself only to the work of an organ builder.

The third chapter (pp. 35–45) describes the organ building style. It introduces the specificity of the instruments, analysing organ fronts and attached console. Original technical solutions, such as membrane windchests, are also presented. These issues bring us closer not only to the style in which instruments were built in Rajkowski's workshop, but also to the specificity of construction changing over the years.



Paweł Pasternak

Tadeusz Rajkowski
Działalność organmistrzowska

The fourth chapter (pp. 47–128) is a specific list of organ building works. The author presents organs built by Tadeusz Rajkowski. We can also find here a list of rebuilt and renovated instruments, organs completed in Rajkowski's workshop but started in the company of Wacław Biernacki from Cracow and unrealized organ construction projects. Each instrument is provided with a short description containing, among others, the year of construction, town and disposition.

Running his own organ building workshop required preparing various documents. Therefore, scans of such documents related to the company's activities constitute an important part of the publication. They include, for example, cost estimates, expert opinions, projects, organ acceptance protocols and unrealized construction offers, as well as letterhead templates and advertising leaflets. There are also photographs of instruments made by Tadeusz Rajkowski's workshop (including organ fronts and attached consoles). The author of the publication also added photos of the organ builder with his employees, as well as photographs of the factory and the assembly hall.

This publication is a monographic presentation of Tadeusz Rajkowski's organ building workshop. Archival documents, photographs and descriptions of the built instruments are a great wealth commemorating his organ-building activity. Organ building in the times of the People's Republic of Poland is often omitted in research because of the accusations against it, such as poor quality materials, bad constructions, and even obsolete mechanisms. However, the author of the publication shows that Tadeusz Rajkowski not only came up with new ideas but was also the creator (!) of many innovative technical solutions.

Oliwia Kraft

REVIEW

MICHAŁ ALICO, *Rodzinna kolacja*, Opole 2021, Wydawnictwo SINDRUK-DIMK, pp. 24, ISBN 978-83-959719-6-9.

Not an ordinary tradition About great history for little readers

The experience passed down from generation to generation and the traditions cherished by ancestors are the attributes of family. They are exceptional values that are usually difficult to be found in the rushing everyday life and cannot be bought for any money or built without loved ones who provide invaluable advice. Almost everyone remembers meetings at the table, singing Christmas carols by the Christmas tree, tinkering with grandpa or baking cookies with grandma. However, the most important is the wisdom of life passed on in this way. Thanks to it we become much richer.

The history of Silesian family, its values and traditions, passed down from father to son, are presented by Michał Alico in his next book entitled "Family dinner", which is

addressed to the youngest readers. Yet, this title does not reveal the main subject of the story. However, the event mentioned in it is an excellent basis for the action taking place in the background. It does not also tell the audience who the characters of the story are.

So, who are the members of the title family and why does the book thematically fit into the profile of this magazine? The main characters of the story are the three Berschdorfs: Paul (grandfather), Carl (father) and Norbert (son), who live in Nysa in which they run an organ-building workshop in the centre

of the town. The workshop is famous not only in Silesia, but also beyond its borders since a lot of great instruments were built there. The story is therefore another attempt of the author to promote Silesian organ builders and the tradition of organ building in children's publications. After introducing the topic of the organ builder, Johann Matthias Vinzenz Haas, whose story was described in the book *Under the Watchful Eye of Saint Florian* and was very popular especially among local readers, organ experts and organists, the time has come to present the creators of the Berschdorf organ building workshop. However, while the first of the aforementioned books initiated the promotion of the organ builder in literature in general, because so far this topic has not received any broader scientific study, it is completely different in case of the family organ building company Berschdorf. Its history has already been thoroughly examined and described by Father Grzegorz Poźniak who devoted three scientific monographs to this issue. This fact, however, does not mean that the topic of the Berschdorfs' activities should be closed, but rather it is an encouragement to promote information about their achievements and the wonderful organs, which still can be heard in many churches, representing an important part of the cultural heritage of Silesia.

The published book is a part of the trend promoting Silesian organ-making traditions and the history and cultural heritage of the Nysa region. It presents the organ-making workshop and shows highly professional craftsmanship. At this point, it is worth noting that both in the linguistic and graphic aspect the book presents the architecture of Nysa and the real names of the streets, which additionally has a great educational value in the field of familiarizing the youngest with the local heritage. Małgorzata Kowalcze is the author of colourful and extremely creative illustrations.

The story presented in the book is based mainly on real and confirmed events that have been enriched with elements of literary fiction. However, it does not affect the au-



thenticity of the information provided in the context of promoting cultural heritage and tradition.

The author begins his story when the construction of the largest instrument of the Berschdorf organ-building workshop – the organ in Bytom – is completed. He adds the information that Carl was managing the workshop for two years, and the company's achievements include about 150 opuses built so far.

The Berschdorfs' conversations about the organ take place during a family dinner to which Paul invited Carl and Norbert. However, instead of a lavishly laid table they found dry bread and water which were deliberately given by the grandfather. In this way, he wanted to show his descendants that you really do not need much to be happy. The most important is the value of family, the loved ones around us, faith in God and honest work.

The whole meeting ends with a trip for a family dinner in a traditional Silesian style - with roulade, dumplings and red cabbage. It is worth noting that the illustrations of recipes for the dishes mentioned above are a great graphic element presented at this point of the story.

The story, whose heroes are representatives of three generations of Berschdorfs, conveys an important message. It was also present on the pages of Carl's diaries, which Father Grzegorz Poźniak described in the book entitled *The post-war history of the organ building company Berschdorf from Nysa*. The message illustrates the values that the Nysa organ builders followed in their lives:

1. When you bring happiness to others, you experience God's blessing.
2. Every activity and every art is great when it is close to God.
3. We, Silesians, prove the beauty of our hearts with our beautiful work.

On the last page of the book there is an encouragement to read the story accompanied by playing music recorded on a Berschdorf organ. It can be found, for example, on the records from the *Organs of Opole Silesia* series.

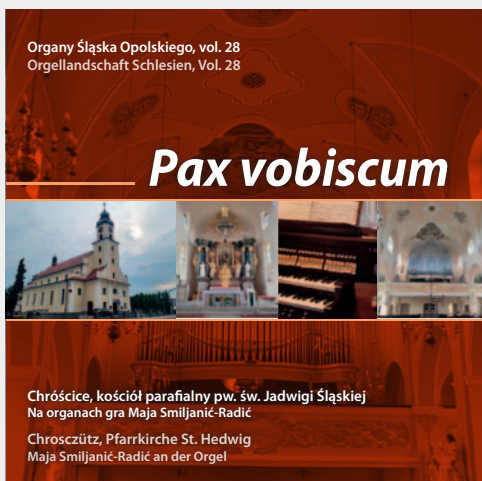
The author of the book deserves congratulations for his outstanding creativity and literary imagination, thanks to which the seemingly distant and generally unknown history of the life and activities of distinguished figures becomes close and understandable to everyone, and at the same time helps to realize how great the Silesian heritage is. It seems that no strictly scientific book, although its importance is unquestionable, will arouse such wide interest in society and will have such impact as the accessible story briefly described above. Thus, we should wish for further works of this type and hope for other great books which bring closer the history of organ builders, musicians, composers, as well as the cultural heritage.

Ewelina Szendzielorz

REVIEW

Organs of Opole Silesia, vol. 28 and vol. 29

The year 2022 has added the 28th and 29th albums to the “Organs of Opole Silesia” album series. In this way, the sound of successive instruments on the organ map of Opole Silesia has been archived, while at the same time reminding us of their builders, often associated with this area, including Carl Berschdorf. The successive volumes of the aforementioned collection are an expression of concern for the religious and cultural heritage of instruments and the centuries-old legacy of organ music left by the best-known composers as well as those just being discovered.



Pax vobiscum: the series *Organs of Opole Silesia*, vol. 28 – the organ is played by Maja Smiljanić-Radić, Chróścice, the parish church of St. Hedwig of Silesia, SINDRUK-DIMK Publishing House, Opole 2022.

The 28th album is entitled *Pax vobiscum* (Peace be with you). The title is related to one of the tracks recorded as part thereof, but also to the disturbing situation in Eastern Europe, as the recordings were made between 5 and 7 July 2022, less than six months after the Russian Federation's invasion of Ukraine

began, and is still ongoing. The album is a result of the cooperation of Opole musicians and musicologists with the Roman Catholic parish of St. Hedwig of Silesia, whose parish priest is Rev. Zygmunt Jaworek, as well as with professor Maja Smiljanić-Radić. The place of recording, as already mentioned, is the village of Chróścice (Chroszczütz), mentioned as early as the 13th century, in the centre of which St. Hedwig's Church stands out. The history of the organ inside runs parallel to the history of the church, as it was built between 1936 and 1937, while the organ was installed there shortly after the construction work was completed. Documents from the Opole district indicate that even before the erection of the church, the parish administrator was in regular contact with the builder of the organ concerned, i.e. Carl Berschdorf. The instrument on which the recordings were made has 31 voices (including five linguistic ones) divided into two manuals and a pedal, a pneumatic tracker action with conical wind chests and two float windbags. The visible layer is a typical feature of 20th-century organ structure: a one-piece prospectus of the screen type, not ornamented, and arranged only with pipes. The latest renovation was completed on 21 November 2021 and was carried out by the company of Henryk Hober from Olesno. The acceptance was carried out by the Church Music Department of the Diocesan Curia in Opole.

The instrument's capabilities allowed the organist to use so-called *walk through styles*. As we read in the booklet attached to the album: "The concept behind the selection of compositions for this album was to capture the whole world of Carl Berschdorf's instruments in the variety of their sound, colours, but also how it sounds in the St. Hedwig's Church in Chróścice. The fact that this has been achieved is one of the wonders of music. After all, it cannot be controlled, because it is a phenomenon in itself. Thanks to the recordings, something else has been proven – the organ in Chróścice has made compositions – from early Baroque to 20th century music – sound authentic". The author of this text is also a performer of all the compositions featured on the album – Maja Smiljanić-Radić. An organist born in Belgrade, who studied organ with Andrija Galun at the Faculty of Music of the University of Arts in Belgrade. She performs as a soloist, chamber musician and orchestral musician, giving concerts in many cities in Europe and North America. Founder of the *Ars Organi* Association, she initiated the first Belgrade Organ Festival in 1996 and inaugurated an organ festival dedicated to Johann Sebastian Bach in 2007. In 2022, she was honoured with the top national award for a concert featuring Serbian organ music. She currently works at her *alma mater* as professor of organ, where she is the head of the instrumental department.

This album comprises works by composers associated with French and German musical centres, from the Baroque, Romantic and 20th century music eras. Repertoire starts with *Suite du Premier Tone* by Louis-Nicolas Clérambault (1676–1749). He is a French composer of the Baroque era, and the recorded suite is one of only two of his organ compositions. The first link of the seven-movement suite is the monumental-sounding *Grand plein jeu*. The following *Fugue* with its diatonic melody and rich ornamentation concludes the presentation of the organ pleno. Instead, the following movements – *Duo* and *Trio* – introduce calmness through the flute-and-principal sound, which is not in opposition to the lively and ornate melody of these movements. In contrast, in the *Basse et Dessus de Trompette* and *Récits de Cromorne et de Cornet séparé* movements, solo linguistic voices, accompanied by calm accompaniment, take precedence. The penultimate movement simultaneously introduces the listener to the final *Dialogue sur les grands jeux*, in which the monumental sound of Carl Berschdorf's organ returns.

While remaining on the ground of French music, the work of the founder of organ symphonism and a major representative of the French national school, albeit born in Belgium – César Franck (1822–1890) – takes the listener from the Baroque to the Romantic era. It is a *Prelude, Fugue and Variation*, op. 18. Interpretationally and virtuosically demanding, the composition, dedicated to Camille Saint-Saëns, begins with a calm *Prelude* and *Fugue* separated by a *Lento* couplet that diverges dynamically from the whole. Finally, there is a *Variation* in which the theme from the beginning of the piece stands out above the sixteenth-note ornamentation. It is worth mentioning that the composition included on this album is the first to be composed after the initiation of the aforementioned symphonism – *Grand pièce symphonique*, op. 17.

Another work on the list is by German composer Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) – *Pax Vobiscum* from the collection of *Zehn charakteristische Tonstücke*, op. 86. The serene composi-

tion, while alluding to biblical themes, also shows the German composer's admiration for the language of the Bible. Another work is the *Méditation pour orgue* by Maurice Durufle (1902–1986). It did not appear in print until 2001, which was after the French composer's death and nearly forty years after it was written. A melody with flute registration brings serenity prior to – *Prelude and Fugue in E flat major* BWV 552, one of the most monumental works by Johann Sebastian Bach (1685–1750). Filled with the symbolism of the Holy Trinity, the composition, also known as “St. Anna” is the last item on the album.



Facies modernismi: the series *Organs of Opole Silesia*, vol. 29 – the organ is played by Michał Dużniak, Racibórz, State Primary Music School, SINDRUK-DIMK Publishing House, Opole 2022.

From the world of different eras in the history of music and diverse styles presented in the above edition, the next volume in the “Organs of Opole Silesia” series entitled *Facies modernismi* (Faces of Modernism) takes the listener to contemporary music, focusing on the forgotten work of Henryk

Klaja (1930–1998). The composer, who was associated with Upper Silesia, studied for a short time at the Academy of Music in Warsaw in the organ class of professor Feliks Rączkowski, and completed his master's studies at the Academy of Music in Cracow in the organ class of professor Bronisław Rutkowski. He worked successively in Chorzów, in the years 1957–1964 in Zabrze, and from 1964 he started his duties as the headmaster of the State Primary Music School in Racibórz, where he shaped the musical life of the city and expanded the educational offer. Six years later, he took over the organ class at the State Music Academy in Katowice, which he ran until 1978. In addition to his teaching activities, he gave concerts in West Germany, East Germany, Czechoslovakia and the USSR, as well as gave concerts for radio stations. One of his greatest successes was leading to the construction of a new building for the music school in Racibórz and an organ in the local concert hall. This activity was honoured with the Gold Cross of Merit (1975). H. Klaja died on 22 April 1998 in Wodzisław Śląski. Although the artist died relatively recently, the fate of some of his written works is unknown.

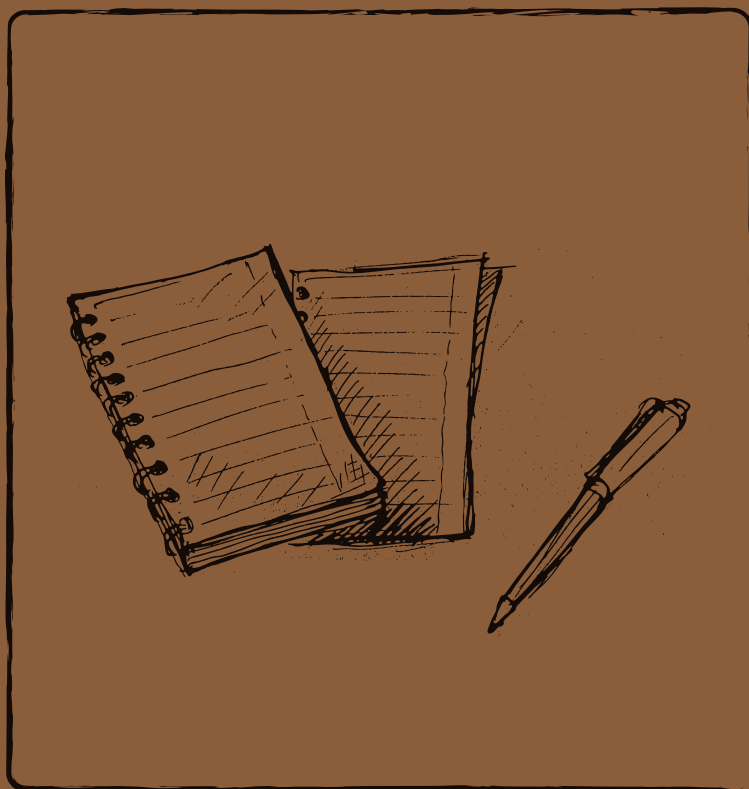
The work of Henryk Klaja presented on the 29th album starts with *Sonata for Organ* – a three-movement composition (*Allegro, Adagio, Vivace*) written in 1986 and clearly referring to the European organ literature, with the use of the achievements of both early music (sonata form) and contemporary music (e.g. whole-tone scale). It is noteworthy that, most probably, this work has never been performed. Subsequent works are: Composition for organ – a triptych consisting of a *Prelude*, composed mainly of clusters and glissandos, a *Fugue* and a meditative *Cantabile*, as well as single pieces: *Segmenti per thema Dies irae* (1962) – diverse

in terms of texture and referring to the Gregorian chant of the same title, *Prelude* (1969), *Veni creator* (1987) – also inspired by Gregorian chant, maintained in the style of minimal music, The whole is concluded with *Fresco* written in 1984 to reflect wall paintings, and one of H. Klaja's most synthetic works, *Étude for Organ* (1976).

The recordings were made in the 350-seat concert hall of the Primary Music School in Racibórz, built between 1973 and 1978. The organ there comes from the workshop of the *Eule Orgelbau* company from Budziszyn (Bautzen) and was installed in 1980 as an op. 489. The organ 28 voices (2M + P), as well as flap-slide windchests and mechanical playing and register tracker action, which was rare among instruments found in concert halls. The last renovation was carried out in 2021 by Stanisław Pielczyk. The interpretation and performance of works on this instrument was undertaken by Michał Duźniak – a graduate of the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice in the class of prof. Karol Szymanowski in Katowice in the organ class of prof. Julian Gembalski, Ph.D. and Witold Zaborny, Ph.D. He also perfected his skills by attending numerous masterclasses. He currently works as an assistant professor in the Department of Organs and Church Music at the Katowice Academy of Music, also collaborating continuously with the Silesian Organ Museum there. He was awarded a doctor of musical arts degree in 2017. In addition to his artistic and pedagogical activities, he conducts research about the Upper Silesian organ instrumentarium and the activities of organ-builders, compiling archival collections. He is the author of several scientific articles on organ building and the performance of organ literature. It is worth noting that the album, which is the result of cooperation between the Opole musicians and musicologists and the head of the Rev. Robert Gajda Sacred Music School in Katowice (a branch of the Diocesan Institute of Church Music in Opole) – Michał Duźniak, is the first in the series to feature the sound of an instrument not found in a church.

Each of the albums in question is accompanied by a booklet containing the texts both in Polish and German. These include: descriptions of the works, created by the artists performing them, their biographies, and historical features of the locations where the recordings were made. An important element is the organ descriptions contained therein, the sound of which is archived by the albums concerned together with their current disposition. It is rewarding to know that the following volumes of the "Organs of Opole Silesia" series are, as in previous editions, the fruit of the cooperation of artists, parishes, music institutions, organ-builders and record companies, without whom these editions would not have been possible. May they serve as an aid to the promotion of a less known or even forgotten – as in the case of Henryk Klaja – artistic work and induce reflection, as Ewelina Szendzielorz writes about in the first issue of *Folia Organologica*: "For both present and future generations, the historic pipe organs are a legacy and a symbol of the musical culture of past eras. So, since this series captures the sound of just such instruments, it also has the chance to save the 'sound' of past centuries. Therefore, it is desirable to undertake further activities for the restoration and subsequent phonographic documentation of historic pipe organs, which is of particular importance in Silesia, a region which has been marked by a rich history of organ building for centuries and which, thanks to such activities, can to this day be described as the 'cradle' of organ-building and organ music".

Jakub Karmelita



REPORT

BACH XXII

Titul na národním festivalu „Smetanova Litomyšl“ možná trochu nečekaný. Ale jak známo, umělecký ředitel festivalu Vojtěch Stříteský dokáže přitáhnout a realizovat netradiční hudební nápady. Velkorysý prostor festival poskytl kompletnímu varhannímu dílu Johanna Sebastiana Bacha v interpretaci Jaroslava Tůmy, který se díky spolupráci s kameramanem a režisérem Alexandrem Vojtou pustil do nového projektu, jenž je koncipován jako mnohadičný seriál hudby doplněný slovními komentáři, jichž se zhostil sám interpret. „Bachovskou“ filmovou dokumentární sérii natočili v bazilice Nanebevzetí Panny Marie na Svaté Hoře v Příbrami na varhanách Vladimíra Šlajcha.



Zleva: Grzegorz Poźniak, Eva Ocisková, Jaroslav Tůma, Vojtěch Stříteský

Maximalista Vojta točil paralelně na devět až jedenáct kamer a využil přitom technologii 4K, která nabízí velmi kvalitní obrazové rozlišení. Interpretovi se tak „díval“ na ruce extrémně zblízka, sledoval jednotlivé prsty z různých stran, také pohyb nohou na pedálech. Postup zvolil náročný, ale pro diváka velmi přínosný, protože mohl „jít“ obrazem podle partitury a vytvořit jakousi obrazovou podobu struktury skladby. Jak je známo o J. Tůmovi, maximální pozornost věnuje především zvuku. Ani tentokrát se proto natáčení nemohlo obejít bez zkušených a špičkových mistrů zvuku Tomáše Zikmunda a Aleše Dvořáka.

BACH XXII se v Litomyšli konal celý týden a zaměřil se pouze na hudební část Tůmova a Vojtova bachovského projektu. Ve hřbitovním kostele sv. Anny jsme v neděli 12. 6. 2022 mohli sledovat celodenní nonstop projekci, v kině Sokol probíhaly od pondělí do soboty denně tři hodinové projekce, s výjimkou středy, kdy večer v kině nahradil živý koncert na varhanách v kapitulním chrámu Povýšení sv. Kříže – v Tůmově interpretaci na něm zaznělo Bachovo Umění fugy – a v neděli 19. 6. uzavírala festivalový projekt Slavná Mše svatá, kterou obohatilo několik

Bachových varhanních skladeb, opět v živém provedení. Homilii v rámci této mše sv. proslavil P. Grzegorz Poźniak.

Zejména návštěvníci projekcí v kině Sokol si přišli na své. Jako posluchači i jako diváci. Na plátně v detailech sledovali hru a nahrávku poslouchali ve výborné kvalitě prostorového zvuku. Co je třeba ocenit na Vojtově režijním přístupu je fakt, že se obrazově zcela podřídil Bachovi. Žádné „vedlejší“ efekty, ať dnes módní „světelné“, nebo prostřihové kamkoli jinam do prostoru. Obrazem „se drží“ striktně interpreta



Zleva: Jaroslav Tůma, Vojtěch Stříteský

a varhan. Co se týče dokonalé synchronizace obrazu a zvuku – ta není snadno dosažitelná. Při koncertě sedí posluchač v kostele, kam se line taková zvuková podoba skladby, jakou vytvořil a předává interpret. Posluchač ho při hře nevidí a tudíž není „rušen“ rozparem mezi viděným a slyšeným. Při jednoduchém přenosu koncertu na plátno do kostela si totiž obvykle můžeme všimnout jisté časové prodlevy mezi zmáčknutím kláves, které vidíme na plátně zblízka, ale slyšíme s jistým zpožděním daným vzdáleností varhan. Jinak je tomu v případě nového projektu – interpretovy prsty jsou snímány detailně a zároveň slyšíme zvuk z kostela, jako bychom seděli v kostelní lavici. Sladit tyto dvě podstatné složky tak, aby lahodily oku i uchu, to byl také „mistrovský kousek“, jehož provedení umožnila dvě fakta: nevelký dozvuk v bazilice na Svaté Hoře v Příbrami a natáčení jednotlivých skladeb bez přerušení.

Cenný a nový je i zdánlivý detail – obrazové zachycení interpretovy registrace jednotlivých skladeb, které umožňuje prohloubené vnímání pečlivě vystavěného barevného vyznění každé skladby. Při koncipování festivalové projekce se J. Tůma projevil také jako výborný dramaturg, kdy pečlivě stavěl na vnitřní provázanosti jednotlivých částí, v každém dni o třech oddílech: Bachovo mládí, Bachova výmarská léta, Bach očima současníků i následovníků, Bachova lipská léta, Bach a řeč tónin, Bach učitel, teolog, vizionář a završitel epochy. Nebyla to práce snadná, uvědomíme-li si, že natočil více než jedenadvacet hodin varhanní hudby a vybíral i podle nejnovějších poznatků o Bachově autorství některých kompozic. Debaty k projekcím byly živé. O Bachovi, společenských kontextech jeho tvorby v minulosti i současnosti a také o prezentovaném projektu přišli s Vojtěchem Stříteským a Ja-

roslavem Tůmou zasvěceně hovořit prof. Cyril Höschl, psychiatr a pedagog, Magdalena Múčková, moderátorka a cimbalistka, prof. Stefan Baier, rektor Hochschule für katholische Kirchenmusik v Řezně, P. Marek Vácha, pedagog a spisovatel, a P. Grzegorz Poźniak, profesor Univerzity v Opoli.

V partiturách J. S. Bacha nacházíme zkratku SDG – Soli Deo gloria – Jen k slávě Boží. Jak bylo v Litomyšli zřejmé, Jaroslav Tůma je i ve svém novém počínání veden snahou plně se do Bachovy hudby pohroužit a svým interpretačním pojetím a uměním zprostředkovat její hloubku. Týdenní rozjímání o J. S. Bachovi završil, při besedách a v homilii Slavné Mše svaté, svým objevným přístupem P. Grzegorz Poźniak.

Eva Ocisková

REPORT

6TH SCHLAG ORGAN CONCERTS ŚWIDNICA, 24.09 – 29.10.2021

For ten years the “Fundacja Dobrej Muzyki” (“Good Music Foundation”) based in Świdnica has been organizing concerts of organ music in Lower Silesia, mainly in the Świdnica region. Most of them take place in the Church of Peace. This exceptional church building listed on the UNESCO World Heritage List, is home to a high-class organ – an opus magnum of the Świdnica-based company Schlag & Söhne. The instrument was built in 1909 and has as many as 62 stops.

The Fundacja Dobrej Muzyki (initially called “Chorda auxit”) was established in 2012 on the initiative of the two organists Zuzanna and Maciej Bator. It promotes good music



with a focus on organs, in line with its mission which is to teach a better understanding of organ music. Since its inception the foundation has organised over 200 concerts within the framework of several cyclical events like e.g. the International Christian Schlag Organ Festival or the Schlag Symphonic Organ. The latter one was initiated in 2016 by Maciej Bator, the cantor of the Church of Peace, in order to regularly demonstrate the broad sound possibilities of one of the largest instruments in the region. As Zuzanna Bator, art director of the cycle, points out: “When Maciej took the initiative of launching the concert series, I didn’t expect it to gain such popularity and recognition among its patrons. I thought we would be playing heavy music for a handful of listeners, but it turned out that there is a large number of enthusiasts. The idea of performing symphonic music in the extraordinary interior of the Church of Peace was like hitting the bull’s eye.”

The sixth edition of the concert series took place in 2021. The four recitals featured contemporary symphonic music, improvisations and transcriptions of orchestral works. The first to perform was the German organist, pianist and harpsichordist Professor Bernhard Haas on 24 September. The recital started with works of late-Romantic German and French composers Franz Schmidt, Max Reger, Charles Tournemire. Joseph-Ermond Bonnal and César Franck. Later, two compositions from the collection *Po zarostlém chodníčku* by Czech composer Leoš Janáček were presented. Finally, compositions by Johann Sebastian Bach and Felix Mendelssohn-Bartholdy resounded at the end of the concert.

In the following two concerts Maciej and Zuzanna Bator presented their art. What merited special attention in the first recital (1 Oct) was that Maciej Bator performed a composition of his own entitled “Sklepienie” (“Vault”). The inspiration to write this composition was one of the angels painted on the ceiling of the Church of Peace. He is holding notes and keys nicely set out on a stave. This is probably based on one of the Psalms; the wording is unclear, therefore the composition is a kind of variation as well. Zuzanna Bator, in turn, performed compositions by Camille Saint-Saëns, Johannes Brahms, Moritz Brosig, Jehan Alain and Louis Vierne (*Organ Symphony in F-sharp Minor* Op. 28 No. 3) on 15 October.

The concert series was concluded by Zuzanna Ferjenčíková, a Slovak organist, pianist and composer (29 Oct) who just recently has been appointed organ professor at Codarts University in Rotterdam. In her technically and interpretatively excellent recital she performed works by Johann Sebastian Bach, Franz Liszt (*Symphonic Poem “Prometheus”* in the transcription by Jean Guillou) as well as her own improvisations on “*La chasse aux oiseaux*” *d’après des motifs de Marc Chagall* Op. 24.

It should be mentioned that all the concerts have been broadcast and were recorded (on *You Tube*) by the company *Ars Sonora*, which considerably increased their audience.

Andrzej Prasał



Henryk Klaja (1930–1998) was an organist, composer and teacher at the State Higher School of Music in Katowice [Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach] and principal of the State Music School in Racibórz [Państwowa Szkoła Muzyczna w Raciborzu]. He arranged organ music festivals in Wisła, Rybnik and Racibórz. He gave numerous concerts in the country and abroad.

“Fresk” [Fresco]. Written in 1984, the piece is an attempt to reflect the wall painting, its flickering and elusive mood. The dramaturgy of the work is shaped by repetitive structures. An increasing cascade of chords is the symbol of the appearance of the full work of art.

“Sekwencja” [Sequence]. The title of the avant-garde piece, created in 1972, refers to the repetition of rhythmic structures. Many rhythmic and structural ideas in the piece are repeated in short segments.

Fresk

Henryk Klaja

(1984)

6/4

ff

6/4 2/4

8/4 V

4/4

impr.

*

* Powtarzać dobrowolnie

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the vocal melody in a soprano clef and the piano accompaniment in treble and bass clefs. The tempo is marked 'moderato'. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system shows the vocal melody and piano accompaniment, with the piano part featuring a prominent bass line. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

adagio *

legato

* Przy powtórce grać o oktawę niżej

improwizacyjnie

A musical score for a piano piece. The title 'improwizacyjnie' is written above the staff. The score is in 2/4 time, indicated by a common time signature 'C' with a '2' over it. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a single note (F#) followed by a chord (F# and C#). The piece ends with a piano (pp) dynamic.

* akord trzymany

** powtarzać figurę

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a grand staff format, featuring a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of a series of chords, primarily triads, with some dyads. The piece concludes with a final chord in the bass clef. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the end.

vivace

8 x $\frac{4}{4}$

This system begins with a piano introduction in 4/4 time, consisting of two measures of half notes in the right hand and quarter notes in the left hand. This is followed by a repeated organ figure in 4/4 time, marked '8 x'. The figure consists of a right-hand melody of eighth notes and a left-hand accompaniment of chords. The key signature has two flats.

$\frac{2}{4}$

This system continues the piece in 2/4 time. It features a piano accompaniment in the right hand with eighth-note patterns and a left-hand bass line with quarter notes. There are two measures of organ figures, each marked with a diagonal slash, indicating a specific organ sound or registration.

$\frac{4}{4}$

This system continues in 4/4 time. It features a piano accompaniment in the right hand with eighth-note patterns and a left-hand bass line with quarter notes. There are two measures of organ figures, each marked with a diagonal slash, indicating a specific organ sound or registration.

$\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

This system continues in 5/4 and 4/4 time. It features a piano accompaniment in the right hand with eighth-note patterns and a left-hand bass line with quarter notes. There are two measures of organ figures, each marked with a diagonal slash, indicating a specific organ sound or registration.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The bass clef staff contains a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The bass clef staff contains a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The bass clef staff contains a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The bass clef staff contains a series of eighth notes, followed by a trill (tr) and a wavy line. The system concludes with a double bar line.

Sekwencja na organy

Henryk Klaja

(1972)

agresywnie

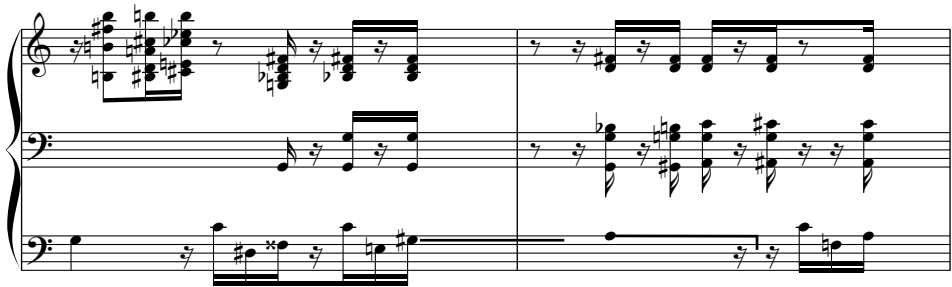
The musical score is written for organ and consists of four systems of staves. The first system is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second system is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It starts with a forte (*f*) dynamic and features a fifth finger fingering (*5*) on the right hand. The third system is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes a fortissimo (*fff*) section. The fourth system is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The score is marked 'agresywnie' (aggressively) and includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, *fff*, and *mf*.

First system of musical notation. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music includes various note values, rests, and a dynamic marking *f* (forte) in the top staff.

Second system of musical notation. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music includes various note values, rests, and a dynamic marking *cresc.* (crescendo) in the middle staff.

Third system of musical notation. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music includes various note values, rests, and a dynamic marking *f* (forte) in the top staff.

Fourth system of musical notation. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music includes various note values, rests, and a dynamic marking *f* (forte) in the top staff.



First system of musical notation. The treble clef staff contains chords and rests. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. A *fff* dynamic marking is present in the right-hand staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *pp* dynamic marking. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has chords. The bass clef staff features a melodic line with triplets and quintuplets, marked with '3' and '5' respectively.

Allegro con fuoco

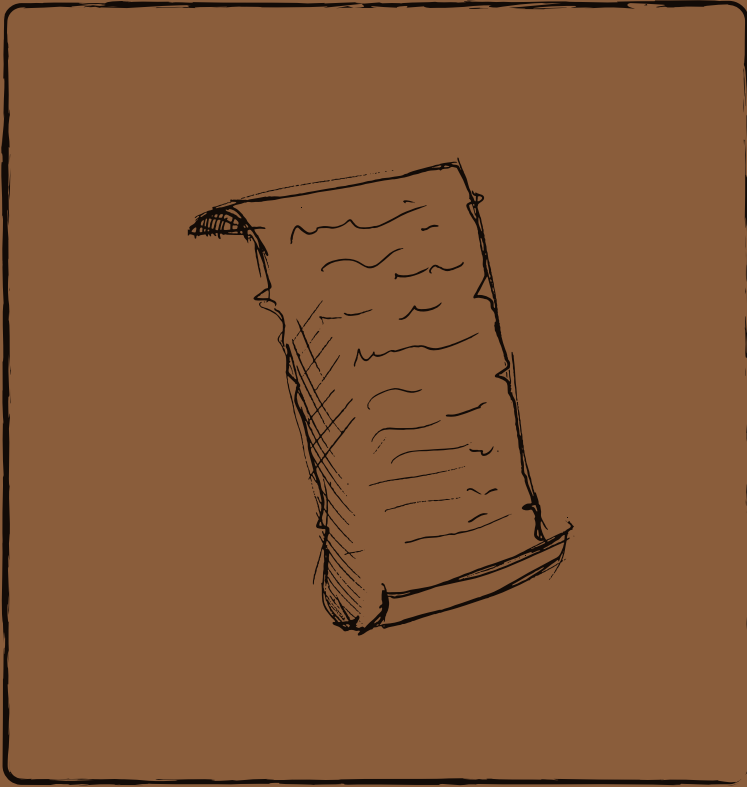
Fourth system of musical notation, titled 'Allegro con fuoco'. The treble clef staff contains a rapid melodic line with triplets, marked with 'p' and '3'. The bass clef staff contains a rapid accompaniment with triplets, marked with '3'.

Ad libitum

Presto

* powtarzać poprzedni motyw od podanych dźwięków

** dowolna ilość razy



Contents

Introduction	3
Articles.....	5
SEBASTIAN BERNAT	
Kultura organowa Europy wobec współczesnych zagrożeń i wyzwań	7
JAROSLAV TŮMA	
Varhany v Betlémské kapli v Praze – poslední opus varhanářské dílny Vladimíra Šlajcha	23
MARZENA ROSIŃSKA	
Historia i teraźniejszość organów Filharmonii Opolskiej im. Józefa Elsnera.....	41
GRZEGORZ POŻNIAK	
Organs as an exemplification of the material heritage of Montenegrin culture Part. 2: St. Nicholas' Church and the Church of Our Lady of the Rock in Perast	55
FRANCISZEK KOENIG	
Indeks organów istniejących w kościołach i kaplicach diecezji gliwickiej	63
PETR KOUKAL	
Osobnost Vladimíra Němce	85
JAN HORA	
Pražská varhanická škola	97
STEFANIA KAZANA-BURCZYK	
Muzyka organowa Ruth Zechlin (1926–2007)	109
Pro memoria	127
Zbigniew Malinowski SDB (Andrzej Prasał).....	137
Reviews	131
Paweł Pasternak, <i>Tadeusz Rajkowski. Działalność organmistrzowska</i> (Oliwia Kraft)	133
Michał Alico, <i>Rodzinna kolacja</i> (Ewelina Szendzielorz).....	134
Organs of Opole Silesia, vol. 28 and vol. 29 (Jakub Karmelita).....	137
Reports.....	141
BACH XXII (Eva Ocisková).....	143
6 TH SCHLAG ORGAN CONCERTS ŚWIDNICA, 24.09 – 29.10.2021 (Andrzej Prasał)	145
Organ Music	147
HENRYK KLAJA	
Fresk.....	149
Sekwencja na organy	153

sindruk
zakład poligraficzny



www.foliaorganologica.com