

Andrzej Szadejko

Preludium chorałowe na organy w drugiej połowie XIX wieku na przykładzie utworów Wilhelma Friedricha Markulla i Johannes Brahmsa

Aspekty Muzyki 4, 67-101

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



ANDRZEJ SZADEJKO

*Katedra Muzyki Kościelnej
Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej,
Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
ul. Łąkowa 1–2, 80-743 Gdańsk, +48 58 300 92 33
szadejko@wp.pl*

Preludium chorałowe na organy w drugiej połowie XIX wieku na przykładzie utworów Wilhelma Friedricha Markulla i Johannes Brahmsa

*Są trzy fazy ujawniania się prawdy. Najpierw prawda jest ośmieszana,
potem spotyka się z gwałtownym oporem, a na koniec traktowana jest jako oczywistość.
przypisywane Arturowi Schopenhauerowi*

1. Wstęp

Druga połowa XIX wieku to czas szybkich przemian w muzyce organowej, szczególnie kojarzony z rozwojem twórczości o charakterze koncertowym — takich form jak fantazja czy sonata. Jednakże nie należy zapominać, iż także niewielka forma preludium chorałowego, utworu powstającego na użytek liturgiczny, ulegała przeobrażeniom i sublimacji pod wpływem wielkiej symfoniki tego okresu, a także zmianom stylistyczno-brzmieniowym, wynikającym z możliwości nowego typu organów. Dobrym przykładem zmian na gruncie tej formy jest *24 Choral-Vorspiele und figurierte Choräle zu den schönsten und*

gebräuchlisten Choral-Melodien op. 123 (1882) skomponowane przez Wilhelma Friedricha Markulla oraz *Elf Choralvorspiele* op. posth. 122 (1896 [1902]) Johannes Brahmsa. Te dwa zbiory preludiów chorałowych wybrałem z kilku zasadniczych przyczyn.

Utwory Markulla są mało znane, dają one jednak obiektywnie pełen przegląd typów preludium chorałowego komponowanych w drugiej połowie XIX wieku w środkowej Europie, pokazując jednocześnie subiektywne postrzeganie tej formy przez kompozytora, ukazując jego jak najbardziej osobisty styl. W zbiorze tym mamy też szereg opisów registryjnych ściśle związanych z konkretnym instrumentem — z organami w kościele Mariackim w Gdańsku, które jednak są także w większości charakterystyczne dla stylu muzyki organowej z tego okresu i regionu.

Cykl Brahmsa to jeden z najbardziej znanych zbiorów preludiów chorałowych w literaturze organowej okresu przełomu XIX i XX wieku. Nie ma jednak zgody wśród badaczy, czy utwory te miały zostać upublicznione w takiej formie, jak zostało to uczynione przez redaktora po śmierci kompozytora. 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 jej późniejszych przemian. Te niewielkie utwory tworzą dość hermetyczną, enigmatyczną, „dziwnie kameralną” klamrę, która niejako w ekstrakcie, ogromnej syntezie zamyka wielką symfonię jednego z najważniejszych kompozytorów niemieckich XIX wieku.

2. Wilhelm Friedrich Markull — wszechstronny muzyk i organista

Postać Wilhelma Friedricha Markulla nie jest powszechnie znana i choć jego twórczość stała się już przedmiotem badań muzykologicznych¹, warto także

¹ Zob. np.: Wilhelm Neumann, *Friedrich Wilhelm Markull*, w: *Johan Friedrich Kittel. Friedrich Wilhelm Markull. Carl Loeve: Biographien*, seria: *Die Componisten der neueren Zeit*, t. 45, Kassel 1857, s. 55–78; Hans Engel, „Markull Friedrich Wilhelm”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 8, Kassel–Basel–London–New York 1960, s. 1660–1661; Herbert S. Oakeley, „Markull Friedrich Wilhelm”, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 11, Londyn 1980, s. 692–693; Barbara Zakrzewska-Nikiporczyk, *Życie muzyczne Pomorza w latach 1815–1920*, w: *Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polskich 2*, red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 1982, s. 20–22; Dieter Gutknecht, *Friedrich Wilhelm Markull (1816–1887) als Schüler Friedrich Schneiders in Dessau*, w: *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas. Gdańsk*

w tym miejscu przybliżyć i powtórzyć informacje o działalności tego kompozytora.

Wilhelm Friedrich Markull urodził się 17 lutego 1816 roku we wsi Rychliki (Reichenbach) niedaleko Elbląga, a zmarł w Gdańsku 30 kwietnia 1887 roku². Jego pierwszym nauczycielem muzyki był ojciec — kantor i organista w kościele św. Anny w Elblągu. Dalsza edukacja muzyczna w Elblągu przebiegała pod okiem organisty Karla Klossa i miejskiego dyrektora muzycznego — Christiana Urbana. W latach 1833–1835 Markull studiował kompozycję i organy pod kierunkiem Friedricha Schneidera — kapelmistrza i organisty z Dessau. Po powrocie do Elbląga w roku 1835 krótko udzielał prywatnych lekcji. Rok później wygrał konkurs na stanowisko pierwszego organisty głównego kościoła miejskiego — kościoła Mariackiego w Gdańsku. W tym samym roku został dyrektorem gdańskiego chóru Gesangverein. Oprócz tych funkcji od 1842 roku był także nauczycielem śpiewu w Gdańskim Gimnazjum. Intensywna działalność pedagogiczna, organizacyjna, kompozytorska oraz koncertowa zapewniła mu tytuł urzędniczy Królewskiego Dyrektora Muzycznego, który otrzymał w 1847 roku od Państwa Pruskiego. Markull był do końca życia związany z Gdańskiem. Zakres jego działalności był bardzo rozległy: organista, koncertujący kameralista (pianista i skrzypek), dyrygent, organizator życia muzycznego, kompozytor, krytyk muzyczny.

Twórczość kompozytorska Markulla, choć współcześnie niesprawiedliwie zapomniana, była bardzo zróżnicowana. Pozostawił po sobie 137 numerowanych dzieł. Pisał oryginalne utwory fortepianowe, jednak najbardziej znane i rozpowszechnione były aranżowane przez niego transkrypcje utworów C. M. von Webera czy L. van Beethovena. Pisał także pieśni z towarzyszeniem fortepianu oraz utwory na nowoczesny, jak na owe czasy, instrument — fisharmonię. Z większych dzieł Markulla znamy trzy opery: *Maja und Alpino, oder die Bezauberte Rose*, *Der König von Zion*, *Das Walpurgisfest*, trzy symfonie oraz dwa oratoria: *Das Gedächtniss der Entschlafenen* i *Johannes der Täufer*.

W kontekście tematu tego artykułu najważniejszą częścią spuścizny kompozytorskiej Markulla jest bardzo zróżnicowana twórczość organowa. Utwory

and European Musical Culture, Prace Specjalne 57, Gdańsk 2000, s. 420–426; Wojciech Lauer, *Utwory organowe Wilhelma Friedricha Markulla*, w: *Organy i Muzyka Organowa XIV*, Prace Specjalne 77, Gdańsk 2009; idem, *Friedrich Wilhelm Markull (1816–1887), Twórczość organowa*, praca magisterska (maszynopis), Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2008.

² Za stroną internetową: http://www.encyklopediagdanska.pl/index.php?title=MARKULL_FRIEDRICH_WILHELM (dostęp: 20.03.2015).

jego były wydawane w dwóch okresach. W latach 1855–1856 ukazały się: czteroczęściowa *Fantasia* na temat chorału *Christus, der ist mein Leben* op. 23, *12 Präludien zum Gebrauch beim Gottesdienste* op. 55, *Sonata* na temat chorału *Nun danket alle Gott* op. 56, *Vierundzwanzig Choralvorspiele und figurirte Choräle, für die Orgel* op. 60, *6 Nachspiele* op. 62, *Sechs Trios als Vorspiele zu benutzen, für die Orgel* op. 63. Natomiast z lat 1882–1883 pochodzą ostatnie utwory organowe: omawiane tutaj *24 Choral-Vorspiele und figurirte Choräle, zu den schönsten und gebräuchlichsten Choral-Melodien und zum gottesdienstlichen Gebrauche, für geübtere Organisten* op. 123 w dwóch zeszytach oraz *6 Trios zum Studium zu benutzen* op. 124. Oprócz dzieł numerowanych znamy jeszcze kompozycje nieopusowane: *3 Nachspiele* (wydane drukiem ok. 1850 roku); *Einleitung und Fuge über den Choral „Allein Gott in der Höh“*, *Einleitung und Fuge über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“*, *Nachspiel über den Choral „Lobet den Herren“* oraz zaginioną fantazję na temat chorału *Wachet auf ruft uns die Stimme*. Ponadto kompozytor tworzył opracowania organowe utworów innych autorów: *L. Cherubini „Ave Maria“* na dwa głosy z organami, *Zwei Chöre aus J. Haydns „Schöpfung“* op. 114: nr 1. „*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*”, nr 2. „*Singt dem Herrn alle Stimmen*”.

Pomiędzy okresami wzmożonej twórczości organowej, w latach 1845 i 1865, wydane zostały w Gdańsku przez Gustava Stellmachera³ dwa choralniki autorstwa Markulla: *Choral Melodien zum Gesangbuch für den evangelischen Gottesdienst, vierstimmig bearbeitet und ausserdem mit einem zweiten bezifferten Basse versehen. Für Kirche, Schule und Haus*. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że oba zbiory chorałów zostały zaopatrzone dodatkowo w ocyfrowaną linię basową, co było w tym czasie rzeczą już niespotykaną gdzie indziej w Europie.

3. Johannes Brahms — organista samouk

Postać i twórczość Johannesesa Brahmsa (1833–1897) jest ogólnie znana. W kontekście tematu tutaj poruszanego chciałbym tylko zwrócić uwagę na Brahmsa jako organistę. Chociaż kompozytor nigdy nie odbył żadnych oficjalnych studiów w grze na organach, a także nigdy nie objął posady organisty, choć

³ Pierwszy choralnik został skrytykowany przez organistę z Magdeburga Augusta G. Rittera za zbyt dużą „postępowość” harmonii. Drugi choralnik był pod tym względem bardziej zachowawczy. Za: Wojciech Lauer, *Utwory organowe Wilhelma Friedricha Markulla...*, s. 79.

mu takie proponowano⁴, organy musiały być dla niego czymś specjalnym i inspirującym, jeśli w latach swojej młodości poświęcił niemało czasu na samodzielną naukę gry na tym instrumencie. Barbara Owen zwraca uwagę, że zainteresowanie kompozytora organami i muzyką organową wynikało ze znajomości z miłośnikami muzyki Johanna Sebastiana Bacha i muzyki organowej — Josephem Joachimem, skrzypkiem węgierskiego pochodzenia⁵, oraz małżeństwem Clarą i Robertem Schumannami⁶. Wiemy, że Brahms — jako dwudziestolatek — grał na organach. Brak jest natomiast potwierdzonych informacji, że w późniejszych latach kompozytor osobiście stykał się z tym instrumentem. Wiadomo jednak, że miał możliwość zapoznania się z brzmieniem kilku instrumentów w Hamburgu, Bremie, Baden-Baden, Wiedniu, być może również w Winthertur, Lucernie i Ischl⁷. Choć Brahms nigdy nie koncertował na organach jako solista⁸, może to właśnie ta samodzielna droga do poznania tajników gry i kompozycji organowych z lat młodzieńczych spowodowała, iż jego własne utwory, choć niewątpliwie organowe, trudno nazwać idiomatycznymi dla tego instrumentu. Muzyka organowa (zwłaszcza Jana Sebastiana Bacha) stanowiła jedną z ważniejszych inspiracji w twórczości Brahmsa. Trzeba jednak przyznać, że utwory przeznaczone na ten instrument pozostają tylko marginesem jego dokonań kompozytorskich, w przeciwieństwie do Markulla. Brahms pozostawił niewiele kompozycji na organy solo: *Preludium i fuga a-moll*, *Preludium i fuga g-moll*, *Preludium as-moll*, *Preludium chorałowe i fuga „O Traurigkeit, o Herzeleid”*, 11 preludium chorałowych op. posth 122.

W jego twórczości znajdziemy również utwory z towarzyszeniem organów: *Ave Maria* i *Psalm XIII* op. 27 na chór żeński, *Geistliches Lied* op. 30 — *Lass mich nur nichts nicht dauern*, *Deutsches Requiem*, *Triumphlied* op. 51 z organami *ad libitum*.

⁴ Np. w kościele św. Tomasza w Lipsku. Por. Barbara Owen, *The organ music of Johannes Brahms*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 13.

⁵ Razem z Joachimem pisali ćwiczenia kontrapunktyczne, bazując na utworach Bacha. *Ibidem*, s. 10.

⁶ *Ibidem*, s. 5–8.

⁷ *Ibidem*, s. 28.

⁸ Znanych jest kilka występów Brahmsa w roli organisty-akompaniatora, np. w 1854 w Getyndze, gdzie akompaniował chórowi Juliusa Ottona Grimma w tamtejszym kościele. *Ibidem*, s. 14.

4. Zarys kontekstu historyczno-estetycznego twórczości organowej obu kompozytorów

Wilhelm Friedrich Markull jest przedstawicielem ostatniej, licznej generacji interesujących i znaczących niemieckich kompozytorów muzyki organowej w XIX wieku, której głównym przedstawicielem i symbolem był Feliks Mendelssohn-Bartholdy. Aby sobie uzmysłowić kontekst twórczości organowej Markulla można wymienić całą plejadę muzyków w obszarze niemieckojęzycznym ważnych dla historii muzyki organowej, którzy tworzyli równocześnie z nim. Byli to między innymi (generacja Markulla — rocznik 1816): Feliks Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), Adolf Friedrich Hesse (1809–1863), Friedrich Karl Kühmstedt (1809–1856), Robert Schumann (1810–1856), August Gottfried Ritter (1811–1885), Franz Liszt (1811–1886), Gustav Flügel (1812–1900), Moritz Brosig (1815–1887), Johann Friedrich Ludwig Thiele (1816–1848), Johan Georg Herzog (1822–1909).

Niestety w kolejnej generacji kompozytorów niemieckojęzycznych popularność organów znacznie spadła i choć mamy tu kilka znaczących nazwisk, to poza nimi trudno wskazać więcej (generacja Brahmsa — rocznik 1833): Gustav Adolph Merkel (1827–1885), Julius Reubke (1834–1858), Joseph Rheinberger (1839–1901), Otto Diemel (1839–1905).

Ten spadek zainteresowania muzyką organową wśród kompozytorów niemieckich, a przede wszystkim kompozytorów wykształconych w grze na tym instrumencie, miał swoje konkretne przyczyny. Pierwszą z nich było zmniejszenie popytu na muzykę organową. W publicznym obiegu dominowała zdecydowanie muzyka operowa i orkiestrowa wykonywana w coraz to większych salach koncertowych dla szerokiej publiczności nowej klasy społecznej, jaką było mieszczaństwo. Na użytek prywatny dominowała muzyka kameralna z towarzyszeniem fortepianu. Zresztą muzyka kameralna, muzyka uprawiana w domach mieszczan w całej Europie stawała się coraz ważniejszym elementem kultury muzycznej. Muzyka sakralna, a tym samym muzyka organowa, coraz częściej była sprowadzona tylko do funkcji użytkowej w liturgii, która przestawała być najważniejszym forum dla prezentacji sztuki muzycznej. Stosunkowo nowy instrument, jakim był fortepian, zdominował zainteresowania kompozytorów, a technika gry na tym instrumencie w znaczący sposób wpływała na technikę gry organowej. W XIX wieku to pianiści (i fortepian ze swoimi możliwościami technicznymi i wyrazowymi) wyznaczyli kierunki rozwoju muzyki klawiszowej, a nie organy. Przestrzeń kościelna przestała być defini-

tywnie centralnym miejscem publicznej prezentacji muzyki, co miało swoje korzenie w głębokich zmianach społeczno-polityczno-światopoglądowych oraz wiązało się ze zmniejszającą się stale rolą kulturotwórczą instytucji religijnych. Wskutek zmniejszania się roli instytucji kościelnych w tworzeniu wartości kulturalnych, ograniczał się również udział oraz znaczenie organów i muzyki organowej, a co za tym idzie obniżał się status społeczny i kulturowy organistów. Kolejnym problemem było zaadaptowanie zjawisk estetycznych romantyzmu na grunt muzyki organowej. Z jednej strony próbowano prezentować nową stylistykę, używając najprostszych sposobów, jaką była transkrypcja utworów fortepianowych, a zwłaszcza orkiestrowych, próbowano również naśladować brzmienie orkiestrowe⁹, z drugiej jednak strony starano się o zachowanie odrębności i tradycji w kompozycjach organowych. Dbały o to zwłaszcza środowiska uczniów i wielbicieli muzyki organowej Johanna Sebastiana Bacha. Już w 1808 roku Johann Christian Kittel w swojej niezwykle obszernej szkole gry na organach — *Der angehende praktische Organist* z 1808 roku¹⁰ — przeciwstawiał obiektywizm dźwięku organowego i subiektywizm dźwięku fortepianowego, co z kolei stanowiło podstawę do powstawania kolejnej opozycji: *sacrum* wyrażonym w muzyce organowej przeciwstawiano *profanum* muzyki fortepianowej. Ta antynomia w znaczący negatywny sposób wpływała na dalszy rozwój muzyki organowej w krajach niemieckojęzycznych.

5. Preludium chorałowe w XIX wieku

Choć pod koniec XVIII i na początku XIX wieku w szkołach gry na organy szczegółowo i obszernie opisywano rodzaje opracowań chorałowych¹¹, w rzeczywistości bardzo rzadko dochodziło do praktycznej realizacji wszystkich znanych form.

Forma preludium chorałowego i inne formy oparte na melodiach chorałowych były komponowane w drugiej połowie XIX wieku w dwojaki sposób — jako utwory liturgiczne bądź o charakterze liturgiczno-koncertowym.

W tym pierwszym typie dominowały proste formy homofoniczne umieszczane w tzw. choralnikach w technice *nota contra notam* w czterogłosie lub

⁹ Idea organów jako ekwiwalentu wielkiej orkiestry powodowała znaczne zmiany w stylistyce brzmieniowej oraz konstrukcji instrumentów.

¹⁰ Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1808.

¹¹ Np. Justin Heinrich Knecht, *Neue vollständige Orgelschule*, t. 1–3, Lipsk 1795–1798.

z towarzyszeniem *basso continuo* o ściśle utylitarnym charakterze, stanowiące harmonizację melodii chorałowej.

Preludia chorałowe wykorzystujące inne techniki kompozytorskie, a przede wszystkim wykazujące polifoniczną, imitacyjną fakturę, były z reguły oparte na jednym motywie lub frazie początkowej zaczerpniętej z melodii chorałowej. Rzadziej wykorzystywano całą melodię, a jeśli miało to miejsce, to była ona pokazywana bądź bez ornamentacji i zmian melorytmicznych, bądź w długich, równych wartościach rytmicznych. Wielkość tych kompozycji nie przekraczała jednak z reguły prezentacji jednej strofy melodii chorałowej.

Coraz częściej zamiast opracowań melodii chorałowej pojawiały się niewielkie kompozycje o charakterze preludium chorałowych, tzw. *Vorspiele*, stanowiące wprowadzenie do tonacji i prostego czterogłosowego akompaniamentu pieśni, niekiedy bądź bardzo luźno oparte na melodyce chorałowej. Tego rodzaju twórczość intensywnie rozwijała się w XIX i na początku XX wieku.

Wpływy dominujących gatunków muzycznych i estetyki romantycznej odbijały się jednak także powoli na kompozycjach chorałowych.

Na przestrzeni XVIII wieku stopniowo zanikały wielkie formy oparte na melodiach chorałowych. Pod koniec XVIII i na początku XIX wieku nie mamy żadnych przykładów kompozycji dużych rozmiarów opartych na melodiach chorałowych. Zarówno chorał protestancki, jak i gregoriański, w tym ich melodia, przestały być materiałem do poszukiwania nowych rozwiązań muzycznych. Stopniowo jednak dziewiętnastowieczni kompozytorzy muzyki organowej zaczynają adaptować do możliwości tego instrumentu język muzyczny dominujących form, jakimi dla instrumentów klawiszowych były w owym czasie fantazje, sonaty i wariacje¹². Melodie chorałowe, podobnie jak tematy znanych pieśni świeckich bądź melodie arii operowych, na nowo zaczynały stanowić podstawę materiałową kompozycji organowych. W tworzeniu napięć emocjonalnych i budowaniu kształtu estetyczno-formalnego kompozycji dominowało jednak ogólne odniesienie do nastroju, a nie do szczegółowej treści zawartej w tekście chorału. Często materiał muzyczny melodii chorałowych był opracowywany na płaszczyźnie technik kompozytorskich bez muzycznych odniesień do szczegółowej znaczeniowej zawartości tekstu związanego z melodią, szczególnie w formach wariacyjnych czy sonatowych. W ten sposób powszechnie

¹² Najbardziej znane przykłady to sonaty organowe Mendelssohna, w których jednakże znajdziemy również formę wariacji chorałowej. Nb. oryginalnie części tych sonat pisane były jako samodzielne utwory, które potem dopiero złożyły się na 6 sonat. W: R. Larry Todd, *Mendelssohn. A Life in Music*, Oxford 2003, s. 486–487.

znane melodie chorału były pozbawione ścisłego kontekstu liturgicznego, czy nawet religijnego, stając się podstawą do tworzenia utworów o charakterze koncertowym, luźno, a czasami wręcz powierzchownie nawiązujących do sfery *sacrum*.

6. Preludia chorałowe Markulla z op. 123

Zbiór preludiów chorałowych Markulla został wydany w dwóch zeszytach po 12 utworów pod następującym tytułem: *24 Choral-Vorspiele und figurierte Choräle zu den schönsten und gebräuchlichsten Choral-Melodien für die Orgel und gottesdeinstlichen Gebrauche für geübtere Organisten komponiert von F. W. Markull*¹³.

Sformułowania użyte w tytule wskazują, że utwory zawarte w tym zbiorze mają dwojaki charakter: po pierwsze, można je traktować jako przygrywki chorałowe do użytku liturgicznego, po wtóre, jako figurowane chorały do gry pozaliturgicznej. Z jednej strony więc są to utwory utylitarne, na co wskazuje przymiotnik (najpotrzebniejsze — ‘gebräuchliste’) oraz alfabetyczny układ tekstów chorałowych, z drugiej jednak strony nie są to utwory dla każdego, gdyż wymagają dość dużego zaawansowania technicznego wykonawcy („für geübtere Organisten”). Oczywiście tego typu tytuł był podyktowany względami komercyjnymi, aby zainteresować możliwie szerokie grono odbiorców, wskazuje on jednak na dość rozpowszechnioną już wtedy praktykę muzykowania na organach poza liturgią, a charakter koncertowy utworów jest wręcz podkreślony poprzez składnię tekstu. Zbiór 24 preludiów Markulla to wraz z 6 triami ostatnie dzieła organowe kompozytora i jedno z ostatnich w całej jego twórczości, można je zatem potraktować jako swoisty muzyczny testament autora (zob. tabela 1).

Krąg tonalny opracowań chorałowych jest mało rozwinięty. Dominują durowe tonacje krzyżykowe do trzech znaków, z jednym wyjątkiem — nr 5 (E-dur) (zob. tabela 2).

Oznaczenia metrum także nie są zbyt zróżnicowane. Przeważają oznaczenia metrum dwudzielnego (17 utworów), pośród których dominuje oznaczenie C, choć zwraca uwagę jednostkowe użycie oznaczeń 4/2 (nr 18), 3/2 (nr 11) i 6/4 (nr 21) (zob. tabela 3).

Oznaczenia charakteru i tempa są dużo bardziej zróżnicowane. Kompozytor odchodzi od tradycyjnych włoskich oznaczeń (np. *Allegro*, *Adagio*, *Maestoso*, *Andantino*) i często dodaje oznaczenia w języku niemieckim, określające

¹³ Op. 123, wyd. C. F. Kahnt, Leipzig 1882.

tempo lub charakter (np. *Langsam, Ruhig, Belebt*), a częściej własne oznaczenia opisujące dodatkowe cechy utworu (np. *Mit Kraft, Glänzend und feurig, mit sehr fließendem Vortrage*). Widać w nich chęć nadania w ten sposób specyficznego charakteru każdej z kompozycji.

Kolejnym różnicującym elementem preludiów jest sposób użycia melodii chorałowej (zob. tabela 4).

Dominuje swobodne operowanie materiałem muzycznym pierwszej frazy melodii chorałowej. Z reguły kompozytor wykorzystuje charakterystyczny motyw początkowy w drobnych wartościach jako budulec całej polifonicznej formy o imitacyjnym charakterze. W utworach, w których pojawia się melodia chorału w całości, jest ona prowadzona w długich wartościach bez zmian rytmicznych i melodycznych.

Dwa najbardziej charakterystyczne i ciekawe elementy preludiów chorałowych Markulla to faktura i oznaczenia rejestracyjne. Brakuje całkowicie homofonicznych utworów zbudowanych jako melodia z akompaniamentem bądź opartych na grze czysto akordowej. We wszystkich utworach polifoniczne prowadzenie głosów kontrapunktujących melodię jest bardzo ważne, jednak zakres zastosowania tej techniki jest zróżnicowany — od ściśle imitacyjnego prowadzenia głosów (np. nr 23 czy 17), poprzez używanie wielokrotnego kontrapunktu (np. nr 2, 10 czy 13) aż po dość swobodne operowanie na przemian fragmentami o charakterze polifonicznym i homofonicznym (np. nr 14, 18, 21). Również liczba głosów jest zróżnicowana. W preludiach, oprócz standardowego układu czterogłosowego, pojawiają się odcinki pięcio- i sześciogłosowe, zwłaszcza we fragmentach końcowych o charakterze *cody*. Warto zauważyć, że w wypadku wykorzystania pełnej melodii chorałowej, *cantus firmus* pojawia się nie tylko tradycyjnie w sopranie (5 utworów), ale w równej mierze w tenorze (5 utworów), a raz jako linia basowa, co w zdecydowany sposób nawiązuje do dawnych praktyk kompozytorskich.

Ciekawym elementem całego zbioru są dwa tria (nr 8 i 22), w których kompozytor szczegółowo opisuje rejestracje. Należy podkreślić, że nie są to dwa identyczne pod względem użytych środków opracowania. Rozmieszczenie tych kompozycji w oddzielnych zeszytach nie jest przypadkowe i może wskazywać na fakt, że zamierzeniem kompozytorskim było, aby każdy z zeszytów, w którym znalazło się po dwanaście kompozycji, zawierał możliwie zróżnicowane utwory i tworzył spójną całość.

Faktura preludiów chorałowych uwidacznia też inspiracje muzyczne. W opracowaniach o zmiennej fakturze homofoniczno-polifonicznej (np. nr 14),

które można potraktować jako swoistą transkrypcję faktury orkiestrowej, sposób budowania napięcia, modulacji harmoniczej czy prowadzenia imitacyjnego głosów przywołuje na myśl kompozycje organowe Feliksa Mendelssohna. Nieprzypadkowo, gdyż Markull był wielkim admiratorem jego twórczości. W tych utworach uwidacznia się przemożny wpływ faktury orkiestrowej, gdzie eksponowane są poszczególne sekcje i grupy instrumentów. Kompozytor „odchudza” gęstą fortepianową fakturę o charakterze orkiestrowym, przystosowując ją do wykonania na organach o klasycznym brzmieniu i uzyskując rzeczywisty efekt brzmienia *tutti* orkiestrowego. Wykorzystuje także zmiany manualów, naśladując w ten sposób sekcje instrumentów orkiestrowych.

Jednak najbardziej charakterystyczne spośród 24 kompozycji z opusu 123 są utwory o spokojnym kantylenowym charakterze (np. nr 2, 4, 13), z reguły czterogłosowe, o stałej ilości głosów, prowadzone w wielokrotnym kontra-punkcie, tworzącym wysoce oryginalne brzmienie oparte na jednostajnym małowartościowym ruchu ósemkowym. W takim kontekście wszelkie, nawet niewielkie zmiany rytmiczne czy większe interwały nabierają ogromnego znaczenia wyrazowego. Dodatkowe napięcia uzyskiwane są poprzez takie prowadzenie głosów, aby uzyskiwać wielokrotne opóźnienia harmoniczne. Rozwiązania dysonansów realizowane w różnym czasie metrycznym powodują powstanie kolejnych napięć wyrazowych i nieoczekiwanych zwrotów harmonicznych. Ta cecha kompozycji Markulla naprowadza nas na trop estetyczny kontynuowany przez kompozytorów kolejnych pokoleń, w tym Brahmsa.

Najbardziej charakterystycznym elementem utworów organowych jest registracja, zmienność barw. W preludiach chorałowych Markulla znajdujemy całą paletę sposobów zapisywania oznaczeń dotyczących dynamiki i barwy, używanych w drugiej połowie XIX wieku:

- standardowe włoskie oznaczenia dynamiczne (*piano–forte*);
- standardowe niemieckie oznaczenia dynamiczne: (*Volles Werk, Mittelstark*);
- oznaczenia charakteru głosów organowych: *kräftige, sehr milde, liebliche, volle, sanfte, leicht ansprechende, zarte, präzise ansprechendes und wirksames, sanft streichendes, klare Stimmen*;
- oznaczenia manualów — *Man I, Man II, Nebenmanual, Hauptmanual, zweiten Manual*;
- rodzaj i wysokość rejestru — *Alle 16, 8 u. 4 füssigen Grundstimmen, nebst den Rohrwerken, Sanfte 8 füssige Stimmen, ein sanftes 4 füssiges Register, ein präzise ansprechendes und wirksames 16 füssiges Register, ein sanft streichendes 8 füssiges Register, sanfte, aber volle Stimmen, 16 u. 8 Fuss, Volles Werk*;

— nazwy i rodzaje registrów w manuale: *Trompete 8'*, *Vox humana*, *Gamba 8'*, *Prinzpal oder Octav 8'*, *Bourdon 16'*, *Quintaton 16'*, *Manual II: Salicional 8'*, *Flauto 8'*; w pedale: *Subbas (16)*, *Violon (16)*, *Octav (8)*, *Flauto 8'*, *Octav 4'*.

Kompozytor praktycznie nie stosuje oznaczeń dynamicznych, poza nielicznymi wyjątkami (np. nr 3, 18, 19, 21). Plany dynamiczne wynikają z zamieszczonych przez Markulla registracji. Z reguły plany te są stałe, gdy kompozytor chce, aby utwór był wykonywany na jednym manuale lub gdy stosuje wydzielenie *c. f.* na osobnym manuale. Zmiany dynamiczne w środku utworu z reguły mają charakter echa skontrastowanego z brzmieniem głównym. W jednym wypadku (nr 9) mamy do czynienia z narastaniem brzmienia w efekcie *crescendo*, połączone z powiększeniem liczby głosów.

Kompozytor zdaje się przywiązywać dużą wagę do niuansowania brzmień delikatnych, natomiast brzmienia głośnie są opisywane standardowo. To cecha twórczości organowej, która prowadzi nas wprost ku estetyce neoromantycznej. Inną cechą registracji Markulla jest oparcie w manuale nie tylko na podstawie 8', ale również częste używanie głosów 16' jako fundamentu brzmieniowego, co ciekawe, również w kontekście dość niskiego i gęstego prowadzenia głosów (np. nr 5).

W kontekście zapisanych w utworach Markulla registracji warto przywołać dyspozycje instrumentu, z którym kompozytor był zawodowo związany przez bez mała 50 lat swojej działalności. Mam na myśli wielkie organy w głównym kościele miejskim Gdańska — kościele Mariackim. Historia tego instrumentu sięga 1585 roku, kiedy to Johann Koppelmann ukończył budowę największego w ówczesnej Europie instrumentu rozpoczętą dwa lata wcześniej przez Antoniusa Friese¹⁴. W momencie objęcia posady organisty przez Markulla instrument po wielokrotnych przebudowach, w tym po najważniejszej, dokonanej przez Rudolpha Dalitza w latach 1758–1760, miał następującą dyspozycję (zob. tabela 5)¹⁵.

W 1869 roku instrument był ponownie remontowany i nieznacznie przebudowywany, tym razem przez Carla Schurichta, organmistrza z Gdańska¹⁶.

Zbiór 24 preludiów chorałowych został wydany za życia kompozytora. Utwory zredagowane są alfabetycznie bez zwyczajowego odniesienia do kolejno

¹⁴ Antonius Friese zmarł w trakcie budowy instrumentu wskutek tragicznego wypadku, zob.: Werner Renkewitz, Jan Janca, *Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen*, t. 1, Wuerzburg 1984, s. 70–83.

¹⁵ Za: Ephraim Eggert, *Orgeln in Danzig*, rękopis, Gdańsk 1802, PAN Biblioteka Gdańska, Ms. 926.

¹⁶ Za stroną internetową: http://www.encyklopediagdanska.pl/index.php?title=SCHURICHT_CARL_GOTTHILF_JULIUS (dostęp: 20.03.2015).

po sobie następujących okresów liturgicznych. Można to odczytać jako element czysto praktyczny, jednak wybór konkretnych tekstów spośród setek, które wówczas funkcjonowały, każe czytać je także jako narrację literacką. Zastanawiające jest także specyficzne muzyczne uszeregowanie utworów wewnątrz każdego z dwóch zeszytów, tworzące narrację muzyczną z zachowaniem skonstrastowania barwowego, dynamicznego, tonacyjnego i wyrazowego. Można przypuszczać, że każdy zeszyt z 12 kompozycjami miał stanowić zamkniętą artystycznie całość. Nie byłby to więc zbiór preludiiów, lecz cykl utworów opartych na kanwie melodii chorałowych, o podobnym charakterze estetycznym i wyrazowym jak cykle pieśni.

7. Preludia chorałowe op. posth. 122 Johanna Brahmisa

W przeciwieństwie do cyklu Markulla nie mamy pewności, czy zbiór preludiiów chorałowych Brahmisa op. posth. 122 miał mieć taką postać, w jakiej jest powszechnie znany. Kształt tego zbioru został nadany przez pierwszego wydawcę¹⁷. Wydaje się, że według autorskiej koncepcji cykl miało tworzyć pierwszych siedem chorałów, których ostateczną wersję Brahms osobiście podpisał¹⁸. Oficjalna wersja czterech ostatnich chorałów wyszła spod ręki redaktora wydania — Eusebiusa Mondyczewskiego. Wielu badaczy podkreśla też, że choć Brahms opracowywał te preludia w ostatnim okresie życia, być może w niektórych przypadkach była to tylko praca redakcyjna utworów, których co najmniej szkice powstały dużo wcześniej¹⁹ (zob. tabela 6).

Tonalność zasadnicza preludiiów chorałowych Brahmisa, podobnie jak ma to miejsce w przypadku utworów Markulla, jest jasno określona i nie oddala się bardzo od tonacji C-dur. Centrum tonalnym zbioru wydaje się być tonacja F-dur — powstało w niej najwięcej utworów. Tonacje durowe i molowe są równo reprezentowane. W jednym wypadku (nr 6) występuje labialność mediantowa tonalności F–d (zob. tabela 7).

Oznaczenia metrum w utworach Brahmisa są dość charakterystyczne. W kilku przypadkach kompozytor podaje zmienne metrum. Choć przeważa oznaczenie

¹⁷ Johannes Brahms, *Elf Choralvorspiele für die Orgel*, op. 122, ed. Eusebius Mondyczewski, wyd. Simrock 1902; w dwóch tomach (I: pierwszych 7 chorałów, II: ostatnie cztery).

¹⁸ Brahms także wprowadzał niewielkie poprawki do przygotowanych materiałów do druku. Barbara Owen, op. cit., s. 79–81.

¹⁹ Niestety, nie mamy tutaj pewnych dowodów, tylko poszlaki wynikające z różnych muzycznych i biograficznych koincydencji. Ibidem, s. 75–79.

taktu czterodzielnego C, w innych przypadkach Brahms nawiązuje do twórczości kompozytorów barokowych i renesansowych, którzy stosowali zasadę tzw. proporcji. Jest to jednak nawiązanie bardzo luźne, właściwie tylko intencjonalne, nie opierające się na matematycznych zależnościach *prolatio* (zob. tabela 8).

Oznaczenia tempa są nader skąpe i występują tylko w dwóch przypadkach (nr 2 — *Adagio*, nr 6 — *Molto Moderato*).

Melodia chorałowa we wszystkich utworach pojawia się w całości. Przeważa standardowe umieszczenie *c. f.* w sopranie, raz tylko kompozytor umieszcza go w basie (nr 1) i dwa razy w tenorze (nr 7²⁰ i 10). Jednak, co ciekawe, prócz pokazów melodii *c. f.* w tradycyjnie długich wartościach (nr 1, 4, 5, 7, 10) w pozostałych utworach melodia ulega przekształceniu zgodnie z wymogami harmonii i polifonicznej faktury, w której wszystkie głosy są równoprawnymi kontrapunktycznie elementami konstrukcji bez podziału na głos prowadzący i kontrapunktujący akompaniament. W kontekście użycia pełnych melodii chorałowych, które wyznaczają ramy czasowe utworu, warto zauważyć, że tytuł zbioru — *Choralvorspiele*, w przeciwieństwie do zbioru Markulla, wskazuje na prosty charakter przygrywek, które miałyby być wstępem do właściwego chorału. Jednak zarówno charakter, jak i tempo kompozycji odbiega od pierwowzoru na tyle daleko, że trudno sobie wyobrazić możliwość wykorzystania utworów jako wstępu do pieśni podczas liturgii. Choć forma utworów jest stosunkowo krótka (poza nr 1), to intensywny charakter wyrażony poprzez różnicowanie każdego najmniejszego szczegółu melodyczno-harmonicznego każe nam postrzegać te utwory jako samodzielne, skoncentrowane muzyczne sentencje.

W tworzeniu gęstości emocjonalno-wyrazowej dużą rolę odgrywa polifoniczna, bogata w niuanse melodyczne i harmoniczne, faktura. W odniesieniu do powyższych ustaleń dotyczących melodii chorałowych należałoby stwierdzić, że w utworach, w których *cantus firmus* nie jest użyty w długich wartościach i nie tworzy wyraźnej ramy wyrazowo-konstrukcyjnej utworu, zadanie to kompozytor powierza fakturze, w której wszystkie głosy mają równie ważne zadania kontrapunktyczne, tworzące, poprzez wielokrotne opóźnienia realizowane w różnym czasie, nieustanne napięcia harmoniczne. To ściśle współdziałanie melodyczno-harmoniczne głosów kompozytor realizuje na dwa sposoby: jako działanie niezależnych melodycznie struktur (np. nr 7, 10) bądź odwrotnie: jako działanie struktur zależnych melodycznie i rytmicznie od siebie, które dopiero w połączeniu wyjaśniają swój wzajemny kontekst (np. nr 6, 8). Podobne rozwiązania kompozytorskie znajdziemy u Markulla (np. nr 2, 5, 8). Co ciekawe,

²⁰ Naprzemiennie z pokazami melodii chorałowej w sopranie.

Brahms dość często, aby uzyskać określony wzrost napięcia wyrazowego, zwłaszcza pod koniec utworów, stopniowo zwiększa liczbę głosów, zagęszczając strukturę brzmieniową. Tę samą technikę kompozytorską, wynikającą zapewne z doświadczeń orkiestrowych, znajdujemy też u Markulla (np. nr 2, 5, 7, 10, 12).

Przykład 1a. W. F. Markull *Preludium* nr 2, t. 21–23



Przykład 1b. J. Brahms *Preludium* nr 6, t. 15–16

Najbardziej rozwiniętą i zmienną fakturę posiada opracowanie chorału *O Gott, du frommer Gott* (nr 7), w którym kompozytor używa materiału melodycznego *cantus firmus* na dwóch poziomach — jako realne *c. f.* w długich wartościach, ale realizowane w dwóch głosach na przemian (sopran i tenor), oraz jako budulec struktury kontrapunktycznej. Co charakterystyczne, wykorzystywany jest tutaj pełny materiał muzyczny kolejno wszystkich fraz chorału²¹. Ostatnia fraza poprzedzona pauzą generalną jest ukazana w homofonizującej fakturze akordowej, pełniąc rolę swoistej *cody* nie tylko tego utworu, ale też całego cyklu siedmiu pierwszych utworów²².

²¹ Podobna technika, gdzie pokazy poszczególnych wersełów chorału były antycypowane i kontrapunktycznie opracowywane dyminuowanym materiałem muzycznym poszczególnych wersełów, była często wykorzystywana przez Bacha, a wcześniej przez Buxtehudego i Pachelbela. W zbiorze preludium Brahmsa także pierwsze preludium jest zbudowane ściśle przy pomocy tej techniki kompozytorskiej.

²² Jest to tym bardziej zrozumiałe, jeśli pamiętamy, iż na tym chorale kończył się zbiór utworów przygotowany przez Brahmsa.

Przykład 2. J. Brahms *Preludium* nr 7, t. 1–3, 7–9, 27–31, 58–59

(Man. I.)

Choral.

O ohn Gott, du from
ohn den nichts ist

ge - sun - den Leib gib mir

Choral.

und rein Ge

(1.) Choral.

Pedal.

Oznaczenia dynamiczne w zbiorze Brahmsa ograniczają się do typowej gradacji *pp-p-mf-f*. Cechą charakterystyczną jest jednak operowanie zmiennymi planami dynamicznymi w obrębie jednej kompozycji. Czasem operowanie planami dynamicznymi ma formę echa, podobnie jak i u Markulla (najwyraźniejsze podobieństwo występuje w chorale nr 15 Markulla i nr 11 Brahmsa). Czasem przybiera postać rozwijania dynamicznego utworu (znów dość bliskie powinowactwo występuje pomiędzy nr 9 Markulla i nr 7 Brahmsa²³).

Brak w utworach Brahmsa specyficznych oznaczeń registracyjnych, co wynika zapewne z braku doświadczenia kompozytora w zakresie pisania utworów na organy. W kontekście wyżej omawianych technik kompozytorskich i w odnie-

²³ Nb. w obu przypadkach kompozytorzy zastosowali przedstawienie *c. f.* w tenorze, w którym każdy wers jest antycypowany wprowadzeniem opartym na melodii *c. f.*

sieniu do faktury oznaczenia dynamiczne są dość enigmatyczne i trudno jednoznacznie określić, o jakie konkretnie brzmienie i o jaką rejestrację kompozytorowi chodziło. Dodatkową wskazówką, która może nas naprowadzić na właściwy trop w odniesieniu do brzmienia utworów Brahmsa jest często powtarzane określenie *dolce* (nr 1, 3, 4, 5, 6, 8), używane nie tylko w kontekście brzmień *piano*, ale również *mezzo forte* (nr 4) i *forte* (nr 1).

W poszukiwaniu brzmienia dla kompozycji organowych Brahmsa z reguły wskazuje się na jego wczesne doświadczenia z młodości z organami w kościołach Hamburga, Bremy i Baden-Baden, zwraca się też uwagę na organy w Kunsthalle w Wiedniu²⁴. Autor chciałby jednak w tym kontekście zwrócić uwagę na organy w miejskim kościele parafialnym pw. św. Mikołaja w Bad Ischl. Brahms w ostatniej dekadzie swojego życia, a więc w czasie, gdy co najmniej redagował ostatecznie swoje utwory organowe, więcej czasu spędzał w tej małej miejscowości niż w Wiedniu i, co ważne, spędzał go na pracy nad swoimi kompozycjami. Paradoksalnie, organy kościoła miejskiego w Bad Ischl to największy instrument, jaki za życia kompozytora znajdował się na terenie Austrii. Na dodatek cechy jego budowy pasowały wręcz idealnie do wykonania utworów z op. posth. 122. Z tymi organami związany był Anton Bruckner, z którym Brahms był w pewnym konflikcie. Mimo to trudno sobie wyobrazić, że Brahms, przebywając tyle czasu w tej miejscowości nie miał możliwości słuchania tamtejszego instrumentu i wypróbowania jego możliwości brzmieniowych samodzielnie.

Organy w Bad Ischl były instrumentem nowoczesnym jak na swe czasu. Działający od 1870 roku proboszcz tamtejszego kościoła św. Mikołaja — Franz Weinmayr — wykorzystując koniunkturę kuracyjną miejscowości wśród rodzin szlacheckich, a przede wszystkim w rodzinie cesarskiej, z odpowiednią pomocą finansową z ich strony, gruntownie zmienił wystrój kościoła, dostosowując go do panujących pod koniec wieku prądów estetycznych. Te zmiany nie ominęły też organów, które w roku 1888 ukończył organmistrz z Salzburga — Matthäus Mauracher. Był to, jak na warunki austriackie, instrument pokaźnych rozmiarów²⁵ — posiadał początkowo 33 głosy rozdzielone na trzy manualy, a jednocześnie pierwsze w monarchii augsburskiej organy, w których zainstalowano trakturę pneumatyczną — rurkową²⁶. Niedługo po tym, jak je

²⁴ Barbara Owen, op. cit., s. 142–150, wymienia wszystkie instrumenty związane z miejscami działalności Brahmsa, poza instrumentem w Bad Ischl.

²⁵ Na tym obszarze dominowały instrumenty jedno- lub dwumanałowe ze słabo obsadzoną sekcją pedałową, bardzo często tylko podwieszaną do manualu.

²⁶ W rzeczywistości sekcja pedału miała trakturę mechaniczną, sekcja I man. także wspomaganą dźwignią Barkera, natomiast sekcje man. II i III były pneumatyczne.

zbudowano, zlecono temu samemu organmistrzowi, w ramach uczczenia osiemdziesiątych urodzin cesarza, znaczną ich rozbudowę. Właściwie przy użyciu poprzedniego prospektu, który przesunięto w głąb kościoła i użyciu głosów wcześniej zbudowanych, stworzono nowy instrument. Tym razem posiadał on 65 głosów, dobudowano tzw. *Kronpositiv* z żaluzjami (jako *Schwellwerk*) oraz *Fernwerk*, który rozbrzmiewał dopiero nad prezbiterium²⁷. Instrument posiadał nadal 3 manualy i pedał oraz całkowicie pneumatyczną trakturę, przy czym *Schwellwerk* i *Fernwerk* miały podwójną trakturę — pneumatyczną i elektropneumatyczną. Niestety, nie posiadamy oryginalnej dyspozycji instrumentu z 1888 roku, ale przedstawiona tutaj dyspozycja po rozbudowie z 1910 roku, przyjmując, że zawiera w sobie instrument, z którym Brahms pod koniec życia mógł mieć do czynienia, może dać wyobrażenie co do stylistyki brzmieniowej instrumentu (zob. tabela 9).

8. Analiza elementów wspólnych preludiów chorałowych na temat *Herzlich tut mich verlangen* z op. 123 W. F. Markulla i z op. posth. 122 J. Brahmsa

O ile zbiór utworów z op. 123 Markulla jest zamkniętą, wymyśloną przez autora całością, trudno orzec, czy podobna idea przyświecała też Brahmsowi. Dość wyraźnie jednak można zauważyć, że w warstwie literackiej teksty opracowanych utworów oscylują wokół podobnej tematyki — zmęczenie życiem, oczekiwanie śmierci i przejścia do lepszego świata. I choć 11 preludiów Brahmsa także treściowo, wyrazowo i muzycznie układa się w cykl, to jednak nie wiemy, czy jego znana nam forma rzeczywiście odpowiada intencjom kompozytora. O ile jednak w warstwie literackiej program utworów Markulla i Brahmsa jest różny, o tyle w warstwie czysto muzycznej zastanawiająca jest pewna wspólnota języka muzycznego Brahmsa i Markulla, w wielu wypadkach dość intrygująca.

Na przykładzie opracowania melodii chorałowej *Herzlich tut mich verlangen* obu kompozytorów postaram się zasygnalizować dość zaskakujące koincydencje. Zestawienie poszczególnych elementów dzieła obu opracowań (zob. tabela 10) pokazuje, że mają one bardzo wiele wspólnych cech.

²⁷ Grupa głosów organowych zbudowana w szczelnym pomieszczeniu na strychu z jednym otworem, który połączony ze specjalną rurą o średnicy jednego metra, rozciągniętą na strychu kościoła, kończył się dopiero otworem w sklepieniu kościoła, dając efekt oddalonego brzmienia. Było to pierwsze tego typu rozwiązanie techniczne zastosowane w monarchii austriackiej.

Nie udało mi się odnaleźć innego dziewiętnastowiecznego opracowania tej melodii chorałowej, w którym *cantus firmus* byłby umieszczony w głosie tenorowym, a więc opracowanie Markulla i Brahmsa to jedyne tego typu opracowania. Kolejnym elementem, który zbliża oba opracowania jest pomysł melodyczno-rytmiczny na linie akompaniujące. W obu wypadkach kompozytorzy nie nawiązują do melodyki *c. f.*²⁸, lecz korzystają z rozłożonych akordów, jednak sposób ich realizacji u każdego z nich jest trochę inny.

Przykład 3a. W. F. Markull *Preludium* nr 8, t. 2–4

Przykład 3b. J. Brahms *Preludium* nr 10, t. 1–3

W preludium Markulla motywy w ruchu szesnastkowym oparte na rozłożonych czterodźwiękach są naprzemiennie przydzielane to jednemu, to drugiemu głosowi akompaniującemu, podczas gdy u Brahmsa dwa głosy niezależnie od siebie realizują akompaniament na podobnym materiale. U Markulla ukształ-

²⁸ Jedyńie w preludium chorałowym Markulla na samym początku utworu w głosie górnym jako incipit pojawia się pierwsza fraza chorału.

towanie melodyczne jest regularne, zintegrowane rytmicznie z pulsacją metryczną, podczas gdy u Brahmsa motywika jest niezależna rytmicznie od metrum, tworząc dodatkowe podziały metryczne w takcie oraz wrażenie ciągłej, niekończącej się melodii. Pomimo tych różnic u obu kompozytorów efekt wyrazowy jest podobny — nieustanny ruch szesnastkowy, oparty na rozłożonych akordach z ważną emocjonalnie i wyrazowo rolą dźwięków prowadzących do poszczególnych składników, tworzy mroczne, wciąż zmieniające się tło dla *cantus firmus* niczym nieustannie przetaczający się bez określonego kierunku zgiełk życia towarzyszący modlitwie, wyrażonej poprzez melodię chorału w prostych rytmicznie długich wartościach. Brahms do tej muzycznej narracji dodaje jeszcze jeden głos — repetowane ósemki w ruchu małowartościowym jako memento, symbol upływającego czasu odmierzanego nieustannie i przybliżającego nas do nieuchronnego końca.

Ciekawe spostrzeżenia wynikają również z porównania odcinka do tekstu: *Ich hab' Lust abzuschneiden von dieser argen Welt* w utworze Markulla z akompaniamentem szesnastkowym u Brahmsa. U Markulla w tym odcinku oba głosy akompaniujące nagle są prowadzone przeciwległe w ruchu szesnastkowym, zbliżając się tym samym do podstawowej formy akompaniamentu zastosowanej u Brahmsa.

Przykład 4a. W. F. Markull *Preludium* nr 8, t. 11–13

Przykład 4b. J. Brahms *Preludium* nr 10, t. 4, 6–7

Interesujący w kontekście materiału motywicznego jest również ostatni odcinek obu utworów. U Markulla wstępujące do tej pory czterodźwiękowe rozłożone akordy nagle zmieniają kierunek na zstępujący, by w ostatnim etapie rozwinąć się w jedno długie *arpeggio*. U Brahmsa odcinek końcowy jest skonstruowany odmiennie — nieustanny i nieregularny do tej pory ruch nagle ogranicza się do dwóch arpeggiowanych akordów, które przypominają motywy początkowe z preludium Markulla. Brahms jednak każe przetrzymać wszystkie składniki akordu.

Oprócz wspólnych elementów należy podkreślić, że oba utwory dzieli jednak bardzo wiele. Przede wszystkim u Markulla arpeggiowany akordowy akompaniament współpracuje z równie ważnym *cantus firmus*. Ta równoprawność elementów jest podkreślona przez triową fakturę, podczas gdy u Brahmsa melodia chorału jest jakby nieskoordynowana rytmicznie i wyrazowo z resztą materiału muzycznego w taki sposób, że staje się niejako dodatkiem do narracji prezentowanej w pozostałych głosach. Aby jednak chorał „wybrzmiał” odpowiednio, Brahms stosuje rodzaj wstępu do każdego wersetu, przez co każdorazowe wejście *c. f.* nie pozostaje niezauważone i nabiera odpowiedniego ciężaru wyrazowego. Tego zabiegu kompozytorskiego nie znajdziemy w utworze kompozytora gdańskiego.

Jest w opracowaniach chorału *Herzlich tut mich verlangen* obu kompozytorów jeszcze jeden wspólny element i dotyczy on drugiego opracowania tej melodii ze zbioru Johannes Brahmsa. Otóż charakterystycznym motywem kontrapunktującym ruch szesnastkowy w preludium Markulla jest amfibrachiczny motyw ósemkowy (sSs), ten sam motyw pojawia się również w dwóch miejscach u Brahmsa w drugim opracowaniu tej samej melodii — preludium nr 9.

Przykład 5a. W. F. Markull *Preludium* nr 8, t. 10–11

Przykład 5b. J. Brahms *Preludium* nr 9, t. 3 i 7

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is for a piece titled 'ei - nem sel - gen' and the right staff is for 'Trüb - sal und E -'. Both pieces are in C major and 3/4 time. The right hand of both pieces features a similar melodic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Wiele wspólnych pomysłów, czy też lepiej powiedzieć: inspiracji, można odnaleźć w innych utworach obu cykli. Niektóre przytaczałem przy okazji omawiania poszczególnych elementów dzieła. Czasem mocno się narzucają, czasem jednak wynikają z pewnego ogólnego wrażenia wynikającego z podobnego prowadzenia melodyki czy tworzenia napięć harmonicznno-melodycznych. Czy te podobieństwa są tylko przypadkowe, czy może jednak wynikają z zapoznania się przez Brahmsa z twórczością Markulla? Nie mamy tutaj dowodów, jedynie poszlaki i intuicję muzyczną, która podpowiada, że ta pewna wspólnota estetyczna nie jest przypadkowa. Potwierdza to fakt, iż obaj kompozytorzy mieli możliwość spotkania i poznania się wzajemnie.

W środę czternastego i w piątek szesnastego września roku 1855, jak donosi gdańska prasa²⁹, odbyły się w Gdańsku w Domu Angielskim koncerty kameralne, w których wzięli udział Clara Schumann, Joseph Joachim, Johannes Brahms. Recenzentem tych koncertów był nie kto inny, jak Wilhelm Friedrich Markull. Istnieje więc duże prawdopodobieństwo, iż panowie poznali się osobiście. Czy rozmawiali jednak o muzyce Markulla? Z pewnością nie o omawianym w tym artykule zbiorze preludii chorałowych, bo te jeszcze nie powstały, ale w tym samym roku w lutym odbyło się w Gdańsku premierowe wykonanie *II Symfonii c-moll* Markulla³⁰, o której być może rozmawiano i której partyturę Markull mógł Brahmsowi przedstawić. Oprócz tego właśnie w 1855 roku ukazały się drukiem pierwsze utwory organowe Markulla, m.in. op. 23, 55, 56, 60, którymi kompozytor mógł się pochwalić.

Wiadomo, iż Brahms był bardzo zainteresowany twórczością innych kompozytorów, w tym tych dawnych, studiował ich dzieła, posiadał w swojej bi-

²⁹ „Danziger Damfboot”, 9 XI 1855, nr 264, s. 1090; 12 XI 1855, nr 265, s. 1094; „Neue Woge der Zeit”: 13 XI 1855, nr 135, s. 1055; 17 XI 1855, nr 137, s. 1072–1073; 20 XI 1855, nr 138, s. 1079 (dzięki uprzejmości p. Jerzego Michalaka).

³⁰ „Danziger Damfboot”, 1 II 1855, nr. 27, s. 114 (dzięki uprzejmości p. Jerzego Michalaka).

biotece różne rękopisy³¹. Czy jego zainteresowania sięgały również twórczości gdańskiego kompozytora? Niestety, jego biblioteka muzyczna nie zachowała się w całości i nie wiemy, czy znajdowały się w niej wydawnictwa z muzyką Markulla. Zwracając jednak uwagę, na przykładzie tego jednego preludium chorałowego, na wspólne dla obu kompozytorów myślenie o niektórych elementach budowania dzieła muzycznego, a przede wszystkim nieoczekiwane powinowactwo estetyczno-stylistyczne na poziomie opracowania materiału muzycznego, realizacji planów harmoniczných i motywicznych, chcę wskazać na możliwe źródło inspiracji dla organowych preludiów chorałowych Brahmsa, które w całej twórczości kompozytora są dość oryginalne, a jednocześnie marginalne.

Podobne koincydencje, choć być może nie tak oczywiste, jak w przypadku wyżej omawianych znajdziemy także w innych preludiach obu kompozytorów. Utwory z op. 122 Brahmsa zostały wydane dopiero po śmierci autora, podczas gdy utwory Markulla były wydane jeszcze za jego życia. W tym kontekście twórczość organowa gdańskiego kompozytora staje się ważnym ogniwem w łańcuchu kolejnych pokoleń kompozytorów piszących na organy w XIX wieku. Markull rozwija dokonania pokolenia Mendelssohna, a jednocześnie ewoluuje w kierunkach, które podejmowali kompozytorzy następnych pokoleń, choćby Brahms. Poznanie tej twórczości jest z tego punktu widzenia bardzo ważne dla zrozumienia zmian estetycznych zachodzących w muzyce organowej w centralnej Europie w XIX wieku. Mam nadzieję, że ten artykuł zwróci uwagę nie tylko teoretyków, ale także wykonawców na twórczość tego ze wszech miar interesującego i oryginalnego kompozytora.

³¹ Brahms posiadał m.in. autograf Georga Muffata — *Apparatus Musico-Organisticus*. Za: Przedmowa do wydania pod red. Michaela Radulescu, wyd. Doblinger DM 828.

Tabela 1. Cechy charakterystyczne preludium chorałowych op. 123 W. F. Markulla

	Tytuł chorału	Tonacja	Metrum	Oznaczenie tempa	<i>Cantus firmus</i>	Faktura	Oznaczenia registracyjne lub/i dynamiczne oraz artykulacyjne
1.	<i>Allein Gott in der Höh' sei Ehr</i>	G-dur	C	<i>Maestoso</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, o zmiennej liczbie głosów „orkiestrowa”	<i>Mit kräftigen Stimmen</i>
2.	<i>Christus der ist mein Leben</i>	Es-dur	C	<i>Ruhig</i>	pełny w długich wartościach w sopranie	polifoniczna, 4 głosowa, <i>coda</i> 6-głosowa	<i>Mit sanfter Registrierung. Der cantus firmus kann auf einem verstärkten Manual vorgetragen werden</i>
3.	<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	D-dur	C	<i>Mit Glanz und Feuer</i>	brak, tylko dwa pierwsze wersety jako materiał do przekształceń	polifoniczna o zmiennej ilości głosów „orkiestrowa”	<i>Volles Werk. Die Pianostellen auf einem zweiten Manual</i>
4.	<i>Es ist das Heil uns kommen her</i>	D-dur	C	<i>Frisch und belebt</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, o zmiennej liczbie głosów „orkiestrowa”	<i>Volles Werk, ohne Mixtur</i>
5.	<i>Es wolle Gott uns gnädig sein</i>	E-dur	C	<i>Sehr ruhig</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, 4-głosowa, <i>coda</i> 6-głosowa	<i>Sanfte, aber volle Stimmen, 16 u. 8 Fuss</i> <i>Durchweg sehr gebunden</i>
6.	<i>Freu dich sehr, o meine Seele</i>	G-dur	6/8	<i>Nicht schleppend</i>	pełny w równych wartościach w basie	polifoniczna, 4-głosowa, jednorodna	<i>Manual: liebliche, klare Stimmen. Pedal: Subbas (16), Violon (16), Octav (8)</i>
7.	<i>Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr</i>	B-dur	2/4	<i>Andantino</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, 4-głosowa, <i>coda</i> 6-głosowa	<i>leicht aussprechende sanfte Register</i>
8.	<i>Herzlich thut mich verlangen</i>	a-moll	C	<i>Adagio</i>	pełny w długich wartościach w tenorze	polifoniczna, trio	<i>Nebenmanual.: ein paar milde Stimmen, darunter ein sanft streichendes 8 füssiges Register.</i> <i>Hauptmanual.: Prinzipal oder Octav 8' dazu ein präzise ansprechendes und wirksames 16 füssiges Register</i> <i>Pedal.: Violon 16, Octav 8 und Octav 4 Fuss</i> <i>molto legato</i>

	Tytuł chorału	Tonacja	Metrum	Oznaczenie tempa	<i>Cantus firmus</i>	Faktura	Oznaczenia registryjne lub/i dynamiczne oraz artykulacyjne
9.	<i>Jesu meine Zuversicht</i>	C-dur	C	<i>Langsam.</i> <i>Allegro</i>	pełny, w długich wartościach w tenorze	polifoniczna, imitacyjna, 4 głosowa, <i>coda</i> o zmiennej liczbie głosów	<i>Sanfte Stimmen. Der cantus firmus im Tenor mit hervortretenden Stimmen, worunter Trompete 8'. Coda Forte, Ped. Posauene</i>
10.	<i>Jesus meines Lebens Leben</i>	Es-dur	6/8	<i>Sanft bewegt</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, 4-głosowa, <i>coda</i> 5-głosowa	<i>Liebliche Stimmen, darunter Gamba 8'</i>
11.	<i>Lobe den Herrn, den mächtigen König</i>	G-dur	3/2	<i>Allegro maestoso</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, o zmiennej liczbie głosów „orkiestrowa”	<i>Volles Werk</i>
12.	<i>Lobt Gott ihr Christen allzugleich</i>	F-dur	3/4	<i>Belebt</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, 4-głosowa, <i>coda</i> 5-4 głosowa	<i>Kräftige Stimmen</i>
13.	<i>Mir nach spricht Christus unser Held</i>	D-dur	C	<i>Ruhig</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, kontrapunktyczna, 4-głosowa	<i>Mit sanften, aber vollen Stimmen</i> <i>sempre molto legato</i>
14.	<i>Nun lobe meine seele</i>	A-dur	C	<i>Feurig und schwungvoll</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczno-homofoniczna, „orkiestrowa”	<i>Volles Werk</i>
15.	<i>Nun ruhen alle Wälder</i>	G-dur	3/4	<i>Mit Ruhe</i>	pełny, mocno zintegrowany z innymi głosami w sopranie	polifoniczna, imitacyjna, 4-głosowa	<i>Manual I: zarte, aber volle Stimmen, dazu Bourdon oder Quintaton 16 fuss</i> <i>Manual II: Salicional 8', Flauto 8', und ein sanftes 4 füssiges Register</i>
16.	<i>O Gott du frommer Gott</i>	h-moll	2/4	<i>Langsam ohne zu schlappen</i>	brak, pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczna, imitacyjna, 4-głosowa	<i>Sanfte 8 füssige Stimmen</i>
17.	<i>O Traurigkeit, o Herzeleid</i>	c-moll	C	<i>Adagio. Molto Adagio</i>	pełny, w długich wartościach w tenorze	polifoniczna, 4-głosowa	<i>sehr milde Stimmen. Der Cantus firmus im Tenor sanft hervorstechend auf einem anderen Manual, etwa mit vox humana</i>

	Tytuł chorału	Tonacja	Metrum	Opis tempa	<i>Cantus firmus</i>	Faktura	Opis rejestracji i dynamiki oraz artykulacyjne
18.	<i>Soll'ich meinem Gott nicht singen</i>	d-moll	4/2	<i>Kräftig belebt</i>	brak, pierwszy i drugi werset jako materiał do przekształceń	polifoniczno-homofoniczna, „orkiestrowa”	<i>Alle 16, 8 u. 4 füssigen Grundstimmen, nebst den Rohrwerken. Die piano Stellen auf einem zweiten Manual, mit klaren Stimmen</i>
19.	<i>Vom Himmel hoch, da komm'ich her</i>	D-dur	C	<i>Lebendig und schwungvoll</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	zmienna, „orkiestrowa”	<i>Volles Werk. Die piano Stellen auf einem zweiten Manual</i>
20.	<i>Wach auf mein Herz und singe</i>	B-dur	C	<i>In mässiger Bewegung</i>	brak, tylko pierwszy werset jako materiał do przekształceń	polifoniczno-homofoniczna, 4-głosowa, „orkiestrowa”	<i>Mittelstark</i>
21.	<i>Wachet auf ruft uns die Stimme</i>	C-dur	6/4	<i>Glänzend und feurig</i>	3 wersety w tenorze	polifoniczno-homofoniczna, „orkiestrowa”	<i>Volles Werk, Nebenmanual: p</i>
22.	<i>Was Gott thut, das ist wohlgethan</i>	G-dur	C	<i>Lebendig und mit sehr fließendem Vortrage</i>	pełny, w długich wartościach w sopranie	trio, <i>coda</i> do 5 głosów	<i>ManI: Hervorstehend mit Trompete 8'</i> <i>ManII: Einige, sanfte leicht ansprechende Register</i> <i>Ped.: Subbas 16' und Octave 8', oder Flauto 8'</i>
23.	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	a-moll	3/4	<i>Sanft bewegt</i>	pełny, w długich wartościach w tenorze	polifoniczna, imitacyjna 4-5 głosowa	<i>Zwei 8 und ein sanftes 4 füssiges Register</i>
24.	<i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i>	Es-dur	C	<i>Allegro. Glänzend und schwungvoll</i>	pełny, w długich wartościach w sopranie	polifoniczno-homofoniczna, „orkiestrowa”	<i>Volles Werk</i>

Tabela 2. Tonacje preludiów chorałowych op. 123 W. F. Markulla

Tonacja zasadnicza	E	A	h	D	G	a	C	d	F	B	Es	c
Liczba utworów	1	1	1	4	5	2	2	1	1	2	3	1

Tabela 3. Metrum w preludiach chorałowych op. 123 W. F. Markulla

Oznaczenie metrum	C	2/4	4/2	3/2	6/4	3/4	6/8
Liczba utworów	14	2	1	1	1	3	2

Tabela 4. Umiejscowienie *cantus firmus* w preludiach chorałowych op.123 W. F. Markulla

<i>Cantus firmus</i>	Bez <i>c. f.</i> , pierwsza fraza jako główny materiał	<i>c. f.</i> w sopranie	<i>c. f.</i> w alcie	<i>c. f.</i> w tenorze	<i>c. f.</i> w basie
Liczba utworów	13	5	brak	5	1

Tabela 5. Dyspozycja organów głównych w kościele Mariackim w Gdańsku po przebudowach Rudolpha Dalitza

Hauptwerk <i>CDE-c'''</i>	Rückpositiv <i>CDE-c'''</i>	Oberwerk <i>CDE-c'''</i>	Pedal <i>C-d'</i>
Principal 16'	Principal 8'	Flaut 8'	Contra Baß 32'
Quintadena 16'	Flauto 8'	Principal 4'	Principal 16'
Flaut Major 16'	Flaut allamande 8'	Quintadöna 4'	Subbaß 16'
Octava 8'	Quintadöna 8'	Quinta 3'	Violone 16'
Flaute 8'	Salicinal 8'	Schwiegel 1'	Quinta major 10 2/3'
Viol di Gamba 8'	Fugare 8'	Regal 8'	Octava 8'
Octava 4'	Octave 4'		Flauto 8'
Flaut 4'	Flaut Traversa 4'		Octava 4'
Quinta 3'	Flaut amabile 4'		Quinta 3'
Octava 2'	Quinta 3'		Flagolett 1'
Mixtur 11x	Octava 2'		Sexquialter 13/5'
Cimbel 3x	Mixtur 9x		Mixtur 10x
Fagotto 16'	Dulcian 16'		Cimbel 3x
Vox Humana 8'	Trompet 8'		Trombone 32'
Campanetta	Zincke 8'		Posaune 16'
			Tromba 8'
			Schalmey 4'
			Cornetto 2'
Inne registry		Campanetta oder Glockenspiel, Cimbel Stern, Timpani, Vocatur, Aperta Noli me tangere	

Tabela 6. Elementy dzieła w preludiach chorałowych op. posth 122 J. Brahmsa

l.p.	Tytuł chorału	Tonacja	Metrum	Oznaczenie tempa	<i>Cantus firmus</i>	Faktura
1.	<i>Mein Jesu, der du mich</i>	e-moll	C	brak	pełny, w długich wartościach w basie	polifoniczna, imitacyjna, 4-głosowa, od t. 42 5-głosowa
2.	<i>Herzlibster Jesu</i>	g-moll	C	<i>Adagio</i>	pełny w sopranie, zintegrowany z innymi głosami	polifoniczna, imitacyjna, 4-głosowa, <i>coda</i> (od t. 27) 5-7-głosowa
3.	<i>O Welt, ich muss dich lassen</i>	F-dur	zmiennie, alla breve 3/2	brak	pełny w sopranie, silnie zintegrowany z innymi głosami	polifoniczna, oparta na jednostajnych rytmicznie pochodach głosów tworzących akordy, 5-głosowa, od t.18 – 6-głosowa
4.	<i>Herzlich tut mich erfreuen</i>	D-dur	6/4	brak	pełny, w długich wartościach, w sopranie	polifoniczna, oparta na arpeggiowanych akordach, jednostajna rytmicznie, 4-głosowa
5.	<i>Schmücke dich, o liebe Seele</i>	E-dur	C	brak	pełny, w długich wartościach, w sopranie	polifoniczna, kontrapunkcyjna, 3-głosowa
6.	<i>O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen</i>	F-dur/ d-moll	12/8	<i>Molto Moderato</i>	pełny, lekko zintegrowany z innymi głosami w sopranie	polifoniczna, oparta na jednostajnych rytmicznie pochodach głosów tworzących akordy, 4-głosowa, 2 ostatnie takty – 6-głosowa
7.	<i>O Gott, du frommer Gott</i>	a-moll	alla breve	brak	pełny, w długich wartościach, w sopranie lub w tenorze	polifoniczna, imitacyjna, z homofonizującym zakończeniem, zmienna liczba głosów – od 3 do 6
8.	<i>Es ist ein Ros' entsprungen</i>	F-dur	6/4	brak	pełny, dyminuowany w sopranie	homofoniczna z elementami imitacyjnymi, 4-głosowa
9.	<i>Herzlich tut mich verlangen</i>	a-moll	C-6/8-C	brak	pełny, w sopranie, silnie zintegrowany z innymi głosami	polifoniczna, kontrapunkcyjna, 4-głosowa
10.	<i>Herzlich tut mich verlangen</i>	a-moll	6/4-C-6/4	brak	pełny w tenorze	polifoniczna, 4-głosowa, ostatni takt – 4 do 8 głosów
11.	<i>O Welt, ich muss dich lassen</i>	F-dur	C	brak	pełny, dyminuowany w sopranie	homofonizująca we fragmentach z <i>c. f.</i> , kontrapunkcyjna w ritornelach

Tabela 7. Tonalność preludów chorałowych op. posth. 122 J. Brahmsa

Tonacja zasadnicza	g	F	a	e	D	E
Liczba utworów	1	4	3	1	1	1

Tabela 8. Metrum w preludiach chorałowych op. posth. 122 J. Brahmsa

Oznaczenie metrum	C	<i>Alla breve</i>	3/2	6/4	6/8	12/8
Liczba utworów ³²	6	2	1	3	1	1

³² W kilku utworach kompozytor zmienia oznaczenia metrum, stąd liczba utworów, w których użyto poszczególne oznaczenia nie sumuje się do 11.

Tabela 9. Dyspozycja organów Matthäusa Maurachera zbudowanych w 1888 i rozbudowanych w 1910 w kościele św. Mikołaja w Bad Ischl w Austrii³³

Hauptwerk C-c ³³	Positiv	Schwellwerk/ Fernwerk	Pedał
1. Principal 16' * ³⁴ (Prospekt)	19. Lieblich Gedackt 16' *	36. Salizet 16' *	47. Kontrabaß 32'
2. Bordun 16' *	20. Flötenprincipal 8' *	37. Geigenprincipal ' *	48. Principalbaß 16' *
3. Principal 8' *	21. Gamba 8' *	38. Dolceflöte 8' *	49. Violon 16' *
4. Viola baritone 8'	22. Salicional 8' *	39. Aeoline 8' *	50. Subbaß 16' *
5. Doppelflöte 8' *	23. Philomela 8'	40. Vox coelestis 8' *	51. Stillgedacktbaß 16'
6. Gedackt 8' *	24. Lieblich Gedackt 8' *	41. Konzertflöte 8' *	52. Quintbaß 10 2/3' *
7. Quintatön 8' *	25. Octave 4' *	42. Unda maris 8'	53. Octavbaß 8' *
8. Gemshorn 8' *	26. Dolceflöte 4' *	43. Traversflöte 4' *	54. Baßflöte 8' *
9. Nassat 5 1/3'	27. Geigen Prästant 4' *	44. Dolciana 4' *	55. Gedecktbaß 8'
10. Octave 4' *	28. Flautino 2' *	45. Harmonia aeth. IV *	56. Cello 8' *
11. Fugara 4' *	29. Quintflöte 2 2/3' *	46. Oboe 8' *	57. Pedal-Cornett III
12. Rohrflöte 4' *	30. Septime 2 1/7'		58. Octave 4' *
13. Quinte 2 2/3' *	31. Terz 1 3/5'	Fernwerk	59. Posaune 16' *
14. Octavin 2' *	32. Mixtur III 2' *	61. Vox angelica	60. Trompete 8' *
15. Mixtur V 2' *	33. Cornett	62. Äolsharfe	
16. Fagott 16'	[register zbiorczy = 26, 28,	63. Fernflöte	
17. Trompete 8' *	29, 31]	64. Viola	
18. Trompete 4'	34. Klarinette 8' *	65. Piccolo	
	35. Tuba mirabilis 8'	66. Vox humana	

³³ Za stronami internetowymi: http://www.edition-lade.com/b_cds/e_cd_dispositionen/disposition_cd_022.htm#d022; http://www.edition-lade.com/b_cds/d_cd_organ/orgeln/orgel_cd_022.htm#oischl (dostęp: 14.11.2012).

³⁴ Asteriksem zaznaczyłem głosy, które potencjalnie mogły znajdować się w organach z 1888 roku. Ich liczba jest większa niż 33, ponieważ niektóre z nich mogły występować opcjonalnie/wymiennie. Dotyczy to głównie głosów 8-stopowych i częściowo 4-stopowych.

Informacje dodatkowe dotyczące obecnego stanu technicznego instrumentu:		
Traktura gry i rejestrowa elektropneumatyczna Setzer elektroniczny (1993, 12x 16) Głosy pedałowe nr 51, 55 i 56 stoją w szafie ekspresyjnej Piano-Pedal zawiera nr 48–51, 53–55, a także Pedalkoppeln II/P und III/P Kombinacje stałe: – Auslöser – Piano – Mezzoforte – Forte – Fortissimo – Pleno organo	Połączenia: – Leerlauf I (Sperrventil) – Leerlauf II (Sperrventil) – Manualkoppel II/I – Manualkoppel III/I – Manualkoppel III/II – Pedalkoppel I/P – Pedalkoppel II/P – Pedalkoppel III/P – Unteroktavkoppel II/I – Oberoktavkoppel II/I – Oberoktavkoppel III/II – Oberoktavkoppel III – Oberoktavkoppel I (Tritt)	Włączniki ręczne: – Rohrwerke ab – Hauptregister-Feststellung – Freie Kombination – Streicher – Automat. Piano-Pedal Włączniki nożne: – Pleno organo – Forte Pedal – Elektropneumatik III – Fernwerk [nie działa] – Freie Kombination – Pedalkoppel I/P – Pedalkoppel II/P – Oktavkoppel I – Manualkoppel II/I – Manualkoppel III/I

Tabela 10. Porównanie cech charakterystycznych w preludiach chorałowych *Herzlich tut mich verlangen* W. F. Markulla i J. Brahmsa

Cechy utworów	Wilhelm Friedrich Markull — <i>Herzlich tut mich verlangen</i> op. 123 nr 8 (1882)	Johannes Brahms — <i>Herzlich tut mich verlangen</i> op. posth. 122 nr 10 (1897?)
Metrum	C	6/4 – C – 6/4
Tempo	<i>Adagio</i>	brak oznaczeń
Tonacja	a-moll	a-moll
Liczba głosów	3	4, w ostatnim takcie zwiększająca się do 8
Faktura	polifoniczna, linii <i>cantus firmus</i> w tenorze towarzyszą dwa skrajne głosy kontrapunktujące w uzupełniającym się rytmicznie ruchu szesnastkowo-ósemkowym	polifoniczna, linii <i>cantus firmus</i> w tenorze towarzyszą dwa górne głosy kontrapunktujące — górny — w równomiernym ruchu szesnastkowym i środkowy — w ruchu ćwierćnutowym i szesnastkowym oraz głos basowy w ruchu ósemkowym
<i>Cantus firmus</i>	pełny w długich wartościach w tenorze granym na pedale	pełny w długich wartościach w tenorze granym na pedale
Ukształtowanie materiału dźwiękowego głosów akompaniujących	linie melodyczne oparte na rozłożonych akordach z eksponowanymi dźwiękami prowadzącymi do poszczególnych składników akordów, bez związku motywicznego z melodią <i>cantus firmus</i> , oprócz incipitu pierwszego wersu chorałowego w głosie górnym na samym początku utworu	linie melodyczne oparte na rozłożonych akordach z eksponowanymi dźwiękami prowadzącymi do poszczególnych składników akordów w ruchu szesnastkowym oraz linia eksponująca powtarzalnie regularnie nuty w ruchu małowartościowym ósemkowym, wszystkie głosy akompaniujące bez związku motywicznego z melodią <i>cantus firmus</i>
Forma	nieprzerwana prezentacja melodii chorałowej w długich wartościach poprzedzona krótkim wstępem i zakończona długą <i>codą</i>	prezentacja poszczególnych wersetów chorału poprzedzonych zawsze odcinkami wprowadzającymi, krótka kadencja

STRESZCZENIE

Druga połowa XIX wieku to czas szybkich przemian w muzyce organowej, szczególnie kojarzony z rozwojem twórczości o charakterze koncertowym w postaci wielkich form fantazji czy sonaty. 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 stylistyczno-brzmieniowych wynikających z możliwości nowego typu organów. Dobrym przykładem zmian na gruncie tej formy są utwory skomponowane przez Wilhelma Friedricha Markulla oraz Johannes Brahmsa.

Zbiór Markulla jest mało znany, daje on jednak pełen przegląd form preludium chorałowego uprawianego w drugiej połowie XIX wieku. Przegląd z jednej strony ukazujący obiektywnie różne typy utworów opartych na melodiach chorałowych charakterystyczne dla muzyki organowej w tamtym czasie, z drugiej strony jednak dający wgląd w subiektywne postrzeganie tej formy przez kompozytora, ukazujący jego jak najbardziej osobisty styl. W zbiorze tym mamy też szereg opisów registracyjnych ściśle związanych z konkretnym instrumentem — z organami w kościele Mariackim w Gdańsku, które jednak są także w większości charakterystyczne dla stylu muzyki organowej w środkowej Europie.

Utwory Brahmsa to jeden z najbardziej znanych zbiorów preludium chorałowych w literaturze organowej okresu przełomu XIX i XX wieku. 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 je potraktować 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 XIX wieku.

Artykuł prezentuje analizę zawartości obu zbiorów, umieszczając ją w kontekście historyczno-muzycznym dotyczącym muzyki organowej w Niemczech w drugiej połowie XIX wieku, oraz wskazuje pewne wspólne cechy obu zbiorów i utworów tam zawartych na przykładzie preludium do melodii *Herzlich tut mich verlangen*.

SŁOWA KLUCZOWE: Wilhelm Friedrich Markull, Johannes Brahms, preludium chorałowe, organy, romantyzm, *Herzlich tut mich verlangen*

ABSTRACT

Choral prelude in the second half of the 19th century in an example of two sets by Wilhelm Friedrich Markull and Johannes Brahms

The second half of the nineteenth 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 characteristically in the second half of the nineteenth century on the one hand, on the other hand, however it 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 and 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 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 condensed 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 — the 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 a 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.

KEYWORDS: Wilhelm Friedrich Markull, Johannes Brahms, choral prelude, organ, Romanticism, *Herzlich tut mich verlangen*

BIBLIOGRAFIA

- „Danziger Damfboot”, 1 II 1855, nr 27, s. 114.
- „Danziger Damfboot”, 9 XI 1855, nr 264, s. 1090.
- „Danziger Damfboot”, 12 XI 1855, nr 265, s. 1094.
- „Neue Woge der Zeit”, 13 XI 1855, nr 135, s. 1055.
- „Neue Woge der Zeit”, 17 XI 1855, nr 137, s. 1072–1073.
- „Neue Woge der Zeit”, 20 XI 1855, nr 138, s. 1079.
- Eggert Ephraim, *Orgeln in Danzig*, rękopis, Gdańsk 1802, PAN Biblioteka Gdańska, Ms. 926.
- Engel Hans, „Markull Friedrich Wilhelm”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 8, Kassel–Basel–London–New York 1960, s. 1660–1661.
- Gutknecht Dieter, *Friedrich Wilhelm Markull (1816–1887) als Schüler Friedrich Schneiders in Dessau*, w: *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas. Gdańsk and European Musical Culture*, Prace Specjalne 57, Gdańsk 2000, s. 420–426.
- Kittel Johann Christian, *Der angehende praktische Organist*, Erfurt 1808.
- Knecht Justin Heinrich, *Neue vollständige Orgelschule*, t. 1–3, Lipsk 1795–1798.
- Lauer Wojciech, *Friedrich Wilhelm Markull (1816–1887), Twórczość organowa*, praca magisterska (maszynopis), Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2008.
- Lauer Wojciech, *Utwory organowe Wilhelma Friedricha Markulla*, w: *Organy i Muzyka Organowa XIV*, Prace Specjalne 77, Gdańsk 2009.
- Neumann Wilhelm, *Friedrich Wilhelm Markull*, w: *Johan Friedrich Kittel. Friedrich Wilhelm Markull. Carl Loeve: Biographien*, seria: *Die Componisten der neueren Zeit*, t. 45, Kassel 1857, s. 55–78.
- Oakeley Herbert S., „Markull Friedrich Wilhelm”, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 11, Londyn 1980, s. 692–693.
- Owen Barbara, *The organ music of Johannes Brahms*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Renkewitz Werner, Janca Jan, *Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen*, t. 1, Wuerzburg 1984.
- Todd R. Larry, *Mendelssohn. A Life in Music*, Oxford 2003.
- Zakrzewska-Nikiporczyk Barbara, *Życie muzyczne Pomorza w latach 1815–1920*, w: *Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polskich 2*, red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 1982, s. 20–22.

Źródła internetowe:

http://www.encyklopediagdanska.pl/index.php?title=MARKULL_FRIEDRICH_WILHELM
(dostęp: 20.03.2015).

http://www.encyklopediagdanska.pl/index.php?title=SCHURICHT_CARL_GOTTHILF_JULIUS
(dostęp: 20.03.2015).

http://www.edition-lade.com/b__cds/e__cd__dispositionen/disposition_cd_022.htm#d022
(dostęp: 14.11.2012).

http://www.edition-lade.com/b__cds/d__cd__orgeln/orgel_cd_022.htm#oischl
(dostęp: 14.11.2012).