





# Folia Organologica

International yearbook of organ and organ music

---

NR 2/2019

# Impressum

## **Publisher**

Instytut Historii – Katedra Muzykologii Uniwersytetu Opolskiego; ul. Strzelców Bytomskich 2; PL-45-084 Opole  
Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej; ul. Grunwaldzka 7; PL-45-054 Opole  
Zakład Poligraficzny Sindruk; ul. Firmowa 12; PL-45-594 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 Krkjelic (UM MA Cetinje, Montenegro)  
prof. dr hab. Leonidas Melnikas (LMTA Vilnius, Lithuania)  
dr hab. Michał Stawecki (UMFC Warszawa, Poland)  
prof. Maja Smiljanić-Radić (UA Belgrade, Serbia)  
dr hab. Andrzej Szadejko, prof. AM (AM Gdańsk, Poland)  
prof. Jaroslav Tůma (AMU Praga, Czech Republic)

## **Reviewers**

prof. Petr Planý (UP Olomouc, Czech Republic)  
prof. Richard Mailänder (HMT Köln, Germany)  
prof. dr hab. Czesław Grajewski (UKSW Warszawa, Poland)  
dr hab. Kazimierz Dąbrowski, prof. AM (AM Bydgoszcz, Poland)  
dr Robert Makulski OFM (WSD oo. Franciszkanów Katowice, Poland)  
dr hab. Michał Markuszewski (UMFC Warszawa, Poland)  
dr hab. Zuzana Zahradníková (KU Ružomberok, Slovakia)

## **Editorial Board**

dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO – Editor-in-Chief  
dr hab. Petr Koukal (Telč, Czech Republic) – Deputy Editor-in-Chief  
dr Franciszek Koenig (UO Opole, Poland)  
dr Andrzej Praszał (UO Opole, Poland)  
Ewelina Szendzielorz (UO Opole, Poland)

The original version of the journal is the paper version.

The journal is available in the electronic version: [www.foliaorganologica.com](http://www.foliaorganologica.com)

ISSN 2657-6082

Proofreading: Józef Chudalla, dr Katarzyna Cyranka, dr hab. Dariusz Krok, prof. UO

Edition of notes: dr Joachim Waloszek

Photo on the cover: Organ in Opole Cathedral, Poland (Photographer: Estera Baksik)

## **Editorial Board and Office**

Folia Organologica

ul. Grunwaldzka 7, PL-45-054 Opole

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

# Introduction

We present to you, Dear Readers, the second issue of the yearbook *Folia Organologica*. We believe that everyone will find here some interesting and inspiring articles or other useful information. The editorial board has prepared the new issue of the journal with great diligence so that its level improves continuously. The organ demands multifaceted promotion and so this statement becomes a significant motive of our actions. After the publication of the first issue of *Folia Organologica* we have received some early feedback. We want to thank you for your kind words of support and positive reviews. We are also grateful for all the constructive remarks that we carefully examine. Many of them are already incorporated in this issue. In this way, the yearbook gets to become a collective piece of work of those, for whom the organ is definitely something more than a musical instrument – it is an *opus preciosum*.

*Folia Organologica* is first and foremost about people. We enjoy prominent figures' cooperation; we are pleased with the journal's readers; we are glad that it is a collaborative work. However, we would like the issue of 2019 to have a particularly personal regard, which is why we dedicate it to a deserving organist, pedagogue and composer of Opole – Alfred Bączkowicz, due to his 80<sup>th</sup> birthday (born December 3, 1939, in Radzionków near Bytom) and the 45<sup>th</sup> anniversary of work in the Diocesan Institute of Church Music in Opole. He graduated from the National College of Music in Katowice at the Faculty of Composition, Theory and Music Education. In 1965 he obtained his first position in St. Margaret's church in Bytom, where he played an 8-stop *Sauer* organ (2M+P) during Sunday masses. He also conducted a mixed choir and an instrumental ensemble of the parish for a year and a half. In 1966, Bączkowicz was offered an organist position in St. Joseph's church in Zabrze. There he played a 29-stop *Rieger* organ (3M+P) for eight years. In addition, he conducted a mixed choir, a youth choir and a children's choir. Following the death of the organist of St. Barbara's church, the parish priest proposed that he held the position at the sanctuary that housed a 65-stop Carl Berschdorf organ (4M+P). However, he did not take this post because of a simultaneous offer of the organist position at the Opole cathedral. On Saturday, December 1, 1973, Alfred Bączkowicz seated himself at the cathedral console for the first time (we present it on the cover of the current issue). Since then, he did his service as the organist of the Exaltation of the Holy Cross parish in Opole for over 43 years incessantly. He is an author of numerous compositions and harmonizations of hymns and liturgical dialogues. Responsorial hymns and Gospel acclamations constitute a substantial part of his creative work, along with mass cycles (6 masses for voice and organ and 2 masses for mixed choir and organ). For didactic purposes, he compiled *100 two-voice exercises for aural training* and *Harmonic exercises*. He created works for piano and for organ as well. His liturgical compositions are well-known and performed not only in the diocese, but also

in other regions of the country. In the sheet music appendix we present *The Jubilee Mass* by Alfred Bączkowitz and an article by Fr Franciszek Koenig, which is an introduction to that musical work.

Dear Mr. Bączkowitz, *plurimos annos!*

The current issue also contains articles, reviews, discussions and other sections, according to the journal's layout. Therefore, we invite you to read it. Hoping for a warm reception of the second issue of the journal, we stay receptive to constructive feedback and creative remarks.

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



1

---



# Rudolf Kuźnik – działalność na terenie diecezji opolskiej

Rudolf Kuźnik – activity in the area of the Diocese of Opole

Michał Duźniak

AKADEMIA MUZYCZNA, KATOWICE

## ABSTRACT

The documents from Rudolf Kuźnik's private archive have not been published so far and they provide an important part of source materials. He started his activity thirty years after World War II when it was relatively easier than right after the war. His role in the field of renovation in the area of the Diocese of Opole was, without doubt, significant. It was him who brought many instruments to "life", which was surely a result of good cooperation between the Commission of Church Music and the parishes. According to sources from the organ builder's archive, his activity in the area of Opole diocese started in 1977.

Niniejszy artykuł jest kolejnym elementem prowadzonych badań nad stanem śląskiego organmistrzostwa w II połowie XX w. Niepublikowane dotąd dokumenty pochodzą z prywatnego archiwum Rudolfa Kuźnika. Analizy i statystyki mogą stanowić załączek dla prowadzenia dalszych badań, weryfikacji stanu rzeczy w oparciu o autopsję. Są także próbą zobrazowania w sensie ilościowym i materialnym intensyfikacji prac oraz potrzeb lokalnych społeczności religijnych, dotyczących troski o dobra parafialne. Aktywność organmistrzowska powojennych mistrzów i czeladników bywa często niedoceniana i oceniana w niewłaściwy sposób. Obiektywny ogląd rzeczywistości ma wówczas sens, kiedy zostanie uwzględniony kontekst geopolityczny regionu, dostęp do surowców wysokiej próby czy zwykła zaradność i spryt ówczesnych ludzi. Te i inne aspekty działalności powodują, że czeladnicy stawali się wówczas wielkimi, nierzadko cichymi propagatorami tradycji swoich przodków. Kontynuacja sztuki organmistrzowskiej na ziemiach porażonych działaniami wojennymi należała do trudnych zadań. Niesprzyjające warunki dotyczyły dóbr kultury wykazujących wyraźne związki z religią. Trzydzieści lat po II wojnie światowej, już w nieco bardziej ustabilizowanych warunkach, swoją aktywność zawodową rozpoczęła Rudolf Kuźnik. Jego rola w zakresie prac remontowych na terenie diecezji opolskiej stanowi bez wątpienia istotne znaczenie. To za jego sprawą wiele z instrumentów udało się przywrócić do stanu używalności, co zapewne jest wynikiem dobrej współpracy pomiędzy Komisją do spraw Muzyki Kościelnej i parafiami. Dziś szacunkowe dane mówią nawet o setkach prac wykonanych na rzecz niniejszego, lokalnego Kościoła.

Rudolf Kuźnik urodził się 27 lipca 1944 r. w Rybniku. Zdolności w zakresie sztuki organmistrzowskiej rozwijał pod okiem swojego wuja – Ludwika Kuźnika. Stosunkowo szybko otrzymał dyplom czeladniczy i rozpoczął intensywną działalność na terenie Górnego Śląska i Śląska Opolskiego. W 1981 r. otrzymał dyplom mistrzowski. Pełnił również funkcję biegłego sądowego ds. organowych, co wiązało się z działalnością przemysłu wydobywczego na Górnym Śląsku i powstającymi uszkodzeniami górnictwami. Zachowana dokumentacja, relacje ustne, wzmożona aktywność polecająca jego usługi świadczą jednoznacznie o rzetelności prowadzonych prac, o solidnym wykształceniu rzemieślniczym i kompetencjach organmistrza, jak i o dogodnych i stosownych cennikach. Przedstawiony poniżej wykaz aktywności obejmuje przygotowywanie kosztorysów, tabele menzuracyjne, remonty instrumentów, dokumentację poremontową, jak również korespondencję z Instytutem Teologiczno-Pastoralnym, Filią KUL-u – Studium Muzyki Kościelnej w Opolu.

Za udokumentowany początek działalności na terenie diecezji opolskiej należy uznać rok 1977. Rudolf Kuźnik często prowadził wówczas prace remontowe z Józefem Latochą, który bez wątplenia ułatwił młodemu organmistrzowi wejście na rynek, zwłaszcza na terenie opolskim. Niniejsze zestawienie w większości przypadków zawiera odwołanie do oryginalnej pisowni.

## Bielice, pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej

W tutejszym kościele znajdują się organy firmy J.M.V. Haas z II połowy XIX w. (G. Poźniak 2015: 229). Kosztorys (Arch1) dotyczy remontu 13-głosowych organów o trakturze mechanicznej. Prace miały objąć: czyszczenie, impregnację instrumentu, kontrolę szczelności wiatrownic, uzupełnienie brakujących piszczałek metalowych i drewnianych, regulację klawiatur manualowych, łącznika manualów i pedału, wymianę pokrycia klawiatury manualu, wymianę klawiatury pedałowej, naprawę zbiornika powietrza, intonowanie i strojenie organów. Prace wyceniono na ok. 30 000 zł. Wykonawca zapisał odręczną adnotację o rezygnacji z pracy 7 lutego 1994 r.

## Chróstice, pw. św. Jadwigi

W parafii pw. św. Jadwigi w Chrósticach znajduje się instrument firmy Carla Berschdorfa z Nisy wybudowany po 1937 r. (G. Poźniak 2014: 182). Kosztorys (Arch2) wstępny z 29 stycznia 1996 r., dotyczący remontu organów, obejmował następujące prace: czyszczenie, impregnację, częściową wymianę sprężyn i skór dociskowych, wymianę membran w aparatach pomocniczych, aparatach registrów, pedału i relaisach. Nowe elementy drewniane zastąpiły zniszczone i porażone przez drewnojady (piszczałki, ławeczki, górne kloce, listwy membranowe, drabina). Uzupełniono brakujące piszczałki głosu językowego. W ramach renowacji kontuaru przeprowadzono: czyszczenie, regulację, wymianę skór w aparatach łącznikowych oraz wyregulowano mechanizmy podzespółów. Organy zintonowano i nastrojono. Kosztorys aneksowano ze względu na fakt, iż wyniknęła potrzeba realizacji prac dodatkowych: wymiany filcu i skóry w niektórych piszczałkach

krytych drewnianych i metalowych, wymiana lub naprawa wybranych elementów piszczałek (np. siatki w rezonatorach Posaune 16'). Umowa o numerze 1/96 (Arch3) dotyczyła prac przy organach w Chróścicach i została zawarta 27 marca 1996 r. z organmistrzem R. Kuźnikiem. Opierała się na kosztorysie wstępnym. Początek realizacji prac ustalono na dzień 20 maja 1996 r., natomiast zakończenie przewidywano na 14 września 1996 r. Zleceniobiorca miał pokrywać koszty utrzymania, zaś w rozliczeniu otrzymać piszczałki językowe. Całość prac miała kosztować 20 000 zł.

Prace wykonano planowo, gdyż 3 października 1996 r. nastąpił odbiór organów po generalnym remoncie. Komisja w składzie Józef Chudalla i Remigiusz Pośpiech pozytywnie przyjęła prace wykonane zgodnie z umową z 27 marca 1996 r. Opiniodawcy informują, że szczegółowy wykaz prac znalazł się w kosztorysie wstępnym z 29 stycznia 1996 r. i w aneksie do kosztorysu (Arch4). Wykonawca udzielił 3-letniej gwarancji na wykonane prace oraz zobowiązał się do jednokrotnej korekty stroju w ciągu jednego roku.

W umowie znajduje się informacja, iż na podstawie decyzji nr 563/80, wydanej 26 maja 1980 r. przez Urząd Miejski w Rybniku w Wydziale Handlu i Usług, Rudolf Kuźnik prowadzi działalność organmistrzowską.

## **Chróścina k. Grodkowa, pw. św. Michała Archanioła**

Dokumentacja zawiera: kwit za remont organów i dorobienie brakujących piszczałek za kwotę 18 700 zł (Arch5).

## **Dobra, pw. św. Jana Chrzciciela**

Kosztorys z 16 lipca 1993 r. (Arch6) obejmuje opis stanu instrumentu i wykaz koniecznych prac do wykonania. Organy były unieruchomione od 1977 r., zaś kanały powietrzne zostały zdemontowane. Głównie zastano brak mechanizmów lub rozregulowane, zachowane mechanizmy. Brakowało klawiatury nożnej, zbiornika powietrza i aparatu regulującego dopływ powietrza. W zakres prac miały wejść: demontaż i czyszczenie instrumentu. Wiatrownice należało uszczelnić od spodu i wykonać wszelkie niezbędne prace związane z montażem nowych, brakujących elementów drewnianych. W planie prac ujęto montaż nowego miecha i aparatu regulującego dopływ powietrza. Podczas wizji lokalnej ustalono, że istnieją braki w zespole brzmieniowym w postaci zdekompletowanych piszczałek. Plan prac renowacji kontuaru był następujący: demontaż klawiatury manuału, uzupełnienie pokrycia klawiatury, usunięcie luzów w klawiszach, odnowienie stołu gry, wykonanie nowej klawiatury pedałowej, regulacja i montaż klawiatury. Instrument należało poddać konserwacji, zintonować i nastroić. Całość wykazanych prac wyceniono między 100 000 000 zł do 120 000 000 zł. Na życzenie parafii planowano prace dodatkowe (wymagające aneksowania umowy): wymianę wentylatora, obudowy, wiatrownic, piszczałek drewnianych, pokrycia klawiatury I manuału. Wymagania wykonawcy dotyczyły zapewnienia pełnego utrzymania pracowników na czas trwania remontu. 50% ceny winno być

uregulowane na następującym etapie prac: po rozbiórce, oczyszczeniu, uruchomieniu systemu powietrznego, sprawdzeniu stanu działania wiatrownic.

## Gracze, pw. Trójcy Świętej

Organy zostały prawdopodobnie zbudowane przez Biernackiego w latach 50. XX w. (G. Poźniak 2015: 119). Plan prac został przedstawiony w kosztorysie z 27 maja 1981 r. (Arch7). Rutynowe działania miały dotyczyć: czyszczenia i impregnacji instrumentu, wymiany membran, regulacji tonów i registrów w kontuarze oraz w aparacie relais. Przedmiotem pozostałych prac było malowanie frontu, wmontowanie nowego tremolo, montaż nowego wentylatora, przebudowa klawiatury w kontuarze, naprawa piszczałek i lutowanie, regulacja połączenia, montaż podestu roboczego i drabiny, intonowanie i strojenie instrumentu. Niniejszy etap remontu wyceniono na 160 000 zł. Drugi etap miał objąć: wykonanie drewnianych piszczałek za umowną kwotę 90 000 zł. Dowodem na realizację części prac jest dokument z 17 października 1981 r. (Arch8), który zawiera wykaz prac remontowych pierwszego etapu (zgodny z planem remontu) i powtarza także zakres prac drugiego etapu remontu. Kwiecień 1982 r. był terminem wyznaczonym jako przewidywane zakończenie prac.

## Jasienie, pw. Świętej Rodziny

Organy (G. Poźniak 2014: 91) Carla Spiegła z 1908 r. były niezdatne do użytku od dłuższego czasu, o czym informował ówczesny organista – Alfons Kulesa. Ze względu na ich stan zastępczo używano fisharmonii. W wyniku przeprowadzonej ekspertyzy R. Kuźnik stwierdził, iż organy są zaatakowane przez chrząszcze. W 1992 r. organmistrz zdemontował instrument i okazało się, że jego stan jest gorszy niż przypuszczano pierwotnie. Stan techniczny nie pozwalał na kwalifikację podlegającą remontowi. Rekonstrukcji drewnianych elementów (piszczałek, wiatrownic, górnej i dolnej płyty miecha) podjął się Jan Pilot. W dniach od 24 listopada do 18 grudnia 1993 r. montowano organy z nowymi podzespołami pod okiem Rudolfa Kuźnika i jego uczennicy, Magdaleny Markiewki. Zleceniodawca zapewnił pracownikom mieszkanie na czas trwania remontu, zaś troskę o wyżywienie powierzono rodzinom Pasierbów i Woźników. Poświęcenie odrestaurowanych organów miało miejsce 19 grudnia 1993 r., zakończone koncertem w wykonaniu Krzysztofa Mańczyka z Jejkowic. W programie znalazły się utwory Johanna Pachelbela, Johanna Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego oraz improwizacja (Arch9).

## Jemielnica, pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny

W kościele znajdują się wielokrotnie przebudowywane organy Johanna Gottfrieda Schefflera z 1777 r. (G. Poźniak 2015: 152). 20 października 1994 r. nadano pismo z ramienia komisji w sprawie ogłoszenia przetargu na remont organów w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia NMP w Jemielnicy (Arch10). Rudolf Kuźnik przedstawił koszty

rys wstępny na remont organów mechanicznych (22 głosy) 9 stycznia 1995 r. (Arch11). Na podstawie wizji lokalnej organmistrz proponował następujące prace: wyczyszczenie i impregnację instrumentu, wymianę elementów uszkodzonych przez chrząszcze (listew kierunkowych cięgieł, ławek, zawiesznień, cięgieł, drewnianych piszczałek), naprawę uszkodzonego rezerwuaru powietrza. W kosztorysie znajdujemy stosowne wyliczenia ilościowe, dotyczące wymienianych piszczałek drewnianych, a także wyliczenia dotyczące brakujących piszczałek metalowych. Dla klawiatury nożnej zaplanowano naklejenie oraz wyciszenie klawiatury. Organmistrz zastrzegł jednak, że stan piszczałek drewnianych jest orientacyjny ze względu na fakt pokrycia ich szpachlą i farbą.

## Księżę Pole, pw. św. Bartłomieja

Dokumentacja zawiera list do firmy *Aug. Laukhuff* z symbolami zamawianego materiału i obliczonym zapotrzebowaniem (Arch12):

520502 – <i>Balgleder</i> (skóra miechowa – 1,8 m <sup>2</sup>
520550 – <i>Spaltleder</i> (skóra cienka) – 10 m <sup>2</sup>
520561 – <i>Darmleder</i> (skóra jelitowa) – 2 m <sup>2</sup>

## Lubrza, pw. św. Jakuba Starszego

Obecne źródła dowodzą, że w tutejszym kościele znajduje się instrument o trakturze mechanicznej (G. Poźniak 2015: 207). Informację tę potwierdza organmistrz – Wiesław Jeleń. Umowa z 23 listopada 1990 r. (Arch13) między ks. proboszczem Joachimem Krollem a organmistrzem Rudolfem Kuźnikiem dotyczy wykonania piszczałek dla trzech głosów, czyszczenia pozostałych głosów i impregnacji. Strony ustaliły termin wykonania prac na 20 grudnia 1991 r. za kwotę 39 000 000 zł. Rachunek wystawiony 20 grudnia 1991 r. (Arch14) jest potwierdzeniem zawartej umowy za tę samą kwotę. Kolejny kosztorys (Arch15) zawiera już więcej szczegółów i dotyczy prawdopodobnie następnego etapu remontu, uwzględniającego: czyszczenie i konserwację płynem *Antox*, wykonanie wiatrownic stożkowych, montaż wiatrownic wraz z podłączeniami, regulację klawiatur manualowych i pedału, wykonanie aparatu rejestrowego do kontuaru, intonowanie i strojenie. Koszt prac miał wynieść 150 000 000 zł. Cena nie objęła rozbudowy o trzy głosy. Organmistrz poinformował, że w razie wykonania i dostarczenia trzech głosów w trakcie trwania remontu intonowanie, strojenie i montaż mieszczą się w granicach kosztorysu. Drewniane piszczałki: Portunal 8' (I oktawa – 12 sztuk), Flet kryty 8' (I oktawa – 12 sztuk), Subbas 16' (cały) miały być wykonane w przypadku dobrego stanu zachowania mieszeków. W kosztorysie na wykonanie drewnianych piszczałek (Arch16) znajdujemy jedynie potwierdzenie wcześniejszych założeń inwestycyjnych. Wiesław Jeleń potwierdza, że instrument został rozbudowany o trzy głosy, jednak elementy dokumentacji wskazujące na trakturę pneumatyczną należy uznać za omyłkowe. Prawdopodobne błędy mogły wyniknąć w trakcie sporządzania dokumentacji.

## Niemodlin, pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny

Tutejsze 22-głosowe organy zostały zbudowane prawdopodobnie przez Haasa w II połowie XIX w. (G. Poźniak 2015: 121). Z informacji zawartych w dokumencie wynika, że prace miały obejmować m.in.: gruntowną impregnację instrumentu, wymianę porażonych przez drewnojady elementów drewnianych, wymianę zużytego oskórowania na nowe, wykonanie nowego zbiornika powietrza (Arch18).

## Opole-Gostawice,

## pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny

W kościele znajdują się organy firmy braci Rieger z Karniowa z 1933 r. (G. Poźniak 2014: 145). Kosztorys (Arch19) ujmuje wykaz realizowanych prac: czyszczenie i impregnację instrumentu, kompleksową wymianę membran w aparacie relais, wymianę membran klockowych, skóry-ortalionu z klocków i zaworków, wymianę filców, skór na zaworkach, wymianę membran registrowych, intonowanie i strojenie instrumentu. Z relacji pisemnej wynika, że membrany dla połączeń i dla pedału zostały wymienione. Uzupełnienia wymagały także zdekompletowane włączniki, zaś mechanizm crescendo i pedała echa wymagały naprawy. Całość prac wyceniono na 121 264 500 zł.

## Owsiszczce, pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa

W kościele znajdują się organy firmy *Berschdorf* z Nysy zbudowane po 1924 r. (G. Poźniak 2015: 246). 15 stycznia 1994 r. sporządzono kosztorys wstępny (Arch20 i Arch24), dotyczący remontu 10-głosowych organów z wiatrownicami boczno-zaworowymi (Arch21). Remont zakładał: czyszczenie instrumentu i piszczałek, impregnację, wymianę zużytych filców, skór, filcowanie i papierowanie wiatrownic, malowanie piszczałek metalowych, naprawę rezerwuaru powietrza, intonowanie i strojenie instrumentu. Z uwagi na stosunkowo wysoki koszt remontu wiatrownic organmistrz zaproponował zakup nowych z możliwością rozbudowy instrumentu. Kontuar miał zostać odnowiony i wyregulowany. Całość wyceniono na 110 462 800 zł.

20 stycznia 1994 r. przedstawiciele komisji wystosowali pismo do organmistrza Rudolfa Kuźnika, w którym informują, iż nie można podjąć współpracy ze względu na wysokość przedstawionych sum w kosztorysie na remont organów w Owsiszczkach. W opinii komisji kosztorys był niezrozumiały w wielu punktach, dlatego zdecydowano się, by ogłosić przetarg na niniejszy remont. Wystosowano także nakaz wstrzymania prac i zobowiązano organmistrza do zwrócenia piszczałek zabranych już do warsztatu. Znamienny jest fakt, iż komisja prosi o wstrzymanie prac przygotowawczych do innych remontów na terenie Opolszczyzny. Na maszynopisie widnieją uwagi Kuźnika, który zwrócił parafii piszczałki w zastanym stanie, jak również komentarze, świadczące o niezadowoleniu z decyzji komisji. Należy przyznać, iż Kuźnik swoje oferty przedstawiał w rozsądnych cenach, stąd też

w jego dokumentacji znajdujemy odrębny komentarz: „ilu proboszczów zostało przeze mnie naciągniętych i niezadowolonych”. 2 lutego 1994 r. Kuźnik zwrócił się do Instytutu w Opolu z zaproszeniem komisji do udziału w ocenie stanu instrumentu po demontażu, celem wspólnego skorygowania kosztów prac (Arch22 i Arch23). Ostatecznie stare wiatrownice stożkowe z uwagi na fakt znacznej destrukcji, wynikającej z obecności drewnojadów, zostały usunięte i zamontowano nowe. Dokonano niezbędnych korekt (lutowanie uszek i uchwytów), naprawiono miech, pomalowano puszczalki frontowe i nastrojono instrument. Poddano pod remont kontuar, który obejmował: wymianę membran, wymianę klawiatury pedałowej na nową, usunięcie luzów w klawiaturach manualowych. Wstawiono także głos Mixtura 1’.

## **Polska Nowa Wieś, pw. Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny**

W tutejszym kościele znajdują się organy świdnickiej firmy *Schlag und Söhne* (G. Poźniak, 2014: 174). Dokumentacja dostarcza wiedzy bardzo ogólnej. R. Kuźnik w 1980 r. przeprowadził remont (Arch25), który polegał przede wszystkim na wyczyszczeniu i konserwacji. Wymieniono przewody pomiędzy kontuarem a wiatrownicami oraz membrany, przesunięto kontuar, wykonano nowy front, uzupełniono brakujące puszczalki cynkowe. Pokwitowania także dostarczają podstawowych informacji. Pierwsze z nich dotyczy 50 000 zł na rzecz remontu organów i jest podpisane przez: ks. Jana Lubeckiego, Rudolfa Kuźnika i Józefa Latochę (Arch26). Drugie z nich dotyczy 80 000 zł odebranych od ks. Jana Lubeckiego na rzecz remontu organów (Arch27). Poświęcenia organów dokonał ks. bp Antoni Adamiuk z Opola.

## **Przełęk, pw. św. Mikołaja**

W Przełęku znajdują się organy 8-głosowe (G. Poźniak 2015: 129). Organmistrz na podstawie ekspertyzy uznał, że instrument wymagał gruntownego remontu i należało wykonać nowe elementy: zbiornik powietrza, aparat regulujący dopływ powietrza z wentylatora do zbiornika powietrza, kanały, wentylator, obudowy podstawy wentylatora, listwy membranowe do wiatrownic I manualu i pedału, aparaty relais dla I manualu, membrany rejestrowe i głosowe, tremolo. Wymieniono także filce i oskórowanie oraz wyregulowano i odnowiono kontuar (Arch28).

## **Przylesie Brzeskie, pw. św. Stanisława Biskupa i św. Mikołaja**

W kościele znajdują się 13-głosowe organy firmy *Schlag und Söhne* ze Świdnicy z 1901 r. (G. Poźniak 2015: 76). W 1997 r. Kuźnik przedstawił propozycje prac dla organów o wiatrownicach stożkowych i miechu jednofałdowym. Zaplanowano: czyszczenie i impregnację, kompleksową wymianę membran w aparatach relais, aparatach rejestrowych i listwach membranowych, wymianę wszystkich puszczalek metalowych wraz z ławeczkami,

nowe piszczałki głosu Subbas 16' i wybranych piszczałek w niektórych głosach, nową wiatrownicę stożkową, nowy aparat rejestrowy dla pedału wraz z listwami membranowymi, naprawę zbiornika powietrza, podłączenie nowego wentylatora, intonowanie i strojenie instrumentu. Dla kontuaru zaplanowano: obłożenie klawiatur manuału I i II wraz z korektą prowadnic, nowe rejestry wraz z regulacją, remont klawiatury nożnej, nowe rurki w aparatach łącznikowych I-P i II-P. Cena umowna za remont miała wynieść 20 000 zł. Organmistrz udzielił trzyletniej gwarancji na stan techniczny oraz zobowiązał się do jednej korekty stroju w ciągu jednego roku (Arch29 i Arch30).

## Racibórz, pw. św. Jakuba

W kościele znajdują się organy firmy *Schlag und Söhne* op. 746 z 1906 r. (G. Poźniak 2015: 221). Kosztorys z 13 lutego 1993 r. dotyczy czyszczenia instrumentu, impregnacji środkiem *Antox*, rozbiórki listew membranowych, aparatów relais, przyklejenia nowych membran, uzupełnienia 36 brakujących piszczałek, naprawy metalowych piszczałek (prostowanie, lutowanie uszek, stroików i zawieszzeń), wymiany ławeczek, nóżek, stempli (porażonych przez owady), wymiany piszczałek oktawy wielkiej głosu Gedeckt 8' z II manuału, wymiany membran, intonowania i strojenia. Remont kontuaru miał polegać na: filcowaniu i odnowieniu klawiatury pedału, usunięciu luzów w klawiaturach, uzupełnieniu ubytków w zużytych klawiszach. Planowano także montaż nowego wentylatora ze względu na słabą wydajność wówczas funkcjonującego. Całość prac wyceniono na 80 352 000 zł i 1500 DM (Arch31).

## Racibórz-Studzienna, pw. Świętego Krzyża

W tutejszym kościele znajdują się organy J. Klossa z Karniowa z 1943 r. (G. Poźniak 2015: 226). Kosztorys z 13 lutego 1993 r. został sporządzony na remont organów o konstrukcji pneumatycznej z wiatrownicami dolnozaworowymi (Arch32). Plan prac obejmował: czyszczenie instrumentu wraz z impregnacją środkiem owadobójczym, wymianę membran mieszkowych i membran w wiatrownicach, czyszczenie wiatrownic, wymianę uszkodzonych sprężyn, wymianę skóry w rurekach, uszczelnienie przewodów powietrznych, naprawę zbiornika powietrza, uszczelnienie kanałów i aparatów regulujących dopływ powietrza, intonowanie i strojenie organów, malowanie piszczałek frontowych oraz regulację i usunięcie luzów w kontuarze. Wykonawca zastrzegł, że w kosztorysie nie ujęto kosztów, mogących wystąpić podczas prac. Ks. proboszcz zobowiązał się do sprowadzenia materiału we własnym zakresie. Wycena: 109 744 000 zł.

## Racibórz, pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny

W kościele farnym znajdują się organy firmy *Biernacki* z lat 70. XX w. (G. Poźniak 2015: 220). Kosztorys z 19 października 1992 r. dotyczył remontu, którego przedmiotem prac miały być: impregnacja środkiem owadobójczym *Antox*, rozbiórka listew membranowych, aparatów relais, wymiana membran, regulacja trakcji elektromagnetycznej,



wymiana diod, elektromagnesów w wiatrownicach, przekaźników w kontuarze, uzupełnienie brakujących piszczałek, intonowanie i strojenie piszczałek. Koszt całkowity wraz z dojazdami i materiałem miał wynieść 312 053 000 zł (Arch35).

W kosztorysie z 13 lutego 1993 r. powtórzono częściowo wyliczenie związane z koniecznymi pracami do przeprowadzenia (Arch33). Ponowna ekspertyza może nasuwać wnioski, iż poprzednia budziła wątpliwości. Prace miały dotyczyć: czyszczenia i impregnacji środkiem *Antox*, wymiany membran i listew membranowych, regulacji trójki elektromagnetycznej, wymiany diod, elektromagnesów w wiatrownicach, przekaźników w kontuarze, uzupełnienia brakujących piszczałek, intonowania i strojenia. 2963 membrany zakwalifikowano do wymiany. Koszt miał wynieść 205 402 520 zł. Kolejne pismo dotyczy weryfikacji proponowanego remontu z decyzją odmowną. 28 czerwca 1993 r. Instytut Teologiczno-Pastoralny w Opolu zawiadamia Rudolfa Kuźnika o rozstrzygnięciu przetargu w sprawie remontu organów w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Raciborzu na jego niekorzyść: „Niestety, Pana propozycja nie znalazła uznania w oczach Komisji i ks. Proboszcza”. Dokument został podpisany przez Józefa Chudalę (Arch34). Być może w ocenie komisji dokument nie był zbyt czytelny lub wycena wydawała się zbyt wysoka.

## Rozmierz, pw. św. Michała Archanioła

W kościele parafialnym znajdują się organy firmy *Schlag und Söhne* op. 631 z 1903 r. (G. Poźniak 2015: 155). Kosztorys przedstawiony 2 maja 1994 r. obejmował: czyszczenie, demontaż ławeczek, zawiesznień, górnych kłoców wiatrownic, papierowanie wiatrownic, konserwację środkiem *Xylamon*, naprawę piszczałek metalowych, wymianę membran w wiatrownicy na nowe, intonowanie i strojenie, naprawę kontuaru (nowe napisy na kłapkach rejestrowych, odnowienie klawiatury i kontuaru, wymianę membran w aparatach połączenia, nowe półtony w klawiaturze pedałowej, naprawę klawiatury I manualu, usunięcie luzów). Autor pisma dołączył adnotację o dotychczasowym błędnym podłączeniu wentylatora – bezpośrednio do wiatrownic, a te z kolei zasilają zbiornik powietrza. Koszt wyniósł 58 465 000 zł (Arch36).

## Staniszczce Wielkie, pw. św. Karola Boromeusza

W tutejszym kościele znajduje się instrument firmy *Berschdorf* z 1922 r. (G. Poźniak 2014: 222). W kosztorysie zawarto jedynie koszty orientacyjne. Prace miały obejmować: montaż nowej szafy, kompleksową wymianę membran, uzupełnienie brakujących piszczałek, intonowanie, strojenie, montaż nowego wentylatora, uzupełnienie brakujących części, pokrycie klawiatury I manualu. Koszt całkowity: 695 000 000 zł oraz 6400 DM.

W dokumentacji zawarto także dyspozycję instrumentu oraz inwentaryzację (Arch37).

## Stary Grodków, pw. Trójcy Świętej

W kościele znajdują się organy firmy *Berschdorf* z 1910 r. (G. Poźniak 2015: 77). Wykaz prac zawiera: czyszczenie i impregnację instrumentu, klejenie wiatrownic, klejenie piszczałek drewnianych, wykonanie nowych piszczałek drewnianych, utoczenie nowych nówek i szpuntów dla drewnianych piszczałek, częściową wymianę drewnianych piszczałek, lutowanie piszczałek – stroików i uchwyty, wymianę membran w aparatach relais (I manual, II manual, pedał), częściową wymianę membran w listwach manualowych i pedałowych, wymianę skór i uszczelnień w aparacie regulującym dopływ powietrza, założenie rolki i uruchomienie regulacji dopływu powietrza do zbiornika, malowanie frontu, założenie nowego tremolo, obłożenie klawiatur I i II manualu, usunięcie luzów w klawiszach I i II manualu, uzupełnienie listew w klawiaturze pedałowej, intonowanie i strojenie. Organmistrz udzielił na powyższe prace gwarancji na okres jednego roku z pominięciem strojenia (Arch38).

## Stradunia, pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa

W tutejszym kościele znajdują się organy 11-głosowe nieznanego budowniczego (G. Poźniak 2014: 103). 23 lipca 1992 r. przedstawiciele rady parafialnej na czele z ks. proboszczem spotkali się w Suchej wraz z organmistrzem celem dokonania oględzin instrumentu i ustalenia strategii prac. Kuźnik podjął się remontu organów, wnioskując o zmianę dotychczasowych wiatrownic z systemu ssącego na tłoczący. 3 sierpnia 1992 r. (Arch39) rada wyraziła zgodę na remont wyceniony na 150 000 000 zł. Modernizacja miała polegać na: demontażu instrumentu, wykonaniu i montażu nowych wiatrownic, podłączeniu zbiornika powietrza, impregnacji środkiem *Antox*, wykonaniu piszczałek drewnianych porażonych przez drewnojady (praca miejscowych stolarzy – ochotników, lecz w późniejszej wersji kosztorysu miały być wykonane przez zleceniobiorcę), strojenie i intonowanie instrumentu. 3 września 1992 r. rada parafialna z nieustalonych przyczyn zerwała umowę, co skutkowało wnioskiem organmistrza o zwrot poniesionych kosztów z tytułu rozpoczętych prac. Sprawozdanie zawiera załączniki: kosztorys poniesionych kosztów związanych z pracami przygotowawczymi do zrealizowania umowy, protokół zdawczo-odbiorczy piszczałek metalowych i registrów organowych. Dokument został podpisany przez biegłego sądowego ds. organowych – Rudolfa Kuźnika oraz przez rządcę parafii. W kosztorysie z 14 września 1992 r. zawarto informacje o wydatkach poniesionych z tytułu prac przygotowawczych modernizacji organów w Straduni (Arch40 i Arch41). Organmistrz referował koszty z tytułu dojazdu, jak również wynikające z zamówień u kooperantów, wycofania zlecenia na podzespoły do wiatrownic, kontuaru oraz piszczałek. Do momentu wstrzymania prac Kuźnik wykonał m.in. pomiary piszczałek (menzur) celem ustalenia miar wiatrownic oraz szkice wymiarowe aparatów. Koszty niniejszych prac wyceniono na 4 092 764 zł. W dokumencie zawarto adnotację o rozbiórce i montażu instrumentu, które zrealizowano jako prace społeczne, oraz formułę: „Powyższą kwotę otrzymałem” z podpisem organmistrza R. Kuźnika. W dokumentacji organmistrza zachowała się faktura firmy *Aug. Laukhuff* z 14 kwietnia 1992 r. (Arch43). Zawiera ona zamówienie na następujące artykuły: wielofunkcyjny stół gry (21 784 DM), dębowa ławka (996 DM), aparat żaluzji (1499

DM), koszty transportu (451 DM). W związku z zaistniałą sytuacją Kuźnik wystosował pismo grzecznościowo-informacyjne do firmy *Aug. Laukhuff* o odstąpieniu od umowy ze strony zleceniodawcy – parafii. Autor wyraził nadzieję, iż odstąpienie od zakupu zamówionych artykułów nie wpłynie na dotychczasowe, dobre stosunki pomiędzy Kuźnikiem a firmą (Arch42). Protokół zdawczo-odbiorczy z 14 września 1992 r. i ze stosownymi podpisami organmistrza i ks. proboszcza zawiera informację o przekazaniu przez zleceniobiorcę piszczałek zleceniodawcy w stanie „dobrym”. Były to: Pryncypał 8', Gamba 8', Portunal 8', Octave 4', Flet trawerso 4', Salicet 8', Gedeckt 8'. Niesprzyjające okoliczności wydarzeń w Straduni i możliwe nadwyrężenie renomy zakładu organmistrzowskiego Rudolfa Kuźnika wymusiły złożenie pisma wyjaśniającego do Kurii w Opolu 8 lutego 1993 r. Kuźnik w 9 punktach wylicza zaistniałe okoliczności. Obie strony – ks. proboszcz i organmistrz – zaakceptowały kosztorys na kwotę 150 000 000 zł. Z relacji wynika, że 9 sierpnia 1992 r. Kuźnik przystąpił do remontu organów przy pełnej akceptacji proboszcza parafii. Rada parafialna miesiąc później – 3 września 1992 r. – zerwała umowę (dowodem jest pismo z 14 września 1992 r.), informując, że przed pracami winien być rozpisany przetarg, do którego powinno przystąpić więcej firm. W kolejnych punktach oświadcza, że wszystkie zdemontowane elementy instrumentu zostały zwrócone, zaś rachunek wystawiono za koszty wynikające z poniesionych strat. Organmistrz w rozliczeniu zaniżył sumę kilometrów do 400, pomimo współpracy z kooperantami w Stanowicach, Krakowie i innymi wykonawcami w Raciborzu i Pszowie. Z pisma wynika, że parafia oczekiwała udokumentowanych dowodów przejazdów, co, jak stwierdza, zleceniobiorcy zdarzyło się pierwszy raz w jego 30-letnim stażu pracy. W razie konieczności istniała możliwość potwierdzenia takowych przejazdów u kooperantów. Prace zrealizowane do czasu zerwania umowy objęły wykonanie pomiarów i właściwych szkiców roboczych na zamówione wiatrownice. Kuźnik wykonał „za darmo” i na „chwałę Bożą” demontaż i ponowny montaż instrumentu. W razie rozliczenia tych prac koszt wyniósłby 1 500 000 – 2 000 000 zł. Wstępne czyszczenie instrumentu zostało wykonane. Kuźnik oświadczył, iż pobrał kwotę 4 092 764 zł jako koszty poniesionych strat – głównie transportu. Ks. proboszcz wykazał zgodność z proponowanym kosztem. Organmistrz prosił o bezstronną analizę przedstawionych kosztów i zobowiązaniu każdej ze stron do rozliczenia. W punkcie nr 9 Kuźnik wyraził nadzieję, iż kilkadziesiąt naprawionych dotychczas instrumentów na terenie diecezji opolskiej i pozytywnie opiniowanych przez proboszczów nie będzie niszczyć dobrego imienia firmy i wypracowanej przez nią renomy. Pismo zostało rozesłane do opolskiej Kurii, proboszcza ze Straduni oraz do tamtejszej rady parafialnej (Arch44). Jako załącznik do niniejszego listu Kuźnik prezentował wyniki dokonanych pomiarów w zakresie menzuracji (Arch45). Organmistrz ostatecznie zakończył współpracę z tą parafią.

## Szymiszów, pw. św. Apostołów Szymona i Judy Tadeusza

W kościele znajdują się organy firmy *Paul Berschdorf* z 1925 r. (G. Poźniak 2015: 159). Organmistrz przedłożył wykaz prac w ramach remontu generalnego, w których zawarł m.in.: czyszczenie i konserwację środkiem owadobójczym *Antox*, wymianę łąwecek, zawiesznień i stempli, częściową wymianę piszczałek głosu Burdon 16', całkowitą

wymianę membran w wiatrownicach, aparatach relais, registrach, aparatach pomocniczych, uszczelnienie filcem listew membranowych, wymianę uszkodzonych rurek ołowianych i dodatkowe podwieszenie, wymianę skóry w regulatorze powietrza od wentylatora do zbiornika powietrza, wymianę połączenia z aparatu tremolo i regulację tremolo, malowanie frontu, intonowanie i strojenie instrumentu. W ramach remontu kontuaru przewidziano: usunięcie luzów w klawiaturze I i II manualu, zdjęcie farby olejnej z wewnętrznej wystrójki kontuaru i polerowanie, regulację aparatów koplujących i crescendo, uzupełnienie uszkodzonych rurek (crescendo i echo). Zamontowano automatyczny wyłącznik registrów w momencie włączenia Crescendo, Piano, Forte, Tutti, ze względu na brak takiego rozwiązania ze strony producenta. W ramach prac odnowiono klawiaturę pedałową, założono nowe filce, uzupełniono ubytki w klawiszach, odnowiono żaluzję. Do wykazu załączono rachunek w wysokości 50 000 000 zł i 1200 DM (Arch46).

## Ścinawa Mała, pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny

W kościele parafialnym znajdują się organy firmy *Carl Berschdorf* z 1926 r. (G. Poźniak 2015: 25). Zaplanowano typowe prace remontowe, takie jak: czyszczenie i impregnacja instrumentu, przegląd wiatrownic i częściowa wymiana skór w wiatrownicach, aparatach relais i aparatach pomocniczych, wymiana oskórowania w registrach, uzupełnienie brakujących piszczałek (Trąba 8' wraz z montażem siatek, Mikstura, Oktawa 4', Ruhrflöt 8', Puzon 16' wraz z montażem siatek), wymianę skór i filców w piszczałkach krytych, uruchomienie i regulacja tremola, intonowanie i strojenie. W kontuarze uzupełniono sprężyny registrów pedału, wymieniono skórę (w aparatach kopulacji, P, F i T, kombinacji), wymieniono skórę membran w aparatach kontuarowych, uzupełniono luzy w klawiaturach manualowych. Organmistrz na powyższe prace udzielił rocznej gwarancji z pominięciem strojenia (Arch47).

## Śmicz, pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej

W kościele znajdują się 19-głosowe organy nieznanego budowniczego (G. Poźniak 2015: 28). Rachunek dotyczy remontu 18-głosowych organów w Śmiczu (Arch48). Prace miały objąć: czyszczenie i impregnację instrumentu środkiem *Xylamit*, wymianę uszkodzonych i porażonych elementów drewnianych (ławeczki, stemple, nóżki, górne kloce wiatrownic, zawieszania), wymianę porażonych piszczałek I manualu i częściowo z II manualu, intonowanie i strojenie instrumentu. Koszt prac: 745 000 zł. W dokumentacji znajdują się również tabele menzuracji głosów (Arch49) i merytoryczne notatki (Arch50).

## Świerkle, pw. Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny

Obecnie w kościele znajduje się instrument 9-głosowy nieznanego autorstwa (G. Poźniak 2014: 184). Z dokumentacji Rudolfa Kuźnika wynika, iż 6-głosowy instrument z 1845 r. był translokowany z Sosnowca i w 1960 r. został zmontowany w Świerklach. W 1965 r. dobudowano do pedału Burdon 16'. Po pożarze w 1970 r. organy zmoderni-

zowano, zintonowano i nastrojono (Arch51). Generalny remont rozpoczęto w 1997 r. Przeprowadzono następujące prace: czyszczenie i konserwacja, wymiana uszkodzonych metalowych piszczałek na nowe, wymiana piszczałek i elementów drewnianych porażonych przez drewnojady, wykonanie nowej klawiatury pedałowej, regulacja klawiatury, montaż nowych cięgieł w kontuarze, montaż nowej konstrukcji nośnej wiatrownicy, zakup i montaż nowej dmuchawy, intonowanie i strojenie. Prace stolarskie wykonali bracia Komorowie.

7 lipca 1977 r. Rudolf Kuźnik sporządził kosztorys wstępny na przeprowadzenie remontu 7-głosowych organów parafii rzymskokatolickiej w Świerklach. Prace miały dotyczyć: czyszczenia, konserwacji, rozbioru górnych części wiatrownicy i wymiany porażonych przez korniki na nowe elementy. Kolejny etap przewidywał: usunięcie nieszczelności w klapach głosowych, skórowanie, wymianę sprężyn, drutów gwintowanych, nakrętek w cięgłach i wymianę listew (abstraktów). Zaplanowano uzupełnienie brakujących elementów w piszczałkach i dopasowanie do ławeczek oraz nową wiatrownicę pedału. Następnie należało wyregulować klawiaturę manualu, usunąć nieszczelności w zbiorniku powietrza i na połączeniach oraz dokonać rutynowej intonacji i strojenia instrumentu. Koszt miał wynieść 24 215 zł (Arch52). Prawdopodobnie stan finansowy parafii nie pozwolił na prowadzenie prac i te zostały odłożone w czasie aż do 1997 r. Wówczas w wyniku ogłoszonego przetargu w ramach zamówienia publicznego gminy Dobrzeń Wielki wyłoniono wykonawcę prac – Zakład Organmistrzowski Rudolfa Kuźnika. Przytoczmy treść (Arch54):

Druk urzędu

Nr sprawy 121/97

Rok 1997

Urząd Gminy Dobrzeń Wielki na podstawie ogłoszonego przetargu na zamówienia publiczne po zapoznaniu się z przedłożonymi ofertami wybrał najtańszą, przedstawioną przez Zakład Organmistrzowski Rudolf Kuźnik. Podstawowym kryterium takiej decyzji była zaproponowana wycena sugerowanych prac: 24115 zł. Oferta o najwyższej cenie wyniosła 26289 zł.

Faktura firmy *Aug. Laukhuff* z 25 listopada 1997 r. dotyczy porcelanowych tabliczek za kwotę 657,80 DM. W archiwum znajdują się rachunki bez szczegółowego uściślenia charakteru prac bądź zakupionego materiału (Arch55):

9/97 z 16 września 1997 r. za wykonanie remontu organów w wysokości 10 000 zł.

10/97 z 5 listopada 1997 r. za wykonanie remontu organów w wysokości 8000 zł.

11/97 z 18 grudnia 1997 r. za wykonanie remontu organów za kwotę 6115 zł.

12/97 z 19 grudnia 1997 r. za wykonanie remontu organów za kwotę 100 zł.

Remont ukończono 13 grudnia 1997 r. Odbiór prac miał miejsce również w tym samym dniu. Protokół sporządzono 17 grudnia 1997 r. Stwierdzono, iż remont organów wykonano zgodnie z kosztorysem wstępnym z 7 lipca 1997 r. z korektą, konsultowaną z Radą Duszpasterską i ks. Stanisławem Bogaczewiczem – administratorem w Świerklach. Według kosztorysu przewidywano wymianę piszczałek metalowych, jednak po demonta-

zu stwierdzono, że część pierwotnych będzie można wykorzystać. Poszerzono dyspozycję instrumentu o głos *Salicet* 8'. Dokonano uroczystego poświęcenia organów z koncertem w wykonaniu Alfreda Bączkiewicza – organisty katedry opolskiej. Rudolf Kuźnik udzielił trzyletniej gwarancji na wykonane prace i zobowiązał się do jednej korekty stroju w ciągu roku. Pod treścią protokołu odbioru organów widnieją pieczęcie i podpisy (Arch54):

Rudolf Kuźnik, ks. St. Bogaczewicz, Werner Kumor.

Nota podsumowująca jest następującej treści:

Międzydiecezjalna Komisja do spraw Muzyki Kościelnej przy SMK w Opolu dokonała odbioru wyremontowanych organów 13.12.1997 r. (pieczęć – Studium Muzyki Kościelnej 42-032 Opole, ul. Kard. B. Kominka 1a tel. 340-86, fax 379-61

x. P. Tarlinski.

## Tułowice, pw. św. Rocha

W kościele znajdują się organy firmy *Paul Berschdorf* z 1928 r. (G. Poźniak 2015: 126). W kosztorysie określono konieczne prace do wykonania przy instrumencie o trakturze pneumatycznej (Arch58). Zaplanowano: czyszczenie i strojenie instrumentu, naprawę kontuaru oraz naprawę zbiornika powietrza w zamian za utrzymanie. Termin wykonania prac określono na 20 sierpnia 1993 r. Organmistrz nadmienił, iż wszelkie prace dodatkowe nieobjęte kosztorysem, a wynikłe podczas remontu, wymuszają modyfikację kosztorysu i sformułowanie aneksu. Są to: wymiana membran tonowych, pokrycie klawiatur I i II manualu, wymiana membran w aparatach połączeń w kontuarze. Rachunek z 2 lutego 1993 r. dotyczy czyszczenia, konserwacji, wymiany listew membranowych i membran, intonowania i strojenia. Koszt: 30 000 000 zł (Arch59). W piśmie z 3 lipca 1993 r. Józef Chudalla zwrócił się do organmistrza w sprawie pozytywnego rozpatrzenia jego kosztorysu. Zastrzegł jednocześnie, że może przystąpić do niniejszego remontu pod warunkiem sporządzenia pomiędzy stronami precyzyjnej umowy. Punkty umowy miały zawierać następujące informacje: między jakimi podmiotami zostanie zawarta umowa, dokładna dyspozycja instrumentu, cena remontu, termin rozpoczęcia i zakończenia prac, odpłatność w wysokości 1% kosztów w razie niedotrzymania terminu należna proboszczowi za każdy tydzień zwłoki, doprecyzowanie formy płatności, udzielenie gwarancji na okres 3 lat na wykonane przez siebie prace, realizacja jednej i bezpłatnej korekty stroju w terminie ustalonym z proboszczem. Komisja zaproponowała, aby podczas demontażu był obecny Józef Siwy z Bytomia (Arch60).

Sporządzanie dokumentacji w ubiegłym wieku nie było zobligowane wyraźnymi normami, co skutkowało, iż organmistrz realizował dokumenty w oparciu o autopsję. Wzorce w tym zakresie nawiązują do norm wypracowanych przez zakład organmistrzowski *Klimosz i Dyrszlag* i jego spadkobierców. Dlatego niesprawiedliwa wydaje się być niska ocena jego warsztatu choćby ze względu na ten aspekt. Należy dodać, że zbiorcza dokumentacja zawiera tabele menzuracji głosów z parafii w Nysie i w Suchej.

Organmistrz przystępował zwykle do rutynowych czynności, czyli: wizji lokalnej, sporządzenia kosztorysu, remontu, serwisowania instrumentu w ramach gwarancji. Używał surowców polskich i zagranicznych. Zaopatrywał się u rodzimych kooperantów: drewniane piszczałki budował Czesław Gruszczyk, a później stolarz Jan Szaboń z Rybnika, piszczałki metalowe były zamawiane w zakładzie Waldemara Lasoty z Krakowa, elementy drewniane były zamawiane także w warsztacie ślusarskim Pawła Stolorza z Mysłowic-Imielina. W ramach konserwacji stosował środki chemiczne: *Xylamit*, *Antox*, *Xylamon*, a w późniejszym czasie także *Hylotox*.

## BIBLIOGRAPHY

POŹNIAK G. (2014). *Katalog organów diecezji opolskiej. Część I*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO.

POŹNIAK G. (2015). *Katalog organów diecezji opolskiej. Część II*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO.

### ARCHIWALIA:

Arch1: Archiwum Organologiczne przy Muzeum Organów Śląskich, Teczka *Bielice*, kosztorys wstępny z 18.10.1993 r.

Arch2: Teczka *Chróstce*, kosztorys z 27.01.1996 r.

Arch3: Teczka *Chróstce*, umowa z 27.03.1996 r.

Arch4: Teczka *Chróstce*, aneks do kosztorysu z 30.09.1996 r.

Arch5: Teczka *Chróstcina*, kwit za remont organów i dorobienie brakujących piszczałek za kwotę 18 700 zł

Arch6: Teczka *Dobra*, kosztorys wstępny z 16.07.1993 r.

Arch7: Teczka *Gracze*, wykaz prac remontowych z 27.05.1981 r.

Arch8: Teczka *Gracze*, wykaz prac po I etapie remontu z 17.10.1981 r. i tabele menzuracji głosów

Arch9: Teczka *Jasienie*, ulotka „Pamiętka Poświęcenia Organów”

Arch10: Teczka *Jemielnica*, pismo Komisji z 20.10.1994 r.

Arch11: Teczka *Jemielnica*, kosztorys wstępny na remont organów z 09.01.1995 r.

Arch12: Teczka *Księżę Pole*, list do firmy *Aug. Laukhuff* z symbolami zamawianego materiału i obliczonym zapotrzebowaniem

Arch13: Teczka *Lubrza*, umowa z 23.11.1990 r.

Arch14: Teczka *Lubrza*, rachunek z 20.12.1991 r.

Arch15: Teczka *Lubrza*, kosztorys z 22.08.1992 r.

Arch16: Teczka *Lubrza*, kosztorys na wykonanie piszczałek drewnianych (brak daty)

Arch17: Teczka *Lubrza*, tabele menzuracji głosów

Arch18: Teczka *Niemodlin*, wykaz prac dotyczących remontu organów mechanicznych z 10.10.1982 r.

Arch19: Teczka *Opole-Gostawice*, kosztorys wstępny z 02.05.1994 r.

Arch20: Teczka *Owsiszczce*, kosztorys z 02.02.1994 r.

Arch21: Teczka *Owsiszczce*, informacje o rozlokowaniu instrumentu i jego dyspozycji

Arch22: Teczka *Owsiszczce*, dokument skierowany do Instytutu z 02.02.1994 r.

- Arch23: Teczka *Owsiszczce*, dane do kosztorysu
- Arch24: Teczka *Owsiszczce*, tabele menzuracji głosów
- Arch25: Teczka *Polska Nowa Wieś*, protokół odbioru organów z 17.10.1980 r.
- Arch26: Teczka *Polska Nowa Wieś*, kwit z 01.04.1980 r.
- Arch27: Teczka *Polska Nowa Wieś*, kwit z 01.05.1980 r.
- Arch28: Teczka *Przełęk*, wykaz prac remontowych z 03.07.1984 r.
- Arch29: Teczka *Przylesie Brzeskie*, opis zakresu prac z 1997 r.
- Arch30: Teczka *Przylesie Brzeskie*, tabele menzuracji głosów
- Arch31: Teczka *Racibórz pw. Św. Jakuba*, kosztorys wstępny z 13.02.1993 r.
- Arch32: Teczka *Racibórz Studzienna*, kosztorys wstępny z 13.02.1993 r.
- Arch33: Teczka *Racibórz pw. WNMP*, kosztorys wstępny z 13.02.1993 r.
- Arch34: Teczka *Racibórz pw. WNMP*, decyzja opolskiej komisji w sprawie przetargu z 28.06.1993 r.
- Arch35: Teczka *Racibórz pw. WNMP*, kosztorys z 19.10.1992 r.
- Arch36: Teczka *Rozmierz*, kosztorys na remont organów z 02.05.1994 r.
- Arch37: Teczka *Staniszczce Wielkie*, kosztorys wstępny z 29.04.1994 r. na remont organów 23-głosowych
- Arch38: Teczka *Stary Grodków*, wykaz prac remontowych z 21.11.1982 r.
- Arch39: Teczka *Stradunia*, kosztorys z 14.09.1992 r.
- Arch40: Teczka *Stradunia*, sprawozdanie z wizji lokalnej 14.09.1992 r.
- Arch41: Teczka *Stradunia*, protokół z 14.09.1992 r.
- Arch42: Teczka *Stradunia*, nota dotycząca rachunku Laukhuffa z 22.08.1992 r.
- Arch43: Teczka *Stradunia*, faktura Laukhuffa z 14.04.1992 r.
- Arch44: Teczka *Stradunia*, pismo do Kurii w Opolu z 08.02.1993 r.
- Arch45: Teczka *Stradunia*, tabele menzuracji głosów
- Arch46: Teczka *Szymiszów*, wykaz prac remontu generalnego z 30.10. (brak roku)
- Arch47: Teczka *Ścinawa Mała*, wykaz prac remontowych
- Arch48: Teczka *Śmicz*, rachunek nr 3/97 z 21.12.1987 r.
- Arch49: Teczka *Śmicz*, tabele menzuracji głosów
- Arch50: Teczka *Śmicz*, luźne zapiski
- Arch51: Teczka *Świerkle*, opis instrumentu
- Arch52: Teczka *Świerkle*, kosztorys wstępny remontu organów z 07.07.1977 r.
- Arch53: Teczka *Świerkle*, druk informacyjny o rozstrzygnięciu przetargu
- Arch54: Teczka *Świerkle*, faktura firmy *Aug. Laukhuff*
- Arch55: Teczka *Świerkle*, rachunki za wykonane prace
- Arch56: Teczka *Świerkle*, protokół odbioru organów w kościele filialnym w Świerklach z 17.12.1997 r.
- Arch57: Teczka *Świerkle*, tabele menzuracji głosów
- Arch58: Teczka *Tułowice*, kosztorys wstępny
- Arch59: Teczka *Tułowice*, rachunek nr 1/93 z 02.02.1993 r.
- Arch60: Teczka *Tułowice*, list Instytutu w Opolu z 03.07.1993 r.



## SUMMARY

This article is another part of studies on Silesian organ building in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The documents from Rudolf Kuźnik's private archive have not been published so far and they provide an important part of source materials. Analyses and statistics can support the research process, verification of the current situation based on autopsy. On the basis of collected documents we can say that Rudolf Kuźnik was very intense in his endeavours to protect tangible assets of the local Church. The organ building activity of post-war master craftsmen and journeymen was often underestimated. Sometimes their activity is evaluated unfairly and cursorily. Objective approach can be seen in taking into account the geopolitical environment of the region, access to high-quality raw materials or mere resourcefulness and wit of people in those days. These, as well as other aspects of activity turned journeymen into great, quite often silent promoters of their ancestors' traditions. Continuation of the art of organ building on land affected by war activities was a difficult task. Unfavourable conditions concerned the cultural property that was clearly related to religion. Rudolf Kuźnik started his activity thirty years after WWII when it was relatively easier than right after the war. His role in the field of renovation in the area of the Diocese of Opole was, without doubt, significant. It was him who brought many instruments to "life", which was surely a result of good cooperation between the Commission of Church Music and the parishes. Today it is estimated that there work hundreds of works performed for this local Church. Rudolf Kuźnik was born on the 27<sup>th</sup> of July 1944 in Rybnik. He developed his talent for organ building under the supervision of his uncle – Ludwik Kuźnik. He gained his journeyman diploma pretty soon and he started his intense activity in Upper Silesia and Opole Silesia. In 1981 he gained his master craftsman qualification. Following the consequences of the mining industry in Upper Silesia and the mining damages that appeared, he became an organ expert witness for the court. The preserved documents, oral accounts, intensified activity recommending his services clearly prove that he was reliable, very well educated in craftsmanship and a skilful organ builder. The documents also show that he offered favourable and adequate prices. This article presents his activity as proven by cost estimates, mensuration tables, instrument renovation, post-renovation documents as well as correspondence with the Theological and Pastoral Institute, Branch of the Catholic University of Lublin – Church Music School in Opole. According to sources from the organ builder's archive, his activity in the area of Opole diocese started in 1977. At that time, Rudolf Kuźnik often carried out renovation works together with Józef Latocha who, without doubt, helped the young organ builder enter the market, particularly in the area of Opole. The documents, according to place name in alphabetical order, include: Bielice – St. Mary Magdalene (preliminary cost estimate dated 18 Oct 1993), Chróścice – St. Hedwig (cost estimate dated 27 Jan 1996, contract dated 27 Mar 1996, amendment to the cost estimate dated 30 Sep 1996), Chróścina near Grodków – St. Michael the Archangel (invoice for organ renovation), Dobra – St. John the Baptist (preliminary cost estimate dated 16 Jul 1993), Gracze – Holy Trinity (renovation works cost estimate dated 27 May 1981, list of stage I renovation works dated 17 Oct 1981, stop mensuration tables), Jasienie – Holy Family (a leaflet commemorating organ consecration: *Pamiątka Poświęcenia Organów*),

Jemielnica – Assumption of the Blessed Virgin Mary (letter from the Commission dated 20 Oct 1994, preliminary organ renovation cost estimate dated 09 Jan 1995), Księżę Pole – St. Bartholomew (letter to Aug. Laukhuff), Lubrza – St. John the Baptist (contract dated 23 Nov 1990, invoice dated 20 Dec 1991, cost estimate dated 22 Aug 1992, wooden pipe cost estimate, stop mensuration tables), Niemodlin – Assumption of the Blessed Virgin Mary (list of works concerning renovation of a mechanical organ dated 10 Oct 1982), Polska Nowa Wieś – Visitation of the Blessed Virgin Mary (organ acceptance report dated 17 Oct 1980, invoice dated 01 Apr 1980 and 01 May 1980), Opole-Gosławice – Assumption of the Blessed Virgin Mary (preliminary cost estimate dated 02 May 1994), Owsiszczce – Sacred Heart of Our Lord Jesus (cost estimate dated 02 Feb 1994, information about the instrument and its disposition, a letter from the Institute dated 02 Feb 1994, stop mensuration tables), Przełek – St. Nicholas (a list of renovation works dated 03 Jul 1984), Przylesie – St. Stanislaus, Bishop and Martyr (description of works, stop mensuration tables), Racibórz – St. James (preliminary cost estimate dated 13 Feb 1993), Racibórz-Studzienna – Holy Cross (preliminary cost estimate dated 13 Feb 1993), Racibórz – Assumption of the Blessed Virgin Mary (preliminary cost estimate dated 13 Feb 1993, decision of a commission from Opole concerning a tender procedure dated 28 Jun 1993, cost estimate dated 19 Oct 1992), Rozmierz – St. Michael the Archangel (organ renovation cost estimate dated 02 May 1994), Staniszcze Małe – St. Charles Borromeo (preliminary cost estimate dated 29 Apr 1994 concerning renovation of a 23-stop organ), Stary Grodków – Holy Trinity (list of renovation works dated 21 Nov 1982), Stradunia – Sacred Heart of Our Lord Jesus (cost estimate dated 14 Sep 1992, on-site inspection report 14 Sep 1992, report dated 14 Sep 1992, correspondence with Aug. Laukhuff dated 22 Aug 1992, letter to the Curia in Opole dated 08 Feb 1993, stop mensuration tables), Szymiszów – St. Apostles Simon and Judas Thaddaeus (list of general overhaul works), Ścinawa Mała – Nativity of the Holy Virgin Mary (list of renovation works), Śmicz – Saint Catherine of Alexandria (invoice No. 3/97 dated 21 Dec 1987, stop mensuration tables), Świerkle – Immaculate Heart of the Blessed Virgin Mary (instrument description, preliminary organ renovation cost estimate dated 07 Jul 1977, note informing about tender result, invoice from Aug. Laukhuff, invoices for performed works, organ acceptance report in a filial church in Świerkle dated 17 Dec 1997, stop mensuration tables), Tułowice – St. Roch (preliminary cost estimate, invoice No. 1/93 dated 02 Feb 1993, letter from the Institute in Opole dated 03 Jul 1993), Turze – Sacred Heart of Our Lord Jesus (list of works dated 25 Oct /year unknown/). In those days preparation of documents was not obligatory under any clear standards, therefore the organ builder prepared them on the basis of his own observations. The templates that could be used refer to standards elaborated by *Klimosz i Dyrszlag* organ builders from Rybnik and their heirs. That is another reason why it seems unfair to rank his craftsmanship low. The organ builder usually followed his routine: on-site inspection, preparation of cost estimate, renovation and warranty service of the instrument. He used Polish and foreign materials. His suppliers were local partners: wooden pipes were made by Czesław Gruszczyk and later by carpenter Jan Szaboń from Rybnik, metal pipes were ordered from Waldemar Lasota, Krakow. He used the following chemicals for maintenance: *Xylamit*, *Antox*, *Xylamon* and later also *Hylotox*.

**Słowa kluczowe/Keywords:**

Rudolf Kuźnik • remont • diecezja opolska

Rudolf Kuźnik • repairs • diocese of Opole

**Michał Duźniak** – Polish organist. In 2013 he graduated from the class of Professor Julian Gembalski at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. In 2017 he became a doctor of arts. He plays concerts as solo artist and as chamber musician home and abroad. Michał Duźniak improved his competences during multiple organ master classes given by: W. Seifen, B. Oberhammer, J.L. Perrot, J. Tůma. He has recorded 2 CDs of organ music. He is an assistant at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. His research is concentrated on the Silesian organs topic.

[email: duzniakmichal@gmail.com](mailto:duzniakmichal@gmail.com)

**2**

---

# Przyczynki do historii budowy organów Josefa Bacha w kościele Świętej Trójcy w Nowej Wsi Książęcej

A short history of the Josef Bach's organ construction at Nowa Wieś Książęca at Trinity Church



Fot. 1. Josef Bach ok. 1925

Kazimierz Cieplik  
LUBIN

## ABSTRACT

The paper sheds new light on the history of the construction of two pipe organs at the Trinity Parish Church of Nowa Wieś Książęca, Kępno county (Greater Poland Voivodeship), in the period from 1804 until present-day. The first instrument was built in 1804 by Franciszek Majewski, who was also the founder of the organ-building workshop in the nearby town of Rychtal. The second instrument was built in 1942 by Josef Bach, who was the last owner of the Rychtal organ building business. The paper is based primarily on documents from the Trinity Parish archive, as well as the inspection and the photographic record of the instrument, carried out by the author.

**N**eudorf, w I połowie XIX w. nazwana Fürstlich Neudorf, a od 1920 r. Nowa Wieś Książęca, to miejscowość leżąca w powiecie Kępno, w Wielkopolsce. Do 17 stycznia 1920 r. należała do powiatu Syców (Gros Wartenberg), na Śląsku.

Pierwsza wzmianka o kościele pw. Świętej Trójcy w tej miejscowości pochodzi z 1440 r., w którym to ks. Bernard Gaffron (Gawron) – proboszcz z pobliskiego Trębaczowa, był jednocześnie proboszczem w Nowej Wsi (Neudorf). Z wizytacji generalnej

w 1720 r. pochodzi protokół, w którym zapisano, że Msze św. w tym kościele odprawiane są w co drugą niedzielę, a administracyjnie należy do parafii w Trębaczowie, w dekanacie sycowskim (Groß Wartenberg). We wsi mieszkali rolnicy uprawiający własną ziemię i był majątek należący do Sycowskiego Wolnego Państwa Stanowego, którego właścicielami od 1764 r. były kolejne pokolenia rodziny Biron von Kurland. 13 maja 1803 r. ogromny pożar spopielił praktycznie całą wieś, kościół z organami i wieżę kościelną z trzema dzwonami. W ciągu roku zbudowano nowy, murowany kościół. Kwotę 200 talarów gotówką, drewno i cegłę na odbudowę dał patron kościoła (ksiązę Gustav Kalixt von Biron von Kurland). Za dodatkowe 600 talarów sprawiono nowe dzwony i organy, które zbudował Franciszek Majewski z Rychtała. 21 października 1804 r. poświęcenia kościoła i organów dokonał biskupi komisarz, dziekan z Ostrzeszowa – ks. Walenty Gogol (J. Franzkowski 1912). Początkowo były to organy 8-głosowe bez pedału z prospektem w stylu klasycystycznym o szerokości 2,5 m i 2,2 m wysokości (zob. rysunek Josefa Bacha). Kosztowały około 150 talarów. Dla porównania: w 1790 r. Majewski zbudował dla kościoła w Mieleszynie, pow. Wieruszów, 7-głosowy pozytyw za 600 złotych polskich (ok. 1800 r. 1 talar pruski = 6 złotych polskich).



Fot. 2. Kościół parafialny w Nowej Wsi Książęcej – strona południowa

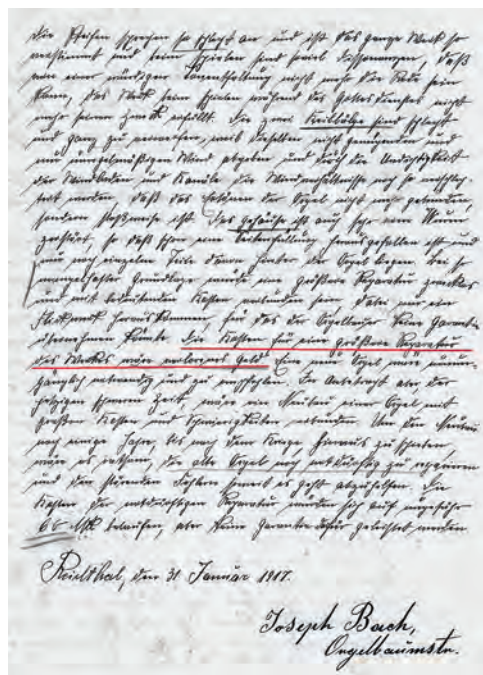
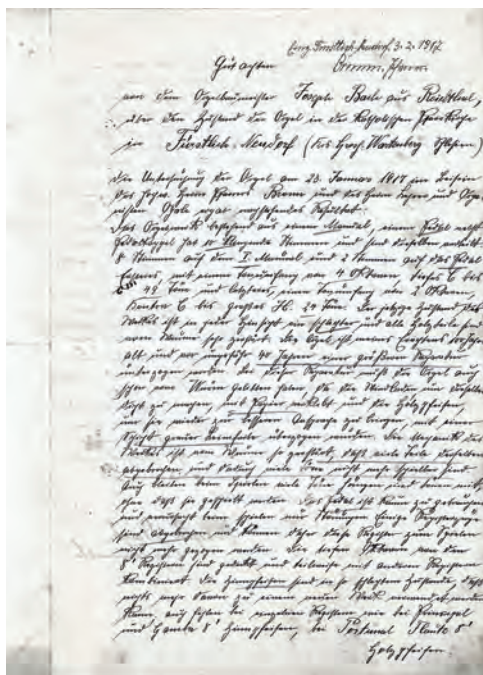


Fot. 3. Wnętrze kościoła z widokiem na ołtarz

W 1853 r. kościół w Nowej Wsi Książęcej otrzymał własnego, samodzielnego duchownego – jako administratora, a 13 maja 1872 r. dekretem wrocławskiego księcia biskupa Henryka Förstera powstała samodzielna parafia. Obecnie liczy ok. 1300 wiernych.

Około 1877 r. organy remontował Jan Spiegel. Dobudował wtedy do nich 2-głosowy pedał.

Na początku XX w. organy były już w bardzo złym stanie technicznym.



Fot. 4-5. Protokół oceny stanu technicznego organów w Nowej Wsi Książęcej wykonany przez Josepha Bacha

23 stycznia 1917 r. organmistrz Josef Bach z Rychtala w obecności ks. proboszcza Franciszka Bromma i nauczyciela – organisty o nazwisku Opalla, dokonał oceny stanu technicznego tych organów, a swoje uwagi zawarł w protokole datowanym 31 stycznia 1917 r.:

Organy mają manuał – 8 głosów i pedał – 2 głosy plus kopulację manuału do pedału. Manuał ma 4 oktawy od C do c<sup>3</sup> – 49 tonów, a pedał 2 oktawy od C do h – 24 tony. Organy mają więcej niż 100 lat i przed ok. 40 laty przechodziły gruntowny remont, podczas którego wiatrownice wyklejono dla uszczelnienia papierem, a drewniane piszczałki pomalowano szarą farbą klejową. Mechanika (abstrakty) jest bardzo zniszczona i połamana, przez co nie gra dużo piszczałek. Stan instrumentu pod każdym względem jest zły, wszystkie drewniane elementy są przez robactwo bardzo zniszczone.

Wymienia w tej ekspertyzie tylko cztery z dziesięciu nazw rejestrów: Pryncypał 8', Pryncypał 4' (w prospekcie) i Gamba 8' jako piszczałki metalowe oraz Portunal Flauto 8' jako drewniane. Pod koniec protokołu Bach pisze:

Die kosten für eine größere Reparatur des Werkes wäre verlorenes Geld.

Koszty dużego remontu tego instrumentu byłyby straconymi pieniędzmi.

Proponował zbudowanie nowego instrumentu po zakończeniu wojny. Koszt bieżącej naprawy organów ocenił na 60 marek, nie dając żadnej gwarancji na dłuższe funkcjonowanie instrumentu.

Za pracę przeprowadzoną w dniach 11–15 września 1917 r. wystawił rachunek: materiały, naprawa i strojenie – 55 marek, za jedzenie i zakwaterowanie – 10 marek, razem – 65 marek.

Rysunek przedstawia prospekt organów Majewskiego w stylu klasycystycznym narysowany ołówkiem przez Bacha na czerpanym papierze, datowany 25 czerwca 1918 r. Wymiary tego rysunku: 42,5 x 30 cm. Opis pod rys. w tłumaczeniu brzmi następująco:

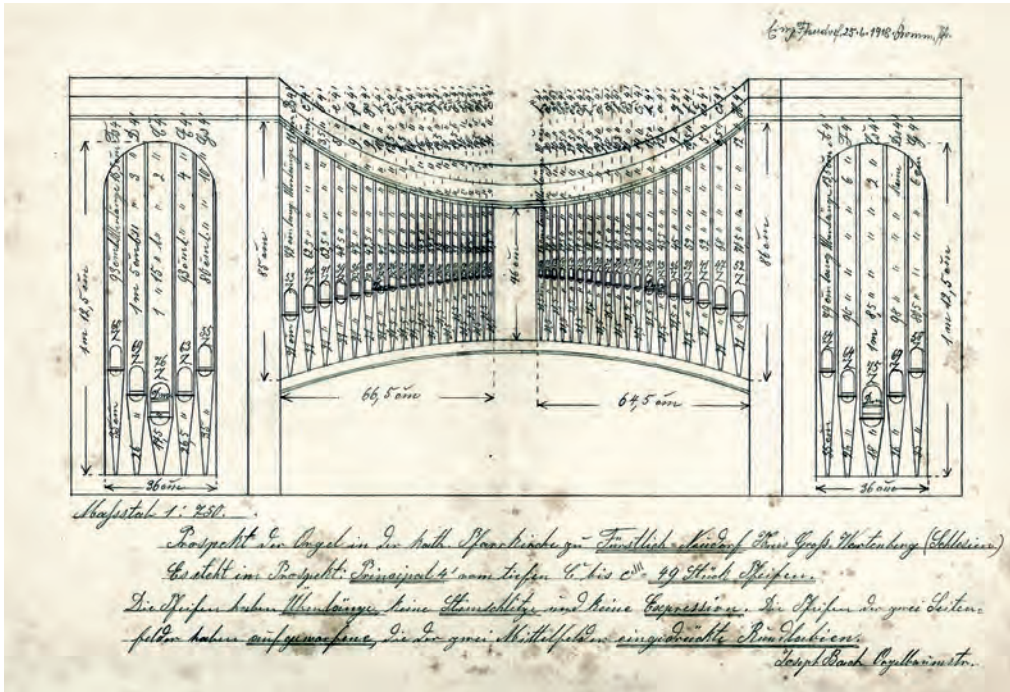
Prospekt organów w kościele parafialnym w Książęcej Nowej Wsi pow. Syców, Śląsk. W prospekcie znajdują się piszczałki Pryncypał 4' od głębokiego C do c<sup>3</sup> = 49 piszczałek.

Reichthal (Schlossort), den 17. September 1917		
Joseph Bach, Reichthal		
vorm. Cl. Spiegel		
Kirchen-Organbauanstalt		
Gegründet 1798		
Bau und Restaurator Reichthal		
Rechnung		
für die Reparatur des Organs in der Kapelle Książęcej in Książęcej, Kreis Syców, Provinz Oberschlesien		
1917.		
1. bis 15. September	für die Reparatur mit Hammering des Orgels in Książęcej	55,00
	für die Reparatur des Prospekts des Orgels in Książęcej	10,00
	in Material	
	für die Reparatur des Prospekts	
	in Książęcej	
		Summe 65,00
	Der Betrag ist bar erhalten	
	Fürstlich-Königliche den 17. September 1917	
	Joseph Bach, Organmstr.	

Fot. 6. Rachunek wystawiony przez Josepha Bacha za naprawę organów w Nowej Wsi Książęcej



Piszczalki mają nadmiar długości, nie posiadają stroików ani żadnej ekspresji. Piszczalki z pól po obu stronach mają podniesione a dwa środkowe pola wytłoczone półokrągłe labia.



Fot. 7. Rysunek prospektu organów Majewskiego wykonany przez Josefa Bacha

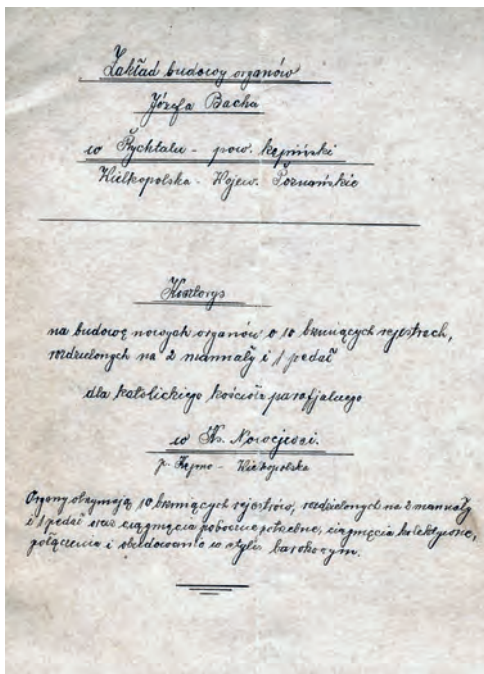
Na rysunku podano wymiary każdej piszczałki: średnicę w mm, wysokość jej stopy, długość korpusu i naddatek długości w cm oraz jej ton. Nie jest znany powód, dla którego Bach narysował ten prospekt.

Po zakończeniu I wojny światowej odrodziła się Rzeczpospolita Polska. W wyniku ustaleń konferencji pokojowej w Wersalu kilkadziesiąt miejscowości powiatu sycowskiego i namysłowskiego, w tym Fürstlich Neudorf i Rychtal dotychczas leżące na Śląsku, w styczniu 1920 r. zostały przyłączone do Polski, do Wielkopolski, do powiatu kępińskiego. Wtedy też zmieniono nazwę miejscowości na Nowa Wieś Książęca. Dotychczasowy właściciel majątku rolnego w tej miejscowości, będący dotąd patronem kościoła



Fot. 8. Mapa współczesna okolic Nowej Wsi Książęcej z zaznaczonymi granicami

(Biron von Curland), którego siedziba pozostała po stronie Niemiec, nie był zainteresowany dalszym wspieraniem tej parafii. Niewielką część majątku w Nowej Wsi Książęcej po 1920 r. właściciel rozparcelował i sprzedał tutejszym gospodarzom, a pozostałą część w 1930 r. kupił Skarb Państwa Polskiego i Państwowy Bank Rolny. Miejsowa ludność rolnicza z powodu zmiany granicy i odcięcia linii kolejowych prowadzących z Kępna do Wrocławia i Namysłowa została pozbawiona dużej części rynków zbytu wytworzonych przez siebie produktów rolnych: w Sycowie, Oleśnicy, Wrocławiu i Namysłowie. Dodatkowo inflacja spowodowała, że ludność nie posiadała praktycznie żadnych nadwyżek finansowych. W związku z taką sytuacją budowa nowych organów proponowanych przez Bacha na czas powojenny ciągle odsuwała się w czasie, bo sam kościół też wymagał remontów, które przez ks. proboszcza Bromma zostały zrealizowane.



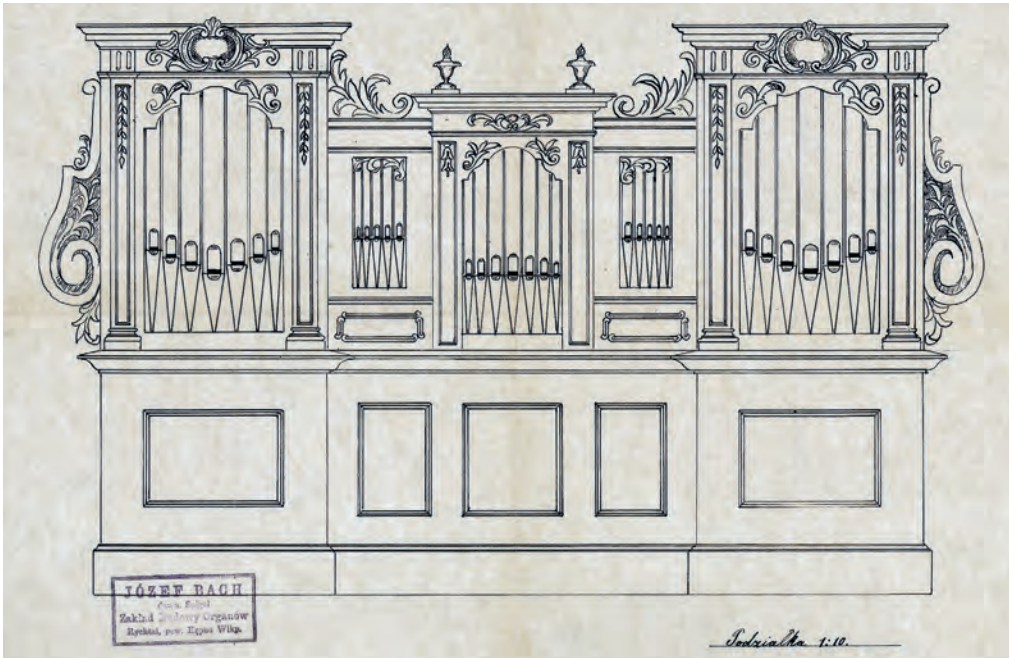
№	Nazwa instrumentów	Kształt długość	Waga kg	Średni pasunek a	Średni pasunek b	Średni pasunek c	Średni pasunek d
	Manual I 6' - f <sup>o</sup> 24 rejestr						
1.	Principał 8' słony, 6' H 12 oktaf słony, pasunek, 6' od wagi 2 wokalny, 2 wokalny, barytony (dykanta) na skrzypki solistyczne.	115-135	55	12	12	-	6,70 5,85
2.	Gamba 8' słony, 6' H. 12 oktaf pasunek, 2 wokalny, 2 wokalny, barytony, 2 wokalny, 2 wokalny, barytony.	75	15	12	12	20,5	1,27
3.	12 oktaf koncertowy 8' cały 2 oktaf 6' H.	70-120	50				1,52 1,51
4.	12 oktaf koncertowy 8' cały 2 oktaf 6' H.	80	50	50			2,07 2,04
5.	12 oktaf koncertowy 8' cały 2 oktaf 6' H.	60	42	115			1,66 1,82

1 530 1 305

Fot. 9-10. Pierwsza i czwarta strona oferty

Dopiero 20 stycznia 1929 r. Josef Bach złożył szczegółową, liczącą 12 stron, ofertę na budowę nowych organów o 10 rejestrach:

I manual: Pryncypał 8', Gamba 8', Flet koncertujący 8', Oktawa 4' i Kwinta szumiąca 2 2/3' i 2'  
 II manual: Miłe nakrycie 8', Aeolina 8' i Flet trawers 4'  
 pedał: Subbas 16' (kryty) i Violonbas 8'.  
 Super i sub oktawę, stałe kombinacje: Piano, Forte i Tutti. Połączenia między manualami i pedalem. Miech dwufałdowy o powierzchni 3m<sup>2</sup> z 2 czerpakami i urządzeniem do kalikowania.



Fot.11. Rysunek prospektu organów Bacha w Nowej Wsi Książęcej

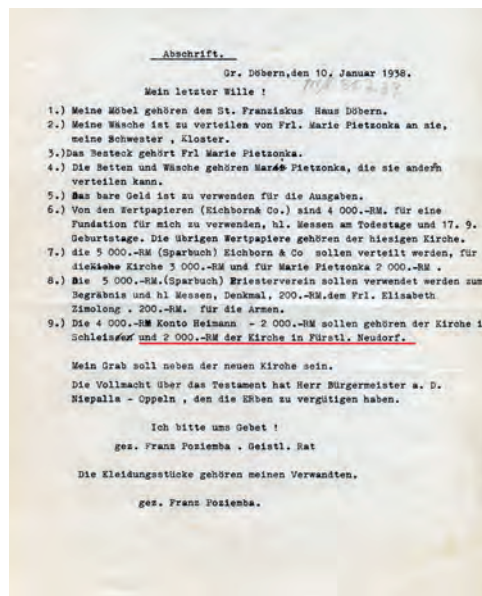
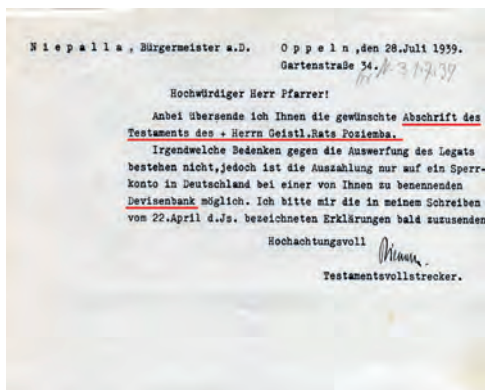
Głos Miłe nakrycie jest tożsamy z głosem Tibia, który Bach zastosował w kilku swoich instrumentach, podobny do Blockfletu.

Do oferty Bach załączył rysunek prospektu organów, który został wykonany tuszem na arkuszu brązowej kalki o wymiarach: 44,5 x 33,5 cm.

Prospekt ma 3,3 m szerokości i 2,35 m wysokości, w którym są piszczałki głosów Pryncypał 8' i Oktawa 4'. Łącznie instrument liczył 576 piszczałek, w tym: 204 drewniane, 350 cynowych i 22 z cynku. Całkowity koszt miał wynieść 13 232 złote. Warunki zapłaty: 40% sumy po przyjęciu zlecenia, 30% w trakcie budowy i 30% po zakończeniu budowy i odbiorze przez rzeczoznawcę.

Oferta na nowe organy nie doczekała realizacji do 1939 r., choć stare organy dosłownie się rozpadały, a organista grał na fisharmonii. Powodem był brak wystarczających funduszy. Sytuacja finansowa parafii zmieniła się nieoczekiwanie w lipcu 1939 r.

31 lipca 1939 r. ks. proboszcz Bromm otrzymał od burmistrza Opola o nazwisku Niepalla pismo wraz z odpisem testamentu sporządzonego przez zmarłego w styczniu 1939 r. proboszcza parafii w Dobrzenu Wielkim (Groß Döbern), ks. radcę duchowego Franciszka Poziembę, urodzonego 17 września 1874 r. w Nowej Wsi Książęcej, w której nadal mieszkali jego krewni. Zapisał on kościołowi w Nowej Wsi Książęcej sumę 2000 RM (co równało się 4000 zł), ale pieniądze bank dewizowy z Opola nie przelał do Polski na konto parafii.



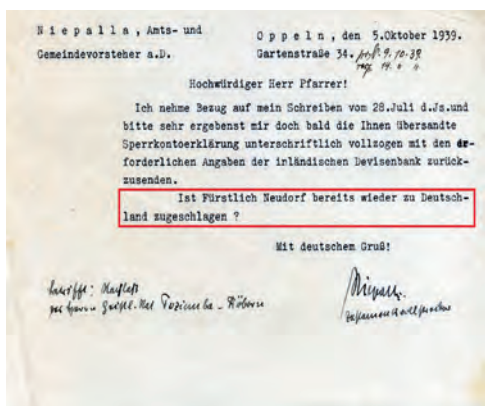
Fot. 12-13. Pismo burmistrza Opola i odpis testamentu

1 września 1939 r. wybuchła wojna, a 9 października 1939 r. ks. Bromm od burmistrza Niepalli, który był wykonawcą testamentu, otrzymał kolejne pismo, gdzie informuje go, że pieniądze (te 2000 RM) zostały z powrotem przelane z banku dewizowego na konto oszczędnościowe. Na końcu pada w tym piśmie pytanie:

Ist Fürstlich Neudorf bereits wieder zu Deutschland zugeschlagen?

Czy Książeczka Nowa Wieś wróciła znowu do Niemiec?

Ze strony proboszcza padła odpowiedź twierdząca, bo hitlerowskie Niemcy w październiku 1939 r. całą Wielkopolskę włączyli do III Rzeszy i nazwali *Wartheland* (Kraj Warty).



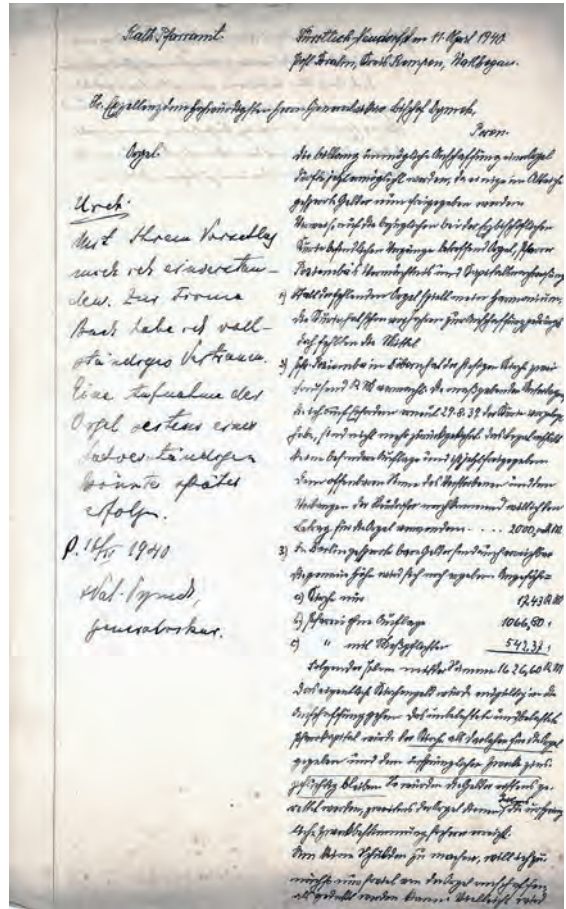
Fot. 14-15. Drugie pismo burmistrza Opola i pismo ze Kreissparkasse Kempen

19 grudnia 1939 r. Kreissparkasse Kempen (Powiatowa Kasa Oszczędności w Kępnie) wysłała do parafii pismo, w którym poinformowała, że otrzymała sumę 2000 RM, pochodzącą z zapisu testamentowego ks. Franciszka Poziemby, którą przełał bank w Opolu.

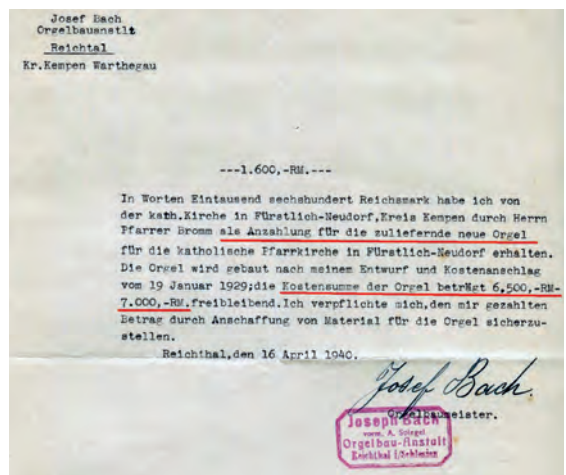
Ks. Bromm, mając do dyspozycji pewną sumę zgromadzonych pieniędzy i te 2000 RM, powziął decyzję o budowie nowych organów, a od Josefa Bacha miał zapewnienie, że je wykona. Na budowę organów musiał jednak uzyskać zgodę biskupa diecezjalnego w Poznaniu.

11 kwietnia 1940 r. skierował pismo do internowanego na Ostrowie Tumskim ks. bpa Walentego Dymka – sekretarza generalnego Kurii Biskupiej w Poznaniu, w którym uzasadniał konieczność budowy nowych organów, informował o otrzymanych w spadku 2000 RM i posiadanych w kasie parafialnej 1630 RM. Wykonawcą nowych organów miał być organmistrz Josef Bach z Rychtała. 16 kwietnia uzyskał zgodę biskupa, który napisał, że firma Bacha jest mu znana i ma do niej pełne zaufanie.

Ks. Bromm natychmiast przystąpił do realizacji swej decyzji. Jeszcze tego samego dnia Josef Bach wystawił w Rychtału pokwitowanie na 1600 RM jako zaliczkę na nowe organy, które miały być dostarczone do katolickiego kościoła parafialnego w Nowej Wsi Książęcej.



Fot. 16. Pismo do biskupa (1 strona)



Fot. 17. Pokwitowanie na kwotę 1600 RM wystawione przez Josefa Bacha

W tym pokwitowaniu Bach napisał, że organy będą kosztowały między 6500 a 7000 RM, czyli tyle, ile żądał w ofercie z 1929 r. (wtedy 1 marka = 2 zł). Wpłaconą zaliczkę przeznaczył na zakup materiałów do produkcji organów. Kolejne 7 zaliczek opiewa na różne sumy, ostatnia – 27 maja 1941 r. We wszystkich pokwitowaniach Bach pisze o zaliczkach na organy, które mają być dostarczone. Ogólna suma przekazanych za pokwitowaniem pieniędzy przeznaczonych na budowę nowych organów wyniosła 6379 RM, co w przybliżeniu odpowiada kwocie żądanej przez Bacha.

Trzeba tutaj dodać, że po wybuchu II wojny Josef Bach pracował w swojej firmie tylko ze swoim starszym bratem, Georgiem, bo pozostali pracownicy zostali zmobilizowani do niemieckiej armii (ci, którzy podpisali *Volksliste*) lub zmuszeni do podjęcia pracy w zakładach produkujących na potrzeby wojenne.

Nowe organy Bach zbudował na przełomie 1941 i 1942 r., jednak w sposób nieco inny niż w projekcie z 1929 r. 10 głosów rozłożył następująco:

w I i II manuale po 4 głosy, a w pedale 2 głosy (miało być: 5 + 3 + 2).

Również dyspozycja głosów jest inna niż pierwotnie zakładał:

w I manuale: Pryncypał 8', Flet 8', Oktawa 4' i Mixtura 2' 3-rzędowa,

w II manuale: Gedeckt 8', Salicional 8', Flet Trawers 4' i Blockflet 2',

w pedale: Subbas 16' (kryty) i Violonbas 8'.

Super i sub oktawa, stałe kombinacje: Piano, Forte i Tutti, automat pedału,

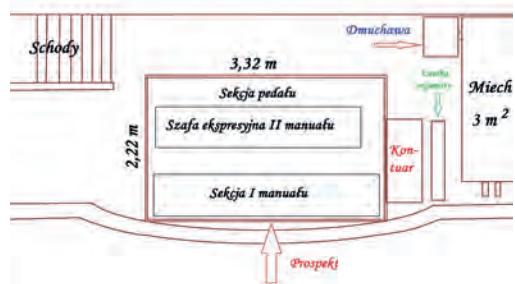
Crescendo ze wskaźnikiem zegarowym (realizowane pedałem)

Połączenia między manualami i manualów z pedalem.



Fot. 18. Prospekt organów

### Rysunek chóru muzycznego



Fot. 19. Rysunek chóru – wykonany przez autora art.



Fot. 20. Kontuar

Wykonał również urządzenie, którego w ofercie z 1929 r. nie było: piszczalki II manualu zamknął w szafie ekspresyjnej. Na kontuarze tych organów znajduje się porcelanowa sygnatura z napisem:

Josef Bach Orgelbaumeister Reichthal  
Kr. Kempen/Wartheł.

Uwagę zwraca brak roku budowy.

Potwierdzeniem roku budowy tych organów jest fragment artykułu, jaki Josef Bach udzielił „Litzmannstädter Zeitung” (Dziennik Łódzki) nr 252 z dnia 9 września 1943 r.:

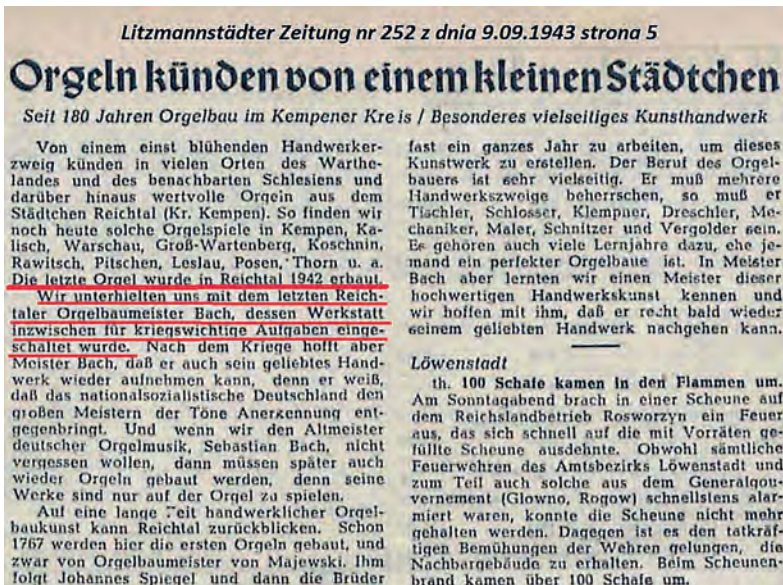
Ostatnie organy zostały zbudowane w Rychtalu w 1942 r. Rozmawialiśmy z ostatnim rychtalskim organmistrzem Bachem, którego warsztat w międzyczasie został włączony do zadań wojennych.



Fot. 21. Piszczalki I manualu



Fot. 22. Sygnatura Josefa Bacha



Fot. 23. Fragment strony z "Litzmannstädter Zeitung" z opisem spotkania z Bachem

Do tych organów w 1952 r. organmistrz Stefan Fiołka z Kępna zamontował elektryczną dmuchawę. Były też przez niego dwukrotnie strojone. Gruntowny remont tego instrumentu w 2003 r. wykonał Remigiusz Cynar z Wrocławia. Chwalił solidność wykonania i jego piękne brzmienie. Wewnątrz organów na puszczalce C Subbas 16' (kryty) znajduje się papierowa wklejka i inskrypcja informująca o remoncie. Do kwietnia 2019 r. był używany w liturgii, choć wymagał zabezpieczenia przed drewnojadami, konserwacji i strojenia. W maju bieżącego roku instrument wyłączono z użytkowania i rozpoczęto jego renowację, którą wykonuje organmistrz Piotr Cynar, syn zmarłego Remigiusza Cynara.



Fot. 24. Papierowa wklejka i inskrypcja Remigiusza Cynara z 2003 r.

## BIBLIOGRAPHY

FRANKOWSKI J. (1912). *Geschichte der freien Standesherrschaft, der Stadt und des landrätlichen Kreises Gross Wartenberg. Cz. 5: Die Parochie Fürstlich Neudorf*. Gross Wartenberg: Im Selbstverlage des Verfassers

Archiwum parafii pw. Świętej Trójcy w Nowej Wsi Książęcej –teczka dokumentów dotyczących organów, bez sygn.

## SUMMARY

This paper presents an outline of the history of the Trinity Parish Church of Nowa Wieś Książęca, Kępno County (Greater Poland Voivodeship) and more specifically an in-depth review of the history of construction of its organs. The current, whole-brick church building was erected in 1803 after the former wooden church was destroyed in a fire of 1802. The new 8-rank organ (without pedals), was built by Franciszek Majewski, an organ builder from Rychtal. This instrument was reconditioned around 1877 by Johann Spiegel, who also upgraded the organ with a 2-rank pedal. Throughout the next decades, the instrument was poorly maintained and heavily battered by a wood-worm infestation, hence at the beginning of the 20th century its condition was dramatic. In 1917, the organ builder Josef Bach from Rychtal, inspected the instrument thoroughly and mended it provisionally. During the inspection he made a detailed drawing of the prospect, thanks to which it is known today how the instrument originally looked like. Due to the very poor condition of the instrument Bach suggested to the parish rector Fr Franciszek Bromm, to build a whole-new organ. After the end of the First World War,



the village of Nowa Wieś Książęca was allocated to the reinstated Republic of Poland. Due to the poor state of the Trinity Parish Church building itself, it was decided to put the construction of the new organ away in time, until the church renovation is complete. It was only in 1929 when Josef Bach placed a detailed quotation for whole-new 10-rank organ for the Trinity Church. However, due to the worldwide economic turmoil (i.e. the great depression) and the pauperization of the locals, this plan was not put to work. In July of 1939 the parish unexpectedly received a legacy of 2.000 RM (Reichsmark) from Fr Franciszek Poziemba from Dobrzeń Wielki (Groß Döbern), Opole county, who was born in Nowa Wieś Książęca. The construction was again delayed due to the outbreak of the Second World War. However, the Parish finally received the legacy in December of 1939, which combined with the savings allowed for placing the order. This was done in April, 1940 by Fr Franciszek Bromm, after an official permission from the Bishop of Poznań Walenty Dymek was received. Finally, in 1941/1942, at a total expense of 6.500 RM, Josef Bach constructed the new 10-rank, dual-manual, single-pedal instrument, complete with a neo-baroque casing. Currently, the instrument undergoes exhaustive restoration by the Piotr Cynar Organ-builder Workshop of Wrocław.

### Słowa kluczowe/Keywords:

organy piszczałkowe • Nowa Wieś Książęca • Josef Bach • archiwalia  
pipe organs • Nowa Wieś Książęca • Josef Bach • archives

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

email: [kazimierz.cieplik@o2.pl](mailto:kazimierz.cieplik@o2.pl)

3

---

# K historii varhan konkatedrály Nanebevzetí Panny Marie v Opavě

From the history of the organ at the Con-Cathedral  
of the Assumption of Virgin Mary in Opava

Petr Koukal  
NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, PRAHA

## ABSTRACT

The parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Opava is connected with important chapters of the history of the Silesian organ making. The earliest evidence of the local organ is the report from 1506. In 1620 there stood a large three-manual organ, rebuilt by Stanislav Bartodějský. The following text deals with another large instrument brought there by the Opava organbuilder Jakub Ryšák. The organ was repaired at the beginning of the 18<sup>th</sup> century by his son Ignác Ryšák, his wife Christina and her second husband Wenzel Thiel.

## Nejstarší zprávy o varhanách

Opava jako přirozené i administrativní a mocenské centrum opavského Slezska bývala městem mnoha kostelů. Největší význam měl farní chrám, dnes konkatedrála Nanebevzetí Panny Marie, který už od středověku spravoval řád Německých rytířů. O nejstarších dějinách tamních varhan už jsem měl možnost informovat na konferenci, která se konala v Legnici v roce 1991. Proto nyní uvádím jen stručné shrnutí. Zatím nejranějším dokladem o existenci varhan je zpráva z roku 1506, kdy se řešila otázka platu varhaníka. První zmínka o opravě je z roku 1594. Bližší, avšak stále neúplné údaje se objevují v souvislosti s větší opravou, respektive přestavbou zřejmě staršího nástroje, kterou od roku 1620 prováděl varhanář Stanislav Bartodějský. Dochovala se jeho smlouva na opravu, avšak v ní není dispozice ani původ těchto varhan uveden. Víme jen, že v Opavě tehdy stály třímanuálové varhany, kde v hlavním stroji bylo minimálně 10 rejstříků, v Rückpositivu minimálně 10 rejstříků, v pedálu minimálně 9 rejstříků. Počet hlasů v Brustpositivu není možné odhadnout, byly však zde přinejmenším dva smíšené rejstříky, což může nasvědčovat většímu počtu hlasů (P. Koukal 1994: 395–402).

## Práce Jakuba Ryšáka

Další kapitola z dějin varhan tohoto kostela je spojena se jmény opavského varhanářského rodu Ryšáků. Jeho zakladatelem byl Jakub Ryšák. Jiří Sehnal zjistil, že tento

varhanář se vyučil v Głogówku u Pavla Roskoše. Jeho učitel tvrdil, že první varhany Ryšák postavil právě v Opavě ve farním kostele. Sám Sehnal k tomu uvádí poněkud zmatečné údaje. V roce 2003 píše, že se tak stalo před rokem 1667 a byl to nástroj se 13 hlasy v hlavním stroji, 8 v positivu a 6 v pedálu (J. Sehnal 2003: 106). O rok později publikuje zprávu, že v opavském farním kostele se objevují varhany „z doby kolem roku 1670 nebo ještě dříve“, které sem přestěhoval Jakub Ryšák neznámo odkud (J. Sehnal 2004: 206). To víceméně nesouhlasí s jeho dřívější informací, že tento varhanář postavil svůj první opus právě v tomto kostele. Rád bych zde nabídl možné vysvětlení.

V roce 1689 postihl Opavu velký požár, při němž byl kostel Nanebevzetí Panny Marie tak zasažen, že podle pozdější zprávy se zřítily jeho klenba včetně hudebního kůru (*Musikchor*) (G. Wolny 1862: 186). Proto se dá předpokládat, že tehdy byly zničeny i Ryšákovy varhany. Jenže dobové prameny o nich ve výčtu poničeného vybavení nehovoří. Například v dopisu opavských radních o požáru v roce 1689 adresovanému velmistru Řádu německých rytířů jako patronu farního kostela čteme, že plamenům podlehla věž,

vysoká břidlicová střecha a ozdoby oltářů; o varhanách se nemluví (Arch1). Některé zdi a klenby se zhroutily, jmenovitě je opakovaně uváděn přední kůr (*vorderer Chor*). Podle toho mohl existovat i zadní kůr. S identifikací místa varhanního kůru si pro nedostatek zpráv nevěděly rady ani znalec slezského umění a ředitel Slezského muzea v Opavě Edmund Wilhelm Braun. Podle něho byl starý kůr v presbyteriu, avšak není známo, zda jako letner (přepážka) mezi presbyteriem a lodí nebo jako malý kůr podél epištolní strany (Braun 1933). Proto, vzhledem k velikosti a výšce popisovaných varhan s otevřeným Principalem 16' v prospektu (viz dále), je pravděpodobnější, že stály jinde, nejspíš na předpokládaném zadním kůru. Na tomto místě tak nebyly požá-

Smlouva [Vertrag] 1620	nedatovaný soupis [undatiertes Verzeichniss] (1621?)
<b>MANUAL</b>	<b>MANUAL</b>
Principal (8')	-
Grosse Flet (8')	-
Quintadena (8' nebo [oder] 4')	-
Octava (4')	Octav (4')
Octav Flet (4')	Flet Octava (4')
Quinta (3') nebo [oder] Sallicina	Quinta (3')
Mixtura 5x	Mixtur 5x
Cimbal	Cimbal 3x
-	Quintecima (1 1/5')
-	(Sub) Bass (16')
<b>BRUSTPOSITIV</b>	<b>BRUSTPOSITIV</b>
Principal (4' nebo [oder] 2')	-
Mixtur	Mixtur 3x
Zimbal	Cimbal 2x
-	Scharf
<b>RUEKPOSITIV</b>	<b>RUEKPOSITIV</b>
Grosse Flet (8')	(8berstimple) Flet (8')
Sallicina (8')	Sallicinal (8'?)
Principal (4')	-
Flet Octava (4')	Flett in Octav (4')
Octava (2')	Octava (2')
Quista (1 1/5')	Quintecima (1 1/5')
Sedecima (1')	-
Mixtura 5x	Mixtur 3x
-	Quintatena (8'?)
-	Cimbal 2x
<b>PETAL</b>	<b>PETAL</b>
Subbas (16')	Bass (16')
Principalbas (16' nebo [oder] 8')	-
Octava (8' nebo [oder] 4')	-
Quintecima (2 1/5')	Quintecima (2 1/5')
Mixtur 6x	Mixtur 6x
Bass pommert (16')	-
Posaun (8')	Scharf 4x
-	Cimbal 4x
-	

Obrázek 1. Dispozice 1620

rem zničeny. Tuto domněnku lze podpořit třemi indiciemi. Nové vyklenutí a výzdoba „předního kůru“ byly dokončeny až v roce 1699 (Arch2). Po tomto roce sem Jakub Ryšák nemohl varhany stěhovat, neboť v té době už byl šest let po smrti (zemřel v roce 1693). Druhým argumentem je skutečnost, že v roce 1691, tj. krátce po požáru, varhany v kostele byly, neboť se uvádí varhaník Kaspar Schlichtig a kalkant Bernhard Cortowitz (Arch3). Třetí důkaz obsahuje relace (hlášení) dvou magistrátních revizorů z roku 1720. V jeho závěru čteme (Arch4):

Desgleichen ist hierbei zu erinnern, daß der Turm oben nicht wohl an der Mauer gedeckt sein muß, weil das Wasser gar durch das Gewölbe dringt, und auch der Orgel Schaden machen dürfte...

Podle toho je jasné, že k poškození varhan mohlo dojít jen v prostoru pod věží, která se dodnes tyčí nad západním průčelím kostela. Takto je potvrzena existence západního kůru a tím i místa, kde stály varhany.

O nich máme další informace z roku 1708 (Arch5). Tehdy městská rada uzavřela smlouvu s Jakubovým synem Ignácem Ryšákem na opravu varhan farního kostela.



Obrázek 2. Podpis Ignáce Ryšáka na smlouvě

Právě zde je zpráva, že tento instrument sem přestěhoval Jakub Ryšák, jak píše už Jiří Sehnal. Chybí důležitá informace, kdy se tak stalo. Proto se nabízí výklad, který by mohl výše uvedené, poněkud zmatečné a nejasné informace vysvětlit. Jak uvádí už Ludwig Burgemeister (L. Burgemeister 1973: 249) a potvrzuje Jiří Sehnal, varhanář Jakub Ryšák přišel do Opavy v roce 1670. Někdy v té době zde podle svědectví jeho učitele Pavla Roskoše postavil své první varhany. Jenže tato Roskošova slova můžeme chápat i tak, že nešlo o nové varhany, ale o postavení staršího nástroje, přeneseného odjinud, který pak přežil i požár v roce 1689 a který v roce 1708 opravoval Ignác Ryšák.

Právě zde je zpráva, že tento instrument sem přestěhoval Jakub Ryšák, jak píše už Jiří Sehnal. Chybí důležitá informace, kdy se tak stalo. Proto se nabízí výklad, který by mohl výše uvedené, poněkud zmatečné a nejasné informace vysvětlit. Jak uvádí už Ludwig Burgemeister (L. Burgemeister 1973: 249) a potvrzuje Jiří Sehnal, varhanář Jakub Ryšák přišel do Opavy v roce 1670. Někdy v té době zde podle svědectví jeho učitele Pavla Roskoše postavil své první varhany. Jenže tato Roskošova slova můžeme chápat i tak, že nešlo o nové varhany, ale o postavení staršího nástroje, přeneseného odjinud, který pak přežil i požár v roce 1689 a který v roce 1708 opravoval Ignác Ryšák.

## Práce Ignáce Ryšáka

Údaje, které o této opravě publikoval Jiří Sehnal, jsou poměrně stručné a navíc neúplné, neboť chybějí informace o podobě pozitivu apod. Ty se podařilo dohledat, takže nyní je možné sestavit poměrně úplný obraz toho, jak tehdejší varhany vypadaly a co se s nimi dále stalo.

Přestože se jednalo o opravu, opavský děkan Martin Setz a městští radní Anton Joseph Kurtz a Christian Halbritter sepsali s Ignácem Ryšákem 23. května 1708 rozsáhlý kontrakt, který je pro nás zdrojem zajímavých informací. Hned v druhém odstavci stojí, že jde o varhany, které na toto místo přenesl a opravil zemřelý Jakub Ryšák, a které působením času a dalších defektů jsou opět téměř nepoužitelné. Jeho syn měl varhany zredukovat, aby si uchovaly trvanlivost a dobrý zvuk (*gute Resonanz*). Jak ukazuje následující popis

prací, slovo redukce neznamenal zmenšení varhan, ale úpravu jejich tónového rozsahu. Následujících devět bodů smlouvy kladlo na Ignáce Ryšáka náročné úkoly; ve skutečnosti se jednalo o razantní přestavbu starého nástroje:

1. Nově zhotovit vzdušnice hlavního stroje (*grosses Werk*) a zadního positivu (*Rückpositiv*), „podle nynějšího manýru“, kdy manuály začínají tónem C.
2. Kvůli této „redukcí“ manuálů z tónu F na C vyrobit tři nové největší píšťaly C, D, E k pozůstávajícím rejstříkům hlavního stroje. Ve smlouvě je uvedena následující dispozice:  
 Subbass 16' (*aus Holz*)  
 Principal 8' (*aus Zinn*)  
 Quintadena 8' (*aus gemischten Materi*)  
 Grosse Flett 8' (*aus Holz*)  
 Kleine Flett 4' (*aus Holz*)  
 Quint 6' (*aus Zinn*)  
 Quint 3' (*aus Zinn*)  
 Octav 4' (*aus Zinn*)  
 Super Octav 2' (*aus Zinn*)  
 Wallflette 2' (*aus Holz*)  
 Mixtur 4 fach
3. Dosavadní Cymbal se stane součástí Mixtury a tři klávesy C, D, E budou doplněny devíti novými píšťalami. Podle toho je jasné, že Cymbál byl třířadý.
4. K dosavadním rejstříkům hlavního stroje budou nově zhotoveny dva, a to Principal 8' z cínu (45 píšťal) a Spitz Flet 4' z cínu (45 píšťal). Celkem bude pro hlavní stroj vyrobeno 144 nových píšťal.
5. V pedálu zůstává poničený Principal 16' z cínu, jehož největší píšťaly se už neozývají; proto je třeba odstranit jejich nohy a vyrobit nové, silnější. Dále tu zůstává dřevěný Bass 16' a dřevěný Octav 8'. Rejstřík Quinta 12' ve varhanách ruší a vadí, takže budou zhotoveny čtyři největší píšťaly C, D, E, F a z této Quinty se udělá Bass 16'.
6. Na místě čtyř už nezpůsobilých pedálových rejstříků (Sedecima 4', Quinta 3', Superoctava 2', Mixtur), sestávajících ze 147 píšťal z matérie, budou zhotoveny dva nové hlasy. Prvním je Viol Bass 16' za dřeva. Jeho volba je ve smlouvě zdůvodněna tím, že zvuk krytého Subbassu 32' je příliš hluboký a nepříliš distingovaný, na otevřený Subbass 32' není dost místa a cínový Viol Bass není tak stabilní.
7. Prospěšnější bude dřevěná Octava 8'. Počet nově vyrobených píšťal v pedálu tak bude 46.
8. V Rückpositivu zůstanou všechny rejstříky. Budou zhotoveny největší píšťaly C, D, E pro následující hlasy:

Grosse Flet 8' (*aus Holz*)  
 Kleine Flet 4' (*holzerne*)  
 Quintadena 8' (*zinnerne*)  
 Principal 4' (*zinnerne*)  
 Spitz Flet 4' (*aus Zinn*)  
 Superoctav 2' (*aus Zinn*)  
 Mixtur 3 fach (*zinnerne*)

Podle toho bude v tomto stroji vyrobeno 46 nových píšťal.

Dále jsou v tomto dokumentu uvedeny součty starých a nově vyrobených píšťal:  
 nové – 64 dřevěných a 169 cínových píšťal, celkem 233.

Hlavní stroj – 420 starých píšťal, k tomu nově sesazená Mixtura s Cymbalem s 294 píšťalami (celkem 714 píšťal).

Pedál – 84 starých píšťal

Rückpositiv – 404 starých píšťal

Celkový počet starých píšťal v celých varhanách – 1202.

Celkový součet starých a nových píšťal je vypočten na 1435.

9. Zůstává 8 starých měchů, které je nutno opravit. Za veškerou námahu a práci varhanář obdrží 400 slezských tolarů a dva sudy bílého piva. Dále dostane 1 cent cínu a 3 centy olova a pomoc při rozebírání a zpětné montáži varhan. Během prací bude mít zajištěný prostor pro uložení demontovaných dílů, zejména píšťal. Po sestavení varhan začne desetiletá záruční lhůta.

## Podoba varhan

Na základě uvedených údajů můžeme poznat, jak tehdejší varhany vypadaly. Smlouva výslovně neuvádí tónové rozsahy jednotlivých strojů, avšak je v ní dostatek informací, aby to bylo možné určit. U obou manuálů je to snadné, neboť se zde opakovaně píše o doplnění tří nejhlubších píšťal C, D, E u všech starých rejstříků. Původní rozsah tak byl F-c3, čemuž odpovídají uváděné počty píšťal. Ignác Ryšák ho rozšířil na C-c3.

Komplikovanější bylo určit tónový rozsah u pedálového stroje. Naštěstí máme k dispozici údaj, že čtyři vyřazené pedálové hlasy Sedecima, Quinta, Superoctava a Mixtura obsahují celkem 147 píšťal. Bylo tak nutné propočítat a ověřit nejen počet píšťal prvních tří rejstříků, ale i počet řad Mixtury. Nejpravděpodobnější variantou je rozsah C-c1 (21 tónů) se čtyřřadou mixturou. Tomu odpovídá následující výpočet: První tři jmenované rejstříky s daným rozsahem obsahovaly  $21 \times 3 = 63$  píšťal. Na Mixturu tak vychází  $147 - 63 = 84$  píšťal. Pokud tento výsledek vydělíme počtem píšťal tónového rozsahu, získáme počet řad Mixtury, tedy  $84 : 21 = 4$ .

Na tomto základě už lze sestavit celou rejstříkovou dispozici varhan před a po opravě v roce 1708:

Hlavní stroj		Zadní positif		Pedál	
Před 1708	po 1708	Před 1708	po 1708	Před 1708	po 1708
Subbass 16´	Subbass 16´	Grosse Flet 8´	Grosse Flet 8´	Principal 16´	Principal 16´
Principal 8´	Principal 8´	Kleine Flet 4´	Kleine Flet 4´	Bass 16´	Bass 16´
Quintadena 8´	Quintadena 8´	Quintadena 8´	Quintadena 8´	Octav 8´	Octav 8´
Grosse Flett 8´	Grosse Flett 8´	Principal 4´	Principal 4´	Quinta 12´	Bass 16´
Kleine Flett 4´	Kleine Flett 4´	Spitz Flet 4´	Spitz Flet 4´	Sedecima 4´	Viol Bass 16´
Quint 6´	Quint 6´	Superoctav 2´	Superoctav 2´	Quinta 3´	Octava 8´
Quint 3´	Quint 3´	Mixtur 3 fach	Mixtur 3 fach	Superoctava 2´	-
Octav 4´	Octav 4´			Mixtur	-
Super Octav 2´	Super Octav 2´				
Mixtur 4 fach	Mixtur 7 fach				
Cymbal 3 fach	-				
	Principal 8´				
	Spitz Flet 4´				

Před Ryšákovou opravou v roce 1708 měly varhany 26 rejstříků (11+7+8), po opravě 25 rejstříků (12+7+6). Největší zvukovou změnu prodělal pedálový stroj, kde byly odstraněny čtyři vysoké, a proto zřejmě nezpůsobivé (*untaugliche*) rejstříky. Ryšák naopak posílil základní tónové polohy. Na první pohled může zmást dvojité obsazení rejstříků Bass 16´ a Octava 8´. To lze vysvětlit tak, že původní dřevěný Bass 16´ byl otevřený, kdežto nově upravený Bass 16´ ze staré Quinty 12´ byl krytý. Podle toho byla původní Quinta 12´ krytá. Stejně vysvětlení můžeme použít i v případě dvou rejstříků Octava 8´ – starý byl otevřený, nový krytý. Pro takového řešení měl varhanář další důvod – nedostatek prostoru, který je zmíněn i v úvahách o disponování Subbasu 32´. Nečekané je odstranění původního čtyřstopového rejstříku. Výsledná dispozice pedálu se pak skládala jen z hlasů v šestnáctistopové a osmistopové poloze.

K dalším dispozičním změnám došlo v hlavním stroji. Sloučením Mixtury a Cymbalu vznikl sedmiřadý smíšený rejstřík, jaký byl v českých zemích známý. Rejstřík Spitzflet 4´ znamenal obohacení novou zvukovou barvou. Překvapující je disponování dalšího Principalu 8´ vedle už existujícího. V tomto případě je vysvětlení mnohem těžší. Nemohlo se jednat o nový rejstřík ze dřeva, tedy o Portunál habsburského typu, neboť ve smlouvě se jednoznačně píše o cínovém Principalu 8´. Domnívám se, že důvodem, podobně jako u Spitz Flet 4´, byla snaha rozšířit zvukové barvy. Pak lze nabídnout domněnku, že v tomto případě se ve skutečnosti mohlo jednat o Principal ve funkci Bifary, tj. výchvějného rejstříku, který se tehdy začal stavět nejen ve Slezsku (Casparini), ale i na Moravě (Agadoni v Olomouci-katedrále, Halbich v Branné).

Za zmínku stojí ještě další rys těchto varhan – přestože byly podle všeho hodně staré, nebyl v nich žádný jazýkový rejstřík, jak bychom čekali.

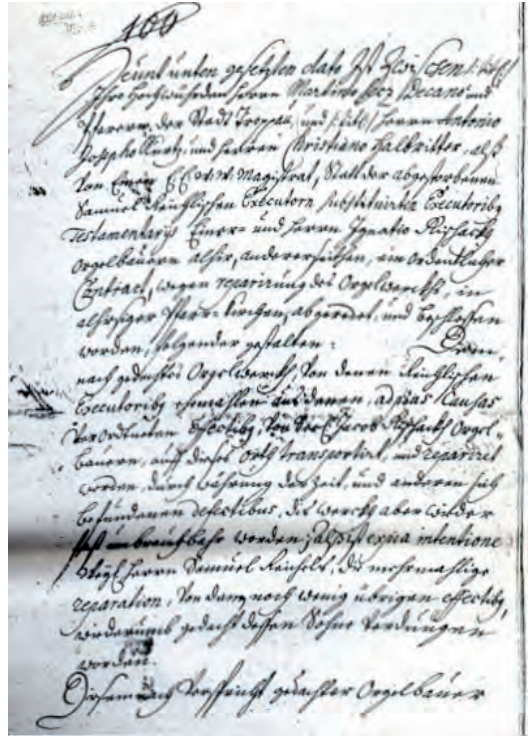


Poslední poznámka se týká materiálu píšťal. Téměř u všech rejstříků je uvedeno, zda jsou ze dřeva, nebo z cínu. Jedině u Quintadeny 8' se píše, že je vyrobena *aus gemischten Materi*, tedy ze smíšené materie. Význam tohoto termínu je popsán ve smlouvě Ignácova otce Jakuba Ryšáka na stavbu varhan v kostele sv. Jakuba v Brně: ...*Materi, das ist von Zinn mit bley vermisch*t (J. Sehnal 1982: 101). U brněnských varhan byly téměř všechny kovové píšťaly z této materie s vyšším obsahem olova s výjimkou prospektových píšťal, které měly vysoký podíl cínu. Pokud by v případě opavských varhan uvedené označení skutečně platilo v tomto smyslu, pak by naopak všechny kovové píšťaly s výjimkou Quintadeny byly zhotoveny z kvalitní směsi s vysokým obsahem cínu.

Nevíme jistě, jak dlouho trvala tato oprava varhan. Smlouva byla sepsána 23. května 1708, a první zálohu Ryšák dostal podle poznámky na rubu smlouvy v říjnu téhož roku. V roce 1716 je sice evidována poslední splátka smluvní částky ve výši 437 slezských tolarů, ale mezitím už Ignác Ryšák pracoval i jinde, mimo jiné i v Polsku (1713–14 Żywiec). Podle zjištění Jiřího Sehnala zemřel 27. 5. 1718.

## Práce Christiny Ryšákové

Jeho vdova Christina Ryšáková po něm převzala vedení dílny a pokračovala ve varhanářské činnosti. V této složité životní situaci žádala 1. 12. 1718 opavský magistrát o proplacení práce svého zemřelého manžela, kterou vykonal na varhanách farního kostela nad rámeč smlouvy. Její žádost zřejmě nebyla hned vyřízena, neboť následně podává podobné žádosti i v následujících letech (Arch6). Ve své žádosti z 29. 6. 1720 uvádí, které práce to byly. Oproti původním předpokladům Ignác Ryšák musel nově vyrobít i tři pedálové vzdušnice v ceně 80 tolarů, protože staré byly příliš silně poškozeny červotočem, což v době podepsání původní smlouvy před rozebráním varhan nebylo zřejmé. Podobné situace znají i dnešní varhanáři. Christina Ryšáková musela během necelých tří týdnů po úmrtí svého muže opravit za 25 tolarů měchy, aby varhany hrály na svátek Božího Těla, který tehdy připadl na 16. 6. 1718. Další opravu zajistila na vánoční svátky 1719 za 12 tolarů. Podle její žádosti nebyly tyto práce v původní smlouvě a nebyly dosud uhrazeny. Magistrát jako smluvní strana vyřízení jejich požadavků stále odkládal.



Obrázek 3. Smlouva s Ignácem Ryšákem

## Práce Wenzla Thiela

V roce 1721 se Christina Ryšáková vdala za svého tovaryše Wenzla Thiela. Ten v roce 1727 podal na magistrát další návrh na opravu farních varhan. V příložené specifikaci prací navrhoval zhotovení šesti nových měchů, celé varhany bylo třeba rozebrat, vyčistit a opravit nehrající píšťaly, traktury, manuálovou spojku a další závady. Do positivu měla přijít nová Sesquialtera. Thiel dále doporučil přeladit celé varhany do tzv. francouzského tónu. To znamená, že do té doby měl tento nástroj vysoké kornetové ladění (P. Koukal 2013: 216–217). Za tyto práce Wenzel Thiel požadoval 700 tolarů. Nevíme, zda tyto práce proběhly. Problémy s proplacením zadržované kauce na opravu varhan měla Christina Ryšáková-Thielová ještě v roce 1740. Reakce magistrátu byla stále stejná jako v roce 1719 – kancelista má vyhledat příslušné protokoly...

## Závěr

Zdá se, že staré varhany dále přežívaly až do dalšího velkého neštěstí, když požár v roce 1758 poničil celý kostel i varhany. Pak nastává nová kapitola v dějinách varhan opavského farního kostela, dnešní konkatedrály Nanebevzetí Panny Marie.

Uvedené informace pomáhají poznat nejen tehdejší varhanářské práce a názory v oblasti tehdejšího opavského Slezska; také nám přibližují běžný život a starosti varhanářů, včetně vzácného případu ženy – varhanářky.

## BIBLIOGRAPHY

KOUKAL P. (1994). *Zprávy ze 17. století o varhanách v kostele P. Marie v Opavě*. „Deutsche Musik im Osten“, 5, 395–402.

KOUKAL P. (2013). *Dobře rozladěné varhany*. Národní památkový ústav, Telč.

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

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

WOLNY G. (1862). *Kirchliche Topographie von Mähren*, I-4, Brünn: Selbstverlag des Verfassers.

BRAUN E. W. (1933). *Die Vorletzte Restaurierung der Troppauer Pfarrkirche zu Mariae Himmelfahrt im letzten Viertel des 18. Jhd.* „Deutsche Post“, 301.

BURGEMEISTER L. (1973). *Der Orgelbau in Schlesien*<sup>2</sup>. Frankfurt am Main.

SEHNAL J. (1982). *Dějiny varhan kostela sv. Jakuba v Brně*. Časopis Moravského muzea v Brně, vědy společenské, 99–122.

Arch1: Zemský archiv Opava, fond Řád německých rytířů, karton 140, i. č. 1354.

Arch2: Zemský archiv Opava, fond Řád německých rytířů, karton 140, i. č. 1354.

Arch3: Popis děkanátu Opava z roku 1691. *Deutschordenszentralarchiv Wien*, sign. Mei 157/1.

Arch4: Státní okresní archiv Opava, fond Archiv města Opavy, karton 44, sign. XV/4.

Arch5: Státní okresní archiv Opava, fond Archiv města Opavy, sign. XV/4.

Arch6: Státní okresní archiv Opava, fond Archiv města Opavy, karton 47.

## SUMMARY

The town of Opava as an administrative and power center of Opava Silesia used to be a city of many churches. The most important was the parish church, today the con-cathedral of the Assumption of the Virgin Mary, since the Middle Ages administered by the Deutschritterorden. The earliest evidence of the existence of the organ is a report from 1506. More detailed, but still incomplete data appear in connection with a major reconstruction of an apparently older instrument, which was performed 1620 by the organbuilder Stanislav Bartodějský. His contract has been preserved, but neither the specification nor the origin of the organ is mentioned. We only know that it was a three-manual instrument at that time, with at least 10 registers in the Great, at least 10 registers in the Rückpositiv, and at least 9 registers in the Pedal. The next chapter of organ history of this church is connected with the names of the Opava organ-maker family of the Ryšáks (Rischak). Its founder was Jakub Ryšák. In the last third of the 17th century he transferred a large organ on the western organ loft. We have more information about that instrument from 1708 when it was rebuilt by Jakub's son Ignác Ryšák. Before its repair, the organ had 11 stops in the Great, 7 stops in the Ruck-positive and 8 stops in the Pedal. The tonal compass of manuals began with the tone F. After rebuilding, there were a total of 25 registers with the manual compass from C. The tin Principal 16' remained in the pedal. Further repairs were made after Ignac's death by his widow Christina and her second husband Wenzel Thiel. This information brings new knowledge not only about organbuilding activities and opinions in the area of Opava Silesia at that time; that also shows us the everyday life and worries of organ-makers, including the rare case of one baroque organbuilder-woman.

### Klíčová slova/Keywords:

Slezské varhanářství • varhanářství v Opavě • varhanářský rod Ryšáků • Wenzel Thiel

Silesian organbuilding • Opava organbuilding • The Ryšák organbuilding family • Wenzel Thiel

**Petr Koukal** – born 1952 in Olomouc. Studies at the universities in Brno (PhDr.) and Olomouc (Ph.D.). 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](mailto:pkouk@volny.cz)

4



# Historia organów firmy *Rieger* w kościołach jezuickich na terenie Krakowa

History of the *Rieger* Organs in Jesuit Churches of Kraków

Piotr Matoga

FUNDACJA ARS ORGANI, KRAKÓW

## ABSTRACT

With the aim of presenting the history of organs built by the *Rieger* company in Jesuit churches of Kraków, the author investigated several archives. He primarily became acquainted with manuscript sources, collections of organ-making companies and press. Thanks to gathered information, it became possible to present the circumstances of building the organs as well as their later renovations and modernizations. The majority of these fact have not been scrupulously studied in the literature so far. The article broadens the hitherto known state of research on the history of Kraków's organ building and on the activity of the *Rieger* company in the territory of Southern Poland.

## Wstęp

Historia i działalność firmy *Rieger* doczekała się szeregu opracowań opartych przede wszystkim na licznie zachowanych materiałach reklamowych i katalogach (W. Falk 1984: 73–98; W. Falk 2000: 209–226). Prężnie działająca firma, określana mianem fabryki organów, dbała bowiem zarówno o reklamę, jak również o popularyzację własnych osiągnięć. Tego rodzaju wydawnictwa, zachowane chociażby w archiwach firm organmistrzowskich oraz w prywatnych zbiorach gromadzonych przez organologów, zawierają zdjęcia zakładu i poszczególnych pracowni, przykładowe dyspozycje dla instrumentów różnej wielkości, fotografie i ryciny prospektów organowych, wreszcie szczegółowe wykazy zbudowanych dzieł w porządku chronologicznym, przez co stanowią wprost nieocenioną pomoc dla badaczy.

W obecnych granicach Polski, a także na terenie dawnej Galicji, znajduje się wiele instrumentów wybudowanych przez firmę *Rieger* począwszy od 1879 r. (P. Pasternak

2018: 27). Podstawowych danych na ich temat dostarczają katalogi, jednak zawarte w nich informacje wymagają uzupełnień i weryfikacji na podstawie rezultatów kwerend archiwalnych, tym bardziej, że w wielu miejscach, do których firma dostarczyła swoje dzieła, zachowały się liczne źródła, takie jak: korespondencja, kosztorysy, projekty, rysunki, umowy oraz rachunki. Ponadto cennych wiadomości dostarcza prasa, publikująca nie tylko ogłoszenia i reklamy firmy, lecz także donosząca o powstawaniu, poświęceniach oraz koncertach dawanych na nowych instrumentach.

Przedmiotem niniejszego artykułu są dzieje organów firmy *Rieger* w dwóch kościołach jezuickich Krakowa. Zakon jezuitów odegrał istotną rolę w kulturze muzycznej miasta. Wprawdzie ustawodawstwo zakonne do końca XVI w. zakazywało organizowania muzyki w świątyniach, jednak przepisy te musiały zostać złagodzone na terenach Polski i Litwy, gdzie wierni byli przyzwyczajeni do uroczystych nabożeństw, a wręcz czuli się zobowiązani do wysłuchania w niedzielę Mszy św. śpiewanej (L. Grzebień 2004: 447; J. Paszenda 1985: 48). Muzyka w środowiskach jezuickich zaczęła rozwijać się dynamiczniej za rządów generała Klaudiusza Aquavivy, który początkowo w 1608 r. zezwolił na używanie organów i instrumentów dętych w kościołach, a już w 1611 r. wyraził zgodę na zatrudnianie świeckich instruktorów muzyki, co z kolei dało początek bursom muzycznym, w których chłopcy uczyli się śpiewu i gry na instrumentach (L. Grzebień 2004: 447). Ważnym przejawem działalności jezuitów na polu muzyki w Krakowie była kapela działająca od XVII w. i konkurująca z kapelą mariacką (A. Chybiński 1928: 25).

## I. Kościół pw. św. Barbary

Kościół pw. św. Barbary powstał poprzez powiększenie kaplicy stojącej na Cmentarzu Mariackim, której początki sięgały pierwszej połowy XIV w. Świątynia ta, wielokrotnie rozbudowywana, została w 1583 r. przekazana jezuitom. Zastali oni w niej chór muzyczny z organami, które były remontowane w okresie od marca do września 1585 r. (J. Paszenda 1985: 24–25, 41, 47, 220). Trzeba podkreślić, że generał Klaudiusz Aquaviva w 1594 r. zezwalał jezuitom polskim jedynie na tolerowanie istniejących organów, zakazując instalowania nowych w świątyniach, w których ich jeszcze nie było (L. Grzebień 2004: 447). Oficjalną zgodę na używanie tego rodzaju instrumentów wydał dopiero w 1608 r. (J. Paszenda 1985: 79).

Nowe organy, których budowę ukończono w 1688 r. (Arch1: zapis z 1688 r.), zostały sprzedane w 1731 r. (Arch2: 34), a uzyskane w ten sposób fundusze posłużyły na urządzenie kaplicy dla łaskami słynącej Piety (J. Paszenda 1985: 135). Nabywcą organów była kolegiata pw. św. Floriana na Kleparzu, gdzie ich montaż przeprowadził Kazimierz Sitarski, obywatel zembrzycki (Arch3: 240). Tymczasem do kościoła pw. św. Barbary sprawiono inne, znacznie mniejsze organy. Niewykluczone, że wymieniono je na nowe ok. 1767 r. przy okazji powiększenia chóru (J. Paszenda 1985: 220). W 1808 r. krakowski organmistrz Ignacy Ziernicki przeprowadził gruntowny remont instrumentu (Arch4: 36r, 37r–37v). Według inwentarza z 1820 r. organy miały drewniane klawisze, dwa miechy oraz szafę

utrzymaną w kolorze ciemnozielonym (Arch5: 55r). W 1865 r. Antoni Sapalski z Krakowa wybudował nowy instrument kosztem 850 zł reńskich (Arch6).

W sprawie wykonania istniejących do dziś organów zakonnicy nawiązali kontakt z firmą *Gebrüder Rieger* z Jägerndorfu, która 10 lipca 1894 r. przedłożyła wstępny projekt dyspozycji, a 16 lipca tegoż roku oficjalny kosztorys opiewający na 3180 florenów (Arch4: 117r, 120r–123v). Oba dokumenty zawierają ten sam wybór głosów, który następnie został wiernie zrealizowany: instrument wyposażono w 16 głosów, z czego 5 to tzw. rejestry kombinowane, uzyskane dzięki wprowadzeniu systemu *mutlipex*. W grudniu 1894 r. miał miejsce odbiór ukończonych organów (Arch7: 191) oznaczonych numerem opus 457. Mają one trakturę mechaniczną oraz wiatrownice stożkowe (Arch8).

We wrześniu 1913 r. nastąpił demontaż instrumentu w związku z wymianą drewnianej konstrukcji chóru na betonową (Arch9: 1r, 23v). W grudniu tegoż roku firma *Rieger* zamontowała organy na zmodernizowanej emporze, podłączając równocześnie dmuchawę elektryczną oraz wymieniając piszczałki dwóch głosów: *Aeolina 8'* i *Vox coelestis 8'* (J. Paszenda 1985: 167).

25 maja 1917 r. organmistrz nazwiskiem Żebrowski stroił i regulował organy kosztem 50 koron (Arch10: 29). Bez wątplenia chodzi tu o Stanisława Żebrowskiego z Krakowa, który 3 czerwca 1918 r. przystąpił do wykonania poważniejszej naprawy (Arch10: 119).

Niedługo później, 20 czerwca 1918 r., zarekwirowano 29 piszczałek prospektowych o łącznej wadze 95,5 kg z przeznaczeniem na cele wojenne (Arch10: 122). Piszczałki należały do głosów: *Principal 8'* i *Geigen Principal 8'* (Arch9: 30r–31r). Wymontowania dokonał Josef Kloss, dyrektor techniczny firmy *Rieger*, który przybył do Krakowa dwa dni wcześniej, aby przeprowadzić podobne działania w innych świątyniach na terenie miasta. Podczas swego pobytu mieszkał w domu zakonnym jezuitów przy kościele pw. św. Barbary (Arch10: 122).

Pierwszego dnia lipca 1918 r. rozpoczęto malowanie balustrady chóru muzycznego oraz szafy organowej, zaś 18 lipca tegoż roku na balustradzie umieszczono nowe pozłacane rzeźby (Arch10: 125, 128). Organy natomiast zostały wyczyszczone i nastrojone przez S. Żebrowskiego w dniach od 9 do 13 września 1919 r. (Arch10: 231).

Nowe piszczałki prospektowe z blachy cynkowej zamówiono w firmie *Rieger* (Arch9: 33r). Zostały one wysłane z Jägerndorfu do Krakowa koleją, a na miejsce przeznaczenia dotarły 7 lutego 1920 r. (Arch10: 263). Tego samego dnia jezuici zwrócili się do Dyrekcji Skarbu w Krakowie z prośbą o zwolnienie przesyłki z opłat celnych, argumentując to brakiem stałych dochodów oraz znaczną ceną piszczałek (Arch9: 33r). Zostały one wstawione do instrumentu 9 lutego 1920 r. przez S. Żebrowskiego, który za tę pracę otrzymał wynagrodzenie w wysokości 150 koron (Arch10: 263).

W liście z 28 grudnia 1921 r. firma *Rieger* wyraziła gotowość do przeprowadzenia czyszczenia, naprawy i strojenia organów w roku następnym (Arch9: 45r). Przebadane źródła nie zawierają informacji o realizacji tego przedsięwzięcia. Wiadomo natomiast, że na początku 1927 r. do reperacji instrumentu przystąpił S. Żebrowski. Jak wynika z listu do superiora (z 23 marca tegoż roku), według umowy, której, niestety, nie udało się odnaleźć, miał jedynie przeprowadzić drobną naprawę miecha, wymianę abstraktu oraz ogólne czyszczenie i strojenie. Po rozpoczęciu pracy stwierdził, że miech jest zniszczony o wiele



Fot. 1. Kraków, kościół pw. św. Barbary, prospekt organowy, stan z 1984 r. (Arch8).

mocniej niż przewidywano. Przedmiotem sporu stał się fakt, iż przeprowadził gruntowną renowację miecha bez wiedzy superiora, od którego później domagał się pieniędzy za prace wykraczające poza wcześniejszy kontrakt (Arch9: 46r–47r). Jest to ostatni ślad działalności S. Żebrowskiego w kościele pw. św. Barbary, toteż można przypuszczać, że nieporozumienie zaowocowało zerwaniem dalszej współpracy.

W liście z 3 listopada 1934 r. firma *Rieger* zaproponowała objęcie instrumentu stałą opieką w formie jednego, dwóch lub trzech przeglądów w roku kosztem 48 zł za wizytę (Arch9: 42r). Zakonnicy skorzystali z tej możliwości, płacąc należność za jeden przegląd organów w 1935 r. (Arch9: 48r–49r). Niewykluczone, że również w następnych latach firma *Rieger* doglądała instrumentu, choć brak na to potwierdzenia źródłowego.

Wobec pogarszającego się stanu organów, 4 listopada 1964 r. przedstawiciel Zakładu Organmistrzowskiego Dominika Biernackiego z Warszawy dokonał szczegółowych oględzin. Opinia nie była pozytywna. Zwrócono uwagę na zużytą trakturę, brak zabezpieczenia elementów drewnianych przed szkodnikami, uszkodzone i skorodowane piszczałki metalowe, a także na nieszczelne pokrycie miecha. Nadto



Fot. 2. Kraków, kościół pw. św. Barbary, stół gry organów, stan sprzed 2008 r. (fot. Lech Skoczylas).



instrument był już zaatakowany przez drewnojady. Firma zaproponowała wykonanie remontu wraz z naprawą lub wymianą zniszczonych elementów. Przy tej sposobności organy miały być unowocześnione zgodnie z ówczesnymi przekonaniem: w planach było nie tylko dodanie sześciu nowych głosów (w tym alikwotowych), ale również wymiana traktury na elektropneumatyczną, wykonanie nowych wiatrownic oraz zainstalowanie nowego stołu gry usytuowanego w bocznej części chóru muzycznego (Arch11: 89, 91). Kosztorys opiewający na 310 000 zł (Arch11: 91) nie został jednak zrealizowany.



Fot. 2. Kraków, kościół pw. św. Barbary, prospekt organowy, stan obecny (fot. Piotr Matoga).

W 2005 r. instrument był już mocno wyeksploatowany (L. Skoczylas 2005: 3), jednak na poprawę tego stanu rzeczy przyszło czekać jeszcze kilka lat. W latach 2007–2009 kościół pw. św. Barbary został gruntownie odnowiony w ramach projektu „Jezuickie Perły Południa” (K. Rogalski 2009: 49). Na mocy decyzji z 1 września 2008 r. do remontu organów przystąpiła firma Michała Klepackiego z Pępowa (www1). Instrument otrzymał wówczas nowe piszczałki prospektowe (wstawione w miejsce cynkowych) oraz nową klawiaturę pedałową. Nadto przeprowadzono konserwację prospektu organowego połączoną ze zmianą jego kolorystyki na ciemnoniebieską z marmoryzacją i złoceniami. Dyspozycja, zgodna z projektami z 1894 r., przedstawia się następująco:

Tab. 1. Dyspozycja organów w kościele pw. św. Barbary w Krakowie.

Manuał I C – f <sup>3</sup>	Manuał II C – f <sup>3</sup>	Pedał C – d <sup>1</sup>
Bourdon 16'	Geigenprincipal 8'	Subbass 16'
Principal 8'	Rohrflöte 8'	Violon 16'
Hohlföte 8'	Aeoline 8'	Cello 8' (ekstensja głosu Violon 16')
Salicional 8'	Vox coelestis 8'	
Octave 4' (ekstensja głosu Principal 8')	Flöte 4' (ekstensja głosu Rohrflöte 8')	
Dolce 4' (ekstensja głosu Salicional 8')	Violine 4' (ekstensja głosu Aeoline 8')	
Mixtur 4 fach 2 2/3'		

Stałe kombinacje: Forte – Tutti – Forte Man. I – Forte Man. II

Łączniki: I/Ped – II/Ped

## II. Kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa (bazylika mniejsza)

W 1868 r. jezuita zakupili na terenie krakowskiej dzielnicy Wesoła realność składającą się m.in. z domu zajezdny, który w latach 1869–1870 przebudowali na kaplicę pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa. Trójnawowa budowla miała charakter neoklasycy (J.L. Kontkowski 1994: 18–19).

Wewnętrzny wystrój kaplicy był dziełem braci zakonnych. Wiadomo, że chór muzyczny, zamontowany wiosną 1870 r., wykonał br. Józef Białobrzeski (J. Rejowicz 1913: 4, 6). Na tej właśnie emporze w 1871 r. ustawione zostały organy sprowadzone z Wrocławia kosztem 700 talarów (Arch12: zapis z 1871 r.). Ponieważ przebadane dotychczas źródła nie zawierają bliższych informacji odnośnie do autorstwa instrumentu, można jedynie przypuszczać, że wybudowała go wrocławska firma Alfreda Müllera i Theodora Ackermanna, która rok wcześniej dostarczyła organy dla pobliskiego kościoła karmelitanek bosych (Arch13: 191).

W latach 1909–1912 jezuita wzniesli na Wesołej nowy kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa (J.L. Kontkowski 1994: 80–91), w 1960 r. podniesiony do godności bazyliki mniejszej (E. Stoch 1987: 5). Ta okazała trójnawowa świątynia, zaprojektowana przez Franciszka Mączyńskiego, utrzymana jest w duchu historyzmu z elementami neoromańskimi, neogotyckimi, neobarokowymi i postsecesyjnymi (J.L. Kontkowski 1994: 73). Pierwotna kaplica została rozebrana w 1912 r. (J.L. Kontkowski 1994: 19). Na obecnym etapie badań nie jest jasne, co stało się wówczas z instrumentem. Archiwalne zdjęcie (F. Mączyński 1922: I/5) pozwala przypuszczać, że w nowym kościele nie zainstalowano organów z kaplicy, nawet jako instrumentu tymczasowego, a do akompaniamentu podczas nabożeństw początkowo mogła służyć fisharmonia, być może identyczna z tą zachowaną na chórze muzycznym.

Idea budowy organów zaczęła się krystalizować w latach dwudziestych XX w. i była wspierana przez Wandę Chmielową, żonę dyrektora Archiwum Akt Dawnych Miasta Krakowa ([b.a.] 1929: 424). Pierwszym dokumentem związanym z planami budowy instrumentu jest list z 13 listopada 1923 r., w którym firma *Geb Brüder Rieger* z Jägerndorfu zaoferowała swoje usługi ówczesnemu rektorowi, o. Bruno Wolnikowi, proponując zamianę należności pieniężnej na wynagrodzenie w postaci mąki, nasion owsa i buraków (cukrowych?), gdyż w Polsce artykuły te były wówczas stosunkowo tanie, natomiast w Czechach stanowiły towar pożądaną. Taka wymiana barterowa miała stanowić rozwiązanie problemów walutowych (Arch14: 161–162). W załączniku znalazła się ciekawa fotografia pracowników zakładu na tle 4-manuałowych, 69-głosowych organów jubileuszowych, przeznaczonych do kościoła w Bratysławie (Arch14: 159).

Kolejny zachowany list wysłany przez firmę *Rieger* jest o rok późniejszy. Pochodzi z 26 listopada 1924 r. i zawiera podziękowanie za życzliwe przyjęcie w Krakowie dyrektora technicznego firmy, Josefa Klossa (Arch14: 163), który zapewne dokonywał niezbędnych

pomiarów i wizji lokalnej. Wraz z listem jezuita otrzymali ofertę na budowę organów oraz dwa projekty prospektu (Arch14: 163–164). Jeden z nich zachował się wśród archiwaliów, choć został mylnie przypisany br. Józefowi Kurpierzowi (Arch15: 121), podczas gdy ów jezuita był autorem innego projektu (Arch14: 157), o którym będzie mowa w dalszej części artykułu. Pneumatyczny instrument miał mieć 33 głosy rozdysponowane między 3 manuały i pedały (Arch15: 122).

Tab. 2. Dyspozycja organów firmy *Rieger* dla kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie według projektu z 1924 r. (Arch15: 122).

Manuał I C - g <sup>3</sup>	Manuał II C - g <sup>3</sup>	Manuał III C - g <sup>3</sup>	Pedał C - f <sup>1</sup>
Bourdon 16'	Pryncypał fletowy 8'	Pryncypał smyczkowy 8'	Subbas 16'
Pryncypał 8'	Amabilis 8'	Flet harmonijny 8'	Kontrabas 16'
Flet kryty 8'	Flet falujący 8'	Eolina 8'	Violon 16'
Flet koncertowy 8'	Gamba 8'	Vox coelestis 8'	Oktawbas 8'
Fugara 8'	Oktawa 4'	Fletrowers 4'	Wiolonczela 8'
Salicjonał 8'	Róg giemzowy 4'	Dolce 4'	Puzon 16'
Oktawa 4'	Kornet III 4'	Piccollo 2'	
Flet rurkowy 4'	Obój 8'	Flet kwintowy 1 1/3'	
Mikstura IV		Vox humana 8'	
Trąbka 8'			

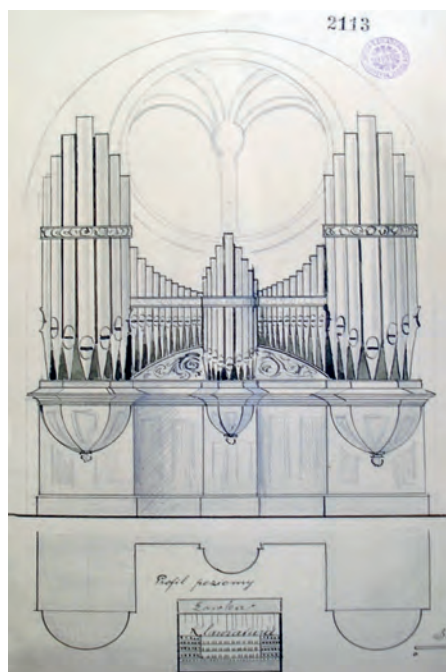
Trzy wolne kombinacje

Stałe kombinacje: Piano – Mezzoforte – Forte  
– Fortissimo – Tutti

Łączniki: I Manuał do Pedału – II Manuał do Pedału – III Manuał do Pedału – II Manuał do I Manuału – III Manuał do I Manuału – III Manuał do II Manuału – Super II Man. do I Man. – Super III Man. do I Man. – Super III Man. do II Man. – Sub II Man. do I Man. – Sub III Man. do I Man. – Sub III Man. do II Man.

Włączniki ręczne: Wyłącznik głosów języczk[owych] – Moderator dla Pedału (automat pedałow[owy]?) – Tremulant dla III Manuału

Włączniki i urządzenia nożne: Walec dla Crescendo – Ekspresja dla II Manuału – Ekspresja dla III Manuału



Fot. 4. Kraków, kościół pw. NSPJ, projekt prospektu organowego z 1924 r. (Arch15: 121).

W liście z 30 grudnia 1924 r. przedstawiciele firmy wspomnieli o kolejnej ofercie (z 27 grudnia), tym razem na budowę większego instrumentu – o 50 głosach. Równocześnie zapytywali, czy mogą spodziewać się zawarcia umowy (Arch14: 165). Przełożony najwyraźniej zwlekał jednak z odpowiedzią.

Alternatywna oferta pochodzi z 12 października 1925 r. i została przygotowana przez *Koncesjonowany Zakład Budowy Organów Kościelnych i Salonowych Wojciech Zagórda i Syn w Czernichowie*. Zagórda proponował jezuitom wykonanie 3-manuałowego, 44-głosowego instrumentu „systemu mechaniczno-pneumatycznego”, gdzie wolno stojący, pneumatyczny kontuar współpracowałby z zastosowaną dalej mechaniczną trakturą oraz wiatrownicami stożkowymi. Kosztorys opiewał na sumę 40 000 zł (Arch14: 177–193).

Tab. 3. Dyspozycja 44-głosowych organów firmy W. Zagórda dla kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie według projektu z 1927 r. (Arch14: 182, 184–186).

Manuał I C - g <sup>3</sup>	Manuał II C - g <sup>3</sup>	Manuał III C - g <sup>3</sup>	Pedał C - f <sup>1</sup>
Quintatöna 16'	Bordun 16'	Lieblich gedackt 16'	Sub-Bas 16'
Pryncypał 8'	Flet Amabilis 8'	Geigen-pryncypał 8'	Kontra-Bas 16'
Gedackt 8'	Koncert-flet 8'	Lieblich gedackt 8'	Violon-Bas 16'
Traver-fleta 8'	Quintatöna 8'	Rohrflet 8'	Octaw-Bas 8'
Dulciana 8'	Viola 8'	Aeolina 8'	Bas fleta 8'
Viola di Gamba 8'	Salicjonat 8'	Vox Celest. 8'	Cello 8'
Oct[a]va 4'	Rurflet 4'	Fleta-traversa 4'	Bombardon/Posaune 16'
Violine 4'	Dolce 4'	Fugara 4'	Trompeta 8'
Octava 2'	Piccolo 2'	Flautina 2'	
Mixtura IV 2 2/3'	Rauschquinta II 2 2/3'	Harmonia aeterya III 2 2/3'	
Kornet III 8'	Klarnet 8'	Trompet harmonique 8'	
Trompeta 8'		Oboja 8'	
		Vox humana 8'	

Dwie wolne kombinacje

Stałe kombinacje: Mezzoforte – Tutti

Łączniki: Koppel II Man. do I Man. – Koppel III Man. do I Man. – Koppel III Man. do II Man. – Koppel I Man. do Pedału – Koppel II Man. do Pedału – Koppel III Man. do Pedału – Suboctaw Koppel III do II Man. – Superoctaw III do II Man. – Superoctaw Kop. dla I Man.

Uprzedzając ewentualne zastrzeżenia odnośnie do wysokiej ceny, Zagórda dołączył do wspomnianej oferty kosztorys na budowę 26-głosowych organów o 2 manuałach i pedale. Koszt mniejszego instrumentu miał wynieść 22 000 zł (Arch14: 191–193).

Tab. 4. Dyspozycja 26-głosowych organów firmy W. Zagórdy dla kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie według projektu z 1927 r. (Arch14: 191–192).

Manuał I C – g <sup>3</sup>	Manuał II C – g <sup>3</sup>	Pedał C – f <sup>1</sup>
Pryncypał 8'	Bourdon 16'	Sub-Bas 16'
Flet Major 8'	Geigen-pryncypał 8'	Violon-Bas 16'
Flet Amabilis 8'	Flet Minor 8' sic!	Fleta-Bas 8'
Viola di Gamba 8'	Quinta-töna 8'	Cello 8'
Salicyonał 8'	Aeolina 8'	Basson/Bombardon 16'
Octawa 4'	Vox Celestis 8'	
Rohrflet 4'	Violine 4'	
Flageolet 2'	Piccolo 2'	
Mixtura IV 2 2/3'	Klarnet/Oboja 8'	
Cornet IV 4'	Vox-Humana 8'	
Trompeta 8'		

Wolna kombinacja

Wolne kombinacje dla poszczególnych sekcji

Stałe kombinacje: Piano – Mezzoforte

– Tutti

Łączniki: Koppel II Man. do I Man.

– Koppel I Man. do Pedału – Koppel II Man.

do Pedału – Suboctaw Koppel II M. do

I Man. – Superoctaw Koppel II M. do I Man.

Włączniki ręczne: Handregister ab

(wyłącznik rejestrów ręcznych) – Crescen-

do ab (wyłącznik crescendo) – Automaty-

czny Piano-Pedał (automat pedałow)

Włączniki i urządzenia nożne: General

Crescendo – Schwelltritt II Man. (żaluzja?).

Obie propozycje W. Zagórdy nie zostały przyjęte. Jezuita nie skorzystał

także z usług firmy Dominika Biernackiego z Włocławka, która przesłała im

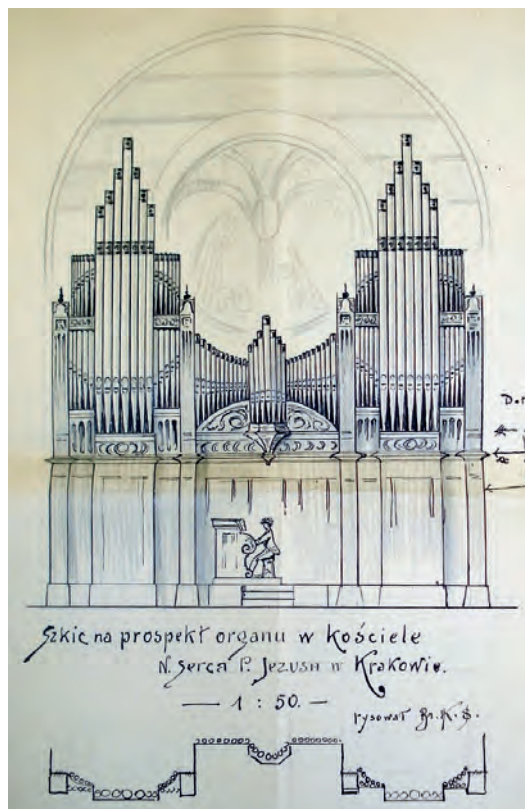
swoją broszurę reklamową (Arch14: 173–174). Tymczasem firma Rieger,

najwyraźniej zaniepokojona ciągłym brakiem decyzji, w liście z 13 września

1926 r. poprosiła o pilną odpowiedź, czy zakonnicy zamierzają kupić oferowane

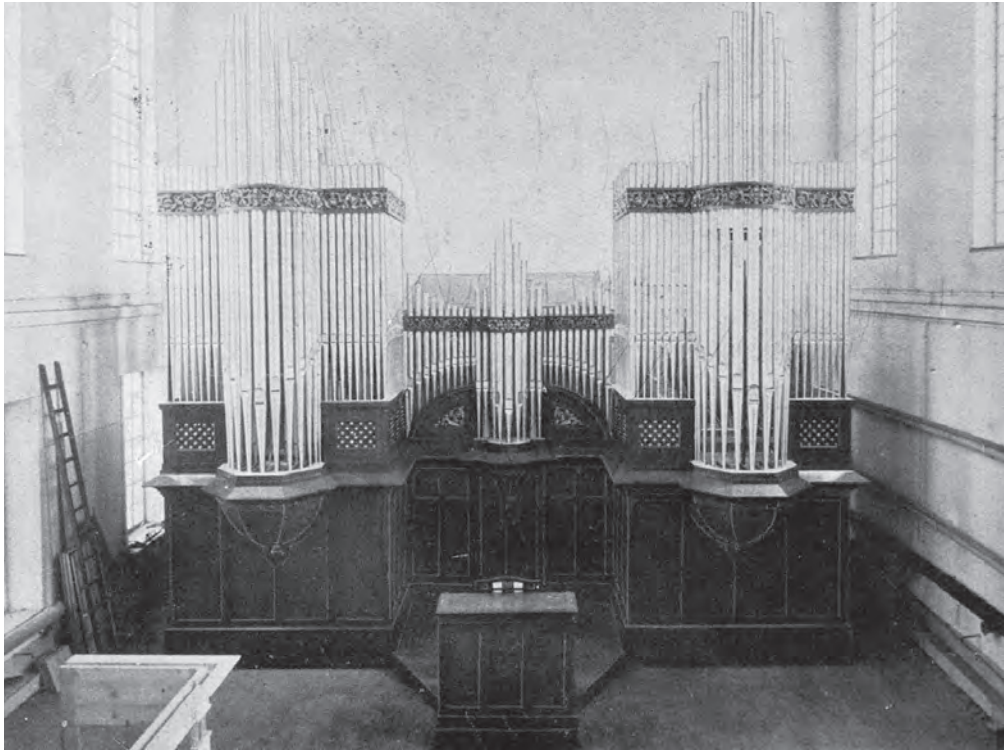
wcześniej organy (Arch14: 169–170). Ponaglenie nie przyniosło jednak oczekiwanego

rezultatu, gdyż



Fot. 5. Kraków, kościół pw. NSPJ, projekt prospektu organowego z 1928 r., rys. br. J. Kurpierz (Arch14: 157).

zamówienie wciąż nie napływało. Co więcej, list z 30 maja 1927 r. wskazuje na to, że również firma Josepha Goebela z Gdańska była gotowa wykonać instrument do krakowskiego kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa (Arch14: 175), jednak ta oferta również nie została zrealizowana.



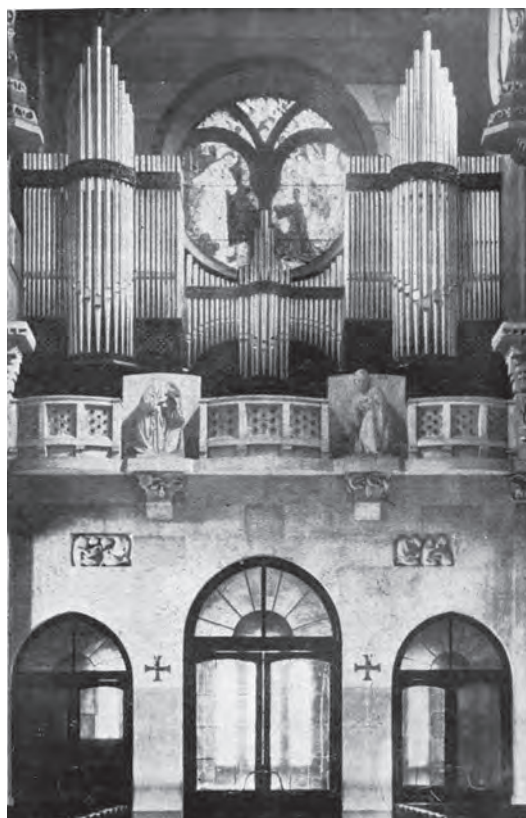
Fot. 6. Jägerndorf, hala montażowa firmy *Rieger*, organy dla kościoła pw. NSPJ w Krakowie (Arch17:16).

Dopiero 23 listopada 1927 r. oficjalnie zamówiono organy w firmie *Rieger*. Ich koszt wyniósł 4800 dolarów (Arch16: 73r, 88r–88v). Projekt prospektu organowego, różny od tego przedłożonego przez firmę w 1924 r. (Arch15: 121), narysował br. Józef Kurpierz (Arch14: 157). Ostateczny kształt prospektu organowego jest niejako kompilacją wzorców czerpanych z obydwu projektów. Trwająca budowa instrumentu była wzmiankowana na łamach „Głosu Narodu” z 2 marca 1928 r. ([b.a.] 1928d: 3), natomiast jedna z publikacji reklamowych wydanych przez firmę *Rieger* zawiera unikatowe zdjęcie organów zmontowanych w hali fabrycznej w Jägerndorfie przed przewiezieniem ich do Krakowa (Arch17: 16).

Części instrumentu zostały przywiezione do świątyni jezuitów 15 maja 1928 r., a już 4 czerwca tegoż roku miał miejsce odbiór ukończonych organów, dokonany przez znanych krakowskich muzyków: Bolesława Wallek-Walewskiego i Tomasza Flaszę. Uroczystość po-

święcenia nowego instrumentu przez prokuratora prowincji, o. Władysława Ochęduszkę, odbyła się 10 czerwca 1928 r. i została ubogacona utworami organowymi wykonanymi przez B. Wallek-Walewskiego oraz T. Flaszę, którzy następnie gościli na obiedzie w kolegium jezuickim (Arch16: 88r–89v). Wydarzenia te były opisywane w prasie ([b.a.] 1928a: 111; [b.a.] 1928b: 3; [b.a.] 1928c: 5). Organy oznaczone jako opus 2317 miały trakturę pneumatyczną, a ich dyspozycja, obejmująca 33 głosy rozdzielone między 3 manuały i pedały, była najprawdopodobniej identyczna z projektem przedłożonym w 1924 r. (Arch15: 122).

W drugiej połowie 1928 r. zakonicy rozważali kwestię ogrzewania kościoła, słusznie zauważając, że panująca w zimie wilgoć może przyczynić się do uszkodzenia organów. Centralne ogrzewanie zainstalowano jednak dopiero pod koniec 1932 r. (J.L. Kontkowski 1994: 305, 310).



Fot. 7. Kraków, kościół pw. NSPJ, prospekt organowy, stan po 1928 r. (Arch17: 16).

W 1936 r. powstała w Katowicach Polska Fabryka Organów będąca spółką firmy *Rieger* i katowickiego budowniczego organów Rudolfa Zenkera ([b.a.] 1936: 67). Na papierze firmowym z tegoż roku spółka przypisała sobie szereg realizacji firmy *Rieger*, w tym także 33-głosowy instrument w krakowskim kościele jezuitów (Arch18: 180).

Pierwsze poważniejsze prace przy organach, znacznie ingerujące w ich pierwotny kształt, nie są dokładnie udokumentowane. Wiadomo, że 18 listopada 1956 r. miało miejsce poświęcenie instrumentu po przebudowie prowadzonej pod kierownictwem prof. Józefa Chwedczuka, który tego samego dnia koncertował na zmodernizowanych organach (Arch20: 32). Niektóre z dotychczasowych opracowań (K. Hewelt 2008: 28; J.L. Kontkowski 1994: 316), sugerując się zapewne zachowaną broszurą reklamową firmy Dominika Biernackiego z Włocławka (Arch14: 173–174), podają, że wykonawcą prac była rzeczona firma. Ponieważ jednak zakład ten nie istniał już w latach 50. XX w., można przypuszczać, że przy instrumencie pracowała raczej firma Wacława Biernackiego z Krakowa (A. Pietrzyk 1982: 169). W ramach przebudowy zmodyfikowano dyspozycję, zwiększono liczbę głosów do 45, wprowadzono trakturę elektropneumatyczną w miej-

sce traktury pneumatycznej, a także podwyższono strój z  $a_1=435$  Hz do  $a_1=440$  Hz (K. Hewelt 2008: 28).

Tab. 5. Dyspozycja organów w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie w latach 1956-2007 (na podstawie oględzin stołu gry funkcjonującego do 2007 r.).

Manuał I C - g <sup>3</sup>	Manuał II C - g <sup>3</sup>	Manuał III C - g <sup>3</sup>	Pedał C - f <sup>1</sup>
Bourdon 16'	Pryncypał fletowy 8'	Pryncypał skrzypcowy 8'	Subbas 16'
Pryncypał 8'	Holflet 8'	Flet 8'	Kontrabas 16'
Gedekt 8'	Kwintaton 8'	Flet harmonijny 8'	Violonbas 16'
Koncert-flet 8'	Gemshorn 8'	Aeolina 8'	Oktawbas 8'
Fugara 8'	Oktawa 4'	Vox coelestis 8'	Cello 8'
Salicet 8'	Bachflet 4'	Praestant 4'	Chorałbas 4'
Oktawa 4'	Oktawa 2'	Trawersflet 4'	Mixturbas 3 ch.
Rurflet 4'	Sifflet 1 1/3'	Nasard 2 2/3'	Puzon 16'
Róg nocny 4'	Sesquialtera 2 ch.	Pikolo 2'	
Kwinta 2 2/3'	Kornet 3 ch.	Tercja 1 3/5'	
Super-oktawa 2'	Obój 8'	Flageolet 1'	
Mixtura 4 ch.		Cymbel 3 ch.	
Trompet 8'		Vox humana 8'	

Trzy wolne kombinacje

Stałe kombinacje: Piano – Mezzo-Forte – Fortissimo – Tutti

Łączniki: I-ped. – II-ped. – III-ped. – II-I – III-I – III-II – Super M.II – Super M.II-M.I – Super M.III-M.I – Subo M.III-M.II – Subo M.II-M.I – Subo M.III-M.I

Włączniki ręczne: Komb. dowolna I – Komb. dowolna II – Komb. dowolna III – Rejestry – Crescendo – Głosy językowe – Autom. Mod. ped. (automat pedałowy) – Dzwony – Tremolo M.II – Tremolo M.III

Włączniki i urządzenia nożne:

Tutti – Crescendo – Ekspresja II.M. – Ekspresja III.M.

W marcu 1972 r. instrument został nastrojony (J.L. Kontkowski 1994: 323), jednak z biegiem lat jego stan ulegał pogorszeniu. W piśmie z 1 października 1981 r. Albert Kunz z Krakowa poinformował ówczesnego rektora bazyliki, o. Romana Darowskiego, o możliwości wyremontowania organów (we współpracy z Lechem Skoczylasem z Krakowa) kosztem 110 000 zł (Arch21). Wprawdzie remont nie zo-



Fot. 8. Kraków, kościół pw. NSPJ, stół gry organów funkcjonujący do 2007 r., stan obecny (fot. Piotr Matoga).





Fot. 9. Kraków, kościół pw. NSPJ, prospekt organowy, stan obecny (fot. ze zbiorów Fundacji Ars Organi im. B. Rutkowskiego).

stał wówczas zrealizowany, jednak L. Skoczylas dokonał szeregu napraw, nastroił głosy językowe oraz część labialnych, a także przeprowadził korektę intonacyjną niektórych głosów labialnych, przygotowując w ten sposób instrument do koncertów odbywających się 12 i 13 października 1981 r. (Arch22).

Na początku 1989 r. zawarto z A. Kunzem i L. Skoczylasem dwie umowy na gruntowny remont organów, przy czym pierwsza, z 16 stycznia (Arch23); zapewne straciła ważność w chwili zawarcia drugiej – 28 stycznia (Arch24). Różnice między obiema umowami dotyczyły kwestii finansowych: w pierwszej umowie prace zostały wycenione na 1350 dolarów, w drugiej (zrealizowanej) – na milion zł (Arch23, Arch24). Remont obejmował m.in.: demontaż wszystkich piszczałek i części wiatrownic, wymianę płaszczy na wszystkich trzech miechach pływakowych, wymianę mieszków, czyszczenie piszczałek i wiatrownic, naprawę uszkodzonych piszczałek, odnowienie instalacji elektrycznej, korektę intonacyjną oraz strojenie (Arch25). Końcowe rachunki za wykonane prace, wystawione 30 czerwca 1989 r., dowodzą, że podany w umowie koszt remontu nie uległ zmianie (Arch26; Arch27).

W 2007 r. organy zostały przebudowane po raz drugi, tym razem przez firmę Michała Klepackiego z Pępowa (K. Hewelt 2008: 29) w ramach projektu „Jezuickie Perły Południa” (K. Rogalski 2009: 48–49). Autorem projektu dyspozycji, wykonawcą intonacji oraz konsultantem w zakresie menzur był Jerzy Kukła z Lublina. Zmodyfikowano wówczas dyspo-

zycję, zwiększono liczbę głosów do 47, zbudowano trzy nowe miechy pływakowe, zainstalowano nowy, wolno stojący, elektryczny stół gry (z elektronicznym systemem pamięci typu *Setzer* konstrukcji Sławomira Syjoty z Kóz k. Bielska-Białej) oraz podłączono nową dmuchawę elektryczną. Koncert inauguracyjny w wykonaniu J. Kukli odbył się 18 listopada 2007 r. (K. Hewelt 2008: 29). Instrument ma elektropneumatyczną trakturę gry i rejestrów oraz wiatrownice stożkowe. Dawny stół gry firmy *Rieger* stoi obecnie w bocznej części chóru muzycznego.

Tab. 6. Obecna dyspozycja organów w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie.

Manuał I C - g <sup>3</sup>	Manuał II C - g <sup>3</sup>	Manuał III C - g <sup>3</sup>	Pedał C - f <sup>1</sup>
Bourdon 16'	Flauto Principale 8'	Geigen-principal 8'	Subbass 16'
Principal 8'	Gedeckt 8'	Flûte harmonique 8'	Kontrabass 16'
Doppel-gedeckt 8'	Portunal-flöte 8' (dawniej	Aeoline 8'	Violonbass 16'
Concert-flöte 8'	Hoflet 8' z II manuału,	Vox coelestis 8'	Quintbas 10 2/3' (nowy,
Quintatön 8'	przeintonowany)	Gemshorn 4' (przeniesiony	wykonany przez firmę
Fugara 8'	Salicional 8' (przeniesiony	z I manuału)	Zdzistawa Mollina z Odrów
Octave 4'	z I manuału)	Travers-flöte 4'	k. Chojnic)
Gedeckt-flöte 4' (dawniej	Principal 4'	Quintflöte 2 2/3'	Octavbass 8'
Bachflet 4' z II manuału)	Rohrflöte 4' (przeniesiony	Piccolo 2'	Bassflöte 8' (nowy, wykonany
Quinte 2 2/3'	z I manuału)	Terzflöte 1 3/5' (skorygowane	przez Antoniego Kuczaja
Super-octave 2'	Flageolet 2' (wykorzystane	menzury)	z Gołkowic)
Mixtur 4 fach	piszczałki głosu Sifflet 1 1/3'	Mixtur 3 fach (wykorzystane	Cello 8'
Fagott 16' (nowy, wykonany	z II manuału)	piszczałki Mixturbasu 3 ch.	Octave 4'
przez firmę <i>Giesecke</i> )	Flautino 1' (dawniej Flageolet 1'	z pedału i Cymbła 3 ch.	Posaune 16'
Trompette 8'	z III manuału)	z III manuału)	Trompette 8' (nowy, wykonany
	Cornett 3-4 fach	Oboe 8' (przeniesiony	przez firmę <i>Giesecke</i> )
	Mixtur 3 fach (nowa)	z II manuału)	Glocken
	Clarinete 8' (nowy, wykonany	Vox humana 8'	
	przez firmę <i>Giesecke</i> )	Clairon 4' (używany, wykonany	
	Glocken	przez firmę <i>Walcker</i> )	

*Setzer* (64 kombinacje)

Stała kombinacja: Tutti

Łączniki: I-P - II-P - III-P - Sub II-I - Super II-I - Sub II - Super II - Sub III-I - Super III-I - Sub III-II - Super III-II - Sub III - Super III

Włączniki ręczne: AP (automat pedałowowy) - GJ (wyłącznik głosów językowych) - PO (wyłącznik połączeń typu sub i super) - CR (crescendo) - CRA (crescendo z możliwością programowania) - Tremolo (manuał II) - Tremolo (manuał III)

Włączniki i urządzenia nożne: [crescendo] - [żaluzja manuału II] - [żaluzja manuału III]

## Zakończenie

Organy, których dzieje zostały przedstawione w niniejszym artykule, wpisują się w dorobek firmy *Rieger*, która, jak zaznaczono we wstępie, przez kilkadziesiąt lat miała istotny udział w kształtowaniu instrumentarium organowego Polski południowej oraz obszarów dawnej Galicji. Jeśli chodzi o dalsze perspektywy badawcze, pozostaje żywić nadzieję, iż sukcesywne opracowywanie historii instrumentów na tych terenach, poparte przede wszystkim gruntownymi badaniami źródłowymi oraz ewidencją zachowanych organów, zaowocuje równocześnie odkrywaniem nowych faktów z działalności rzeczony firmy.



Fot. 10. Kraków, kościół pw. NSPJ, stół gry organów, stan obecny (fot. Piotr Matoga).

## BIBLIOGRAPHY

Arch1: Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. rps 183, fol. XI, *Rationes fabricæ domus profesæ Cracoviensis, et fabricæ templi Societatis Iesu a Martio 1683*.

Arch2: Archivum Romanum Societas Iesu, sygn. Pol. 59, *Historia Provinciæ Poloniae Societatis Iesu Ab anno 1727, ad annum 1730*.

Arch3: Archiwum Parafii pw. św. Floriana w Krakowie, sygn. 30, *Liber Conclusionum V. Capituli Majoris Ecclesie S. Floriani Clepardie ad Cracoviam ab anno 1647*.

Arch4: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 1401-IV, *Historia kościoła św. Barbary po kasacie (1774–1893)*.

Arch5: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 1401-IV, *Inwentarz kościoła św. Barbary sporządzony 20 X 1820*.

Arch6: Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. APA 146, *Kraków – par. św. Mikołaja*, teczka 1866, pismo ks. Piotra Pękalskiego do proboszcza parafii pw. św. Mikołaja w Krakowie.

Arch7: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 927, *Diarium Residentiæ ad S. Barbaram Societatis Iesu od 12 czerwca 1884 do 31 grudnia 1892*.

Arch8: Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie, bez sygn., karta ewidencyjna zabytkowych organów w kościele pw. św. Barbary w Krakowie, oprac. E. Kubala, 1984.

Arch9: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 1154, *Dokumenty gospodarcze dotyczące kościoła i domu św. Barbary z lat 1899–1919*.

Arch10: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 853, *Dziennik Rezydentów św. Barbary w Krakowie od roku 1917–1922*.

Arch11: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 2364, *Dokumenty dotyczące Domów Prowincji Towarzystwa Jezusowego z lat 1932–1961*.

Arch12: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 580, *Historia et Puncta pro litteris annuis Collegii Cracoviensis*. Rok 1868–1885.

Arch13: Biblioteka Karmelitanek Bosych w Krakowie na Wesołej, sygn. rps 242, *Roczne dzieje Klasztoru Karmelitanek Bossych przy Krakowie fundowanego pod tytułem Seraf. M.N. Teresy Św. y B.O.N. Jana od Krzyża w Roku Pańskim MDCCXVII*.

Arch14: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 2588, *Budowa kościoła Serca P. Jezusa w Krakowie i inne dokumenty z lat 1903–1927*.

Arch15: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 2113, *Miscellanea: sztychy, dekryty, afisze*.

Arch16: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 1173-II, *Diariusz Kolegium Tow. Jezusowego w Krakowie od 1 stycznia 1922 do 30 czerwca 1933*.

Arch17: Archiwum Firmy Organmistrzowskiej Kamińskich w Warszawie, bez sygn., *Zakład Budowy Organów Bracia Rieger* (wydawnictwo reklamowe bez miejsca i roku wydania, reprodukcję wykonał Paweł Pasternak).

Arch18: Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, sygn. AP 93, Archiwum Parafialne Pleszew,teczka 134 *Organy* (wypis udostępnił Adam Konrad Bigosiński).

Arch19: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 1352, *Historia Colegii Maximi Cracoviensis (1946–1963)*.

Arch20: Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, sygn. rps 2961, *Diariusz Kolegium od 1 stycznia 1956 do 31 grudnia 1958 roku*.

Arch21: Archiwum organmistrza Lecha Skoczylasa w Krakowie, bez sygn., pismo A. Kunza do o. R. Darowskiego z 1 X 1981 r.

Arch22: Archiwum organmistrza Lecha Skoczylasa w Krakowie, b. sygn., umowa między Państwową Filharmonią im. K. Szymanowskiego w Krakowie a L. Skoczylasem z 1 X 1981 r.

Arch23: Archiwum organmistrza Lecha Skoczylasa w Krakowie, bez sygn., umowa między o. ministrem a A. Kunzem i L. Skoczylasem z 16 I 1989 r.

Arch24: Archiwum organmistrza Lecha Skoczylasa w Krakowie, bez sygn., umowa między o. ministrem a A. Kunzem i L. Skoczylasem z 28 I 1989 r.

Arch25: Archiwum organmistrza Lecha Skoczylasa w Krakowie, bez sygn., *Plan prac koniecznych przy przeprowadzeniu remontu organów Bazyliki oo. Jezuitów w Krakowie przy ul. Kopernika*.

Arch26: Archiwum organmistrza Lecha Skoczylasa w Krakowie, bez sygn., rachunek A. Kunza dla Kolegium Księży Jezuitów w Krakowie z 30 VI 1989 r.

Arch27: Archiwum Organmistrza Lecha Skoczylasa w Krakowie, bez sygn., rachunek L. Skoczylasa dla Kolegium Księży Jezuitów w Krakowie z 30 VI 1989 r.

CHYBIŃSKI A. (1928). *Założenie i pierwsze lata kapeli Marjackiej w Krakowie*. „Mysł Muzyczna”, 4, 25–28.

FALK W. (1984). *Zabytkowe organy województwa bielskiego w badaniach inwentaryzacyjnych – ze szczególnym uwzględnieniem działalności firmy Gebrüder Rieger – Jägerndorf*: GEMBALSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 73–98.

FALK W. (2000). *Firma Gebrüder Rieger – historia i znaczenie w rozwoju europejskiego budownictwa organowego, na podstawie unikalnego katalogu i materiałów reklamowych firmy*: GEMBALSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku II*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 209–226.

GRZEBIEŃ L. (2004). *Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*. Kraków: Wydawnictwo WAM.

HEWELT K. (2008). *Piękno brzmienia*. „Jezuici. Nasze Wiadomości” 33, 28–29.

KONTKOWSKI J.L. (1994). *Jezuicki kościół Serca Jezusa w Krakowie*. Kraków: Wydawnictwo WAM.

PASTERNAK P. (2008). *Organy i ich twórcy na obszarze ziemi sądeckiej*. Nowy Sącz: Biblioteka „Rocznika Sądeckiego”.

PIETRZYK A. (1982). *Działalność organmistrzowska rodziny Biernackich*: KRASSOWSKI J. (ed.), *Organy i muzyka organowa IV*, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

MĄCZYŃSKI F. (1922). *Kościół OO. Jezuitów*. „Architekt”, 1, 9 (dodatkowo fotografie na stronach: I/4, I/5).

PASZENDA J. (1985). *Kościół św. Barbary w Krakowie z domem zakonnym księży jezuitów. Historia i architektura*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

REJOWICZ J. (1913). *Pierwotna kaplica Serca Jezusowego w Krakowie na Wesołej*, Kraków: Kolegium OO. Jezuitów na Wesołej.

ROGAŁSKI K. (2009). *Przywrócony blask*. „Jezuici. Nasze Wiadomości”, 36, 48–50.

SKOCZYŁAS L. (2005). *O krakowskich organach krótkie historyjki*. 3. *Święta Barbara*, „Organista”, 1, 3.

STOCH E. (1987). *Bazylika Najśw. Serca Pana Jezusa w Krakowie (Księża Jezuici) – przewodnik*. Kraków: Księża Jezuici.

[b.a.] (1928a). *Kraków. Nowe organy w Kościele Najśw. Serca Jezusowego na Wesołej*. „Hosanna”, 7–8, 111.

[b.a.] (1928b). *Nowe organy*. „Gazeta Związkowa. Pismo Związku Organistów Archidiecezji Krakowskiej i Kasy Samopomocy Organistów”, 3, 3.

[b.a.] (1928c). *Poświęcenie organów w kościele oo. Jezuitów na Wesołej*. „Głos Narodu”, 156, 5.

[b.a.] (1928d). [Reklama firmy Rieger]. „Głos Narodu”, 62, 3.

[b.a.] (1929). *Hołd zasługom p. Wandy Chmielowej*. „Dzwon Niedzielny”, 27, 424.

[b.a.] (1936). *Nowa fabryka organów*. „Gość Niedzielny”, 5, 67.

www1: [www.jezuici.pl/przetargi](http://www.jezuici.pl/przetargi), 16 XI 2014.

## SUMMARY

History and activity of the *Rieger* company were the subject of several publications using, among others, catalogues and advertisements published by the company. The article concerns the history of pipe organs of the company in two Jesuit churches of Kraków: St. Barbara's Church and the Sacred Heart's Church.

The beginning of development of music in the Jesuit order took place under the rule of the general Claudio Acquaviva, who at the beginning, in 1608, allowed to use the pipe organ and woodwind instruments in churches, and yet in 1611 he agreed to employ secular instructors of music, what next allowed to establish music schools. The musical chapel, active in Kraków from the 17<sup>th</sup> century and competing with the chapel of St. Mary's Basilica, was an important element of Jesuit activity in the field of music.

St. Barbara's Church was created through rebuilding the 14<sup>th</sup>-century cemetery chapel at the St. Mary's Basilica's Cemetery. In 1583, the church was given to Jesuits, who discovered an organ in it. The new instrument, finished in 1688, was sold in 1731 and replaced by a significantly smaller one, and then the next one, built in 1865 by Antoni Sapalski.

In order to build the new organ, which has been preserved until today, the monks contacted the company of *Gebrüder Rieger* from Jägerndorf, which in 1894 presented the first project of the disposition, and then the official cost estimated model. Yet in December 1894 the final acceptance of the mechanic instrument (Opus 457) with two keyboards and pedal took place. It was equipped with 16 ranks, including 5 in the multiplex system.

In 1913, the organ was equipped with the electric motor. Moreover, two pipes were changed then. In 1917 and 1918 Stanisław Żebrowski from Kraków made the repair. In June 1918 pipes from the case were taken to be used for war purposes. The person who removed them was Josef Kloss, the technical director of the *Rieger* company, who went to Kraków to undertake similar actions in other churches of the city as well. During his stay, he lived in the Jesuit monastery at the St. Barbara's Church. In 1919 S. Żebrowski cleaned and tuned the organ. In February 1920 he installed the missing pipes of the case, commissioned from the *Rieger* company. The same organ builder had a conflict with the general of Jesuits in 1927. The reason for that was that he did the works beyond the written agreement, demanding additional payment. In 1935 the overview of the instrument was made by the *Rieger* company. In 1964, in the face of the deterioration of the organ, the representative of the Dominik Biernacki of Warsaw's company, made an overview. The company offered the repair connected with the reconstruction in terms of changing the tracker action, organ's console and adding "modern" pipes. The works were not realised. In 2007–2009 the church was thoroughly rebuilt. Then, the repair of the instrument took place as well, made by the company of Michał Klepacki from Pępow.

The monumental Sacred Heart's Church in the district of Wesoła was built by Jesuits in 1909–1912, replacing the previous chapel. In the 1920s the offers to build the pipe organ in a new church were made by the following companies: *Gebrüder Rieger* (1923–1924), Wojciech Zagórda from Czernichów (1925), Joseph Goebel from Gdańsk (1927) and Dominik Biernacki from Włocławek (lack of date). Finally, in November 1927, Jesuits commissioned the instrument from the company of *Rieger*. Its parts arrived in the church in May 1928 and yet at the beginning of June the final acceptance of the organ took place in the presence of Cracovian musicians: Bolesław Wallek-Walewski and Tomasz Flaszka. The ceremony of consecration of the new instrument (Opus 2317) took place on 10<sup>th</sup> June 1928. Firstly, the organ had 33 ranks, 3 manual keyboards, a pedal and pneumatic tracer action.

The instrument was probably damaged as a result of explosions in 1945. It was repaired by the *Rieger* company in 1947. First serious works with the organ are not scrupulously documented. It is known that on 18<sup>th</sup> November 1956 the consecration of the instrument after the renovation under the guidance of Prof. Józef Chwedczuk took place. The executor of the works was probably the company of Waclaw Biernacki from Kraków. The number of voices was extended to 45, and tracker action was replaced by an electro-pneumatic one. In 1972 the pipe organ was tuned and in 1981 several repairs were made by Lech Skoczylas from Kraków. In 1989 the repair was made by Albert Kunz and Lech Skoczylas

from Kraków. In 2007 the reconstruction was made by Michał Klepacki from Pępów after the consultations with Jerzy Kukla from Lublin. The number of voices increased to 47, new bellows were built, the console was installed as well as electronic memory system. The earlier organ console of the *Rieger* company is currently kept in the side part of the gallery.

The presented article proves that the *Rieger* company with its seat in Silesia to some extent shaped the picture of organ building in the territory of Southern Poland since the end of the 19<sup>th</sup> century.

### Słowa kluczowe/Keywords:

organy • budownictwo organowe • organmistrzowie • Kraków  
• *Rieger*

organ • organ building • organ makers • Kraków • *Rieger*

**Piotr Matoga** – born in 1989 in Kraków. His scientific interests concentrate on the history of the organ and musical life of churches and convents in Kraków. He has published the book and several articles concerning this topic. He cooperates with the Bronisław Rutkowski *Ars Organi* Foundation, in which he is a coordinator of the project *Organa Polonica*. He gives speeches at academic conferences devoted to music and organ building. He is an organist of the Black Madonna of Częstochowa's Church in Kraków-Olszanica.

email: [piotr.matoga@arsorgani.pl](mailto:piotr.matoga@arsorgani.pl)

**5**

---



# Der Prag-Aufenthalt von Abbé Georg Joseph Vogler in den Jahren 1801 und 1802 unter besonderer Berücksichtigung seiner Lehrtätigkeit und Orgelbauprojekte

Abbé Georg Joseph Vogler's stay in Prague in 1801 and 1802 with particular focus on his teaching and organ building projects

Felicia Wieland

HOCHSCHULE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK  
UND MUSIKPÄDAGOGIK, REGENSBURG

## ABSTRACT

Georg Joseph „Abbé“ Vogler (1749–1814) was born in Würzburg, Germany, and worked as music theorist, composer, organist and spiritual. In his lifetime, he rarely spent a longer time at one place, because he always wanted to go to another foreign country. Nevertheless there were longer stations in his life, such as Mannheim (1771–1778), Stockholm (1786–1799) and Darmstadt (1807–1814). His stay in Prague in the years of 1801 and 1802 belonged to a series of short stays in Copenhagen, Berlin, Silesia, Vienna and Munich, each of them lasting maximum two years. In Prague he taught as “professor of musical art”, played improvisation concerts on organs and his so-called “Orchestrion” and rebuilt the organ of the church St. Nicolaus after his “simplification system”.

**G**eorg Joseph „Abbé“ Vogler (1749–1814) war ein aus Würzburg stammender Musiktheoretiker, Komponist, Organist und Geistlicher. Zu seinen Lebzeiten verbrachte er nur selten längere Zeit an einem Ort, da es ihn oft ins Ausland auf Forschungsreisen zog. Längere Stationen seines Lebens waren Mannheim (1771–1778), Stockholm (1786–1799) und Darmstadt (1807–1814). Sein Aufenthalt in Prag in den Jahren 1801 und 1802 gehörte zu einer Reihe kurzer, maximal zwei Jahre dauernder Aufenthalte unter anderem in Kopenhagen, Berlin, Schlesien, Wien und Mün-



Abbildung 1: Ölgemälde von Joseph Hauber (1766–1834), 1808, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum; aus: B. Pelker, R. Thomsen-Fürst 2016, Bd. 1: 26

chen. In Prag unterrichtete er als „Professor für Tonkunst“, gab Improvisationskonzerte auf Orgeln und seinem sogenannten „Orchestrion“ und ließ die Hauptorgel der St.-Nikolaus-Kirche entsprechend seines bekannten „Simplifikationssystem“ umbauen.

Dadurch, dass Vogler Studienreisen unter anderem bis nach Nordafrika unternahm, war er in seiner Zeit ein weit gereister Mann, da kaum jemand Reisestrapazen in diesem Umfang auf sich nahm. Diese Erfahrungen und Einflüsse, die er von seinen Reisen erhielt, schlugen sich unter anderem auch in seinen Harmonielehre- und Orgelbautheoretika und seinen Improvisationskonzerten nieder. Zu seiner Person gibt es sowohl von Zeitgenossen als auch von späteren Wissenschaftlern stark kontroverse Meinungen, da er zwar einige innovative Entdeckungen machte, die bis heute Bestand haben, aber dabei oft die tradierten Erfahrungen völlig außer Acht ließ und damit auch auf Widerstand stieß.

Georg Joseph Voglers Leben lässt sich im Großen und Ganzen in fünf Abschnitte teilen: Zuerst seine Kindheit und sein Studium in Würzburg und Bamberg, dann seine Tätigkeit als Kapellmeister in Schwetzingen bei Mannheim und München, drittens die Anstellung als Musikdirektor in Stockholm, darauf wurde er Königlich Schwedischer Pensionär und seinen letzten Lebensabschnitt bestimmte die Tätigkeit als Geheimer Hofrat in Darmstadt.

Geboren wurde er am 15. Juni 1749 in Würzburg als jüngstes Kind des Geigenbauers Johann Georg Vogler (1700–1752). Bereits als 14-jähriger wurde er 1763 an der Universität Würzburg in die humanistische Klasse immatrikuliert. Bald darauf zog er von Würzburg nach Bamberg, wo er 1767 ein Jura-Studium begann. Von Bamberg ging er im Jahr 1771 weg nach Mannheim, wo er eine Anstellung als Hofkaplan erhielt.

Mit einem Zuschuss von Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) reiste Vogler in den Jahren 1773 bis 1775 durch Italien, wo er in den Städten Venedig, Padua, Bologna und Rom Unterricht bei vielen bekannten Musikern und Komponisten erhielt, darunter Johann Adolf Hasse (1699–1783), Giovanni Battista Martini (1706–1784), Josef Mysliveček (1737–1781) und Padre Francesco Antonio Vallotti (1697–1780).

Außerdem wurde er vermutlich im Dezember 1773 in Venedig zum Priester geweiht, war aber kein Abt eines Klosters, wie sein Name vermuten ließe, sondern trug die Bezeichnung „Abbé“, wie in Frankreich gebräuchlich, als Titel für einen Diözesanpfarrer, der keinem Orden angehört.

Nach seiner Rückkehr nach Mannheim im Jahr 1775 arbeitete er als Hofkaplan und Vizekapellmeister und eröffnete zusätzlich zu diesen Tätigkeiten im November 1776 eine Tonschule, wo er systematisch und gebührenfrei Komposition unterrichtete.

Im Jahr 1778 übersiedelte der kurpfälzische Hof mit dem Kurfürst nach München. Vogler folgte jedoch erst im Jahr 1784 nach seiner Berufung zum ersten Hofkapellmeister, davor unternahm er noch Reisen nach Straßburg, London und Paris.

Ab dem Jahr 1785 begann er mit seiner regelmäßigen Konzerttätigkeit an der Orgel und spielte zur Verbreitung seines Systems auf seinen Reisen in nahezu jeder Stadt eines oder mehrere Konzerte, wobei seine nächste Station die Niederlande war, die er allerdings nur auf der Durchreise nach Stockholm besuchte.

Voglers nächster größerer Lebensabschnitt begann im September 1786, als er vom schwedischen König Gustav III. zum Musikdirektor der schwedischen Hofkapelle berufen wurde. Mit diesem Amt verpflichtete Vogler sich bis 1796 zu einer jährlichen Opernkomposition und zur Gründung einer Musikschule zur Ausbildung von Musikern für die Hofkapelle. Er erhielt 2000 Reichstaler pro Jahr und außerdem nicht weniger als jährlich sechs Monate Urlaub, den er auf Kosten des Königs mit Reisen verbringen sollte.

Zwei Jahre nach seiner Anstellung folgte gleich die Aufführung seiner ersten Auftragskomposition für den schwedischen König in Stockholm, das lyrische Drama *Gustaf Adolph och Ebba Brahe*, worauf Vogler eine große Europareise durch Lettland, Russland, Polen, Norddeutschland, Niederlande, London und Südwestdeutschland begann, die bis ins Jahr 1791 dauerte.

Auf dieser Reise sammelte er viele Erfahrungen über Orgel- und Instrumentenbau, darunter die neue Erfindung der durchschlagenden Zungen in St. Petersburg – ein wesentlicher Bestandteil seines neuen „Orchestrions“ – und im November 1789 ein Besuch in der Orgelbauwerkstatt von Johannes Pieter Künkel (1750–1815), wo Vogler sich schon vom Bau seines Orchestrions überzeugen ließ.

Nach seiner Europa-Reise hielt sich Vogler im Jahr 1791 unter anderem in Göteborg auf, bevor er bis 1793 zu einer Spanien- und Nordafrika-Reise aufbrach, die sein musikalisches Verständnis stark prägen sollte. Zeit seines Lebens bezog er sich in zahlreichen Schriften, Kompositionen und Konzertprogrammen auf diesen Aufenthalt und versuchte, das dort Erlebte weiterzugeben. Während dieser Reise wurde in Stockholm der König Gustav III. durch ein Attentat ermordet, weswegen sein Thronfolger Gustav IV. im Jahr 1794 Voglers Vertrag um drei Jahre verlängerte und ihm eine Pension über 500 Reichstaler jährlich zusicherte.

In dieser Zeit, 1793 bis 1796, unternahm Vogler einige Reisen innerhalb Schwedens und Norwegens und gründete eine Witwen- und Waisenkasse, die viele Spenden von ihm selbst aus seinen Orgelkonzerten erhielt, während weitere Einnahmen davon in den Aufbau der katholischen Kirche in Schweden gingen. Dieser Aufbau war Vogler sehr wichtig, er schrieb selbst in einem Brief (Pelker 2016, Bd. 1: 394):

*Drey Monate regierte ich mit bischöflicher Gewalt [...] die katholische Kirche in Schweden.*

Nach einem Aufenthalt in Paris im Jahr 1796 folgte am 23. Oktober 1798 seine erste offizielle Abhandlung über sein Simplifikationssystem, das *Système de Simplification pour les*

*orgues*. Diese Schrift war von nun an die Grundlage für Voglers Orgelumbauten, die er zur Verbreitung des Systems auf seinen Reisen überall vornahm, wo man es ihm genehmigte.

Im März 1799 trat Vogler schließlich als 50-Jähriger seine Zeit als Königlich Schwedischer Pensionär mit einer jährlichen Pension von 500 Reichstalern an, es folgten Reisen nach Kopenhagen und Berlin.

Daran schloss sich seine Reise nach Prag und die Veröffentlichung seines *Handbuch zur Harmonielehre* an. In den Jahren 1802 bis 1805 hielt Vogler sich in Wien auf, wo er unter anderem Carl Maria von Weber (1786–1826) und Johann Gänsbacher (1778–1844) unterrichtete. Neben einem Treffen mit Ludwig van Beethoven (1770–1827) machte Vogler in seiner Wiener Zeit unter anderem auch Bekanntschaft mit Joseph Haydn (1732–1809). Darauf folgte wiederum ein Aufenthalt in München in den Jahren 1805 bis 1807, wo er in zwei Kirchen neue Orgeln bauen durfte.

Sein letzter großer Lebensabschnitt begann im Oktober 1807 mit der Ernennung Voglers zum „Großherzoglich Hessischen Geistlichen Geheimen Rath“ durch den Großherzog Ludwig I. von Hessen-Darmstadt (1753–1830). Als Geistlicher Geheimrat stand Vogler zusammen mit den anderen Ratsgremiumsmitgliedern dem Großherzog beratend zur Seite und hatte somit verhältnismäßig viel Einfluss auf dessen Herzogtum.

Von 1808 bis 1810 hielt sich Vogler oft in München auf, um den Bau der Orgel in St. Peter anzuleiten und zu überwachen, bis dann im Oktober 1809 das Prüfungskonzert stattfand.

In den darauffolgenden Jahren 1812 und 1813 hielt Vogler sich noch unter anderem in Heidelberg, Wien und München auf, er beendete also bis zu seinem Tod durch einen Schlaganfall am 6. Mai 1814 in Darmstadt im Alter von 64 Jahren seine Reisetätigkeit nicht. Dies ist eine beeindruckende Tatsache, wenn man bedenkt, wie beschwerlich und lange die Reisen zu dieser Zeit noch waren.

Lange Fahrten in Pferdekutschen mit deutlich geringerer Geschwindigkeit, als wir es heute kennen, werden Vogler damals einiges abverlangt haben, dennoch war er sein ganzes Leben lang unterwegs. Dadurch war er aber sicherlich auch eine der wenigen Persönlichkeiten, die zu dieser Zeit behaupten konnten, dass sie das Privileg hatten, große Gebiete Europas bereist zu haben.

In seinen zahlreichen Schriften findet man auch ein Zitat Voglers über Böhmen, also das Gebiet Europas, das Prag als Hauptstadt hat (G.J. Vogler 1802: VI):

*Eine Nazion, die den Beinamen der harmonischen seit undenkbaren Jahren mit Recht behauptet, war mir viel zu interessant, um ihr nicht die Ausbeute meiner Kenntniße und das Resultat langer Erfahrungen und unzähliger Versuche in einem vielleicht noch wenig bebauten Felde anzubieten.*

Er besuchte Prag also aus einem Interesse heraus, das viele bekannte böhmische Komponisten geweckt hatten, die er in ganz Europa verteilt angetroffen hatte. Aufbauend auf dieses Interesse wollte er in Prag nun seine Systeme bewerben und verbreiten.

Noch vor 1800 fand ein Rückgang der wirtschaftlichen Situation in Böhmen statt, speziell auch in Prag, das – verglichen mit anderen großen Städten wie Wien – noch durch die Kriegsschäden des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) gezeichnet war und in dem nur kleine und wenige Manufakturen und Handwerksbetriebe ansässig waren. 1811 wurde als Resultat der Staatsbankrott ausgerufen. Ab etwa 1820 besserte sich durch die nun auch in Prag angekommene industrielle Revolution die vormals angespannte Wirtschaftslage. Nur noch die Hälfte der Einwohner war deutschsprachig, da viele tschechische Arbeiter vom Land in die nähere Umgebung des industriell geprägten Prag gezogen waren, wodurch sich dort eine Nationalbewegung bildete. Diese Bewegung hatte schon früher zur Folge, dass 1808 ein Verein zur Hebung der Musikkunst in Böhmen gegründet wurde und dann 1811 ebenso das Prager Konservatorium als erstes Konservatorium in Mitteleuropa, was es heute nach dem Pariser Konservatorium (gegründet 1795) zu einem der ältesten Konservatorien Europas macht. Ab 1830 gab es zusätzlich dazu die Prager Orgelschule, bis die beiden Institutionen 1891 zusammengelegt wurden.

Der allgemeine Auftrieb der Stadt Prag um 1800 nach Jahren der Unterdrückung durch die Habsburger und die damit einhergehende Zeit der Aufklärung bildeten eine hervorragende Grundlage für ein reiches Musikleben. Diese hohe musikalische Aktivität wirkte sich in den Folgejahren in ganz Europa aus und sollte somit für einen umherreisenden, von der Aufklärung ergriffenen Orgelvirtuosen, Musik- und Orgelbautheoretiker für ein Jahr ein fruchtbarer Boden sein, der über seinen Aufenthalt in Prag schrieb (G.J. Vogler 1802: VI):

*Endlich bei herannahendem Alter, am Ende meiner musikalischen Laufbahn, fand ich es planmäßig, auch das Vaterland so vieler großen Tonkünstler, die ich seit 30 Jahren auf Reisen in ganz Europa zerstreut angetroffen hatte, zu besuchen.*

Während seines bewegten und von vielen Reisen geprägten Lebens kam Abbé Vogler insgesamt zweimal in die heutige tschechische Landeshauptstadt. Der Aufenthalt, der im Folgenden in einigen Unterpunkten dargestellt werden soll, dauerte vom 30. Mai 1801 bis zum 26. Juli 1802, also etwa ein Jahr und zwei Monate. Vermeintlich keine sehr lange Zeitspanne, dennoch dahingehend eine sehr fruchtbare Zeit für Vogler, als dass dies die einzige offizielle Anstellung als Professor in seinem Leben sein sollte. Er hatte zeit seines Lebens trotzdem einige – durchaus auch bekannte – Schüler, die er vor allem während seiner Mannheimer Zeit 1776 bis 1780 in Komposition unterrichtete. Dennoch war Vogler nur in der Prager Zeit Inhaber einer Professur.

Außer von seiner Tätigkeit als Professor war dieser Aufenthalt auch geprägt von seinen Orgelbauprojekten, darunter fallen die Einrichtung eines Saals, der akustisch speziell für sein selbsterfundenes Orchestrion umgebaut wurde, und die „Simplifizierung“ der

Orgel in der Prager Nikolaikirche. Zusätzlich zu diesen Aktivitäten spielte Vogler zwei öffentliche Konzerte, was für seine Verhältnisse sehr wenig war.

Unterkunft fand der 51-jährige Vogler in diesem Jahr im heutigen Palais Czernin am bekannten Prager Loreto-Platz auf dem Hradschin. Dort war er Gast „von der Herzogin von Kurland“ (W.J. Tomaschek 1845: 384), also von Dorothea von Kurland (1761–1821), die ihm „freies Quartier und den Saal zum freien Gebrauch“ (Journal des Luxus und der Moden 1804, Bd. 19: 123) bereitstellte. Er spielte dort einige kleinere Akademien, die allerdings eher dem Adel vorbehalten waren.

Einer seiner Freunde, der Kapellmeister Wenzel Johann Tomaschek (1774–1850), schreibt, dass er Vogler oft in „Brunners Gasthause“ getroffen habe, wahrscheinlich meint er hiermit den damaligen „Gasthof zum Baade“ an der Prager Kleinseite, dessen Wirt Joseph Brunner hieß. (Anzeige vom 29. April 1823 in der Kaiserlich-königlichen privilegierten Prager Zeitung) Außer mit Tomaschek machte Vogler in dieser Zeit unter anderem auch Bekanntschaft mit Jan Antonín Koželuh (1738–1814), Vincenc Mašek (1755–1831), Johann Gottlieb Naumann (1741–1801), dem damaligen Operndirektor Domenico Guardasoni (1731–1806) und dem Orgelbauer und Klavierstimmer Melchior Potanko (ca. 1773–1823), der Vogler beim Umbau der St.-Nikolaus-Orgel helfen sollte.

Einen großen Teil der Prager Zeit von 1801 bis 1802 nahm die Organisation von geschäftlichen Dingen ein, so sind uns heute von Juni bis September 1801 fast ausschließlich Quellen in Form von Geschäftsbriefen Voglers überliefert, die unter anderem Neuauflagen seiner Schriften und Werke und den Versand einiger seiner theoretischen Schriften nach Prag betreffen. Insgesamt sind von Vogler nur 12 Briefe aus diesen 14 Monaten erhalten, davon zwischen November 1801 und Februar 1802 überhaupt keine.

Am 27. Juli erschien in der „Münchener Oberdeutschen Staatszeitung“ ein Bericht darüber, dass „Vogler [...] im ehemahligen Jesuiten-Collegium der kaiserl. Altstadt Prag ein Sahl eingeräumt worden“ ist, wo er ab Herbst seine Vorlesungen halten sollte. (Münchener oberdeutsche Staatszeitung, 7. August 1801, Nr. 185)

Im Oktober und November probte Vogler am Prager Theater seine bekannteste Oper *Castor und Pollux* und brachte sie auch zur Aufführung. Die Antrittsrede für seine Professur fand am 9. November statt.

Fast zwei Wochen später berichtet die *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* schon, dass Vogler „sich mit der Simplificirung der Orgel in der St. Nicolai-Kirche“ beschäftige. (Neue allgemeine deutsche Bibliothek, 21. November 1801, Bd. 65: 555) In dieser Zeit befasste Vogler sich auch intensiv mit dem Umbau seines Orchestriensaals.

1802 wurde dann seine Begleitschrift zu seinen musiktheoretischen Vorlesungen an der Prager Karlsuniversität veröffentlicht, das *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß*.

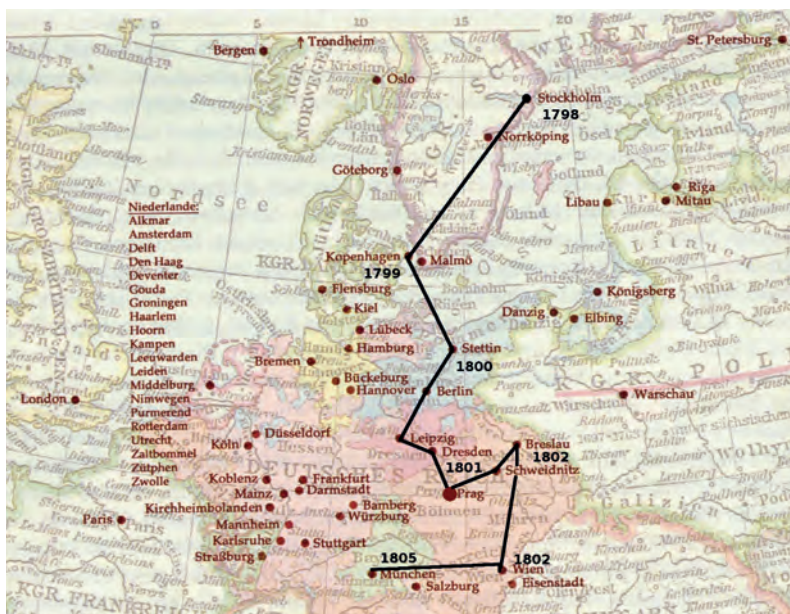


Abbildung 2: Reisestrecke Voglers von 1799 bis 1807; aus: B. Pelker, R. Thomsen-Fürst 2016, Bd. 1: 14

Am Ostersonntag 1802 veranstaltete er die erste öffentliche musikalische Akademie auf seinem Orchestrion, drei Wochen nachdem er dieses schon vor einem ausgewählten Publikum vorgestellt hatte. (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 20. April 1802, Bd. 4; *Journal des Luxus und der Moden* 19. Band, März 1804: 125)

Einige Wochen später, am 5. Juni 1802 fand die öffentliche Prüfung der von Vogler simplifizierten Orgel in der Kirche St. Nikolaus an der Prager Kleinseite statt. Wenig später, am „26. Julius desselben Jahres noch“ (*Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen* 1815, Bd. 3: 307) verließ Vogler dann die Stadt in Richtung Breslau, um erst 1804 wiederzukommen. Dieser zweite Aufenthalt in Prag im Jahr 1804 dauerte nur vier Wochen, Vogler reiste dafür 90 Stunden vom 7. bis 11. September 1804 von Wien aus, wie er in einem Brief an Johann Gänsbacher in Wien schrieb. (Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Briefe, G. J. Vogler 1)

Wenzel Johann Tomaschek, mit dem Vogler von den Jahren 1801 und 1802 bekannt war, schrieb 1845 über Voglers zweiten Prag-Aufenthalt (J. Tomaschek 1845: 391):

*Da es mit der Komposition und Orgelbau nicht recht gehen wollte, so verlegte er sich auf den Handel, kaufte um einige Tausend Gulden Tücher ein, die er im Reich um weit höhere Preise anbrachte.*

Ab Anfang Oktober 1804 hielt sich Vogler in Raudnitz an der Elbe auf, einer Stadt nördlich von Prag, und blieb dort bis 22. Oktober 1804.

Insgesamt vier Wochen verbrachte er bei diesem zweiten Aufenthalt in Prag und ging dort seinen Geschäften nach. Auf den 4. November lässt sich seine Wiederankunft in Wien datieren, wo er von 1802 bis 1805 seinen Wohnsitz hatte.

Seine Zeit in Prag 1801 bis 1802 steht in einer Reihe von längeren Auslandsaufenthalten, die Vogler in seiner Zeit als Königlich Schwedischer Pensionär machte, wobei sich die Zeit in Prag von den anderen Aufenthalten insofern unterschied, als dass er zu dieser Zeit nur wenige Konzerte selbst gab und auch verhältnismäßig wenige seiner Werke dort aufgeführt wurden.

Stattdessen bemühte er sich, sein Harmonielehresystem zu verbreiten und seiner Anstellung als Professor für Tonkunst und Akustik gerecht zu werden, indem er akustische Experimente mit dem Orchestrion durchführen ließ.

Während er normalerweise auch jährlich einige Kompositionen vollendete, schrieb er wegen seiner vielen Aktivitäten in Prag nur wenige bekannte datierte Werke. Er war zu dieser Zeit also mehr in der Forschung, im theoretischen Teil der Musik verankert als künstlerisch-praktisch wie üblich.

## Professur für Tonkunst

Abbé Vogler unterrichtete fast von Beginn bis zum Ende seiner musikalischen Laufbahn. Selbst stand er in der Tradition von Johann Adolf Hasse (1699–1783), Giovanni Battista Martini (1706–1784) und Josef Mysliveček (1737–1781), seine eigenen Schüler sollten später bedeutende Musikerpersönlichkeiten werden. Dazu zählten, wie bereits erwähnt, Carl Maria von Weber, Giacomo Meyerbeer und Franz Danzi.

Er verfasste einige Schriften für den Unterricht, deren Niveau sich – entsprechend seines Werdegangs – von Anfängerschulen bis hin zu Vorlesungsskripten erstreckt.

Zusätzlich zu den Anfängerschulen waren viele seiner Abhandlungen vor allem für Kenner beziehungsweise andere Musiktheoretiker bestimmt, darunter fallen seine *Systeme* (Simplifikationssystem, Choralssystem, System für den Fugenbau), seine *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (1778–1781) und einige sonstige Schriften über Tonwissenschaft, Tonsatz und musikalische Ästhetik, darunter das *Handbuch zur Harmonielehre*.

Das zeigt, dass Vogler nicht nur pädagogisches Geschick im künstlerisch-praktischen Instrumentalunterricht bewies, sondern auch versuchte, seine Ansichten zu Harmonielehre, Komposition und Akustik auf einem hohen Niveau zu vermitteln.

Diese Tatsache und der Umstand von Voglers großer Bekanntheit in Europa um 1800 waren die Gründe für seine Anstellung als außerordentlicher „Professor der Tonwissenschaft, Aesthetik und Akustik“ in Prag. Vogler hatte nach seiner Ankunft im Mai 1801



bei der Regierung in Prag angefragt, ob er öffentliche Vorlesungen „über die mathematischen, akustischen und ästhetischen Grundsätze für die Tonkunst und über sein Simplifikations-System für den Orgelbau“ halten dürfe. (Münchener Oberdeutsche Staatszeitung, 7. August 1801, Nr. 185)

Dies wurde ihm nach einer Meldung vom 27. Juli 1801 in der „Münchener Oberdeutschen Staatszeitung“ ab Herbst 1801 gewährt. Außerdem erhielt er für seine Vorlesungen und zur Aufstellung seines Orchestrions „einen Saal im ehemaligen Altstädter Jesuitenkollegium“ (Klementinum) für zehn Jahre zur freien Verwendung. (Journal des Luxus und der Moden, 1804, Bd. 19: 124) Er sollte jedoch noch lange vor deren Ende, schon nach einem Jahr, die Stadt wieder verlassen.

Dieser Lehrstuhl für Musik an der Karl-Ferdinands-Universität wurde für Voglers Anstellung neu gegründet und öffentlich vorgestellt bei Voglers Antrittsvorlesung am 9. November 1801 um zehn Uhr in seinem Orchestrionsaal im Prager Klementinum. Seine Antrittsrede trug den Titel „Was ist Akademie der Musik?“ und ist heute leider verschollen.

Zu Beginn waren seine Vorlesungen gut besucht, er hatte „ein zahlreiches Auditorium“. (Allgemeine musikalische Zeitung, 1801/1802, Nr. 4: 192) Das *Journal des Luxus und der Moden* nennt eine konkrete Zahl und spricht von „fünfhundert Personen“. (Journal des Luxus und der Moden, 1804, Bd. 19: 124) Diese doch hohe Besucherzahl wurde aber im Laufe des Wintersemesters schnell kleiner, um im April 1802 mit dem Beginn des Sommersemesters wieder zu „einer Unzahl von Zuhörern beiderlei Geschlechts“ anzusteigen.

In der ersten Vorlesung des Sommersemesters hielt Vogler eine „sehr [lange] Rede über Musikwesen“ und schloss daran eine Erläuterung seines sogenannten „Tonmaaßes“ an, einem achtsaitigen monochordähnlichen Instrument, mit dem er Versuche zu Intervallabständen machte.

Dadurch hatten diese und die folgenden Vorlesungen fast nur mathematische Themen als Inhalt und wenig musikalischen Bezug, was dazu führte, dass immer weniger Studenten dorthin kamen und schlussendlich nur „drei Individuen“ übrig blieben, „die er Ehren halber dann in seiner Wohnung [...] weiter unterrichtete“. (J. Tomaschek 1845: 389)

Voglers Unterrichtsweise vor allem in kleinen Gruppen bestand meist aus einem Vorlesungs- oder Gesprächsteil, einer Analyse von schon gedruckten Kompositionen, die oft seine eigenen waren, im Kompositionsunterricht kam dann noch systematischer Tonsatz- und Harmonielehreunterricht und die gemeinsame Besprechung von Hausarbeiten dazu.

Zur Unterstützung seiner Darstellungen in den Vorlesungen ließ Vogler 1802 das *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß [...], zum Behuf der öffentlichen Vorlesungen im Orchestrions-Saale* veröffentlichen.

## Das Orchestrion

Wenn wir heutzutage von transportablen Orgeln reden, meinen wir meist Truhenorgeln oder Orgelpositive, die in kurzer Zeit verpackt und aufgrund ihrer geringen Größe schnell von einem Ort zum nächsten gebracht werden können. Dieses Konzept besteht schon seit der Entstehung von Orgeln und wurde somit auch von Abbé Vogler aufgegriffen, allerdings in einer größer dimensionierten Art und Weise. Durch seine Tätigkeit als Vizekapellmeister beim Mannheimer Orchester ab 1776 kannte er die vielfältigen dynamischen Möglichkeiten und die klanglichen Differenzierungen, die in der Mannheimer Schule gepflegt wurden. Genau diese dynamische Flexibilität und den Orchesterklang wollte er ab diesem Zeitpunkt auf sein eigenes Spezialgebiet, die Orgel, übertragen. Vogler suchte also ab ungefähr 1786 nach einer Möglichkeit, eine transportable Orgel mit orchestralem Klang bauen zu lassen, der er den Namen „Orchesterion“ gab.

Ein Auslöser für die Vergabe des Baus der Pfeifen für Voglers Orchesterion an den schwedischen Orgelbauer Georg Christopher Rackwitz (1760–1844) war, dass Rackwitz während seiner Lehre in St. Petersburg bei Franz Kirschnick (1741–1802) den Bau durchschlagender Zungen gelernt hatte. Diese Art der Zungenpfeifen wurden um 1780 von Christian Gottlieb Kratzenstein (1723–1795) entdeckt, der in Kopenhagen versuchte, ein Instrument zu bauen, das die Vokale der menschlichen Sprache bilden konnte.

<u>Pedal (FF-g<sup>1</sup>)</u>		<u>I. Manual (FF-g<sup>2</sup>)</u>	
		Tromba Trias Harmonica [D]	4 fach c <sup>1</sup> : 8 <sup>2</sup> -5 1/3 <sup>2</sup> -4 <sup>2</sup> -3 1/5 <sup>2</sup>
		Tromba marina	2 fach FF: 4 <sup>2</sup> -2 2/3 <sup>2</sup>
		Jeu d'acier	1 3/5 <sup>2</sup>
		Campanella	1 1/3 <sup>2</sup>
		Rossignol-Cimbalino	4 fach FF: 1 <sup>2</sup> -4/5 <sup>2</sup> -2/3 <sup>2</sup> -1/2 <sup>2</sup>
		<u>II. Manual (FF-g<sup>3</sup>)</u>	
Basse de Flûte	8 <sup>2</sup>	Flautonc	8 <sup>2</sup>
Sylvana	4 <sup>2</sup>	Flûte à cheminée	4 <sup>2</sup>
Flauto dolce	2 <sup>2</sup>	Flûte à bec	2 <sup>2</sup>
Flauto rustico	1 <sup>2</sup>	Flauto piccolo [B]/Ombra [D]	1 <sup>2</sup> /16 <sup>2</sup> ab c <sup>1</sup>
		<u>III. Manual (FF-g<sup>3</sup>)</u>	
Serpent	8 <sup>2</sup>	Fagotto od Oboe	8 <sup>2</sup>
Clairon	4 <sup>2</sup>	Clarinet [B]/Vox Humana [D]	4 <sup>2</sup> /16 <sup>2</sup> ab c <sup>1</sup>
Cornetta	2 <sup>2</sup>	Vox angelica [B]/Flutuante [D]	2 <sup>2</sup> /16 <sup>2</sup> ab d <sup>1</sup>
		<u>IV. Manual (FF-g<sup>3</sup>)</u>	
Viola di Gamba	4 <sup>2</sup>	Viola d'amour [B]/Flauto d'amore [D]	4 <sup>2</sup> /8 <sup>2</sup> ab g <sup>1</sup>
		Violini [B]/Flauto traverso [D]	2 <sup>2</sup> /8 <sup>2</sup> ab d <sup>1</sup>

Abbildung 3: Umgeschriebene Orchesterion-Disposition von Bart van Buitenen;  
aus: Orgelcultuur in deen Deltagebied. Vijf Casestudies. 2013, S. 133

Heute noch für den Bau von Harmonien ein wichtiges Element waren die durchschlagenden Zungenpfeifen für Vogler damals eine Lösung, die Dynamik der Orgel ohne Veränderung der Tonhöhe zu variieren. Während sich bei Labialpfeifen bei niedrigerem Winddruck außer der Lautstärke auch die Tonhöhe verändert, was zu intonatorischen Schwierigkeiten führt, ist es bei durchschlagenden Zungen weniger auffällig mit dem sogenannten „Windschweller“ zu arbeiten. Deswegen ließ Vogler sich diese Art der Zungenpfeifen für sein Orchestrion gleich in St. Petersburg, aber auch „theils in Warschau, theils am Main und am Rhein“ fertigen. (J. Fröhlich 1845: 43)

Den Bau des eigentlichen Orchestrions übernahmen Pehr Schiörlin (1736–1815) aus Linköping, Olof Schwan (1744–1812) aus Stockholm und vor allem Johannes Pieter Künkel (1750–1815), in dessen Orgelbauwerkstatt in Rotterdam Vogler sich bei einem Besuch im November 1789 davon überzeigte, dass der Bau des Orchestrions voranging.

Das erste Mal wurden am 21. Oktober 1790 öffentlich Konzerte in Amsterdam auf dem Orchestrion „mit 4 Clavieren, 63 Tasten und 39 Pedalen“ angekündigt, das Vogler insgesamt 40.000 Banko-Reichstaler kosten sollte. (B. v. Buitenen 2013: 114)

Diese Beschreibung gibt schon eine ungefähre Darstellung der Größenordnung des Instruments, die dadurch relativiert wird, dass jedes der vier Manuale lediglich zwischen vier bis fünf teilweise geteilte Register besaß, insgesamt nur „35 Registerzüge“ und alle Pedalregister Transmissionen aus den Manualregistern waren, das Pedal somit nur angehängt war. (J. Fröhlich 1845: 43) Voglers ursprüngliche Disposition bezog sich in der Fußzahl auf den tiefsten Ton, wie früher im italienischen Raum üblich, wahrscheinlich hatte er diese Art der Zählung bei seinem Theologiestudium in Padua entdeckt. Wie aus der umgeschriebenen Disposition ersichtlich wird, hatte das Instrument sowohl im Pedal als auch in den Manualen einen größeren Umfang nach unten, jeweils bis zum Kontra-F, wodurch es für Vogler möglich war mit 8'-Registern einen Teil der 16'-Oktave zu spielen.

Generell gibt es einige Besonderheiten an diesem Werk: die tiefliegenden Quinten der „Tromba Trias Harmonica“ und der „Tromba marina“ erzeugen zum Beispiel jeweils Kombinationstöne, die eine Oktave unter der jeweiligen tiefsten Fußzahl liegen. So erzeugen eine 8'- und eine 5½'-Pfeife einen Kombinationston, der 16-füßig erklingt. Ebenso verhält es sich mit der 4'- und der 2¾'-Pfeife, die einen 8'-Kombinationston erklingen lassen.

Dieses Prinzip der Kombinationstöne hatte Vogler während seines Italien-Aufenthaltes in Padua bei Guisepp Tartini (1692–1770), einem Geiger und Musiktheoretiker, kennen gelernt und hier in seinem Orchestrion sofort im Grundregister, der Tromba marina, eingesetzt.

Eine weitere Besonderheit ist der Gebrauch von geteilten Laden im zweiten bis vierten Manual (in der vorliegenden Disposition gekennzeichnet mit [B] für die Basslage und [D] für die Diskantlage), was insofern ein Merkmal seines Simplifikationssystems ist, als dass in diesem System die Register Orchesterinstrumente abbilden sollen und damit auch

Lagen, die über den Stimmumfang des echten Instruments hinausgehen, beim Orgelbau vermieden werden sollen. Deshalb ließ Vogler hier in der Basslage beispielsweise eine Clarinet oder Viole d'amour im 4'-Bereich und ab einer gewissen oberen Grenze dann eine Vox humana 16' oder eine Flauto d'amore 8' bauen.

Außerdem hatte das Werk „keine Gesichtspfeifen“, (C.F.D. Schubart 1790: 846) Vogler wollte das Instrument wiederum ganz im Zuge seines Simplifikationssystems auf eine praktische Art und Weise vereinfachen, stellte alle Pfeifen in den Schwellkasten und sparte sich den Prospekt ganz, indem er weder blinde noch klingende Pfeifen dafür verwendete.

Das Stichwort „Schwellkasten“ deutet schon die nächste Besonderheit an, die darin bestand, dass ihn sein Bestreben nach extrem differenzierbarer Dynamik drei verschiedene Arten von Schwellern im Orchestrion verbauen ließ (Balz, Martin: *Die Orgel als Orchester in: Ars organi*, 47. Jg., Dezember 1999, S. 198):

*Dachsweller für forte und piano, Windschweller für die einschlagenden Zungen, Progressionsschweller zum sukzessiven Ein- und Ausschalten der Obertonregister des I. Manuals.*

Abschließend ist zum Bau des Orchestrions noch erwähnenswert, dass seine Windanlage durch 4 Bälge gespeist wurde und es insgesamt die Form eines Würfels hatte mit einer Seitenlänge von „9 rheinländischen Schuhen“, was in heutigen Maßen ungefähr einer Länge von 2,7 Metern entspricht.

Wenn man sich nun einen Würfel mit einer Seitenlänge von 2,7 Metern vorstellt, fragt man sich unweigerlich, wie das Orchestrion den Zweck erfüllte, transportabel zu sein? Diese Überlegung führt zu dem Ergebnis, dass das Orchestrion vor jedem Transport in Teile zerlegt und auseinandergebaut werden musste, um dann am Zielort wieder aufgebaut werden zu können.

Für diese Arbeit, den Transport des Orchestrions von seinem vorherigen Standort in Stockholm nach Prag, hatte sich Vogler den Orgelbauer Georg Christian Knecht (1779–1820) zu Hilfe geholt, den „Sohn des berühmten Musikdirectors [Justin Heinrich] Knecht in Biberach“ (1752–1817; Münchner Oberdeutsche Staatszeitung, 25. September 1801, Nr. 227), der einer von Voglers Bewunderern war und zu dessen Orchestrion geschrieben hatte (J.H. Knecht 1795: 5):

*Merkwürdig ist die neueste Erfindung einer ziemlich großen, transportablen Orgel von dem berühmten Vogler, Orchestrion genannt.*

Georg Christian Knecht war einer der wenigen Orgelbauer, die auch nach Voglers Wirkungszeit noch dessen Simplifikationssystem in dessen Originalgestalt umzusetzen versucht hatten. Meistens wurden durch die Orgelbauer nur Teile davon übernommen, wie zum Beispiel die Arbeit mit Kombinationstönen oder die Reduktion von Mehrfachregistern.

Bei Voglers Antrittsrede Anfang November 1801 war das Orchestrion bereits zu Teilen aufgestellt, was bedeutet, dass das Orchestrion zwischen Ende Juli (nach der Ankündigung der Vergabe des Saals an Vogler) und Anfang November, innerhalb von zwei Monaten, in Stockholm abgebaut worden war, in Teilen nach Prag geschickt und dort durch Knecht größtenteils wieder zusammengebaut worden war. Wenn man die doch nicht geringe Größe des Instruments und den damaligen Versand mit Pferdekutschen bedenkt, sind gute zwei Monate für diesen Vorgang ein beachtenswert kurzer Zeitraum.

Allerdings hatte sich ab diesem Zeitpunkt nicht mehr viel beim Bau getan – erst am 5. Februar 1802 gab Vogler seine erste musikalische Akademie im Orchestrionsaal, wo er seine Musik zu dem Schauspiel *Hermann von Unna* aufführte und bei dem Chor *Himmel von unserm Sitze* eine „ausgezeichnete Nachahmung des Donnerwetters“ auf dem noch nicht fertig gebauten Orchestrion darstellte, was ein Beispiel für seine programmatischen Kompositionen und Improvisationen ist. (Augsburgische Ordinari Postzeitung, 2. März 1802, Nr. 52, Titelblatt)

Am 11. März schrieb Vogler dann in einem Brief, dass er in zwei Wochen das Orchestrion offiziell öffentlich vorstellen wolle und fragte den Empfänger auch nach Möglichkeiten, das Orchestrion in Wien aufzustellen, plante also schon seine kommende Station. Die zwei geplanten Wochen sollten sich zu mehr als einem Monat ausdehnen, denn erst am Ostersonntag, den 18. April 1802, nach insgesamt acht Monaten Bauzeit, lud Vogler zu einem öffentlichen Konzert auf dem Orchestrion ein. Das Programm war gleichartig aufgebaut wie bei seinen zahlreichen Improvisationskonzerten.

Insgesamt fielen die Rezensionen und Meinungen über dieses Konzert eher negativ aus, ein anonymer Verfasser eines Berichts vom 20. April, der in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ abgedruckt wurde, beschwert sich zunächst darüber, von Vogler mit ständigen Konzertankündigungen für das Orchestrion hingehalten worden zu sein, da diese Konzerte zwar stattfanden, Vogler aber aufgrund der Tatsache, dass das Orchestrion noch nicht fertiggestellt war, in diesen Konzerten nie wie versprochen auf dem Orchestrion spielte. Dann berichtet er von der Windstößigkeit, fehlenden Stimmung, Tonunreinheit und von der geringen Lautstärke.



Abbildung 4: Hauptorgel von St. Nikolaus in Prag: <http://www.varhany.net/cardheader.php?lok=294> (abgerufen am 01.12.2018)

Auch Tomaschek schrieb 1845, dass die „Akademie [...] im Allgemeinen nicht sehr an[sprach]“. Im *Journal des Luxus und der Moden* beschwerte sich ebenfalls der Verfasser:

Allein wie sehr fand man sich allgemein getäuscht, und wie unzufrieden verließ man den Saal!

Die Kritik brachte Vogler dazu, weiter Versprechen zu machen, weswegen er in einem Brief vom 27. April schrieb, dass er drei Wochen später wieder ein Konzert auf dem Orchestrion geben wolle, das er bis dahin simplifizieren wollte.

Von den ursprünglichen 1500 Pfeifen nahm er 600 heraus und behauptete dann, wie schon bei seinen Orgelsimplifizierungen, dass die übrig gebliebenen 900 Pfeifen dieselbe Tonkraft hätten. Das versprochene Konzert sollte aber nicht mehr stattfinden und sein Orchestrion nach Voglers Abreise in der Nähe des Prager Veitsdoms abgestellt werden, bis es im Dezember 1809 für den Bau eines Triorganon nach Voglers Vorlagen nach München transportiert wurde und dort verwertet wurde.

## Hauptorgel der Kirche St. Nikolaus

Im Laufe seines Lebens sollte Abbé Vogler auf seinen Reisen viele Orgeln von unterschiedlichster Größe nach seinem Simplifikationsystem umbauen. Meistens wurde dann in einem Nebensatz des jeweiligen Konzertprogramms erwähnt, dass Vogler „auf der von ihm simplificirten [...] Orgel“ (Baierische National-Zeitung, 1812, Jg. 6: 1195)

91		92	
In der Hauptkirche bey St. Niklas, in der kleineren Residenz Stadt Prag, ste- hen folgende 3 Orgeln.		92	
<b>Die große Orgel.</b>		7. Flauto minor 4 8. Fugara 4 9. Quinta strepida 3fach. 10. Mixtura 4fach	
Hauptwerk.		638 Pfeifen.	
1. Principal 8	Org.	Brustpositiv.	
2. Bordun - Fißte 16		1. Principal 4	
3. Quintadena 8		2. Copl. major 8	
4. Rohrflöte 8		3. Copl. minor 4	
5. Octava 4		4. Balbflöte 4	
6. Nasat Quint 3		5. Octava 3	
7. Nachsporn 4		6. Quinta 1½	
8. Spitzflöte 4		7. Superoctava 1	
9. Quinta 3		8. Mixtura 3fach.	
10. Sedecima 2		450 Pfeifen.	
11. Quindecima 1½		Pedal	
12. Superoctava 2		1. Principalbass ins Gesicht 16	
13. Sequialtera 3fach		2. Subbass offen 16	
14. Mixtura 6fach		3. Bordunbass 16	
15. Cymbel 4fach		4. Quinta 12	
1080 Pfeifen.		5. Octavbass 8	
Küppelstiv.		6. Quintadena 8	
1. Principal 8		7. Superoctava 4	
2. Flauto major 8.		8. Trompetbass 8	
3. Salicional 8		9. Bumpart 16	
4. Gamba 8		10. Cornet 3fach	
5. Octava 4		144 Pfeifen.	
6. Quinta 3		Summarium:	
		44 Register, 2304 Pfeifen.	

Abbildung 5: Ursprüngliche Disposition der Schwarz-Orgel in St. Nikolaus; aus: Öhlschlägel, Jan Lohel: Beschreibung der in der Pfarrkirche des königl. Prämonstratenser Stifts Strahof in Prag befindlichen großen Orgel, Hladky, Prag, 1786, S. 91–92

spielen werde. Das System basierte auf dem Grundsatz, die Orgel zu vereinfachen, Pfeifen einzusparen, die nach Voglers Meinung nicht nötig waren und am Ende mittels Kombinationstönen und geteilten Laden dieselbe Tonkraft wie vor der Simplifizierung erzeugen zu können. Außerdem wurde wieder der flexible und farbenreiche Orchesterklang angestrebt.

„Wenn die Orgel der Abglanz eines wohlgeordneten Orchesters sein soll, so dürfen keine Doubletten, d. i. Pfeifen, die mit andern dieselbige Qualität, Quantität und dieselbige harmonische Relation haben, Platz finden. Welcher Componist wird je 4, 5 Hoboen, so viele Clarinetten, Flöten u. s. w. bei seinem Instrumental-Chor einführen?“ (K.E. v. Schafhütl 1888Ö 165) Aus diesem Grund entfernte Vogler auch die höher liegenden Aliquoten und gab den Registern nur den Tonumfang, den diese auch in natura besitzen (zum Beispiel das Register Oboe nur in Diskantlage). Bei den Manualen wollte er eine abgestufte Lautstärke erreichen, das erste Manual als Hauptwerk am lautesten, das letzte am leisenesten, wobei die leisen Register nur Farbtöne waren (Streicher und Flöten). Um die Vereinfachung zu vervollkommen maß er dem Orgelprospekt jegliche Bedeutung ab und strebte deshalb eine Orgel ohne Prospektpfeifen an. Vogler bewarb sein System oft mit dem Argument, dass man durch Einsparung von einem Drittel der Pfeifen auch den Kostenaufwand für den Bau um einiges geringer halten könne.

- I.**
- In Rücksicht auf Stärke.
- Volle Stärke:
- 1) Des alten Brustpositivs, 4 Fuß Ton ohne Pedal-Mutationen.
  - 2) Des neuen Brustpositivs, 8 Fuß Ton, ohne Pedal-Mutationen.
  - 3) Des alten Hauptmanuals, 8 Fuß Ton, ohne Pedal-Mutationen.
  - 4) Des neuen Hauptmanuals, 16 Fuß Ton, ohne Pedal-Mutationen.
  - 5) Volle Stärke des alten Pedals, 16 Fuß Ton, ohne scharfe Stimmen.
  - 6) Des neuen Pedals, 32 Fuß Ton, ohne scharfe Stimmen.
  - 7) Des alten Pedals, 16 Fuß Ton, mit scharfen Stimmen.
  - 8) Des neuen Pedals, 32 Fuß Ton, mit scharfen Stimmen. Die Stärke des alten Pedals zum neuen verhält sich wie 3 zu 16, so daß man, ohne der Manuale zu bedürfen, mit dem Pedal allein einen kleinen Satz ausführen kann.
  - 9) Zum Präludiren und Fugiren mit den neuen Rohrwerken, ohne Doubletten und Mixturen, nach dem Simplifikations-System zu 700 Pfeifen.
  - 10) Volle Stärke zu 1642 Pfeifen.
- II.**
- In Rücksicht auf Gravität, Feinheit und Mannigfaltigkeit nach dem neuen System.
- 1) Mutationen zum Requiem.
  - 2) Mutationen zum Accompagnement der Musik.
  - 3) Mutationen zum Solo-Spiel, die unendliche Abwechslungen hervorbringen.

Abbildung 6: Begleitzettel zur Prüfung; aus: Dlabacž, Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. Bd. 3, gedruckt bei Gottlieb Haase, Prag, 1815, Sp. 306-30

Oft setzte Vogler diese Ideen in schon gebauten Orgeln um, allerdings „kann man sich vorstellen, wie es in einer Orgel aussah, wenn Vogler, manchmal in wenigen Stunden, eine Orgel simplifiziert und 8'- und 4'-Gedackte zu 5½' und 3½' umgestellt hatte, ohne Stockbohrungen, Rasterbrettöffnungen und Anhängungen anzupassen.“ (Balz, Martin: Die Orgel als Orchester, in: *Ars Organi* 47. Jhg. Heft 4, Dezember 1999: 196) Daher hatten diese „Umbauten“ auch keinen dauerhaften Bestand.

Ebenso war es ihm mit der Orgel der Nikolaikirche auf der Prager Kleinseite ergangen. Schon im November 1801 schrieb die *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*, dass „er sich mit der Simplificirung der Orgel in der St.-Nicolai-Kirche“ beschäftige, „womit es aber ziemlich langsam von statten geht.“ (Neue allgemeine deutsche Bibliothek 1801, Bd. 65: 555) Vogler hatte nach seiner Ankunft einige der Prager Orgeln ausprobiert, aber diese nicht als gut empfunden. Die Tatsache, dass er viel und gerne über sein Simplifikationssystem redete und so viel Werbung dafür machte, brachte den Chordirektor der Nikolaikirche, Vincenc Mašek (Chordirektor ab 1794), dazu, ihm den Auftrag zur Simplifikation zu erteilen. Die Hauptorgel, die Vogler dort umbaute, wurde ursprünglich von dem Brünner Jesuiten Thomas Schwarz (1695–1754) im Jahr 1747 fertiggestellt und war eine von drei Schwarz-Orgeln der Nikolaikirche. Außer dem Umbau Voglers musste sie bis heute noch einige andere Veränderungen aushalten, ist aber noch in Teilen original vorhanden.

Weil Vogler für den Umbau der Orgel einen Orgelbauer suchte und Georg Christian Knecht wieder abgereist war, schlug Wenzel Tomaschek ihm den Instrumentenbauer und Klavierstimmer Melchior Potanko (auch Botanka) vor, der sich in der darauffolgenden Zeit mit dem Umbau beschäftigte.

Am 5. Juni 1802 wurde dann die veränderte Orgel öffentlich geprüft. Vogler veröffentlichte dazu eine Art Programm, anhand dessen er die Orgel unter anderem in „Rücksicht auf Stärke“ und in „Rücksicht auf Gravität, Feinheit und Mannigfaltigkeit nach dem neuen System“ prüfen wollte und dazu immer abwechselnd die alten und neuen Registrierungen erklingen ließ. (Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen 1815, Bd. 3: 306-307)

Vogler hatte die ursprünglich 2304 Pfeifen um 662 Pfeifen zu einer Gesamtzahl von 1642 Pfeifen simplifizieren lassen und trotzdem bemerkten die Anwesenden, „dass das Brustpositiv, das Hauptmanual und das Pedal um acht Töne tiefer klingen, als vorher“, (Neue Würzburger gelehrte Anzeigen/Beylagen, 1802, Jg. 4: 285) was wahrscheinlich den erzeugten Kombinationstönen zu verdanken war. Allgemein erzielte Vogler mit seinem Umbau einen großen Erfolg beim breiten Publikum, erhielt aber von den Kennern und Prüfern, darunter Anton Thomas Kunz, Vincenc Mašek und Jan Koželuh, eher negative Kritik.

Einige der Pfeifen, die nach Voglers Simplifizierung nicht mehr in Verwendung waren, „kamen in einen Abstellraum und verschwanden von dort teilweise, so daß es später sogar zu einem gerichtlichen Nachspiel kam.“ (R. Quoika 1966: 165)



Bis zum Tod von Vincenc Mašek im Jahr 1831 blieb die Orgel in Voglers veränderter Verfassung.

Danach wurde sie von Josef Gartner (1796–1863), einem Orgelbauer, der die barocke Bauweise und Klangart der Orgeln anstrebte, mit nur kleinen Veränderungen wieder in ihren Originalzustand versetzt. 1835 war sein Werk beendet, die Orgel hatte nun 2532 klingende Pfeifen in 46 Registern, von den Pfeifen hatte Gartner 2000 selbst aus Zinn neu angefertigt. (Prag. Beiblätter zu „Ost und West“. 19. April 1843, Nr. 62, Titelblatt)

So hatten Voglers Veränderungen an dieser Orgel fast 30 Jahre Bestand.

Verglichen mit dem Alter einiger Barockorgeln, die heute noch in Gänze erhalten sind, ist das zwar keine lange Zeit, aber bezogen auf die Ungenauigkeit, man möchte sagen, Halbherzigkeit, und der gleichzeitigen Radikalität, mit der seine Simplifizierungen durchgeführt wurden, ist dies doch ein längerer Zeitraum.

## Zusammenfassung

Wenn der Aufenthalt von Abbé Vogler in Prag auch verhältnismäßig kurz war, so lässt sich dennoch vieles darüber schreiben, wie durch den vorliegenden Text deutlich geworden sein sollte.

Eine Anstellung als Professor behalten die meisten Menschen, wenn sie sie einmal erhalten haben, ihr ganzes Leben lang und versuchen auch in schwierigeren Zeiten mit eventuell auftauchenden Problemen trotzdem weiterhin ihren Beruf auszuüben und nicht einfach die Anstellung aufzugeben.

Letzteres machte jedoch Abbé Vogler. Einerseits ist diese Tatsache in seinem Fall verständlich, da Vogler in seinem Leben kaum einmal ein Jahr lang ausschließlich in einer Stadt gelebt hatte und deshalb dieses Jahr in Prag schon eine ungewöhnlich lange Zeit für seine Verhältnisse war.

Andererseits stellt sich die Frage, was Vogler sich gedacht hatte, als er nach Prag kam und nach einer Professur verlangte. Hatte er vielleicht tatsächlich vor, sich als tätiger Pensionär in Prag auf Dauer niederzulassen? Oder sollte diese Professur an der renommierten Prager Karlsuniversität nur ein weiterer Titel in seiner Sammlung sein?

Für die Tatsache, dass Vogler sich in Prag niederlassen wollte, spricht auch, dass er den aufwändigen Transport des Orchestrions von Stockholm nach Prag organisierte und danach noch längere Zeit in einem Saal zusammenbauen ließ, den er noch dazu auf seine Kosten umbauen lassen hatte.

Letztendlich bewirkten jedoch misslungene Konzerte, ein kritisch betrachteter Orgelumbau und spärlich besuchte Vorlesungen, dass Vogler aus Prag abreiste. Andere Leute hätten sich an seiner Stelle bemüht, die Kritik anzunehmen und sich zu ändern, oder die Fehler zu verbessern, er jedoch zog es vor, seinen Kritikern durch seine Abwesenheit zu entgehen.

Diese Tatsache spricht Bande bezüglich Voglers Charakter. Er wollte sein gesamtes Leben lang alle Grundsätze aus seinen Systemen radikal umsetzen, ohne dabei zu diskutieren oder Kompromisse einzugehen. Wenn ihm dabei kritische Stimmen zu Gehör kamen, gab er diesen niemals recht, sondern verteidigte nur weiter seine Taten oder Schriften und ging dabei bis hin zu schriftlichen Beleidigungen der Kritiker.

Diese fehlende Kompromissfähigkeit war ein Grund dafür, dass von Vogler weder in Prag, noch in den meisten der vielen anderen Städten, die er auf seinen Reisen besucht hatte, Spuren übrig geblieben sind. In Prag wurden sowohl die umgebaute Orgel der Kirche St. Nikolaus, als auch der Orchestrionsaal, aus dem das Orchestrion schon zuvor entfernt worden war, wieder in ihre ursprünglichen Formen gebracht.

Damit ergibt sich eine bleibende Spur nur in den Vorlesungen Voglers, beziehungsweise seinem in Prag entstandenen *Handbuch zur Harmonielehre*, das aber keine Auswirkungen speziell auf Prag hatte. Deshalb war Voglers Aufenthalt in Prag aus heutiger Sicht gesehen nur von geringem Nutzen für die Stadt und ihre Bewohner.

Auch für Vogler hatte dieser Aufenthalt nur geringe Auswirkungen. Das *Handbuch* war das einzige, was er von dort mitnahm. Er war gekommen, um „das Vaterland so vieler großen Tonkünstler, die ich seit 30 Jahren auf Reisen in ganz Europa zerstreut angetroffen hatte, zu besuchen“ (*Handbuch zur Harmonielehre*, Vorrede: VI) und reiste bald darauf unverrichteter Dinge wieder ab.

So liegt die Annahme nahe, dass die Reise nach Prag und seine Lehrtätigkeit und Orgelbauprojekte dort für ihn nur eine seiner „fixen Ideen“ (J. Tomaschek 1845: 385) waren, die bald durch einen seiner vielen anderen Einfälle abgelöst werden sollten. Aus dieser Sicht waren es vermutlich doch nicht die negativen Kritiken, die ihn abreisen ließen, sondern wahrscheinlicher nur sein unersättlicher Drang nach Neuem, nach neuer Umgebung und anderen Leuten.

Wir können heute nur noch mutmaßen, was letztendlich zu seiner unvermittelten Abreise geführt hat. Sicher lässt sich aber sagen, dass Vogler ein Mensch war, der fest von sich selbst überzeugt war, der seine eigenen Überlegungen und Ideen im Mittelpunkt sah und sich dabei durch nichts beirren ließ. Zudem war er sehr intelligent und fokussiert, wenn es um das Thema Musik und dabei in die Details ging.

Dass solche selbstsicheren und egozentrischen Leute andere dazu anregen, zu polarisieren und somit entweder extrem gute oder extrem schlechte Kritik zu äußern, ist bekannt. Daher ist und war Abbé Voglers Stellung in der Musikgeschichte umstritten. Er war innovativ, aber dabei zu extrem, sodass er ganz ohne Erfahrungswerte handelte. Sein derartiger Charakter macht ihn, zusammen mit der Tatsache, dass er ein unglaublich weitgereister Mensch war, zu einer der interessantesten Persönlichkeiten der europäischen Musikgeschichte.

## BIBLIOGRAPHY

- BALZ M. (1999). *Die Orgel als Orchester*. „Ars Organi“, 196–198
- BUITENEN B. v. (2013). *Orgelcultuur in een Deltagebied. Vijf Casestudies*. Dissertation. Universität Utrecht
- DLABACŽ G.J. (1815). *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Bd. 3. Prag: Gedruckt bei Gottlieb Haase
- FRÖHLICH J. (1845). *Biographie des großen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler*. Würzburg
- KNECHT J.H. (1795). *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere. Erste Abtheilung, die Anfangsgründe der Orgelspielkunst enthaltend*. Leipzig: Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung
- KRÜNITZ J.G. (1817). *Ökonomisch-technologische Encyclopädie*. Bd. 105. Brünn: Gedruckt bei Joseph Georg Traßler
- PELKER B., & THOMSEN-FÜRST R. (2016). *Georg Joseph Vogler (1749–1814). Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalz-bayerischen Dienstjahre*. 2 Bde. Frankfurt am Main: Peter Lang
- QUOIKA R. (1966). *Der Orgelbau in Böhmen und Mähren*. Mainz: Rheingold-Verlag
- SCHAFHÄUTL K.E. v. (1888). *Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System. Seine Werke, seine Schule, Bildnisse, etc.* Augsburg: Verlag des literarischen Instituts von Dr. M. Huttler
- SCHUBART C.F.D. (1790). *Chronik. Zweites Halbjahr*. Stuttgart: Verlag des Kaiserlichen Reichspostamtes
- ŠTĚPÁNEK V., & KARÁSEK, B. (1964). *Zur Geschichte der tschechischen und slowakischen Musik*. 1. Teil: *Tschechische Musik*. Prag: Orbis
- TOMASCHEK W.J. (1845). *Selbstbiographie*. „Libussa“, 4, 349ff
- VOGLER G.J. (1802). *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß*. Prag: In Kommission bei Karl Barth
- „Allgemeine musikalische Zeitung“, 1. Jg. (1798), 2. Jg. (1800), 3. Jg. (1801), 4. Jg. (1802), 5. Jg. (1802), 26. Jg. (1824)
- Augsburgische Ordinari Postzeitung, 1802, Nr. 52
- Aurora: eine Zeitschrift aus dem südlichen Deutschland, 1805
- Journal des Luxus und der Moden, 1804, Bd. 19
- Münchner Oberdeutsche Staatszeitung, Nr. 185 (1801), Nr. 227 (1801)

Neue allgemeine deutsche Bibliothek, 21. November 1801, Bd. 65

Neue Würzburger gelehrte Anzeigen/Beylagen, 1802, 4. Jg.

Prag. Beiblätter zu „Ost und West“. 1843, Nr. 62

Zeitung für die elegante Welt, 1. Jg., Nr. 126 (1801); 2. Jg., Nr. 66 (1802); 12. Jg., Nr. 69 (1812).

## SUMMARY

Although Vogler's stay in Prague was relatively short, there are nevertheless many things to write about this time. Being employed as a professor at a renowned university is something, that most of the people who got in such a position have for their lifetime. So it's not very common that Vogler didn't stay in this position, but just left after only one year. On the one hand, it's understandable, because Vogler lived rarely one year solely in one town and therefore this one year in Prague is already an unusual long time for him.

On the other hand there's the question, what Vogler planned, when he came to Prague and wanted to have an employment as professor. Maybe he really wanted to settle down as pensioner for a longer time? Or should this professorship at the renowned Charles University of Prague only be another honouring in his collection?

For the fact, that Vogler wanted to settle down in Prague, there's also the argument, that he organised the costly transport of his Orchestrion to Prague and afterwards let it build for a longer time in a hall, which he also needed to have rebuilt.

In the end, as a resolution of failed concerts, an organ modification with many negative critics and empty lectures, Vogler left Prague.

He was an innovative organ and music theorist, but too much, so that he sometimes totally worked without any empirical values. Such a characteristic and the fact, that he travelled big distances and areas, makes him one of the most interesting persons of european music history.

**Schlüsselwörter/Keywords:**

Georg Joseph Vogler • Abbé Vogler • Prag, 1801–1802 • Orchestrion  
• St. Nikolaus Prag

Georg Joseph Vogler • Abbé Vogler • Prague, 1801–1802 • Orchestrion  
• St. Nicolaus Prague

**Felicia Wieland** – spent one year in Freiberg, Saxony, after her A-levels as assistant of the organist Albrecht Koch at the beautiful organ of Gottfried Silbermann. Afterwards she started to study catholic church music in Regensburg with Gerhard Siegl (organ). With the ERASMUS-programme she had the opportunity to spend half a year of her studies in Prague, where she got taught organ by Jaroslav Tůma. In 2019 she began to work as church musician in Donaueschingen.

email: [felicia.wieland@web.de](mailto:felicia.wieland@web.de)

6

---

# Velké svatohorské varhany – ideální nástroj pro interpretaci hudby J. S. Bacha v českých zemích

The great Svatá Hora organ  
– the ideal instrument for interpreting the music  
of J.S. Bach in the Czech Republic

Jaroslav Tůma

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ, PRAHA

## ABSTRACT

Vladimír Šlajch's organ at Svatá Hora in Příbram draws to a close an important stage of his life. The instrument embodies a synthesis of original solutions and tried-and-true traditions. Vladimír Šlajch built it as a sort of tribute to the organ builders who once worked in Bohemia. From the layout of the instrument, we clearly see the wealth of sonic possibilities at our disposal. The many colours of the registers can be combined into an almost inexhaustible quantity of shadings. The article presents how and why the Svatá Hora organ is indispensable for the successful interpretation of Bach's music.

**K**dyž jsem po dlouhých deset let sledoval čas od času ve varhanářské dílně Vladimíra Šlajcha v Borovanech rodící se velké varhany pro Svatou Horu v Příbrami, uvědomoval jsem si od začátku, o jak zásadní počín v několikasetleté historii varhanářství v Čechách v tomto případě půjde. Jejich koncept jsem přirovnával ke slavným varhanám v jihoněmeckém Weingarten. Varhany tam jsou takřka všude. Na kůru, okolo chrámových oken, dokonce také vysoko u klenby. Bazilika na Svaté Hoře je sice daleko menší než ta ve Weingarten, nicméně je velmi členitá, jednotlivé svatohorské varhanní stroje stejně tak zabírají celý prostor západního průčelí hlavní lodi, od kůru přes otevřené přilehlé půdní prostory až po závěr klenby. Však se také do varhanářské dílny sice vešly, jenže jejich zkompletování včetně traktury bylo z prostorových důvodů možné teprve přímo v bazilice. Ve Weingarten trvala stavba také velmi dlouho, což znamená další paralelu. Obvykle bývají totiž i hodně velké varhany hotové za dva až tři roky. V našem případě se stavba zdržovala zdlouhavým financováním, nebyla ostatně zahrnuta do celkové rekonstrukce Svaté Hory jakožto Národní kulturní památky, pro kterou byly využity prostředky

z Evropských fondů. Peníze na stavbu varhan přicházely zejména od poutníků a dobrodinců, pouze velmi omezeně i z veřejných zdrojů.

V době podepsání smlouvy na stavbu velkých varhan před deseti lety sloužily už na Svaté Hoře chórové „dvojvarhany“, kterými Vladimír Šlajch osvědčil svoji schopnost vytvořit pro barokní interiér nástroj, jaký nejen po zvukové stránce, ale i výtvarně dokonale zapadne do zdejšího prostředí. Proto byla stavba nových varhan opět svěřena jemu, a to rozhodnutím tehdejšího svatohorského faráře P. Stanislava Příbyla. Stavbu zaštilil spolek přátel Svaté Hory Matice Svatohorská. Nové varhany požehnal na svátek Krista Krále v listopadu 2018 kardinál Dominik Duka OP, přítomen byl papežský nuncius Mons. Charles D. Balvo. P. Stanislav Příbyl, CSsR pronesl homilii na téma číselné symboliky nového nástroje ve vztahu k našemu lidskému společenství i Boží přítomnosti, která byla otištěna v minulém čísle sborníku *Folia Organologica*.

Kdo navštíví poutní areál Svaté Hory, je ohromen čistotou stylu zdejší barokní nádhery. Zároveň překvapen komorními rozměry ústřední stavby, kterou je bazilika Nanebevzetí Panny Marie. Její stříbrný oltář je sice monumentální, štukování interiéru zdobné, zlacení bohaté, přesto ale zdejší svatyně působí útulně až domácky. Za středobod poutního místa a jeho liturgického života můžeme považovat každodenní uctívání sošky Panny Marie, kterou podle tradice vyřezal sám první pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic. Barokní bazilika je jí ideálním příbytkem.

Provozování hudby bylo na Svaté Hoře vždy důležitou součástí duchovního života. Je ovšem pochopitelné, že zvukově by pro danou velikost kostela teoreticky stačily i daleko menší varhany. Ambice varhanářů i varhaníků ostatně zvláště dnes často nerespektují historicky prověřené zákonitosti, což mívá za následek disproporci hmotnosti nástrojů i jejich zvukové vydatnosti vůči potřebám prostoru. Jenže v případě svatohorských varhan dosáhl varhanář tak neobvyklé jednoty nástroje a místa určení, že například po výtvarné stránce jsme si okamžitě po jejich dokončení vůbec nedokázali představit, že se na své pozici ještě nedávno nenalézaly. Ihned také prokázaly své mnohé zvukové přednosti při každodenní liturgii, zvláštních slavnostech i během koncertního provozu. Dokladem jsou pravidelné Varhanní půlhodinky, které se konají od května do začátku října vždy v neděli odpoledne. Nikoli každý varhaník si ale se Šlajchovými varhanami okamžitě rozumí tak dobře jako třeba svatohorský regenschori Pavel Šmolík. Ten ostatně často zdůrazňuje, jak nejen jemu, ale i dalším varhaníkům je nový nástroj doslova mentorem a rádcem, jak nás nutí přizpůsobit se mu v dobrém i ve zlém. Podobně jako i prožívání lidských vztahů znamená pro zúčastněné nejen radost, ale někdy i vydatnou námahu.

Z mého pohledu je úspěšná hra na velkých svatohorských varhanách podmíněna jednak velkou pokorou vůči nim a schopností se přizpůsobit, jednak hlubokým porozuměním specifickým vlastnostem daného nástroje. Varhanář je postavil jakožto hold tradičním varhanářům kdysi působícím v českých zemích. Zdobení prospektových píšťal odkazuje k loketskému Abrahamu Starckovi, příbramskému Ondřeji Kokštejnovi a varhanáři Středního Po-



vltaví Bedřichu Semrádovi. Traktura hrací i rejstříková je samozřejmě mechanická, pouze pedálové tóny strojů umístěných na postranních půdách do baziliky otevřených mají také „posilovače“ v podobě elektrických přídavných relé. Pedálové rejstříky se ovládají pouze elektricky. Varhany díky hrací traktuře zkonstruované výlučně podle barokních vzorů při hře docela nahlas klapou, a navíc, což je způsobeno různou vzdáleností jednotlivých spojů, klapou nikoli rovnoměrně na každém tónu. Řadě varhaníků klapání vadí, varhanář však na oprávněnosti své konstrukce trvá, přičemž argumentuje staletou tradicí stavby varhan. Staří varhaníci současné moderní a zcela odhlučněné traktury vůbec neznali.

Je pravdou, že na míře rušivého klapání se pozná specifický varhaníkův styl hry, dále také platí, že snaha o menší hlučnost nutí každého z nás nejen mačkat, ale i pouštět klávesy s co největší pozorností, přičemž způsob pohybu prstu samozřejmě ovlivňuje u mechanické traktury tohoto typu i vyznívání tónových vazeb a hladkost frází. Snaha o bezhlučnou hru, byť při slabší registraci zcela marná, ovlivňuje kvalitu melodických linek v rámci polyfonie naprosto zásadně a přitom jednoznačně pozitivně.

Třímanuálová klávesnice, která je nádherně tvarovaná v kombinaci vícera efektních materiálů, neumožňuje pohodlnou hru. První doteky jsou spíše hledáním a soubojem, než procházkou růžovou zahradou. Varhaníkovi se např. mezi tóny fis a gis či gis a ais nevejdou prsty, a to ani v případě, že mu narostly docela útlé. V prvním okamžiku leckoho napadne, že se jedná o varhanářovu schválnost, o záměrně nastavenou překážku: teď ukaž, co umíš! Možná je tomu tak, Vladimíru Šlajchovi se však klaviatura přesně v těchto parametrech provedení prostě líbí. Je pravdou, že některé hmaty zahrát nelze, varhaník musí v řadě případů použít i docela neobvyklý prstoklad.

Ani pedálnice nepřináší jen potěšení. Pod manuály je spíše hlouběji zapuštěná, menzurována je hodně do šířky. Vlastní bezchybné pedálové hry interpret obvykle dosáhne až po déletrvajícím pilném cvičení. Velký rozsah pedálu od C až do f1 zde umožňuje zahrát i Bachovu Toccatu a fugu F dur, v rámci jeho tvorby vyžadující vůbec největší počet pedálových kláves. Další záludností obsluhy svatohorského nástroje je případná hra s jednou nebo dokonce dvěma mechanickými manuálovými spojkami. Zapínají se posuvem horní a spodní klávesnice, varhaník pak hraje uprostřed a stiskávání kláves přitom vyžaduje vynaložení větší fyzické námahy, stejně jako kdysi, třeba v osmnáctém století.

Z dispozice nástroje je zřejmé, jak bohaté zvukové možnosti nám poskytuje. Primárně je sice určen pro hru starší hudby, hlavně renezanční, barokní či klasické, nicméně ani romantické nebo soudobé skladby mu nejsou zapovězeny. Jen je třeba uvážit, který konkrétní titul do programu zařadit a který by byl méně vhodný, jelikož výška ladění je sice  $a_1 = 440$  Hz při 18 stupních Celsia, nicméně teplota je mírně nerovnoměrná, připomíná ladění Valotti. Všechny změny barev se provádějí vytažením nebo zastrčením táhel, a to čistě mechanicky. Zda tak stihne varhaník učinit sám, či zda potřebuje pomoc někoho dalšího, to záleží vždy na jeho úvaze. Rozličné rejstříkové barvy je možné kombinovat v téměř nevyčerpatelném množství odstínů, zvláštnost představují dvě zvonkohry (cimbelstern), z nichž každá je umístěna na

jedné z pedálových skříní. Na manubriích jsou označeny jako Stella evang. a Stella epist., zvoní na evangelní a epistolní straně chrámové lodi. Připojují se k varhanním píšťálám ve specifických okamžicích, zvláště ve vrcholových pasážích vybraných děl či improvizací. Zároveň se při cinkání zvonků začnou točit hvězdice, ve kterých rozeznáváme symbol rodu Sternberků, tradičních svatohorských donátorů, nalézající se ostatně i na jiných místech baziliky.

U varhan na Svaté Hoře nás napadá, že podobný svět byl přece před mnoha desetiletími varhanáři postupně opouštěn a zapomenut. Nad krásou zvuku a technickou přímočarostí totiž postupně vítězila snaha o maximální užitek, která byla definována jinými než prvořadě uměleckými hledisky, a zejména čím dále tupější tovární výroba. Zde se naopak jedná o unikátní projekt. Identický nástroj nemají nikde, podobně výjimečných vzniká nyní v celoevropském prostoru jen velmi málo. Třeba pro zdárnou interpretaci hudby Johanna Sebastiana Bacha jsou tak v našich zemích svatohorské varhany jedinečné a nezastupitelné. Barokní varhany v Čechách mají totiž přes všechnu svoji krásu malý tónový rozsah, chybí potřebné klávesy, pedály i rejstříky. Pozdější jsou zase orientovány na romantický hudební styl, ještě mladší většinou trpí neduhy výše popsanými.

Prostorové rozvržení jednotlivých strojů je u svatohorských varhan hodně neobvyklé, ale zároveň respektuje dávné tradice. Manuály mají chromatický rozsah od C do f3. Hlavní stroj (II. manuál) je rozdělen tradičně na C a Cis stranu, což znamená, že v jedné části hrají všechny tóny C, D, E, Fis, Gis a B (i ve všech dalších oktávách), zatímco ve druhé tóny Cis, Dis, F, G, A a H (také tak). Hlavní stroj zabírá nejrozměrnější dvě části korpusu varhanní skříně. Má dispozici: Principal 8', Bifara 8' (od c1), Bourdon 8', Quintadena 8', Octava 4', Violeta 4', Quinta 3', Nassat 3', Super Octava 2', Quinta Minor, Tertia 1 3/5', Mixtura 3 fach, Cimbál 3 fach a Tromba 8'.

Menší stroj vpředu nad varhaníkovou hlavou, zvaný positiv, se váže ke třetímu manuálu. Je disponován takto: Copula Major 8', Flauta Minor 4', Principal 2', Flauto Soprano 2', Sedecima 1', Mixtura 2 fach, Vox Humana 8'. Prvním manuálem se hraje na spodní stroj, který je rozdělen na bas a diskant. Každý rejstřík spodního stroje se zapíná v basu a v diskantu zvlášť, po levé a po pravé straně hracího stolu. Hraniční klávesy basu a diskantu jsou h a c1. Varhanář umístil spodní stroj hned za hrací stůl do postamentu varhan. Buď plní funkci třetího zvukově plnohodnotného stroje, nebo funkci stroje doprovodného či echového, s dispozicí: Gamba 8', Portunal 8', Fugara 4', Principal 4', Mixtura 3-4 fach a Oboe 8'. Oba vedlejší manuálové stroje mají každý svůj Tremulant. Spodní stroj by v budoucnu mohl dodatečně obdržet i pohyblivé žaluzie, jaké by ještě dále rozšířily zvukové možnosti varhan.

Pedál má dispozici: Sub Bass 16', Principal Bass 8', Octav Bass 8', Super Octav Bass 4', Trombone 16' a Kornett Bass 4' 3 fach. Je podobně jako hlavní stroj rozdělen na C a Cis stranu, každá zabírá jednu z přilehlých půdních prostor. Třířadý pedálový Kornett Bass hraje naopak z korunního stroje umístěného nahoře pod klenbou. Zároveň se ale dají spojit do pedálu i rejstříky hlavního či spodního stroje (táhlem), takže podle okolností jsou možnosti jeho využití nadmíru flexibilní nejen po stránce dynamické, ale hlavně prostorové.

Vůbec nejzvláštnější vlastností svatohorských varhan je zvuková všestrannost a do jisté míry snad až univerzalita. Posloucháte-li je, máte chvilku dojem, že slyšíte český či jihoněmecký barokní zvuk, poté zase, že jste se náhle ocitli v nedalekém Sasku někde u varhan Gottfrieda Silbermanna, až nakonec zaznamenáte pasáže jakoby od Severního moře, totiž tóny ideálních varhan Bachových předchůdců severoněmecké školy. Při spojení Principálu hlavního stroje a Bifary naladěné do výchvěvu zaváháte. Jste snad v Itálii? Zároveň platí, že ač se nalézáme v kostele katolickém, zdá se varhaníkovi, že nástroj je vlastně ideálně zaměřen na hudbu Johanna Sebastiana Bacha. Duchu Bachova protestantismu zdejší akustika a ozev nadmíru konvenují. Složitá Bachova polyfonie zde zní naprosto přehledně a konkrétně, v každém okamžiku se dá ušima přesně postřehnout každý detail artikulace, každý nejmenší emoční záchvěv v podobě agogického výkyvu.

Velký počet Bachových preludií, toccat, fantazií, fug a dalších skladeb nevázaných na chorální nápěvy předpokládá zvuk varhanního pléna. Na mnoha jinak kvalitních nástrojích má ale varhaník problém optimální pléno vůbec sestavit. Důvody jsou různé. Buď je potřebná sestava principálů, oktáv a mixtur v daném akustickém prostoru příliš hřmotná, jindy nadmíru ostrá, nebo je naopak zvuk takto sestaveného pléna příliš úzký či málo vydatný. Jeho zahušťování pomocí fléten či jiných hlasů může výsledek vylepšit ve smyslu rozšíření zvuku, často však takové řešení způsobí nezřetelnost jednotlivých hlasů v polyfonii. V příliš velkých prostorách, jakými jsou třeba katedrály, zase musíme většinou zdvojit či ztrojit pléna vícera manuálů, aby měl posluchač pocit dynamické dostatečnosti. To samé platí u mnohých větších koncertních sálů, zatímco ty komornější jsou i jednoduchou sestavou varhanního pléna obvykle nepříjemně přehlušeny. Ač by bylo v takových případech podle mého soudu legitimní v případě některých Bachových skladeb při hře přecházet alespoň občas na vedlejší manuál a odlehčit tak částečně uším posluchačů, setkává se taková cesta s prudkými reakcemi zastánců přísného dodržování stylových zvyklostí. Ty hovoří jasně: v Bachově době něco takového nebyvalo zvykem.

Vynalézavý interpret u skoro každých kvalitních varhan nějaké to vhodné varhanní pléno najde. Někdy ale za cenu nepříjemných kompromisů. Znáám např. nástroj postavený zhruba před deseti lety, u kterého si varhanáři vytkli za cíl realizovat jakousi symbiózu tradic jihoněmeckého, středoněmeckého a slezského varhanářství. Pokud na něm ovšem chcete hrát „bachovská“ pléna, vaše cesta nebude snadná. Tyto konkrétní varhany mají tři manuály a pedál. Dva z manuálů obsahují dispozice vystavěné na principálech osmistopých a pozitiv v zábradlí na principálu dvoustopém. V manuálech najdete čtyři mixtury. Brzy ale zjistíte, že jednotlivé stroje vám ani s mixturami dostatečně vydatně znějící pléno neposkytnou. Pozitiv v zábradlí (III. manuál) je vůči kubatuře kostela zvukově příliš tenký, každý z dalších dvou strojů vyzařuje zvuk spíše směrem do zdí kůru než do kostelní lodi. To je dáno příliš malým prostorem uvnitř dochovaných barokních skříní. Vzdušnice bylo kvůli němu totiž nutné pootočít vůči ose kostela. Pro zvukově postačující pléno proto potřebujete použít obě mechanické spojky, hrajete pak na prostředním manuálu. Bohužel je vedlejším produktem takto nepohodlné hry hlavně menší flexibilita vašeho stisku klávesy, který se pak opravdu stává spíše nediferencovaným úhozem. Nejste si tedy jisti, která registrační volba bude menším zlem.

U svatohorských varhan při přípravě registrace také váháte, vaše nerozhodnost ale vyplývá spíše z nepřehledných možností jejich dispozice. Všechny kombinace jsou zvukově krásné, barvy se dobře pojí. Pro sestavení „bachovského“ pléna postačí rejstříky hlavního manuálu, ale možné jsou i další alternativy. Nejprve se věnujme možnostem labiálních hlasů hlavního stroje. Pro hybnější pléna postačí, pokud využijete rejstříky Principal 8', Octav 4' a Octav 2', nebo k těmto pouhým třem hlasům připojíte ještě Quintu Minor. Zvuk má komorní charakter, ale dynamicky postačuje. Odlišné bude, pokud místo Quinty Minor použijete Quintu 2<sup>2/3</sup>, barva je pak trochu hutnější. Můžete ponechat i obě kvinty. K těmto alternativám se nabízí ještě další: využití pléna positivu (III. manuál), kde pravděpodobně zapojíte sestavu: Copula Major, Flauta Minor, Principal 2' a Mixtura 2 fach. Ta opět vyhovuje pohyblivějším pasážím typu recitativního či větám charakteru koncertantního. Pro takové příležitosti ovšem přichází do úvahy i pléno spodního stroje (Unterwerk – I. manuál) v sestavě Portunal 8', Principal 4' a Mixtura. Ale vraťme se ještě ke stroji hlavnímu. K základním třem principálovým hlasům můžete standardně přidat také Mixturu nebo Cimbale. Oba tyto smíšené hlasy jsou třířadé, přičemž Cimbale obsahuje kromě základního tónu a kvinty také řadu terciovou. Samozřejmě lze zejména při potřebě mohutného dojmu použít oba smíšené hlasy současně. Zda tehdy přidáte i jednu z kvint či obě kvinty, záleží jen na vás, tyto varianty se už od sebe navzájem zvukově tak výrazně lišit nebudou.

Nyní se dostáváme k možnostem využití jazykových rejstříků svatohorských varhan. Trompetu manuálového stroje je možné pro nějakou fugu použít i sólově, případně ji podpořit Bourdonem 8' či Principalem 8' nebo hlasem čtyřstopým. O plénu se pak dá mluvit, pokud tento rejstřík připojíte v podstatě ke kterékoli variantě kombinací labiálních hlasů, jež jsem zmiňoval výše. Smysluplná jsou ovšem i pléna, jaká vytvoříte kombinací hlasů hlavního stroje a spodního, eventuelně hlavního a positivu. Namátkou mohu uvést např. principálový sbor hlavního stroje bez Mixtury zabarvený hobojem (Oboe 8'), či pléno spodního stroje podpořené např. Principalem a Octavou stroje hlavního. Pro některé Bachovy skladby se hodí také spojení několika rejstříků labiálních s Trompetou 8' i Oboe 8'. Velmi dobře uchem rozeznatelných plén tak na Svaté Hoře docílíme jistě více než je prstů na obou rukou. S dalšími jemnými nuancemi si můžeme při registrování vyhrát docela dlouho, ani jsem se množství variant zatím nedopočetl do konce. Při mechanickém spojení manuálů (manuálové přetahovací spojky III/II a I/II) se varhaník už trochu nadře, ale stále ještě v únosných mezích. Kvalita artikulace přitom neutrpí. Tutti plén všech tří manuálů jsem na svatohorských varhanách zatím využil jen jednou, a sice v závěrečném chorálu Partity g moll *Sei gegrüßet, Jesu gütig*. Pro spolehlivou obsluhu kláves je ale v tom okamžiku nutné vyvinout už docela značnou snahu. Ani tehdy ovšem neutrpí schopnost varhan dobře artikulovat jednotlivé tóny.

O možnostech registrování Bachových skladeb, které předpokládají nižší dynamickou hladinu, by se samozřejmě dalo pojednat ještě daleko širěji. Seznam relevantních kombináčnických řešení by byl dlouhý, už při prvním pohledu na dispozici je zřejmé, že teoreticky můžeme počítat kromě jednotlivých barev téměř s jakoukoli hlasovou sestavou. Proto uvedu jen příklady, jak je možné zahrát cantus firmus. Některé návrhy jsou vhodnější pro

dlouhé tóny cantu firmu, jiné pro kolorované melodie. Výběr je věcí varhaníkova vkusu. Kromě sólových principálů, ať již v poloze osmistopé či ve čtyřstopé o oktávu níže, můžeme zvolit i flétny či Quintadenu 8'. Ta se dá zapnout také současně s Bourdonem 8' či Violetou 4'. Velmi zvláštní barvu přinese výchvív Bifary 8' s Principalem 8'. Jen musíme dát pozor na skutečnost, že Bifara má píšťaly pouze v diskantu, začíná na tónu c1. Při akordické hře chybějící výchvívky v basové poloze nevaří, zatímco rozdíl mezi diskantovou a basovou polohou při jednohlase by byl příliš zřejmý a nežádoucí. Mezi prověřené varianty cantu firmu patří dále spojení hlasů osmistopých s kvintami a terciemi. Na hlavním stroji takto použijeme buď Bourdon 8' nebo Principal 8', v poloze 2 2/3' buď Quintu nebo Nassat, alternativně je možná Tertia, ta buď bez kvintové polohy nebo s ní současně. Jen pomocí hlasů uvedených v předchozí větě tak docílíme deseti kombinací. K tomu vzpomeňme ještě na sestavu kornetovou: čili Bourdon 8', Octava 4', Quinta, Octava 2' a Tertia. Charakter intonace jazykových rejstříků na Svaté Hoře také umožňuje jejich využití pro hru cantu firmu. I tehdy je lze kombinovat s rejstříky labiálními. Připočteme ještě existenci tremulantů na Positivu i Unterwerku. Plejáda neotřelých a charakteristických zvuků se jimi ještě rozšíří.

Závěrem je ještě třeba zmínky o registraci pedálu. Jeho dynamická úroveň musí odpovídat hlasům manuálovým. Obecně se dá konstatovat, že někteří varhaníci preferují spíše vydatnější pedál, jiní si zase dopřávají jeho decentnější vyznění. Pro první skupinu bude jistě vhodné využívat pedálovou spojku s hlavním manuálem, podobně jako se s ní běžně počítá třeba u nástrojů Gottfrieda Silbermanna. Druhá skupina bude nadšená zejména tím, jak zní pedál vlastně ze všech stran a zároveň je dole v lavicích slyšet naprosto kompaktně. Zásahu na tom má jeho výše už zmíněné rozmístění po obou stranách baziliky a zároveň umístění třířadého Kornettu až nahoře v Kronwerku. U jednotlivých Bachových skladeb je možné pedál preferovat někdy více a jindy méně. Záleží na hudební funkci daného basu. Střídání těchto variant v průběhu koncertu nebo na programu CD působí naprosto přirozeně. Decentnější dynamiku pedálu používáme většinou z důvodu, aby bylo dobře slyšet hlasy manuálové tenorové polohy. Asi bych měl zdůraznit, že právě svatohorský nástroj umožňuje posluchačům dokonalé sledování polyfonie, jednak díky komornímu prostoru baziliky a z toho vyplývajícímu krátkému dozvuku, jednak díky plastickému naintonování píšťal, kdy ani poloha malé oktávy není nezřetelně potlačena a rozmazaná. Jazykový Trombone 16' je zvukově vydatný, nicméně dostatečně pohyblivě nasazující tak, aby jej bylo možné zapnout třeba i v pedálových sólech nalézajících se v mnohých Bachových skladbách, např. v *Toccatě F dur*.

Varhany Vladimíra Šlajcha na Svaté Hoře v Příbrami uzavírají důležitou etapu v jeho životě. Po jiných stejně vydařených, z nichž nejvýznamnější a největší postavil v německém Bruchsalu, představují unikátní počin, který se z mnoha důvodů dá jen těžko napodobit některým z dalších nadějných varhanářů. To je dáno nejen výjimečným svatohorským prostorem pro specifickou novostavbu, ale také i všudypřítomnými tlaky většiny varhaníků a organologů na to, aby každý nově postavený nástroj byl především pohodlný pro hráče. V tomto smyslu tedy nenalzáme na Svaté Hoře výzvu k následování, ale spíše syntézu myšlenek a tradic, osobitě memento. Zdejší varhany jsou v dějinách varhanářství v českých zemích nenapodobitelným solitérem.

## SUMMARY

Vladimír Šlajch's organ at Svata Hora in Příbram draws to a close an important stage of his life. Having had equal success building other organs, the most important and largest of which is in the German town Bruchsal, this instrument represents a unique achievement. These days we usually encounter organs that conform to the wishes of organists and organ experts that every new instrument be built primarily with the convenience of the performer in mind. The organ at the Basilica of Our Lady of Svata Hora is different. Instead, it embodies a synthesis of original solutions and tried-and-true traditions. Vladimír Šlajch built it as a sort of tribute to the organ builders who once worked in Bohemia. The decorating of the prospect pipes makes reference to Abraham Starck from Loket, Ondřej Kokštejn from Příbram, and the organ builder Bedřich Semrád from the Central Povltaví Region. The tracker action for the manuals and registration is mechanical. Because of this tracker action constructed strictly in accordance with Baroque models, the organ makes an audible clicking sound when played, and in addition, because of differing distances for individual connections, the clicking is not equally loud for each note. The clicking bothers many organists, but the organ builder insists that the design is justified, using centuries of organ building tradition as his argument.

In my opinion, playing the great Svata Hora organ successfully depends upon approaching it with a great deal of humility and upon the ability to adapt oneself to the instrument, along with having a deep understanding of the features specific to the organ. It is true that the level of disruptive clacking noise reveals the organist's particular style of playing, but it is also true that the attempt to make less noise forces each of us not only to depress, but also to release the keys as carefully as possible, and with this kind of tracker action, moving one's fingers in this way naturally also influences the sound of legato passages and the smoothness of the phrasing. While the attempt to play without making noise is entirely futile, especially when using quieter registration, it has an absolutely fundamental influence over the quality of the melodic lines within the context of the polyphony, and that influence is clearly for the better.

From the layout of the instrument, we clearly see the wealth of sonic possibilities at our disposal. The many colours of the registers can be combined into an almost inexhaustible quantity of shadings. While the organ is intended for playing older music, mainly of the Renaissance, Baroque, and Classical eras, neither Romantic nor contemporary compositions are out of the question. One must simply consider which ones to choose and which ones would be less appropriate, because although the tuning is set at  $a' = 440$  Hz at 18 degrees Celsius, the temperament is slightly unequal, reminiscent of Valotti tuning. The spatial layout of the individual divisions of the Svata Hora is quite unusual, but it still respects longstanding tradition. The manuals have a chromatic range from C to f<sup>'''</sup>. The Great division (manual II) takes up the two most spacious parts of the organ case. It is divided into a C and C sharp side. A smaller division called the Positiv, placed in front above the organist's head, is connected to a third manual. The first manual plays the Unterwerk or Choir division, which is divided into bass and discant. Each register of the Unterwerk is activated separately for the bass and discant on the left and right sides of the console. The organ

builder placed the Unterwerk right behind the console in the pedestal of the organ. Like the Great division, the Pedal is divided into a C and C sharp side, and each takes one of the adjacent loft areas on the sides. On the other hand, a three-rank pedal Cornet plays from the Crown Positiv or Kronwerk located at the top just under the vault. Representing a peculiar feature are the two sets of chimes (Zimbelstern), which are located on the pedal cases on opposite sides.

A noteworthy property of the organ at Svatá Hora is its sonic versatility, perhaps even universality to a certain extent. If you listen to it, you soon get the impression that you are hearing a Czech or south-German Baroque sound, then it suddenly seems that you have found yourself listening to a Silberman organ in nearby Saxony, until finally you notice a passage that seems to come from the Baltic, with sounds of the ideal organ of Bach's forerunners of the north-German school. Then the combination of the Principal on the Great manual and the Bifara stop tuned to create vibrato makes us wonder, might we perhaps be in Italy? And at the same time, although the organ is in a Catholic church, the instrument seems to the organist to be in perfect accord with the music of Johann Sebastian Bach. The acoustics and reverberation here are exceedingly suited to the spirit of Bach's Protestantism. The Svatá Hora organ is indispensable for the successful interpretation of Bach's music within the context of this region. Notwithstanding all of their beauty, the Baroque organs of Bohemia have a small range of tones, with a lack of the needed keys, pedals, and registers, while the later organs are oriented towards the Romantic musical style, and even newer organs usually suffer from insufficient artistic quality caused mainly by mass production methods. By contrast, the new Svatá Hora organ is of great artistic worth; it even fits the basilica perfectly from a visual perspective. Once the organ was finished, we could hardly imagine that not long beforehand the instrument had not yet been installed. These days, an organ is very rarely so perfectly matched to the place for which it is intended.

### Klíčová slova/Keywords:

Svatá Hora • J.S. Bach skladatel • interpretace

Svatá Hora • J.S. Bach composer • interpretation

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

email: [jaroslav.tuma@volny.cz](mailto:jaroslav.tuma@volny.cz)

**7**

---



# Organy w utworze *Medytacje* Tomasza Kulikowskiego

## Organ in the piece *Meditations* of Tomasz Kulikowski

Karolina Pawlik  
UNIwersytet Opolski,  
KATEDRA MUZYKOLOGII

### ABSTRACT

This article contains the results of the analysis of the piece *Meditations* by Tomasz Kulikowski. He is a contemporary Polish composer, organist and teacher. The first part of the article is devoted to his life and work. The next one presents the circumstances of the creating the composition, with particular regard to the title given. *Meditations* were written in 2003. It is a chamber piece for the organ and cello. The third part contains an analysis of the composition structure. The significance of the organ for various elements of the work turned out to be extremely interesting. Their functions are described in the fourth part.

Powstająca od wieków twórczość organowa w znacznej mierze przeznaczona jest na instrument solowy. Kompozytorzy rzadko wykorzystują kameralny potencjał organów. Tym bardziej interesujące jest to, jak funkcjonują one jako element większego aparatu wykonawczego. Właściwy przykład takiej kompozycji stanowią *Medytacje* wrocławskiego twórcy Tomasza Kulikowskiego.

Dla czytelnego ukazania tematu niniejszy artykuł podzielono na cztery części. W pierwszej z nich opisana została postać kompozytora, jego życie i twórczość. W kolejnej znaleźć można okoliczności powstania kompozycji *Medytacje*. Trzeci fragment opisuje budowę utworu. Natomiast ostatnia część poświęcona została roli organów we wspomnianej kompozycji.

### 1. Konteksty dzieła: życie i twórczość kompozytora

Tomasz Kulikowski urodził się w 1957 r. we Wrocławiu (K. Kościukiewicz 2005: 487). Z rodzinnym miastem związany jest do dzisiaj. Uczył się w klasie organów prof. Klemensa Kamińskiego w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I i II stopnia we Wro-

clawiu. Jest absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu (obecnie: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu) w klasie kompozycji prof. Tadeusza Natansona (T. Kulikowski 2018: 53). Oprócz działalności edukacyjnej i wychowawczej, Kulikowski od 1983 r. pełni posługę organisty w parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa w centrum miasta. Kształcił także nowych adeptów sztuki organowej w Metropolitalnym Studium Organistowskim we Wrocławiu (www1). Przez pewien czas był akompaniatorem w Studium Piosenki Dziecięcej w Młodzieżowym Domu Kultury Wrocław Krzyki. Stale współpracuje z Wydziałem Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego w rodzimym mieście, gdzie prowadzi zajęcia z harmonii, kontrapunktu, instrumentacji, improwizacji fortepianowej i organowej oraz akompaniamentu liturgicznego. Publikuje również artykuły z zakresu wykonawstwa muzyki sakralnej (T. Kulikowski 2011: 3–6; 2016: 145–149; 2012: 31–50).

Działalność kompozytorska Kulikowskiego obejmuje muzykę chóralną (np.: *Pieśń do słów Dantego, Rebe, rebe hert nor hert, Pięć pieśni wielkopostnych*), orkiestrową (np.: *Suita Mikołajowa, Capriccio, Muzyka na uroczystość MB Bolesnej*), kameralną (np.: *Fanfary do 4 ołtarzy i pieśni na procesję Bożego Ciała, Ballada z lekka kawiarniana, Taniec listków*) oraz solową (na klawesyn: *Suita nr 1, Suita nr 2*; na fortepian: *Trzy preludia i fugi, Trzy kawiarniane intermezza, Sześć miniatur*; na wibrafon: *Sonatina na wibrafon*). Wiele miejsca zajmują opracowania muzyki kościelnej, m.in. antyfon mszalnych, części stałych i zmiennych Mszy św., nabożeństw (np.: *Psallite Domino*, antyfona na komunię na Wniebowstąpienie Pańskie, *Formuły dialogów mszalnych. Ojcze nasz, Gdy Pan wstał od wieczery*, antyfona Wielkiego Czwartku, obrzęd *mandatum*), a także kolęd (np.: *Ach, biada, biada mnie Herodowi, W tej kolędzie kto dziś będzie, Oj, maluśki, maluśki*), tradycyjnych pieśni chrześcijańskich (np.: *14 pieśni eucharystycznych w układzie trzy- i czterogłosowym poprzedzonych wstępem na organy lub pozytyw, Święty Boże, Kto mnie miłuje*) i żydowskich (np.: *O se shalom, Shalom Alejhem, Hashivejnu*) oraz utworów ludowych (np.: *Trzy-naście pieśni górnośląskich, Skarbiec polski – wiązanka melodii sprzed wieku, Osiem pieśni kurpiowskich*).

Szczególnie interesująca jest twórczość organowa. Utwory solowe na organy to *Preludium i fuga nr 1 i 2, Sześć duetów na organy, Suita na organy, 6 Communiones, Album na organy* oraz stylizowane przygrywki chorałowe (T. Kulikowski 2018: 54). Kompozycje Kulikowskiego uwieczniono na płytach: *Tomasz Kulikowski. Sonata. Senne róże. Trzy medytacje. Suita*, wyd. Wratislavia Productions, 2014, oraz *Miniatury fortepianowe Tomasz Kulikowskiego i Roberta Kurdybacy*, wyd. Mediator 2, 2016 (T. Kulikowski 2018: 53).

Utwory kompozytora prezentowano głównie we Wrocławiu, m.in. na Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej, Dniach Nowej Muzyki, Festiwalu *Wratislavia Cantans*, na autorskich koncertach w ramach „Wtorków Muzycznych”, a także na „Poznańskiej Wiośnie Muzycznej”. Poza granicami Polski kompozycje Kulikowskiego wykonywano w Brukseli, Hanowerze, Zgorzelcu, Wilnie i Osnabrück. Dzieła chóralne można było usłyszeć na festiwalach w Katowicach i Ołomuńcu (K. Kościukiewicz 2005: 487).

Kulikowski niechętnie opowiada o swojej twórczości. Jego muzyczne poszukiwania są jednak szeroko zakrojone. Wypowiada się o nich w ten sposób (K. Kościukiewicz 2005: 487):

Praktycznie interesują mnie wszystkie gatunki (oprócz opery i baletu), nawet jeśli nie znajdują swojego odbicia w wykazie utworów. Preferencje w zakresie technik kompozytorskich, to myślenie głównie typu polifonicznego, trochę swobodnie traktowanej dodekafonii (z dala od serializmu), trochę harmoniki typu skalowego, trochę selekcji interwałowej, trochę rozbudowanej harmoniki przy pomocy alikwotów (kwinta czysta, tercja wielka, septyma mała), eliminacji (na tyle, na ile mi się to udaje) aleatoryzmu, rola formy w kształtowaniu obrazu energetycznego utworu.

## 2. Okoliczności powstania i tytuł kompozycji

*Medytacje* na wiolonczelę i organy to utwór powstały w styczniu 2003 r. Z uwagi na posługę kompozytora za kontuarem organów nietrudno zauważyć, że dzieło ma charakter użytkowy. W prosty sposób można je wykorzystać w czasie nabożeństw i koncertów organowych. Nie zostało napisane na konkretne organy, jednak w partyturze widnieją zapisy sugerujące registrację. Charakter kompozycji pozwala przypuszczać, że najważniejsze byłyby organy XIX-wieczne. W momencie tworzenia utworu w dorobku kompozytora znajdowały się zarówno utwory przeznaczone na organy (wymienione powyżej), jak i na wiolonczelę (*Noveletta na wiolonczelę*).

Nadany tytuł – *Medytacje* – świadczy o refleksyjnym charakterze dzieła. Medytacja rozumiana jest jako rozmyślanie, zagłębienie się w myślach, rozważanie. Za bezsporne uznaje się jej powiązanie z duchowością. Cel medytacji to doprowadzenie człowieka do jedności z bóstwem. Występuje głównie w hinduizmie, buddyzmie i chrześcijaństwie, przy czym posiada w tych systemach religijnych różne znaczenie (J. Pieszczachowicz 1996: 160). Z uwagi na posługę Kulikowskiego, a przede wszystkim rolę organów w chrześcijaństwie, istotne dla utworu będzie uzmysłowienie sobie wartości medytacji właśnie dla tej religii.

Za medytację chrześcijańską uznaje się refleksję nad prawami wiary, skutkującą pogłębieniem rozumienia, wyciągnięciem wniosków praktycznych oraz zastosowaniem w życiu. Drugie znaczenie tego pojęcia to modlitwa, która dzięki rozważaniu Pisma Świętego i namysłu nad rzeczywistością doprowadza do poznania woli Boga i zjednoczenia z Nim (J. Misiurek 2008: 433–436). Wszelkie formy modlitwy, a do nich należy medytacja, tradycja chrześcijańska łączy z muzyką. W tym kontekście tytuł *Medytacje* odsyła do rzeczywistości duchowej, dopomagając odbiorcy dzieła w modlitwie.

## Medytacje na wiolonczelę i organy

Tomasz Kulikowski

1

2 meki chrom. obowiązują do jednej nutki!

Adagio (♩=40)

Vc.

180

180

ben legato

ppp

6

Przykład 1. T. Kulikowski, *Medytacje*, s. 1, t. 1-8.

ppp

12

Przykład 2. T. Kulikowski, *Medytacje*, s. 1, t. 9-16.

### 3. Budowa utworu

Utwór *Medytacje* posiada budowę trójdzielną typu A B A'. Część pierwsza zamyka się w 36 taktach, a część trzecia – w 37 taktach. Środkowy fragment jest najdłuższy, mieści się w 53 taktach. Harmonika utworu opiera się na układach pentatonicznych oraz skali całotonowej. Akordy mają budowę kwartową.

Część pierwsza wykonywana jest w tempie *Adagio* w metrum  $\frac{3}{2}$ . Półnuta trwa 40 MM, jest ona także dominującą wartością rytmiczną. Partię organów w tej części należy grać *piano pianissimo*, *ben legato*, manual głośem 8' na *Schwellwerku* (piszczalki przynależne do tej klawiatury znajdują się w szafie ekspresyjnej, co pozwala na manipulację dynamiką), zaś pedał dwoma głośami: 16' i 8'. Jest to zestaw cichy i spokojny. W tej samej dynamice wykonuje swoją partię wiolonczela. W partyturze widnieją znaki dotyczące zmian dynamicznych. Zaznaczone jest także odpowiednie frazowanie.

Część pierwszą rozpoczyna kilkutaktowy organowy wstęp (przykład 1). Po nim włącza się do gry wiolonczela, przejmując zainicjowaną melodię (przykład 2). Organy prezentują dwutaktowy motyw, rozpoczynający się od sekundy wielkiej i tercji małej, oddzielony od dalszego przebiegu pauzą.

2

The image shows a musical score for two systems. The upper system is for the organ, and the lower system is for the cello. The organ part begins with a two-measure motif, marked with a circled '18' above it. The motif consists of a large second and a small third, followed by a pause. The cello part mirrors this motif. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and articulation marks like 'x' and 'f'. The organ part also features a circled '24' above it, indicating a specific measure.

Przykład 3. T. Kulikowski, *Medytacje*, s. 2, t. 17–24.

The image shows a handwritten musical score for organ, titled "Poco vivo (♩=♩ero)". The score is written on five systems of staves. The first system is marked "Mano" and "P". The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement. A circled number "12" is visible in the third system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Przykład 4. T. Kulikowski, *Medytacje*, s. 3, t. 37–44.

Jest to pierwszy z trzech motywów podlegających ewolucyjnemu przetwarzaniu oraz transpozycji w całej części. Drugi z nich pojawia się w połowie fragmentu (przykład 3, t. 17). Ma charakter opadający. Charakterystyczne są kwinta czysta i sekunda wielka, znajdujące się na początku. Trzeci motyw rozpoczyna się od półtonu, repetycji dźwięku i tercji (przykład 3, t. 23). Może się wznosić lub opadać. Motywy wzajemnie się przeplatają. Widoczne są w partii wiolonczeli oraz różnych głosach organowych. Pozostałe głosy kontrapunktują. Część kończy się fermatą i wyciszeniem aż do *pppp*.

Część druga (B) ma charakter figuracyjny. Zwiększa się tempo – *poco vivo* – półnuta wynosi 50 MM. Wstępna partia organów ograniczona jest do jednej linii melodycznej manuału. Składa się wyłącznie z szesnastek, co stanowi kontrast dla dominujących w poprzedniej części półnut (przykład 4).

4

Przykład 5. T. Kulikowski, *Medytacje*, s. 4, t. 45-48.

Partia wykonywana jest *piano* za pomocą nietypowego zestawu dwóch głosów – 16' i 4'. Jest to akompaniament dla partii solisty, którą w pierwszej podejmuje wiolonczela, a później rolę tę przejmuje 4' głos pedałowaty (przykład 5). Taki dobór rejestracji pedału sprawia, że brzmi on podobnie do wiolonczeli. Instrumenty dialogują ze sobą, podejmują imitację, a wszystko na tle akompaniamentu manuału organów. Za pomocą synkop kompozytor wprowadza kolejny głos o strukturze opadającej progresji. W następnych taktach zagęszcza strukturę oraz rozdrabnia wartości rytmiczne. Pod koniec części następuje stopniowe wyciszenie oraz zwolnienie. Sprzyja temu także zamiana szesnastek na triole ósemkowe.

Część trzecia A' zapisana jest w metrum  $\frac{9}{8}$  (przykład 6). Zmiana następuje płynnie dzięki wprowadzonym wcześniej triolom. Następuje powrót motywów z części pierwszej – głównie pierwszego z nich, rozpoczynającego się sekundą wielką i tercją małą. Towarzyszą im akordy i figuracje zaczerpnięte z części środkowej. Wiolonczela gra swoją partię *piano*. W partii organów lewa ręka wykonuje współbrzmienia i akordy, a figuracje grane są prawą ręką na *Schwellwerku* znacznie ciszej. Wskazane są wyłącznie pojedyncze głosy 8'. W partyturze zaznaczono miejsce wzmocnienia dynamiki prowadzące do kulminacji. Pojawiają się zakłócenia rytmu – duole oraz kwartole. Liczba składników akordów zwiększa się. Pod koniec w partii pedału pojawia się charakterystyczny tryton, którego

Przykład 6. T. Kulikowski, *Medytacje*, s. 9, t. 90–95.

dźwięki realizowane są sukcesywnie. Na tle tych dwóch dźwięków stopniowo kończą się figury. Następuje wyciszenie do *pppp*.

## 4. Funkcje organów

Instrumenty w utworze *Medytacje* traktowane są równoważnie. Prowadzą ze sobą dialog, podejmują imitację, wzajemnie się dopełniają. Wydaje się jednak, że to organom powierzono większą liczbę zadań.

Podstawowym kryterium doboru instrumentów było ich brzmienie (wywiad autorki pracy z Tomaszem Kulikowskim przeprowadzony we Wrocławiu 6 listopada 2018 r.). Zatem najważniejszym zadaniem organów jest wypełnienie funkcji kolorystycznej. Mimo szerokiej możliwości tego instrumentu, w utworze wykorzystane zostały pojedyncze, podstawowe barwy organów. Upodabnia to je do wiolonczeli, która także dysponuje jedną barwą. Ponadto sprawia wrażenie jednorodności dzieła.

Z wiolonczelą związana jest także druga rola organów – funkcja imitacyjna. Dochodzi ona do głosu w drugiej części utworu. Partię solową podejmuje wiolonczela, a później



w jej ślady idą organy. Pedał gra w tym samym rejestrze co poprzedzający go instrument dzięki zastosowaniu głosu 4’.

Niezwykle istotne znaczenie dla kompozycji ma harmoniczna funkcja organów. Wielodźwięki zbudowane są z dźwięków skali pentatonicznej. W drugiej części tło harmoniczne staje się akompaniamentem dla solo wiolonczeli.

Wspomniana ciągłość harmoniczna i nieprzerwalność formy wyznaczają konstrukcyjną funkcję organów. Instrument ten inicjuje melodię. Jest też pewnego rodzaju tłem dla wiolonczeli, której partia okresami zanika.

Organy pełnią również funkcję symboliczną. Dzięki tytułowi (*Medytacje*) oraz znaczeniu tego instrumentu w religii chrześcijańskiej odbiorca właściwie odczytuje sens dzieła.

Tomasz Kulikowski w kompozycji *Medytacje* powierzył organom wiele różnorodnych funkcji. Kluczowy dla tego utworu jest dobór instrumentów. Stąd najważniejsze znaczenie ma funkcja kolorystyczna organów. Wykorzystanie ograniczonej liczby podstawowych głosów instrumentu upodabnia go do wiolonczeli. Z walorami kolorystycznymi związana jest zatem funkcja imitująca. Ciągłość harmoniczna i formalna wyznaczają konstrukcyjną funkcję organów. Symboliczne znaczenie organów kieruje uwagę odbiorcy ku rzeczywistości duchowej, ku chrześcijańskiej wizji tytułowej medytacji.

## BIBLIOGRAPHY

KOŚCIUKIEWICZ K. (2005). *Kulikowski Tomasz*: PODHAJSKI M. (ed.), *Kompozytorzy polscy 1918–2000. Biogramy*. Gdańsk – Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, 487.

KULIKOWSKI T. (2011). *Uwagi autora*. „Muzyka w liturgii. Pomoce dla organistów i muzyków kościelnych” 58, 1, 3–6.

KULIKOWSKI T. (2012). *Uwagi praktyczne z zakresu harmonii modalnej*: KIERSKA-WITCZAK M. (ed.), *Wybrane zagadnienia akompaniamentu liturgicznego*, Wrocław: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, 31–50.

KULIKOWSKI T. (2016). *Słowo – dźwięk, artyzm – pragmatyzm, indywidualność – powszechność: czyli kompozytor we mgle*. „Musica Ecclesiastica. Rocznik Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych”, 11, 145–149.

KULIKOWSKI T. (2018). *Ćwiczenia dla adeptów szlachetnej sztuki akompaniamentu liturgicznego*. Wrocław: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, 53–54.

KULIKOWSKI T. (2003). *Medytacje*. Kserokopia rękopisu znajdującego się w prywatnym archiwum kompozytora.

MISIUREK J. (2008). *Medytacja*: A. BEDNAREK (ed.) *Encyklopedia katolicka*, t. 12, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 433–436.

PIESZCZACHOWICZ J. (1996). *Medytacja*: PIESZCZACHOWICZ J. (ed.), *Popularna encyklopedia powszechna*, t. 10. Kraków: Fogra, 160.

www1:www.studiumorganistowskie.archidiecezja.wroc.pl/studium/kadra/dr-tomasz-kulikowski, 9 I 2019.

## SUMMARY

Organ music emerging for centuries is largely intended for the solo instrument. Composers rarely use the chamber potential of the organ. It is especially interesting how it functions as a part of a larger group of instruments. A good example of such a composition are *Medytacje* of the Wrocław creator Tomasz Kulikowski.

To clearly show the subject, this article is divided into four parts. The first describes the composer, his life and work. The next one contains the circumstances of creating the composition *Medytacje*. The third part describes the structure of the work. Whereas the last part is devoted to the role of organ in the aforementioned composition.

Tomasz Kulikowski was born in 1957 in Wrocław. He is a lecturer at the Music Academy of Karol Lipiński and an organist. Kulikowski's compositional activity includes choral, orchestral, chamber and solo music. The organ work, solo pieces and stylized choral preludes, is of particular interest.

*Medytacje* for the cello and organ is a piece created in January 2003. The work has an utilitarian character. It was not written for a specific instrument, but the composer suggested the registration in the score. The title – *Medytacje* – implies the reflective nature of the work. The goal of meditation is to bring man into union with the deity. It occurs mainly in Hinduism, Buddhism and Christianity, and has different meanings in these respective religious systems. Due to Kulikowski's career and, above all, the role of organ in Christianity, it will be important for the work to realize the value of meditation for this religion.

*Medytacje* has a ternary form A B A'. The harmony is based on pentatonic systems and the whole-tone scale. The chords have a quarter structure. In part A, three motifs are used in different configurations, the second one, B, is figurative, whereas the last combines the features of the others.

Tomasz Kulikowski entrusted organ with a variety of functions in the composition *Medytacje*. The key to this work is the selection of instruments. That is why the colour function of the organ is the most important. The use of a limited number of basic voices makes the instrument sound more like a cello. Therefore, the imitative function is associated with the colour values. Harmonic and formal continuity determine the structural function of the organ. The symbolic meaning of this instrument directs the listener's attention towards spiritual reality, towards the Christian vision of the meditation mentioned in the title.

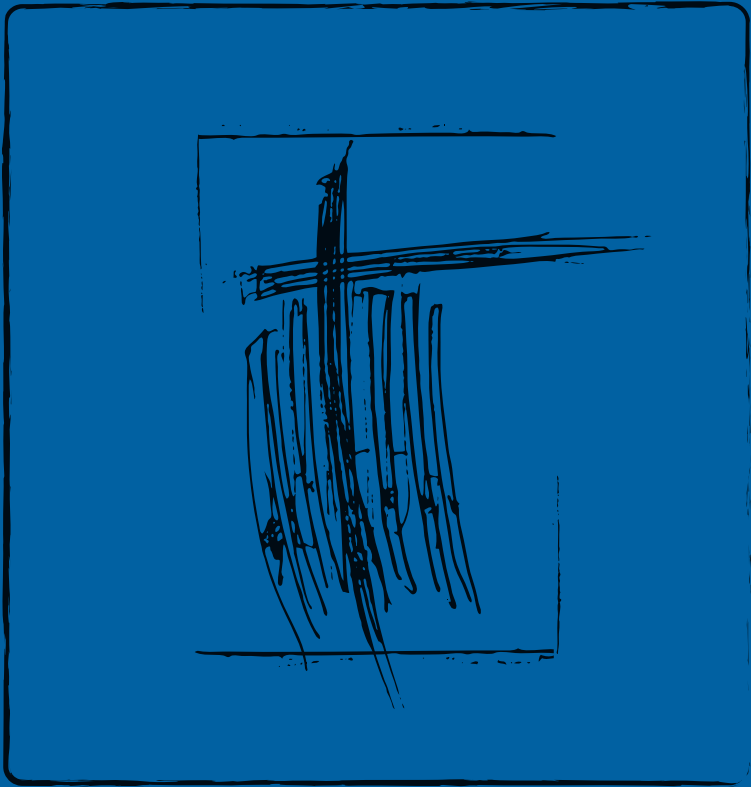
**Słowa kluczowe/Keywords:**

organy • wiolonczela • medytacje • Tomasz Kulikowski  
organ • cello • meditation • Tomasz Kulikowski

**Karolina Pawlik** – born in 1993, organist, musicologist, music theorist and lawyer working as a lecturer in the Department of Musicology of the University of Opole. Her scientific interests focus on organ studies, organ and religious music. She also passionately discovers the connections between law and music. Currently she is involved in the analysis of the music created by Wrocław composers, didactics and music editing.

email: [karolinapawlik.org@gmail.com](mailto:karolinapawlik.org@gmail.com)







*Let's leave a good name and permanent memory among the mortals  
So that our lives would not pass in vain.*

Leonardo da Vinci

**Professor dr hab. Jerzy Gołos** was born on July 27, 1931 in Warsaw. In 1951, he began studies in Russian philology at Columbia University in New York, which he graduated in 1955. He continued his studies in the same center in Polish philology in the following two years (1955–1957), which he eventually culminated in 1962 under the supervision of J. Krzyżanowski at the University of Warsaw. In the years 1955–1960 he also studied musicology at the University of New York, first with P. Lang, and then under the direction of G. Reese. In 1961, based on the work *Tablature WTM as a monument to organ music*, written under the direction of Fr prof. H. Feicht, obtained a doctorate in humanities at the University of Warsaw. Ten years later (1971) he was habilitated at the Institute of the History of Material Culture of the Polish Academy of Sciences (PAN).

He completed numerous scholarships and internships, such as: scholarship of Institute of International Education (1960–1962), Brooklyn College language course (1962–1965), Wanda Roehr Foundation scholarship (1965–1971) and National Endowment for the Humanities scholarship (Washington 1975). In the years 1973–1976 he was the head of the Music Iconography Center at the City University of New York and consultant of the Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). In 1975, he carried out field research and recording in Alaska, the main subject of which were the liturgical chants of Old Russian believers. In 1978, he became a lecturer at the Musicology Department of the Academy of Catholic Theology in Warsaw (now the Cardinal Stefan Wyszyński University), and then also at the Warsaw Academy of Music (now the Fryderyk Chopin University of Music), in which he was the head of the Department of Theory of Music. He also cooperated with the Monument Documentation Center as a consultant for historic musical instruments. In the same field, he was also an appraiser of the Ministry of Culture and Arts, on whose commission he initiated the edition of the *Historic Bells* subseries in 2000 as part of the documentation of *Polish War Losses* in 1939–1945. In 1996 he obtained the title of full professor.

His research focused on the subject of old Polish literature and music, the history of bells and musical instruments, as well as musical iconography and church music. In particular, his scientific reflection focused on the organs, their structure, historic instruments and Polish organ music. He belongs to the group of the most outstanding Polish organologists of the second half 20<sup>th</sup> century.

Jerzy Gołos died on February 10, 2019 in Warsaw. He left numerous scientific and popular science articles, mainly concerning organs and organ music. These include: *An outline of the history of organ construction in Poland* (1966); *Polish organs and organ music* (1972) – habilitation thesis; *Guide to the former musical instruments* (1988); *The Polish Organ* (1992); *Łowicka tablature* (1993); *Warsaw organs*, vol. 1–3 (2003).

Ewelina Szendzielorz

Based on:

BRZEZ B. (1987). *Gołos Jerzy*: DZIĘBOWSKA E. (ed.), *Encyklopedia muzyczna PWM, efg, część biograficzna*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 373.

CHMIELEWSKA M. (2008). *Leksykon polskich pisarzy muzycznych XX wieku*. Wołomin: Wydawnictwo Polskie w Wołominie.

GOŁOS J. (2003). *Warszawskie organy*, vol. 1–3. Warszawa: Fundacja Artibus.









## REVIEW

*Discussion on the 24 and 25 albums from the series Opole Silesia Organs*

The beginning of autumn 2019 is associated with the jubilee of the album series entitled *Opole Silesian Organs*. It already has 25 positions. At the same time, it is the tenth anniversary of initiating this collection. All this translated into the recording of the sound of 45 organs of Opole Silesia and the release of 20,000 copies of albums of organ music.

The collection described is an expression of concern for the religious and cultural heritage of organ instruments and the centuries-old achievements of organ music. These instruments were created by the organ masters companies thriving in Opole Silesia. It was in this area that Polish, German and Czech cultures merged, allowing the exchange of thoughts and artistic sensibilities.

The first album was released in 2009 and was a presentation of the renovated organs in the parish church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Głubczyce. Since then, for the last ten years new positions have been appearing annually. The idea behind the creation of new recordings is the care for the organ instruments of Opole Silesia. Further instruments are constantly being renovated in this area. The end of such renovation is often associated with recording the next album position. These activities are a kind of phonographic catalog constituting a database about the organs of the region in question. All this contributes to the preservation of the valuable religious and cultural heritage of the pipe organs.

**24<sup>th</sup> album from the Opole Silesia Organs series**

24<sup>th</sup> album from the series of *Opole Silesian Organs* was created as a result of cooperation between the Opole community of musicians and church musicologists with the parish in Nowa Cerekwia, led by its parish priest Marcin Sychterz and the organist company *Kamerton* by Wiesław Jeleń from Olszynka near Prudnik.

The described album archives the sound of the renovated instrument in the parish church of St. Peter and Paul the Apostles in Nowa Cerekwia.

This edition has a small booklet in which Fr dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO, briefly introduces the history of Nowa Cerekwia and of the parish church, and then presents the technical and sound capabilities of the organs on which the recording was made. Gabriela Czurlok describes the songs we hear on the recording. The figure of Maciej Lamm – the performer of the songs – was also introduced. The author of this text used this booklet as a source of information.

The place where the recording was made is a former city located in the Głubczyce county, in the borough of Kietrz. Before World War II, it was called Altstett, and now, after



changing the country borders, it is called Nowa Cerekwia. The parish church of St. Peter and Paul Apostles was built in the years 1783–1787 in the late baroque style with classical elements. Inside it there are valuable organs. The instrument was created in 1888. It has 20 ranks, a free-standing recessed console and an ornate prospectus referring to the baroque-artistic style of the church. The organs have two manuals and a pedal. As noted by priest G. Poźniak, this instrument is “material proof of the changes that have taken place in European organ construction, when in the second half of the nineteenth century on the one hand the improvements of the play mechanics were sought, and on the other – the increase of the sound possibilities”. Thus constructed in such a way cone windchest, typical for pneumatic instruments, has been combined with the mechanical tracker action of the play. This solution was used for a very short period (only in a dozen or so instruments) by inter alia the *Rieger* organist company from Karniów.

The organ renovation was carried out at the turn of 2018 and 2019 thanks to parishioners under the leadership of the priest, with hands of the organ builder. The organs have been restored to their previous sound. Today we can hear how this instrument sounded at a time when Nowa Cerekwia was still the town of Altstett. Modern residents saved the work performed by former residents of this charming and quiet town.

The choice of repertoire is combined with the instrument and its technical and sound possibilities. In addition to great forms, on this album, we can hear pieces inspired by liturgical music.

The recording begins with *Fantasy and Fugue in G minor* BWV 542 by Johann Sebastian Bach. Then we can hear two choral preludes by Johann Sebastian Bach, such as: *Schmücke dich, o Liebe Seele* BWV 654 and *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* BWV 663. The next song is the choral part on the song *Proclaim the name of the Lord* composed by the player on the presented organs Maciej Lamm. Later we will hear the *Sonata in D major*, Op. 65 No. 5 composed by Felix Mendelssohn-Bartholdy. This work has a three-part structure consisting of *Andante*, *Andante con moto* and *Allegro maestoso*. Also a series of Maciej Lamm's improvisations on church songs such as: *You almighty Lord*, *Beautiful and glorious Star*, *the Lord is the power of his people*, *Take my hand*, *Lord – the Shepherd has left us* were recorded. They are kept in a variety of styles: classic (*You Almighty Lord*), romantic (*Take my hand*, *Lord*). We will also hear dissonant sounds that go beyond the major-minor system (*The Shepherd has left us*). The recording in question also includes a song by Mieczysław Surzyński *Chant triste* Op. 36. The album is crowned with *Prelude and Fugue on the theme B-A-C-H*, S 260 by Franciszek Liszt.

The choice of such and no other songs allowed for the presentation of the entire instrument. In the presented pieces we can hear both individual voices sounding solo and combined in a dignified *pleno*.

The performer of all recorded songs is Maciej Szymon Lamm (born in 1989), who has been the main organist of the Cathedral of the Exaltation of the Holy Cross in Opole since 2017. The said performer graduated from the F. Chopin University of Music in Warsaw in the following specialties: piano, church music and organ. He is involved in numerous competitions, obtaining prizes and master titles. He also teaches as a lecturer at the Diocesan Institute of Church Music in Opole and participates in many organ recitals.

The discussed album allows us to get to know an interesting instrument in a little-known but charming place.

### 25th album from the Opole Silesia Organs series

Another volume of the record series of the *Opole Silesia Organs* is the jubilee, twenty-fifth album titled *Exultate, jubilate*. It was created thanks to the cooperation of many groups of people. First of all, the Opole community of musicians and church musicologists should be mentioned, parishes headed by their priests and the organist company of Henryk Hober from Olesno, which took care of the construction or renovation of the registered instruments.

In this album edition we can hear the instruments from the following temples: the filial church of Our Lady of Fatima in Sieroniowice (Jaryszów parish), the parish church of St. John of Nepomuk in Stare Koźle, a filial church of St. Nicholas and St. Małgorzata in Jamy (Kozłowice parish) and the parish church of Sacred Heart of Jesus in Kały Opolskie. The album has a small booklet in which Fr dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO introduces us to the places, churches and instruments on which the recordings were made. Fr dr Franciszek Koenig and Gabriela Czurlok explain what was followed by selecting the presented repertoire of works. The author of this study used these texts and the information contained therein.

Gabriela Czurlok is the performer of all pieces recorded on the four instruments presented on the album. The person mentioned is a graduate of the Music Academy of Karol Szymanowski in Katowice in the field of music theory and playing organ. In 2013 she graduated from the *Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik* in Regensburg. She took part in various courses. She played the organ during many organ festivals both at home and abroad. In cooperation with the Diocesan Institute of Church Music, she performs many concerts as part of the dedication ceremony of renovated organs in the Opole diocese.

The first pieces included on the album were recorded in Sieroniowice (Ujazd commune). In 1997, a church was consecrated there in which the construction of the instrument was completed in 2019. These organs have 8 ranks, one manual, pedal and mechanical tracker system. Works of the following composers were performed here:

Johann Ludwig Krebs (1713–1780) – Fantasia et Fuga in F

Johann Pachelbel (1653–1706) – Toccata in F

Gabriela Czurlok (\* 1983) – Toccata and the chorus *Veni Creator*

The next pieces were recorded on the organ in Stare Koźle. There is a church of St. John of Nepomuk built in 1806–1808. The organ located in this temple is the work of Carl



Berschdorf of Nysa, known and valued in Silesia. They were built in 1921 after the church was renovated. It is a 14-ranks, dual manual pneumatic instrument. In 2018, the renovation of the instrument was completed. The pieces of the following composers were recorded here:

- Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) – IV Sonata in B major, Op. 65  
(Allegro con brio, Andante religioso, Allegretto, Allegro maestoso e vivace)
- Moritz Brosig (1815–1887) – Choral Prelude *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir* Op. 4 No. 4
- Adolf Friedrich Hesse (1809–1863) – Chorale Prelude *Straf mich nicht in deinen Zorn*

The next pieces were performed in a wooden church built in 1792 in St. Nicholas and St. Małgorzata church in Jamy (north of the Opole region). There is a 7-ranks instrument. These are new organs, completed in 2019, referring to the old ones, which, unfortunately, have been neglected and transferred for museum purposes. The new instrument in its intention refers to the old one and has a mechanical tracker action. We present pieces recorded here and their composers:

- Georg Böhm (1661–1733) – Partita *Wer nur den lieben Gott läßt walten*
- Johann Pachelbel (1653–1706) – Fantasia in d
- Gabriela Czurlok (\* 1983) – The choral prelude *Christ is resurrected*

The fourth instrument that we can hear on the album is in Kąty Opolskie (Tarnów Opolski commune). Here in the years 1937–1938 a church of Sacred Heart of Jesus was established. Inside of the church there are 26-ranks, dual manual organs, with pneumatic tracker action. The instrument was built in the years 1939–1940. In 2019, their renovation was completed. The following composers pieces were recorded here:

- Mieczysław Surzyński (1866–1924) – Toccata in F sharp minor, Op. 36
- Max Reger (1873–1916) – *Christ ist erstanden von dem Tod* from collection 4 *Choralvorspiele ohne op.-Zahl*
- Max Reger (1873–1916) – Toccata in D major, Op. 69

The jubilee, twenty-fifth album, like the previous one, is a valuable phonographic document of the Opole Silesia organs. This series in a special way showed Silesian musicians, among which we can mention: M. Brosig, A.F. Hesse, E. Adler or R. Halaczinsky, which indicates the cultural value of this series. Songwriter – Gabriela Czurlok chose pieces of almost all eras, including 19th-century Silesian artists. She had four smaller instruments at her disposal and tried to match the literature to the sound value of individual organs. This shows that even for small instruments, you can choose the right organ literature.

We can hope to see the next jubilees of this series. Each edition is a beautiful testimony to the cooperation of parishioners led by their priests, organ masters and the society of musicians and church musicologists. This cooperation leads to restoring the former splendor of old instruments and building new organs in the places where they have not been before. We want these instruments in the churches of Opole Silesia to continue to best serve the praise of God and for the benefit of people, enriching the religious and cultural heritage of the Opole Silesia region.

Piotr Borowiak

## REVIEW

KRZYSZTOF URBANIAK, *The Renaissance Organ of Olkusz*.  
 Ars Sonora 2019  
 Basilica Minor St. Andrew the Apostle, Olkusz, Poland

The restoration of the Hans Hummel and Georg Nitrowski organ in the Basilica Minor St. Andrew the Apostle, Olkusz in Poland, was carried out under the close supervision of the Małopolska Province Historical Building Conservator in Kraków, and consulted by an international group of experts comprised of: Dr. Krzysztof Urbaniak (Łódź/Kraków – team leader), Prof. Marcin Szelest (Kraków), Prof. Pieter van Dijk (Amsterdam/Hamburg), Dr. Dorothea Schröder (Cuxhaven) and Martin Rost (Stralsund). Beyond this, archival research was conducted by Piotr Matoga (Kraków) and Bartosz Skop (Elbląg/Gdańsk). Work on the organ mechanism



was carried out by the renowned Flentrop Orgelbouw firm (Zaandam, the Netherlands); the organ case and the balconies were restored by Marcin Chmielewski's *Modulus* atelier (Kraków).

The story behind this organ is amazing. In the neat booklet Krzysztof Urbaniak reveals the history that begins in 1611, when Olkusz city authorities signed a contract with Hans Hummel, a Kraków organ builder originally from Nürnberg, for the building of the instrument. Archival materials rediscovered in 2016 concerning the Olkusz organ confirm that the instrument built had 6 stops more than originally planned. As Hummel writes in a letter from 1616, this happened because the Olkusz city council wanted to 'make a name for itself' before other cities. An important person with whom the work was consulted was the organist at St. Mary's Church in Kraków, Rev. Sebastian Zielonka. The good reputation enjoyed by Hummel meant that shortly thereafter, two more orders of almost identical size appeared: the restructuring of the organ above the pulpit at St. Mary's Church in Kraków, as well as a new instrument at St. James' Church in Levoča, Slovakia. The long distance between the towns in question (as well as, perhaps, the death of his four-year-old son) meant that Hummel began to have trouble organizing the work of his studio, which (as shown by inscriptions discovered in the Olkusz organ) employed an international group of workers. This is no doubt why the Olkusz instrument's first reception in 1618 was unsuccessful. After this event, Hummel interrupted work on the contracted organs several more times, simultaneously changing his place of residence. This meant that both St. Mary's parish in Kraków and the Olkusz parish decided to take legal action aimed at sorting out the situation. After the personal intervention of the Polish king, Zygmunt III Vasa, the organ builder – at the time resident in Levoča – was accused of misappropriating church property, and summoned to appear before the court in Kraków. Crushed by the burden of responsibility, Hummel died – probably from an act of suicide – in Levoča in 1630. Hummel's employers in Levoča, Kraków and Olkusz thus found themselves in a similar situation, and were obliged to find an organ builder who would undertake to finish the instruments begun. This person was Jerzy Nitrowski, who later founded

a renowned dynasty of at least three-generations of organ builders that provided organs to a large portion of the First Republic's territory in the 17<sup>th</sup> and first half of the 18<sup>th</sup> century. Documents held by the National Archives in Kraków, representing fragments of the City of Olkusz's records, confirm that Jerzy Nitrowski, son of Stanisław Nitrowski from the town of Waralia (presently Spišské Podhradie, near Levoča), was educated by Hans Hummel, which could have been the reason he was deemed the most appropriate person for this purpose. Nitrowski trained under Hummel in Levoča, beginning as a journeyman ca. 1624 and finishing 5 years later as a fully independent organ builder; after this, he worked with Hummel for another year on the Levoča instrument. The aforementioned Olkusz documents indicate that in Olkusz, Nitrowski was supposed to build or install five ordered but unfinished registers, work on 'certain unfinished portions' of the organ, and bring the whole to a proper state of 'harmony'. A positive reception of Nitrowski's work in Olkusz took place in 1631; the expert who signed for the reception was the aforementioned Rev. Sebastian Zielonka. Some final corrections were made by Jerzy Nitrowski in 1633. Hummel and Nitrowski's Olkusz organ was definitely surrounded by musical life, traces of which are documented in the Olkusz parish church's surviving account books. The sponsors' aspirations concerning the Olkusz parish church's music are confirmed in the two expansive balconies for musicians on either side of the organ which have survived to this day.

This organ is an unique testimony of the early 17<sup>th</sup> century because many parts are still original. It is also very big with 2 manuals and pedal and a total of 31 stops. There is a Principal 16' in the pedal that one can see in the middle (not at the sides!) of the organ case.

The great organ contains an 8' Principal plenum, many flutes but also Salcinal 8' and Gembshorn 2'. There is Quinta 3' and a Puzan 8' as reed. The positive organ is build around a Principal 4' with two reeds: a Kromport 8' and a Salamaia 4'. What a luxury of colours! The pedal is very impressive with 16', 8', 4' and Mixtura, flutes, a Quinta 6' (!) and two reeds: a Pomorth 16' and a Cornet 2' who is also standing in the front in between the Principal 16, fantastic!

Krzysztof Urbaniak plays music from the same period as the organ: Jan Pieterszoon Sweelinck, Paul Siefert, Tarquinio Merula, Girolamo Frescobaldi, Diomedes Cato, Andreas Neunhaber and Warsaw Organ Tablature.

The cd opens with the fantastic Hexachord fantasia of Sweelinck, one of my favorite pieces by the way. Krzysztof Urbaniak has a very nice way of playing. His "toucher" is of a very high quality and he has a musical way of letting the organ sing. One can hear great lines with distinct articulation. During the Hexachord fantasia K. Urbaniak demonstrates the organ letting us enjoy the unique colours of this superb instrument. Just listen to the beginning: Krzysztof Urbaniak opens with the Hummelian Principal 8' and Octawa 4' registers, while the hexachord appearing in the bass, alternating in ascending and descending motion, is performed on the Pomorth 16' pedal register, used one octave higher relative to the notated text. In the final one hears the plenum of the great organ with the Cymbal V register, a stop with several pipes mounted on a common foot, characteristic of the Hummel-Nitrowski circle. Amazing!

I very much enjoyed Krzysztof's Urbaniak presentation of the organ stops. During nearly 14 minutes he guides you through the stops speaking English in a clear way and improves on nearly every stop. A very effective way of understanding the concept of this organ.

As an alumnus of Prof. Józef Serafin's organ performance studio and Prof. Leszek Kędracki's harpsichord performance studio at the Fryderyk Chopin Academy of Music in



Warsaw, Krzysztof Urbaniak also graduated from the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart, studying organ performance with Prof. Ludger Lohmann and harpsichord performance with Prof. Jörg Halubek. He received his doctoral degree in 2012 at the Academy of Music in Kraków about the performance practice of the North German organ school in the 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries, as well as its dependence on the North German instrument in the context of the organ compositions of Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken and Johann Sebastian Bach.

Krzysztof Urbaniak is chairman of the Department of Organ and Church Music at the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź. At the Łódź conservatory, he also holds the post of Rector's representative for international cooperation and supervises his own organ performance studio. He is also an assistant professor in the Organ Department at the Academy of Music in Kraków.

Finally, I want to give a compliment to sound engineer Jakub Garbacz. The sound is very clear and transparent. One can hear there is a lot of acoustics in the church but it is not standing between the organ and you as listener. Really great to enjoy!

Nico Declerck

## REVIEW



It all started in December 2015. In the Netherlands they had a program around the organ “Musica religiosa”. I knew the people of this program because they had invited me once to talk about my life as an organist and especially as a concert organizer in Turnhout (B) and in Hoogstraten (B). We organized crazy things like organ & ballet, organ & circus, organ & “cors de chasse”, organ & folk music, organ & opera, ...

And then suddenly in December 2015 this program got transformed into a soft religious program with hardly any attention for the organ... In the mean time I was talking to the responsible of the classical Flemish radio if it was not possible I should make a program about the organ. This was not possible because nowadays they don't make programs anymore for a specific public...

Now my decision was made: I wanted to create my own radio station with 24/7 organ music! But how? I discovered Radionomy. This company provides you with software to broadcast and they pay the legal rights. So with 0€ I could start my own radio station Orgelradio.eu. I started to broadcast in January 2016 and had immediately the attention of the press: local television crew but also from Holland came to my house, articles in the newspapers, interviews on radio, ... it was a crazy time.

The collaboration with Radionomy was not very easy and in the end to difficult to continue. In return for the free software they put twice an hour 2 minutes of advert on your channel, programming the same organist was only possible if there was 45 minutes in between them, to broadcast live concerts was not allowed, and so on and so on. If I wanted to continue my radio station I had to become independent otherwise it would end.

But then I start thinking again. Why not create a whole new digital platform, unique in the world? Not just a radio station but all the facets you need to promote the organ, organist and organ builder. I call it my 360° approach. The new digital platform contains the radio station, a new label, a web shop and a management. So if we want to promote an organ, organist or organ builder we could record the music on our label, we could broadcast it on the radio, we could sell it in the web shop (not only the physical cd but also all kinds of downloads) and we could find concerts or organize concerts thanks to the management. I think I am the only one in the world with all those possibilities. Unique.

Thanks to a patron who is in love with the organ we could create Organroxx in the beginning of 2017. From that point on the platform got developed very fast. And we started to work together with the big festivals in Europe. We could give them an opportunity to broadcast the concerts of their festival and Organroxx became visible as a partner. We work already together with the Haarlem Festival (NL) and Toulouse Les Orgues (F). The collaboration with Orgelpark Amsterdam (NL), Schnitger Festival (NL) and Göteborg International Organ Academy (S) is nearly there.

From the first broadcast in July 2017 until October 2019 the Organroxx Radio had nearly 500.000 unique listeners in 203 countries around the world. On a daily basis Organroxx Radio has between 5.000 and 8.000 log ins. That's amazing but we want more! In Poland we have only 5.123 listeners and that should be a lot more. It's only 1,1% of our total of listeners!

In the webshop there is also a possibility for organists and other labels to sell their organ recordings. At the moment we have more than 10 partners and over 500 products (CDs, Downloads, DVDs and books). And this will only grow because Organroxx is the place to be for the organ lover, the organist and the organ builder. So when you buy in the our webshop you support at the same time the free Organroxx Radio.

As a label we produced already 11 albums. We combine the highest quality of recording equipment with a fantastic organ and an inspiring musician. Making a recording at Organroxx is team work. Every part of the production is very important. We believe in young artists like Aurélien Fillion, Jean-Luc Thellin and Brice Montagnoux but also in more mature talents like Gunnar Idenstam, Hans-André Stamm and Jean-Michel Douiller.

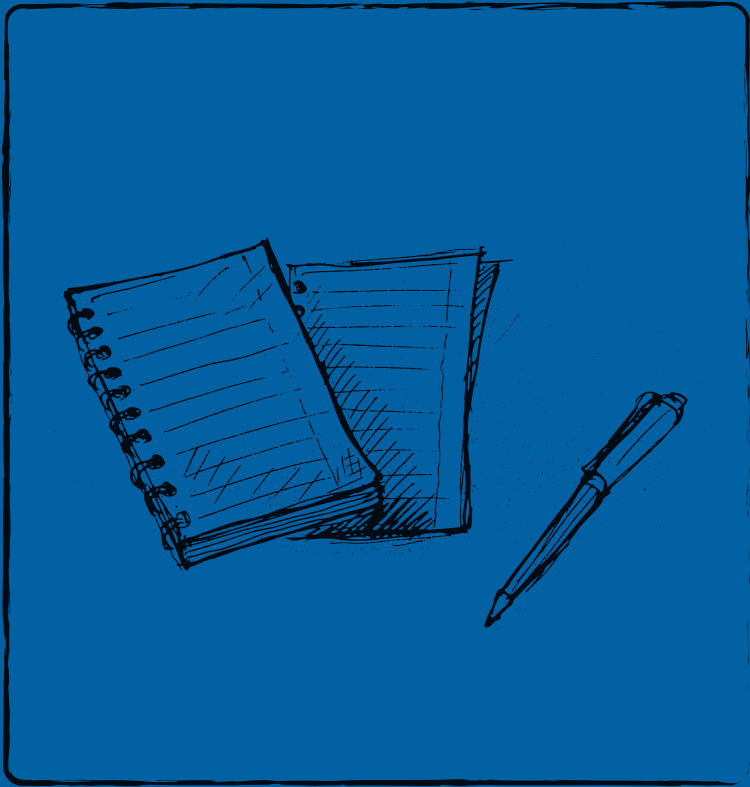
Organroxx is coming from the English expression "something rocks", something is very good or impressive. So organ rocks... organroxx. For me it was important to have a positive image of the organ and at the same time easy to pronounce for people from different countries.

We broadcast stereo MP3 format, 320 kbps. That's a very solid and good sounding format and better than most other stations who broadcast only 128 kbps.

In the near future we hope to be able to broadcast in FLAC 16-44.1, that's CD quality.

You can only listen to Organroxx Radio if you have an internet connection. We believe that soon everybody will have an internet connection to his HIFI system using a network player. For some people it will sound futuristic but for others it is already the reality.

Nico Declerck  
 Founding Partner Organroxx  
[www.organroxx.com](http://www.organroxx.com)





## REPORT

## VI Conference on the Organ Knowledge „Silesian Organs”

Faculty of Theology of Opole University

Opole, 3 April 2019

*It is good to be here* - these words, spoken by prof. Julian Gembalski from the Music Academy of Karol Szymanowski in Katowice, the most beautifully illustrate the atmosphere of the Silesian Organ conference organized in Opole, which for the sixth time gathered an excellent group of professors, organologists, researchers, historians as well as organ and organ music lovers from various parts of the country.

The meeting, held every two years, co-organized by the Chair of Musicology at the Opole University and the Diocesan Institute of Church Music in Opole, this time also enriched the fourth UO Musicology Week taking place at the same time, abounding in numerous events. Thus, on April 3 2019, one of the auditoriums of the Faculty of Theology of the Warsaw University was filled with enthusiasts, with commitment presenting their research results and conducting exciting debates for almost the whole day. This symposium is always an opportunity to exchange thoughts, insights and experiences, and above all, to a joint meeting and interesting conversations, both on the forum of individual panels and at a common table.

After the official opening of the conference, which was made by the dean of the Faculty of Theology UO - Fr prof. dr hab. Radosław Chałupniak, the first session occurred, led by the already mentioned prof. dr. hab. Julian Gembalski. It included four speeches. They all focused on individual organists, but each of them touched different aspects of the lives and activities of selected persons.



As the first effects of his scientific explorations Fr dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO representing the Department of Musicology at the Opole University, previously unknown information already included in the title of the speech: *Johann Matthias Vinzenz Haas (1812-1899) - the latest biographical data and on the mastery of organs - namely the year of the organist's death.* This date, the knowledge of which until now was a clear lack in Haas' biography, was able to be determined by finding the death certificate of the organist in the Głubczyce book of the deceased. Thanks to this discovery, the age of the organ builder is no longer a mystery. It is known that he died on January 27, 1899 in Głubczyce after reaching the age of 87. However, this is not the only valuable discovery of this researcher. He also found the old city plans, based on which he determined the exact location of the J.M.V. Haas organ factory. Undoubtedly, the disclosure of these facts makes a significant contribution to the current state of organ studies in Silesia.



Another speaker, dr Michał Duźniak from the Music Academy in Katowice, focused on the person of the Rybnik organist Rudolf Kuźnik. His Silesian organ activities related to the diocese of Opole were explored. He conducted renovation works on the organs also in local parishes. The basis for the reflections on the work of the said organmaster are unpublished documents from his private archive. It should be noted that research activity in the field of characterization of currently operating organs workshops is extremely important due to the fact of the current access to materials. Thanks to such endeavors, there is a chance that in the future there will be no more “white spots” on the map of Silesian organmasters' activity, as it will be possible to comprehensively present working organmasters in time, and thus protect their achievements from irrevocable oblivion.

In the further part of the panel, Kazimierz Cieplik from Lubin gave his speech. He focused on 10-voice organs located in the church of the Holy Trinity in Nowa Wieś Książęca. At the beginning of the 1940s, this instrument was built by Josef Bach - an organist who was in a way a continuator of the organ construction of the *Spiegel* company, after which he took over the factory in Rychtal. He carried out the preliminary design of new organs for the mentioned church in 1929, however, he finally decided to slightly modify the disposition and distribution of voices in relation to his original idea. This paper presented detailed data on J. Bach's organs and also presented the context of their construction.

The last speaker of the first session was mgr Wolfgang Brylla from Zielona Góra, who based his lecture on the figure of the nineteenth-century organist Rudolph

Isk. The organ builder left traces of his activity, among others, in the Lubusz land, as exemplified by a 7-voice instrument of mechanical traction in the church of the Holy Apostles Szymon and Juda Tadeusz in Rudno. Thus, he left his mark on the study of organ Lubuskie history.

After the coffee break, it was time for the second conference session led by dr Mariusz Pucia from the Musicology Department of the Opole University. It included three speeches, each of which touched the history and design conditions of a specific instrument. Their arrangement in various parts of the Silesian organ landscape (both Upper and Lower Silesia) has shown how diverse and rich the organmasters' tradition is in this region.

Fr dr Franciszek Koenig from Opole Musicology raised the issue of organs from the church of the Holy Cross in Bytom-Miechowice. The history of the organ instrumentation resounding in that temple certainly covers several centuries, but the information preserved on this subject is very scanty. It is known that in 1905 the *Schlag & Söhne* company from Świdnica built new organs there. It ended its life as early as in the 1960s. and hence the instrument in it. In the parish, no information about these organs survived. Thanks to archival research, the author of the presented paper managed to find information about the once existing instrument along with its instructions. This discovery, in turn, encouraged other researchers to undertake further explorations in this field, which later led to the concept of organ reconstruction from 1905, also presented in detail as part of this presentation.

Next, the results of the research were presented by another of the Opole organologists - dr Andrzej Prasał. In the first part of the paper, he presented the history of the organs of the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Kłodzko. In the second part, he discussed the structural and sound changes to which the organs of the Kłodzko parish were subjected in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The instrument built in 1725 by the Jesuit builder Anton Streit was in 1893 thoroughly rebuilt by the Świdnica company *Schlag & Söhne*. Further changes in the instrument were made in 1955 by the company *Szczerbaniak* from Łódź, and its current state is the result of a reconstruction carried out in 1979 by the *Broszko* company. On the example of the mentioned implementations, the speaker synthetically presented the trends prevailing in the organ construction of the nineteenth and twentieth centuries and their practical application in the organs of the Kłodzko parish church (including the transition from mechanical through pneumatic to electric tracker).



The last lecture in this part of the conference was given by prof. dr hab. Julian Gembalski from the Music Academy in Katowice. The objects of his interest became the organs of the Basilica of Saint Mary and Saint Bartholomew in Piekary Śląskie. J.M.V. Haas from Głubczyce built the first organs for this church in the 19<sup>th</sup> century. Another instrument became the achievement in the first half of the year of the 20<sup>th</sup> century of the company

*Klimosz i Dyrzlag* from Rybnik, and it was expanded at the end of the 1980s. by Bronisław Cepka from Wronki near Poznań. The author of the speech based his considerations mainly on archival sources, the finding of which made it possible to highlight the history of the said instrumentarium. Importantly, the research led to the discovery of previously unknown facts and systematization of the history of bakery organs.

The culmination of the second session of the conference was the official inauguration of a new, international scientific annuals *Folia Organologica*, published under the editorship of Fr dr. hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO. The magazine, created in the Opole community, being the first of its kind in Poland, is intended as a forum for the presentation of research and the exchange of thoughts and scientific reflections focused on organ and organ music. Its presentation was made by: Vice Rector of the University of Opole - dr hab. Izabella Pisarek, prof. UO, and priest prof. dr hab. Radosław Chałupniak - Dean of the Faculty of Theology at Opole University.

After the lunch break, the third - and the last session of the conference - was led by Fr dr. hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO. As part of it there were as many as five papers addressing the issues of organs located not only in Silesia, but





also abroad - in the vicinity of Kraków, Tarnów, and even in the Czech Republic.

Dr hab. Maciej Babnis from the Pomeranian Academy in Słupsk raised the issue of the organs of the Czech company *Rieger* from Karniów. The organ factory located in Opavian Silesia produced numerous opuses of instruments found in churches in Poland, especially in the area of Lower and Upper Silesia and Galicia. The speaker focused on the organs built in the areas of the said Galicia, as well as the Grand Duchy of Kraków.

In the further part of the panel, the results of his research were presented by dr hab. Petr Koukal representing the Czech Telč. He presented the history of organs from the concathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Opava. The instrument located in that church burned down as a result of a fire in the 18<sup>th</sup> century. In 1892, another organ was built by *Geb Brüder Rieger*. This instrument, in turn, was expanded twice by the *Rieger - Kloss* company, in whose achievements it was indexed as opus 3635.

Piotr Matoga from the *Ars Organi* foundation in Kraków raised the issue of organs built by *Rieger* in two Jesuit temples in Kraków. In his speech he presented the history of instruments from the church of St. Barbara and the minor basilica of the Sacred Heart of Jesus. Thus, he presented both the changes taking place over the years in the scope of the mentioned instruments, as well as his dispositions.

Another speaker, Paweł Pasternak, MA from Tarnów, raised the issue of organ translocation. The object of his interest became organ instruments built in Silesia, which in time was transferred to the Diocese of Tarnów. In his speech, the researcher highlighted the backstage of these operations, taking into account their causes, as well as the consequences of placing the instruments in a new location.

Przemysław Kadłubek from the Music Academy in Katowice gave the last paper as part of the 6th *Silesia Organs* Conference. He focused on the organs located in the church of St. Paul the Apostle in Zabrze-Pawłów. His speech brought closer historical aspects as well as raised the structural issues of this instrumentation.

The day full of interesting speeches and debates was crowned by a discussion summarizing all the issues raised as well as current matters and problems in the field of organ science and organ construction. The final word for the whole event was given by Fr dr. hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO. Undoubtedly, this type of event, gathering excellent researchers and scientists who, with great passion, conduct their explorations, bring invaluable benefits to the progress of research on the basis of pipe organ. They become an opportunity to exchange experiences, scientific reflections and insights, and a space conducive to presenting one's achievements. We should therefore hope for the next such meetings for the sake of science and culture, and above all to maintain the well-being of such a rich heritage in the field of organ construction and to protect it from irretrievable loss and oblivion.

Ewelina Szendzielorz





**AD MULTOS ANNOS!**

# The 80th anniversary of the life of Alfred Bączkowicz

## Personality and musical achievements

Franciszek Koenig  
UNIVERSITY OF OPOLE



Alfred Bączkowicz

## Introduction

The encounter with a musical personality almost immediately raises the question about “the roots” i.e. where he comes from, whom he studied with, who was his master and what educational tradition or “school” he belongs to, and above all, in what environment of musical inspiration he grew up and what group of artists he represents. Providing answers to these questions makes it easier to identify ourselves with the person and experience an emotional connection with the creativity presented, i.e. with the achievements and even with the way of evaluating different kinds of musical creativity.

Alfred Bączkowicz is an extraordinary personality in the Opole music community. Celebrating his 80<sup>th</sup> birthday in December 2019, he was a long-time organist at the Opole Cathedral who has influenced the environment of church musicians in Upper Silesia, a pedagogue, a distinguished teacher of harmony and theoretic subjects, and a teacher of several generations of musicians, graduates of the State Primary and Secondary Music Schools in Opole and the Diocesan Institute of Church Music in Opole (formerly the School of Church Music). In each of these fields, his professional work encompasses more than 40 years of solid and dedicated work.

The effectiveness of his pedagogical activity is highlighted by the title of “professor” frequently used by students and graduates. In his case, it is not only a polite phrase customarily derived from secondary schools, but it indicates his achievements and the way of his actual influence and a fact of being a mentor predominantly in the field of harmony. In addition, Alfred Bączkowicz has been a composer of many liturgical hymns and melodies, an author of respected harmonic arrangements and co-editor of chorales which are important for the Silesian tradition of church music, i.e. harmonic arrangements of church hymns for organists. These activities demonstrate his personality, and above all his human sensitivity, kindness and readiness to sacrifice himself. For these reasons the name “Bączkowicz” says a lot among the musicians of Upper Silesia and in other parts of Poland as well (K. Grytz-Jurkowska 2017: 36-37). Therefore, it is academically justified to ask about his roots, the beginnings of his musical path, the people who he met on the path of his life and who had an impact on the formation of his attitudes and passions that place him in a certain perspective almost for his entire life.

This text is an attempt to find answers for the aforementioned questions that arise from meeting and getting to know the person and musical achievements of Alfred Bączkowicz. The complete text consists of several points covering his biography, organist’s service, pedagogue’s work, involvement in diocesan commissions, participation in the work of editorial teams and his compositional work, with a particular emphasis on the Mass in F major.

## Biography

Alfred Bączkowicz was born on 3rd December 1939 in Radzionków in Upper Silesia, where the Bączkowicz family had lived for generations (the information obtained during an

interview with A. Bączkowicz conducted in Opole on 11<sup>th</sup> October 2019). One of the family lines represents a strong baking tradition which dates back at least 100 years. The musical traditions of the Bączkowicz family also turn out to be centuries-old. The family history recalls that in the 17<sup>th</sup> century an organist in Piekary Śląskie was Balthazar Bączkowicz whose father was also an organist (J. Grytz-Jurkowska 2015: X–XI). This fact also has a spiritual meaning, because then Piekary Śląskie church still had a painting of Our Lady which has now been located in Opole since 1702. At the beginning of 19<sup>th</sup> century the painting was transferred from the Jesuit church to the cathedral of the Opole Diocese, where it has been worshipped as an image of Our Lady of Opole. A copy of the painting remained in Piekary Śląskie. As a consequence, Alfred Bączkowicz, being a descendant of the family, had this special gift of playing the organ before the same painting of Our Lady as his forefather, however, not in Piekary, but in Opole. The nephews and nieces from the family of his eldest brother also embrace musical traditions. Alfred Bączkowicz's nephew, being a graduate of violin class at The Academy of Music in Warsaw (currently The Fryderyk Chopin University of Music), was a long-term musician in the symphonic orchestra of North Rhine-Westphalia, and his niece, being a graduate pianist of The Academy of Music in Katowice, is a teacher in The Primary Music School and a church musician who also graduated from the School of Church Music in Opole (G. Poźniak 2014a: 58).

The Bączkowicz family had seven children. Alfred and his sister Elżbieta were the youngest twins among their siblings. The children's idyll of the family home occurred during the difficult years of World War II. After the war, Alfred began his education in a 7-class primary school in Radzionków. In addition, as a boy, he also learned to play the violin with Mr Maciejowicz in nearby Rojca (today Rojca is a district of Radzionków). Mr Maciejowicz was a local musician who conducted an orchestra in Rojca, in which A. Bączkowicz also played. There he had met a friend who was also learning to play the violin: Eugeniusz Juretzko who later became a missionary Oblate of Mary Immaculate working for many years in Cameroon and eventually being appointed the first bishop of the diocese of Yokadouma. Both students of Mr Maciejowicz continued their studies in the State Primary Music School in Tarnowskie Góry. Their paths parted when E. Juretzko began his studies in the Minor Seminary of The Katowice Diocese in Tarnowskie Góry (he later continued his studies in the minor and higher seminaries of the OMI Oblates), and A. Bączkowicz entered in the High Music School in Katowice.

The wedding ceremony of his eldest brother Augustine, which took place in Rusinowice near Lubliniec was an important moment in the development of Alfred Bączkowicz's musical talents. As a boy he played music at that ceremony together with other musicians, including Joanna Piecuch, a sister of the "new" sister-in-law, who was a teacher at the State Primary Music School in Tarnowskie Góry, Ruda Śląska-Nowy Bytom, and later also in Lubliniec. During the ceremony, the parents were persuaded to send their gifted "son" to a proper music school and this is what happened. Alfred became a student of the State Primary Music School in Tarnowskie Góry, where Jerzy Golek became a violin teacher. At the same time, Gizela Skop, originally from nearby Strzybnica and who would later become a musicologist and composer

of liturgical hymns, was a student at the music school in Tarnowskie Góry involved in the “Light-Life” Movement. To gain acknowledgment from her, other boys, including A. Bączkowicz, used to write short musical compositions based on the sounds of Gis-e-a (in reference to the name of Gizela). During the aforementioned period, Ernest Koj, who was a renowned musician endowed with absolute hearing as well as an organist in St. Peter and Paul’s Church in Tarnowskie Góry, was a teacher of musical hearing (A. Reginek 2018: 169). A characteristic element of his classes were his auditory dictations which the students were to write down in 1-voice, while he was playing them in 4-voice – it was meant to practice the students’ harmonic hearing. This experience generated the Jubilarian’s love for harmony. Another important event that somehow influenced Alfred’s future was the fact of organising a composing competition among the school’s students (for “young artists”), whose initiators were the director of the State Primary Music School in Tarnowskie Góry Tadeusz Okuljar and a violist Zygmunt Kurz. A. Bączkowicz composed a violin quartet in the form of a minuet. This composition won the first place. As a prize, the winner received a two-volume work “Instrumentation” by Nikolai Rymnski-Korsakov (Part I – theory, Part II – examples from the composer’s works). This work became the subject of comprehensive personal studies of harmony and instrumentation, which also resulted in the fluent reading of scores. An additional advantage of cooperation with the aforementioned teacher Zygmunt Kurz was playing in his orchestra which he conducted in the parish of the Camillians in Tarnowskie Góry on Jan’s Sediment (formerly this district was called Galenberg, from German Galgenberg).

During his music school, A. Bączkowicz developed interest in organ music and the organ itself. Together with his friend Aleksander Glinkowski he was even visiting the churches in his area and asked the parish priests to make the organ available to them even for a short moment so that they could play it, which, as we can easily imagine, was not an easy task.

The next stage of Alfred Bączkowicz’s education was marked by the Karol Szymanowski Secondary Music School in Katowice, which was located on the ground floor of the current Academy of Music building, where A. Bączkowicz continued to learn playing the violin. His music teacher was Józef Salacz, who, as the Jubilarian recalls, not only taught playing, but above all taught listening. This systematic work alongside his master made A. Bączkowicz sensitive to the matter of tunes. Among other things J. Salacz taught how to play in natural tunes so the student had to learn to hear, for example, clear quarts. The sensitivity to the matters of temperance learned at that time has remained for life.

An important stage of education was participation in the high school choir which at that time was conducted first by Edmund Kajdasz, and later by Napoleon Siess. This was an opportunity to study new, or perhaps even the newest choral literature, e.g. the works of Józef Świder who used to come to the choir’s final rehearsals when his compositions were being prepared. At that time the Jubilarian was also involved in the choir’s activities in his hometown Radzionków. However, as he already had “something” to say from a musical perspective, he was not welcomed by the organist and conductor, who, for instance, was indifferent to obvious mistakes in manually transcribed choral works, e.g. those written by J. Świder,



which A. Bączkowicz knew from his high school choir. As the conductor of the parish choir tried to be faithful to what was written, all comments from the young chorister were not welcomed. This was followed by the lack of possibility to practice playing the organ in the hometown church. However, according to the proverb that “there is no evil that would not bring good”, the Jubilarian found such opportunities in nearby Bytom, amongst others in the church of the Holy Trinity in cooperation with the then organist Franciszek Matejczyk. In most cases there happened an opportunity to accompany the choir. A. Bączkowicz was yet involved in other ways in his hometown Radzionków, taking part in the activities of the poetry club. While others were reciting various texts, A. Bączkowicz improvised on the piano, which created a unique atmosphere that combined the values of words and music.

The next stage of his education was marked by studies in music theory at the State Higher School of Music in Katowice (today's Academy of Music). Among his masters were also such personalities as Bogusław Szabelski, under whom he studied one semester, Witold Szalonek, and later also Jan Wincenty Hawel. For B. Bączkowicz, studying under the guidance of such renowned teachers was a dream come true and an opportunity to develop his interest in the matters of harmony. However, our Jubilarian never gave up his interest in organ music, which resulted in the decision to undertake the organist ministry, first in Bytom and then in Zabrze. This decision was related to the necessity of interrupting studies and dedicating oneself to working in a large parish, i.e. St. Joseph's Parish in Zabrze, and then at the Cathedral Parish in Opole. When he took up a job in Opole, he became invariably connected with the city. In 1979, he married Beata Wencel who was a first year student at the Organist School established in Opole in 1974 (later a graduate of the Faculty of Music Education at the Academy of Music in Katowice and German studies at the University of Wrocław), of which A. Bączkowicz became the first teacher (A. Reginek 2018: 24). Apart from his work as a cathedral organist and teacher of the aforementioned organist school, A. Bączkowicz also started a job in music education.

His choice to work as a teacher of theoretical subjects at the State Primary and Secondary School of Music in Opole influenced his decision to complete his studies in the field of music theory at the Katowice Academy of Music. The already mentioned Jan Wincenty Hawel became the master for A. Bączkowicz. He was also a supervisor of his master's thesis dedicated to selected issues of hearing education, principles of music and harmony preceded by a critical analysis of Polish, German, French, Czech and Russian textbooks available in this field. The further part of A. Bączkowicz master's thesis presented his own proposals for the methodology of teaching the aforementioned subjects, which gained great interest of his supervisor. It is worth mentioning that studying in Katowice and the necessity of continuous commuting were creating certain problems, e.g. he had to find and reimburse others for supplying him. The second period of studies which were completed successfully also resulted in friendship with the then docent Julian Gembalski who used to give the Jubilarian organ lessons. Today, A. Bączkowicz nostalgically recalls that if his studies had not been interrupted, he would certainly have remained at the university as a researcher, in the same way as his aforementioned colleague Aleksander Glinkowski.

## Organist ministry

As it has already been mentioned, during his studies A. Bączkowicz began his first professional career as an organist in St. Margaret's parish in Bytom run by the Divine Word Missionaries. There, the Jubilarian was working from 1965 for a period of 1,5 years playing only on Sundays and holidays. After this period, there happened an opportunity to undertake service in the noble St. Joseph's Church in Zabrze, which was one of the largest parishes in the diocese. The service in the Zabrze church lasted 8 years (1966–1973) (A. Reginek 2018: 24). During that time A. Bączkowicz founded a 40-person children's choir which functioned beside the mixed one. He composed two Masses for the choirs he led. One of them is included in the current issue of this journal (Mass in F major), and the other was written for mixed and children's choirs. Apart from that, there were also other Mass compositions which were completed during his work in Opole (including a.k.a. *Missa rogativa*).

After eight years of his work in Zabrze, the opportunity to work in Bytom at St. Barbara's Church arose, where the largest Carl Berschdorf's 65-voice instrument is located (4 manuals and a pedal). Regarding this matter A. Bączkowicz already had an arrangement with the local parish priest Hubert Kowol. However, at the same time, in 1973, the possibility of becoming an organist at the Opole Cathedral appeared. At the instigation of the then vicar Fr Czesław Gac who acted on behalf of the then parish priest Fr Antoni Jokiel, A. Bączkowicz began his service in Opole on 1st December 1973. It is worth mentioning that the organist lived in the rectory for 1,5 years, and only later in his official apartment. Undertaking organist ministry at the Opole Cathedral was not an easy task. During the first 12 years of his ministry, the Jubilarian was playing on his own, without any alternate. It was only later that Józef Chudalla, who was a graduate in musicology from the Catholic University of Lublin and at the same time the first graduate from the Organist School in Opole and A. Bączkowicz's student, took up his duties. In this way A. Bączkowicz's ministry at the Opole Cathedral began, which lasted until 2018, i.e. 43 years. In recognition of his long and dedicated service in 2004, the Jubilarian received the papal medal *Pro Ecclesia et Pontifice* (F. Koenig 2006: 55).

The function of a cathedral organist was associated with the need to collaborate with the cathedral choir which was run by Jan Ludwig from Żędowice near Zawadzkie. He was also a graduate of the State Music School in Tarnowskie Góry, and his piano teacher was the aforementioned Joanna Piecuch who influenced the decision of A. Bączkowicz's parents to send their son to the music school in Tarnowskie Góry. As a consequence, the paths of the former colleagues from the music school met in Opole after so many years. They attended the State Primary Music School in Tarnowskie Góry together, sang together in the school choir, and attended the High Music School in Katowice, and afterwards, Alfred began his studies at the Katowice Music Academy, while Jan did the same at the Wrocław Music Academy. Years later, they worked together at the Opole Cathedral. Jan Ludwig was also a teacher at the Opole State Primary and Secondary Music School and conducted a choir at the Opole Philharmonic.

## Pedagogical work

As a result of undertaking the function of an organist at the Opole Cathedral, there occurred an opportunity and at the same time a necessity to undertake pedagogical work. In 1974, A. Bączkowicz together with Fr Helmut Sobeczko began to educate young organists for the needs of the Opole Diocese within the framework of the “Organist School” (J. Chudalla 2014: 25). The beginnings were very modest, including a lack of suitable rooms, which meant using even the choir loft in the cathedral. For a year only the two aforementioned persons were involved in this work. After a year, other people also joined them: Fr Bogdan Kicingier, Fr Wenencjusz Kądziołka, and others, and later the directors of the school were Fr Nabzdyk, again Fr H. Sobeczko, and later also Remigiusz Pośpiech and Fr Grzegorz Poźniak (G. Poźniak 2014b: 53). In this way the work of the diocesan institution educating church musicians had begun, which later underwent various organizational transformations and changed its naves. The Jubilarian worked in this institution for over 40 years. During this time he taught hearing training, principles of music, harmony, playing the piano, playing the organ with liturgical accompaniment and organ improvisation. Among the graduates of the aforementioned institution, who mostly benefited from the opportunity to learn alongside A. Bączkowicz and followed in his footsteps as musicians and authors of music arrangements, are, among others: Józef Chudalla, Hubert Prochota, Waldemar Krawiec, Ernest Malik, Jarosław Jasiura and Michał Blechinger. Keeping in mind the students of the Diocesan Institute of Church Music, A Bączkowicz was also able to create smaller organ pieces. Fughetta “Hallelujah, Jesus lives” is an example.

The second place of A. Bączkowicz’s pedagogical work became the State Primary and Secondary Music School in Opole. As it frequently happens, some important stages of life begin with surprise and in an unplanned way. That was also in the case of A. Bączkowicz. Something that was supposed to last just “for a short time” became extended to 45 years. The teacher at the Opole music school in the early 1970s in the field of theoretical subjects was Janusz Kościów who even had additional hours. Because of his emigration, Alfred was asked to replace him from December of the academic year 1974/1975. After several months of work, the management, seeing the commitment of the new teacher, offered him a permanent job and commissioned him teaching mainly in the fifth and sixth class. This fact became the reason why the Jubilarian decided to complete his studies in music theory. Thus began a job that lasted more than four decades. A. Bączkowicz was the head of the theory section for 18 years, so he was responsible for teaching general music subjects. For a certain period he was also responsible for the vocal section. Being a long-time employee of the Opole music school he taught the following subjects: hearing training, principles of music, harmony, counterpoint, organ playing, and for some time even piano playing. Because of pedagogical purposes and seeing certain deficiencies or the need to improve certain technical problems in playing, A. Bączkowicz created musical miniatures, including a piano piece of medium difficulty with its own theme and variations (“Theme with variations”), which his students played during piano classes. Similarly, for pedagogical purposes, A. Bączkowicz wrote a children’s song “Ginger squirrel” with piano accompaniment,

which is sung by children as part of “Music Preschool” in the Diocesan Institute of Church Music in Opole. He also wrote for pedagogical purposes 100 hearing training exercises (i.e. 10 two-voice exercises devised in a permanent counterpoint in subsequent intervals) which could be used in music education with the ministerial consent. However, they have never been published in a music publishing house, but have only appeared in photocopies. The most valuable work related to pedagogical work, which has also never been published officially, but only appeared in photocopies, is the course book on harmony that is a results of the author’s vision formulated during the second period of aforementioned studies. It has been developed and improved over the years. It still enjoys great interest among students and is a basic literature for learning harmony in the Diocesan Institute of Church Music (A. Bączkiewicz 2014: 150–154). The author still hopes to publish it in a renowned music publishing house. So far, he has been trying to promote his methodological *modus operandi* which has proved its value in the pedagogical practice (A. Bączkiewicz 2007: 67–73). In recognition of his work as a teacher he received Golden Cross of Merit awarded by the President of the Republic of Poland in 2002.

While describing and thus characterizing the pedagogical work of A. Bączkiewicz, it should also be mentioned that in general he has never given private lessons or tutoring. Such activities were exceptional, as in the case of this paper’s author. Alfred agreed to prepare him in the area of harmony, which would allow him to apply for musicology studies at the Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin. However, this task was a result of a personal request from Bishop Jan Wieczorek, then the Bishop of Gliwice.

## Member of the commission and an organ builder consultant

The appearance in 1973 in the Opole community of an educated musician with a positive experience of organist ministry in two earlier parishes of Upper Silesia caused him to become noticeable from the very beginning as a person who could be involved in the works of the “new diocese” that was established in 1972 after its transformation from the previous Opole Administration. This need was noticed by Fr Helmut Sobeczko, a liturgist and chaplain of the then Opole Bishop Franciszek Jop.

Apart from the honourable musical service at the Opole Cathedral, A. Bączkiewicz’s involvement in the diocesan work included four additional directions of activity. The first was the aforementioned pedagogical work at the Diocesan Institute of Church Music (formerly the Church Music School). With a certain degree of humour one can notice that although the institution was changing, its names were changing, the directors of the institution were changing, Alfred continued to work, teaching and requiring.

The second field of activity was the participation in the diocesan commission responsible for the organ commission after repairs and consulting on the issues related to the

reconstruction or construction of new instruments. It was a moment of collaboration with the following priests: Jerzy Kowolik, Bogdan Kicingier and Wenancjusz Kądziołka, which covered the period from 1973 until 2002, when the responsibility for this area of diocesan work was taken over by the musicologist and organologist Fr Grzegorz Poźniak. During all the years of his involvement in the organ building field, A. Bączkiewicz was responsible for assessing the sound issues, so his task was to check the intonation and the temperance of the organ, which is the most appropriate feature of the organ as a musical instrument.

Another important facet of Bączkiewicz's participation in the wider diocesan dimension was his involvement in publishing chants, the first of which was the Opole Chorale published in the 1980s under the auspices of Fr H. Sobeczko (*Chorał Opolski* 1985–1993). A. Bączkiewicz became the author of many harmonic arrangements for church hymns published in the chorale and the author of new hymns which were to be included in the planned edition of the Opole Chorale. In the same way and to an even greater extent, A. Bączkiewicz had become involved in the edition of the Chorale “Road to Heaven” adjusted to the new edition of the traditional Silesian prayer book and the hymnbook “Road to Heaven” over 10 years ago (*Chorał “Droga do nieba”* 2008–2009). This work was edited by Fr Joachim Waloszek. As regards the chorales, A. Bączkiewicz was also involved to the same extent in the work on a chorale in the German language in cooperation with Hubert Prochota. Besides, A. Bączkiewicz became the author of harmonic arrangements for “Fatimska Hymnbook” and collections of responsorial psalms and bidding prayers entitled “Psallite Domino sapienter” (“Psallite Domino sapienter” 2018, “Fatimska Pani” 2012). The last two publications were also edited under the direction of Fr J. Waloszek. As regards the aforementioned publications, it should be stated that the harmonic arrangements of the hymns made the author famous among a wider group of church musicians, including those far beyond the borders of the Opole Diocese. Some of A. Bączkiewicz's original works were used by other editors without the consent of their author. However, this issue should be regarded as acceptable in the context of giving glory to God Himself.

The fourth dimension of A. Bączkiewicz's involvement in the diocesan work was his participation in the preparation of various liturgical “events” which were important for the diocese. Among them most important was the papal pilgrimage to St. Anne's Mountain in 1983, where A. Bączkiewicz was an organist (at that time he had one leg in a plaster due to a fracture). For this occasion, the earlier written hymn was used: “O Mary, our Lady”, as well as the intercessory prayer for Vespers, which was later included in the Opole Chorale. He also wrote harmonic psalms for the brass band, which were instrumented by Fr Jerzy Kowolik. In collaboration with the brass band, one of the “exceptional” experiences of the pilgrimage is recorded. Alfred mentions that when preparing for the meeting with the Holy Father, due to the harsh sun and high temperature the temperance of the wind instruments rose so much that it was decided that the orchestra should play its psalm parts without the support of the organ, precisely because of the lack of tuning. However, before the Pope's arrival, the sun set behind the clouds, and in addition, a cold wind blew. The instruments turned out to cool down and regain its proper temperance. Therefore, everything could have happened in accordance with the previously arranged plan.

## Composer of religious music

An issue which deserves a distinct discussion is the compositional achievement of A. Bączkowicz. In this respect, as it frequently happens, the “mother” of the work is a result of an accident or an emergency. According to the Jubilarian, the first liturgical compositions were created out of a concrete need. It should be highlighted that so far no author’s set or catalogue containing a list of all of A. Bączkowicz’s compositions has been published, so it still exists in “dispersion”, and in fact in “computer”. However, we can notice a few or a dozen compositions that somehow mark the entire compositional works of A. Bączkowicz.

The whole works can be generally divided into three parts. The first are Masses, first monodic, which are published, among others, in “The Road to Heaven”, “The Opole Chorale” or the chorale “The Road to Heaven”, including *Jubilee Mass* (DN 160, 161) (A. Bączkowicz 2000: 391–395). The second dimension of Mass compositions consists of Masses written for choirs and organs, including the presented Mass in F major. The second part of Bączkowicz’s compositions comprises composed hymns and the third one are other compositions, such as melodies of intercessions or responsorial psalms and acclamations before the Gospel. The latter in the latest edition of the collection “Psallite Domino sapienter” comprises a total of 38 original melodies (“Psallite Domino sapienter” 2018: 150).

Due to the situational need, the first Mass composition was created during the aforementioned ministry in the Divine Word Missionaries parish of St. Margaret in Bytom. During that time A. Bączkowicz wrote fragments of the first Mass in Polish, which in 1963, i.e. the era of the post-conciliar reform, had a pragmatic significance. This applies to e.g. a part of *the Lamb of God*, which today creates the “Lenten Mass”, popularly known by organists as the “funeral mass”.

The important composition created at the beginning of A. Bączkowicz’s musical ministry during his service in St. Joseph’s parish in Zabrze was *Missa rogativa* for mixed choir, children’s choir and organ. The inspiration for the composition was the fact of existing two instruments in the Zabrze St. Joseph’s Church built at the beginning of World War II by the company *Rieger* (1939–1940). The main organ has been located in the main choir loft above the main entrance to the church, and the second instrument during Alfred’s ministry was in the crypt of the church under the sanctuary; however, the organ could be controlled from the playing table of the main instrument (now the instrument from the crypt is at the side wall of the sanctuary) (F. Koenig 2019: 541–544, 837). This arrangement of instruments prompted the composer to place children on the steps of the sanctuary, accompanying them on the front instrument, and to place the mixed choir in the main choir loft. This arrangement created an opportunity for a unique dialogue between the children’s choir and the mixed choir. While hearing the voice of the front instrument, the children perfectly entered with their parts to such an extent that they did not need any help from the conductor. Beside this information regarding an important composition from the beginnings of A. Bączkowicz’s musical activity, it is essential to mention that this composition was not signed with the composer’s name

and surname, but with his pseudonym „Derfla” (the name of the composer written in reverse order - backwards). This was due to the then parish priest, Jan Dolla, for whom it was inconceivable to perform in the church a composition written by the organist. The priest regarded it as a lack of dignity for the liturgy. According to him, it was possible to perform compositions in the liturgy that had the characteristics of something “from above”, i.e. familiar, accepted, without taking into account the actual musical value of the work. The same nickname was also used by the composer while writing many other hymns.

The Mass in F major, which will be discussed in a separate place is also part of the same trend of Mass creation intended for choir.

The second current of A. Bączkiewicz’s compositional achievements is marked by various kinds of hymns. The most famous hymns include, among others, the hymn to Our Lady of Opole “Opole Lady” (DN 831) to which A. Bączkiewicz wrote the text and melody. This hymn is sung in the Opole Cathedral, where the devotion to Our Lady of Opole is present. Its creation was to be “provoked” by the aforementioned Fr Helmut Sobeczko. He noticed that despite having an image of Our Lady of Opole in the Opole cathedral, the diocese did not have a hymn in Her honour. Then he said: “Alfred, think about it”. And in that way the hymn was written. It was the early period of Alfred’s ministry at the Opole Cathedral, most probably in 1974. Due to the fact that the cathedral bears the name of the Holy Cross, A. Bączkiewicz wrote a short hymn “You, Mary stood under the cross”, which was most frequently sung during Lent, but not only. Both hymns were included in the new edition of the Chorale “Road to Heaven” (Chorał “Droga do Nieba” 2009: 564). Besides, A. Bączkiewicz is the author of melodies to many other hymns, such as the hymn to Our Lady of Lubecko, which is sung in the Marian sanctuary in Lubeck near Lubliniec in the Gliwice Diocese. The city of Lubliniec on the day of proclaiming St. Edith Stein - St. Teresa Benedicta of the Cross the patron saint of the city (8.10.2008) also received a melody to the hymn dedicated to St. Edith Stein written by Cornelia Czogalik as a gift from Alfred. These are just some examples of hymns to which A. Bączkiewicz created the melodies.

The collection of hymns also includes carols, e.g. “There was no room for You” or “Hurry up, shepherds” (A. Bączkiewicz 2002a: 397; A. Bączkiewicz 2002b: 398–399). In this respect, A. Bączkiewicz is the author of studies, among others, for 3 equal voices and mixed choir (A. Bączkiewicz, G. Poźniak 2005). There is also one of the carols entitled “Sleep My Little Jesus” intended for mixed choir with a children’s choir. The aforementioned compositions were also created due to the requirement of the “moment”.

The third collection of A. Bączkiewicz’s religious compositions encompasses various types of smaller hymns and psalm melodies. This category includes, among others, invocations for the novena to Our Lady of Opole “Be greeted the Lady of Opole”, or hymns composed for the needs of the Missionary Sisters Servants of the Holy Spirit in Racibórz.

## Mass in F major

Due to the fact that the Mass in F major is included in this publication, this work deserves a separate conduct.

This composition was created over 50 years ago for mixed choir and organ during the music ministry of A. Bączkowicz in the St. Joseph's Church in Zabrze. Unfortunately, the exact year of the composition's creation was not recorded. However, according to the author the composition could have most probably been written in 1968, and certainly before 1970. It was then performed twice. Its performance on the organ was accompanied by Henryk Orzyszek, one of the most recognized organists from Zabrze, who came from Pawłów near Zabrze (today's Zabrze district), and then was a teacher at the State Primary and Secondary Music Schools in Zabrze, and an expert on the history of organ building in Silesia (H. Orzyszek 2011).

According to the author, the creation of this composition is not associated with any specific occasion, and thus without any link to any celebration. It was created out of the personal desire of the composer who, while serving the liturgy, observed a clear lack of choral Masses in the Polish language. At that time, the choirs were only singing Latin Masses in accordance with a pre-conciliar tradition.

Regarding the creation of this composition, it is worth mentioning that it was composed in conditions in which the composer did not have an instrument "at his disposal". During his ministry in Zabrze A. Bączkowicz lived in a rented flat in a private house of Mr Bartkowiak. Housing conditions did not allow for the use of an appropriate instrument. He could play the fragments of the composition he had created only during his ministry in the parish church.

The Mass in F major consists of five parts: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*. Examining the particular parts one can clearly notice that the composition represents the classical trend. It is a conscious and deliberate reference to the Mozart tradition. It was created - out of the composer's desire - in the spirit of paying homage to W.A. Mozart, the unsurpassed Mass creator, although Bączkowicz's Mass lacks the instrumental cast which is so typical of Mozart's Masses. However, the composition is characterised by a similar lightness and melodiousness, which ultimately expresses its sublime and solemn character. In this way the composer perceived similar motifs of Mozart Masses which were written in the spirit of joyful worship of God. Similarly as Mozart's compositions, the Mass contains musical rhetoric, i.e. musical emphasis of words essential for the pronunciation of the text, which was stressed, e.g. by polyphonic elements (e.g. in the *Kyrie* part), and which ultimately impacts the theological significance of each of the parts.

From a harmonic point of view, the composition yet represents a type of simple and clear harmony.



The Mass is a closed composition which, perceived by the author himself from the perspective of the past 50 years since its creation, evokes different feelings. According to the composer it is yet a testimony to that time, to that sense of *sacrum* and to those skills in the free application of various musical coefficients, which hinders the temptation of modern “fine-tuning” of the work.

## Conclusion

Alfred Bączkowicz’s biography and the description of his achievements on various levels of his activity, together with the composition presented, demonstrate that we deal with a real “personality”, and his achievements of music service, pedagogical work, compositional and editorial activity (and Alfred Bączkowicz has not yet said his last word on this subject) place him among such Upper Silesia’s musical personalities as Józef Nachbar, Ryszard Gillar, Karol Hoppe, Roman Dwornik or Józef Jakac.

None of the above mentioned persons included themselves in this group, because it did not exist. It is the right of descendants to get to know, discover, appreciate, categorize and include. The Jubilarian himself definitely avoids this classification, but the facts speak for themselves.

Trying to sum up the rich and multidimensional achievements of the Jubilarian, it must be stated that his skilful combination of daily music service with pedagogical work and other activities was an exceptional ability which stands in the midst of all his involvement’s dimensions. This ability was certainly associated with great effort, self-discipline, and diligence. The skilful connection of the aforementioned levels of musical engagement could only be derived from the great love for music, exceptional musical abilities, and the love of pedagogical work. What is left in young people, students, their minds and hearts does not pass away, but it lives in next generations.

When young musicians ask about the cultural and musical “roots” of their masters, the Jubilarian undeniably demonstrates the model of a well-educated musician who “definitely” draws inspiration from the rich tradition of Silesian religious music (including the tradition of organ music), as well as from the rich heritage of the Silesian Church’s faith, which became the space of fulfilment for the Jubilarian.

## BIBLIOGRAPHY

- BĄCZKOWICZ A. (2000). *Msza Jubileuszowa*. „Liturgia Sacra”, 2, Dodatek nutowy, 391–395.
- BĄCZKOWICZ A. (2007). *Nauczanie harmonii w Studium Muzyki Kościelnej*: POŹNIAK G. (ed.), *Kształcenie organistów*, „Biuletyn SPMK” nr 2, Opole-Lublin: Polihymnia, 67–73.
- BĄCZKOWICZ A. (2002a). *Nie było miejsca dla Ciebie*. „Liturgia Sacra”, 8, Dodatek nutowy, 397.
- BĄCZKOWICZ A. (2002b). *Pośpieszcie pastuszki*. „Liturgia Sacra”, 8, Dodatek nutowy, 398–399.
- BĄCZKOWICZ A. (2014). *Sylabus przedmiotów nauczanych w Diecezjalnym Instytucie Muzyki Kościelnej na kierunku „organista”*. Harmonia: POŹNIAK G. (ed.), *Szkoła organistowska w Opolu w latach 1974–2014*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego, 150–154.
- Chorał „Droga do nieba”* (2008–2009), WALOSZEK J. (ed.), t. 1–3, Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża.
- Chorał Opolski* (1985–1993), t. 1–4, Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża.
- CHUDALLA J. (2014). *Od studium organistowskiego do Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu*: POŹNIAK G. (ed.), *Szkoła organistowska w Opolu w latach 1974–2014*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego, 23–34.
- „*Fatimskiej Pani*”. *Akompaniament organowy do modlitewnika i śpiewnika fatimskiego* (2012). WALOSZEK J. (ed.), Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża.
- GRYTZ-JURKOWSKA K. (2017). *Bóg ukrywa się w harmonii*, „Gość Niedzielny”, 50, 36–37.
- GRYTZ-JURKOWSKA K. (2015). *Muzyk Matki Bożej*, „Gość Niedzielny Opolski”, 37, X–XI.
- KOENIG F. (2019). *Budownictwo organowe na Górnym Śląsku od połowy XIX w. do roku 1945. Ewolucja rozwiązań konstrukcyjnych i estetyki brzmieniowej na przykładzie instrumentów w kościołach diecezji gliwickiej*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego.
- KOENIG F. (2006). *Prezentacja osób zaproszonych*: KOENIG F. (ed.), *Muzyka w służbie Bogu i człowiekowi*, Gliwice: Epigraf, 55–61.
- ORZYSZEK H. (2011). *Dzieje organów w kościołach ewangelickich diecezji katowickiej*, Katowice: Wydawnictwo „Głos Życia”. Parafia Ewangelicko-Augsburska.
- POŹNIAK G. (2014a). *Absolwenci Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu w latach 1974–2013*: POŹNIAK G. (ed.), *Szkoła organistowska w Opolu w latach 1974–2014*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego, 55–62.
- POŹNIAK G. (2014b). *Dyrekcja i Rada Pedagogiczna Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu w latach 1974–2014*: POŹNIAK G. (ed.), *Szkoła organistowska w Opolu w latach 1974–2014*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego, 53–54.
- „*Psallite Domino sapienter*”. *Melodie typiczne do liturgii Mszy świętej. Akompaniament organowy* (2018). WALOSZEK J. (ed.), Opole: Wydawnictwo i Drukarnia Św. Krzyża, Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego.
- REGINEK A. (2018). *Słownik biograficzny muzyków kościelnych i twórców religijnej kultury muzycznej na Górnym Śląsku w XIX i XX wieku*. Katowice: Księgarnia św. Jacka.

# Msza F-dur *Dziękczynna*

## KYRIE

*Žywo*

Sopran

Alt

Tenor

Bas

Organy

6

S

A

T

B

*f*

Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi, nad

*f*

Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi, nad na -

*mf*

12

*f*

S Pa - nie, zmi - łuj się nad

A Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi, nad na

T na - mi, zmi - łuj się nad na - mi, nad na -

B mi, nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się.

12

17

S na - mi, nad na - mi.

A mi, nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie,

T mi. Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie,

B Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie,

17

22 *mf*

S Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

A zmi - łuj się. *mf* Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

T zmi - łuj się. *mf* Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

B zmi - łuj się. *mf* Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

22 *mf* *mp*

28 *p*

S Chry - ste, zmi - łuj się.

A Chry - ste, zmi - łuj się.

T *p* Chry - ste, zmi - łuj się.

B *p* Chry - ste, zmi - łuj się.

28 *p*

33 *p* *mf*

S Chry - ste, zmi - łuj się nad na - mi. Chry - ste,

A Chry - ste, zmi - łuj się nad na - mi. Chry - ste,

T *mf* Chry - ste, zmi - łuj się.

B *mf* Chry - ste, zmi - łuj się.

38 *f*

S zmi - łuj się nad na-mi. Chry - ste, zmi - łuj się nad

A zmi - łuj się nad na-mi. Chry - ste, zmi - łuj się nad

T *mf* Chry - ste, zmi - łuj się nad na - mi. Chry - ste, zmi - łuj się nad

B *mf* Chry - ste, zmi - łuj się nad na - mi. Chry - ste, zmi - łuj się nad

43 *p*

S na - mi. Zmi - łuj się. *p*

A na - mi. Zmi - łuj się. *p*

T na - mi. Zmi - łuj się. *f* Pa - nie,

B na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi, nad

43 *mf*

49 *mf* *f* *mf*

S Zmi - łuj się nad na - mi, nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się nad

A Zmi - łuj się nad na - mi, nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się nad

T zmi - łuj się nad na - mi, nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się nad

B na - mi, nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się.

49

54 *f*

S Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi, nad na - mi.

A na - mi, nad na - mi, nad na - mi. Pa - nie,

T na - mi, nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi. Pa - nie,

B Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi. Pa - nie,

54 *p*

59 *f*

S Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

A zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

T zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

B zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

59 *mf*



65 *mf* *cresc.* *f*

S Pa - nie, zmi-luj się. Pa - nie, zmi-luj się. Pa - nie, zmi-luj się nad

A Pa - nie, zmi-luj się. Pa - nie, zmi-luj się. Pa - nie, zmi-luj się nad

T Pa - nie, zmi-luj się. Pa - nie, zmi-luj się. Pa - nie, zmi-luj się nad

B Pa - nie, zmi-luj się. Pa - nie, zmi-luj się. Pa - nie, zmi-luj się nad

70 *f*

S na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się.

A na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się.

T na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się.

B na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się.

74

S Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się.

A Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

T Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się nad

B Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się.

*p* *f* *mf*

77

S Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się nad

A Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi, nad na - mi, nad

T na - mi, nad na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się.

B Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

*p* *f* *mf*

80

S na - mi, nad na - mi.

A na - mi, nad na - mi, nad na - mi, nad

T *f* Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi, nad na - mi, nad

B *f* Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi, nad na - mi, nad

80

83

S *f* Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się.

A *f* na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się.

T *f* na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się.

B *f* na - mi. Pa - nie, zmi - łuj się. Pa - nie, zmi - łuj się.

83

87 *rit.*

S Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

A Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

T Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

B Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

## GLORIA

**Radośnie** *f*

Sopran Chwa - ła, chwa - ła, *f*

Alt Chwa - ła, chwa - ła, *f*

Tenor Chwa - ła, chwa - ła, *f*

Bas Chwa - ła, chwa - ła,

Organy *f*

6

S  
chwa - ła. Chwa - ła, chwa - ła, chwa - ła na wy-so-koś-ci Bo - gu,

A  
chwa - ła. Chwa - ła, chwa - ła, chwa - ła na wy-so-koś-ci Bo - gu,

T  
chwa - ła. Chwa - ła, chwa - ła, chwa - ła na wy-so-koś-ci Bo - gu,

B  
chwa - ła. Chwa - ła, chwa - ła, chwa - ła na wy-so-koś-ci Bo - gu,

11

S  
*p* a na zie-mi po - kój *mf* lu-dziom do-brej wo - li. *mf* Chwa-li - my Cię.

A  
*p* a na zie-mi po - kój *mf* lu-dziom do-brej wo - li. *mf* Chwa-li - my Cię.

T  
*p* a na zie-mi po - kój *mf* lu-dziom do-brej wo - li. *mf* Chwa-li - my Cię.

B  
*p* a na zie-mi po - kój *mf* lu-dziom do-brej wo - li. *mf* Chwa-li - my Cię.

16

S Bło-go - sła - wi - my Cię. Wiel - bi - my Cię. Wy - sła - wia - my Cię.

A Bło-go - sła - wi - my Cię. Wiel - bi - my Cię. Wy - sła - wia - my Cię.

T Bło-go - sła - wi - my Cię. Wiel - bi - my Cię. Wy - sła - wia - my Cię.

B Bło-go - sła - wi - my Cię. Wiel - bi - my Cię. Wy - sła - wia - my Cię.

16

19

S *f* Dzię - ki Ci skła - da - my, bo wiel - ka jest chwa - ła Two - ja. *p* Pa - nie Bo - że,

A *f* Dzię - ki Ci skła - da - my, bo wiel - ka jest chwa - ła Two - ja. *p* Pa - nie Bo - że,

T *f* Dzię - ki Ci skła - da - my, bo wiel - ka jest chwa - ła Two - ja. *p* Pa - nie Bo - że,

B *f* Dzię - ki Ci skła - da - my, bo wiel - ka jest chwa - ła Two - ja. *p*

19

22

*mf* *f*

S Bo - że Oj - cze wsze-chmo-gą - cy. Pa-nie, Sy - nu Je - dno-ro-dzo-ny,

A Kró-lu nie-ba, *mf* Bo - że Oj - cze wsze-chmo-gą - cy. *f* Pa-nie, Sy - nu Je - dno-ro-dzo-ny,

T Kró-lu nie - ba, *mf* Bo - że Oj - cze wsze-chmo-gą - cy. *f* Pa-nie, Sy - nu Je - dno-ro-dzo-ny,

B Sy - nu Je - dno-ro-dzo-ny,

22

*mf* *f*

27

*rit.* *p*

S Je-zu Chry - ste. Pa - nie Bo - że, Ba - ran-ku Bo - ży, Sy - nu Oj - ca.

A Je-zu Chry - ste. *p* Pa - nie Bo - że, Ba - ran-ku Bo - ży, Sy - nu Oj - ca.

T Je-zu Chry - ste. *p* Pa - nie Bo - że, Ba - ran-ku Bo - ży, Sy - nu Oj - ca.

B Je-zu Chry - ste. *p* Pa - nie Bo - że, Ba - ran-ku Bo - ży, Sy - nu Oj - ca.

27

*mf* *Tempo I* *mf*

31

S

A

T

B

*mf*

*mf*

*mf*

Któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta, zmi - łuj się nad na - mi.

Któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta, zmi - łuj się nad na - mi.

31

35

S

A

T

B

*mf*

*mf*

*mf*

Któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta.

Któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta, przyjm bła - ga - nie na - sze.

Przyjm bła - ga - nie na - sze.

Przyjm bła - ga - nie na - sze.

35



39

*f*

S Al - bo - wiem

A *f*

T Zmi - łuj się nad na - mi. Al - bo - wiem

B *f*

Któ - ry sie - dzisz po pra - wi - cy Oj - ca, zmi - łuj się nad na - mi. Al - bo - wiem

39

43

S tyl - ko Tyś jest Świę - ty. Tyl - ko Tyś jest Pa - nem.

A tyl - ko Tyś jest Świę - ty. Tyl - ko Tyś jest Pa - nem.

T tyl - ko Tyś jest Świę - ty. Tyl - ko Tyś jest Pa - nem.

B tyl - ko Tyś jest Świę - ty. Tyl - ko Tyś jest Pa - nem.

43

47

S Tyl - ko Tyś Naj - wyż - szy, Je - zu Chry - ste. Z Du - chem Świę - tym w chwa - le

A Tyl - ko Tyś Naj - wyż - szy, Je - zu Chry - ste. Z Du - chem Świę - tym w chwa - le

T Tyl - ko Tyś Naj - wyż - szy, Je - zu Chry - ste. Z Du - chem Świę - tym w chwa - le

B Tyl - ko Tyś Naj - wyż - szy, Je - zu Chry - ste. Z Du - chem Świę - tym w chwa - le

52

S Bo - ga Oj - ca. *piúf* Tyl - ko Tyś Naj - wyż - szy.

A Bo - ga Oj - ca. *piúf* Tyl - ko Tyś Naj - wyż - szy.

T Bo - ga Oj - ca. *piúf* Tyl - ko Tyś Naj - wyż - szy.

B Bo - ga Oj - ca. *piúf* Tyl - ko Tyś Naj - wyż - szy.

56

S  
Z Du - chem Świę - tym w chwa - le Bo - ga Oj - ca. A - men, *ff*

A  
Z Du - chem Świę - tym w chwa - le Bo - ga Oj - ca. A - men, *ff*

T  
8 Z Du - chem Świę - tym w chwa - le Bo - ga Oj - ca. A - men, *ff*

B  
Z Du - chem Świę - tym w chwa - le Bo - ga Oj - ca. A - men, *ff*

59

S  
a - men, a - men, a - men. *rit.*

A  
a - men, a - men, a - men.

T  
8 a - men, a - men, a - men.

B  
a - men, a - men, a - men.

## SANCTUS

Uroczyscie

Sopran

Alt

Tenor

Bas

Organy

Świę - ty, Świę - ty. Świę - ty, Świę - ty. Świę - ty, Świę - ty.

7

S

A

T

B

Organy

Świę - ty, Pan Bóg Za - stę - pów. Peł - ne są nie - bio - sa i zie -  
 Świą - ty, Pan Bóg Za - stę - pów. Peł - ne są nie - bio - sa, peł - ne są nie -  
 Świę - ty, Pan Bóg Za - stę - pów. Peł - ne są nie - bio - sa i zie -  
 Świę - ty, Pan Bóg Za - stę - pów. Peł - ne są nie - bio - sa, peł - ne są nie -

13

*mf*

S mia i zie-mia chwa-ly Two - jej i zie-mia chwa-ly Two - jej. Ho - san - na, ho -

A bio - sa i zie-mia chwa-ly Two - jej i zie-mia chwa-ly Two - jej. Ho - san - na, ho -

T 8 mia i zie-mia chwa-ly Two - jej i zie-mia chwa-ly Two - jej. Ho - san - na, ho -

B bio - sa i zie-mia chwa-ly Two - jej i zie-mia chwa-ly Two - jej. Ho - san - na, ho -

13

19

*f*

S san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści! Ho - san - na, ho - san - na, ho -

A san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści! Ho - san - na, ho - san - na, ho -

T 8 san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho -

B san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho -

19

24

S san - na na wy-so ko - ści, na wy - so-kość - ci, na wy - so -

A san - na na wy-so ko - ści, na wy - so-kość - ci, na wy - so -

T san - na na wy-so ko - ści, na wy - so-kość - ci, na wy - so -

B san - na na wy-so - ko - ści, na wy - so-kość - ci, na wy - so -

28

S ko - ści! Bło - go - sła - wio - ny, *mf* któ - ry i - dzie *p*

A ko - ści! Bło - go - sła - wio - ny, *mf* któ - ry i - dzie *p*

T ko - ści! Bło - go - sła - wio - ny, *mf* Bło - go - sła - wio - ny, *mf* któ - ry i - dzie *p*

B ko - ści! Bło - go - sła - wio - ny, Bło - go - sła - wio - ny, *mf* któ - ry i - dzie *p*

*rubato* *p simile*

34

S  
wi - mię Pań - skie, wi - mię Pań - skie. Ho - san - na, ho -

A  
wi - mię Pań - skie, wi - mię Pań - skie. Ho - san - na, ho -

T  
wi - mię Pań - skie, wi - mię Pań - skie. Ho - san - na, ho -

B  
wi - mię Pań - skie, wi - mię Pań - skie. Ho - san - na, ho -

34

subito

40

S  
san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści! Ho - san - na, ho -

A  
san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści! Ho - san - na, ho -

T  
san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho -

B  
san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho -

40

44

S san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści, na wy - so-ko - ści, na *mf* *cresc.*

A san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści, na wy - so-ko - ści, na *mf* *cresc.*

T san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści, na wy - so-ko - ści, na *mf* *cresc.*

B san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści, na wy - so-ko - ści, na *mf* *cresc.*

48

S wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści! *f* *rit.*

A wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści! *f*

T wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści! *f*

B wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści! *f* *rit.*



## BENEDICTUS

Z uczuciem

Sopran

Alt

Tenor

Bas

Solo

Organy

*p*

5

S

A

T

B

*p* *mf*

Bło - go - sła - wio - ny, Bło - go - sła -

*p* *mf*

Bło - go - sła - wio - ny, Bło - go - sła -

5

Organy

*pp* *p*

10 *f* *mf* *f*

S wio - ny, Bło - go - sła - wio - ny, któ - ry i - dzie w i - mię Pań - skie. Bło - go - sła -

A wio - ny, Bło - go - sła - wio - ny, któ - ry i - dzie w i - mię Pań - skie. Bło - go - sła -

T 8 Bło - go - sła - wio - ny, któ - ry i - dzie w i - mię Pań - skie. Bło - go - sła -

B Któ - ry i - dzie w i - mię Pań - skie. Bło - go - sła -

10 *mf* *f*

17 *p*

S wio - ny, Bło - go - sła - wio - ny, któ - ry i - dzie w i - mię

A wio - ny, Bło - go - sła - wio - ny, któ - ry i - dzie w i - mię

T 8 wio - ny, Bło - go - sła - wio - ny, któ - ry i - dzie w i - mię

B wio - ny, Bło - go - sła - wio - ny, któ - ry i - dzie w i - mię

17 *p*

24

S Pań - skie.

A Pań - skie.

T Pań - skie.

B Pań - skie.

*mf* Bło - go - sła - wio - ny, Bło - go - sła -

24

*p*

30

S Któ - ry i - dzie wi - mię, któ - ry i - dzie wi - mię Pań - skie. Ho -

A Któ - ry i - dzie wi - mię, któ - ry i - dzie wi - mię Pań - skie. Ho -

T wio - ny, któ - ry i - dzie wi - mię, któ - ry i - dzie wi - mię Pań - skie. Ho -

B wio - ny, któ - ry i - dzie wi - mię Pań - skie. Ho -

30

*f*

36

S san - na, ho - san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści! Ho -

A san - na, ho - san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści! Ho -

T san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho -

B san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na, ho -

40

S san - na, ho - san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści, na *mf*

A san - na, ho - san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści, na *mf*

T san - na, ho - san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści, na *mf*

B san - na, ho - san - na, ho - san - na na wy-so - ko - ści, na *mf*

44 *cresc.* *f*

S wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści!

A *cresc.* *f*  
wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści!

T *cresc.* *f*  
wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści!

B *cresc.* *f*  
wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści, na wy - so - ko - ści!

## AGNUS DEI

**Dramatycznie** *f*

Sopran Ba-ran-ku Bo-ży,

Alt Ba-ran-ku Bo-ży,

Tenor Ba-ran-ku Bo-ży,

Bas Ba-ran-ku Bo-ży,

Organy

7

S *mf* grze-

A *mf* któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta, grze -

T *mf* któ - ry gła - dzisz grze -

B *f* któ - ry gła-dzisz grze-chy świa - ta, grze-chy świa - ta, grze -

13

S *mf* - chy świa - ta. Któ-ry gła-dzisz

A *mf* - chy świa - ta, któ-ry gła-dzisz grze - chy świa -

T *mf* - chy świa - ta, któ-ry gła-dzisz grze - chy, grze - chy świa - ta, gła-dzisz

B - chy świa - ta,

13

18

S grze - chy świa - ta, grze - chy świa - ta, zmi - łuj się, *f*

A ta, gła - dzisz grze - chy świa - ta, zmi - łuj się, *f*

T grze - chy świa - ta, grze - chy świa - ta, zmi - łuj się, *f*

B któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta, zmi - łuj się, *f*

18

23

S zmi - łuj się, zmi - łuj się nad na - mi. Ba - ran - ku Bo - ży, *p*

A zmi - łuj się, zmi - łuj się nad na - mi. Ba - ran - ku Bo - ży, *p*

T zmi - łuj się, zmi - łuj się nad na - mi. Ba - ran - ku Bo - ży, *p*

B zmi - łuj się, zmi - łuj się nad na - mi. Ba - ran - ku Bo - ży, *p*

23

29

S *mf* *mf* *f* *mf*

A *mf* *f*

T *mf* *mf*

B *mf*

któ - ry gła - dzisz grze - chy, któ - ry gła - dzisz, któ - ry gła - dzisz grze - chy, któ - ry gła - dzisz grze -

któ - ry gła - dzisz grze - chy, któ - ry gła - dzisz grze - chy, któ - ry gła - dzisz grze - chy, któ - ry gła - dzisz grze -

29

34

S *f*

A *mf* *f*

T *f* *f*

B *f*

gła - dzisz grze chy świa - ta, któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta,

grze - chy świa - ta, grze - chy świa - ta, któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta,

któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta, któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta,

chy, któ - ry gła - dzisz grze - chy świa - ta,

34



39 *p* *f* *f* *f*

S grze - chy świa - ta, zmi - łuj się, zmi - łuj się, zmi - łuj się nad na - mi.

A grze - chy świa - ta, zmi - łuj się, zmi - łuj się, zmi - łuj się nad na - mi.

T grze - chy świa - ta, zmi - łuj się, zmi - łuj się, zmi - łuj się nad na - mi.

B grze - chy świa - ta, zmi - łuj się, zmi - łuj się, zmi - łuj się nad na - mi.

39

45 **Szybciej**

S

A

T

B

45 *f*

51 *f*

S Ba - ran - ku Bo - ży, k t ó - ry g ła - dzisz grze - chy świa - ta, k t ó - ry g ła - dzisz

A Ba - ran - ku Bo - ży, k t ó - ry g ła - dzisz grze - chy świa - ta, k t ó - ry g ła - dzisz

T Ba - ran - ku Bo - ży, k t ó - ry g ła - dzisz grze - chy świa - ta,

B Ba - ran - ku Bo - ży, k t ó - ry g ła - dzisz grze - chy świa - ta,

51

56

S grze - chy świa - ta, k t ó - ry g ła - dzisz grze - chy

A grze - chy świa - ta, k t ó - ry g ła - dzisz grze - chy

T k t ó - ry g ła - dzisz grze - chy świa -

B k t ó - ry g ła - dzisz grze - chy świa -

56

62

S  
 świa - ta, któ-ry gła - dzisz grze - chy świa - ta, *f* ob - darz nas, *f*

A  
 świa - ta, któ-ry gła - dzisz grze - chy świa - ta, ob - darz nas, *f*

T  
 - ta, gła - dzisz grze - chy świa - ta,

B  
 - ta, gła - dzisz grze - chy świa - ta,

62

67

S  
 ob - darz nas, ob - darz nas po - ko - jem, po - ko - jem.

A  
 ob - darz nas po - ko - jem, po - ko - jem.

T  
 ob - darz nas, ob - darz nas, ob - darz nas po - ko - jem.

B  
 ob - darz nas, ob - darz nas po - ko - jem.

67

72 *p* *f*

S Ob - darz, ob - darz, ob - darz nas po-ko - jem, ob - darz, ob - darz

A *p* *f*  
Ob - darz, ob - darz, ob - darz nas po-ko - jem, ob - darz, ob - darz

T *p* *f*  
Ob - darz, ob - darz, ob - darz nas po-ko - jem, ob - darz, ob - darz

B *p* *f*  
Ob - darz, ob - darz, ob - darz nas po-ko - jem, ob - darz, ob - darz

76 *rit.*

S nas po-ko - jem, ob - darz, ob - darz po - ko - jem, ob - darz po - ko -

A nas po-ko - jem, ob - darz, ob - darz po - ko - jem, ob - darz po - ko -

T nas po-ko - jem, ob - darz, ob - darz po - ko - jem, ob - darz po - ko -

B nas po-ko - jem, ob - darz, ob - darz po - ko - jem, ob - darz po - ko -

81

*f* *ff*

S  
jem. Ob - darz nas, ob - darz nas, ob - darz nas po - ko - jem.

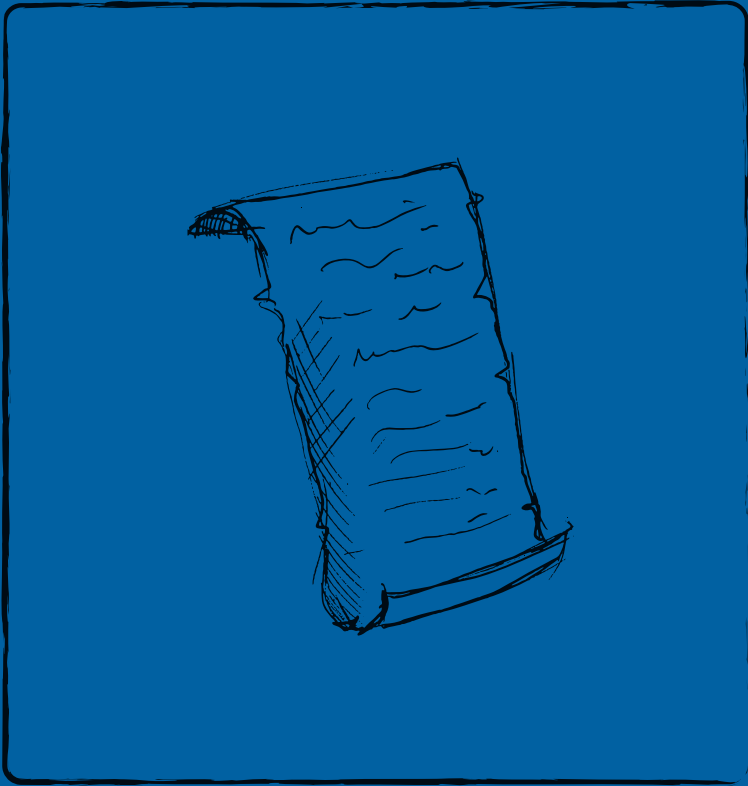
A  
jem. Ob - darz nas, ob - darz nas, ob - darz nas po - ko - jem.

T  
jem. Ob - darz nas, ob - darz nas, ob - darz nas po - ko - jem.

B  
jem. Ob - darz nas, ob - darz nas, ob - darz nas po - ko - jem.

81









# Contents

<b>Introduction</b> .....	3
<b>Articles</b> .....	5
MICHAŁ DUŻNIAK Rudolf Kuźnik – activity in the area of the Diocese of Opole .....	7
KAZIMIERZ CIEPLIK A short history of the Josef Bach's organ construction at Nowa Wieś Książęca at Trinity Church .....	27
PETR KOUKAL From the history of the organ at the Con-Cathedral of the Assumption of Virgin Mary in Opava .....	41
PIOTR MATOGA History of the Rieger Organs in Jesuit Churches of Kraków .....	51
FELICIA WIELAND Abbé Georg Joseph Vogler's stay in Prague in 1801 and 1802 with particular focus on his teaching and organ building projects .....	71
JAROSLAV TŮMA The great Svatá Hora organ – the ideal instrument for interpreting the music of J.S. Bach in the Czech Republic .....	93
KAROLINA PAWLIK Organ in the piece <i>Meditations</i> of Tomasz Kulikowski .....	103
<b>Pro memoria</b> .....	115
Professor dr hab. Jerzy Gołos (Ewelina Szendzielorz) .....	117
<b>Reviews</b> .....	119
<i>Discussion on the 24 and 25 albums from the series Opole Silesia Organs</i> (Piotr Borowiak) .....	121
Krzysztof Urbaniak, <i>The Renaissance Organ of Olkusz</i> (Nico Declerck) .....	122
Organroxx (Nico Declerck) .....	125
<b>Reports</b> .....	129
VI Conference on the Organ Knowledge „Silesian Organs” (Ewelina Szendzielorz) .....	131
<b>Ad Multos Annos!</b> .....	138
FRANCISZEK KOENIG The 80 <sup>th</sup> anniversary of the life of Alfred Bączkowicz. Personality and musical achievements .....	139
ALFRED BĄCZKOWICZ Msza F-dur <i>Dziękczynna</i> .....	153





