

# *Organy i muzyka organowa*

XV Międzynarodowa Konferencja Naukowa

# *Organ and Organ Music*

XV International Conference

Gdańsk 26-27 XI 2012



Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki  
Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku

Faculty of Conducting, Composition and Theory of Music  
Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdansk



---

Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki  
Akademia Muzyczna, PL-80-743 Gdańsk, ul. Łąkowa 1/2  
tel. (+48) 58 300 92 33

Obrady konferencji odbywają się w sali S-2  
Sessions are held in the room S-2

Konferencji towarzyszy wystawa  
Conference is accompanied by an exhibition

*Utwory organowe kompozytorów XIX w. z kolekcji Esther Sialm*  
*Organ Works of 19.th Century Composers*  
*from the Collection of Esther Sialm*

Komitet Organizacyjny  
Organizing Comitee

*Renata Skupin*  
*Beata Kotłowska*  
*Maciej Babnis*

PROGRAM  
PROGRAMME

26 XI 2012

14.00 – 16.30

---

OTWARCIE I SESJA PIERWSZA  
OPENING AND SESSION 1

Andrzej Szadejko

*Choral Prelude in the second half of the 19th century in an example of two sets - Wilhelm Friedrich Markull (1816-1887) - 24 Choral-Vorspiele und figurierte Choräle zu den schönsten und gebräuchlichsten Choral-Melodien Op. 123 (1882) and Johannes Brahms (1833-1897) - Elf Choralvorspiele, opus posth. 122 (1896 [1902])*

Martin Ennis

*Brahms's Eleven Chorale Preludes, Op. 122: A Study in Lateness?*

Hanna Dys

*Wybrane zagadnienia wykonawcze w Sonatach op. 65 Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego.*

Roman Perucki

*Niemieckie organy romantyczne. Poglądy estetyczne i estetyka brzmienia organów. Zagadnienia rejestracji organowej oraz problemy wykonawcze na przykładzie wybitnych twórców epoki*

Lech Kucharski

*Formy polifoniczne w sonatach organowych J. G. Rheinbergera*

17.00 – 19.00

---

SESJA DRUGA  
SESSION 2

Ireneusz Wyrwa

*Recepcja muzyki organowej Bacha w Anglii na początku XIX wieku i jej konsekwencje*

Beata Kołłowska

*Gotycyzm i idee romantyczne w muzyce organowej XIX wieku*

Zuzana Zahradníková

*Choral inspirations in organ works of Slovak composers of the 19th and 20th century*

Anna Buczek-Merz

*Powrót organów do kościoła zwingliańskiego w kantonie Zurych w XIX wieku na tle historyczno-społecznym*

27 XI 2012

9.00 – 11.00

---

SESJA TRZECIA  
SESSION 3

Krzysztof Urbaniak

*Friedrich Rudolf Dalitz und Christian Ephraim Ahrendt  
- zwei Danziger Orgelbauer des späten 18. und frühen 19. Jh.  
Werksverzeichnis, dokumentierte und erhaltene Objekte im Licht  
neuerer Forschungen des Baltischen Orgel Centrums e.V. Stralsund*

Danuta Popinigis

*Kilka uwag o Johannie Ephraimie Eggercie - autorze rękopisu  
Orgeln in Danzig*

Jan Janca

*Die Dispositionen von Adam G. Casparini in neu entdeckten  
Artikeln aus dem 19. Jahrhundert*

Maciej Babnis

*Organ of 1865-1869 in the church in Lalkowy and its builder  
Julian Murawski*

Marian Dorawa

*Ślady działalności organmistrzowskiej Wilhelma Sauera na  
terenie Ziemi Chełmińskiej*

11.30 – 14.00

---

SESJA CZWARTA – DYSKUSJA OGÓLNA – ZAKOŃCZENIE  
SESSION 4 – GENERAL DISCUSSION – CLOSING

Benjamin Vogel

*Philippe de Girard - girardeon (zyrardeon) - Żyrardów*

Krzysztof Rottermund

*Fryderyk Hintz - ein Klavier- und Harmoniumbauer in Kalisz*

Michał F. Runowski

*Szkoła Warszawska. Utwory organowe z okresu pierwszych lat  
istnienia Instytutu Muzycznego.*

Waldemar Gawiejnowicz

*Nowe spojrzenie na genezę i chronologię utworów organowych  
Feliksa Nowowiejskiego*



ABSTRAKTY

ABSTRACTS

Maciej Babnis

Akademia Pomorska w Słupsku/Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Organ of 1865-1869 in the church in Lalkowy and its builder Julian Murawski*

The present 12-stop organ in parochial church in Lalkowy (80 km south to Gdańsk) was built after the tragic fire of the church of 1862.

In the territory of the former West Prussia where historical organs are mainly output of firms from bigger and far-off towns the organ in Lalkowy being a work of local and (as it seems) Polish workshop could be considered as a sensation.

The organ was built by J. Murawski organbuilder of Chełmno whose name has not appeared in the literature of the subject yet. Except for Lalkowy only one other organ of his output is known.

Also the organ itself deserves special attention as a rare extant example of early romantic instrument continuing previous tradition. The organ has 12 stops – 9 in manual and 3 in pedal and its stop list one can describe as classical. The instrument offers full principal chorus (from 8' to Mixture including Quinte), stopped flutes chorus (16', 8' and 4') and Gamba. The characteristic delicate early romantic voicing attracts attention as well wedge bellows which were going out of use in the era

The organ is preserved in a quite good state without any bigger changes. In archive of the former local government of Kwidzyń there is also a collection of documents concerning its construction.

Maciej Babnis

Akademia Pomorska w Słupsku/Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Organy z 1865-1869 roku w kościele w Lalkowach i ich budowniczy Julian Murawski*

Istniejące obecnie w kościele parafialnym w Lalkowach (80 km na południe od Gdańska) dwunastogłosowe organy zostały zbudowane po tragicznym pożarze kościoła, który miał miejsce w roku 1862.



Na terenie dawnych Prus Zachodnich, gdzie zabytkowe instrumentarium organowe zdominowane jest przez produkcję firm z większych i odleglejszych ośrodków, organy w Lalkowych, będące dziełem lokalnego i to – jak wszystko na to wskazuje – polskiego warsztatu, są swoistym ewenementem.

Budowniczy organów – chełmiński organmistrz J. Murawski – nie był dotąd notowany w literaturze przedmiotu. Poza instrumentem w Lalkowach wiadomo tylko o jednym jego dziele.

Także organy same w sobie warte są uwagi gdyż są dość rzadkim już przykładem zachowanego instrumentu wczesnoromantycznego, bardzo mocno osadzonego we wcześniejszej tradycji. Organy mają 12 głosów – 9 w manuale i 3 w pedale, a ich dyspozycję można określić jako klasyczną. Instrument dysponuje pełną piramidą pryncypałów (od ośmiostopowego do Mixtury z kwintą włącznie), której uzupełnieniem są flety kryte (16', 8' i 4') oraz Gamba. Zwraca uwagę charakterystyczna wczesnoromantyczna delikatna intonacja. Uwagę zwracają też zachowane do dziś miechy klinowe (które w czasie budowy instrumentu wychodziły już z użycia).

Organy przetrwały w dość dobrym stanie i to bez istotnych zmian, natomiast w aktach dawnej Rejencji Kwidzińskiej zachował się zbiór dokumentów dotyczących ich budowy.

Anna Buczek-Merz

Gdynia (PL)/Zurich (CH)

*Powrót organów do kościoła zwingliańskiego  
w kantonie Zurych w XIX wieku na tle historyczno-  
społecznym*

Skutkiem działania reformatora Hudrycha Zwinglego było zburzenie organów w głównym kościele Zurychu, Grossmünster i rezygnacja z wszelkich form muzyki podczas nabożeństwa. W innych ośrodkach Szwajcarii, jak Berno, czy Bazylea, które także przyjęły reformację, organy powróciły do kościołów znacznie wcześniej. W prawdzie na terenie dzisiejszego kantonu Zurych i w Szwajcarii Wschodniej będącej pod wpływem zwingliańskim, śpiew kościelny został przywrócony pod koniec XVI wieku, to jednak organom dane było powrócić do kościołów dopiero w XIX wieku, a droga do tego była trudna.

Na początku XVII wieku zaczęły powstawać na terenie Zurychu, a także w innych ośrodkach, towarzystwa muzyczne zwane

„Collegium Musicum”. Jednym z ich zadań była dbałość o śpiew religijny. Były one także ośrodkami wykonywania muzyki instrumentalnej. Niektóre towarzystwa muzyczne miały swoje własne, małe organy. Z kolei organy domowe, tzw. Hausorgel, znajdowały się w wielu domach zamożnych kupców, ale także we wsiach w domach bogatych chłopów. Najbardziej znane były tu Toggenburger Hausorgeln. Pod koniec XVIII wieku coraz częściej zaczęły pojawiać się głosy domagające się przywrócenia organów w kościołach. Tymczasem rozwinęła się tam tradycja śpiewu czterogłosowego a capella. Na podtrzymanie i ochronę tej tradycji powoływali się przeciwnicy wprowadzenia organów do kościołów zwingliańskich. Natomiast zwolennicy powrotu organów argumentowali, że trudno jest utrzymać wysoki poziom śpiewu liturgicznego, nie mając wsparcia instrumentalnego.

Pierwszym kościołem na terenie kantonu Zurych, w którym pojawiły się w XIX wieku organy, był Kościół Miejski (Stadtkirche) w Winterthur, a okoliczności ich zdobycia były dość niezwykłe. Przypadek Winterthur stał się precedensem, na który powoływali się członkowie tych gmin, które również starały się o pozwolenie na organy. Jednak mniejsze ośrodki w obliczu uporczywego i ortodoksyjnego podejścia zurychskiej Rady Kościelnej, która była ciałem zwierzchnim, były zmuszone podporządkować się i rezygnować z instrumentów, które już niekiedy tam były. Wrogie nastawienie do organów, które nazywano „diabelskimi trąbami” i „martwymi rurami” utożsamiano niemal z samą religią.

Pierwsze zezwolenia na organy, zazwyczaj wymuszone przez czynniki zewnętrzne, jak darowizna czy spadek w postaci organów na rzecz gminy, były bardzo restrykcyjne. Władze zgadzały się wyłącznie na grę na organach w celu nauki śpiewu poza nabożeństwem, jednak podczas nabożeństwa gra na organach była nadal zabroniona. Tak było np. w przypadku kościoła we Fluntern na przedmieściach Zurychu, jeszcze pod koniec XVIII wieku. W I połowie XIX wieku organy zaczęły powoli pojawiać się poza Zurychem, a w samym mieście dopiero w II połowie XIX wieku. Każdorazowo wymagało to wielkiego zaangażowania gminy i wytrwałości w pokonywaniu trudności. Budowa instrumentów była zazwyczaj finansowana ze składek członków gmin. W głównym kościele miasta, Grossmünster, w którym rozpoczęła się reformacja, organom wolno było zabrzmieć dopiero w 1874 roku, choć starania o nie podjęto dwadzieścia lat wcześniej.

Sytuacja z organami w kantonie Zurychu i powstanie w roku 1864 firmy organmistrzowskiej Orgelbau Kuhn miały na siebie wzajemny wpływ. Firma ta wybudowała pod koniec XIX wieku wiele instrumentów, w tym organy w Grossmünster i stała się wiodącą firmą organmistrzowską aż do dziś. Pod koniec XIX wieku Theodor Kuhn przestawił się na budowanie organów pneumatycznych a firma została nazwana Fabryką Organów.

Anna Buczek-Merz

Gdynia (PL)/Zurich (CH)

*Die Wiedereinführung der Orgeln in die Zwinglikirche im Kanton Zürich im 19. Jahrhundert und ihre Hintergründe*

Die Folgen der Reformation von Huldrych Zwingli waren die Abschaffung jeglichen Kirchengesangs und Abbruch der Orgeln. In anderen Zentren der Reformation in der Schweiz, wie Bern und Basel, wurde die ablehnende Haltung der Orgel gegenüber früher geändert. Auf dem Gebiet des heutigen Kantons Zürich und in der Ostschweiz hat man zwar den Gesang am Ende des 16. Jahrhunderts erneut eingeführt, doch das Schicksal der Orgeln war anders. Erst während des 19. Jahrhunderts hat die Orgel, mit grosser Mühe, den Einzug gefunden.

Anfangs des 17. Jahrhunderts entstanden im Raum Zürich verschiedene Musikgesellschaften genannt „Collegium Musicum“. Diese haben sich einerseits um die Unterstützung des Kirchengesangs gekümmert, andererseits haben sie auch die Instrumentale Musik gepflegt. Einige der Musikgesellschaften haben eigene, kleinere Orgeln gehabt. Daneben waren Orgeln in zahlreichen Häusern reicher Kaufleute aufgestellt. Speziell für die Schweiz waren ebenso die Hausorgeln auf dem Lande, in den Bauernstuben. Die letzteren sind besonders als Toggenburger Hausorgeln bekannt. Seit Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Stimmen, die den Wiedereinzug der Orgel in den Kirchen verlangten, immer lauter.

Inzwischen hatte sich in den Kirchen der Brauch des vierstimmigen a capella Gesangs eingebürgert. Die Gegner der Orgeln argumentierten, dass der schöne Gesang infolge des Orgelspiels eingehen wird. Die Befürworter der Orgeln behaupteten das Gegenteil und verlangten nach der Möglichkeit der Orgelbegleitung.

Die erste Orgel, die im 19. Jahrhundert im Kanton Zürich eingebaut wurde, war jene in der Stadtkirche Winterthur. Die Umstände des Ereignisses waren absolut ungewöhnlich. Der Fall von Winterthur wurde zum Präzedenzfall, der von anderen Orgelwilligen Gemeinden als Argument verwendet wurde.

Doch kleinere Kirchgemeinden stiessen immer auf harten Widerstand seitens der Behörde, des Zürcher Kirchenrats. Manchmal hatten jene Gemeinden bereits schon kleine Instrumente, die den Kirchen von Privatpersonen geschenkt wurden, doch diese Tatsache konnte nichts bewirken. Die Orgeln wurden schon immer „Teufelstrompeten“ und „tote Röhren“ genannt und die negative Haltung diesbezüglich wurde für die Behörde fast mit der Religion identisch.

Die erste Orgelbewilligungen, die durch äussere Umstände (z.B. eine Erbschaft) erzwungen wurden, waren doch sehr restriktiv. Das Orgelspiel wurde nur ausserhalb des Gottesdienstes geduldet und das Ziel durfte nur das Einüben der Kirchenlieder sein. So war es im Fall der Kirche Fluntern bei Zürich am Ende des 18. Jahrhunderts. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die ersten Orgeln im Kanton Zürich gebaut, jedoch ausserhalb der Stadt. In der Stadt selber haben die Orgeln erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert ihren Einzug gefunden. Jedesmal bedingte der Einbau der Orgel ein grosses Engagement der jeweiligen Gemeinde. Geduld und Ausdauer waren sehr gefragt. Die Beschaffung der notwendigen Finanzen war Sache der Orgelbauvereine. Man setzte das mittels Subskriptionen und freiwilligen Spenden um. In der Hauptkirche der Stadt Zürich, dem Grossmünster, durfte die Orgel erst im Jahre 1874 erklingen, wobei die erste Bemühungen diesbezüglich 20 Jahren früher begonnen haben.

Die Situation des Wiedereinzugs der Orgel und die Gründung der Orgelbaufirma Kuhn im Jahre 1864 haben sich gegenseitig beeinflusst. Die Firma hat am Ende des 19. Jahrhunderts viele Orgeln in Zürich und Umgebung gebaut. Dabei ist die erste Orgel im Grossmünster. Kuhn wurde zu einer führenden Firma im Orgelbau und blieb dies bis heute.

Der Sohn des Gründers, Theodor Kuhn, hat sein Geschäft ende des 19. Jahrhunderts auf den Bau pneumatischer Orgeln umgestellt und seine Firma wurde „Die Orgelfabrik“ genannt.

Marian Dorawa

Toruń (PL)

*Ślady działalności organmistrzowskiej Wilhelma Sauera na terenie Ziemi Chełmińskiej*

Tezy:

- Zarys działalności organmistrzowskiej Wilhelma Sauera
- Przegląd wykonanych instrumentów na terenie Ziemi Chełmińskiej
- Aktualny stan ich zachowania
- Zagadnienia ochrony i konserwacji

Jednym z bardziej znanych budowniczych organów zapisanych na kartach budownictwa organowego w świecie w okresie od połowy XIX do początków XX wieku był Wilhelm Sauer we Frankfurcie nad Odrą.

Żyjąc w latach 1831-1916, działalność organmistrzowską rozpoczął w 1857 roku. Na przestrzeni ponad 50 lat swojej aktywności organmistrzowskiej zbudował wiele znakomitych instrumentów, nie tylko w Europie, ale również w Ameryce i w Afryce, z których największe to 200-rejestrowe organy dla Hali Stulecia we Wrocławiu i 113-rejestrowe organy w ewangelickiej katedrze w Berlinie.

W 1910 roku Wilhem Sauer przekazał swój zakład budowy organów Paulowi Walckerowi, a w 1916 roku zakupił go dr Oscar Walcker. Rozpoczęta przez Wilhelma Sauera budowa organów działa do chwili obecnej pod zmieniającymi się na przestrzeni czasu nazwami.

Znaczna ilość organów, zbudowanych przez Wilhelma Sauera, powstała na Pomorzu, w tym również na terenie Ziemi Chełmińskiej. Wiele z nich, niestety, uległo bezpowrotnie zniszczeniu podczas wojen i nierozumnych przebudów. Stąd szczególnej opieki wymagają instrumenty zachowane w oryginalnym stanie, jak np. w miejscowości Grzybno koło Chełmna nad Wisłą, jak również te częściowo przebudowane.

Hanna Dys

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Wybrane zagadnienia wykonawcze w Sonatach op.65  
Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego.*

Twórczość Feliksa Mendelssohna-Bartholdy przypadła na pierwszą połowę XIX wieku, okres budzenia się na nowo zainteresowania organami nie tylko jako instrumentem liturgicznym, ale i koncertowym. Dużą rolę odegrała tu m.in. postać F. Mendelssohna, zafascynowanego możliwościami brzmieniowymi organów, który przy okazji swych podróży po Europie często zasiadał do organów i improwizował, a także na nich koncertował. Kompozytor ceniony był przez ówczesnych krytyków jako wirtuoz gry na organach.

Zainteresowanie Mendelssohna organami w znacznym stopniu przyczyniło się do popularyzacji tego instrumentu w tym czasie. Jego twórczość organowa zawierająca 3 Preludia i fugi op. 37, 6 Sonat op. 65 oraz drobne utwory, mimo iż pozostaje na marginesie jego dorobku, stanowi niezwykle ważny wkład w rozwój muzyki organowej XIX wieku. Dzieła zostały wydane w 1845 roku, a tak o nich wyraził się sam kompozytor: „Oto 6 sonat, w których starałem się zapisać mój nowy sposób traktowania organów i myślenia” (...es sind naehmlich 6 Sonaten, in denen ich meine Art, die Orgeln zu behandeln und zu denken, niederzuschrieben versucht habe”, *Freiberger Studien zur Orgel* Nr 5, Altenburg 1997).

Sześć sonat organowych Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego na stałe weszło do repertuaru koncertowego organistów. Są to dzieła zróżnicowane pod względem trudności wykonawczych, utwory o różnej budowie i długości. W niektórych z nich kompozytor wykorzystuje chorał protestancki, nawiązując do twórczości J. S. Bacha.

W referacie odniosę się do wybranych zagadnień wykonawczych w Sonatach op. 65 Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego.

Hanna Dys

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Die ausgewählten Ausführungsprobleme in den Sonaten Op. 65 von Felix Mendelssohn-Bartholdy.*

Als Komponist ist Felix Mendelssohn-Bartholdy vor allem Anfang 19. Jahrhunderts tätig in der Zeit beobachtet man eine wieder belebte Interesse an Orgel, die sowohl als ein liturgisches als auch als ein Konzertinstrument angesehen wird. Mendelssohn selbst hat ansehnlich dazu beigetragen, weil er von Klangmöglichkeiten der Orgel fasziniert war während seiner Europareisen setzte er sich oft an verschiedenartige Instrumente, um diverse Orgelkompositionen sowie auch eigene Improvisationen auszuführen. Damalige Kritiker sahen in ihm einen Orgelvirtuosen.

Mendelssohns Orgelfaszination verursachte, dass das Instrument damals immer populärer wurde. Obwohl sich seine Orgelwerke mit 3 Präludien und Fugen Op. 37 und mit 6 Orgelsonaten Op. 65 am Rande seines Schaffens befinden, sind sie ein sehr relevanter Beitrag zur Entwicklung der Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Seine Orgelwerke wurden 1845 veröffentlicht, der Komponist selbst beschrieb sie mit folgenden Worten: „...es sind nämlich 6 Sonaten, in denen ich meine Art, die Orgeln zu behandeln und zu denken, niederschrieben versucht habe“, (*Freiberger Studien zur Orgel* Nr 5, Altenburg 1997).

Die 6 Orgelsonaten von Felix Mendelssohn-Bartholdy gehören zu festen Punkten in Konzertrepertoires zahlreichen Organisten. Sie zeichnen sich durch diversen Aufbau, Länge sowie Schwierigkeitsgrad aus. Manche knüpfen direkt an das Schaffen von J. S. Bach, indem sie protestantischen Choral bearbeiten.

In meinem Referat gehe ich auf die ausgewählten Ausführungsprobleme in den Sonaten Op. 65 von Felix Mendelssohn-Bartholdy ein.

Martin Ennis

University of Cambridge (UK)

*Brahms's Eleven Chorale Preludes, Op. 122: A Study in Lateness?*

The topic of 'lateness' has cropped up repeatedly in recent Brahms scholarship. Margaret Notley's *Lateness and Brahms*

(2007) stands out among several studies of the topic, and increased interest in the field is reflected in the fact that an entire symposium held at Meiningen in 2008 was devoted specifically to Brahms's 'Spätphase(n)' [late period(s)]. (Proceedings of this event were published two years later, in 2010.) Curiously, however, Brahms's posthumously published *Eleven Choral Preludes for organ*, Op. 122, have not received much attention in this regard, despite the fact that they were the composer's last opus.

The purpose of this paper will be to explore Op. 122 in the light of recent scholarship on lateness. I shall also aim to assess the position of the opus within Brahms's oeuvre using, among other tools, detailed stylistic examination. Though scholars have frequently suggested that the chorale preludes represent Brahms's last musical thoughts – Malcolm MacDonald, for example, claims that 'O Welt, ich muss dich lassen' was 'the last music that Brahms ever wrote' – I hope to demonstrate that the constituent parts of Op. 122 are perhaps not as late as many have argued.

Martin Ennis

University of Cambridge (UK)

### *Jedenaście preludiów chorałowych op. 122 Brahmsa. Studium późnego stylu?*

Temat późnego okresu pojawił się wielokrotnie w najnowszych badaniach dotyczących Brahmsa. Wśród kilku studiów na ten temat wybija się *Lateness and Brahms* autorstwa Margaret Notley (2007). Dowodem na wzmożone zainteresowanie tematem jest fakt, że konkretnie właśnie późnemu okresowi w twórczości Brahmsa poświęcono całe sympozjum w Meiningen w 2008 roku (teksty wystąpień zostały opublikowane dwa lata później w 2010). O dziwo opublikowane po śmierci kompozytora *Jedenaście preludiów chorałowych* op. 122 nie spotkało się tam z większym zainteresowaniem mimo, iż było to ostatnie opus Brahmsa.

Celem niniejszego wystąpienia jest zbadanie op. 122 w świetle najnowszych badań nad późnym stylem. Będę starał się też wskazać miejsce tego cyklu w twórczości Brahmsa, stosując między innymi szczegółową analizę stylistyczną. Mimo iż badacze często sugerowali, że Preludia chorałowe reprezentują ostatnie myśli muzyczne Brahmsa – na przykład Malcolm MacDonald twierdzi, że *O Welt, ich muss dich lassen* było „ostatnią muzyką, jaką Brahms



napisał” – mam nadzieję wykazać, że większa część opusu 122 nie jest prawdopodobnie tak późna, jak wielu uważa.

Waldemar Gawiejnowicz

Akademia Muzyczna w Poznaniu (PL)

*Nowe spojrzenie na genezę i chronologię utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego*

Obserwowany w ostatnich latach wzrost zainteresowania twórczością Feliksa Nowowiejskiego wyraźnie wpisuje się w nowoczesny nurt badawczy, ukształtowany w dobie intensyfikacji światowych programów digitalizacji i upowszechniania informacji o zasobach archiwalnych, rozwoju sieci bibliotek cyfrowych oraz możliwości powszechnego i zdalnego do nich dostępu.

Od kilku lat przy współpracy Towarzystwa im. F. Nowowiejskiego i Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu realizowany jest projekt, którego celem jest nowa edycja utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego. Autor referatu – równoległe z zaangażowaniem się w projekt – podjął z końcem 2009 r. kwerendę archiwalną i biblioteczną, która pozwoliła dotychczas zgromadzić wiele nowych, nieznanych bądź pominiętych w publikacjach informacji, rewidujących w pewnym stopniu istniejący stan wiedzy na temat organowej twórczości Nowowiejskiego. Przystąpiono też po raz pierwszy do badań porównawczych wszystkich manuskryptów (nie tylko utworów organowych) z zachowanej spuścizny kompozytora. Proces gromadzenia i porządkowania danych pozyskanych tą drogą stanowić będzie perspektywę kolejnych lat, a w miarę opracowywania będą one uwzględniane w kolejnych tomach wspomnianej edycji. Już wstępna, lecz bardzo obiecująca kwerenda czasopism z lat życia kompozytora, a przede wszystkim odnalezienie nieznanych dotąd autografów, szkiców i fragmentów szeregu ważnych utworów, skłoniły autora do przedstawienia częściowych wyników badań.

Z punktu widzenia współczesnej praktyki wykonawczej – obok dostępu do wiarygodnego tekstu nutowego – dla wnikięcia w ducha wykonywanej muzyki istotne jest poznanie okoliczności i czasu jej powstania. Uściślenie tych parametrów w odniesieniu do muzyki organowej Feliksa Nowowiejskiego od lat napotykało na niemałe trudności. Badania podjęte przez autora realizowane są w oparciu o następujące postulaty:

- 1) przyczyny lub okoliczności powstania utworu;
- 2) ewolucja tytułu i treści;
- 3) czas jego notacji lub publikacji;
- 4) wzajemne relacje pomiędzy utworem a pozostałą spuścizną twórczą.

Uzyskane w dotychczasowych badaniach wyniki pozwalają na wysnucie następujących wniosków:

- 1) możliwe jest zrekonstruowanie węzłowych dat i okoliczności powstania szeregu ważnych utworów;
- 2) kwerenda czasopism i innych, dotychczas nieuwzględnionych źródeł, przynosi odpowiedź w kwestii pierwotnych tytułów, numeracji opusowej i czasu powstania niektórych utworów;
- 3) odnalezione autografy, nieznanne do tej pory, pozwalają na zakreślenie ram czasowych ich powstania w oparciu o badania stosowanego do zapisu papieru nutowego;
- 4) porównanie autografów i rękopisów z innymi, niż dzieła organowe kompozycjami, pozwala sklasyfikować utwory zapisane w zbliżonym czasie (forma, styl, rodzaj papieru nutowego, kolor atramentu) i je pogrupować;
- 5) analiza treści muzycznej utworów pozwoliła w kilku przypadkach odnaleźć elementy wspólne, stanowiące przedmiot inspiracji twórczej.

Ze względu na zakres badań i pozyskane informacje, omówienie wyników badań ograniczono do trzech grup utworów: symfonii organowych, koncertów oraz poematu na organy solo.

Waldemar Gawiejnowicz

Akademia Muzyczna w Poznaniu (PL)

*Neuer Blick auf den Ursprung und Chronologie  
der Orgelkompositionen von Felix Nowowiejski*

Man kann in den letzten Jahren eine gewisse Steigerung des Interesses an das Schaffen von Felix Nowowiejski beobachten, was sich deutlich in die modernen Tendenzen der Forschungsarbeit einschreibt. Es entwickelt sich in der Zeit einer Intensivierung von weltlichen Programmen der Digitalisierung und einer Verbreitung vom Wissen über den Archivbestand, aber auch einer Entwicklung des Netzes digitaler Bibliotheken sowie Möglichkeiten des allgemeinen und fernen Zugangs zu ihnen.

Seit einigen Jahren besteht eine Zusammenarbeit zwischen Feliks-Nowowiejski-Gesellschaft und Ignacy-Jan-Paderewski-Musikakademie in Poznań, nämlich ein Projekt zu realisieren, deren Ziel ist, eine neue Edition der Nowowiejskis Orgelmusik zu veröffentlichen. Der Verfasser engagiert sich parallel in das Projekt und (seit Ende des Jahres 2009) Durchsuchung der Archive- und Bibliotheken-Bestände. Das erlaubte bis jetzt viele neue, unbekannte oder unbeachtete in den Veröffentlichungen Dateien anzuhäufen, die zu einem gewissen Grad das Wissen über Nowowiejskis Orgelschaffen revidiert haben. Zum ersten Mal fand auch eine Vergleichen aller Manuskripten (nicht nur Orgelstücke) aus dem bewahrten Nachlass des Komponisten statt. Die Einsammlung und Bearbeitung der Daten bedeutet sicher Perspektiven für nächste Jahre und die Ergebnisse werden nach der Bearbeitung in den folgenden Bänden der erwähnten Edition berücksichtigt. Schon eine einleitende, aber sehr aussichtsreiche Zeitschriftenübersicht aus den Lebensjahren des Komponisten und vor allem die Auffindung unbekanntem Autographen, Entwürfe und Fragmenten einer Reihe von wichtigen Stücke, neigte des Verfassers zur Vorstellung der Teilbefunde.

Anschauung der zeitgenössischen Aufführungspraxis (neben dem Zugang zu dem zuverlässigen Notentext) schein es für das Eindringen in den Geist der Musik sehr wichtig zu sein, die Erkenntnis des Umstandes und Zeit ihrer Entstehung. Die Präzisierung dieser Parameter in dem Bezug auf die Orgelmusik von Felix Nowowiejski traf seit Jahren auf größere Schwierigkeiten. Die Forschung, die vom Verfasser geführt wurde, kann man mit den folgenden Schlagworten umreißen:

- 1) die Ursache oder Umständen der Entstehung eines Stückes;
- 2) die Evolution des Titels und Inhalts;
- 3) die Zeit der Notierung oder Veröffentlichung;
- 4) die Zusammenhänge zwischen einem Stück und restlichen Nachlass.

Die bisherigen Ergebnisse der Forschungen erlauben folgende Schlussfolgerungen:

- 1) es ist möglich, die Knotendaten und Umstände der Entstehung einer Reihe wichtiger Werke zu rekonstruieren;
- 2) Die Zeitschriften- und anderen, bisher unberücksichtigten Quellenübersicht antworten auf die Frage nach dem ur-

- sprünglichen Titel, der Nummerierung und der Zeit der Entstehung mancher Stücke;
- 3) aufgefundene, bisher unbekannte Autographe ermöglichen auf dem Grunde des verwendeten Notenpapiers eine Datierung der Zeiträumen von ihrer Entstehung;
  - 4) der Vergleich der Autographen und Handschriften mit anderen Werken notierten in der Zeit, ermöglicht sowohl eine Klassifikation nach Form, Stil, Art des Notenpapiers, Farbe der Tinte als auch eine Gruppierung;
  - 5) musikalische Analyse der Stücke verursachte, dass in einigen Fällen es möglich war gemeinsame Elemente zu finden, die künstlerische Inspiration bilden.

Das Besprechung der Forschungsergebnisse wurde auf drei Gruppen von Orgelwerken begrenzt: die Orgelsinfonien, Konzerte für Orgel solo und ein Poem für Orgel.

Jan Janca  
Tübingen (D)

*Die Dispositionen von Adam G. Casparini  
in neu entdeckten Artikeln aus dem 19. Jahrhundert*

Die Orgel von A. G. Casparini aus der Zeit von 1751/62 in der Altstädtischen Kirche in Königsberg war die einzige dreimanualige Orgel des Meisters. Ihre Disposition lag uns bisher nur unvollständig vor. Siehe u. a. J. Janca, *Wybór organowych dyspozycji A. G. Caspariniego*, (in:) *Organy i muzyka organowa*, Bd. XII, Gdańsk 2003, S. 153-155. Die vollständige Disposition mit 65 Registern ist in 2 Quellen enthalten: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Mai 1828, Spalte 344-345. Die in Leipzig 1798 gegründete Monatsschrift gehörte zu den bedeutendsten Musikfachblättern des 19. Jahrhundert. Die Disposition befindet sich auch in dem Periodikum *Urania*, Jg. 9, 1852, S. 133-134. Diese Zeitschrift wurde von G. W. Körner in Erfurt 1843 als *Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel* gegründet. Körner gründete auch einen Notenverlag, in dem u. a. Orgelwerke des Danzigers F. W. Markull gedruckt wurden, z. B. 1856 seine Orgelsonate. Siehe die CD *Orgellandschaft Danzig & Westpreußen, Jan Janca – Orgel*, MDG Detmold 319 0274-2. In der *Urania* 1852 wurde außerdem die bisher nicht bekannte Disposition Casparinis der Orgel der Kirche in Königsberg-Haberberg von 1752 mit 42 Registern veröffentlicht. Zu den Dispositionen Casparinis siehe auch: W. Renkewitz/J. Jan-

ca/H. Fischer, *Geschichte der Orgelbaukunst ...*Bd. II,1, Berlin 2008, S. 298-437.

Jan Janca  
Tübingen (D)

### *Dyspozycje Adama G. Caspariniego w nowo odkrytych artykułach z XIX wieku*

Organy A. G. Caspariniego z lat 1751/62 w staromiejskim kościele w Królewcu miały jako jedyne organy mistrza trzy manualy. Ich dyspozycja była dotąd tylko częściowo znana. Zob. m. in. J. Janca, *Wybór organowych dyspozycji A. G. Caspariniego*, (in:) *Organy i muzyka organowa*, t. XII, Gdansk 2003, s. 153-155. Kompletną dyspozycję z 65 registrami zawierają dwa następujące źródła: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Maj 1828, szp. 344-345. Ten założony w Lipsku w 1798 miesięcznik należał do najbardziej znaczących czasopism XIX w. Dyspozycja znajduje się też w periodyku *Urania*, R. 9, 1852, s. 133-134. Czasopismo to zostało założone przez G. W. Körnera w 1843 r. w Erfurcie jako *Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel*. Körner założył też wydawnictwo nutowe i drukował m. in. utwory organowe gdańszczanina F. W. Markulla np. w 1856 jego *Sonatę organową*. Zob. CD *Orgellandschaft Danzig & Westpreußen, Jan Janca – Orgel*, MDG Detmold 319 0274-2. W *Uranii* w roku 1852 opublikowana została dotąd nam nie znana dyspozycja organów Caspariniego z kościoła w Królewcu-Haberbergu z roku 1752 z 42 registrami. Odnośnie do dyspozycji Caspariniego zob. też W. Renke-witz/J. Janca/H. Fischer, *Geschichte der Orgelbaukunst ...*Bd. II,1, Berlin 2008, S. 298-437.

Beata Kołowska  
Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

### *Gotycyzm i idee romantyczne w muzyce organowej XIX wieku*

Idee romantyczne w istotny sposób zaważyły na twórcach muzyki organowej dziewiętnastego stulecia, na źródle inspiracji organowych utworów, ich języku muzycznym i kształcie formalnym. Bogactwo ówczesnych przekonań i poglądów na sztukę zadecydowało o wielości i różnorodności także w muzyce, a co z tym związane - o braku hegemonii jedynej słusznej postawy twórczej i este-

tycznej. Jedną z wielu fascynacji kultury romantycznej było kierowanie się ku przeszłości w poszukiwaniu autentyczności i prawdziwości artystycznej wypowiedzi. Nurt ten, obok działań mieszczańskich się w szeroko pojętym historyzmie, obejmuje także tendencje archaizujące, które związane są bardziej z wyobrażeniem niż realnym naśladownictwem sztuki minionych epok.

W referacie zostanie omówiony udział kompozytorów, piszących utwory organowe, w realizowaniu owych romantycznych idei w muzyce. Okazuje się bowiem, że spojrzenie na organową twórczość ulega zmianie, a sam instrument nabiera nowego, symbolicznego wymiaru w zależności od kojarzonej z nim przestrzeni. W tym kontekście zostaną podjęte próby postrzegania organów i muzyki organowej przez romantyczną kulturę. W centrum zainteresowań znajdą się w końcu twórcy i ich utwory odwołujące się do przeszłości. Przenikanie tej idei do różnych dziedzin sztuki przekłada się na różne działania artystyczne, różne są też konsekwencje szczególnego zainteresowania np. średniowieczem. W sztukach wizualnych objawia się to powrotem do romanizmu i gotyku, w literaturze chętnym sięganiem do powieści gotyckiej. W muzyce organowej rys „gotyckości” zdaje się być o wiele bardziej subtelny. Bezpośrednio zauważalny jest w nielicznych utworach opatrzonych mianem „gotyckich” (*Suita gotycka* L. Boëllmanna, *Symfonia gotycka* Ch.-M. Widora). Jego nikłe istnienie świadczy o wpisywaniu się powstających utworów w szerszą tendencję kulturową.

Beata Kotłowska

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

### *Gothicism and the romantic ideas in organ music of 19th century*

Romantic ideas played a prominent part on the authors of organ music of 19th century, on the origin of inspiration in organ pieces, its music language and formal shape. Great number of opinions and views on the art in these days determined plenitude and variety in music, and – what is connected with it – negation of existing of the only right creative and aesthetic attitude. One of many enchantments of romantic culture was looking back to the past in a search of genuineness and veracity of artistic expression. This trend, next to movements connected with widely understood historism, includes also archaizing tendencies, that are connected

rather with an idea than with a real imitation of the art of the former ages.

In this article it is going to be discussed the participation of the organ music authors in realization of those ideas in music. It seems that the outlook on organ works changes, and the instrument itself becomes something new and symbolic according to the associated space. In those circumstances it is going to be tested the perception of organ and organ music through the romantic culture. We will be finally focused on the authors and their works appealing to the past. The penetration of this idea into different domains of art gives different art activity, the consequence of peculiar interest in e.g. Middle Ages are specific as well. In visual arts we can see the return to Romanesque art and Gothic style, in literature to Gothic novel. In organ music "the Gothic style" seems to be much more subtle. It can be directly seen in a few works provided with title "Gothic" (*Suite Gothic* by L. Boëllmann, *Gothic Symphony* by Ch.-M. Widor). Its hardly perceptible existence proves that new works are a part of a wider cultural tendency.

Lech Kucharski

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

### *Formy polifoniczne w sonatach organowych*

*J. G. Rheinbergera*

W epoce romantycznej wzrasta popularność sonaty organowej a wraz z nią upodobanie kompozytorów do stosowania w jej obrębie form polifonicznych. Szczególnie niemiecka muzyka organowa dostarcza wielu przykładów sonat zawierających formę fugi czy passacaglii (Mendelssohn, Merkel, Reger, Reubke, Ritter). Wyjątkowa pod tym względem jest jednak twórczość Josefa Gabriela Rheinbergera (1839-1901). Jest on autorem niespełna 200 różnorodnych kompozycji, z czego część przeznaczona jest na organy. W dzisiejszej praktyce wykonawczej pozostało przede wszystkim jego 20 sonat organowych. W dwunastu z nich występuje forma fugi (Sonaty: I, II, III, IV, VI, VIII, IX, X, XII, XIII, XVI, XVIII) a w jednym przypadku passacaglia (Sonata VIII). Cykle sonatowe są trzy- lub czteroczęściowe. W dziesięciu sonatach fuga występuje jako część finałowa (Sonaty I - IV, VI, VIII-X, XII, XIII, XVI, XVIII), zaś w dwóch przypadkach otwiera utwór (Sonaty VIII i X). Jedyną formą passacaglii zamyka Sonatę VIII.

Forma fugi u Rheinbergera nawiązuje do tradycji bachowskiej. Reguły tworzenia współczynników formy są podobne do ich pierwowzorów. Odmiennie jest natomiast podejście kompozytora do przekształceń tematu. Stosuje on co prawda zarówno przekształcenia harmoniczne jak i polifoniczne, jednak operowanie nimi wskazuje na pewne ograniczenia. W przekształceniach harmonicznym użytych jest niewiele tonacji i są one blisko spokrewnione z tonacją główną, przez co brak jest wyrazistego ich uporządkowania, tak charakterystycznego dla fugi bachowskiej. Podobnie traktowane są przekształcenia polifoniczne. Ich dobór w fugach jest mocno ograniczony, a ich zastosowanie często jednostkowe. U Bacha przekształcenia tematów i ich uporządkowanie są wyznacznikiem wewnętrznej partykulacji formy, natomiast u Rheinbergera, przez swoje ograniczenia, nie przyczyniają się do plastyczności konstrukcji.

Fugi z sonat Rheinbergera poza jednym przypadkiem (X Sonata h) przynależą do form jednotematowych. Te zaś reprezentują proste konstrukcje, są bowiem dwu- (Sonaty: I, II, VI, VIII, IX, XVI, XVIII) lub trzyczęściowe (Sonaty: III, IV). W dwóch przypadkach (Sonaty: XII, XIII) są to szeroko rozbudowane ekspozycje uzupełnione zamknięciem kodalnym. Fugi jednotematowe prezentują typy formalne znane z tradycji bachowskiej (z kontrekspozycją – 3 fugi dwuczęściowe, z przekształceniami harmonicznymi tematu – po dwie fugi dwu- i trzyczęściowe, z przekształceniami polifonicznymi polifoniczno-harmonicznymi tematu – po jednej fugie dwuczęściowej). Fuga otwierająca X Sonatę h jest jedyną formą dwutematową I typu, skonstruowaną w najprostszej postaci i obejmuje kolejno ekspozycję każdego z tematów oraz część łączącą obie główne myśli.

Jedyna passacaglia znajduje się w ostatniej części VIII Sonaty e. Jest ona formą w dużym stopniu wzorowaną na organowej passacalii Bacha. Jej konstrukcja przebiega w czterech etapach. Polifoniczne wariacje 1-6 opierają się na temacie umieszczonym w partii pedału a warstwa kontrapunktyczna rozwija się ruchowo i fakturalnie do lokalnej kulminacji. Etap drugi stanowi odprężenie wyrazowe a temat przemieszcza się do różnych głosów konstrukcji. Kolejne wariacje 14-19 to faza przejściowa od polifonii do homofonii oraz wzrostu ekspresji. Końcowe wariacje 20-24 są już wyraźnie homofoniczne i stanowią kulminację formy.



Sonaty organowe Rheinbergera potwierdzają fakt, że formy polifoniczne znalazły dość powszechne zastosowanie w romantycznych cyklach organowych. Formy te u Rheinbergera nawiązują do tradycji Bacha, choć w swojej konstrukcji opierają się na najprostszyc wzorcach.

Roman Perucki

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Niemieckie organy romantyczne. Poglądy estetyczne i estetyka brzmienia organów. Zagadnienia rejestracji organowej oraz problemy wykonawcze na przykładzie wybitnych twórców epoki*

Autor niniejszej pracy podjął ten temat, ponieważ w polskiej literaturze organologicznej praktycznie nie istnieje żadna pozycja całościowo traktująca problemy związane z historyczną praktyką wykonawczą.

Autor tej pracy zajmuje się następującymi problemami: estetyką epoki romantycznej w oparciu o wielu wybitnych twórców omawianego okresu: Carla Czernego, Eduarda Hanslicka, Adolfa Kullaka, Adolfa Bernharda Marxa, Hugo Riemanna.

W referacie poruszono także zagadnienia estetyki brzmienia romantycznych organów, podano wybitne przykłady budownictwa organowego omawianego okresu i wskazano, co jest istotne dla praktyka- wykonawcy, na podstawowe problemy w zakresie rejestracji i wykonawstwa utworów wybitnych twórców epoki (Brahmsa, Liszta, Mendelssohna, Regeera, Reubkego, Rheinbergera, Rittera, Schumanna i innych).

W wykonawstwie organowym nawiązującym do praktyki historycznego wykonawstwa organowego należy najpierw zapoznać się z instrumentarium związanym z danym twórcą, kompozytorem, poznać jego poglądy, pisma, traktaty, aby być w zgodzie z duchem czasu. Jednakże bez talentu i „wczucia się” w indywidualny styl danego twórcy lub kompozytora nie może być mowy o wybitnym wykonawcy

Danuta Popinigis

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Kilka uwag o Johannie Ephraimie Eggercie – autorze rękopisu Orgeln in Danzig*

Powstały około 1802 roku rękopis *Orgeln in Danzig* autorstwa Johanna Ephraima Eggerta – organisty kościoła Bożego Ciała w Gdańsku – znany jest badaczom od lat. Wykorzystali go Jan Janca i Werner Renkewitz w pierwszym tomie monumentalnej monografii odnoszącej się do budownictwa organowego na terenie Wschodnich i Zachodnich Prus (1984). W obliczu bezcennej zawartości rękopisu – zawiera dyspozycje 32 organów oraz pozytywów z kościołów i kaplic Gdańska, w tym kilku instrumentów spoza Gdańska – jego autor nie wzbudził zainteresowania. Nastąpiło to dopiero stosunkowo niedawno, gdy w roku 2006 realizowano projekt faksymilowego wydania drugiego ważnego dzieła Johanna Ephraima Eggerta, a mianowicie rękopisu datowanego na rok 1784 o tytule *Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel der Altstädtischen Ober-Pfarr-Kirche zu St. Catharinen ausgesetzt mit Variationes*. Eggert wpisał do niego 260 własnych opracowań pieśni protestanckich z przeznaczeniem na carillon kościoła św. Katarzyny. I ten rękopis znany był od dawna, choć w zupełnie innym kręgu. Pisali o nim komentatorzy historii carillonów, między innymi Margarete Schilling (1982). Wiedzieli też muzycy i mogli wykonywać kompozycje Eggerta, bo w 1990 roku Georg Köppl wydał ich transkrypcje. Wprawdzie tytułowa karta rękopisu dostarczyła dodatkowej informacji o Eggercie, że był carillonistą kościoła św. Katarzyny, ale nadal pozostał on postacią zagadkową. Dziś dzięki badaniom Dariusza Kaczora i Jerzego M. Michalaka, wiemy o nim więcej.

W wypowiedzi zaprezentuję sylwetkę Johanna Ephraima Eggerta w świetle znanych źródeł, przedstawię kilka uwag o przechowywanym w Bibliotece Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk rękopisie *Orgeln in Danzig*, oraz zobrazuję genealogię rodziny Eggert, akcentując jej znaczenie dla kultury muzycznej dziewiętnastowiecznego Gdańska.

Danuta Popinigis

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Einige Bemerkungen zu Johann Ephraim Eggert – dem Autor der Handschrift Orgeln in Danzig*

Die um 1802 von Johann Ephraim Eggert – dem Organisten der Danziger Heilige Leichnamskirche – geschaffene Handschrift ist den Forschern seit Langem schon ein Begriff und wurde u.a. von Jan Janca und Werner Renkewitz im ersten Band der monumentalen Monografie zum Orgelbau in Ost- und Westpreußen (1984) bearbeitet. Im Gegensatz zum unschätzbaren Wert dieser Handschrift – sie enthält Dispositionen von 32 Orgeln und Positiven aus Danziger Kirchen und Kapellen, darunter auch einiger Instrumente von außerhalb Danzigs – weckte ihr Autor jedoch keinerlei Interesse. Erst vor relativ kurzer Zeit, als 2006 das Projekt der Faksimile-Ausgabe von Johann Ephraim Eggerts zweitem bedeutendem Werk, und zwar der auf das Jahr 1784 datierten Handschrift unter dem Titel *Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel der Altstädtischen Ober-Pfarr-Kirche zu St. Catharinen ausgesetzt mit Variationes*, realisiert wurde, schenkte man diesem die ihm gebührende Aufmerksamkeit. Eggert trug dort 260 eigene Bearbeitungen von protestantischen Liedern ein, die für das Glockenspiel zu St. Katharinen bestimmt waren. Jene Handschrift war seit Langem schon bekannt, wengleich in einem völlig anderen Kreis, wurde sie doch von Kommentatoren der Glockenspielgeschichte, u.a. Margarete Schilling (1982), beschrieben. Auch Musiker kannten sie und konnten Eggerts Kompositionen spielen, hatte Georg Köppl doch 1990 ihre Transkriptionen herausgegeben. Obwohl das Titelblatt der Handschrift zusätzliche Informationen über Eggert enthält und darüber informiert, dass er Glockenist zu St. Katharinen gewesen war, blieb er dennoch eine recht rätselhafte Gestalt. Den Forschungen von Dariusz Kaczor und Jerzy M. Michalak ist es zu verdanken, dass wir nun mehr über ihn wissen.

In meinen Ausführungen stelle ich auf der Grundlage von bekannten Quellen die Person des Johann Ephraim Eggert vor, erlaube mir einige Bemerkungen zur in der Danziger Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrten Handschrift *Orgeln in Danzig* und versuche die Genealogie der Familie Eggert zu versinnbildlichen, wobei das Hauptaugenmerk auf deren Bedeutung für die Danziger Musikkultur des 19. Jhs liegt.

Krzysztof Rottermund

Berlin (D)/Kalisz (PL)

*Fryderyk Hintz – ein Klavier- und Harmoniumbauer  
in Kalisz*

Fryderyk (Friedrich) Hintz wurde um 1809 in Preußen geboren. Er war Sohn von Friedrich und Luise geb. Lehmann. Im Jahre 1849 wurde er in Kalisz als Tischler erwähnt, seit 1854-55 führte er in Kalisz eigene Klavierfabrik in der Sankt-Stanislaus-Straße, 1884 in der Rybna-Straße 78. Bis 1855 arbeitete er zusammen mit dem Klavierbauer Theodor Betting. In den Jahren 1862-66 lernte und arbeitete Gustaw Arnold Fibiger (1847 Kalisz - 1915 Warszawa) bei ihm, der 1878 die größte Klavierfabrik in Kalisz gründete. Im Jahre 1856 bekam Hintz Presselob des Pianisten Gnadendorf, 1857 für einen verliehenen Flügel einen Lobbrief von C. Kellermann, dem Hofmusiker des Königs von Dänemark. Im Jahre 1860 bot er Flügel mit Wiener und englischer Mechanik an. Im Jahre 1873 lobte das Warschauer Komitee der Wiener Gewerbeausstellung seinen Konzertflügel der „neusten amerikanischen Konstruktion“. Im Jahre 1863 beschäftigte Hintz vier, 1870 neun Arbeiter bei einer Produktion im Wert von 5000 Rubel. Im Jahre 1884 begann er Harmonien herzustellen, die Nachbildungen von Instrumenten des Pariser Harmoniumbauers Alexandre Debain waren, was es in Werbeanzeigen in der Zeitung „Kaliszanin“ erwähnt wurde.

Fryderyk Hintz war drei Mal verheiratet, blieb aber wahrscheinlich kinderlos. Er heiratete Christina Neumann, im Jahre 1850 Amalia Komorowska geb. Schmidt, zum dritten Mal Karolina Emilia Tahn. Seine Flügel stehen heute in Polen im Museum für Gewerbegeschichte in Opatówek bei Kalisz und in privaten Sammlungen, ein Pianino im Museum von Feliks Nowowiejski in Barczewo (ehemals Wartenburg in Ostpreußen). Im Gegensatz zu Klaviere, wurden bis heute keine von seiner Harmoniums gefunden. Es ist aber nicht auszuschließen, dass irgendwann ein solches Instrument noch auftaucht. Fryderyk Hintz ist am 28. Oktober 1890 in Kalisz gestorben und dort auf dem evangelischen Friedhof begraben. In der Presse von Kalisz, ebenso in Archivmaterialien und auf der Grabtafel war sein Vorname immer mit polnischer Schreibweise „Fryderyk“ geschrieben.

Krzysztof Rottermund

Berlin (D)/Kalisz (PL)

*Fryderyk Hintz – budowniczy fortepianów i fisharmonii w Kaliszu*

Fryderyk Hintz urodził się ok. 1809 roku w Prusach jako syn Fridricha i Luizy z domu Lehmann. W roku 1849 został odnotowany w Kaliszu jako stolarz, a od roku 1854/55 prowadził własną wytwórnię fortepianów przy ul. Św. Stanisława, 1884 ul. Rybna 78. Do 1855 pracował razem z Teodorem Bettingiem, kaliskim fortepianmistrem. W latach 1862-66 uczył się i praktykował u niego Gustaw Arnold Fibiger (1847 Kalisz – 1915 Warszawa), który w roku 1878 założył własną, największą wytwórnię fortepianów w Kaliszu.

W roku 1856 otrzymał Hintz prasową pochwałę pianisty Gnandendorfa, w 1857 list pochwalny od C. Kellermanna, nadwornego muzyka króla Danii za wypożyczony na koncert fortepian. W roku 1860 oferował fortepiany z mechaniką wiedeńską i angielską. W 1873 roku Warszawski Komitet Wystawy Przemysłowej w Wiedniu pochwalił fortepian koncertowy Hintza „najnowszej konstrukcji amerykańskiej“. W roku 1863 Hintz zatrudniał czterech, w 1870 dziewięciu pracowników przy produkcji o wartości pięciu tysięcy rubli. W roku 1884 zaczął budować fisharmonie, wzorując się na instrumentach paryskiego wytwórcy Alexandra Debaina, o czym anonsował w gazecie „Kaliszanin“.

Fryderyk Hintz był trzy razy żonaty, prawdopodobnie jednak pozostał bezdzietnym. Ożenił się z Christiną Neumann, w roku 1850 z Amalią Komorowską z domu Schmidt, po raz trzeci z Karoliną Emilią Tahn. Jego fortepiany eksponowane są w Muzeum Historii Przemysłu w Opatówku koło Kalisza i w zbiorach prywatnych, jedno pianino w Muzeum Feliksa Nowowiejskiego w Barczewie (dawniej Wartenburg w Prusach Wschodnich). W przeciwieństwie do fortepianów i pianin, nie odnaleziono do dzisiaj żadnej fisharmonii z warsztatu Hintza. Nie można jednak wykluczyć, że kiedyś natrafi się na taki instrment. Fryderyk Hintz zmarł w Kaliszu 28 października 1890 roku i pochowany został na miejscowym cmentarzu ewangelickim. W kaliskiej prasie, w materiałach archiwalnych, jak i na tablicy nagrobnej imię Hintza podawane było zawsze w polskiej wersji językowej (Fryderyk).

Michał F. Runowski  
Berlin (D)

*Szkoła Warszawska. Utwory organowe z okresu pierwszych lat istnienia Instytutu Muzycznego.*

Twórczość czołowej postaci polskiej organistyki XIX w. Augusta Freyera, wielokrotnie była omawiana w ramach sesji. Rok założenia (1861) Instytutu Muzycznego Warszawskiego (IMW), późniejszego Konserwatorium można uznać za rok przełomowy także pod względem instytucjonalnego ustabilizowania pedagogiki organowej w Polsce, która od tego czasu, pomijając przerwę wywołaną dwiema Wojnami Światowymi, nieprzerwanie trwa do dnia dzisiejszego. Zainicjowana przez Freyera polska pedagogika organowa, kontynuowana przez jego uczniów, Jana Śliwińskiego i Jana Kałużyńskiego w XX wieku otrzymała swoje udoskonalenie przez takich pedagogów jak Mieczysława Surzyńskiego i jego ucznia Bronisława Rutkowskiego.

W pierwszych latach istnienia IMW, a zatem w nowym i płodnym środowisku, zainspirowanym hasłem „pracy u podstaw”, także utwory organowe kompozytorów, będących podobnie jak Freyer pedagogami IMW, które swoją fakturą bynajmniej sugerują bezpośredni lub pośredni wpływ freyerowski. Chodzi tutaj o utwory w 3. tomie opublikowanego w r. 1866 nakładem własnym kompendium *Muzyka kościelna* Romualda Zientarskiego (związana z *Postludya w formie Fantazyi*) oraz opublikowane po raz pierwszy w r. 1865 u Arcta w Warszawie preludia Gustawa Roguskiego. Utwory te grały i częściowo nadal grają ważną rolę w polskiej pedagogice organowej i także w czasach obecnych można niektóre z nich usłyszeć na nabożeństwach lub koncertach. Warto bliżej zapoznać się z ich walorami, zwłaszcza dlatego, iż oba zbiory dotychczas nie stały się przedmiotem badawczym.

Wspomniane utwory wzbogaciły dotąd dość szczupłą rodzimą literaturę na ten instrument i powstały zapewne przede wszystkim w celu pedagogicznym do użytku studentów IMW, zarówno klasy wyższej (Roguski), jak i istniejącej tylko przez kilka lat tzw. klasy „organu parafialnego” (Zientarski), której zadaniem miało być kwalifikowanie organistów dla parafii na prowincji. Pod względem poziomu oraz stopnia opanowania rzemiosła kompozytorskiego, oba źródła są dość zróżnicowane. Pozwalają one na konkluzje dotyczące ówczesnego poziomu organistyki polskiej z punktu widze-

nia pedagoga i organisty praktyka (Zientarskiego) oraz kompozytora, nie zwiazanego z tym instrumentem (Roguskiego).

Michael F. Runowski  
Berlin (D)

*Die Warschauer Schule. Orgelwerke aus den ersten Jahren des Warschauer Musikinstituts.*

Das Schaffen der führenden Persönlichkeit der polnischen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts, August Freyer, wurde wiederholt auf den Danziger Tagungen diskutiert. Das Gründungsjahr des Warschauer Musikinstituts (IMW) 1861, des späteren Konservatoriums, kann als Jahr des Durchbruchs für die institutionelle Stabilisierung der Organistenausbildung in Polen angesehen werden. Seit dieser Zeit ist diese von Freyer initiierte Tradition, abgesehen von Unterbrechungen durch die zwei Weltkriege, ungebrochen bis heute aktiv. Durch Freyers Schüler, Jan liwinski und Jan Kauynski fortgeführt, erreichte die Warschauer Organistentradition im zwanzigsten Jahrhundert in Gestalt solcher Lehrer wie Mieczyslaw Surzynski und seines Schülers Bronislaw Rutkowski ihren Höhepunkt.

In den fruhlen Jahren des Musikinstituts sind, inspiriert durch das Motto der „Arbeit an den Grundlagen“ auch Orgelstucke solcher Komponisten entstanden, die, ähnlich wie Freyer, Lehrer am Musikinstitut waren. Diese Stücke lassen, wenngleich eine Einflussnahme Freyers nicht nachweisbar ist, zumindest eine mittelbare oder unmittelbare Anregung durch ihn naheliegend erscheinen. Sie spielten (bzw. spielen immer noch) eine wichtige Rolle in der polnischen Orgelpadagogik und sind teilweise auch in der heutigen Zeit in Gottesdienst und Konzert zu hören. Dabei handelt es sich um die von Romuald Zientarski im 3. Band seines 1866 im Selbstverlag erschienenen Kompendium *Muzyka kocielna (Kirchenmusik)* veroeffentlichten Stücke (hier insbesondere die Postludien in Form einer Fantasie (Postludya w formie Fantazyi), sowie um die 1865 in Warschau bei Arct veroeffentlichte zweibändige Praludiensammlung von Gustav Roguski. Es lohnt sich, auf diese Stücke einen genaueren Blick zu werfen, vor allem weil beide Sammlungen noch nicht Gegenstand eingehender Forschung geworden sind.

Beide genannten Sammlungen haben die bis dahin recht schmale polnische Orgelliteratur bereichert und waren vermutlich vor allem für die Verwendung durch Studierende des Musikinstituts gedacht (sowohl in der höheren Orgelklasse, als auch in der nur wenige Jahre bestehenden Klasse für Gemeindeorganisten, die vor allem die Land- und Provinzgemeinden mit Organistennachwuchs versorgen sollte). Im Hinblick auf das spieltechnische Niveau, aber auch die Beherrschung des Kompositionshandwerks durch den Komponisten, sind beide Quellen recht unterschiedlich. Sie ermöglichen jedoch einen Einblick in den damaligen Entwicklungsstand der polnischen Orgelmusik und zeigen differenziert die Herangehensweise eines Organisten und Orgellehrers einerseits (Zientarski) und eines nicht mit dem Instrument vertrauten Komponisten andererseits (Roguski).

Andrzej Szadejko

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Choral Prelude in the second half of the 19th century in an example of two sets – Wilhelm Friedrich Markull (1816-1887) – 24 Choral-Vorspiele und figurierte Choräle zu den schönsten und gebräuchlichsten Choral-Melodien Op. 123 (1882) and Johannes Brahms (1833-1897) – Elf Choralvorspiele, opus posth. 122 (1896 [1902])*

The second half of the 19th century was a time of great changes of organ music, particularly the work associated with the development of a concert performance in a great form of fantasy, or sonatas. However, one should not forget that as well as a small form of choral prelude, composed for liturgical usage underwent transformation and sublimation under the influence of the great symphonic orchestra of that period, as well as aesthetic changes resulting from the new organ sounds and constructions.

The two sets of preludes are chosen from several underlying causes:

One by Markull is a collection of little known composer, but it gives a full overview of objectively different types of preludes for organ characteristic in the second half of the 19th century on the one hand, on the other hand, however, gives an insight into the subjective perception of these forms by composer, showing his most personal style. In this collection, we also have a number of



descriptions of registrations, which on one hand is closely associated with a particular instruments in the St. Mary's church in Gdańsk, on the other hand, are mostly emblematic for the style of organ music in Central Europe at that time.

The set of Brahms is one of the most famous collections of choral preludes in the organ literature, some of the songs have become even symbols of German organ romantic music style, though by no means their form seems to have no counterpart in the work of other composers of his time. You can treat the organ preludes of Brahms as the end of a stage of the development of this form and impetus for subsequent changes. This collection is quite hermetic, enigmatic, "strangely intimate" buckle, which somehow in the extract, a condensated synthesis closes the great symphonic heritage of one of the most important German composers.

Both collections and composers different from each other so much:

Markull – forgotten composer, but organ virtuoso of his time, Brahms – one of the renowned German composer, but the "only theoretical" organist, preludes by Markull – written for liturgical use, it can be called usable, very organ: preludes by Brahms – written primarily on their own needs, as an description of some ideas, which sometimes makes it difficult to interpret on the organ.

But there are also some elements in common: the two sets were created in the last period of activity of composers, both of them are deeply connected with the big German organ tradition, in musical terms having also sometimes surprisingly much in common, what the author wants to demonstrate in its analysis.

Andrzej Szadejko

Akademia Muzyczna w Gdańsku (PL)

*Preludium chorałowe w drugiej połowie 19. wieku na przykładzie dwóch zbiorów – Wilhelma Friedricha Markulla (1816-1887) – 24 Choral-Vorspiele und figurierte Choräle zu den schönsten und gebräuchlichsten Choral-Melodien op. 123 (1882) i Johannes Brahmsa (1833-1897) – Elf Choralvorspiele op. posth. 122 (1896 [1902])*

Druga połowa dziewiętnastego wieku to czas wielkich przemian muzyki organowej, szczególnie kojarzony z rozwojem twór-

czości o charakterze koncertowym w postaci wielkich form fantazji, czy sonat. Jednakże nie należy zapominać, iż także niewielka forma preludium chorałowego, jako utworu powstającego na użytek liturgiczny, ulegała przeobrażeniom i sublimacji pod wpływem wielkiej symfoniki tego okresu, a także zmian estetyczno-barwowych wynikających z nowego brzmienia organów.

Te dwa zbiory preludiów chorałowych wybrałem z kilku zasadniczych przyczyn.

Zbiór Markulla jest mało znany, daje on jednak pełen przegląd form preludium chorałowego uprawianego w drugiej połowie 19. wieku, przegląd z jednej strony ukazujący obiektywnie różne typy preludiów charakterystyczne dla muzyki organowej w drugiej połowie 19. wieku, z drugiej strony jednak dający wgląd w subiektywne postrzeganie tych form przez kompozytora, ukazujący jego jak najbardziej osobisty styl. W zbiorze tym mamy też szereg opisów rejestracyjnych, które są ściśle związane z konkretnym instrumentem – z organami w kościele mariackim w Gdańsku – jednak są w większości emblematyczne dla stylu muzyki organowej w środkowej Europie.

Zbiór Brahmsa to jeden z najbardziej znanych zbiorów preludiów chorałowych w literaturze organowej. Niektóre z utworów zawartych w tym zbiorze stały się wręcz symbolami stylistyki niemieckiej muzyki organowej tego okresu, choć bynajmniej ich forma wydaje się nie mieć odpowiednika w twórczości innych współczesnych Brahmsowi kompozytorów. Można potraktować preludia organowe Brahmsa jako zamknięcie pewnego etapu rozwoju tej formy i impuls do późniejszych przemian. Jest ten zbiór dość hermetyczną, enigmatyczną, „dziwnie kameralną” klamrą, która niejako w ekstrakcie, ogromnej syntezie zamyka wielką symfonię jednego z najważniejszych kompozytorów niemieckich.

Oba zbiory i kompozytorów różni więc od siebie wiele:

Markull – kompozytor zapomniany, czynny organista wirtuoz, Brahms – jeden z najbardziej uznanych kompozytorów niemieckich, ale organista tylko „z wykształcenia”; preludia Markulla – napisane do użytku liturgicznego, można powiedzieć jako muzyka „użytkowa”, ale wybitnie organowa, preludia Brahmsa – napisane chyba przede wszystkim „dla siebie”, z własnej potrzeby, jako zapis pewnej idei, sprawiający pewną trudność w interpretacji na organach.

Ale są też elementy wspólne, oba zbiory powstały w ostatnim okresie działalności kompozytorskiej, oba są głęboko zakorzenione w wielkiej niemieckiej tradycji chorałowej, pod względem muzycznym mają też czasami wiele zadziwiająco wspólnego, co autor będzie chciał wykazać w swojej analizie.

Krzysztof Urbaniak

Akademia Muzyczna w Łodzi (PL)

*Friedrich Rudolf Dalitz und Christian Ephraim Ahrendt - zwei Danziger Orgelbauer des späten 18. und frühen 19. Jh. Werksverzeichnis, dokumentierte und erhaltene Objekte im Licht neuerer Forschungen des Baltischen Orgel Centrums e.V. Stralsund*

Die Tätigkeit der Danziger Orgelbauer aus der von Andreas Hildebrandt initiierten Tradition wurde schon mehrmals detailliert von Jan Janca, dem bekannten Organologen aus Tübingen, vorgestellt. Sein fundamentales Werk *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944* basierte vor allem auf genauen Forschungen in den Bibliotheken und auf dem von Werner Renkewitz aus Bertenstein noch vor dem 2. Weltkrieg gesammelten Material.

Im Zusammenhang mit der seit 2009 geführten Rekonstruktion und Restaurierung der Andreas-Hildebrandt-Orgel in Pr. Holland (1717-1719) hat die dortige Orgelkommission ca. 50 Referenzinstrumente aus dem 18. Jh. und aus dem Kreis von Andreas Hildebrandt und seinen Schülern untersucht. Den Ausgangspunkt bildete das in der Monographie Jan Jancas publizierte Werkverzeichnis der respektiven Orgelbauer sowie Informationen aus den Musikzeitschriften des 19. Jh. wie z.B. *Urania* oder *Allgemeine musikalische Zeitung*. Das gesammelte Material zeigte, dass in einigen Fällen Diskrepanzen zwischen dem in den bisherigen Publikationen beschriebenen und dem faktischen Zustand der Objekte vorhanden sind, so dass in den kommenden Jahren eine ergänzende Erfassung des Themas notwendig sein wird. Die erhaltenen Instrumente wurden untersucht vor allem im Bereich der charakteristischen Merkmale des Orgelgehäuses, Bauweise der Windladen, der Pfeifen, der Bälge und des Spieltisches.

Der Vortrag für das Symposium *Orgel und Orgelmusik* ist zwei Danziger Orgelbauern aus der Hildebrandt-Schule, die den

Danziger Orgelbaustil in der zweiten Hälfte des 18. und am Beginn des 19. Jh. prägen, gewidmet. Gemeint werden hier Friedrich Rudolf Dalitz und Christian Ephraim Ahrendt.

Die Orgeln von Dalitz, die stark in der spätbarocken Tradition verwurzelt waren, bildeten noch im 19. Jh. das Instrumentarium der romantischen Komponisten wie Friedrich Wilhelm Markull, der an der großen Dalitz-Orgel der Danziger Marienkirche amtierte. Eine Zusammenstellung der Gutachten aus dem 19. Jh. über die Dalitz-Orgeln (u.a. von dem Danziger Orgelexperten und Johannisorganisten Ludwig Granzin), der Abnahmeprotokolle von seinen Instrumenten, sowie der Ergebnisse der heutigen Untersuchungen und Forschungen lassen keine Zweifel daran, dass die Instrumente von Friedrich Rudolf Dalitz von einem hohem handwerklichen und künstlerischen Wert waren. Das erhaltene Manuskript von Johann Ephraim Eggert, entstanden ca. 1802, enthält eine Sammlung der Dispositionen Danziger Orgeln und ermöglicht eine Rekonstruktion der Anordnung der Registerzüge einiger Dalitz-Orgeln.

Im Fall von Christian Ephraim Ahrendt, dessen voller Name in der Publikation von Jan Janca noch für unbekannt galt, ist die Zahl der historischen Überlieferungen bedeutend geringer. Erhalten sind einige Fotos der Orgelprospekte, eine allgemeine Beschreibung der Disposition der von Ahrendt gebauten Orgel in der Elbinger Nikolaikirche, sowie die Disposition der von ihm restaurierten Marienorgel in Elbing. Die Informationen aus dem 19. Jh. zeigen, der auch Ahrendt schon zu seiner Lebzeiten für einen ausgezeichneten Orgelbauer, dessen „erprobte Erfahrung“ eine gute Qualität der bei ihm bestellten Orgeln garantiert, gehalten wurde.

Krzysztof Urbaniak

Akademia Muzyczna w Łodzi (PL)

*Friedrich Rudolf Dalitz oraz Christian Ephraim Ahrendt - gdańscy organmistrzowie przełomu XVIII i XIX w. Lista prac oraz udokumentowane i zachowane obiekty w świetle ostatnich badań Baltisches Orgel Centrum e.V. w Stralsundzie*

Działalność gdańskich organmistrzów wywodzących się z tradycji zapoczątkowanej przez Andreasa Hildebrandta omawiana była kilkakrotnie w sposób szczegółowy przez znanego organologa

Jana Jancę z Tybini. Jego fundamentalne dwutomowe dzieło *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944* opierało się przede wszystkim na wnikliwej kwerendzie bibliotecznej oraz na materiale zgromadzonym jeszcze przed II wojną światową przez Wernera Renkewitza z Bartoszyc.

W związku z trwającym od 2009 r. procesem pełnej renowacji i rekonstrukcji organów Andreasa Hildebrandta w Pasłęku (1717-1719 r.) komisja organowa kierująca tamtejszymi pracami dokonała oględzin ok. 50 XVIII-wiecznych instrumentów z kręgu referencyjnego (Hildebrandt i jego uczniowie). W badaniach jako punkt wyjścia przyjęta została lista odnośnych organmistrzów i ich prac opublikowana w dziele Jana Jancy, jak również informacje zebrane dzięki kwerendom bibliotecznym oraz wnikliwej lekturze XIX-wiecznych czasopism muzycznych takich jak np. *Urania* i *Allgemeine musikalische Zeitung*. Dzięki zebranemu materiałowi zauważyć można w niektórych przypadkach istnienie dyskrepancji między dotychczas opublikowanymi opisami instrumentów a stanem faktycznym tych obiektów. Sprawiają one, iż w najbliższych latach konieczne stanie się uzupełniające opracowanie tematu. Zachowane instrumenty poddawane były oględzinom pod kątem charakterystycznych detali szafy organowej, konstrukcji wiatrownic, piszczałek, miechów oraz elementów stołu gry.

Odczyt na sesji naukowej *Organy i muzyka organowa* będzie poświęcony dwóm organmistrzom wywodzącym się ze szkoły Hildebrandta, którzy definiowali styl gdańskiego budownictwa organowego w II poł. XVIII oraz na początku XIX w. i których działalność badała pasłęcka komisja organowa. Będą to Friedrich Rudolf Dalitz oraz Christian Ephraim Ahrendt. Organy Dalitza, tkwiące jeszcze w tradycji późnobarokowej, stanowiły również instrumentarium kompozytorów epoki romantycznej takich jak Friedrich Wilhelm Markull, który pracował przy wielkich organach Dalitza w kościele Panny Marii w Gdańsku. Zestawienie XIX-wiecznych opinii na temat instrumentów Dalitza (m.in. autorstwa gdańskiego eksperta organowego i organisty kościoła św. Jana – Ludwiga Granzina), opublikowanych w XIX-wiecznych periodykach protokołów odbiorów prac przy organach Dalitza, jak również wyników współczesnych oględzin zachowanych obiektów z jego pracowni nie pozostawia wątpliwości, że były to dzieła o wysokiej jakości wykonania i wartości muzycznej. Zachowany manuskrypt Johanna Ephraima Eggerta z ok. 1802 r., zawierający spis dyspozycji gdań-

skich organów, pozwala ponadto na zrekonstruowanie układu cięgieł rejestrowych w stołach gry kilku instrumentów Dalitza.

W przypadku Christiana Ephraima Ahrendta, którego pełne imię i nazwisko w publikacji Jana Jancy uznawane było jeszcze za nieznane, ilość historycznych przekazów jest o wiele mniejsza. Zachowało się kilka fotografii prospektów organowych, ogólny opis dyspozycji organów zbudowanych przez Ahrendta w kościele św. Mikołaja w Elblągu oraz dyspozycja restaurowanych przez niego organów kościoła mariackiego w Elblągu. XIX-wieczne przekazy wskazują, iż także Ahrendt uznawany był za znakomitego organmistrza, którego “wypробowane doświadczenie” gwarantowało dobrą jakość zamawianych u niego instrumentów.

Beniamin Vogel

Lund (S)

### *Philippe de Girard – żyrardeon – Żyrardów*

Poniższe rozważania będą poświęcone znakomitemu francuskiemu wynalazcy, którego imieniem nazwano m.in. jedną z głównych ulic Paryża, plac w Lille, liceum w Awinionie. Ponadto postawiono mu pomniki w Lille i Awinionie, i utworzono jego muzeum w rodzinnej miejscowości Lourmarin. Hasło „Girard Philippe” można znaleźć nie tylko we francuskich wydawnictwach biograficznych, ale i w *Polskim Słowniku Biograficznym*. A to dlatego, iż w latach 1826-44 był on Naczelnym Inżynierem Górniczym na usługach rządu Królestwa Polskiego, a praktycznie „naczelnym mechanikiem” ówczesnego przemysłu polskiego. M. in. ten wynalazca przędzarek i czesarek do lnu zorganizował fabrykę wyrobów lnianych w Marymoncie pod Warszawą, przeniesioną w 1833 r. do Rudy Guzowskiej, wkrótce nazywaną Żyrardowem. Girarda opisano też w dawnych polskich muzycznych słownikach biograficznych, np. Wojciecha Sowińskiego, jak również i współczesnych opracowaniach. Powodem zainteresowania ze strony polskich badaczy kultury muzycznej były próby skonstruowania przez Girarda fortepianu o ciągłym dźwięku – tremolofonu (tremolophone), zwanego też żyrardeonem (girardeon). Wymienione materiały i opracowania będą tutaj uzupełnione o nowe cenne informacje. Oto francuski Institut National de la Propriété Industrielle (Narodowy Instytut Dziedzictwa Przemysłowego) udostępnił na swej witrynie internetowej archiwum zawierające przyznane w XIX w. we Francji patenty na wynalazki. Wśród nich odnotowano kilkadzie-

siąt z lat 1799-1845, należących do Girarda, w tym patent na udoskonalenie organów z 1804 r. oraz patenty z lat 40. XIX w. na tremolofon i fortepianowy łącznik oktauwowy. Wobec braku zachowanych instrumentów oryginalne rysunki patentowe pozwolą bliżej wyjaśnić ideę owych wynalazków.

Beniamin Vogel

Lund (S)

*Philippe de Girard – girardeon (żyrardeon) - Żyrdardów*

The following discussion will be dedicated to the eminent French inventor, after whom a main street in Paris, a square in Lille and a high school in Avignon were named. Further more his monuments were erected in Lille and Avignon, and his museum is to be found in his native town Lourmarin. The „Girard Philippe” entry is listed not only in the French biographical publications but also in Polish ones. All that because he was hired by the government of the Kingdom of Poland as a Chief Mining Engineer during the period 1826-44. In practice he was the “main mechanical engineer” of the Polish industry of that time. This inventor of the spinning and combing machines organized a linen mill in Marymont near Warsaw, moved in 1833 to Ruda Guzowska, soon called Żyrdardów after Polish pronunciation and spelling of his name. Girard achievements had been described in old Polish musical dictionaries, as e.g. by Wojciech Sowiński, as well as in the modern ones. His attempts to construct a piano with continuous sound – so called tremolophone or girardeon – was the main reason for Polish researchers of the musical culture to take an interest in him. All above mentioned sources and materials would be completed with a new valuable data. Here, the French National Institute of the Industrial Heritage (Institut National de la Propriété Industrielle) made lately available on its website archives of the French patents from the 19<sup>th</sup> century. Among other things there are almost forty patents by Girard from 1799-1845, including a patent for organ improvement from 1804, and 1840s patents for tremolophone and a piano octave coupler. As there are no such instruments surviving to our time the original patent drawings will help to get know closer the ideas of those inventions.

Ireneusz Wyrwa

Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin (PL)

### *Recepcja muzyki organowej Bacha w Anglii na początku XIX wieku i jej konsekwencje*

Obfita twórczość organowa Jana Sebastiana Bacha powstała u schyłku epoki, której kompozytor ten był nieodrodnym synem. Dlatego, uznana za eklektyczną, w krótkim czasie popadła w niełaskę u wykonawców i słuchaczy. Niepochlebne opinie na jej temat padały nawet z ust synów lipskiego kantora. Ponadczasowy geniusz Bacha mógł zostać dostrzeżony dopiero wówczas, gdy zaprzestano oceniania jego dzieł przez pryzmat aktualnych, ewoluujących upodobań estetycznych i podjęto próbę obiektywnego spojrzenia na ekspresję tej muzyki oraz perfekcyjny warsztat kompozytorski jej twórcy. Przywrócenie dziełom Bacha należnego im miejsca w programach koncertowych poprzedzić musiał jednak wyteżony i długotrwały wysiłek licznych osób szczerze nimi zafascynowanych. Co ciekawe, w perspektywie historycznej ojczyzna kompozytora nie zajmuje pierwszego miejsca na liście krajów, w których utwory te zyskały uznanie po jego śmierci.

Analiza dokonań pierwszych propagatorów muzyki organowej Bacha na przełomie XVIII i XIX stulecia kieruje uwagę badacza na zadziwiające wręcz efekty pracy w tym zakresie angielskich organistów, choć problemy, z którymi musieli się oni zmierzyć, mogły wydawać się nie do pokonania. Największą trudność stanowiła specyfika angielskiego budownictwa organowego tamtego czasu, stojąca w absolutnej sprzeczności z praktyką wykonawczą Bacha, będącą dla niego jednocześnie źródłem inspiracji. Odmienny sposób dysponowania, zróżnicowany zakres poszczególnych manualów a przede wszystkim szczątkowość sekcji pedałowej lub jej zupełny brak uniemożliwiały wykonywanie większości dzieł lipskiego kantora. Mimo to ich odpisy pojawiły się na Wyspach Brytyjskich już w drugiej połowie XVIII stulecia, wzbudzając duże i stale rosnące zainteresowanie nie tylko historyków i teoretyków muzyki, ale również aktywnych koncertowo i cenionych wykonawców, a angielskie wydania dzieł Bacha w wielu przypadkach wyprzedziły publikacje niemieckich oficyn.

Najdalej idącą konsekwencją fascynacji angielskich organistów muzyką Bacha jest jednak fakt dokonania się pod jej wpływem fundamentalnych przemian w tamtejszym, silnie zakorzenionym



w rodzimej tradycji budownictwie organowym. Cechy konstrukcyjne nowobudowanych i przebudowywanych instrumentów dostosowano do wymogów technicznych i brzmieniowych barokowej muzyki organowej z terenu Środkowych i Północnych Niemiec, a otwarcie się angielskich budowniczych organów na wpływy organmistrzostwa „kontynentalnego” odcisnęło piętno na późniejszej ewolucji budownictwa organowego na Wyspach Brytyjskich.

Zuzana Zahradníková

Katolícka Univerzita w Ružomberku (SK)

*Choral inspirations in organ works of Slovak composers of the 19th and 20th century*

In many organ compositions of the nineteenth and twentieth centuries, world famous composers used both Gregorian and protestant chorals, representing a notable inspirational component. Although they did not get much attention in Slovakia it is possible to see the influence of Cecilianism and the impact of Pope Pius Xth's regulations on the following development of church music. The author, in her paper, tries to characterize these influences, focusing the attention especially on the few, but therefore most interesting examples of the utilization of the other choral inspirations in church music, made by composers of the Slovak provenance. In particular, she analyzes some selected works from Ján Levoslav Bella, inspired by sixteenth and seventeenth century protestant chorals, and works from Jozef Rosinský which are interesting because they were inspired both by Gregorian chant and Slovak spiritual song melodies. Looking at church music of the nineteenth and twentieth centuries, the author tries in this way to focus the attention on the variability of influences which constitutes its comprehensive compositional treasure.

Zuzana Zahradníková

Katolícka Univerzita w Ružomberku (SK)

*Inspiracje chorałowe w utworach organowych kompozytorów słowackich XIX i XX wieku*

W kompozycjach muzyki organowej XIX i XX wieku ważną rolę odgrywa chorał gregoriański, jak też protestancki. Chociaż w twórczości kompozytorów słowackich nie odegrały one tak ważnej roli, to jednak i tutaj można zauważyć wpływ cecylianizmu i roz-

porządzenia Piusa X, które wskazywało kierunki dalszego rozwoju muzyki sakralnej. Autorka w swoim wystąpieniu prezentuje wspomniane wpływy oraz pokazuje nieliczne, ale ciekawe przykłady inspiracji chorałowych w muzyce organowej twórców pochodzenia słowackiego. Następnie szczegółowo analizuje wybrane kompozycje Jana Levoslava Belli, inspirowane chorałami protestanckimi pochodzącymi z XVI i XVII wieku oraz dzieła Jozefa Rosinskiego, bazujące na wybranych śpiewach gregoriańskich i pieśniach kościelnych. Na kanwie muzycznej twórczości sakralnej XIX i XX wieku zwraca uwagę na różnorodność wpływów, które doprowadziły do powstania zróżnicowanego i cennego repertuaru organowego.