

Jerzy Kukla

Dyspozycja organów Josepha Goebbla w Archikatedrze Oliwskiej jako odzwierciedlenie XX-wiecznych nurtów w europejskiej muzyce organowej

Aspekty Muzyki 7, 257-274

2017

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.



JERZY KUKLA

Lublin

kuklamusic@poczta.onet.pl

Dyspozycja organów Josepha Goebła w Archikatedrze Oliwskiej jako odzwierciedlenie XX-wiecznych nurtów w europejskiej muzyce organowej

Próby ujednoczenia pryncypiów budownictwa organowego w Europie, podejmowane od początku XX wieku, nie miały w przeszłości precedensu. Do tego momentu rozwój budownictwa organowego przebiegał w sposób autonomiczny, zaś organy powstające pod koniec XIX wieku we Francji, Niemczech, Włoszech czy krajach kręgu iberyjskiego, w mniejszym lub większym stopniu, wpływały z archetypów wykształconych tamże w przeszłości.

Kongres organistów, organmistrzów i muzykologów, który miał miejsce w roku 1909 w Wiedniu, zaowocował ogłoszeniem *Internationales Regulativ für Orgelbau*¹, czyli zbioru norm dotyczących zarówno wyposażenia stołu gry i wymiarów jego elementów, jak i przede wszystkim — założeń szeroko pojętej estetyki brzmieniowej organów, w duchu syntezy instrumentów Silbermanna i współczesnego budownictwa niemieckiego ze stylistyką szkoły Cavallé-Colla².

Merytorycznym i ideowym patronem tych przemian był Albert Schweitzer (1875–1965), który również niejednokrotnie zwracał uwagę na problematykę

¹ M. Szulik, *Powstanie i rozwój Orgelbewegung*, [komputeropis pracy magisterskiej], promotor: ks. prof. dr hab. J. Chwałek, Wydział Teologii, Instytut Muzykologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2000, s. 21.

² *Das neue Lexikon der Musik*, hrsg. v. G. Massenkeil, Bd. 3, Stuttgart 1996, s. 542.

ochrony zabytkowych organów będących punktem wyjścia, zarówno dla zagadnień interpretacji dawnej muzyki, jak i źródłem wiedzy o dyspozycji i menzuracji organowych głosów.

Jednakże po kongresie organowym we Freiburgu w roku 1926 niemiecki krąg organistów, organmistrzów i teoretyków zajmujących się problematyką budownictwa organowego i jego historią, poddał krytyce jakiegokolwiek wpływy romantyczne, zwracając się ku ideałom niemieckiego budownictwa XVII wieku, co dało początek estetyce *Orgelbewegung*. Nie przyjęła się ona jednak poza granicami Niemiec, bowiem instrumenty budowane po pierwszej wojnie światowej we Francji (Gonzalez) i Włoszech (Mascioni, Tamburini) utrzymane były w duchu syntezy elementów estetyki neobarokowej i romantycznej, zaś w Polsce (Biernacki, Homan-Jeziński) i Czechach (Tuček) nadal budowano organy utrzymane całkowicie w stylistyce XIX-wiecznej.

Jeszcze większe zróżnicowanie panowało w muzyce tworzonej na organy w pierwszej połowie XX wieku, co było zresztą odzwierciedleniem równoległej egzystencji postromantyzmu i nowych prądów w muzyce powszechnej. I tak, we Francji obok kontynuatorów symfonizmu organowego jak: Marcel Dupré (1886–1971), Maurice Duruflé (1902–1986), Gaston Litaize (1909–1991) czy Jean Langlais (1907–1991), tworzyli: Jehan Alain (1911–1940) oraz Olivier Messiaen (1908–1992), którzy — wyrastając niewątpliwie z ducha symfonizmu Charles’a-Marii Widora (1844–1937) i Louisa Vierne’a (1870–1937), wypracowali (zwłaszcza Messiaen) indywidualny — co do formy i organizacji systemów skalowych — język muzyczny oraz sposób operowania barwami organów, daleki od symfonicznych schematów. Neoklasyczne *Prelude et fughetta* op. 41 Alberta Roussela (1869–1937) dopełniają obraz francuskiej muzyki organowej pierwszej połowy XX wieku.

Muzyka organowa tworzona w kręgu niemieckim także jest zróżnicowana pod względem stylistycznym, nawet wtedy, gdy inspiracje swe czerpie z jednego źródła, jaką była twórczość Johanna Sebastiana Bacha.

Język muzyczny Maxa Regera (1873–1916) i Johanna Nepomuka Davida (1895–1977) ukazuje kreatywność spuścizny kantora lipskiego, bowiem w twórczości pierwszego z nich dokonuje się synteza polifonii z wagnerowską harmoniką, zaś u drugiego — z dysonansowym językiem harmonicznym, właściwym dla „nowej rzeczowości” (*neue Sachlichkeit*) Paula Hindemitha (1895–1963), autora m.in. trzech sonat organowych. Z ducha wagnerowskiej harmoniki wyszedł również Sigfrid Karg-Elert (1877–1933), jednakże wzbogacając ją o elementy impresjonizmu francuskiego, jak również eksperymentując z nietypo-

wymi zestawami głosów³, zasłużył na tytuł niewątpliwie największego kolorysty w niemieckiej muzyce organowej. *Orgelsonate* Arnolda Schönberga (1874–1951) stanowi z kolei przykład dzieła organowego opartego na technice dodekafonicznej.

Poza wspomnianymi reprezentantami wielkich szkół francuskich i niemieckich, ważny wkład w rozwój muzyki organowej w Europie wnieśli: Marco Enrico Bossi (1861–1925), Otto Olsson (1879–1964), Feliks Nowowiejski (1877–1946) i Mieczysław Surzyński (1866–1924).

Z powyższego — siłą rzeczy uogólnionego — zestawienia wynika, że wobec takiej różnorodności stylistycznej w muzyce organowej tworzonej w XX wieku, nie mówiąc już o odkrywanych wtedy dziełach mistrzów ery przedbachowskiej, koniecznością stało się jednak wypracowanie modelu organów uniwersalnych, na których można wykonywać całą literaturę organową, przy najmniejszym stopniu kompromisu brzmieniowego. Chodziło o instrument, który będzie posiadał zarówno charakterystyczne, romantyczne głosy zasadnicze, jak i polifoniczne mikstury oraz głosy alikwotowe, nawiązujące do epoki baroku (jak tego chcieli ideolodzy *Orgelbewegung*).

Wydaje się, że tę świadomość posiadał Joseph Goebel, przystępując w roku 1934 do przebudowy słynnych, wielkich organów oliwskich. Instrument ten, budowany w latach 1763–1788 przez Johanna Wilhelma Wulffa, zaś ukończony przez Friedricha Rudolfa Dalitza w latach 1790–1793, posiadał 83 głosy, 3 manualy i pedał. Aż do 1855–1856 roku, kiedy to Eberhard Friedrich Walcker oraz Henry Willis zbudowali 100-głosowe organy, odpowiednio w katedrze w Ulm i katedrze w Liverpool, był to największy instrument w Europie.

Niestety, wspaniałości i kunsztowi snycerskiemu jedyne w swym rodzaju, monumentalnego, rokokowego prospektu nie dorównywała jakość samego — skądinąd imponującego co do założeń brzmieniowych i konstrukcyjnych — instrumentu. W swej publikacji *Organy oliwskie — theatrum historicum*⁴, Przemysław Lewko opisuje wyniki przeprowadzonej przez siebie kwerendy archiwalnej organów w Oliwie. Z zachowanych ekspertyz wynika, iż instrument był wadliwie zaprojektowany, zaś jego wielkość, iadekwatna do ilości miejsca za prospektem, uniemożliwiała nie tylko właściwe funkcjonowanie

³ W odróżnieniu od tworzących dotychczas kompozytorów niemieckich Karg-Elert, wzorem twórców francuskich, zazwyczaj precyzyjnie określał rejestrację w swych utworach.

⁴ P. Lewko, *Organy oliwskie — theatrum historicum*, w: *Organy i muzyka organowa XIV*, (Prace Specjalne 77), red. J. Krassowski et al., Gdańsk 2009, s. 364–397.

mechaniki, lecz znacznie utrudniała regulację mechanizmu i strojenie⁵. Przeprowadzona w latach 1863–1865 przebudowa organów przez Friedricha W. Kaltschmidta, pomijając modernizację jego estetyki brzmieniowej (z późno-barokowej na wczesnoromantyczną), nie przyniosła wymiernych skutków i nie wpłynęła pozytywnie na jakość funkcjonowania instrumentu⁶.

Po latach, Joseph Goebel opisał założenia ideowe, przyświecające mu przy opracowywaniu planów przebudowy organów oliwskich⁷. Miał to być instrument nawiązujący do prawzorca Wulffa, jednakże z uwzględnieniem współczesnych tendencji w budownictwie organowym⁸.

Przebudowa objęła następujący zakres:

- a) budowę nowych wiatrownic upustowych o membranach pionowych,
- b) budowę nowego systemu powietrznego,
- c) budowę nowego stołu gry,
- d) zastosowanie traktury elektro-pneumatycznej,
- e) zainstalowanie elektrycznej dmuchawy wraz z prądnicą prądu stałego (traktura),
- f) połączenie elektryczne organów głównych z organami chórowymi (transept).

Jeśli chodzi o aparat brzmieniowy, Goebel zachował dużą część piszczałek Wulffa/Dalitz (w tym wszystkie piszczałki prospektowe), dokonując niekiedy translokacji między głosami oraz przesunąć w celu korekty menzury.

W wyniku przebudowy i modernizacji powstał instrument o czterech manualach i pedale, posiadający — w wyniku połączenia organów w transepcie — 101 głosów, według następującej dyspozycji (zob. tab. 1).

⁵ F.W. Markull: „Przy swoistym stylu budowy organów oliwskich bardzo mozolne jest dotarcie do mechanizmu kierującego i w ogóle do wewnętrznych części oraz trudny dostęp do piszczałek, co sprawiło, że strojenie wymagało więcej czasu, niż przy innych wielkich organach”. Cyt. za: *ibidem*, s. 372.

⁶ Opinia prof. Carla A. Haupta z Berlina z 1890 r.: „Kaltschmidt był zdania, że te osobliwe organy muszą zostać zachowane w pierwotnej formie i w tej konwencji miała być przeprowadzona naprawa. Ponieważ była tańsza, otrzymał zlecenie. Naprawa została przeprowadzona w latach 1863–65, ale stare błędy pozostały, w związku z czym obecna naprawa jest sprawą pilną”. Cyt. za: *ibidem*, s. 374.

⁷ J. Goebel, *Theorie und Praxis des Orgelpfeifenklages: Intonieren und Stimmen*, (Schriftenreihe das Musikinstrument 9), Frankfurt am Main 1967.

⁸ „Die jetzige Disposition will den Klang der ersten Orgel wieder erstehen lassen, ohne jedoch auf moderne Stimmen zu verzichten”. Cyt. za: *ibidem*, s. 85.

Tabela 1. Dyspozycja organów w Oliwie J. Goebła

MANUAŁ I (Positiv)	MANUAŁ II (Hauptwerk)	MANUAŁ III (Oberwerk)
1. Quintaden 8'	18. Prinzipal 16'	36. Quintaden 16''
2. Prinzipal 4'	19. Gedacktpommer 16'	37. Weitprincipal 8'
3. Rohrflöte 4'	20. Deutscherprincipal 8'	38. Spitzflöte 8'
4. Nachthorn 2'	21. Offenflöte 8'	39. Weidenpfeife 8'
5. Kleinquinte 1 1/3'	22. Rohrflöte 8'	40. Meerflaut 8'
6. Sifflöte 1'	23. Geige 8'	41. Prästant 4'
7. Cymbel 3 fach	24. Großnasat 5 1/3'	42. Querflöte 4'
8. Bärpfeife 8'	25. Oktave 4'	43. Nasat 2 2/3'
Schwebung	26. Blockflöte 4'	44. Oktavflöte 2'
MANUAŁ I (Brustwerk)	27. Gemshorn 4'	45. Superquinte 1 1/3'
9. Nachthorn 16'	28. Quinte 2 2/3'	46. Sedecima 1'
10. Ital. Prinzipal 8'	29. Superoktave 2'	47. Mixtur 2-4 fach
11. Kupfergedackt 8'	30. Sesquialter 2 fach	48. Rankett 16'
12. Violflöte 8'	31. Großmixtur 5-6 fach	49. Krummhorn 8'
13. Flachflöte 4'	32. Scharff 4 fach	50. Geigend Regal 4'
14. Principalquinte 2 2/3'	33. Bombarde 16'	HR ab Oberwerk
15. Oktave 2'	34. Trompete 8'	Sonnen
16. Mixtur 3-5 fach	35. Klarine 4'	Angelika I
17. Trichterregal 8'	HR ab Hauptwerk	Angelika II
MANUAŁ (IV Echowerk I)	PEDAŁ	POŁĄCZENIA
51. Lieblich Gedackt 16'	69. Kontraprinzipal 32'	IV/I
52. Hornprinzipal 8'	70. Prinzipalbass 16'	III/I
54. Schweizerpfeife 8'	72. Untersatz 16'	I/II
55. Geigenschwebung 8'	73. Lieblich Gedackt 16'(tr?)	III/II
56. Scharf 6 fach	74. Quintbass 10 2/3'	IV/II
57. Dulcian 16'	75. Octavbass 8'	IV/III
58. Oboe 8'	76. Rohrflöte 8'	I/P

59. Schalmey 4'	77. Theorbe 4'	II/P
MANUAL IV (Echowerk II)	78. Weitgedackt 4'	III/P
60. Quintaden 4'	79. Bauernpfeife 1'	IV/P
61. Viola 4'	80. Rauschpfeife 2 2/3 + 2'	ORGANY CHÓROWE
62. Zartquinte 2 2/3'	81. Mixtur 6 fach	88. Bordun 16'
63. Waldflöte 2'	82. Kontraposaune 32'	89. Principal 8'
64. Terzflöte 1 3/5'	83. Posaune 16'	90. Gambe 8'
65. Septime 1 1/7'	84. Dulcian 16'(tr)	91. Hohlflöte 4'
66. None 8/9'	85. Trompete 8'	92. Gemshorn 2'
67. Terzcymbel 3 fach	86. Schalmey 4'(tr)	93. Progressiv 2-4 fach
68. Vox humana 8'	87. Singend Cornett 2'	94. Oktavcymbel 2 fach
Schwebung		95. Geigen Prinzipal 8'
HR ab Echowerk		96. Aeoline 8'
		97. Gedackt 4'
		98. Rohrflöte 2'
		99. Subbass 16'
		100. Bassflöte 8'
		101. Violoncello 8'

Podział zespołów brzmieniowych manualu I związany był zapewne z usytuowaniem wiatrownic: *Brustwerk* w dolnej kondygnacji północnego, zaś *Positiv* — południowego skrzydła szafy organowej. Podobnie w przypadku manualu IV, gdzie wiatrownica w szczycie południowego boku szafy przyporządkowana była głosom sekcji *Echowerk I*, zaś zespół sekcji *Echowerk II* usytuowany był w centralnej części prospektu nad witrażem. Jednakże podział głosów sprawiał, iż sekcje w ramach wyszczególnionych manualów były komplementarne, tworząc logiczną, spójną całość.

Istotnym elementem założeń brzmieniowych instrumentu jest układ głosów wielochórowych (mikstur), który zamieszczony został w tabeli 2.

Stół gry wyposażony był w dwie wolne kombinacje, walec crescendowy, trzy dźwignie żaluzjowe: jedna dla manualu III (*Oberwerk*) oraz dwie dla manualu IV (*Echowerk I i II*) oraz nożne włączniki.

Tabela 2. Układ głosów wielochórowych w organach w Oliwie

MANUAŁ I					
BRUSTWERK:					
Mixtur 3-5 fach					
1/2'					
2/3'					
1'					
1 1/3'					
1 1/3'					
1 1/3'					
1 3/5' (sic!)					
2'					
2 2/3'					
2 2/3'					
4'					
4'					
<i>C</i>	<i>dis</i>	<i>dis</i> ¹	<i>c</i> ²	<i>f</i>	
POSITIV:					
Cymbel 3 fach					
1/4'					
1/3'					
1/3'					
1/2'					
1/2'					
1/2'					
2/3'					
2/3'					
2/3'					
2/3'					
1'					
1'					
1'					
1 1/3'					
1 1/3'					
1 1/3'					
2'					
2'					
2 2/3'					
<i>C</i>	<i>d</i>	<i>c</i> ¹	<i>g</i> ¹	<i>d</i> ²	<i>h</i> ²
MANUAŁ II					
HAUPTWERK:					
Sesquialter 2 fach					
1 3/5'					
2 2/3'					
<i>C</i>					

Grossmixture 5-6 fach:			
1/2'			
2/3'	2/3'		
1'	1'	1'	1'
1 1/3'	1 1/3'	1 1/3'	1 1/3'
2'	2'	2'	2'
	2 2/3'	2 2/3'	2 2/3'
		4'	4'
			5 1/3'
<i>C</i>	<i>c</i>	<i>c</i> ¹	<i>c</i> ²

Scharf 4 fach			
4/7'			1 1/3'
4/5'			1 3/5'
1 1/3'			1 1/3'
4'			4'
<i>C</i>			<i>gis</i> ²

MANUAL III				
OBERWERK:				
Mixture 2-4 fach:				
1 1/3'	1 1/3'	1 1/3'	1 1/3'	
2'	2'	2'	2'	
	2 2/3'	2 2/3'	2 2/3'	
		4'	4'	
			5 1/3'	
<i>C</i>	<i>C</i>	<i>c</i> ¹	<i>c</i> ²	
MANUAL IV				
ECHOWERK I:				
Scharf 4-5 fach:				
	4/11'	4/11'		
2/5'	2/5'	2/5'		

4/9'	4/9'	4/9'	4/9'	
1 1/3'	1 1/3'	(1 1/3 ?)	1 3/5'	1 3/5'
2'	2'	2'	2'	2'
		2 2/3'	2 2/3'	2 2/3'
			4'	4'
<i>C</i>	<i>C</i>	<i>c</i> ¹	<i>c</i> ²	<i>a</i> ²

ECHOWERK II:					
Terzcymbel 3 fach:					
1/6'					
2/5'	2/5'	2/5'	1/3'		
1/4'	1/4'	1/3'	4/5'	4/5'	4/5'
	1/3'	1/2'	2/3'	1'	1 1/3'
				1 1/3'	2'
<i>C</i>	<i>C</i>	<i>f</i>	<i>f</i> ¹	<i>c</i> ²	<i>f</i> ²

PEDAŁ			
Rauschpfeife 2 fach:			
2'			
2 2/3'			
<i>C</i>			
Mixtur 5-6 fach			
1/2'		1/2'	
2/3'		2/3'	
1'		1'	
1 1/3'		1 1/3'	
4'		4'	
		5 1/3'	
<i>C</i>		<i>f</i>	

W tej postaci organy katedry w Oliwie zachowały się do roku 1964, bowiem wtedy zainicjowano remont generalny, rozbudowę i modernizację instrumentu. Jednakże nie nastąpiły aż tak istotne zmiany w samej substancji dźwiękowej,

aby uniemożliwiało to odtworzenie ich kształtu z czasów Josepha Goebła. Tym bardziej, że zachowały się liczne nagrania radiowe oraz płytowe, dokumentujące ich brzmienie sprzed wspomnianej powojennej przebudowy.

Istotnie, dyspozycja opracowana przez Josepha Goebła wskazuje na wysoki poziom wiedzy gdańskiego organmistrza w dziedzinie muzyki organowej, jak również znajomości (i świadomości!) historii budownictwa organowego. Założenia brzmieniowe organów oliwskich, mimo iż niewątpliwie inspirowane estetyką *Orgelbewegung*, wykraczają poza ograniczenia tej ideologii.

W duchu ustaleń konferencji we Freiburgu znalazły się:

- a) proporcje między głosami zasadniczymi a alikwotowymi,
- b) układ sekcji nawiązujący do wielkich organów północnoniemieckiego baroku,
- c) układ mikstur co do pozycji stopowej i ilości repetycji,
- d) zastosowanie alikwotów dysonujących, zarówno jako głosy pojedyncze (*Septime 1 1/7'* oraz *None 8/9'* w *Echowerk II*), jak i składniki mikstur (oba *Scharffy* w: *Hauptwerk* i *Echowerk I*),
- e) liczna obsada archaizujących głosów języczkowych o skróconych rezonatorach, tzw. „głosów regałowych” (*Trichterreal 8'* i *Bärpfeife 8'* w *Positiv*; *Rankett 16'* i *Geigend Regal 4'* w *Oberwerk*).

Natomiast wbrew negatywnym poglądom na elementy stylistyki romantycznej w budownictwie organowym, zawartym w założeniach estetyki *Orgelbewegung*, Goebel zastosował tu:

- a) zróżnicowaną i stosunkowo liczną obsadę głosów labialnych ośmiostopowych w każdej sekcji,
- b) liczne głosy smyczkujące (po jednym w manualach: I, II, III i pedale, trzy w manuale IV),
- c) głos mieszany, nie repetyjący, lecz progresywny (*Mixtur 2-4 fach* w *Oberwerk*),
- d) głosy akustycznie wibrujące (*Meerflaut 8'* w *Oberwerk*, *Geigenschwebung 8'* w *Echowerk I*),
- e) głosy językowe *Oboe 8'* i *Vox humana 8'* (*Echowerk I* i *II*), których piszczałki wykonane są według współczesnych, niemiecko-symfonicznych wzorców,
- f) szafy ekspresyjne w trzech sekcjach (*Oberwerk*, *Echowerk I* i *II*),
- g) walec crescendoy,
- h) podłączenie do głównego stołu gry organów firmy Gebrüder Dinse (1900) w transepcie, o typowo romantycznej dyspozycji, jako nawiązanie do idei *Fernwerk*,

- i) transmisje głosów, zarówno między sekcjami (*Dulcian 16'* i *Schalmey 4'* z *Echowerk* do *Pedal*), jak i w ramach jednej sekcji (*Kontraprinzipal 32'* — *Prinzipalbass 16'* — *Octavbass 8'* oraz *Kontraposaune 32'* — *Posaune 16'* — *Trompete 8'* w *Pedal*).

Z powyższego zestawienia wynika, iż Goebel w swym postrzeganiu organów bliższy był duchowi Alberta Schweitzera niż Christiana Mahrenholza (1900–1980). Zarówno we wcześniejszym swym instrumencie w kościele św. Krzyża w Poznaniu (na Grobli), jak i w swym największym dziele — wielkich organach katedry w Oliwie, dążył do syntezy najbardziej charakterystycznych cech brzmieniowych instrumentów każdej epoki i kręgu estetycznego tak, aby możliwe było wykonywanie szerokiego spektrum repertuaru muzyki organowej przy jak najmniejszym kompromisie brzmieniowym.

Instrument oliwski dzięki niezwykle bogatej palecie brzmieniowej i zróżnicowaniu w ramach wszystkich rodzin głosów obejmował niemalże dziesięć oktaw i dawał możliwości zestawienia kilku typów *Pleno*:

- a) dla muzyki baroku niemieckiego, przy użyciu mikstur i cymbeli typu klasycznego,
- b) dla muzyki baroku francuskiego, przy użyciu głosów języzkowych $16' - 8' - 4'$ i wybranych głosów $16' - 8' - 4' - 2 \frac{2}{3}' - 2' - 1 \frac{3}{5}'$ jako *Grand jeu* czy głosów zasadniczych i mikstur klasycznych jako *Plein jeu*,
- c) dla muzyki romantyzmu (symfonizmu) niemieckiego, przy użyciu połączonych manualów i wszystkich głosach labialnych $16' - 8' - 5 \frac{1}{3}' - 4' - 2 \frac{2}{3}' - 2' - 1 \frac{3}{5}'$, *Grossmixture 5-6fach* z *Hauptwerk* i *Mixture 2-4fach* z *Oberwerk* oraz głosów języzkowych $16'$ i $8'$ we wszystkich manualach, z pominięciem głosów regałowych,
- d) dla muzyki romantyzmu (symfonizmu) francuskiego, przy użyciu głosów wyszczególnionych powyżej (dla romantyzmu niemieckiego), wzbogaconych o wszystkie głosy językowe oraz *Mixture 3-5fach* z *Positiv*.

Poza zróżnicowanymi modelami *organo pleno*, instrument oliwski pozwalał uzyskać charakterystyczne zestawy głosów właściwych zarówno dla starofrancuskich suit (*Basse de cromorne*, *Tierce en taille*, *Récit de nazard*, *Dialogue sur la Voix Humaine*, itp.), jak i dla muzyki z przełomu XIX/XX wieku. Każdy manual posiadał głos szesnastostopowy. Obsada głosów 8- i 4-stopowych obejmowała wszystkie typy i grupy brzmieniowe: pryncypały, flety otwarte, flety kryte, flet przedęty⁹, i — jak już wspomniano — głosy smyczkowe oraz aku-

⁹ Przedęty kryty (sic!) głos *Querflöte 4'* posiada piszczałki Wulffa-Dalitz. Por. J. Goebel, op. cit., s. 86.

stycznie wibrujące. Umożliwiało to uzyskanie charakterystycznej dla brzmienia romantycznego zróżnicowanej masy głosów zasadniczych. Dzięki trzem szafom ekspresyjnym można było uzyskać najsubtelniejsze cieniowanie dynamiki w manualach wyższych, zaś dzięki zróżnicowanym co do wysokości mikstur — płynne *crescendo* od Regerowskiego *pppp* aż po imponujące, pełne i blasku i masy — *tutti*. Dla interpretacji muzyki francuskich symfoników zastosował on w IV manuale zestaw głosów językowych 16' — 8' — 4', nawiązujący do francuskich *Bombardenklaviere* (określenie Goebela), co jeszcze bardziej wskazuje na pokrewieństwo Goebela z estetyką Schweitzera-Ruppa¹⁰. Natomiast organista wykonujący na tym instrumencie dzieła Johanna Nepomuka Davida, Sigfrida Karg-Elerta, Oliviera Messiaena i innych kompozytorów — organowych klasyków XX wieku, ma do dyspozycji przebogata paletę głosów alikwotowych, włącznie z septymą 1 1/7', noną 8/9' aż po oryginalne obydwie głosy *Scharff* (w II i IV manuale), w których występują tercje, septymy, nony i undecymy, które to dołączone do pozostałych klasycznych mikstur tworzą niepowtarzalne, oryginalne i natychmiast rozpoznawalne *pleno* organów oliwskich.

Porównując założenia brzmieniowe organów Josepha Goebela, zarówno w katedrze oliwskiej, jak i w kościele św. Krzyża w Poznaniu, z innymi instrumentami, które powstawały w pierwszej połowie XX wieku w kręgu niemieckim, podziwiać należy indywidualne podejście wybitnego gdańskiego organmistrza do zagadnienia przeszłości i współczesności w budownictwie organowym. Goebel czerpie najlepsze elementy estetyki *Orgelbewegung*, uwzględniając w swych dyspozycjach, zarówno neobarokowe głosy, nawiązujące do budownictwa XVII/XVIII wieku, a zarzucone w erze romantyzmu, jak i nowoczesne eksperymentalne mikstury, u których genezy tkwią poszukiwania brzmień na drodze akustycznej.

Jednocześnie nie odżegnuje się od najlepszych tradycji romantycznych, nie zastępując, np. istotnego (a rugowanego przez innych ówczesnych organmistrzów) głosu *Oboe 8'* — głosem *Rohrschalmei 8'* oraz uwzględniając typowo romantyczne głosy fletowe otwarte (również wtedy rzadko budowane), jak i głosy smyczkowe, od szesnastostopowego Violonu w pedale po czterostopową *Violę* w IV manuale.

Wszystko razem składa się na obraz organów o nie tylko indywidualnym brzmieniu, ale także o ogromnej wszechstronności co do możliwości interpretacji szerokiego repertuaru muzyki organowej. W tym aspekcie organy Goebela były instrumentem pionierskim i unikalnym, bowiem negacja ortodoksyjnego stoso-

¹⁰ Ibidem, s. 87.

wania zasad *Orgelbewegung* i budowanie instrumentów uniwersalnych w kręgu niemieckim stały się powszechne dopiero w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia.

Jest rzeczą symptomatyczną, że w latach powojennych pozytywnie o organach oliwskich wypowiadali się głównie zagraniczni wirtuozi, którzy potrafili dostrzec ich indywidualny rys na tle europejskiego instrumentarium. Powojenne środowisko polskich organistów, które z trzydziestoletnim opóźnieniem zafascynowało się estetyką *Orgelbewegung*, negowało elementy estetyki romantycznej, czego skutkiem była wspomniana przebudowa w latach 1964–1967. Wbrew zaleceniom profesora Bronisława Rutkowskiego, który sugerował zachowanie instrumentu w Goebrowskiej postaci brzmieniowej¹¹, uznając ewentualne zmiany za niepożądane¹², zlikwidowano żaluzje w dawnych sekcjach: *Echowerk I* i *II* (obecnie podłączonych do klawiatury V manualu) oraz dobudowano pozytyw, umieszczając go w podłuczcu między filarami północnej nawy.

Mimo tego organy zachowały swe indywidualne brzmienie (nie nastąpiły zmiany w układach mikstur), które można podziwiać zarówno podczas licznych koncertów (zarówno festiwalowych, jak i demonstracyjnych dla turystów), jak i na ciągłe powstających nagraniach płytowych.

Z kolei instrumentolodzy z kręgu specjalistów w dziedzinie zabytkowych organów poddawali krytyce przebudowę traktury z mechanicznej na elektryczną. Zarzut ten nie jest do końca uzasadniony. Po pierwsze: instrument 70 lat po przebudowie Kaltschmidta był nadal wadliwy, a w latach trzydziestych XX wieku znacznie zniszczony przez drewnojady i wilgoć¹³. Po drugie: jak unaocniają zarówno pomiary wewnątrz szafy organowej oraz potwierdzają odnalezione przez P. Lewko dokumenty, brak jest odpowiedniej przestrzeni dla tak dużych organów mechanicznych, zapewniającej właściwe przeprowadzenie traktury, systemu powietrznego, dostęp do mechanizmu oraz piszczałek. Nie udało się to ani Wulffowi, ani Dalitzowi, ani Kaltschmidtowi.

¹¹ B. Rutkowski, *Orzeczenie w sprawie obecnego stanu organów Katedry Oliwskiej z punktu widzenia artystyczno-użytkowego*, (maszynopis Archiwum Kurii Biskupiej w Gdańsku, III/KB IX, 13), Gdańsk 1961, s. 86–87.

¹² „Wprawdzie obecna dyspozycja nie jest dyspozycją Brata Michała Wulffa, gdyż była ona wiele razy zmieniana i uzupełniana, ale nie można wprowadzać dalej jeszcze nowych zmian — doprowadziłoby to bowiem do całkowitego odejścia od pierwowzoru organów brata Michała. Nie może być też chyba mowy o powrocie do pierwotnej dyspozycji tych organów, o jej rekonstrukcji, nie byłoby to dziś z punktu widzenia muzycznego ani potrzebne, ani celowe)”. Cyt. za: *ibidem*, s. 86.

¹³ J. Goebel, *op. cit.*, s. 85.

Dzięki zaś zastosowaniu wiatrownic upustowych (bardziej precyzyjnych niż stożkowe) i elektrycznej traktury, mimo zachowania liczby 84 głosów wewnątrz wspianego, rokokowego prospektu oliwskiego, powstał po raz pierwszy instrument sprawny, bez problemów z równowagą ciśnienia powietrza (Goebel mógł zainstalować miechy pomocnicze wewnątrz organów) oraz funkcjonowaniem mechanizmu. Instrument pomimo znacznej wielkości charakteryzował się przemyślanym rozmieszczeniem elementów składowych, co pozwalało na łatwy dostęp do zespołów brzmieniowych przy koniecznych korektach stroju.

Dzisiaj organy Josepha Goebela w Archikatedrze Oliwskiej pod wezwaniem św. Trójcy są unikalnym przykładem estetyki brzmieniowej pierwszej połowy XX wieku i w świetle obowiązujących przepisów — już instrumentem zabytkowym, zasługującym na ochronę oraz stałą opiekę konserwatorską i organmistrzowską. Tym bardziej, iż — zdaniem autora niniejszego artykułu — ewentualna wierna rekonstrukcja instrumentów sprzed roku 1935 oznaczałaby powtórzenie błędów historycznych, udokumentowanych w zachowanych archiwaliach. Natomiast próba ominięcia tychże siłą rzeczy byłaby tworzeniem nowej rzeczywistości, mniej lub bardziej odległej od oryginalnej postaci organów Wulffa-Dalitz.

STRESZCZENIE

Tematem niniejszego artykułu jest estetyka brzmieniowa organów wielkich w Archikatedrze Oliwskiej, których przebudowy dokonał w roku 1935 gdański organmistrz Joseph Goebel. Była to najpoważniejsza przebudowa słynnych organów, zbudowanych w latach 1763–1788 przez Johanna Wilhelma Wulffa, zaś ukończonych przez Friedricha Rudolfa Dalitza w latach 1790–1793. Pierwotnie posiadały one 83 głosy, trzy manualy i pedały. Aż do roku 1855–1856, kiedy to Eberhard Friedrich Walcker oraz Henry Willis zbudowali 100-głosowe organy odpowiednio w katedrze w Ulm i katedrze w Liverpool, był to największy instrument organowy w Europie.

Z zachowanych w archiwach ekspertyz wynika, iż instrument był wadliwie zaprojektowany, zaś jego wielkość, nieadekwatna do ilości miejsca za prospektem, uniemożliwiała nie tylko właściwe funkcjonowanie mechaniki, lecz znacznie utrudniała regulację mechanizmu i strojenie.

W roku 1967 w swojej książce *Theorie und Praxis des Orgelpfeifenklanges: Intonieren und Stimmen* J. Goebel opisał założenia ideowe, przyświecające mu przy opracowywaniu planów przebudowy organów oliwskich. Miał to być instrument nawiązujący do prawzorca Wulffa, jednakże z uwzględnieniem współczesnych tendencji w budownictwie organowym. Goebel w swym postrzeganiu organów bliższy był duchowi Alberta Schweitzera niż Christiana Mahrenholza. Zarówno we wcześniejszym swym instrumencie w kościele św. Krzyża w Poznaniu, jak w swym największym dziele — wielkich organach katedry w Oliwie, dążył do syntezy najbardziej charakterystycznych cech brzmieniowych instrumentów każdej epoki i kręgu estetycznego tak, aby możliwe było wykonywanie muzyki organowej przy jak najmniejszym kompromisie brzmieniowym, co odróżniało go od innych budowniczych organów w kręgu niemieckim w pierwszej połowie XX wieku, zapatrzonych wyłącznie we wzorce barokowe.

SŁOWA KLUCZOWE: organy, organy oliwskie, Joseph Goebel, Johann Wulff, *Orgelbewegung*, estetyka brzmieniowa

ABSTRACT

Disposition of Joseph Goebel's organs in Gdańsk Oliwa Archcathedral as a reflection of the 20th century currents in European organ music

The subject of this article is the sound aesthetics of the great organs in the Holy Trinity and Blessed Virgin Mary Archcathedral in Gdańsk-Oliwa, reconstructed in 1935 by Joseph Goebel, a Gdańsk organ builder. This was the most fundamental reconstruction of the famous instrument built in 1763–1788 by Johann Wilhelm Wulff and completed in 1790–1793 by Friedrich Rudolf Dalitz. Initially, it had 83 stops, 3 manuals and a pedal, and until 1855–1856, when Eberhard Friedrich Walcker and Henry Willis built the 100-stop organs in the cathedral in Ulm and the cathedral in Liverpool, respectively, this was the biggest organ instrument in Europe.

Archived expert opinions prove that the instrument was faulty by design whilst its size, inadequate for the space behind the design, not only made it impossible for the mechanics to work properly, but significantly hindered the adjustment of the mechanism and tuning.

In 1967 in his book *Theorie und Praxis des Orgelpfeifenklanges: Intonieren und Stimmen* Joseph Goebel described the normative foundations laid when developing the plans of the Oliwa organ reconstruction. This was to be an instrument harking back to its Wulff's prototype, however taking into consideration the contemporary trends in organ building. Goebel was closer to the spirit of Albert Schweitzer than Christian Mahrenholz. Both in his earlier instrument in St. Cross Church in Poznań and in his biggest work — the great organ of the Oliwa Archcathedral — he strived for a synthesis of the most characteristic sound qualities of the instruments of each era and aesthetic circle to enable the performance of a wide spectrum of organ music with as little sound compromise as possible, which distinguished him from other organ builders of the German circle in the first half of the 20th century who followed exclusively Baroque standards.

KEYWORDS: the organ, the Oliwa organ, Joseph Goebel, Johann Wulff, *Orgelbewegung*, sound aesthetics

BIBLIOGRAFIA

Das neue Lexikon der Musik, hrsg. v. Günther Massenkeil, Bd. 3, Stuttgart 1996, s. 542.

Goebel Joseph, *Theorie und Praxis des Orgelpfeifenklanges: Intonieren und Stimmen*, Frankfurt am Main 1967.

Lewko Przemysław, *Organy oliwskie — theatrum historicum*, w: *Organy i muzyka organowa XIV*, (Prace Specjalne 77), red. Janusz Krassowski et al., Gdańsk 2009, s. 364–397.

Rutkowski Bronisław, *Orzeczenie w sprawie obecnego stanu organów Katedry Oliwskiej z punktu widzenia artystyczno-użytkowego*, (maszynopis Archiwum Kurii Biskupiej w Gdańsku, III/KB IX, 13), Gdańsk 1961, s. 86–87.

Szulik Michał, *Powstanie i rozwój Orgelbewegung*, [komputeropis pracy magisterskiej], promotor: ks. prof. dr hab. Jan Chwałek, Wydział Teologii, Instytut Muzykologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2000.

am