

# AUTOREFERAT

Moja praca zawodowa, poza dydaktyką i praktyką organistowską, koncentruje się na szeroko pojętej problematyce związanej z organami piszczałkowymi, w tym głównie z organami zabytkowymi. Tej problematyce, nieczęsto podejmowanej, w pewnym sensie ekskluzywnej i wąskospecjalistycznej, niezbyt zatem obficie reprezentowanej w literaturze fachowej, poświęcam się od ponad 30 lat. Z uwagi na ścisły związek tej sfery mojego działania z zawartą w opublikowanej pracy habilitacyjnej tematyką, pragnę poświęcić jej najwięcej uwagi. Już w młodości organy zaczęły mnie fascynować, stanowiąc dla mnie przedmiot żywego zainteresowania. Pociągał mnie ciężar ich brzmienia, masa i potęga, możliwości kontrastowania, wielobarwna śpiewność organów, zdolność do rozwijania kantyleny i tworzenia nastrojów kontemplacyjnych. Ta „piękna muzyka” płynąca z głębi organów, będąca zbiorem elementów dzieła muzycznego takich jak: melodia, harmonia, rytm, wreszcie przebieg utworu w czasie czyli forma, wiąże się ściśle z odbiorem przez słuchacza napięć wywołujących określone wrażenia emocjonalne. Buduje ona przestrzeń akustyczną organów, będącą przedmiotem ich dynamicznego działania, a której istnienie związane jest z ich genezą. Ta forma percepcji organów była dla mnie wówczas jedyną i dostępną tylko w bezpośrednim doznaniu słuchowym. Pozostając pod wrażeniem licznie wówczas wysłuchiwanym koncertów organowych, zapragnąłem być nie tylko słuchaczem ale osiąść umiejętność gry na tym instrumencie. Mimo, iż proces mojej edukacji ukierunkowany był zrazu w stronę techniki (pochodzę z rodziny o silnych tradycjach technicznych), po zdaniu matury w technikum, podjąłem decyzję dalszego kształcenia w kierunku muzycznym. Pragnienie samodzielnego muzykowania urzeczywistniło się już po ukończeniu średniej szkoły muzycznej, zaś jego doskonalenie kontynuowane było w czasie studiów. Tak zatem mój dotychczasowy sposób percepcji organów poszerzył się o sferę czysto funkcjonalną, związaną z bezpośrednim kontaktem z instrumentem, typowym dla stosunkowo wąskiej grupy użytkowników, a więc organistów. Równocześnie jednak nie traciłem kontaktu z dziedziną techniczno – konstrukcyjną, bowiem przez okres 9 lat pracowałem na stanowisku konstruktora w Biurze Projektowo – Konstrukcyjnym. W pewnym momencie życia, a było to po rozpoczęciu studiów muzycznych, posiadający już umiejętność samodzielnego muzykowania, zacząłem stopniowo odkrywać inne elementy organów – ich architekturę, dekorację plastyczną, konstrukcję i estetykę brzmieniową. Poza podstawową funkcją instrumentu, jaką jest generowanie dźwięku, zacząłem zatem dostrzegać jego funkcje estetyczne oraz całą sferę techniczno – konstrukcyjną, łączącą w sposób nie mający odpowiedników w innych dziedzinach sztuki, wyrafinowaną myśl techniczną z najbardziej wzniosłymi ideami muzycznymi. Zaczęło to stanowić przedmiot mojego coraz większego



zainteresowania i uświadomiło zarazem, iż dysponując pewnymi zdolnościami, zmysłem i doświadczeniem technicznym, podbudowanymi teoretyczną wiedzą muzyczną oraz umiejętnością gry, powinienem się realizować jako organmistrz. Moje pierwsze zetknięcie się z wnętrzem organów nastąpiło w okresie wakacyjnym po pierwszym roku studiów, kiedy to współuczestniczyłem w konserwacji i restauracji organów dokonywanych przez jednego z zabrzańskich organmistrzów. Od tamtej pory, aż do dziś, rozpoczęła się moja przygoda z organami, która po latach przyjęła postać profesjonalnej praktyki. Początkowo jako zainteresowany uczeń odbywałem kilkuletnią praktykę w warsztatach krajowych, później już jako czynny organmistrz doskonaliłem umiejętności przebywając dwukrotnie na praktyce w firmie budowy organów i restauracji organów zabytkowych „Werner Bosch – Orgelbau” w Kassel (Niemcy). Wieloletnia, od tamtego czasu, i nieprzerwana praca przy organach, to w moim przypadku tysiące godzin poświęconych ratowaniu zagrożonych instrumentów i przywracania ich funkcji użytkowych i wizualnych. Zakres terytorialny moich działań obejmuje głównie instrumentarium Górnego Śląska. Działania praktyczne, które podejmuję, szczególnie przy organach zabytkowych, poprzedzone są z mojej strony dogłębną analizą samego instrumentu, osobą ich twórcy, a co za tym idzie, czasem ich powstania, oceną stanu technicznego i brzmieniowego, określeniem elementów autentycznych i wtórnych, wreszcie obszaru przyszłego działania, który wynika z ich stanu zachowania i w ostateczności decyduje o zakresie i wyborze metod konserwatorskich. Tak więc każdy proces konserwatorski poprzedzony jest pracą badawczą, która rzutuje na koncepcję konserwacji i restauracji oraz określa zakres podejmowanych czynności. Duże zróżnicowanie spotykanych w praktyce instrumentów, zarówno pod względem wielkości, czasu powstania, estetyki brzmieniowej, cech konstrukcyjnych i stanu zachowania, wymaga wyboru odpowiednich i najlepszych do zastosowania wariantów działania konserwatorskiego. Nie podlegają one sztywnemu schematowi i są właściwe dla jednego, konkretnego obiektu. Są też okazją do zaprezentowania szerokiej gamy działań i ukazania ogromu problemów z jakimi musi się zmierzyć organmistrz podejmujący pracę przy organach zabytkowych. Prace te wykonane muszą być metodami i technologiami właściwymi dla zabytku z użyciem najlepszych materiałów i środków konserwatorskich. Często występuje potrzeba przeprowadzenia specjalistycznych badań: wytrzymałościowych, bakteriologicznych, akustycznych, metalograficznych lub innych. Tak na przykład przed przystąpieniem do prac, o ile stan brzmieniowy na to pozwala, dokonuję rejestracji brzmienia poszczególnych głosów organowych. Pozwala to na późniejsze porównanie w jakim stopniu np. piszczałki drewniane po wzmocnieniu strukturalnym, różnią się pod względem barwy od piszczałek zachowanych w dobrym stanie. W przypadku dokonywania koniecznych uzupełnień w materiale piszczałek metalowych zleca się wykonanie analizy chemicznej oznaczającej procentowy udział składników w stopie piszczałkowym oryginalnych piszczałek w celu zrekonstruowania piszczałek brakujących. W razie konieczności mogą być przeprowadzane także inne badania specjalistyczne dotyczące np. odczytywania zatartych napisów (w podczerwieni lub ultrafiolecie) itp. Przytoczony tu wycinek badań jest niezbędnym elementem szeroko

pojętego procesu konserwatorskiego, zaś uzyskane wyniki służyć mają ustaleniu zakresu oraz metod i technologii prac konserwatorskich.

Przed przystąpieniem do prac oraz w trakcie ich realizacji, sporządzam dokumentację fotograficzną, opisową i rysunkową. Stanowi ona formę naukowego poznania instrumentu i rozszerza wiedzę na jego temat. Dotyczy to głównie jego wartości historycznej, oryginalnych rozwiązań konstrukcyjnych, brzmieniowych i architektonicznych, wreszcie stanu zachowania, jak też pozwala na identyfikację ewentualnych przemian i nawarstwień stylowych, jeśli takie miały miejsce. Po przeprowadzonej konserwacji i restauracji instrumentu, sporządzam opisową dokumentację konserwatorską obejmującą historię miejsca lokalizacji organów (dzieje parafii i kościoła), historię samego instrumentu wraz z opisem architektury szafy i prospektu organowego oraz jego warstwy plastyczno – dekoracyjnej. Ponadto ważne miejsce zajmuje opis konstrukcji instrumentu (typ traktury, wzajemne relacje w sposobie usytuowania podzespołów organów itp.), analiza struktury aparatu brzmieniowego oraz szeroko potraktowany opis zakresu, rodzajów i metod zastosowanych działań. W szerokim wachlarzu działań, które podejmuję dla ratowania zabytkowych instrumentów, często ma miejsce rekonstrukcja. W przypadku organów polega ona na odtworzeniu, a więc uzupełnieniu nieistniejących lub bardzo zniszczonych części instrumentu w celu skompletowania całości (najczęściej są to ubytki piszczałek lub całe głosy). Mimo, iż rekonstruowane elementy nie zawierają substancji zabytkowej, są nieautentyczne i pozbawione dawności, są one niezbędne i wprowadzane do zabytku ze względu na funkcjonowanie instrumentu. Rekonstrukcję realizuję w oparciu o metodę historyczną tj. na podstawie dostępnych archiwaliów oraz poprzez metodę porównawczą z istniejącym zasobem zabytkowym. Złożoność problemu polega tylko na tym, by z jednej strony, kierując się zasadą konserwacji substancji autentycznej, zachować możliwie najwięcej części oryginalnych, zaś rekonstrukcję ograniczyć do niezbędnego minimum. Zachowane, oryginalne elementy instrumentu np. piszczałki powinny więc decydować i rozstrzygać o brzmieniu częściowo rekonstruowanych zespołów brzmieniowych. Naczelną zasadą wszystkich prac konserwatorskich powinna być zatem chęć odnalezienia i nawiązania do oryginału stanowiącego autentyczny dokument przeszłości. W trakcie prac i po jej zakończeniu powstaje szczegółowa dokumentacja rysunkowa w formie technicznych rysunków wielkoformatowych. Ukazuje ona w rzutach, widokach i przekrojach podzespoły instrumentu (wiatrownice, trakturę gry, trakturę rejestrów, system powietrzny itp.) i ich wzajemne usytuowanie w przestrzeni szafy. Dokumentacja obejmuje także rysunki złożeniowe głównej elewacji szafy wraz z piszczałkami, zwanej dalej prospektem, bocznej elewacji (nieraz w widokach aksonometrycznych) oraz całej struktury organowej w przestrzeni wnętrza. Dokumentacja powykonawcza zawiera także konieczne z punktu widzenia praktyki konserwatorskiej wnioski i spostrzeżenia. Tak więc każdy z restaurowanych instrumentów otrzymuje całościową dokumentację stanowiącą formę „monografii” problemu. W jej sporządzaniu nie ograniczam się jedynie do opisu czynności, których ilość i wzajemna zależność podkreśla złożoność procesu konserwatorskiego, ale staram się przedstawić i uzasadnić tok swojego myślenia i podjęte decyzje, dla których przygotowanie

teoretyczne i umiejętność wykorzystania posiadanej wiedzy są tylko punktem wyjścia. Jako teoretyk i praktyk, a więc realizator pewnych założeń technologicznych, nie ograniczam zatem swych działań obliczonych jedynie na osiągnięcie celu praktycznego (organy są instrumentem, a więc muszą grać – to zwykle wypowiedź organmistrzów nie przygotowanych do prac konserwatorskich), ale staram się je realizować biorąc pod uwagę aspekt historyczny, brzmieniowy, techniczny i architektoniczny w powiązaniu z architekturą wnętrza. Każde z moich działań poprzedza proces badawczy, co poszerza wiedzę o obiekcie i wnosi wiele spostrzeżeń i nowych elementów do dynamicznego procesu ratowania organów i przedłużania ich funkcji kulturowych. Ten wypracowany model postępowania, w moim odczuciu, stanowi kompleksowe, a więc wszechstronne i nowatorskie podejście do problemu jakim jest szeroko pojęta konserwacja organów zabytkowych. Wobec zbyt małego jeszcze zainteresowania polskich specjalistów złożonymi problemami ochrony i odnowy zabytkowych organów, może on stanowić ważny przyczynek do procesu badań jak i podejmowania działań konserwatorskich nad jednym z najciekawszych wytworów kultury materialnej, za jaki można uznać organy. W dziedzinie muzyki organowej zagadnienie instrumentu jest niezwykle istotne i w sposób szczególny związane z praktyką wykonawczą. Dlatego podejmowanie prac badawczych zabytkowych, jak i nowszych instrumentów, zgłębianie tajników ich konstrukcji i specyfiki brzmieniowej, stanowi najważniejszy element moich zainteresowań i działalności praktycznej. Buduje ono także całościowy obraz mojego wyobrażenia o tym instrumencie dla roli organisty – odtwórcy. Odrębny, ciekawy wycinek działań stanowią dla mnie adaptacje do nowych warunków przestrzennych, pozyskiwanych zazwyczaj z zagranicy, używanych, niezabytkowych instrumentów organowych, jak również realizacje nowych organów. Udział tego czynnika w ogólnej ilości podejmowanych przeze mnie prac jest stosunkowo niewielki. Choć potrzeby dotyczące obu wspomnianych przypadków są dość duże, to jednak ogólne trudności natury ekonomicznej, obojętność, a nieraz zwykła niechęć do muzyki ze strony niektórych gospodarzy Kościoła sprawia, że poprzestają oni na używaniu imitatorów organów, zadowolając się ich brzmieniem. Muzykę sprowadza się wówczas do funkcji tylko użytkowej mającej spełniać wymogi czysto liturgiczne. Jak powszechnie wiadomo, organy jak każdy instrument muzyczny, są narzędziem generującym dźwięk będący głównym twórczym muzyki, toteż, nie bez znaczenia jest jego jakość. Należy jednak stwierdzić, iż brzmienie organów elektronowych, choć ciągle udoskonalanych, nie rozgrywa się w naturalnej przestrzeni danego wnętrza, a ich dźwięk, nagrywany na zasadzie samplingu, jest jedynie do tej przestrzeni wprowadzany za pośrednictwem głośników. Pomija się tu także drugi ważny aspekt, a mianowicie wymiar estetycznej roli struktury organowej jako ważnego komponentu wnętrza architektonicznego. W przypadku stosowania, wspomnianych tu, organów elektronowych, nie możemy więc mówić o ich stronie architektoniczno-plastycznej rozumianej w tradycyjnym znaczeniu. Organy elektronowe w swym kształcie zewnętrznym, mimo, iż upodabniają się do tradycyjnych stołów gry, a nierzadko umieszczane w małych szafach ze sztucznym, niegrającym i nie zachowującym proporcji piszczałek prospektem, - są tylko substytutem i mistyfikacją prawdziwego instrumentu. Nie może tu być zatem mowy o naturalnych

wzajemnych relacjach bryły organów względem danego wnętrza architektonicznego, bowiem przestrzeń w której zawiera się funkcjonalny byt organów narzuca potrzebę jej właściwego zorganizowania. Chodzi tu zatem o takie zagadnienia jak ekspozycja, wielkość, zharmonizowanie z istniejącą architekturą i elementami wyposażenia ujęte w kategoriach proporcji, hierarchia wizualna, usytuowanie we wnętrzu, co stwarza np. efekt polaryzacji lub komasacji przestrzeni itp. Mimo lansowanej dziś powszechnie wszechobecnej elektroniki, nie popieram jej i nie ulegam jej powierzchownemu urokowi, pozostając wierny tradycyjnym instrumentom. Jak już wyżej wspomniałem, ciekawym wyzwaniem są dla mnie adaptacje organów do określonych, nowych wnętrz. Jak uczy praktyka adaptacja i jej przebieg, nie ogranicza się zazwyczaj do montażu rozebranego wcześniej instrumentu, drobnych napraw, renowacji i uzupełnień, a później korekty intonacji i nastrojenia instrumentu, ale obejmuje często restaurację przewidującą szerszy zakres zabiegów technicznych i technologicznych. Taki zresztą zakres działań jest jedynie dopuszczalny w przypadku instrumentów zabytkowych. Nierzadko też adaptacja wchodzi w zakres tzw. rewaloryzacji, a więc całokształtu działań w dziedzinie konserwacji instrumentów i ich otoczenia oraz nadania im właściwych dla muzycznych wymagań, wartości techniczno – użytkowych.<sup>1</sup> W przypadku instrumentów niezabytkowych, już zazwyczaj przebudowywanych lub o wątpliwej wartości, adaptacja dotyczyć może także szerszej skali działań, a więc zmian w sferze techniczno-konstrukcyjnej, brzmieniowej i architektonicznej, wkraczając tym samym w obszar działań pozakonserwatorskich. Najczęściej celem tych prac jest powiększenie instrumentu ze względu na zwiększone potrzeby użytkowe, bądź prestiż inwestorów, a także ze względu na estetykę. Przebudowa dotyczy zazwyczaj powiększenia aparatu brzmieniowego, ujednolicenia trakturowego lub uzyskania jedności stylowej szafy i prospektu poprzez usunięcie szpecących naleciałości, bądź rozwinięcie szafy przez powtarzanie formy istniejącej w myśl prawa tzw. dobrej kontynuacji. Może też mieć miejsce budowa nowej szafy, jeśli adaptowana struktura posiada znikomą wartość artystyczną, bądź pozostaje w sprzeczności stylistycznej z przyjmującą ją pod swój dach architekturą. Elementem pojawiającym się niemal zawsze w szeroko pojętej działalności konserwatorskiej, w tym także podczas adaptacji jest, wspomniana już wcześniej, rekonstrukcja. Rekonstrukcja nasuwa wiele problemów i wątpliwości zarówno co do interpretacji, jak i nieuniknionego subiektywizmu rekonstruktora, a także metod rekonstrukcji np. odtwarzania nawarstwień historycznych bądź powrotu do jedności stylowej (puryzm). Można więc zaryzykować twierdzenie, że rekonstrukcja jest w pewnej mierze formą twórczości organmistrzowskiej i architektonicznej, która wykorzystując wiedzę o danym instrumencie, stara się stworzyć substytut nieistniejącego oryginału. Tak więc adaptacja może obejmować elementy nowe, nieistniejące przed rozpoczęciem prac, powstałe w wyniku naukowej rekonstrukcji albo też zawierające w różnym stopniu charakter twórczości architektonicznej opartej na formach historycznych (tzw. kreacja retrospektywna) lub współczesnych. Wobec tak bogatego nagromadzenia prac jak i znacznego udziału czynnika twórczego – adaptacja sprawia mi

<sup>1</sup> Szczegółowe rozważania dotyczące tej problematyki, w oparciu o wybrane przykłady realizacyjne, zawarłem w mojej książce dołączonej do pracy habilitacyjnej.

wiele satysfakcji. Prawdziwym wyzwaniem są dla mnie realizacje nowych instrumentów. Każda realizacja poprzedzona jest wnikliwym procesem projektowym. Konieczne jest zatem podjęcie właściwego toku postępowania poczynając od założeń teoretycznych, poprzez fazę dokumentacyjno-projektową, a na technologii kończąc. W przypadku organów dotyczy to w szczególności sfery brzmieniowej, konstrukcyjnej i architektonicznej. Punktem wyjścia dla nowych organów jest opracowanie koncepcji brzmieniowej, a więc określenie ich estetyki brzmienia i założeń kolorystycznych, a która określona jest przez ich dyspozycję głosową. Uzależnione to jest zarówno od wielkości organów, jak i ich przeznaczenia, a także od ogólnych tendencji panujących w danym okresie historycznym. Ideał brzmieniowy organów na przestrzeni dziejów zmieniał się wraz z poznawaniem zjawisk dźwiękowych, rozwojem teorii muzycznych, a także dyktowany był potrzebami twórczymi kompozytorów i organistów. Dlatego też projekt organów w danym okresie współczesny, z reguły posiadać będzie punkty odniesienia do którejś z estetyk brzmieniowych przeszłości. We współczesnym budownictwie organowym zarysowują się dwie tendencje: neoklasyczna i historyzująca. Pierwsza z nich odnosi się do instrumentów dużych lub co najmniej średniej wielkości, natomiast druga bliższa jest instrumentom mniejszym. Duże organy (kilkadziesiąt głosów), ze względu na swoją wielkość, a zatem i różnorodność rodzajów głosów, stwarzają ogromną ilość kombinacji barwowych i wyrazowych. Na stałe uniwersum ich przestrzeni sonorystycznej składa się także ich duży potencjał dynamiczny. Pozwala to na odtwórstwo zarówno muzyki dawnej, jak i kreowanie wielkich form symfonicznych i wokalnie – instrumentalnych. Są zatem przydatne do realizacji muzyki wszystkich stylów i epok i to stanowi o ich uniwersalności. W mniejszych organach, a takie miałem okazję zbudować, trudno mówić o „uniwersaliźmie” w sensie połączenia cech organów barokowych z organami romantycznymi, dlatego instrumenty te muszą przyjąć historyczną estetykę brzmieniową, najlepiej zbliżoną do barokowej. Jako uzasadnienie słuszności wyboru takiej koncepcji brzmieniowej dla organów mniejszych, należy podkreślić, iż pomimo skromniejszej obsady głosów, mamy możliwość uzyskania stosunkowo dużej ilości zestawów brzmieniowych używanych w muzyce dawnej i to w postaci najbardziej zbliżonej do epoki. Typ małych organów „romantycznych” gwałtownie redukuje te możliwości i to zarówno w stosunku do muzyki barokowo – klasycznej (brak głosów wysokostopowych, jasnych), jak i do muzyki romantycznej (brak masy brzmienia z uwagi na małą ilość głosów). Należy jednak zauważyć, iż dokonując wyboru koncepcji barokowo – polifonicznej, zakładamy dalekie odejście od ideału brzmienia w wypadku muzyki romantycznej. Bardzo ważnym czynnikiem, który należy brać pod uwagę jest przeznaczenie organów. Instrumenty, których realizację mi powierzono, przeznaczone były zasadniczo dla celów liturgicznych, a zatem ich głównym zadaniem ma być akompaniament do pieśni podczas śpiewu wiernych, akompaniament dla chóru, bądź scholi oraz do dialogów i aklamacji liturgicznych. Jako wieloletni organista wiem, że podczas towarzyszenia śpiewom pożądana jest bogatsza obsada głosów podstawowych, nietransponujących, w szczególności z rodziny fletów organowych. Głosy te w połączeniu z jednym lub dwoma głosami 4 – ro stopowymi bardzo dobrze stapiają się z brzmieniem głosu ludzkiego, stanowią też dobry „podkład” jako akompaniament dla chóru. Dlatego

w projektach dyspozycji, choć wpływających i nawiązujących do tradycji barokowej, staram się uwzględnić tę potrzebę, co przejawia się w zastosowaniu nieco bogatszej obsady głosów 8 –mio stopowych (zazwyczaj dodatkowo po jednym głosem w każdym manuale). Za podjęciem takiej decyzji przemawiają więc względy użytkowe. Ta niewielka zmiana w proporcji pomiędzy głosami podstawowymi, a mutacjami i alikwotami, będąca przejawem pewnego kompromisu estetycznego, nie zmienia w zasadniczy sposób nadanego im oblicza stylistycznego. W myśl przyjętej uprzednio koncepcji brzmieniowej, kolejnym krokiem jaki podejmuję jest ustalenie ilości i doboru głosów z uwzględnieniem poszczególnych rodzin głosowych, określenie tzw. piramidy brzmieniowej, a więc zapewnienie równowagi i proporcji pomiędzy miarami zastosowanych głosów oraz wypracowanie przebiegu zmienności menzur szerokościowych. Każdy zespół brzmieniowy, jak i cały instrument, musi więc stanowić pod względem muzycznym dobrze przemyślaną i skończoną całość. Oczywiście przy projektowaniu należy brać pod uwagę warunki akustyczne pomieszczenia, które z kolei są uwarunkowane takimi parametrami jak wielkość i geometryczny kształt wnętrza, struktura ograniczającej go powierzchni oraz właściwości akustyczne przedmiotów w nim umieszczonych. Parametry akustyczne wnętrza uchwyte ilościowo są współzależne, lecz niekiedy przeciwstawne, co ogranicza możliwość ustalenia ich optymalnych wartości. Tak więc istnieje wiele czynników wpływających na optymalny efekt brzmieniowy organów we wnętrzu, jednak najważniejszym są: czas pogłosu i rozproszenie (dyfuzyjność). Traktując w tym miejscu problem jedynie skrótowo, należy nadmienić, iż od optymalnego czasu pogłosu zależy tzw. pełnia i „żywość” brzmienia. Zbyt długi czas pogłosu zniekształca i zamazuje poszczególne dźwięki, zbyt mały – powoduje nagłe zanikanie energii dźwiękowej, co nie sprzyja z kolei dobremu rozproszeniu. Za idealne rozproszenie uznaje się takie, gdy w odczuciu słuchaczy dźwięk odbity dociera do uszu ze wszystkich kierunków z możliwie równym natężeniem i w odpowiednim czasie. Przy zbyt krótkim pogłosie rozproszenie jest niewystarczające, zaś przy zbyt długim, na które może się jeszcze nałożyć nierównomierność rozchodzenia się dźwięku w danym wnętrzu – brzmienie organów rozchodzi się na zasadzie wielokrotnych odbić, co daje niekorzystne zjawisko zdudnienia dźwięku<sup>2</sup>. Kolejnym zagadnieniem, które należy brać pod uwagę przy projektowaniu organów jest ich lokalizacja w samym wnętrzu. Miejsce usytuowania instrumentu nie jest bowiem obojętne na warunki rozchodzenia się dźwięku. Sytuowanie organów zdeteminowane jest wymogami zastanej architektury. Zakładając budowę instrumentu dla współczesnego wnętrza sakralnego, zazwyczaj jednoprzestrzennego, zbliżonego w rzucie poziomym do kwadratu, wielokąta bądź koła, a więc nie wydłużonego i posiadającego cechy centralności, lokowanie organów plasuje się zazwyczaj w obrębie ołtarza, bądź na głównej emporze chórowej – jeśli taka istnieje. Oczywiście organmistrz nie ma większego wpływu na zmianę warunków akustycznych istniejącego wnętrza. Może on jedynie korygować pewne jego niekorzystne cechy (np. potęgowanie bądź pochłanianie, niskich lub wysokich frekwencji), poprzez dobór

<sup>2</sup> Stąd tak istotna była w przeszłości rola pełnej obudowy organów na sposób wypromieniowania dźwięku i zjawisko wczesnego odbicia, jak również zasadność stosowania tzw. latarni akustycznych w dawnych prospektach organowych.

odpowiednich głosów, wzmacnianie brzmienia piszczałek poprzez ich podwajanie (np. pryncypału w obrębie górnego rejestru skali, jeśli pomieszczenie „pochłania” wysokie dźwięki), bądź głośniejszą lub bardziej delikatną intonacją. W tej sferze polegam na własnym doświadczeniu oraz wyczuciu właściwości akustycznych danej świątyni, choć przyznaję, że rozpoznanie to zawsze będzie subiektywne, a zatem zależne od mojej wrażliwości i wyczulenia muzycznego. Kolejnym zadaniem jest zaprojektowanie i wykonanie wiatrownic organowych. Wiatrownice to urządzenia, które bezpośrednio wpuszczają zgęszczane powietrze do piszczałek. Spełniają one w organach dwie podstawowe funkcje: rozdzielają powietrze głosom ustawionym na danej wiatrownicy (tzw. układ podłużny) oraz rozdzielają powietrze poszczególnym piszczalkom w głosach (tzw. układ poprzeczny). Aby funkcje te mogły być spełnione bez większych komplikacji technicznych, piszczalki muszą być ustawione w rzędach – głosami i w szeregach – tonami. Te dwa warunki w sposób jednoznaczny określają podobieństwa we wszystkich spotykanych typach wiatrownic, zaś różnice w ich konstrukcji wynikają jedynie ze sposobu pełnienia tych funkcji. Każdy projektowany i przyjęty do realizacji typ wiatrownicy związany jest z określonym rodzajem traktury organowej, która w szerokim ujęciu oznacza wszystkie urządzenia za pośrednictwem, których grający steruje wiatrownicami. Z uwagi na istnienie różnych rodzajów traktur, należy już na etapie projektowania wiatrownicy, jednoznacznie założyć zastosowanie określonego typu traktury, bowiem oba te podzespoły organów współpracują ze sobą i należy je rozpatrywać łącznie. Przyjmując zatem w tym miejscu zastosowanie powszechnie dziś spotykanej w nowych projektach, traktury mechanicznej, zakładamy jej współpracę z typem wiatrownicy klapowo – zasuwowej. Proces projektowy każdej wiatrownicy polega na ścisłym określeniu jej parametrów technicznych i użytkowych. Pozostając w obszarze działań związanych z wiatrownicą klapowo – zasuwową, projekt dotyczy będzie określenia wielkości jej korpusu, co wynika z liczby stojących na niej głosów, wysokości ich brzmienia, wymiarów menzury szerokościowej, jak i rozpiętości klawiatury. Ponadto należy uwzględnić układ piszczałek w głosach, który może mieć przebieg całotonowy (typu dośrodkowego, odśrodkowego lub z wewnętrznymi podziałami, a co związane jest z ideą kompozycyjną architektury prospektu), chromatyczny lub inny. Bardzo istotne jest obliczenie zapotrzebowania zgęszczonego powietrza dla głosów stojących na wiatrownicy, co z kolei rzutuje na wielkość kanceli tonowych, długość i szerokość klap – zaworów, obliczenie kubatury komory klapowej, a także określenie przekroju i miejsca wlotu powietrza do komory celem uniknięcia ewentualnej kolizji z elementami traktury mechanicznej. Do wyżej nakreślonych głównych założeń i uwarunkowań dochodzi, jakże istotne, rozplanowanie usytuowania piszczałek kolejnych głosów na piszczalnikach (podział środka geometrycznego piszczałek ze względu na ciągle zmieniającą się ich menzurę, nie jest zgodny z podziałem klawiatury), a także cała gama szczegółów technicznych i technologicznych związana ściśle z samym wykonaniem wiatrownic. Reasumując, należy powiedzieć, że przy projektowaniu zawsze chodzi o to, by zminimalizować gabaryty wiatrownicy, lecz jednocześnie zapewnić takie jej parametry fizyczne, by mogła niezawodnie spełniać powierzone jej funkcje. Kolejnym wyzwaniem, które stawia duże wymagania dla organmistrza jest, wspomniane już



wyżej, zaprojektowanie traktury organowej, czyli systemu sterującego wiatrownicami. W skład każdej traktury, niezależnie od typu, wchodzi trzy podstawowe podzespoły: traktura klawiatury, traktura połączeń między klawiaturami oraz traktura rejestrowa. Traktura klawiatury i połączeń steruje poprzecznym układem wiatrownicy, a więc służy do uruchamiania tonów, zaś traktura rejestrowa steruje podłużnym układem wiatrownicy, czyli służy do włączania głosów. Obydwa podzespoły spełniają dwie funkcje: wykonanie pracy czyli otwarcie zaworu (zaworów), który łączy cały głos (głosy), albo ton (tony) oraz przekazanie woli grającego na pewną odległość od stołu gry wiatrownic. Zależnie od sposobu w jaki dokonują się te dwie funkcje, traktura dzieli się na mechaniczną, pneumatyczną i elektryczną (może być także kompilacyjna np. mechaniczno-pneumatyczna lub elektropneumatyczna). Pozostając w kręgu traktury czysto mechanicznej i związanej z nią wiatrownicy klapowo – zasuwowej, należy powiedzieć, iż owo pośredniczenie między grającym, a wiatrownicami dokonuje się za pomocą mechanizmów, które muzyk wykonuje wyłącznie siłą swoich mięśni bez udziału żadnych urządzeń wspomagających. Działanie traktury mechanicznej opiera się na zasadzie działania maszyn prostych, stąd jej elementami składowymi są różnego rodzaju cięgła, dźwignie proste i kątowe, wałki skrętne z ramionami, popychacze, wieloboczne paliki itp. Z nich buduje się zespoły mechaniczne zdolne przekazywać i zmieniać kierunek ruchu (jednak wyłącznie po linii prostej), w dowolnych kierunkach, omijać przeszkody i sprawnie sterować układami wiatrownic. Wybór konstrukcyjnego rozwiązania systemu mechanicznej traktury gry i mechanicznej traktury rejestrów wynika z pewnych uwarunkowań, wśród których decydujące znaczenie posiadają wzajemne relacje przestrzenne pomiędzy wiatrownicami, a stołem gry. Tak więc stopień skomplikowania traktury rejestrów zależy od sposobu usytuowania wiatrownic względem projektowanego umiejscowienia wyciągów rejestrowych, które zawsze są w stole gry w zasięgu rąk grającego. Najprostsze rozwiązanie dla traktury rejestrów stwarza sytuacja, gdy stół gry jest wbudowany w bok szafy organowej; jest to rozwiązanie typowe dla małych instrumentów klasy prowincjonalnej. W tym rozwiązaniu wyciągi rejestrowe połączone są „na wprost” z zakończeniami zasuw organowych i znajdują się na wysokości głowy grającego (pod warunkiem, że wiatrownica jest na tym samym poziomie). W innym rozwiązaniu wyciągi mogą być usytuowane niżej, bezpośrednio nad klawiaturą, co wymaga zastosowania pośrednich dźwigni dwuramiennych (następuje wtedy zamiana ruchu zasuw względem ruchu wyciągów, co należy uwzględnić przy projektowaniu wiatrownicy). Projektowanie traktury rejestrów w przypadku stołu gry wbudowanego w przednią część szafy organowej należy już do rozwiązań zdecydowanie trudniejszych. Wymaga ono bowiem przekazania ruchu od wyciągów do zasuw w wiatrownicach w kilku różnych kierunkach, na różnych wysokościach i to zarówno w płaszczyźnie poziomej jak i pionowej, co komplikuje całość mechanizmu trakturowego.<sup>3</sup> Podobny stopień trudności stwarza sytuacja, gdy stół gry jest wolnostojący, usytuowany przed organami i zwrócony przodem do ołtarza. Ponadto w prowadzeniu traktury należy uwzględnić ominięcie istniejących ewentualnych przeszkód w postaci

<sup>3</sup> Problem ten został szczegółowo przedstawiony w pracy habilitacyjnej w podrozdziale 6.2.5. na przykładzie realizacji instrumentu do kaplicy Chr. Zbawiciela przy par. Niepok. Pocz. N.M.P. w Katowicach.

elementów konstrukcji, kanałów powietrznych oraz zapewnić komunikację wewnątrz instrumentu. Jeszcze większe wymagania stawia traktura gry, której stopień skomplikowania wynika nie tylko ze sposobu usytuowania wiatrownic w przestrzeni szafy, ale także liczby wiatrownic, a co za tym idzie liczby manualów.<sup>4</sup> Kolejne wyzwania stawia przed organmistrzem wybór określonego typu konstrukcyjnego traktury np. zawieszanej, lub nawiązującego do historycznych wzorców sposobu połączeń między manualami np. szufladowych itp. Wybór i wykonanie traktury mechanicznej wymaga zatem nie tylko znajomości jej typów i rozwiązań konstrukcyjnych, ale także umiejętności praktycznych. Tylko dobrze zaprojektowana traktura, i co podkreślam szczególnie, - precyzyjne jej wykonanie są niezbędnym warunkiem niezawodnego funkcjonowania organów. Dysponując określonymi wymiarami wiatrownic, mając wypracowany układ jak i przebieg traktury gry i traktury registrów, a także zakładając określone usytuowanie wiatrownic w przestrzeni przyszłej szafy, przystępuję do zaprojektowania stalowej konstrukcji nośnej organów. Istota konstrukcji całej struktury organowej polega na zachowaniu w równowadze sił ciężenia i sił podpierających poszczególnych jej elementów. Równowaga ta zależy od odpowiedniego rozmieszczenia elementów konstrukcji z uwzględnieniem właściwości materiału z którego jest wykonana – w tym wypadku są to profile zamknięte i kształtowniki stalowe. Dla struktur organowych najbardziej odpowiedni ze względu na przestrzenne usytuowanie podzespołów, pełnione przez nich funkcje, jak i zapewnienie późniejszego dostępu – jest wybór konstrukcji zawierającej pionowe i poziome elementy, których zespoły tworzą konstrukcyjne systemy szkieletowo – ramowe. Ustrój taki można by porównać ze strukturą budynku w architekturze monumentalnej, opartego na konstrukcji nośnej typu szkieletowego. Ściany – w tym wypadku, obudowy organów, tworzą płyciny osadzone w drewnianych ramach, zaś rolę „stropów” przejmują poziome elementy konstrukcji przenoszące obciążenia użytkowe wiatrownic z piszczałkami, systemu powietrznego, pomostów komunikacyjnych, a także ciężar przekrycia szafy organowej. Konstrukcja nośna, w zależności od wielkości instrumentu, jest jedno lub dwukondygnacyjnym, przestrzennym, szkieletowym ustrojem słupowo – ramowym. Składa się zatem z poziomo i pionowo przebiegających i połączonych monolitycznie (śrubowo lub za pomocą spawów), elementów stalowych. O ile w małych instrumentach stanowi ona zazwyczaj element nośny tylko dla wiatrownic i niezbędnych przejść komunikacyjnych wewnątrz szafy, o tyle w dużych organach spełnia także rolę samonośnego szkieletu dla zamontowania szafy organowej i obramień prospektu. Zapewnienie statyki całej struktury organów ma tym większe znaczenie, gdy projektowana bryła organów jest ustrojem całkowicie wyodrębnionym (wolnostojącym), w przestrzeni wnętrza, a więc nie zakotwiczonym np. w tylnej, bądź w bocznych ścianach chóru muzycznego. W instrumentach o bardziej skomplikowanej formie szafy i prospektu, zastosowanie stalowej konstrukcji nośnej umożliwia i ułatwia zarazem osadzenie wysuniętych ryzalitowo w przód obramień wież piszczałkowych prospektu lub flankujących całość założenia architektonicznego, nadwieszonych, bocznych wież basowych. Poziome

<sup>4</sup> Oczywiście zakładam w tym miejscu rozwiązanie typowe, w którym każdy z zespołów brzmieniowych mieści się na jednym korpusie wiatrownicy; w innym przypadku traktura jest jeszcze bardziej skomplikowana.

wysunięte w przód lub na boki poza obrys cokołu szafy, ramy stalowe, związane z dalszymi elementami konstrukcji, stanowią przeciwwagę równoważącą ciężenie ryzalitowych obramień wież prospektowych. W przypadku organów z projektowanym górnym zadaniem szafy, poziomo usytuowane profile „spinające” górną część konstrukcji, tworzą jednocześnie podparcie podtrzymujące to zadanie. Zastosowanie samonośnej konstrukcji stalowej ma jeszcze inne zalety; zapewnia stabilność posadowienia korpusów wiatrownic i mocowania nieruchomych węzłów podparcia systemu traktowego, zapewnia więcej miejsca pod wiatrownicami dla innych podzespołów organów np. systemu powietrznego (duża rozpiętość belek stalowych eliminuje gęstość występowania słupów wspierających). Ponadto konstrukcja stalowa odciąża boczne ściany szafy od ciężaru wiatrownic i piszczałek (często w starych rozwiązaniach podzespoły te znajdowały się na belkach przytwierdzonych do ścian szafy), oraz usztywnia korpus całej bryły organów; elementy stalowe i drewniane spięte na wszystkich płaszczyznach tworzą absolutny monolit. Ostatnim ogniwem jest zaprojektowanie struktury architektonicznej szafy i prospektu organowego. Projektowanie jest świadomym operowaniem wieloma czynnikami natury technicznej i artystycznej, a także i ekonomicznej. Różnorodność i mnogość elementów biorących udział w procesie projektowania zmusza projektującego do zwrócenia uwagi na zachowanie hierarchii ważności poszczególnych czynników tego procesu. Każdy projekt sprowadza się do trzech podstawowych zagadnień: funkcji, konstrukcji i formy. Pomiędzy tymi czynnikami istnieje ścisła współzależność – wszystkie one muszą ze sobą harmonizować. Warunkiem uzyskania optymalnej formy jest dobra, logiczna konstrukcja, ta zaś bazując na zastosowaniu odpowiedniego materiału, musi harmonizować z funkcją. Nadmierne przywiązywanie wagi do któregośkolwiek z tych czynników powoduje zachwianie równowagi w wyrazie architektonicznym. Osiągnięcie harmonii i jedności w wewnętrznej strukturze wzajemnych związków między tymi czynnikami jest zagadnieniem bardzo złożonym. Nawarstwiają się tu bowiem wielowiekowe tradycje i przyzwyczajenia połączone z najnowszymi osiągnięciami techniki, wkraczają nowe kierunki artystyczne, nowe trendy i upodobania. Nakreślone tu spostrzeżenia mające swoją genezę i funkcjonujące w architekturze monumentalnej, można odnieść do tak złożonego instrumentu jakim są organy. Organy jako instrument muzyczny pełnią dwie zasadnicze funkcje: muzyczno – dźwiękową i architektoniczno – plastyczną, muszą więc posiadać organiczną formę architektoniczną tj. taką, która określona jest przede wszystkim przez ich funkcję muzyczną. Niekwestionowana pozostaje zatem ich podstawowa funkcja jako narzędzia do tworzenia muzyki, stąd forma szafy i prospektu jest wykładnią rozplanowania poszczególnych elementów organów w jej wnętrzu (zespoły brzmieniowe lub sekcje). Z drugiej jednak strony nie można zaniedbywać sfery czysto estetycznej, którą wyraża forma architektoniczna szafy i prospektu i jej dekoracja plastyczna. Szafa dzięki cechom stylowym swej formy architektonicznej oraz skali wielkości, pełni rolę elementu wyposażenia wnętrza niemal na równi z ołtarzem, zaś w sali koncertowej jest głównym akcentem jej wystroju. Organy zawierają więc silny ładunek ekspresji zarówno jako źródło muzyki, jak też jako obiekt architektoniczno – plastyczny o dużej sile oddziaływania wizualnego. Funkcja muzyczna i architektoniczno – plastyczna są ze sobą nierozzerwalnie

splecione i wzajemnie się dopełniają, zaś tym składnikiem organów, który odgrywa decydującą rolę w ich funkcji statycznej jest prospekt organowy będący główną, wyeksponowaną fasadą instrumentu. To właśnie prospekt podlega bezpośrednio percepcji wzrokowej sprzęgając instrument muzyczny ze strukturą przestrzenną wnętrza architektonicznego. Za nim, jak za parawanem, kryje się niezwykle skomplikowana i technicznie wyrafinowana mechanika funkcjonowania instrumentu, doskonalona w trwającej od ponad 10 – ciu wieków ewolucji. Podejmowanie próby zaprojektowania i wpisania bryły organów w określone wnętrza architektoniczne uwarunkowane jest wieloma względami. Dla organów równie ważne znaczenie jak same ustanawiające je elementy, mają ich relacje z otoczeniem. Wyraża się to w sposobie powiązania formalnego i stylowego struktury organowej z architekturą wnętrza kościoła lub sali koncertowej, co decyduje o efekcie przestrzennym organów we wnętrzu i w ostateczności o wykreowaniu zjawiska prospektu. Na efekt przestrzenny organów we wnętrzu składa się kilka elementów. Podstawowe znaczenie, które biorę pod uwagę przy projektowaniu, ma usytuowanie i miejsce struktury organów w planie budowli, orientacja organów względem osi podłużnej i poprzecznej, ich ustawienie w stosunku do centrum ideowego jakim jest ołtarz, wreszcie ich sytuowanie wobec osi widokowej (np. w głównej nawie). Czynniki te stwarzają różnorodne efekty, które polegają na polaryzacji, komasacji, dzieleniu lub ogniskowaniu przestrzeni. Typowym i najczęściej spotykanym rozwiązaniem jest sytuowanie organów na głównym chórze muzycznym mieszczącym się na osi nawy, naprzeciw ołtarza głównego – takie organy zaprojektowałem i zbudowałem dla Kaplicy Chr. Zbawiciela przy parafii mariackiej w Katowicach w 2010 roku, a także takie usytuowanie posiadają obecnie budowane przeze mnie organy w kościele św. Stanisława w Bytomiu. Sytuując strukturę organów na przeciwnym biegunie względem ołtarza, osiąga się efekt polaryzacji przestrzeni. W obu wypadkach pojedyncza kulminacja masy wyodrębnia organy z architektury wnętrza, które postrzegane są jako samodzielna bryła wypełniająca przestrzeń. Ciekawym rozwiązaniem, które dane było mi zrealizować w 1999 r., był projekt i budowa organów w kościele p.w. Chrystusa Króla w Świerklańcu k. Tarn. Gór. Struktura organowa składająca się z dwóch bliźniaczych szaf znalazła swoje miejsce na emporze chórowej nad ołtarzem głównym. Parzysty układ obu szaf typu odśrodkowego, odwołujący się do zasady lustrzanego dublowania się elementów wnętrza, zakomponowanych wokół okna witrażowego, wypełnia emporę na całej jej szerokości. Rozczłonkowana struktura organów nawiązująca formą i tworzywem do zastanej architektury, założona na planie cofniętego od osi kościoła chóru i wybiegająca skrajnymi członami prospektu ku ścianom bocznym, zwiększa strefę oddziaływania formalnego, dając organom współuczestnictwo w formowaniu przestrzeni wnętrza. Przez włączenie w strukturę organów ażurowo przebiegających promieni umieszczonych na krzyżu „wyrastającym” z ołtarza głównego i jawiącego się za nim przeprucia okiennego, osiągnięto efekt kulminacji formy i komasacji przestrzeni. Do skromniejszych rozwiązań architektonicznych, które miałem okazję zrealizować, należą organy w kaplicy Domu Generalnego Sióstr Boromeuszek w Mikołowie. Tu wszystkie podzespoły instrumentu zostały zlokalizowane w pomieszczeniu wydzielonym na bocznej

emporce chórowej przylegającej bezpośrednio do nawy głównej. Prospekt organowy usytuowany poprzecznie względem osi podłużnej kaplicy, wypełnia całe światło przekroju pomieszczenia, które jest jakby „oknem” wychodzącym do nawy głównej. Jest to zatem rozwiązanie zbliżone i nawiązujące do sytuowania organów na bocznej ścianie nawy głównej w średniowiecznych kościołach gotyckich. Wykrój „okna”, zbliżony w swym kształcie do kwadratu, wypełniony jest pięcioma płaskimi polami piszczalkowymi ujętymi w obramienia szkieletu architektonicznego. Płaski prospekt instrumentu, wysunięty nieco przed arkadę, sprawia wrażenie zawieszenia i przyklejenia ich do ściany, co zdaje się czynić z organów aplikację architektury i sprzyja zanikowi poczucia ich ruchomości. Sposób umiejscowienia organów w kaplicy wykazuje cechy rozwiązania optymalnego; opiera się na poszanowaniu zastanego wnętrza, dostosowaniu do jego charakteru i harmonijnym weni wtopieniu. Wśród czynników wpływających na efekt przestrzenny organów we wnętrzu, istotne znaczenie ma wielkość bryły organów, a co za tym idzie, miejsce zajmowane na powierzchni empory oraz proporcja instrumentu względem przekroju wnętrza i jego wysokości. Znaczenie mają tu także zgodność lub odstępstwa od zasad symetrii. Należy również brać pod uwagę symetrię własną organów i ich stosunek względem symetrii wnętrza. Wielkość i proporcja instrumentu względem wnętrza w sposób dobitny i zdecydowany kreuje przestrzeń organową. W relacjach między strukturą instrumentu, a architekturą wnętrza, przestrzeń jest nie tylko partnerem dla samej architektury organów, ale także dla ich struktury dźwiękowej i konstrukcyjnej, toteż szafa i prospekt organowy mają swój udział we współtworzeniu brzmienia. Szafa organowa pozostająca jakby w cieniu za prospektem, podkreśla trójwymiarowy, przestrzenno – architektoniczny kształt organów a zarazem jest zamknięciem i zabezpieczeniem przestrzeni mieszczącej mechanizm i zespoły brzmieniowe przed niekorzystnymi warunkami zewnętrznymi. Ponadto szafa poza funkcją architektoniczną i zabezpieczającą, spełnia funkcję akustyczną tworząc dla zespołów brzmieniowych pudło rezonansowe. Ściany szafy powodują korzystne, wczesne odbicia dźwięku piszczalek i przyczyniają się do ukierunkowania czoła fali głosowej dobiegającej do słuchaczy. Obudowa kierując dźwięk w otwartą przestrzeń, spełnia rolę reflektora nadającego odpowiedni kierunek fali głosowej. Formę pełnej obudowy organów, docenianej i rozwijanej przez dawnych organmistrzów, staram się stosować w swoich realizacjach. Wprowadzenie struktury organów do przestrzeni architektonicznej ukierunkowuje ją na doznania wizualne, wprowadza nowy porządek oparty na architekturze, jednoznacznie podporządkowany ekspresji prospektu. Prospekt organowy wraz z piszczalkami jest główną elewacją szafy organowej, a więc najbardziej okazałą, opracowaną w sposób artystyczny i wyraźnie dominującą nad pozostałymi elewacjami. Inaczej określa się prospekt jako reprezentacyjną fasadę rozczłonkowaną podziałami architektonicznymi. Stanowi go czysta forma strukturalna (szkielet architektoniczny), wzbogacona elementami plastycznymi i piszczalkami prospektowymi. Strukturę prospektu tworzą elementy pionowe umieszczone na podstawie szafy organowej przypominające słupy, półkolumny lub pilastry. Na nich oparte są profilowane gzymsy i zwieńczenia. Elementy prospektu komponowane są jako płaskie lub faliste pola albo wieże o rzucie łamanym (tzw. ryzality) lub kolistym. Elementy te zestawiane

Hub Olsz

są w symetryczne (czasem niesymetryczne), kompozycje architektoniczne, jedno lub wielokondygnacyjne. Pola i wieże są jakby „oknami” dla przedniej elewacji szafy organowej i wypełnione są kunsztownie wykonanymi piszczalkami organowymi. Reprezentacyjne piszczalki prospektowe, będące zewnętrzną częścią zespołu brzmieniowego organów, mają istotny udział w kształtowaniu charakteru prospektu. W zależności od zestawienia przestrzennego piszczalek, długości i szerokości ich korpusów, i co bardzo ważne, zmieniającej się zazwyczaj wysokości nóg, a także układu i proporcji warg piszczalek, - tworzą się rozmaite rytmy, napięcia formalne i dynamiczne w ramach ogólnej kompozycji struktury prospektu. Wzajemny układ obramień architektonicznych tworzących wieże i pola wraz z umieszczonymi w nich piszczalkami o zmieniających się parametrach fizycznych, nadaje całości kompozycji prospektu określone kierunki, zgodne lub przeciwstawne i stwarza pewne efekty perspektywiczne. Opracowanie architektury prospektu i kompozycja przebiegu piszczalek prospektowych, była zawsze i jest nadal, przedmiotem szczególnej troski i zainteresowania każdego projektanta organów i organmistrza. To bowiem prospekt organowy jest twarzą organów, na którym przez dziesięciolecia, a często znacznie dłużej, skupia się uwaga widza i słuchacza, dlatego tak ważne jest jego artystyczne opracowanie. Aby temu sprostać konieczna jest, moim zdaniem, choćby elementarna wiedza z teorii architektury a przede wszystkim znajomość przemian form stylowych architektonicznych struktur organowych na przestrzeni dziejów. Nakreślony tu w sposób obszerny proces decyzyjny i projektowy związany z powstaniem organów od podstaw, choć nie wyczerpuje szczegółowo wszystkich problemów, unaocznia złożoność i wielopłaszczyznowość tego zagadnienia. Wymaga to jednak teoretycznej i praktycznej znajomości co najmniej trzech dziedzin: muzyki, techniki i architektury, a także umiejętności konstruktorskich i warsztatowych. Zarówno dawniej, jak i dziś, budowniczowie organów musieli rozwiązywać problemy techniczne budowy instrumentów, jak również tworzyli lub byli współtwórcami szaf i prospektów organowych. Dlatego nierzadko nazywano ich architektami organowymi. We współczesnym budownictwie organowym, w kształtowaniu architektonicznych struktur organowych zarysowują się dwie tendencje: historyzująca i bardziej awangardowa, preferująca struktury nowoczesne, często asymetryczne lub tworzone w stosunku do wnętrza w myśl zasady kontrastu form. W przypadku moich dotychczasowych realizacji, miałem możliwość zaprojektowania prospektów z udziałem architektonicznego szkieletu strukturalnego, nawiązujących układem do dawniejszych wzorców, jednak uproszczonych i przetworzonych w duchu współczesności i powiązanych formalnie i stylowo z architekturą wnętrza. Jeśli organmistrz jest twórcą projektu organów oraz jego wykonawcą, co w moim przypadku ma miejsce, to w procesie projektowym uwzględni on pewne wymogi jakie stawia sfera brzmieniowa, konstrukcyjna i architektoniczna. Nie zawsze jednak się zdarza, by organmistrz posiadał niezbędną wiedzę i umiejętność projektowania; jego uwaga skupia się raczej na problemach stricte organmistrzowskich (naprawa, konserwacja, intonacja, strojenie), stąd wykonanie projektu szafy i prospektu powierza się zawodowym architektom. Z kolei jednak architekt nie jest zaznajomiony z problemami ściśle organologicznymi, stąd konieczna staje się współpraca architekta z organmistrzem, może bowiem nastąpić kolizja na

styku architektury i organmistrzostwa. Ponieważ dysponuję jedynie pracownią organmistrzowską, dziś w dobie rozwoju nauki, technologii wykonawczych i daleko idącej specjalizacji, część prac związanych z budową organów powierzam zakładom kooperującym np. stolarskim lub wykonującym konstrukcje stalowe itp. Prace te są jednak prowadzone pod moim całościowym nadzorem i na podstawie mojej dokumentacji rysunkowej wchodzącej w skład tzw. dokumentacji technicznej. Rysunek techniczny, jako graficzne odtworzenie na papierze widoku projektowanych elementów czy podzespołów, dzięki zwięzłemu i przejrzystemu wyrażeniu ich kształtu i wielkości, informuje jak ma wyglądać dany przedmiot i jak należy go wykonać. Rysunek techniczny jest w mojej pracy podstawowym narzędziem wypowiedzi i niezbędnym elementem służącym do wykonania części lub podzespołów instrumentu. Stanowi on jednocześnie dokumentację przyszłych organów, do której można w każdej chwili sięgać. Dokumentację rysunkową w odpowiedniej skali wielkości, wykonuję na arkuszach wielkoformatowych według wymogów tradycyjnego (a więc nie komputerowego), rysunku technicznego. Projektowanie tradycyjne jest mi bliskie, bowiem tą umiejętnością, jak i sposób widzenia przestrzennego rozwinąłem w technikum (Śląskie Techniczne Zakłady Naukowe w Katowicach), a także doskonaliłem podczas wieloletniej pracy na stanowisku konstruktora w Biurze Projektowym. Są to już czasy dość odległe, gdy nie istniały jeszcze komputery, stąd moje naturalne przywiązanie, zamiłowanie i umiejętność projektowania na desce kreślarskiej z prostowodem. Przy projektowaniu organów do wnętrza sakralnego, projekt wykonuję co najmniej w dwóch wersjach. Wybrana i zaakceptowana przez Archidiecezjalną Komisję ds. Sztuki Sakralnej oraz Archidiecezjalnego Wizytatora Organów i Organistów wersja, przyjęta zostaje do realizacji.

**Przez osiągnięcia organmistrzostwa podniesionego do rangi sztuki rozumiemy zarówno jakość brzmienia, stopień doskonałości technicznej, jak też artyzm struktury architektonicznej i dekoracji plastycznej. Organy łączą bowiem w sobie w sposób nie mający odpowiedników w innych dziedzinach sztuki, wyrafinowaną myśl techniczną i artyzm efektu plastycznego wraz z najbardziej wzniosłymi ideami muzycznymi. Ingerencja w te wartości podczas procesów konserwatorskich, odbywa się w różnym stopniu, różnym nakładem środków i inwencji twórczej, przy czym nie w każdym przypadku muszą one występować łącznie. O ile konieczne ingerencje w stronę brzmieniową i techniczną występują przy okazji każdego działania, o tyle ingerencje w stronę architektoniczno – plastyczną mogą być znikome lub częściowe, zaś w pełni ujawniają się podczas budowy nowych organów. Prace, które realizowałem przy instrumentach zabytkowych ukazują dużą rozpiętość działalności konserwatorskiej, od granic nieingerencji, poprzez prace o ograniczonym, jak i rozszerzonym zakresie, aż po działania**

pozakonserwatorskie. Odrębną grupę stanowią realizacje nowych obiektów od podstaw. Przed podjęciem prac proces decyzyjny podbudowany jest żmudnymi przygotowaniem i analizą wszystkich możliwych do zastosowania wariantów działania konserwatorskiego. Należy także podkreślić indywidualizację wszystkich czynności konserwatorskich w zależności od rodzaju obiektu i stanu jego zachowania.

W przypadku adaptacji, która związana jest zazwyczaj z przemieszczeniem instrumentu do innego wnętrza, przeważają działania restauratorskie obejmujące prace o większym stopniu ingerencji i rozszerzonym zakresie. Restauracja towarzysząca adaptacji, obejmuje więc wprowadzenie elementów nowych, nieistniejących przed rozpoczęciem prac, powstałych w wyniku ich rekompozycji, reintegracji lub naukowej rekonstrukcji, albo też zawiera charakter twórczości architektonicznej opartej na formach historycznych (kreacja retrospektywna), lub współczesnych. Wszystko to w celu właściwego przystosowania instrumentu do pełnienia funkcji wizualnych i muzyczno – dźwiękowych w nowych warunkach architektoniczno – przestrzennych.

Z odmiennym charakterem działań zetknąłem się podczas projektowania i budowy nowych instrumentów, co poprzedzone zostało wnikliwymi przemyśleniami, opracowaniem koncepcji brzmieniowej, konstrukcyjnej i architektonicznej.. Dotyczy to zawsze relacji między funkcją statyczną i dynamiczną organów, a więc zależnością między funkcją wizualno – przestrzenną, a funkcją dźwiękotwórczą (artystyczno – muzyczną). Ściślej można to określić współzależnością między stylistyką brzmienia (koncepcja estetyczna zespołu brzmieniowego), a mechaniką instrumentu i jego strukturą przestrzenną, relacją między architekturą organów, a architekturą wnętrza (przestrzeń jest partnerem dla struktury dźwiękowej i konstrukcyjnej organów), wreszcie rolą obudowy i prospektu organów we współtworzeniu struktury brzmienia. Opracowanie twórczej koncepcji projektowej uwzględniającej wszystkie, wspomniane wyżej, czynniki, ich wzajemne relacje i proporcje oraz wykonanie technicznej dokumentacji rysunkowej (wykonawczej), a dalej sama już realizacja, były moim dziełem autorskim jako organmistrza, konstruktora i architekta, i stały się podstawą do powstania instrumentu.

Wielki



Moje 30-letnie doświadczenie w pracy z organami, podbudowane i pogłębione wiedzą teoretyczną, zaowocowało także wydaniem obszernej, bogato ilustrowanej, publikacji naukowej pt. „Ochrona i konserwacja organów zabytkowych na tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej – wybrane problemy”. Przedstawione w publikacji rozważania dotyczące ochrony i konserwacji organów, zostały ukazane na szerokim tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej, jaki dokonał się w Europie w procesie wielowiekowego rozwoju tego instrumentu muzycznego. Ze względu na brak w polskiej literaturze organologicznej opracowań dotyczących całościowego ujęcia zagadnień związanych z problematyką organów – organy są syntezą sztuki i techniki, - rozwój ten ukazano w aspekcie historycznym, brzmieniowym, konstrukcyjnym i architektonicznym. Publikacja porusza też zagadnienia związane z rolą organów w liturgii Kościoła Zachodniego, wiele uwagi poświęca zabytkom organowym i ich funkcji we wnętrzu świątyni w aspekcie architektury, uwarunkowań historycznych, problematyki badawczej oraz szerokiego zakresu prac konserwatorskich. Ten ostatni aspekt zawiera w sobie wnikliwe analizy i rezultaty badań nad technologią konserwacji organów, analizy procesu projektowego i realizacji stricte konstruktorskich, wreszcie analizy i wnioski płynące z zależności między dynamiczną funkcją organów jako instrumentu muzycznego, a jego funkcją statyczną jako składnika architektury wnętrza i przestrzeni architektoniczno – plastycznej. Przedstawione w książce działania, ukazane na przykładzie własnych i obcych realizacji oraz duże zróżnicowanie obiektów pod względem wielkości, czasu powstania, stanu zachowania oraz rodzaju i zakresu podjętych czynności, pozwalają na ukazanie rozległej skali i ogromu problemów z jakimi musi się zmierzyć organmistrz podejmujący prace przy organach zabytkowych. Publikacja zawiera konieczne z punktu widzenia praktyki konserwatorskiej i wypływające z dorobku autora, wnioski i spostrzeżenia. Praca została potraktowana wieloaspektowo – interdyscyplinarność wymusza sama natura przedmiotu. Moją intencją była chęć pokazania drogi rozwojowej jednego z najwspanialszych i najbardziej skomplikowanych instrumentów, jego roli w życiu społeczeństw oraz ukazanie problematyki organów zabytkowych i stosowanych wobec nich działań i strategii ochronnych, a także uwrażliwienie na problematykę zachowania dla współczesnych jak



i przyszłych pokoleń, instrumentów stanowiących istotny składnik dziedzictwa kulturowego.


Twórcze prace organmistrzowskie, doprowadzające instrumenty do pełnej sprawności technicznej i muzycznej, stanowią niezbędny warunek, by mogły one przemówić swoim własnym językiem pod palcami muzyka – artysty. W wyniku dokonanych prac konserwatorsko – restauratorskich, walory brzmieniowe instrumentów zbliżyły się do ideałów estetycznych określonych przez ich budowniczych. W gronie tym znaleźli się tacy mistrzowie jak: Christian Wilhelm Scheffler z Brzegu, Heinrich Dürschlag z Rybnika, Walenty Klimosz z Rybnika, Bruno Goebel z Królewca oraz firma Schlag und Söhne ze Świdnicy. Do nowych organów, których byłem autorem, należą instrumenty w Mikołowie, Świerklańcu i Katowicach. Czy to w przeszłości, czy obecnie, instrumenty, które odrestaurowałem lub zbudowałem są wykorzystywane na potrzeby liturgii oraz w działalności koncertowej. Dawne organy, pochodzące z różnych warsztatów, powstałe w różnym czasie i rozbrzmiewające w kościołach o zróżnicowanej przestrzeni i odmiennej akustyce, ukazały swoje niepowtarzalne piękno w utworach z różnych epok, a także w improwizacjach. Walory artystyczne siedmiu z nich potwierdziły nagrania na płytach CD dokonane przez rozgłośnię Polskiego Radia w Katowicach dla potrzeb cyklu „Antologia organów na Górnym Śląsku” w wykonaniu wybitnego organisty – wirtuoza prof. Juliana Gembalskiego. Brzmienie dwóch innych instrumentów zostało zarejestrowane na płytach CD w utworach improwizowanych przez organistę Tomasza Orłowa i wydanych przez Wydział Artystyczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz przez parafię św. Mikołaja w Lublińcu.

Wł. Dür

Nawiązując do art. 16 ustawy z dnia 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595, Dz. U. z 2005r. nr 164, poz. 1365 oraz Dz. U. z 2011r. nr 84, poz. 455), moje osiągnięcia naukowe i artystyczne przedstawiam w obszarze trzech głównych sfer aktywności:

1. **autorstwo opublikowanej monografii** pt. „Ochrona i konserwacja organów zabytkowych na tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej – wybrane problemy”, będącej moją pracą habilitacyjną (**objętość 623 strony**)
2. **twórcze prace organmistrzowskie** ujęte oddzielnie w formie dorobku twórczego (**21 instrumentów organowych odrestaurowanych oraz 3 instrumenty organowe** nowo zbudowane)
3. **dzieła artystyczne** wykonane i zarejestrowane na **3 płytach CD**, na organach odrestaurowanych i nowych, zbudowanych przeze mnie (łącznie dokonano nagrań na **9-ciu instrumentach**, co zamieszczone zostało w oddzielnym wykazie)

Własne badania naukowe i zdobyte doświadczenia zaowocowały wykładami, odczytami i publikacjami drukowanymi głównie z Zeszytów Naukowych Akademii Muzycznej w Katowicach. Zostało to ujęte w wykazie **Działalność popularyzująca naukę i sztukę**. Niektóre realizacje, szczególnie przy zabytkowych instrumentach, zostały odnotowane w lokalnej prasie oraz w postaci filmu zrealizowanego przez TV Katowice w 1996 roku.



Zabytki techniki i sztuki jakimi są organy spełniają funkcje poznawcze, naukowe i użytkowe. Konieczność ich ochrony powoduje powstanie i rozwój muzealnictwa technicznego, a więc wymaga zaplecza służącego konserwacji i badaniom naukowym zarówno ich samych jako obiektów, jak i technologii zabytkowych. Wśród wielu rodzajów istniejących muzeów powstają też, choć nielicznie, muzea specjalistyczne, w tym muzea instrumentów muzycznych. W 2004 roku, w zaadaptowanych do tego celu zabytkowych podziemiach budynku Akademii Muzycznej w Katowicach, powstało Muzeum Organów Śląskich. Założone zostało z inicjatywy i z ogromnym osobistym zaangażowaniem przez prof. Juliana Gembalskiego, kierownika Katedry Organów i Klawesynu, wybitnego artysty muzyka, znawcy problematyki organów i ich konserwacji. Powstanie Muzeum, jedyne takiego w Europie Środkowej, spotyka się z dużym zainteresowaniem środowiska muzycznego, jak i społeczności regionu. Struktura Muzeum obejmuje następujące kierunki działalności: ekspozycję, upowszechnianie, ewidencję zbiorów i ich konserwację oraz badania naukowe i opracowania. Poza wyeksponowaną w profesjonalny sposób stałą ekspozycją, zbiory Muzeum są ciągle wzbogacane o kolejne elementy i podzespoły organów, także przy moim skromnym udziale jako organmistrza. Muzeum od kilku lat pełni ważną rolę społeczno – edukacyjną, stając się kopalnią wiedzy o organach i zaznajamiając szerokie warstwy społeczne z problematyką jednego z najwspanialszych i najbardziej skomplikowanych instrumentów muzycznych. Muzeum rozwija także działalność naukowo – badawczą. Badania i doświadczenia dotyczące technicznej strony konserwacji zbiorów dostarczają i będą dostarczać informacji o procesie niszczenia i wzmocnienia struktur i materiałów, umożliwiając tym samym wdrożenie nowych metod technicznych do prac konserwatorskich koniecznych do przeciwstawiania się znanym oraz pojawiającym się nowym procesom destrukcyjnym. Muzeum prowadzi też działalność dokumentacyjną. W ramach zajęć pozadydaktycznych na Uczelni, biorę udział w zespołowym projekcie badawczym Katedry Organów i Klawesynu pt. „Archiwum Organologiczne przy Muzeum Organów Śląskich w Katowicach”, w tworzeniu bazy danych dla Centrum Informatycznego o organach śląskich. Moim zadaniem jest gromadzenie i dokumentowanie informacji o dawnych, jak i współcześnie działających organmistrzach śląskich, w tym także o organmistrzach z innych regionów Polski, a których działalność w postaci nowych budów lub restaurowanych instrumentów dokonywała się na Śląsku w ciągu minionych dziesiątków lat. Tym sposobem bogate i różnorodne, zachowane jak i niezachowane instrumentarium Śląska, doczeka się opracowania dokumentacyjnego. W kontekście własnego rozwoju równie ważny wyznacznik stanowi dla mnie praca dydaktyczna na dwóch poziomach. Jako teoretyk muzyki wykładam przedmioty zbiorowe takie jak: organoznawstwo, harmonia, metodyka nauczania przedmiotów teoretycznych (harmonia, kształcenie słuchu, zasady muzyki) oraz przedmiot indywidualny czytanie partytur. Stopień muzycznej świadomości zarówno studentów, jak i uczniów, determinuje inny styl i przebieg pracy pedagogicznej i wymaga od uczącego spojrzenia z szerszej perspektywy. Odmienny i zróżnicowany poziom wiedzy, reprezentowany przez studentów i uczniów, a wynikający z różnej drogi ich przygotowania edukacyjnego i indywidualnych zdolności, zmusza mnie do poszukiwań najlepszych

rozwiązań metodycznych. Uświadamia on zarazem, iż nie wystarczy dysponować tylko odpowiednim bagażem wiedzy, ale tak kierować procesem nauczania, by przekazywane wiadomości docierały do uczących się i studiujących w sposób najbardziej czytelny, zrozumiały i skuteczny. W złożonym procesie dydaktycznym staram się szczególnie uwypuklić takie jego składniki jak: kształtowanie pojęć, umiejętności i nawyków, wiązanie teorii z praktyką oraz wyzwalać w słuchaczach inwencję twórczą i umiejętności samooceny oraz ukierunkowywania swoich działań. Tak postrzeganą strategię dydaktyczną staram się realizować w oparciu o własne, wieloletnie doświadczenie, zaś wiedzę i umiejętności przekazywać, uwzględniając zawsze indywidualne możliwości i predyspozycje studentów, co w procesie kształcenia muzycznego ma szczególnie istotne znaczenie.

Kolejnym ważnym nurtem moich zainteresowań i działalności zawodowej jest muzyka kościelna połączona z kształceniem przyszłych organistów. Od 40 lat zajmuję stanowisko głównego organisty w par. Krzyża św. w Siemianowicach. Dużą wagę przywiązuję do właściwego poziomu muzyki w liturgii, której posoborowy kształt i przepisy dotyczące muzyki liturgicznej, dopuszczają znaczny udział muzyki organowej. Stało się już moją tradycją, iż po każdej mszy św. prezentuję jakiś utwór organowy, co jest sferą często zaniedbywaną przez większość organistów liturgicznych. Mam świadomość, że dla większości osób uczestniczących w nabożeństwach, kontakt z muzyką w kościele jest jedynym kontaktem z żywą sztuką, toteż nie bez znaczenia pozostaje poziom wykonywanej muzyki. Profesjonalna muzyka w liturgii jest jednym z elementów ogólnego wykształcenia społeczeństwa, jak i kształtowania wrażliwości koniecznej dla właściwego odbioru muzyki organowej. Poza aspektem czysto liturgicznym, tworzy grunt dla zrozumienia muzyki w ogóle, zaś szczególnie muzyki organowej. Dlatego działania idące w kierunku poprawy stanu i poziomu muzyki w Kościele, jak i troska o właściwe zrozumienie jej istoty, stanowią ważny składnik mojej działalności artystycznej i pedagogicznej. Jako wieloletni wykładowca przedmiotów harmonia i organoznawstwo w Archidiecezjalnym Studium Dokształcania Organistów w Katowicach (od 1987 r.), przekazuję wiedzę i dbam o rozwój umiejętności muzycznych, jak i kształtowanie u młodych organistów odpowiedniej postawy etycznej i moralnej. Biorę czynny udział w pracach Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej przy Kurii Metropolitalnej w Katowicach, której jestem członkiem od 17 lat. Między innymi jestem współautorem nowej edycji Chorału Śląskiego, który wydano w trzech tomach w latach 2003, 2006 i 2010 nakładem księgarni św. Jacka w Katowicach. Przedstawione w niniejszym autoreferacie, główne formy mojej działalności zawodowej wzajemnie się uzupełniają dostarczając mi wiele satysfakcji. W dalszym ciągu zamierzam kontynuować działalność w zakresie wszystkich opisanych wyżej nurtów, ze szczególnym uwzględnieniem działalności naukowej na polu organmistrzostwa w zakresie badań nad historycznymi i zabytkowymi organami. Niezależnie od poglądów na piękno tworzonej współcześnie muzyki, organy poprzez swoją wielowymiarowość pozostaną przedmiotem mojej fascynacji.

*Karel Woźniak*