

BOGUSŁAW RABA

WPŁYW IDEI HANSA HENNY'EGO JAHNNA NA PRZEBUDOWĘ
ORGANÓW MICHAELA ENGLERA MŁODSZEGO W KOŚCIELE
ŚW. MIKOŁAJA W BRZEGU (W 130. ROCZNICĘ URODZIN)

Abstrakt. Renowacja i przebudowa organów M. Englera młodszego w kościele św. Mikołaja w Brzegu w latach 1925-1928 pod kierunkiem Hansa Henny Jahnn'a była jedynym świadectwem zastosowania jego oryginalnych idei w organach na obecnych ziemiach polskich. Już z tego powodu, biorąc pod uwagę oryginalność jego myśli i dokonań, a zarazem słabą ich recepcję, stanowi ważny przedmiot badań. Śledząc proces przygotowań oraz realizacji projektu, otrzymujemy wgląd nie tylko w proces zaszczepiania idei powrotu do renowacji organów według historycznych wzorców na Śląsku, ale przede wszystkim dostrzegamy wyjątkową rolę w tym przedsięwzięciu Jahnn'a jako pioniera reformy, a zarazem postaci wychodzącej poza konserwatywny historyczny paradygmat *Orgelbewegung*. W tym projekcie, jako jednym z pierwszych, barokowe arcydzieło organów M. Englera zostało poddane nie tylko pieczołowitej renowacji, ale stało się polem wcielania idiosynkratycznej wizji Jahnn'a, opartej na teorii harmoniczności. Realizacja projektu napotykała na wiele trudności, a utopijność idei, leżących u jego podstaw, choć tak fascynujących, nie pozwoliła na twórczą kontynuację do naszych czasów. Wizja Jahnn'a nie przetrwała jako żywe dziedzictwo, podobnie jak same organy brzeskie.

Słowa kluczowe: Kościół św. Mikołaja w Brzegu; H.H. Jahnn; M. Engler; *Orgelbewegung*; renowacja; przebudowa; teoria harmoniczności

THE INFLUENCE OF HANS HENNY JAHNN'S IDEAS ON THE RECONSTRUCTION
OF MICHAEL ENGLER'S ORGAN IN THE CHURCH OF ST NICHOLAS IN BRZEG
(ON THE 130TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Abstract. The renovation and reconstruction of the organ of M. Engler the Younger in the Church of St Nicholas in Brzeg in the years 1925-1928 under the direction of Hans Henny Jahnn was the only evidence of the application of his original ideas in organs in today's Polish territories. For this reason

Dr hab. Bogusław RABA, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Instytut Muzykologii; e-mail: boguslaw.raba@uwr.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9855-0013>.

alone, considering the originality of his ideas and achievements and at the same time their poor reception, it remains an important subject of research.

Following the process of preparation and implementation of the project, we gain insight not only into the process of implanting the idea of returning to the renovation of organs according to historical patterns in Silesia, but above all we see the exceptional role of Jahn in this undertaking, as a pioneer of reform and at the same time a figure going beyond the conservative historicist paradigm of *Orgelbewegung*. In this project, as one of the first, the Baroque masterpiece of M. Engler's organ was not only subjected to meticulous renovation, but also became a field for the implementation of Jahn's idiosyncratic vision, based on the theory of harmonics. The implementation of the project encountered many difficulties and the utopian nature of the ideas underlying it, although so fascinating, did not allow for a creative continuation to our times. Jahn's vision did not survive his living legacy, just like the Brzeg organs themselves.

Keywords: St Nicholas Church in Brzeg; H.H. Jahn; M. Engler; *Orgelbewegung*; renovation; reconstruction; harmonic theory

1. HANS HENNY JAHN – CHARAKTERYSTYKA DZIAŁALNOŚCI

Przywołując pamięć o organach M. Englera w kościele św. Mikołaja w Brzegu, zniszczonych w wyniku działań wojennych w 1945 roku, odwołujemy się zarazem do niezwyklej idei Hansa Henny'ego Jahn, które zrealizował w ramach renowacji i przebudowy instrumentu w latach 1925-1928. Pragniemy przypomnieć i poddać naukowej refleksji ten wyjątkowy projekt, jedyny, jaki pozostawił na obecnych ziemiach polskich. Choć budownictwo organowe rozwinęło się w innych kierunkach niż te propagowane przez Jahn, nie umniejsza to jego historycznego znaczenia, a także inspirującej siły jego wizji.

H.H. Jahn (1894-1959), jak każda wybitna postać, wymyka się łatwej charakterystyce. W jego wielostronnej działalności wylaniają się przede wszystkim dwa nurty: literatura i organy. Był uznanym pisarzem, publicystą, a także rzeczoznawcą organowym i organmistrzem. Pomiędzy tak różnymi dziedzinami istniał głęboki związek zbudowany na światopoglądzie Jahn, opartym na neopitagorejskiej teorii harmoniczności, według której wszechświat podlega matematycznemu porządkowi harmonicznemu. Człowiek, jako jego część, powinien respektować zasady praw harmonicznych w sztuce, jako najwyższe, ponadczasowe prawa estetyczne¹. Zainteresowania Jahn

¹ Po 1926 roku jego intuicje znalazły ugruntowanie w pracy Hansa Kaysera. Zob. *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik* (Potsdam: G. Kiepenheuer, 1926). Jahn uznał tę lekturę za syntezę swoich idei. Odtąd budownictwo organowe i literatura staną się swoistymi polami eksperymentalnymi nowego światopoglądu. Zob. Walter Muschg, *Gespräche mit Hans Henny Jahn* (Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1967), 137.

tą swoistą neopitagorejską ezoteryką naprowadziły go na poglądy Hansa Kaysera². To, co wcześniej przeczuwał, wydawało się znajdować naukowe potwierdzenie oraz możliwość zastosowania zwłaszcza do budowy organów. Stały się one dla niego nie tylko zjawiskiem natury estetycznej, ale również zagadnieniem natury światopoglądowej³. Harmoniczność uznawał za dowód, że liczby proste (zwłaszcza 3, 5, 7) mają nie tylko znaczenie historyczne, w zastosowaniu do proporcji architektury starożytnej oraz budownictwa organowego, ale wskazują na ponadczasowe prawa kosmiczne. Widział w organach, podobnie jak pitagorejczycy w monochordzie, instrument, który przy zachowaniu miar zgodnych z prawami harmonicznymi (dyspozycja, menzuracja), może kształtować w sposób słyszalny totalność stworzenia (*Schöpfungstotalität*)⁴.

Wraz z Gottliebem Friedrichem Harmsem, z którym później współpracował w wielu projektach organowych, założył zgromadzenie religijne Ugrino (1920-1925), fundowane na wierze w swoistą religię sztuki i będące zarazem wyrazem buntu wobec tradycji judeo-chrześcijańskiej, społecznych i obyczajowych norm. W ramach wspólnoty Jahnna powołał również wydawnictwo Ugrino Verlag, które publikowało wydania krytyczne dzieł najbardziej cenionych przez niego kompozytorów: Samuela Scheidta, Arnolta Schlicka, Vincenta Lübecka i Dietricha Buxtehudego. Zgromadzenie wspierało również pierwszy wielki projekt organmistrzowski Jahnna i Harmsa – renowację organów Arpa Schnitgera w kościele św. Jakuba w Hamburgu (1923-1930), którym zyskał sobie miano pioniera reformy organowej i ponownego odkrywcy barokowych organów północnoniemieckich. Pozornie tylko Jahnna wpisywał się w nurt odnowy sygnowany określeniem *Orgelbewegung* i bywa z nim mylnie utożsamiany⁵. Choć zaangażowany, jak czołowe postaci tego kierunku, w propagowanie dawnej sztuki organowej, nigdy nie był zwolennikiem powrotu do idei przeszłości w duchu historyzmu. Zgoła przeciwnie – najbardziej doniosłym aktem jego działalności organmistrzowskiej była zmiana paradygmatu w zakresie budownictwa organowego z historycznego na teoretyczny⁶.

² Hans Kayser (1891-1964), niemiecki muzykolog i kontynuator rozwoju teorii harmoniczności. Według Kaysera, badania harmoniczne pokazują w proporcjach interwałowych zasadę strukturalną świata nieorganicznego i organicznego. Proporcje są nie tylko mierzalne, ale również estetycznie i duchowo doświadczalne. Zob. Rüdiger Wagner, *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn* (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1970), 7-13.

³ Wagner, *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn*, 7-13.

⁴ Wagner, *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn*, 7-13.

⁵ Jahn powszechnie uchodzi za współtwórcę *Orgelbewegung*. On sam nigdy się z nim nie utożsamiał. Według Wagnera, tylko w takim stopniu zaliczał się do *Orgelbewegung*, że w tym samym czasie był pionierem nowej refleksji w budownictwie organowym. Przez wielu reprezentantów nurtu był postrzegany wyjątkowo krytycznie lub z rezerwą (Wilibald Gurlitt, Karl Straube, Christian Mahrenholz). Zob. Wagner, *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn*, 44.

⁶ Zob. Harald Vogel, *Geleitwort*, w: Thomas Lipski, *Hans Henny Jahnns Einfluss auf den Orgelbau* (Hildesheim – Zürich – New York: Hersteller, 1997), IX.

Od lat dwudziestych datuje się początek jego intensywnej działalności tak w zakresie renowacji i budowy organów, jak i twórczości literackiej. Ze względu na swoje poglądy, zmuszony został do emigracji w 1933 roku. Po wojnie powrócił do Hamburga, gdzie w 1950 roku założył Akademię Sztuk, której był dyrektorem aż do śmierci w 1959 roku. Pod koniec życia Jahnn uznawał swoje dokonania za porażkę, powątpiewając również w harmoniczną strukturę wszechświata⁷.

2. GŁÓWNE IDEE I POSTULATY REFORMY JAHNNA

Poglądy Jahnn na sztukę organową znalazły wyraz w 1925 roku w programowym artykule *Die Orgel*⁸ oraz podczas współorganizowanego przez niego i Harmsa kongresu organowego – *Organistentagung* w Hamburgu i Lubece (6-8 lipca 1925 roku). Ów areopag zjednał mu zwolenników, ale przede wszystkim grono przeciwników w środowisku wielkich firm organowych. Nawołując do odwrotu od masowej, fabrycznej produkcji organów, stał się dla nich zagrożeniem. Jako organmistrz-autodydakta był niewątpliwie łatwym celem krytyki, zyskując ironiczny przydomek „fantazjującego proroka”. Mimo tych przeciwności, w kolejnych latach otrzymywał prestiżowe kontrakty na renowacje, przebudowy, a nawet budowy organów oraz projektowanie dyspozycji instrumentów w wielu krajach Europy.

Nie sposób zawrzeć tu wszystkich postulatów Jahnn odnośnie do zasad renowacji i budownictwa organowego. Ewoluowały one zwłaszcza w drugiej połowie lat dwudziestych, a więc wówczas, gdy pracował równolegle nad wieloma projektami i miał możliwość konfrontowania swoich teorii z praktyką. U podstaw jego wizji sztuki organowej leżała afirmacja i sprzeciw. Uznanie sztuki organowej XV-XVII wieku za apogeum jej rozwoju i dalszych jej przemian za odejście od uniwersalnych praw estetycznych, opartych na teorii harmoniczności. Odrzucał całą tradycję XIX-wieczną budownictwa organowego oraz muzyki organowej, z wszelkimi tego konsekwencjami – poczynając od samej estetyki (orkiestrowości), aż po industrializację produkcji.

Na czoło jego zainteresowań wysuwają się tu jego badania w zakresie teorii harmoniczności, do zasad której dostosowywał menzurację (*Kurvenmensur*)⁹,

⁷ Rüdiger Wagner, *Hans Henny Jahnn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel, Dichtung, Mythos, Harmonik* (Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1989), 203-209.

⁸ Zob. Wagner, *Der Orgelreformer*, 23. Wykłada w nim pojęcie świętych liczb (*heilige Zahlen*), proporcji, które leżą u podstaw struktury wszechświata oraz niezmiennych zasad estetycznych, determinujących poczucie piękna ponadczasowego i uniwersalnego. Konwencja historyczna nie jest, według niego, regulatorem piękna. Staje się nim tylko o tyle, o ile respektuje uniwersalne prawidła „sakralnej matematyki”.

⁹ Pojęcie „krzywa menzura” stosowane jest w odniesieniu do menzury, która wobec ustalonej w 1927 roku jako norma dla pryncypału posiada przebieg krzywej, gdzie np. dolna skala

dyspozycje głosów, a nawet projektował proporcje wiatrownic. Za teorią harmoniczności Kaysera stosował pojęcie kwantyzacji harmonicznej (*Harmonikale Quantelung*)¹⁰. Z niej wyprowadził klasyfikację i podział na sekcje głosów żeńskich i męskich:

Wprowadziłem koncepcję kwantyfikacji harmonicznej jako podstawę do określenia odpowiednich dyspozycji [...]. Musiałem oczywiście dojść do koncepcji brzmienia kobiecego i męskiego, ponieważ to oddzielenie i przyciąganie jest już zachowane w najmniejszych składnikach materii [...]. Praktyczne rezultaty, jakie się w ten sposób wyłoniły, potwierdziły, że miałem rację [...]. Elementy zbudowane są zgodnie z prawem harmonii, wartości emisji dźwięku rosną po stronie biologicznej na skutek napięcia pomiędzy mężczyzną i kobietą¹¹.

Uzasadniać ją miała ponadto charakterystyka brzmienia piszczałki/głosu organowego i jego składowych. Za jedno ze swoich największych odkryć uważał kategorię „pełni” (*Fülle*), którą wraz z „ostrością” (*Kraft*) i „siłą” (*Stärke*) określały ich przynależność do grup żeńskiej lub męskiej¹². Pełnia miała oznaczać nośność dźwięku i być domeną głosów żeńskich. Siła i ostrość miały współtworzyć kategorię intensywności, określającą głosy męskie¹³. Choć wszystkie głosy posiadają wymienione cechy, uwypuklenie jednej miało decydować o przynależności do danej grupy: żeńskiej z tendencją do stopliwości brzmienia albo męskiej do wyodrębniania się. Obydwie grupy

menzurowana jest dużą wężej niż w standardowej menzuracji, dyszkant natomiast szerzej lub odwrotnie. Wzorcem dla krzywej menzuracji były menzury barokowych organów.

¹⁰ Nierównomierne wyładowania energii, regulowane poprzez proces harmoniczny HHJ, *Die zukünftige Orgel*, 3. Kayser doszedł do tego pojęcia przez obserwację tworzenia się kryształów. Kayser i Jahn rozumieją przez kwantyzację harmoniczną ogólne prawo, dla którego górne tony harmoniczne stanowią prototyp.

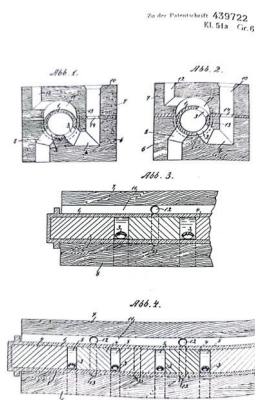
¹¹ „Ich habe den Begriff der harmonikalen Quantelung eingeführt als Grundstein für die Ermittlung zweckmäßiger Dispositionen [...] Selbstverständlich, daß ich dabei zu den Begriffen des femininen und maskulinen Klanges kommen mußte, weil schon in den kleinsten Aufbaustoffender Materie diese Trennung und Anziehung erhalten ist. Die praktischen Ergebnisse, die sich auf diesem Wege einfanden, haben mir recht gegeben [...]. Die Elemente werden am Gesetz der Harmonie aufgebaut, die Klangemissionswerte wachsen auf der biologischen Seite an der Spannung zwischen männlich und weiblich”. Tłum. własne (również w następnych cytatach). Zob. Hanns Henny Jahnn, *Der Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel* (Hamburg: Ugrino Verlag, 1931), 4.

¹² Zob. Thomas Lipski, *Hans Henny Jahns Einfluss auf den Orgelbau* (Hildesheim – Zürich – New York: G. Olms, 1997), 93-101. Ta terminologia pozostaje jednak arbitralna i nieostra. W dyspozycjach organowych ściśle oddzielał te dwie grupy, choć niektóre głosy umieszczał w obydwu (por. dyspozycja organów w Lichtwark-Schule).

¹³ Do głosów męskich zaliczał: Quintaden, Rohrflöte, głosy przelotowe, językowe, wielorzędowe mikstury; do żeńskich: fletowe, Nachthorn, Gemshorn, Blockflöte, Sifflöte, Koppelflöte. Zob. Wagner, *Hans Henny Jahnn*, 82-83.

przyjmować miały różne funkcje, ale były wobec siebie równorzędne i występowały w równowadze: „Cudownym, niezgłęzionym faktem jest to, że za pośrednictwem przestrzeni pełnia utrzymuje intensywność w równowadze, dzięki czemu głosy żeńskie nie są przytłoczone dziką męskością”¹⁴.

Za wzorcowe organy pod względem wielkości uznawał instrument nieprzekraczający 40 głosów i trzech manualów. To założenie było zgodne z jego postulatami maksymalizacji różnorodności dźwiękowej przy minimum nakładu. Wyjątkowo ostro sprzeciwiał się jednak źle rozumianej ekonomizacji, rzutującej negatywnie na efekt brzmieniowy. Zwracał szczególną uwagę na odpowiednie materiały piszczałek oraz konieczność użycia wyłącznie mechanicznej traktury gry oraz wiatrownic zasuwowych (klasyczne wiatrownice zasuwowe, wiatrownice Caspariniego, tzw. *Harmsladen*¹⁵; zob. ilustracja 1), elementów przekładających się bezpośrednio na estetykę dźwięku.



Ilustracja 1. Schemat cylindrowych wiatrownic zasuwowych Harmsa (1. Otwarzenie 2. Zamknięcie 3. Rzut boczny; dokument patentowy, 1927); zob. Lipski, *Hans Henny Jahns Einfluss*, Tablica 4.

Jahnn nie wykazywał natomiast ortodoksji w zakresie projektu stołu gry. Dopuszczał stosowanie pneumatycznej traktury rejestrowej, postulował podział

¹⁴ Ów dualizm, a zarazem przenikanie się pierwiastka męskości i żeńskości, obecne jest we wszystkich dziełach literackich Jahnn. Zob. Wagner, *Hans Henny Jahnn*, 81.

¹⁵ Inaczej – zasuwowa wiatrownica cylindrowa (*Zylinderschweiflade*, *Schwingeschleiflade*). Wiatrownica opatentowana przez Harmsa w 1827 roku miała zapobiegać problemom ze zmianami wilgotności drewna pod wpływem temperatury i przez to zawodności klasycznych wiatrownic zasuwowych. Była często wykorzystywana przez Jahnn i Harmsa. Trudności wykonawcze oraz koszty produkcji stały na drodze powszechnego zastosowania tego patentu. Nic nie wskazuje, by tego typu wiatrownice zostały zastosowane w organach brzeskich. Zob. ilustracja 1. Por. Lipski, *Hans Henny Jahnn Einfluss*, 78-83.

dyspozycji według swojego autorskiego projektu na sekcje żeńskie i męskie wraz z całym skomplikowanym oprzyrządowaniem podwójnych włączników kombinacji, tutti, połączeń. Godził się również na poszerzanie możliwości historycznych instrumentów co do ich skali, uzasadniając dostosowaniem ich do współczesnej praktyki wykonawczej. W projektowanych przez niego, Harmsa i Kempera stołach gry stosowano również promienistą klawiaturę pedałową oraz podział niektórych głosów na sekcję basu i dyszkantu. Ten przedziwny amalgamat tradycji i nowoczesności ujęty został w ezoteryczno-dogmatycznej estetyce Jahna, próbującej uczynić z organów instrument ponadhistoryczny. Niemniej jego pragmatyczny zmysł nasuwał również bardzo cenne pomysły, jak objęcie ochroną zabytków brzmiącego wnętrza organów oraz propagowanie nowego zawodu – architekta organów, który zastąpiłby tradycyjnego rzeczoznawcę¹⁶.

3. ORGANY M. ENGLERA W KOŚCIELE ŚW. MIKOŁAJA W BRZEGU I DZIEJE ICH PRZEBUDOWY

Był to pierwszy wielki instrument tego budowniczego. Dzięki uznaniu wcześniejszych prac powierzono mu to prestiżowe zlecenie w 1723 roku. Pierwotnie przewidziany był instrument dwumanualowy (HW 14, OW 12, PW 14). W 1726 roku Engler otrzymał dodatkowe zamówienie na dobudowanie *Rückpositiv* z 7 głosami. Szczególnym wyzwaniem było ułożenie instrumentu w ograniczonej przestrzeni wąskiej nawy kościoła. Budowa trwała od 1724 do 1730 roku¹⁷. Te organy były jednymi z największych w regionie i modelowymi dla śląskich organów XVIII wieku: wykazywały podobieństwa do organów w Krzeszowie, z transpozycją *Chor-, Kammerton*. Barwna dyspozycja głosów smyczkujących (*Salicet, Unda Maris*) i fletowych wskazywała na wpływy czesko-austriackie i południowo-niemieckie, bogata obsada głosów językowych – również wpływy północno-niemieckie (zob. tabela 1)¹⁸. Do początku XX wieku były w największym stopniu zachowanymi w oryginalnym stanie, spośród wszystkich wielkich organów Englera (Krzeszów, Ołomuniec, Wrocław).

¹⁶ Miał być artystą budownictwa organowego, wykonującym następujące zadania: 1) projekt instrumentu, 2) uczestnictwo z architektem w projektowaniu ustawienia organów we wnętrzu, 3) ustalenie dyspozycji dla danego wnętrza, 4) dyspozycja według praw harmoniczných, 5) całościowa odpowiedzialność za projekt. Zob. Wagner, *Hans Henny Jahn*, 88.

¹⁷ Ludwig Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien* (Frankfurt am Main: Weidlich, 1973), 155.

¹⁸ Greifenberger Institut für Musikinstrumentenkunde, dostęp 20.11.2025. https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/orgel/osteuropa/brieg_text.php.

Tabela 1. „Würckliche Heerpaucken”, Tremulant [OW], 2 Manualkoppeln, Pedalkoppel; przełącznik transpozycji do Kammerton dla RP i oznaczonych głosów w sekcji pedałowej „*”

III+P		
HW (Hauptwerk)		
Bordun Flaut	16'	
Quintatön	16'	
Salicet	16'	
Violonbaß	16'	["ins halbe Clavier"]
Prinzipal	8'	[front]
Gemshorn	8'	
Flaut major	8'	
Salicet	8'	
Octave	4'	
Flaut minor	4'	
Quinte	3'	
Superoktav	2'	
Sesquialtera	2f.	
Mixtur	6f.	
Cimbal	2f.	
Trompete	8'	
RP		
Prinzipal	8'	[front]
Flaut allemand	8'	
Quintatön	8'	
Flaut lieblich	8'	
Oktave	4'	
Quinte	3'	
Superoktave	2'	
Sedezima	1'	
Mixtur	3f.	
Oboe	8'	
OW		
Prinzipal	8'	[front]
Rohrflaut	8'	
Unda maris	8'	
Prinzipal	4'	[front]
Spitzflaut	4'	
Nachthorn	4'	
Quinte	3'	
Octava	2'	
Quinte	1½'	
Sedezima	1'	
Mixtur	4f.	
Vox humana	8'	
P		

Majorbaß	32'	
Prinzipal	16'	"ganz im Gesicht"
Subbaß*	16'	
Quintätönbass	16'	
Salicetbaß	16'	
Offenbaß	16'	
Octavbaß*	8'	
Flautbaß*	8'	
Gemshornquint	6'	
Superoctavbaß*	4'	
Mixtur	6f.	
Posaunenbaß	32'	
Posaunenbaß	16'	
Trompetenbaß	8'	

Ingerencje dokonywane do początku XX wieku obejmowały chronologicznie: gruntowną naprawę dokonaną przez Johanna Christiana Benjamina Müllera wraz z wymianą niektórych głosów (1830), poszerzenie przez tego samego organmistrza *Oberwerku* o Salizet 8' (1834), naprawę dokonaną przez Traugotta Wünsche (1853), renowację manualów przez Gottfrieda Riemera (1853), „większą” przebudowę autorstwa tegoż organmistrza (1867), który miał również w kolejnych latach sprawować opiekę nad instrumentem¹⁹.



Ilustracja 2. Stół gry i fragment prospektu przed przebudową (przy instrumencie Max Drischner).

¹⁹ Zob. Lipski, *Hans Henny Jahnn's Einfluss*, 120.

Na początku XX wieku stan elementów drewnianych organów wymagał pilnej renowacji. Stopień zachowania substancji głosowej w 1922 roku szacowano na ok. 80%²⁰. Inicjatorem renowacji organów brzeskich, przy maksymalnym utrzymaniu historycznej substancji, był najprawdopodobniej Max Drischner, miejscowy kantor, który – jak wynika z korespondencji – już na początku 1925 roku zabiegał u Jahnna o zainteresowanie się organami Englera i pozyskanie go do projektu. Opisywał on w superlatywach wyjątkowość instrumentu oraz zachwalał jego stan, pomijając elementy drewniane (zob. ilustracja 2). Z listu dowiadujemy się, że organy, uznane ok. dziesięć lat wcześniej za „nienowoczesne”, miały zostać rozebrane i tylko wojna miała zapobiec tym planom²¹. Informował Jahnna, że sam zabiegał już skutecznie o poparcie idei renowacji, która dojrzewała w nim również dzięki publikacjom muzyki dawnej wydawnictwa Ugrino. Niemniej prosił o udzielenie większego wsparcia, gdyż istniało niebezpieczeństwo ze strony „przeciwnego obozu”, modernizacji organów. Jahnna z entuzjazmem zareagował na propozycję i podjął współpracę z Drischnerem. Odpowiadał na pytania i wątpliwości, proponował rozwiązania, przekonywał do własnego doświadczenia w restaurowaniu historycznych organów bez ingerencji metod fabrycznych, choć zaznaczał, że koszty jego usług muszą być w związku z tym od 30% do nawet 65% wyższe od konkurencji. Dla podparcia swoich tez oraz zaznajomienia młodego kantora, a przez niego także lokalnego środowiska ze swoimi dokonaniem, przekazał do jego swobodnej dyspozycji protokół komisji z renowacji organów Schnitgera w *Jakobikirche*²².

Dnia 9 lutego 1925 roku zapadła decyzja rady parafialnej o renowacji instrumentu i powierzeniu Jahnnowi kierownictwa projektem. Był on osobiście w Brzegu i bywał jeszcze wielokrotnie. Już wówczas doszło do sporu z organistą Burckertem²³, który najprawdopodobniej był zwolennikiem modernizacji

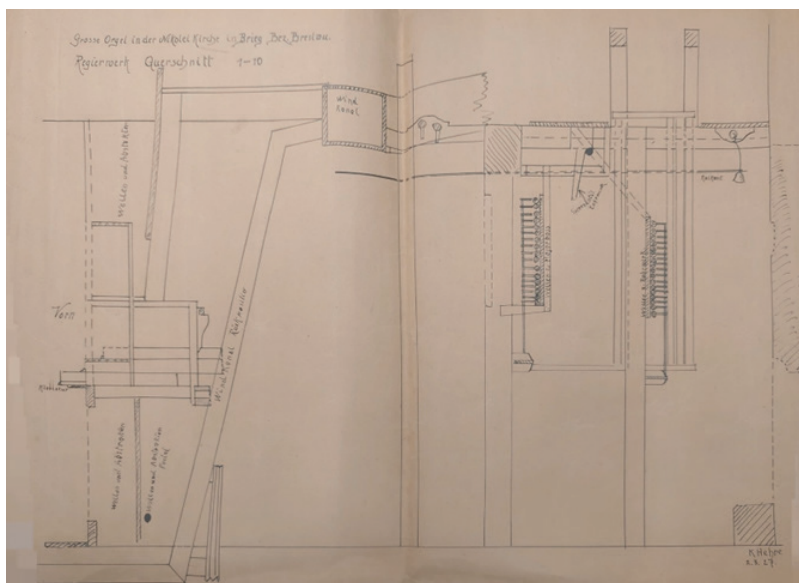
²⁰ Zob. Greifenberger Institut für Musikinstrumentenkunde.

²¹ Sugerował jedynie czyszczenie i uzupełnienie brakujących części oraz dodanie dla wyrównania proporcji brzmieniowych Trompete 8' i Oktave 2' w sekcji pedałowej oraz jednego głosu w miejsce brakującego w RP (Rückpositiv). Zob. M. Drischner do H.H. Jahnna, 22.1.1925. *Nachlass H.H. Jahnna* (Hamburg: Staats-und Universitätsbibliothek [SUB]).

²² Nie wiadomo, o jaki dokładnie protokół chodziło. Można się domyślać, że była to umowa określająca zakres prac. Organ oddane zostały dopiero w 1930 roku, na skutek konfliktu z firmą Kemper, bez udziału Jahnna.

²³ Chodzi najprawdopodobniej o Otto Burckerta (1880-1944), urodzonego w Brzegu, organistę kościoła 11000 Dziewic we Wrocławiu, od 1927 roku kierownika wrocławskiej ewangelickiej szkoły muzyki kościelnej (*Evangelische Kirchenmusikschule*). Sprawowanie opieki nad organami w Hali Stulecia oraz przyjaźń z Maxem Regerem definiują już wystarczająco jego inklinacje stylistyczne w sztuce organowej totalnie przeciwne od tych reprezentowanych przez Jahnna i Drischnera. W każdym z późniejszych kontekstów jawi

organów. Głos Burckerta mógł paradoksalnie pomóc Jahnnowi w przeforsowaniu również jego idei – skoro bowiem zgodzono się co do poszerzenia możliwości wykonawczych poprzez uzupełnienie skali instrumentu, łatwiej było wprowadzić również w duchu kompromisu inne zmiany, jak np. właśnie podział na sekcje głosów żeńskich i męskich. W ten sposób każda ze stron mogła czuć się usatysfakcjonowana, również Drischner, który został zapewniony, że zachowana i uzupełniona zostanie zwłaszcza substancja historyczna piszczałek oraz mechaniczna traktura gry. Wówczas zapadła również decyzja o powierzeniu prac stolarskich lokalnej firmie Hugo Hehre z Brzegu, która z racji kontynuowania lokalnej tradycji organmistrzowskiej mogła wydawać się naturalnym wyborem, choć nie cieszyła się nieposzlakowaną opinią (zob. ilustracja 3)²⁴.

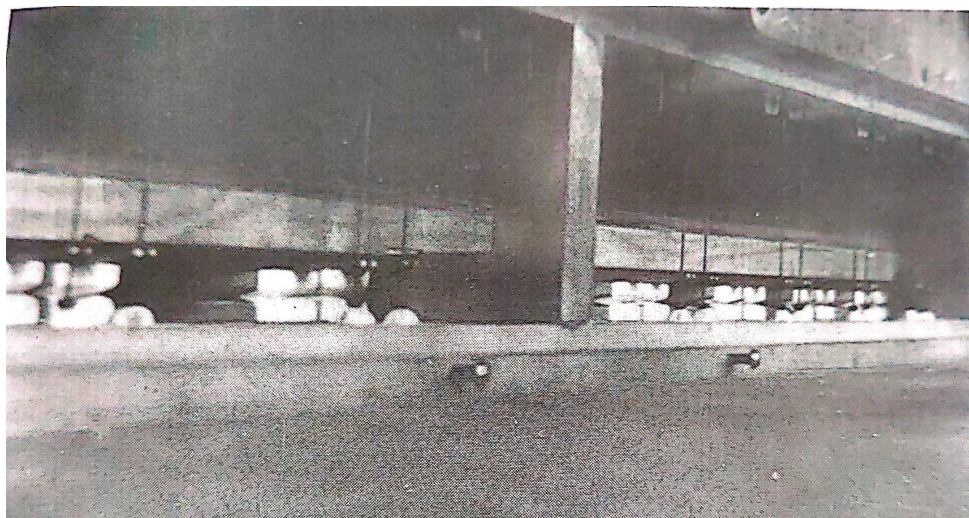


Ilustracja 3. Projekt *Regierwerk*. H. Hehre.

się on jako potencjalny kontestator projektu, być może zwolennik modernizacji lub budowy całkowicie nowego instrumentu. Wiemy, że domagał się on zastosowania najnowszych elementów stołu gry i rozbudowy sekcji manualu i pedału. Drischner i Jahnn zgodzili się, pod warunkiem utrzymania jakości dorównującej substancji historycznej. Zob. Gerhard Scheuermann, *Das Breslau-Lexikon*, t. 1 (Dülmen: Laumann-Verlag, 1994), 161. W kolejnych listach mowa jest o wrocławskim organiście o nazwisku pisanym – Burchardt, Burckert lub innym razem – Burkert. Zob. Scheuermann, *Das Breslau-Lexikon*, t. 1, 161.

²⁴ Firma nie miała dobrej renomy, o czym świadczą wcześniejsze oceny jej prac przy organach Englera w Linden (okręg brzeski, 1923), jak i te późniejsze, w Lossen (okręg brzeski, 1931). Zob. Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, 313.

W pierwszych miesiącach 1925 roku wykuwała się wizja remontu oraz trwała akcja upowszechniania go w lokalnej prasie. Jahnn proszony był o napisanie artykułów na ten temat. Oprócz poszerzenia skali organów, odpowiednio sekcji pedałowej C-a1 i manualów – C-f3, miało nastąpić uzupełnienie tonu Cis oktawy wielkiej w sekcji pedałowej. Ustalono również zastosowanie nowego stołu gry firmy K. Kempera, z użyciem *Doppelhebelkombination*, zatwierdzonej przez rzeczoznawcę Burckerta. Kemper zaproponował również wiatrownice patentu Harmsa, jako – jego zdaniem – najkorzystniejsze dla rozbudowania skali instrumentu. Podkreślano konieczność użycia wyłącznie najwyższej jakości materiałów. Ostatecznie rada parafialna zatwierdziła rozbudowę/przebudowę instrumentu. Umowa na remont organów²⁵ między parafią ewangelicką św. Mikołaja a firmą K. Kempera obejmowała m.in. odtworzenie piszczałek metalowych, intonację głosów metalowych, nowy stół gry, przebudowę wiatrownic na wzór wiatrownic Harmsa z pneumatycznym sterowaniem (zob. ilustracja 4)²⁶ oraz poszerzenie skali instrumentu. Wyrażono również zgodę na rozbudowę/przebudowę instrumentu. Patronat objął magistrat Wrocławia, który partycypować miał w kosztach projektu.



Ilustracja 4. Wiatrownica zasuwowa z pneumatycznymi równoważnikami
(*pneumatische Balanziers*).

²⁵ Z dnia 31 sierpnia 1925 roku.

²⁶ Chodzi zapewne o tzw. wiatrownice z pneumatycznymi równoważnikami (*pneumatische Balanziers*), które Jahnn uważał za swój wynalazek. Zob. Lipski, *Hans Henny Jahnn's Einfluss*, 84.

W toku prac pojawiały się liczne problemy, przede wszystkim: konieczność wzmocnienia konstrukcji empy, usytuowanie urządzeń sterowania pneumatycznego w organach, powodowane ograniczoną przestrzenią²⁷, oraz nieustanne opóźnienia w dostarczaniu części od firmy Kemper²⁸ i wynikające z tego konsekwencje w braku synergii między współpracującymi podmiotami. Już w połowie 1927 roku naciskano na Jahna celem jak najszybszej finalizacji projektu. Stół gry dostarczono dopiero na początku lipca 1927 roku (zob. ilustracje 5-6). Wiele głosów nie było jeszcze wówczas gotowych. Wobec tego Drischner zachęcał nawet Jahna do znalezienia innej firmy organmistrzowskiej, aby przyspieszyć pracę. Donoszono mu coraz częściej, że w lokalnym środowisku zapowiadana była katastrofa, że organy, w które zainwestowano ogromne sumy, nigdy nie zagrają, co miało wywoływać w pewnych kręgach *Schadenfreude*²⁹. Otuchą mógł napawać fakt, że przesyłano również pochwały. Z korespondencji Jahna z Drischnerem dowiadujemy się, że Jahn przedstawił na kongresie organowym w Hamburgu zdjęcia organów Englera z Brzegu. Młody kantor sugerował nawet, by Jahn wpłynął na organizację kolejnego kongresu organowego właśnie w Brzegu³⁰.



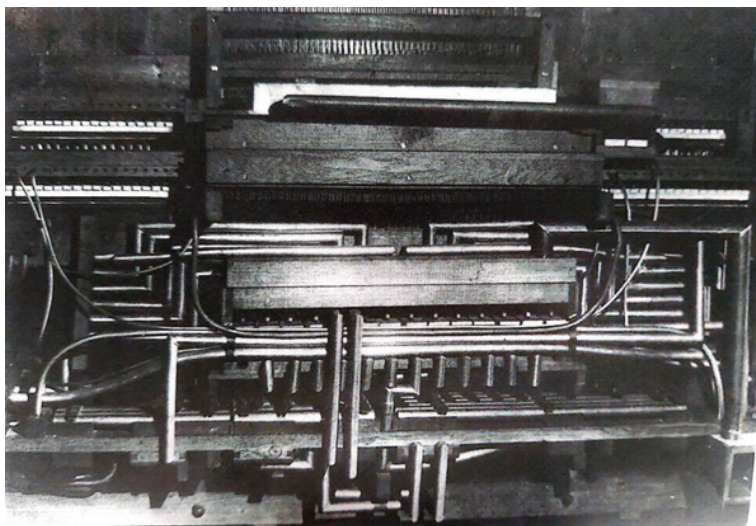
Ilustracja 5. Stół gry i fragment prospektu po przebudowie.

²⁷ Podobnie jak miało to miejsce z systemem pneumatycznym *Klopstockorgel*. Por. Lipski, *Hans Henny Jahns Einfluss*, 91.

²⁸ Drischner alarmował również o bardzo ciężkiej trakturze oraz osadzaniu się na piszczałkach cukru ołowiowego. Z dokumentacji źródłowej wynika również, że podczas transportu drogą wodną uszkodzeniu uległy elementy stołu gry. Zob. *Nachlass H.H. Jahn*.

²⁹ M. Drischner do H.H. Jahna, 1.03.1928. Zob. *Nachlass H.H. Jahn*.

³⁰ M. Drischner do H.H. Jahna, 26.09.1927. Zob. *Nachlass H.H. Jahn*.



Ilustracja 6. Nowy stół gry – wewnątrz (tył).

Termin uroczystości poświęcenia organów, wyznaczony na 6 listopada, został co prawda dotrzymany (mimo oporów Jahnna i firmy Kemper), jednak nie oznaczał bynajmniej zakończenia prac³¹. Trwały one jeszcze w kolejnym roku i wciąż przekładano termin odbioru³². Z dostępnej dokumentacji nie wynika, czy odbiór planowany na 1 czerwca odbył się w terminie ani jakie były jego szczegółowe wnioski.

³¹ W jak bardzo prowizorycznym stanie organów musiała nastąpić ta uroczystość, możemy się przekonać z listu Drischnera do Jahnna, gdzie brzeski kantor żalił się m.in. na niesprawny głos Sesquialtera, prawie niewidoczne oznaczenia głosów oraz brak połączeń rejestrowych w stole gry, co powodowało, że był zmuszony ulokować pomocników do rejestrowania wewnątrz instrumentu. Zob. M. Drischner do H.H. Jahnn, 26.11.1927; *Nachlass H.H. Jahnn*.

³² W skład komisji odbioru, wyznaczonego na 6 marca 1928 roku, wchodzić mieli: jako przewodniczący – prof. Schneider, Domorganist Zillinger, Oberorganist Burckert, Rektor Busse, Kantor Drischner. W tym czasie organy nie miały jeszcze nawet wszystkich głosów. Wciąż czekano na Trompete 4', jeden z fundatorów zaś – Karl Moll, dopypywał się Jahnna, kiedy doczeka się na ufundowany przez niego Kornet 2'. Zob. List K. Molla do H.H. Jahnna, 5.04.1928. W tym samym liście wyraził znaczącą opinię: „Pod względem brzmieniowym organy są cudem”. Zob. *Nachlass H.H. Jahnn*.

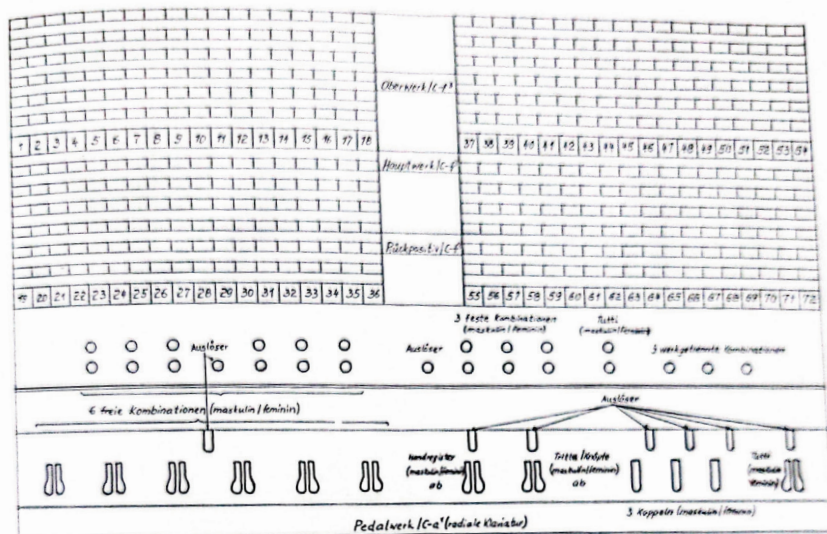
[illegible]

Ilustracja 7. Tabela menzuracji, H.H. Jahnn.

Dalsze badania, zwłaszcza spuścizny po M. Drischnerze, pozwoliłyby pełniej opisać losy brzeskich organów, ich stanu technicznego po przebudowie oraz recepcji innowacji wprowadzonych przez Jahnna³³. Na podstawie zbadanej dokumentacji okresu przebudowy wyłania się jednak pozytywny rezultat współpracy Drischnera z Jahnem. Hamburski organmistrz był dla młodego organisty śląskiego najwyraźniej niekwestionowanym autorytetem. Ten ostatni systematycznie donosił Jahnnowi o przebiegu prac, zgłaszał swoje sugestie, a nawet pro-

³³ Drischner sprawował funkcję kantora w kościele św. Mikołaja aż do 1945 roku.

sił o wskazówki w zakresie praktyki wykonawczej i materiały nutowe muzyki dawnej. Niezmiernie interesujące byłoby poznanie jego stosunku do znacznych przecież zmian, wprowadzonych przez Jahna, nie tylko poszerzenia pierwotnej skali instrumentu, ale także podziału dyspozycji głosów na grupy męskie i żeńskie. Nie udało się odnaleźć świadectw poglądów Drischnera na te wyjątkowo przecież kontrowersyjne pomysły. Znając zamiłowanie brzeskiego kantora do muzyki dawnej i swoisty konserwatyzm estetyczny, trudno sobie wyobrazić, aby ktoś, kto określa wałki crescendowe i żaluzje jako „diabelskie maszyny”³⁴, przeszedł do porządku dziennego nad podziałem dyspozycji głosów na żeńskie i męskie.



Ilustracja 8. Fragment próby rekonstrukcji układu stołu gry według Lipskiego.

Dnia 14 listopada 1928 roku Jahnn sporządził memorandum – *Denkschrift über die Wiederherstellungsarbeiten an der Orgel des Michael Englers in der Nikolaikirche zu Brieg*, w którym szczegółowo podsumował zakres prac i ich koszty. Nie mogąc przytoczyć tego wartościowego rzeczowo i historycznie dokumentu w całości, warto zwrócić uwagę na następujące jego aspekty: wbrew pierwotnym zaleceniom, wzmocnienie empery organowej nastąpiło poprzez

³⁴ Zob. M. Drischner do H.H. Jahna, 22.1.1925. *Nachlass H.H. Jahnn*.

użycie metalowej konstrukcji³⁵. Jahnn zaznaczył w piśmie, że wymiana traktury rejestrowej była konieczna, nawet bez względu na późniejszą decyzję o zamontowaniu systemu pneumatycznego³⁶. Głosy metalowe zostały uzupełnione, ale również konieczne było ich przelutowanie, ze względu na późniejsze ingerencje (tabele menzuracji autorstwa Jahna; zob. ilustracja 8)³⁷. Zamontowano dmuchawę elektryczną (*langsam laufendes Rotations-Hochdruckgebläse*) firmy Meidinger & Co Basel w południowo-zachodniej wieży kościoła. Stół gry z drewna tekowego został wbudowany w prospekt. Klawiatury oraz przyciski wolnych kombinacji zostały wykonane z drewna czarnej oliwki. Pedał promienisty został wykonany z dębu. Włączniki rejestrowe z brązu umieszczone zostały również w blokach z brązu. Stół gry i ostateczną intonację wykonała firma K. Kempera, mocowanie mechaniki i główne części drewniane – H. Hehre. Znamienne, że w tym dokumencie, jak i w innych – również korespondencji z Drischnerem – nie wspominał on o tak ważnej zmianie, jak podział sekcji na żeńskie i męskie. Organy odebrane zostały przez komisję w składzie: organista Buckert (Wrocław), organista Zillinger (Schleswig), w obecności K. Kempera, H. Hehre i H.H. Jahnn³⁸. Wszystkim zaangażowanym przy przyznaniu znakomitego osiągnięcia (*Annerkennung hervorragener Leistung*) udzielono absolutorium.

Porównanie dyspozycji pierwotnej i po przebudowie (zob. tabela 2)³⁹ prowadzi do następujących wniosków: liczba głosów uległa powiększeniu z 52 do

³⁵ Jahnn sugerował konieczność zastosowania konstrukcji drewnianej ze względu na własności akustyczne. Podpiera się również opinią konserwatora (Landeskonservator), który miałby nie wyrazić zgody na zastosowanie tego typu materiałów. Ostatecznie jednak użyto konstrukcji metalowej, jak wynika z memoriału Jahnn. Zob. Jahnn do Stadtbaurat Tscheschner, 7.03.1925. *Nachlass H.H. Jahnn*.

³⁶ *Denkschrift. Nachlass H.H. Jahnn*.

³⁷ Zimbel 2 fach 95% cyna, Sesquialtera 2 fach, 1 rząd 75% cyna, Nachthorn 2' 55% cyna, Mixtura 6 fach 1 rząd 55% cyna, Nachthorn 4' 55% cyna, Vox humana 8' 55% cyna, Trompete 4' miedź, Kornetbass 2' cyna. *Denkschrift. Nachlass H.H. Jahnn*.

³⁸ *Denkschrift. Nachlass H.H. Jahnn*.

³⁹ Autor opiera się na danych przedstawianych przez Burgermeistera (Zob. Burgermeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, s. 155-157) – dyspozycja pierwotna i po przebudowie, oraz Jahnn – dyspozycja po przebudowie (*Denkschrift*). Wersje dyspozycji po przebudowie w tych dwóch źródłach nie są ze sobą zgodne w kilku miejscach. Wersja Burgermeistera pokrywa się zasadniczo z dyspozycją podaną przez anonimowego autora w „Zeitschrift für die Instrumentenbau” (nr 51, 1930/1931) oraz z dyspozycją z czasopisma „Musik und Kirche” (1 Jahrgang 1929, s. 237). Na te źródła powołuje się również Lipski (*Hans Henny Jahnn's Einfluss*, 122). W stosunku do wersji Jahnn nie odnotowują podziału Bourdon 16' w pedale na bas i dyszkant, podają w OW głos Terz (Burgermeister całkowicie błędnie jako 2', Lipski 1 3/5) oraz Sifföte 1' zamiast oryginalnego Sedecima 1', pomijają w RP głosy Flaut lieblich 8' i Flaut alémande 8', podając zamiast nich Gedackt 8' i Gemshorn 8'. Tak znaczące różnice wymagają

55 (właściwie 54, ponieważ Bourdonflaut w HW podzielony został na bas i dyszkant). Hauptwerk został zredukowany o jeden głos (16 do 15) – brak ostatecznie Violonbass 16' (HW). Oberwerk został powiększony o jeden głos (12 do 13): zachowana została nieoryginalna Aeoline 16' (językowa). Rückpositiv pozostał z oryginalną liczbą 10 głosów. Sekcja pedałowa została poszerzona z 14 do 17 głosów: dodane zostały Trompete 4', Cornett 2' i Nachthorn 2.

Tabela 2. Dyspozycja po przebudowie (T. Lipski, *Hans Henny Jahnn's Einfluss auf den Orgelbau*, 122).

Rückpositiv/C-f ³		
Prinzipal	8'	
Gemshorn	8'	
Gedackt	8'	(Holz)
Quintade	8'	
Oktave	4'	
Quinte	2 2/3'	
Superoktave	2'	
Sedezima	1'	
Mixtur	3f.	
Oboe	8'	
Hauptwerk/C-f ³		
Bordun	16'	
Quintade	16'	
Salizet	16'	
Prinzipal	8'	
Gemshorn	8'	
Gedackt	8'	(Holz)
Salizet	8'	
Oktave	4'	
Gedackt	4'	(Holz)
Quinte	2 2/3'	
Superoktave	2'	
Sesquialtera	2f.	(ergänzt)
Mixtur	6f.	
Zimbel	2f.	
Trompete	8'	
Oberwerk/C-f ³		
Prinzipal	8'	
Rohrflöte	8'	
Unda maris	8'	
Prinzipal	4'	

jeszcze dalszych badań, by móc ostatecznie potwierdzić którąś z wersji. Bardziej wiarygodna wydaje się jednak ta sporządzona przez samego kierownika projektu.

Nachthorn	4'	
Spitzflöte	4'	
Quinte	2 2/3'	
Superoktave	2'	
Terz	1 3/5'	
Sedezima	1'	
Mixtur	4f.	
Aeoline lingual	16'	
Vox humana	8'	(ergänzt)
Pedalwerk/C-a ¹		
Majorbaß	32'	
Prinzipal	16'	
Offenbaß	16'	
Subbaß	16'	
Quintadenbaß	16'	
Salizetbaß	16'	
Oktavbaß	8'	
Flautbaß	8'	
Gemsquinte	5 1/3'	
Superoktavbaß	4'	
Nachthorn	2'	(neu)
Mixtur	6f.	
Posaune	32'	
Posaune	16'	
Trompete	8'	
Trompete	4'	(neu)
Kornett	2'	(neu)

Renowacja i przebudowa organów M. Englera w Brzegu była jednym z pierwszych projektów Jahnna, przeprowadzanym niemal równolegle z renowacją instrumentów w kościele św. Jakuba w Hamburgu, Klapmeyer-Orgel w kościele św. Mikołaja w Altenbruch (1925), instrumentu Schnitgera w kościele św. Pankracego w Hamburgu (1925-1926) organów Johanna Dietricha Buscha w *Christianskirche* w Hamburgu (1926-1928). Wszystkie te przedsięwzięcia, podobnie jak budowa nowych organów dla Lichtwark-Schule w Hamburgu⁴⁰, realizowała firma K. Kempera z Lubeki, z którą Jahnna współpracował od początku swojej

⁴⁰ Obecnie Heinrich-Hertz Schule. Kierownikiem prac (Orgelbaudirektor) był Fritz Schumacher. Organy szkolne (Schulorgel) Jahnna budowane przez firmę K. Kempera dały mu możliwość nie tylko budowania instrumentu w świeckiej przestrzeni, ale również stworzenia własnej koncepcji instrumentu od podstaw. Ten przebudowany w 1957 roku, również pod kierownictwem Jahnna, co charakterystyczne, miał wyeliminowany podział na głosy męskie i żeńskie, nieco zmienioną dyspozycję i przekształconą trakturę rejestrową z pneumatycznej na mechaniczną. W 1991 roku firma G. Christian Lobback dokonała gruntownej renowacji organów, przywracając pierwotny podział głosów na męskie i żeńskie. Trakturę rejestrową zmieniono tym razem, wobec braku wystarczających planów oryginalnej, na elektryczną. Zob. Lipski, *Hans*

organmistrzowskiej działalności. Tak opisał projekt renowacji organów w Hamburgu i początki współpracy z firmą Kemper: „Przez przypadek spotkałem pana K. (empera) z firmy K. (empera) & Sohn, z którym wkrótce nie mogłem się spotkać bez wściekłości [...]. To przedsięwzięcie zapoczątkowało europejską reformę budowy organów, w której jedynie ja sam jestem winny. Dzięki Jakobior-gel ocalono setki innych organów w Europie”⁴¹. W przypadku organów Englera w Brzegu mamy do czynienia z sytuacją pośrednią, a więc renowacją połączoną z przebudową (rozbudową) instrumentu. Choć Jahnn kładł nacisk na nienaruszenie historycznej substancji organów, z dzisiejszej perspektywy ten projekt, podobnie jak przebudowa *Klopstockorgel* w *Christianskirche* w Hamburgu, byłby interpretowany jako znaczna ingerencja w historyczny kształt organów. Przebudowa organów w *Christianskirche* (1926-1928) wykazuje wiele podobieństw⁴². Podkreślano, że ów projekt wyznaczał trendy w pierwszych latach *Orgelbewegung*. Jahnn uznawał go za wyjątkowy, stawiając przebudowę organów brzeskich za nim. Wydaje się jednak, że zadecydowała o tym po prostu chronologia – był pierwszą realizacją części jego nowatorskich pomysłów – bardziej niż autonomiczna wartość. Choć renowacja organów w kościele św. Jakuba w Hamburgu pozwoliła mu zdobyć uznanie pieczołowitością i dbałością o historyczną substancję organów, te realizacje stały się również czymś więcej – urzeczywistnieniem jego wizji sięgającej ponad historyczne wzorce, ku, jego zdaniem, uniwersalnym prawdom sztuki⁴³.

Henny Jahnn's Einfluss, 143-148. Ten instrument, jako jeden z niewielu zachowanych, daje wgląd w pierwotną, całościową koncepcję nowoczesnych organów według Jahnn'a.

⁴¹ Zob. Muschg, *Gespräche*, 144.

⁴² We współpracy z K. Kemperem nastąpiła techniczna i brzmieniowa przebudowa instrumentu. Pozostawiono oryginalne wiatrownice zasuwowe, zaopatrzając je w system cylindrowych wiatrownic zasuwowych (*Zylinderschleifenlade*) Harmsa, również zaopatrzono organy w stół gry z pneumatyczną mechaniką rejestrową, sześcioma wolnymi kombinacjami oraz podwójnymi włącznikami ręcznymi i nożnymi służącymi podziałowi na głosy męskie i żeńskie, klawiaturę pedałową w formie promienistej. Ingerencja sięgnęła jednak dalej niż w organach brzeskich, dodano jeszcze bowiem trzeci manual. Zillinger określił produkt końcowy w taki sposób, że nie był ani kopią stylistyczną, ani też produktem przemysłowym. Zob. Lipski, *Hans Henny Jahnn*, 130.

⁴³ W liście do Karla Molla Jahnn określił efekt przebudowy *Klopstockorgel* jako arcydzieło (*Orgelmeisterwerk*), które zadać miało kłam wszystkim negatywnym opiniom, o których coraz głośniej było w związku z przeciągającymi się pracami w Brzegu. Jahnn nie tylko bronił w ten sposób Kempera, ale również zapowiadał wiele nowości i podkreślał swoją wiarygodność. Zob. Jahnn do Karla Molla, 30.08.1927. *Nachlass H.H. Jahnn*.

PODSUMOWANIE

Projekt renowacji i przebudowy organów M. Englera w kościele św. Mikołaja w Brzegu to jeden z pierwszych, w którym H.H. Jahnn zrealizował idee renowacji historycznej oraz autorskich koncepcji nadania mu piętna własnej estetyki. Instrument był do tego czasu jedynym zachowanym niemal w oryginalnym stanie monumentalnym dziełem tego słynnego organmistrza. Jahnn od razu właściwie ocenił jego niezwykłą wartość historyczną i artystyczną. Dlaczego w takim razie zdecydował się na daleko idące zmiany? W eseju *Die Orgel Englers* przedstawiał on skrótowo historię organów, w której punktem szczytowym ich rozwoju był XVI i pierwsza połowa XVII wieku. Czyżby więc, doceniając piękno i wartość późniejszych instrumentów, jak te Englera i Buscha, nie uznawał ich już za swego rodzaju ideał brzmieniowy? W jego wypowiedziach odnajdujemy słowa świadczące o tym, że dyspozycja organów w Brzegu była, jego zdaniem, świadectwem odchodzenia od ideału wczesnobarokowego. Porównanie dyspozycji pierwotnej i tej po przebudowie wskazuje właśnie, mimo deklarowanej konieczności zachowania maksimum historycznego stanu, na zmiany tego rodzaju, dyktowane zbliżeniem do wizji brzmieniowej organów wczesnobarokowych. Czy prace nad organami Englera i Buscha dowodzą, że Jahnn gotowy był jednak poświęcić zgodność i czystość historycznej rekonstrukcji na ołtarzu realizacji własnych utopijnych idei? A może wykorzystał fakt przebudowy do „korekty”, jego zdaniem, błędnych wpływów estetycznych, nie tylko w sensie historycznym (preromantycznych), ale i z punktu widzenia jego teorii harmoniczności? Z historii projektu brzeskiego wynika, że początkowo nieplanowane były znaczne zmiany (stół gry, pneumatyka, sekcje żeńskie i męskie), choć rozpatrywane były pomysły korekty dyspozycji (uzupełnienia w sekcji pedałowej o głosy 4' i 2'). Z drugiej strony, Jahnn opisywał brzmienie instrumentu „o nieosiągalnym już dziś pięknie (*heute vom kaum zu schaffender Schönheit*)”⁴⁴. Co więcej, w trakcie realizacji starał się o wprowadzenie przepisów dotyczących objęcia ochroną zabytków również wnętrza organów⁴⁵. Wydaje się, że przebudowa mogła być raczej wynikiem kompromisu ze stronnictwem opozycyjnym, aby nie doprowadzić do całkowitej modernizacji organów. Dzięki temu zachowana została w maksymalnym stopniu substancja historyczna, poszerzenie zaś możliwości instrumentu miało charakter nie tyle degradującej ingerencji, co nadbudowy.

Przedstawione tu idee Jahnn, które próbował urzeczywistnić m.in. w organach M. Englera w Brzegu, jedynie w zakresie renowacji stały się nośne historycznie. Ta ich część, która uchodzi do dziś za najbardziej oryginalną, ale

⁴⁴ Jahnn, *Die Orgel Englers... Nachlass H.H. Jahnn*.

⁴⁵ Poświadczą to jego korespondencja z konserwatorem zabytków L. Burgemeistrem z 1927 roku. Zob. *Nachlass H.H. Jahnn*.

i zarazem kontrowersyjną, odwołującą się do wiecznych zasad sztuki, została poddana bezwzględnej próbie historii, z którą próbowała się mierzyć, tak w sensie dosłownym – unicestwienia instrumentu Englera podczas działań wojennych, jak i zmarginalizowania dokonań Jahnn'a w dziedzinie budownictwa organowego.

BIBLIOGRAFIA

- Burgermeister, Ludwig. *Der Orgelbau in Schlesien*. Frankfurt am Main: Weidlich, 1973.
- Greifenberger Institut für Musikinstrumentenkunde. Dostęp 20.11.2025. https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/orgel/osteuropa/brieg_text.php.
- Jahnn, Hanns Henny. *Der Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel*. Hamburg: Ugrino Verlag, 1931.
- Kayser, Hans. *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*. Potsdam: G. Kiepenheuer, 1926.
- Lipski, Thomas. *Hans Henny Jahnn's Einfluss auf den Orgelbau*. Hildesheim – Zürich – New York: Hersteller, 1997.
- Muschg, Walter. *Gespräche mit Hans Henny Jahnn*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1967.
- Musik und Kirche* 1 (1929): 237.
- Nachlass H.H. Jahnn*, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB).
- Scheuermann, Gerhard. *Das Breslau-Lexikon*, t. 1. Dülmen: Laumann-Verlag, 1994.
- Wagner, Rüdiger. *Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1970.
- Wagner, Rüdiger. *Hans Henny Jahnn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel, Dichtung, Mythos, Harmonik*. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1989.
- Zeitschrift für Instrumentenbau*, nr 51 (1930/1931): 289-290.