

Bartłomiej Majkrzak

Twórczość organowa Brunona Steina na tle jego działalności pedagogicznej i muzycznej

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 38 (3), 25-47

2018

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.

Bartłomiej Majkrzak

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

Twórczość organowa Brunona Steina na tle jego działalności pedagogicznej i muzycznej

Abstract

Bruno Stein's organ music in the context of pedagogical and musical activity

The purpose of this article is to present the life and organ work of Bruno Stein. The preparation for teaching was very important in Prussia, as it somehow traced a path of development for young people not only willing to be teachers but also musicians in the future. Bruno Stein, when composing organ preludes, recognised this situation and simultaneously became a model teacher as well as a composer of reliable and solid artistic achievements. The crucial element constituting the core of this article is the analysis of the selected preludes for organ. Having taken these compositions into account, one can observe the artistic means that were used by the composer, explore their style and purpose. Apart from organ works, Bruno Stein composed many other vocal, instrumental and vocal-instrumental pieces.

Keywords

Bruno Stein, organ, teacher's seminar, church music

Wprowadzenie

Stanowisko organisty w Kościele katolickim przez wiele lat było postrzegane jako bardzo prestiżowe. W dokumentach Kościoła podkreśla się, że muzyka stanowi nieodzowny i jednocześnie integralny element liturgii. Od muzyka oczekuje się zatem nie tylko odpowiedniego przygotowania, ale też pewnego wyczucia w sferze *sacrum*. W historii muzyki kościelnej zapisało się wielu znakomitych organistów, którzy swoją funkcję łączyli z pracą pedagogiczną, a nawet kompozycją.

Niniejszy artykuł został poświęcony Brunonowi Steinowi, pochodzącemu ze Śląska organiście, nauczycielowi oraz kompozytorowi. Wychowany w katolickiej rodzinie kontynuował drogę rozpoczętą przez ojca Josepha. Można by zapytać, czym wyróżniał się na tle innych muzyków kościelnych? Otóż pomimo swego krótkiego życia doskonale wypełnił zadanie, którego się podjął. Nie tylko stał się autorytetem dla młodych adeptów tej trudnej sztuki, ale przede wszystkim pozostawił po sobie spuściznę w postaci utworów będących wzorem solidnego rzemiosła kompozytorskiego oraz cechujących się poprawnością harmoniczną i kontrapunktyczną.

Artykuł ten jest zaledwie przyczynkiem do badań nad twórczością zmarłego w 1915 roku artysty. W tym miejscu należy wspomnieć o zróżnicowaniu jego dzieł. W swoim dorobku może się poszczycić nie tylko utworami *stricte* organowymi, lecz przede wszystkim mszami wokalnymi i wokально-instrumentalnymi.

Zawirowania wojenne oraz brak istniejącej dokumentacji nie sprzyjają zachowaniu pamięci o zmarłym kompozytorze. Wiele jego utworów zaginęło lub wciąż nie zostało odnalezionych. Niemniej jednak dzięki przychylności ludzi zatroskanych o tradycję, chcących ponownego odkrycia tych pięknych pereł muzyki sakralnej, na chwilę obecną udało się skompletować większość dzieł organowych Steina, co niewątpliwie stanowi spory krok naprzód.

Bruno Stein – życie i twórczość

Bruno Maria Josef Stein urodził się 27 czerwca 1873 roku w Oleśnie (niem. Rosenberg). Był synem Josepha Steina – kompozytora, muzyka i pedagoga. Rudymentarny rozwój swojego kunsztu za-

wdzięcza ojcu, cenionemu muzykowi. Kształcił się m.in. u Ignaza Reimanna, Juliusa Schneidera i Alberta Löschora¹. Dalszą wiedzę zdobywał już we własnym zakresie. Bruno został obdarzony ogromnym talentem. Podobnie jak ojciec był dobrym instrumentalistą, urodzonym improwizatorem i kompozytorem. Zresztą cała rodzina Steinów posiadała duże umiejętności muzyczne. Warto wspomnieć w tym miejscu o rodzeństwie Franzu i Margarete, którzy również przyczynili się do rozwoju muzyki na Śląsku w zakresie kompozycji, śpiewu, dydaktyki.

Pomimo trudności finansowych Bruno Stein zdobył wykształcenie w zawodzie nauczyciela w Oleśnie, a następnie w latach 1896–1897 studiował w Królewskim Akademickim Instytucie Muzyki Kościelnej w Berlinie². Jako pedagog pracował najpierw w Grotkowie³, zaś w 1897 roku otrzymał nominację na stanowisko nauczyciela w Paradyżu (prowincja poznańska). Od 1904 roku przebywał w Bydgoszczy, gdzie nauczał w tamtejszym seminarium nauczycielskim, a także prowadził chór Związku Śpiewaczego „Eintracht”. Przebywał tam do śmierci⁴. Dzięki skomponowaniu mszy na głosy męskie i organy został mianowany członkiem Królewskiej Akademii Filharmonicznej w Bolonii. Zmarł przedwcześnie w wieku zaledwie czterdziestu dwóch lat. Został pochowany na cmentarzu w Oleśnie.

Był skromnym i pomocnym człowiekiem, zupełnie jak jego ojciec, ale bardziej zamkniętym, niedostępnym oraz zafascynowanym muzyką. Posiadał wszechstronne zainteresowania, szczególnie w zakresie literatury i teatru⁵.

Muzyka kościelna była bardzo ważna dla Steina. W ciągu swojego krótkiego życia skomponował blisko siedemdziesiąt pięć dzieł: mszy (w tym requiem), oratoriów, łacińskich i niemieckich pieśni

1 A. Glauer, *150 Jahre – eine Zeitreise*, Opole 2012, s. 332–335. Zob. także: B. Speer, *Stein*, [w:] *Schlesisches Musiklexikon*, red. L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, s. 716.

2 G. Strecke, *Josef und Bruno Stein, zwei oberschlesischen Kirchenkomponisten*, „Der Oberschlesier“ 11 (1929), s. 821–825.

3 Z niem. Grottkau. W 1945 roku po przyłączeniu miasta do Polski urzędowa nazwa brzmiała Grotków (Zob.: Dz.U. 1945, Nr 33, poz. 196). Obecnie Grodków.

4 F. Hamann, *Die Musikerziehung an den ehemaligen Lehrerseminaren in Nieder- und Oberschlesien, Ost- und Westpreußen, Pommern und Posen nebst Biographien ihrer Musiklehrer (SML)*, Dortmund 1976, s. 154. Zob. także: A. Glauer, dz. cyt., s. 337.

5 Tamże, s. 339.

kościelnych, utworów organowych, utworów dla chórów męskich (z towarzyszeniem instrumentalnym i *a cappella*).

Niezwykle wyróżnienie dla kompozytora stanowiła nagroda przyznana przez Akademię Filharmoniczną w Bolonii, którą zdobył za *Cäcilienmesse* op. 5 na chór męski i organy. Sukces dzieła potwierdziły jego kolejne wydania.

Opracowania cykli mszalnych to jedne z ważniejszych kompozycji w dorobku artystycznym Steina. Przykładem może być tutaj *Missa brevis* op. 7 na dwa głosy i organy (wyd. Copenrath-Regensburg). W *Missa decima* op. 37 organy towarzyszą czterem głosom męskim. *Festmesse* op. 39 (wyd. Kothe-Leobschütz) jest utworem, w którym dominuje chór mieszany z organami. Punkt kulminacyjny w twórczości mszalnej Brunona Steina stanowi pięciogłosowa *Missa* op. 55. Jak stwierdza Gerhard Strecke, poszczególne głosy tak dobrze współbrzmiały w polifonicznym układzie, że wywierają na słuchacza ogromne wrażenie i świadczą o niezaprzeczalnym talencie kompozytora⁶.

Motety, które Stein także tworzył, nie tylko dowodziły, że istniało zapotrzebowanie na tego typu dzieła, ale również pozwoliły sięgnąć twórcy do skarbnicy form muzyki religijnej tworzonej na przestrzeni wieków. W tej dziedzinie najlepszym okazał się *Weihnachtsmotet* op. 63 na chór pięciogłosowy. Zapis nutowy tej kompozycji zamieszczony został w czasopiśmie „Der Oberschlesier” nr 11 (1929).

Do świeckich kompozycji Steina zalicza się m.in. pieśń na chór męski *Der Wald* op. 30 nr 1, a także opracowanie tekstu Schillera *Wir wollenseineineinig Volk von Brüdern* (Wilhelm Tell) na głos męski z towarzyszeniem małej orkiestry dętej. Na uznanie zasługuje również jego śpiewnik szkolny – cykl pieśni *Lieder der Liebe* na głos solowy z akompaniamentem fortepianu⁷.

Utwory, które komponował Bruno Stein, stanowiły wkład w ubogacenie liturgii mszy świętej, nastrajały słuchaczy do modlitwy oraz oddziaływały na sferę piękna duchowego człowieka. Omawiany twórca zasłużył się swoją działalnością nie tylko dla muzyki kościelnej, ale także dla rozwoju muzycznego młodych ludzi. Dzięki aktywności pedagogicznej wywarł wpływ na kształtowanie wrażliwości muzycznej młodego pokolenia.

6 G. Strecke, dz. cyt., s. 821–825.

7 Tamże, s. 821–825.

Kształcenie w Królewskich Seminarjach Nauczycielskich

Seminaria nauczycielskie najprężniej funkcjonowały w Prusach oraz zaborze pruskim. Na tym terenie powstawały Królewskie Seminarja Nauczycielskie (Königliches Lehrerseminar) – katolickie oraz ewangelickie. Różnica między nimi była głównie taka, że do seminarium ewangelickiego mogły uczęszczać tylko osoby niemieckiego pochodzenia, natomiast do katolickiego – Polacy i Niemcy. Kształcenie w tego typu ośrodkach trwało trzy lata, ale musiało być poprzedzone trwającym równie długo przygotowaniem w tzw. preparandzie (*Präparandenstalt*)⁸. Kandydat ubiegający się o przyjęcie do seminarium musiał wykazać się uzdolnieniami muzycznymi, a także posiadać odpowiednie predyspozycje psychiczne. Ponadto obowiązkowa była znajomość języków zarówno niemieckiego, jak i polskiego (seminaria katolickie). Dyrektorowi kandydat przedkładał siedem dokumentów:

- życiorys;
- świadectwo chrztu;
- świadectwo przyjęcia pierwszej komunii;
- świadectwo zdrowia;
- dwa świadectwa dotychczasowej nauki;
- zobowiązanie ojca, że w trakcie nauki będzie utrzymywał syna⁹.

Uczeń seminarium zdobywał szeroką wiedzę z zakresu nauk humanistycznych, matematycznych, przyrodniczych oraz artystycznych. Wysoki poziom nauczania miał zagwarantować przyszłemu absolwentowi umiejętności potrzebne w pracy pedagoga. Istotne w całym procesie kształcenia było to, że słuchacze mieszkali w internatach – stała opieka kadry wychowawczej pozwalała na nieustanny nadzór nad wychowankami. Młodzież wraz z nauczycielami brała aktywny udział w życiu społecznym i kulturalnym miasta, odpowiadając za przygotowanie uroczystości kościelnych oraz państwowych. Całego szeregu obowiązków dopełniały

8 F. Hamann, dz. cyt., s. 20.

9 J. Chrzęszcz, *Historia miast Pyskowice i Toszek*, Gliwice 1994, s. 141–144.

praktyki zawodowe, odbywające się przez cały okres edukacji. Z tego powodu przy seminariach zakładano szkoły ćwiczeń, w których uczniowie prowadzili zajęcia pod czujnym okiem nauczyciela seminaryjnego. Absolwenci opuszczali mury placówki już jako pełnoprawni nauczyciele, posiadający uprawnienia do podjęcia pracy w szkołach powszechnych¹⁰.

Słaby rozwój szkolnictwa powszechnego był przyczyną bardzo zróżnicowanego przygotowania kandydatów chętnych do kształcenia się w zawodzie nauczyciela. Często zamiast wymaganych ośmiu młodzi ludzie kończyli tylko kilka klas, dlatego władze państwowe wyszły naprzeciw ich oczekiwaniom i organizowały przy seminariach nauczycielskich preparandy, które posiadały własną kadrę nauczycielską.

Preparandy nauczycielskie nie są niczem innym, jak takimiż klasami przygotowawczymi, jedynie tylko rozszerzonymi, udoskonalonymi, usamodzielnionymi i przystosowanymi do nowych wymagań w zakresie powszechnego nauczania¹¹.

Zapotrzebowanie na nauczycieli było tak duże, że z roku na rok zwiększała się ilość chętnych do pełnienia tego zawodu. Egzamin wstępny trwał kilka dni i obejmował zagadnienia z języka polskiego oraz arytmetyki. Sprawdzano również umiejętności muzyczne¹². Po pomyślnie zdanym egzaminie oraz trzech latach intensywnej nauki w preparandzie młodzieniec mógł zasilić szeregi seminarzystów.

Program pedagogiczny seminarium nauczycielskiego różnił się w poszczególnych zaborach. Zmiany dotyczyły nie tylko nazwy przedmiotów, ale również ich programu i liczby godzin. Prace nad opracowaniem jednorodnego toku nauczania były prowadzone w latach 1914–1922. W 1926 roku został on zmodyfikowany – m.in. zwiększono liczbę godzin przewidzianych na przedmioty artystyczne¹³.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku zakłady kształcenia nauczycieli stały się dekretem Rządu RP (*Dekret o kształ-*

10 S.I. Możdżeń, *Historia wychowania 1795–1918*, Sandomierz 2006, s. 102. Zob. także: J. Chrząszcz, dz. cyt., s. 170–171.

11 Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, *Preparandy nauczycielskie*, Warszawa 1922, s. 13.

12 Tamże, s. 31.

13 E. Dereń, *Kształcenia nauczycieli szkół powszechnych*, <https://sites.google.com/site/ksztalaceniennauczycieli/organizacja-ksztalacenia-nauczycieli/lata-1918-1939> [dostęp: 18.03.2018].

ceniu nauczycieli szkół powszechnych w Państwie Polskiem z 7 lutego 1919 roku), podstawową formą ich edukowania. Normował on system przygotowawczy do zawodu nauczycielskiego na terenie całej Polski. Stanowił, że jednostki te utrzymywane będą przez państwo oddzielnie dla chłopców i dziewcząt.

Liczne rzesze młodych ludzi zasilających placówki edukujące nauczycieli spowodowały, że szybko zaspokojono zapotrzebowanie na kadre pedagogiczną. W 1932 roku reforma Jędrzejewicza doprowadziła do likwidacji seminariów nauczycielskich, przekształcając je w licea pedagogiczne. Zasadnicza różnica pomiędzy tymi dwoma ośrodkami polegała na tym, że licea pedagogiczne były pełnoprawnymi szkołami średnimi, które dawały możliwość podjęcia studiów, natomiast seminaria nauczycielskie, pomimo wysokiego poziomu kształcenia, nie pozwalały na kontynuację nauki na uniwersytetach¹⁴.

Nauczanie muzyczne

Jak wspomniano w poprzednim paragrafie, najwyższy poziom kształcenia odnotowano w seminariach nauczycielskich w Prusach oraz w zaborze pruskim. W trakcie edukacji przyszłych pedagogów szczególny nacisk kładziono na rozwój muzyczny. Nauczyciel muzyki spełniał swoją funkcję nie tylko na terenie szkoły, ale także poza nią. Odpowiednio przygotowany był nierzadko dyrygentem chórów szkolnego i miejskiego oraz zespołu instrumentalnego, a ponadto służył jako organista w miejscowym kościele. Wysokie wymagania stawiane przed młodym adeptem tej trudnej sztuki pozwalały na wykształcenie smaku muzycznego, a także zdobycie kompetencji z zakresu gry na instrumencie, teorii muzyki, a nawet kompozycji. Potwierdzeniem tych słów może być publikacja Fritza Hamanna *Die Musikerziehung an den ehemaligen Lehrerseminaren in Nieder-und Oberschlesien, Ost-und Westpreußen, Pommern und Posen nebst Biographien ihrer Musiklehrer* (SML), zawierająca informacje o nauczycielach muzyki pracujących w seminariach nauczycielskich znajdujących się na terenie Prus i zaboru pruskiego na przełomie od wieku XVIII do XX. Wśród nich można znaleźć tak znamienite nazwiska, jak Joseph Ignatz Schnabel, Karl Joseph Nachbar, Joseph Stein czy też jego syn Bruno Stein.

14 S.I. Możdżeń, *Historia wychowania 1795–1918*, Sandomierz 2006, s. 102.

Młody człowiek oprócz lekcji śpiewu oraz zasad muzyki i harmonii miał obowiązek nauki gry na trzech instrumentach: skrzypcach, fortepianie i organach. Seminaria posiadały dobre zaplecze instrumentalne: pianina ćwiczeniowe, fortepiany, instrumenty dęte, smyczkowe, a także nierzadko organy¹⁵. O roli, jaką spełniały organy, świadczą zachowane do dziś liczne preludia i opracowania pieśni kościelnych autorstwa nauczycieli muzyki pracujących w seminariach nauczycielskich (V. Kotalli, K.J. Nachbara, B. Steina i innych).

Ciekawie przedstawiał się program nauczania przedmiotów muzycznych, który był podzielony na zajęcia teoretyczne (harmonia, zasady muzyki, historia muzyki) i praktyczne (gra na instrumentach, śpiew). Przykładem może być *lehrplan* z 1865 roku, pochodzący z jednego z pruskich seminariów nauczycielskich:

Przedmiot	Klasa*		
	3	2	1
lekcje śpiewu	3	2	2
Harmonia i metodyka	1	2	1
Skrzypce	2	1	1
Fortepian	1	0	0
Organy	0	1	1

Tabela 1. Program nauczania przedmiotów muzycznych.

*Najniższa z klas oznaczona jest nr 3, a najwyższa nr 1.

Jak przebiegały zajęcia z poszczególnych przedmiotów? Lekcje śpiewu składały się z ćwiczeń emisyjnych oraz nauki wykonania zadanych chorałów, pieśni ludowych, motetów, psalmów i hymnów. Ważny był śpiew w szkolnym chórze oraz aktywny udział w liturgii mszy świętej, nieszporach i innych uroczystościach religijnych. Harmonii uczono razem z zagadnieniami metodycznymi dotyczącymi jej wykładania. Młody człowiek zdobywał teoretyczne wiadomości wraz z umiejętnościami praktycznymi – poznawał zasady łączenia trójdźwięków,

15 F. Hamann, dz. cyt., s. 19.

akordów septymowych, a także dominantowych, realizował modulacje, uczył się pisania przygrywek chorałowych i preludiów. Podstawę zdolności muzycznych stanowiła gra na instrumentach. Fortepian był traktowany jako przygotowanie techniczne do gry na organach. Skrzypce wymagały od ucznia realizacji wprawek, zaznajamiania się z kanonami literatury skrzypcowej, gry solowej i zespołowej. Organy stanowiły zaś najważniejszy element kształcenia. Zakładano, że absolwent będzie rzetelnie przygotowany do pełnienia funkcji nauczyciela, kantora, organisty¹⁶.

Królewskie Seminarium Nauczycielskie cechowały się wysokim poziomem nauczania. Uczeń zdobywał szeroki zakres wiedzy i umiejętności. Należy pamiętać, że wyznaczone programowo godziny nie wystarczyłyby do osiągnięcia wysokiego poziomu. Gra na instrumencie, kompozycja czy zadania harmoniczne wymagały nieustannego ćwiczenia. Uczniowie mieli przed sobą autorytety w osobach nauczycieli – wielu z nich, o czym już wcześniej wspomniano, było uznanymi muzykami oraz kompozytorami.

Preludia organowe w twórczości Bruno Steina

...Kyrie i Graduale śpiewano po gregoriańsku. Chociaż części Graduale, Tractus i Dies irae są czasowo długie, nikt się nie nudził. Organowe preludia skomponowane przez (Josepha – dop. B.M.) Steina, grane pomiędzy częściami mszy, tworzyły jednolitą całość¹⁷.

Jak pokazuje powyższy cytat, muzyka stanowi integralną część liturgii. Obok chorału gregoriańskiego i muzyki wokalnejszy duży znaczenie miały organy, które otrzymały palmę pierwszeństwa spośród wszystkich innych instrumentów¹⁸. Ich wielcy mistrzowie byli doskonałymi improwizatorami, kompozytorami, a także pedagogami (model ten

¹⁶ Tamże, s. 26–29.

¹⁷ Dr F. Witt, *Musica Sacra*, Regensburg 1883, s. 16. Dotyczy liturgicznej mszy żałobnej sprawowanej 25.10.1882 roku w ramach Konferencji Nauczycieli w kościele parafialnym świętego Michała w Oleśnie. Zob. także: A. Glauer, dz. cyt., s. 330–331.

¹⁸ Sobór Watykański II, *Konstytucja o świętej liturgii*, [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1998, s. 37–41.

króluje aż do dzisiaj)¹⁹. Jednak nie wszyscy organiści mogli pochwalić się umiejętnościami na najwyższym poziomie. Należy pamiętać o młodych adeptach, którzy dzięki ćwiczeniu i studiowaniu dzieł mistrzów mogli osiągnąć odpowiedni stopień biegłości.

Wiek XIX i XX w muzyce charakteryzowały się występowaniem różnorodnych materiałów pomocniczych dla organistów, co przekładało się na poziom muzyki organowej w liturgii²⁰. Wzorem poprzednich stuleci to właśnie nauczyciele, praktykujący muzycy, tworzyli tego rodzaju dzieła. Pośród kompozytorów wykazujących się znacznym zaangażowaniem w rozwój muzyki kościelnej znalazł się także Bruno Stein.

Na chwilę obecną trudno określić, ile dzieł organowych zostało przez niego skomponowanych, co jest spowodowane brakiem katalogu dzieł kompozytora oraz faktem, że często pojedyncze kompozycje były zamieszczane w różnych opracowaniach zbiorowych bez opatrzenia ich numerem opusu. Do jego kompozycji organowych zalicza się:

- *Taschenbuch für Orgelspieler* op. 6;
- *Preludien-Buch für die Orgel* op. 10 (Kothe-Leobschütz) dedykowany nauczycielowi seminarium nauczycielskiego Juliusowi Glogerowi;
- *Vier-Vorund Nachspiele* op. 17 (Kothe-Leobschütz) dedykowany nauczycielowi śpiewu w gimnazjum, panu Wegnerowi;
- *Neues Praeludienbuch für die Orgel* op. 23 (Kothe-Leobschütz) dedykowany nauczycielowi seminarium nauczycielskiego Wilhelmowi Osburgowi;
- *Charakterstücke für die Orgel* op. 31 (Kothe-Leobschütz) dedykowany „ukochanemu wujkowi – organiście w Prudniku – Ernstowi Steinowi”;
- *Tonstücke über Motive aus obigen Kirchenliedern* op. 40.

O charakterze użytkowym i pedagogicznym poszczególnych opusów świadczą choćby ich tytuły. Jak już wspomniano, kształcenie muzyczne

19 B. Kicinger, *Wprowadzenie do adoracji Najświętszego Sakramentu i medytacji organowych prof. Juliana Gembalskiego*, [w:] *Muzyka w służbie Bogu i człowiekowi*, red. F. Koenig, Gliwice 2006, s. 49–50.

20 Zob. G. Poźniak, *Pomoce dla organistów na Śląsku na przełomie XIX i XX wieku. Przyczynek do rozważań o muzyce instrumentalnej w liturgii*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 5 (2009), s. 149–159.

w seminariach nauczycielskich obejmowało naukę gry na organach. Ze względu na ramy liturgii organiści potrzebowali odpowiednich pomocy, w związku z czym wysoce wykwalifikowani nauczyciele seminaryjni pisali kompozycje o przeznaczeniu edukacyjnym, które z powodzeniem można było wykorzystać także w trakcie celebracji nabożeństw. Doskonałym przykładem są tu preludia chorałowe Brunona Steina oparte na pieśniach kościelnych (np.: *Komm, Geist und Schöpfer, kehrein; Herzlich tut mich verlangen* i inne). Popularne stały się także krótkie preludia o zróżnicowanym charakterze, w najczęściej stosowanych tonacjach durowych i molowych (opus 10, opus 23).

Do odrębnego działu zaliczyć można opus 17 i opus 31. Opus 17 zawiera tylko cztery kompozycje będące preludiami oraz postludiami. Mają one uroczysty charakter i wymagają od wykonawcy znacznej biegłości technicznej oraz doświadczenia w grze na organach. Opus 31 jest natomiast zbiorem siedmiu utworów napisanych w różnych stylach – można tu odnaleźć dzieła takie jak:

1. *Präludium c-moll*;
2. *Romanze As-dur*;
3. *Canzonetta g-moll*;
4. *Intermezzo f-moll*;
5. *Traumgesicht E-dur*;
6. *Preludium chorałowe O, Maria, sei begrüßt Es-dur*;
7. *Postludium E-dur*.

Dowodem na to, że także Bruno Stein czerpał z bogatej spuścizny wielkich mistrzów może być krótki wstęp kompozytora do opusu 23. Oto jego fragment:

...Es ist wiederum versucht worden, Wohlklang und motivische Arbeit zu verbinden, das Studium von Brosig, M.G. Fischer und Bach vorzubereiten. Möge das werk eine wohlwollende Aufnahme finden!

Paradies, (Posen) im November 1902²¹

21 „Ponownie spróbowaliśmy połączyć przyjemny dźwięk z motywiczną pracą oraz przygotować studium Brosiga, M.G. Fischera i Bacha. Niech to dzieło zostanie przyjęte z życzliwością! Paradyż, listopad 1902 roku” [tłumaczenie własne].

Wśród zeszytów organowych wydawanych jako pomoce dla organistów bardzo często przewija się nazwisko Stein (zarówno Bruno, jak i jego ojciec Joseph). O tym, jak ceniona była twórczość syna może świadczyć chociażby fakt, że jego kompozycje umieszczano wśród dzieł znanych muzyków i kompozytorów, takich jak Emmanuel Adler, Sigfried Cichy, Moritz Brosig. W tym miejscu należy podkreślić, że wykształcenie Brunona Steina i jego doświadczenie pedagogiczne wpłynęły na utwory, które skomponował – ich solidny warsztat kompozytorski, pracę motywiczną, wykorzystywanie możliwości organów, swobodę operowania *cantus firmus* zaczerpniętym z pieśni.

Analiza wybranych utworów organowych

Omówione poniżej utwory można podzielić na dwie grupy. Pierwszą stanowią przygrywki chorałowe, drugą natomiast pozostałe preludia. Terminem „preludium” określa się formę o swobodnym charakterze, często występującą pod różnymi nazwami (np. *canzonetta*, *intermezzo*, *postludium*, *vorspiel* itp.). W preludiach wykorzystywano techniki akordową, figuracyjną oraz imitacyjną. Odrębną grupę stanowią przygrywki chorałowe, w których melodia pieśni pełni rolę *cantus firmus*²².

***O Haupt voll Blut und Wunden* (* *Herzlich tut mich verlangen*) op. 40 nr 5**

Przygrywka chorałowa *O Haupt voll Blut und Wunden* wchodzi w skład bardziej rozbudowanego opracowania pieśni kościelnych. Spośród kilku utworów, które zostały wybrane do analizy, wyróżnia się ona trzyczęściową budową. Kompozytor zaczerpnął melodię z pieśni Hansa Leo Hasslera (datowanej na rok 1601), znanej zarówno w Kościele protestanckim, jak i katolickim²³. Co więcej, ten temat był bardzo chętnie wykorzystywany przez licznych kompozytorów. Jako zna-

22 Zob. D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 142–144; H. Ferguson, *Prelude*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 15, Londyn 2001, s. 210–212.

23 Zob. *Śpiewnik ewangelicki*, red. Międzykościelna Komisja Śpiewnikowa, wyd. 2, Bielsko-Biała 2008, s. 1260; *Droga do nieba*, red. Międzydiecezjalna Komisja ds. Liturgii, Duszpasterstwa Liturgicznego i Muzyki Kościelnej Diecezji Gliwickiej i Opolskiej, Opole 2006, s. 782.

mienity przykład może posłużyć opracowanie J.S. Bacha o numerze katalogowym BWV 727.

Bruno Stein wyraźnie wyodrębnił każdą z trzech części:

1. *Larghetto* – opracowanie z *cantus firmus* na dwa manualy z pedałem *obligato*;
2. *Sostenuto* – krótka wariacja z użyciem wyłącznie głosów fletowych;
3. *Maestoso* – na dwa manualy z pedałem, z dopiskiem kompozytora: *Mit starken Stimmen*.

Część 1: *Larghetto*

W pierwszej części kompozytor przydziela nadrzędną rolę partii lewej ręki. Wyodrębniając *cantus firmus* na innym manuale, otrzymuje wrażenie „pieśni solowej z akompaniamentem”. Ów akompaniament w tym przypadku tworzą głosy środkowe, wspierane linią basu, kontrapunktującą do melodii chorału. Na samym początku została podkreślona funkcja lewej ręki – charakterystyczna jest tu ostinatowa rytmika, wyróżniona pauzami na mocnych częściach taktu (Przykład 1.).

The image shows a musical score for an organ piece. It consists of three staves. The top staff is the right hand (RH) in treble clef, marked 'Larghetto' and 'I'. It features a cantus firmus melody. The middle staff is the left hand (LH) in bass clef, marked 'II', featuring an obbligato accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff is the pedal in bass clef, marked 'III', providing a harmonic foundation. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Przykład 1. B. Stein, *O Haupt voll Blut und Wunden*, fragment partytury, na którym widać wszelkie oznaczenia tj. frazowanie, artykulację.

Zwroty harmoniczne mają wyraźne ciężenia dominantowo-toniczne specyficzne dla harmoniki dur-moll. Całość utrzymana jest w tonacji a-moll.

Rysunek meliczno-rytmiczny *cantus firmus* wiernie odpowiada oryginałowi skomponowanemu przez H.L. Hasslera. Stein, mając na uwadze pedagogiczną przydatność preludium, w sposób skrupulatny

notował wszelkie oznaczenia artykulacyjne. Łukowanie pozwala na dokładne odczytanie frazowania i sposobu artykulacji. Należy mieć na uwadze, że podstawową techniką artykulacyjną, jaką winniśmy osiągnąć jest *legato*, natomiast wszelkie odstępstwa zostały przez kompozytora w odpowiedni sposób oznaczone (cezury, epizemy, kropki nad nutą itp.).

Część 2: *Sostenuto*

Stein podkreślił charakter części drugiej, tytułując ją *Sostenuto*. Również komentarz odnoszący się do rejestracji – *Sanfte Flötenstimmen* – nie pozostawia wątpliwości co do sposobu wykonania.

Wariacyjne potraktowanie *cantus firmus* pozwoliło kompozytorowi na zmiany w przebiegu melodii. Co więcej, po dokładniejszej analizie można dostrzec, że melodyka tej części została oparta na motywie pierwszej frazy chorału *O Haupt voll Blut und Wunden* poddanej modyfikacji rytmicznej (Przykład 2.). Jako czynnik konstruujący linię melodyczną Stein zastosował również progresję.

The image shows a musical score for a piano piece. At the top left, it is labeled '19 Sostenuto'. The score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with a long slur over the first four measures. The middle staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a bass line with a long slur over the first four measures. The bottom staff is also in bass clef with a common time signature (C). It contains a few notes with slurs, separated by rests. A vertical red line is positioned to the left of the first two staves.

Przykład 2. B. Stein, *O Haupt voll Blut und Wunden*, motyw melodyczny oparty na dźwiękach E A G F E, będących materiałem dźwiękowym pierwszej frazy pieśni.

Analogicznie do pierwszej części pozostałe głosy stanowią dopowiedzenie oparte na strukturze harmoniki dur-moll, a pauzy na mocnych częściach taktu opóźniają wybrzmienie pełnego akordu.

Praca motywiczna jest techniką, dzięki której kompozytor za pomocą czasem jednego tylko motywu może uatrakcyjnić swoją kompozycję.

Stein w ciekawy sposób wykorzystuje skok kwarty czystej będący interwałem rozpoczynającym pieśń *O Haupt voll Blut und Wunden*. Partia pedału zawiera czterokrotne jego powtórzenie, które jest swoistym dopowiedzeniem, pełniącym jednocześnie funkcję podstawy akordu (przełomy taktów: 1 i 2, 3 i 4, 5 i 6, 10 i 11).

Pomimo zastosowania homofonicznej faktury poszczególne głosy można, a nawet trzeba traktować w sposób linearny, gdyż są one efektem snucia motywicznego.

Część 3: *Maestoso*

Część trzecia i zarazem ostatnia wykorzystuje możliwości tarasowej dynamiki za pomocą zmiany manualów. Kompozytor, tak jak w poprzednich dwóch częściach, umieścił w partyturze wskazówki interpretacyjne (*Mit starken Stimmen, II. Werk schwächer*), sugerując wykonawcy użycie *pleno* głównego manualu.

Stein operuje zmienną ilością prowadzonych głosów, dwojąc niektóre składniki w celu osiągnięcia efektu pełnego brzmienia. Jednocześnie zdwaja oktawowo głos, w którym występuje melodia chorału²⁴.

46 **Maestoso** I

Przykład 3. B. Stein, *O Haupt voll Blut und Wunden*, fragment rozpoczynający trzecią część preludium chorałowego, w którym melodia pieśni ukazana jest w partii lewej ręki, zdwojonej za pomocą głosu pedałowego, a następnie przechodzi do głosu najwyższego.

24 Stein nie zawsze umieszcza melodię chorału w najwyższym głosie. Jednak aby lepiej podkreślić jej przebieg, lewa ręka prowadzi *cantus firmus* unisono z pedałem (takty: 1–2, 5–6).

Charakterystyczne dla części drugiej było to, że melika bazowała na motywie *cantus firmus* chorału *O Haupt voll Blut und Wunden*. Trzecia część ma pod tym względem podobną konstrukcję. Fakturę tworzą struktury wertykalne, a napięcie jest budowane za pomocą akordów septymowych i nonowych oraz opóźnień.

Jak już wyżej nadmieniono, kompozytor zastosował przejście pomiędzy manualami (takty: 16–20), cieniując tę część pod względem dynamicznym. Powrót na główny manual stanowi kulminację i dąży do kadencji rozpoczynającej się w dwudziestym ósmym takcie, a kończącej się w takcie trzydziestym drugim akordem tonicznym w pozycji prymy.

Z przedstawionej analizy wynika, że przygrywka chorałowa *O Haupt voll Blut und Wunden* op. 40 nr 5 została skomponowana w sposób wariacyjny. Część pierwsza jest wiernym opracowaniem melodii pieśni H.L. Hasslera, a zarazem przedstawieniem tematu, który uległ przetworzeniu w kolejnych dwóch częściach.

O, Maria, sei gegrüßt, op. 31, nr 6

Jako kolejne dzieło reprezentujące cykl przygrywek chorałowych Brunona Steina zostało wybrane preludium, które jest opracowaniem skomponowanej przez niego melodii²⁵. Co ciekawe, Stein w swojej kompozycji na organy umieszcza *cantus firmus* dwukrotnie – za pierwszym razem w tenorze, a za drugim w sopranie – dodatkowo zaopatrując go w tekst pierwszej i drugiej zwrotki, sugerując niejako możliwość wykorzystania utworu instrumentalnego jako akompaniamentu do pieśni.

Kompozytor zaznaczył także, że *cantus firmus* ma być wydzielony na innym manuale. Natomiast partia pedału cechuje się przeważającymi całonutowymi wartościami. Trzytaktowy wstęp nakreśla charakter całego utworu, jednocześnie prezentując motyw przewodni, który będzie towarzyszył melodii pieśni. Pomimo dwudzielnego metrum słuchacz ma wrażenie „kołysania” akompaniamentu, w którym przeważają pochody sekundowe oraz tercjowe, a ostatowy rytm tylko potęguje to odczucie.

25 W wydaniu Kothe go zawarto informację o tym, że źródłem melodii jest pieśń na chór męski *a cappella* skomponowana i opracowana przez B. Steina. Zob.: *Charakterstücke für die Orgel. Sieben mittelschwer ausführbare Tonstücke zum Gebrauch bei Musikaufführungen komponiert von Bruno Stein, Opus 31*, red. C. Kothe, Leobschütz 1913.

Etwas bewegt
Sanfte 8'

O Ma - ri - a, sei ge - grüßt,

Przykład 4. B. Stein, *O Maria, sei gegrüßt*, pierwsze siedem taktów preludium chorałowego z widocznym motywem przewodnim i *cantus firmus* w głosie tenorowym.

Jak wspomniano, melodię pieśni ukazano dwukrotnie, oddzielnie dla każdej zwrotki. Po trzytaktowym interludium (takty 20–22), które wykorzystuje materiał muzyczny wstępu, *cantus firmus* przechodzi z głosu tenorowego do głosu najwyższego. Druga część utworu jest oparta na tym samym źródle melodii, co pociąga za sobą użycie podobnych zwrotów w partii akompaniującej, zaś podstawa basowa nie ulega zmianie w stosunku do części pierwszej. Całość zwieńczona jest kodą zbudowaną na nucie pedałowej *es*, dążącą do akordu tonicznego.

Stein w swoich preludiach chorałowych zazwyczaj się opiera się na fakturze czterogłosowej, jednak nie trzyma się jej sztywno, miejscami redukując ją do trójgłosu, a czasami dwojąc niektóre składniki w celu osiągnięcia pełniejszego brzmienia. Cenną podpowiedzią dla początkujących organistów są również wskazówki registracyjne. Choć kompozytor unika precyzyjnego określania poszczególnych zestawów brzmieniowych, pozostawiając swobodę w doborze registrów wykonawcy, to jednak nakreśla sposób ich użycia, np. *Sanfte 8'*, sugerując wykorzystanie łagodnych, smyczkujących głosów ośmiostopowych.

Tekst pieśni skomponowanej przez Steina, będącej źródłem *cantus firmus* przygrywki chorałowej *O Maria, sei gegrüßt* op. 31 nr 6:

O Maria, sei gegrüßt,
die du voller Gnade bist!
Sei gegrüßt, du schönste
Zier,
Gott der Herr ist selbst mit dir.
Ave, ave, ave Maria, ave.

O Maryjo, bądź pozdrowiona
łaskiś pełna!
Bądź pozdrowiona, najpiękniejsza
z ozdób,
Pan Bóg jest z Tobą.
Ave, ave, ave Maria, ave.

O Maria, Mutter mild,
sei du unser Schutz und Schild,
wenn wir sind in Todesnot,
bitte du für uns bei Gott.
Ave, ave, ave Maria, ave!

O Maryjo, słodka Matko,
tyś naszą ucieczką i tarczą.
kiedy śmierć się zbliża,
wstawiaj się za nami u Boga.
Ave, ave, ave Maria, ave!²⁶

Wstęp	Część I (c.f. w tenorze)	Łącznik	Część II (c.f. w sopranie)	Zakończenie
A	B	a1	b1	c
t. 1–3	t. 4–19	t. 20–22	t. 23–38	t. 39–44

Tabela 2. Budowa utworu.

Vorspiel für zwei Manuale und Pedal op. 17 nr 1

Opus 17 zawiera zaledwie cztery utwory. Analizując cały zbiór, można go uznać za zwieńczenie twórczości organowej Brunona Steina. Znajdujące się w nim dzieła są syntezą wszelkich technik kompozytorskich, jakie mogliśmy znaleźć w jego poprzednich kompozycjach.

Pierwsze preludium nosi tytuł *Vorspiel für zwei Manuale und Pedal*. Na samym początku zostało określone tempo utworu oraz orientacyjne wskazania dotyczące rejestracji. Dzieło rozpoczynają pionki akordowe rozdzielone pauzami ćwierćnutowymi, które pełnią funkcję swego rodzaju uwertury. Pierwszy odcinek liczy trzydzieści dwa takty, jednak wraz z czwartą miarą ostatniego taktu rozpoczyna się fragment imitacyjny. Ekspozycji towarzyszy głos kontrapunktujący, zawierający materiał motywiczny tematu. Od czterdziestego drugiego taktu można zaobserwować wprowadzenie ruchu, uzyskane poprzez rozdrobnienie podstawowej wartości, jaką jest ćwierćnuta. Pewna komplikacja całego dzieła zapewne wynika z zastosowania figuracji w najniższym głosie, przeznaczonym do grania na pedale. W tym miejscu wykonawca musi wykazać się dobrym przygotowaniem technicznym, ponieważ na tle głosu basowego dodatkowo występują pionki akordowe w manuale. Polifonizacja faktury wymaga

²⁶ Tłumaczenie własne.

linearnego myślenia i pomimo pewnych homofonicznych struktur to horyzontalne prowadzenie głosów odgrywa największą rolę. Stein ogranicza w zbiorze noszącym siedemnasty numer katalogowy wszelkie oznaczenia, zapisując tylko frazowanie i artykulację dla najbardziej charakterystycznych miejsc.

Takt siedemdziesiąty szósty jest powtórzeniem pierwszych szesnastu taktów całej kompozycji. Ponieważ część, która została umownie oznaczona jako druga, kończy się akordem H-dur (dominanta w tonacji E-dur), to powtórzenie występuje o sekundę wielką wyżej od tonacji wyjściowej. Kompozytor po zakończeniu tego odcinka decyduje się na ponowne wznowienie ruchu przy pomocy pochodów ósemkowych. Wprowadza również progresję oraz zdwojenia oktawowe (także w głosie pedałowym), coraz bardziej zagęszczając fakturę utworu i osiągając jednocześnie pełnię brzmienia. Apogeum następuje od taktu sto trzeciego. Nagromadzenie środków łączy się z wyjściowym materiałem tematyczno-motywicznym. Pełne *pleno* organowe potęguje figuracja oraz zaostrenie artykulacji, a wszystko to dąży do kody opartej na nucie pedałowej. Dodatkowo Stein, już po końcowym akordzie tonicznym, decyduje się na jego dwukrotne powtórzenie, aż do pełnego wybrzmienia.

Vorspiel für zwei Manuale und Pedal cechuje uroczysty charakter. Kompozytor nie zdradza, w jakich okolicznościach powinien być wykonywany utwór, jednak da się wywnioskować, że chciał, by pojawiał się na początku uroczystej liturgii. Nie można również wykluczyć przeznaczenia koncertowego. Analizowane preludium, liczące sto dwadzieścia cztery takty, znacznie różni się od innych utworów napisanych w celach pedagogiczno-użytkowych. Opus 17 pretenduje do włączenia zawartych w nim kompozycji do repertuaru koncertujących organistów. Wykorzystane środki oraz techniki kompozytorskie są potwierdzeniem solidnego warsztatu i wiedzy z zakresu kompozycji oraz gry organowej Brunona Steina. Przykładem niech będzie zestawienie końcowego fragmentu *Preludium* z fragmentem fugi z *II Sonaty organowej* Feliksa Mendelssohna op. 65:

101

rit. a tempo

Musical score for measures 101-108. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo markings 'rit.' and 'a tempo' are present.

109

Gekoppelt. rit. a tempo

Musical score for measures 109-116. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo markings 'Gekoppelt.', 'rit.', and 'a tempo' are present.

60

Musical score for measures 117-124. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo marking 'a tempo' is present.

Musical score for measures 125-132. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo marking 'a tempo' is present.

Musical score for measures 133-140. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo marking 'a tempo' is present.

Edition Peters.

8521

Przykład 5. B. Stein, *Vorspiel für zwei Manuale und Pedal* oraz *Fuga z II Sonaty* F. Mendelssohna op. 65. Podobne założenia kompozytorskie: przeniesienie figury z manuału do pedalu, nagromadzenie materiału tematyczno-motywicznego.

Zakończenie

W niniejszym artykule, poświęconym śląskiemu organiście i kompozytorowi Brunonowi Steinowi, podjęto próbę ukazania wszechstronnego warsztatu organisty-kompozytora. Na podstawie działalności Steina można wysnuć stwierdzenie, że muzyk ten należał do szeregu kompozytorów, którzy swoją aktywnością przysłużyli się rozwojowi muzyków kościelnych i nauczycieli animujących życie muzyczne w swoich społecznościach. Właśnie w tym aspekcie starano się przedstawić jego sylwetkę. Uzyskana przez niego popularność była efektem przede wszystkim rzetelności i wiedzy, którą posiadał²⁷. Adepti sztuki organowej mogli z powodzeniem kształcić się, korzystając z kompozycji swojego nauczyciela. Niewątpliwie dla ucznia taki pedagog stawał się autorytetem, posiadającym nie tylko szeroką wiedzę, ale przede wszystkim umiejętności praktyczne. Praktyk, który rzetelnie wypełniał powierzoną mu funkcję organisty, dyrygenta i pedagoga mógł imponować swoim wychowankom. Jak nie żywić szacunku do nauczyciela znającego potrzeby ucznia? Tym potrzebom Bruno Stein starał się sprostać przez całe swoje krótkie życie. Przekonującym tego dowodem jest spuścizna w postaci siedemdziesięciu pięciu opusów.

Bibliografia

- Charakterstücke für die Orgel. Sieben mittelschwer ausführbare Tonstücke zum Gebrauch bei Musikaufführungen komponiert von Bruno Stein, Opus 31*, red. C. Kothe, Leobschütz, [b.m.] 1913.
- Chrzęszcz J., *Historia miast Pyskowice i Toszek*, Gliwice 1994.
- Droga do nieba*, red. Międzydiecezjalna Komisja ds. Liturgii, Duszpasterstwa Liturgicznego i Muzyki Kościelnej Diecezji Gliwickiej i Opolskiej, Opole 2006.
- Filaber A., *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1998.
- Glauer A., *150 Jahre – eine Zeitreise*, Opole 2012.
- Glauer A., Kischnick K., *Das höhere Schulwesen in der Stadt Rosenberg OS 1873–1944*, Opole 2013.

27 Artykuły o B. Steinie oraz jego własne eseje można znaleźć m.in. na łamach czasopisma „Cäcilia” Zob. „Cäcilia” 6 (1900), 7 (1900), 2 (1901), 4 (1902), 12 (1902), 1 (1905), 4 (1905), 6 (1905), 10 (1908), 1 (1909), 10 (1909), 11 (1919).

- Hamann F., *Die Musikerziehung an den ehemaligen Lehrerseminaren in Nieder-und Oberschlesien, Ost-und Westpreußen, Pommern und Posen nebst Biographien ihrer Musiklehrer (SML)*, Dortmund 1976.
- Jendrossek K., *Zum Andenken an Bruno Stein*, „Cäcilia” 1 (1916).
- Kicinger B., *Wprowadzenie do adoracji Najświętszego Sakramentu i medytacji organowych prof. Juliana Gembalskiego*, [w:] *Muzyka w służbie Bogu i człowiekowi*, red. F. Koenig, Gliwice 2006.
- Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, *Preparandy nauczycielskie*, Warszawa 1922.
- Możdżeń S.I., *Historia wychowania 1795–1918*, Sandomierz 2006.
- Neues Praeludienbuch für die Orgel. Enthaltend 35 mittelschwer ausführbare Orgelstücke in den gebräuchlichsten Dur- und Moll Tonarten komponiert von Bruno Stein, Opus 23*, red. C. Kothe, Leobschütz, [b.m.] [b.r.].
- Poźniak G., „Pomoce dla organistów” na Śląsku na przełomie XIX i XX wieku. Przyczynek do rozważań o muzyce instrumentalnej w liturgii, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 5 (2009).
- Preludien-Buch für die Orgel. Enthaltend 35 mittelschwer ausführbare Orgelstücke in den gebräuchlichsten Dur- und Moll Tonarten komponiert von Bruno Stein, Opus 10*, red. C. Kothe, Leobschütz, [b.m.] 1916.
- Sammlung instruktiver Vor- und Nachspiele zu den gebräuchlichsten Kirchenliedern der Diözese Breslau*, red. K. Hoppe, Bytom [b.r.].
- Schlesisches Musiklexikon*, red. L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.
- Śpiewnik ewangelicki*, red. Międzykościelna Komisja Śpiewnikowa, wyd. 2, Bielsko-Biała 2008.
- Stein B., *Kirchliche Singschulen*, „Cäcilia” 2 (1901).
- Stein B., *Rückblick und Ausblick*, „Cäcilia” 12 (1902).
- Stein B., *Ueber das Registieren*, „Cäcilia” 6 (1900).
- Stein B., *Ueber das Registieren*, „Cäcilia” 7 (1900).
- Stein B., *Wahre Kritik*, „Cäcilia” 4 (1902).
- Strecke G., *Josef und Bruno Stein, zwei oberschlesischen Kirchenkomponisten*, „Der Oberschlesier” 11 (1929).
- Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 15, red. S. Sadie, London 2001.

Vier Vor- und Nachspiele für volle Orgel komponiert von Bruno Stein, Königl. Seminarlehrer, Opus 17, red. C. Kothe, Leobschütz, [b.m.] [b.r.].

Zasoby internetowe

Dereń E., *Kształcenie nauczycieli w Polsce*, <https://sites.google.com/site/ksztalcenienauczycieli/organizacja-ksztalcenia-nauczycieli/lata-1918-1939/> [dostęp: 18.03.2018].

Internetowy System Aktów Prawnych, <http://isap.sejm.gov.pl/> [dostęp: 18.03.2018].