



Swiadc wzyway

**Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa** – organy

\* S. Dolores Nowak PDDM – kantor

Klara Wyrwa – registrant

Płyta zawiera film prezentujący kościół MB Bolesnej i zabytkowe organy.

CD contains a film presenting the Church of Our Lady of Sorrows and the historical organ.

Nagrania dokonano we wrześniu 2020 | Recorded in September 2020

Reżyser dźwięku | Sound engineering: Jakub Garbacz Ars Sonora Studio

Organmistrz | Organbuilder: Marta Kogut

Teksty | Texts: Marcin Zgliński, Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa

Redakcja | Editing: Jakub Jakubaszek

Tłumaczenie | Translation: Małgorzata Mikulska

Producent | Producer: Stowarzyszenie PRO MUSICA ORGANA, Ars Sonora Studio

Zdjęcia | Photos: ks. Jan Krajewski MIC

Projekt i łamanie | Design and layout: Zerkaj Studio

Krój pisma | Font: Franciszek Otto, Nowy Toruń

Produkcja | Production: Drukarnia NOWATOR Siedlce, Takt sp. z o.o.

# **Perła Mazowska** **Pearl of Mazovia**

**Mariańskie Porzecze**  
**Kościół Matki Boskiej Bolesnej**  
**Church of Our Lady of Sorrows**

**Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa**  
**organy | organ**



fot. Marcin Mijasz

## Perła Mazowsza

W architektonicznym pejzażu Polski, w tym także Mazowsza, drewniane świątynie wydają się, jeśli nie wyjątkowe, to nieczęste. Stanowi to niejako odwrócenie sytuacji sprzed dwóch stuleci, kiedy we wsiach i niewielkich miasteczkach to właśnie kościoły wniesione z drewna dominowały. Padały one jednak regularnie ofiarą pożarów i wichur, z czasem zastępowano je nowymi, okazalszymi i murywanymi gmachami. Czego nie wyrządziły klęski elementarne i spustoszenia wojenne, tego dopełniały planowe działania ludzkie. Zwłaszcza po tzw. ukazie tolerancyjnym, gdy władze carskie cofnęły drakońskie obostrzenia hamujące budownictwo katolickich świątyń, Mazowsze, podobnie jak cały zabór rosyjski, dosłownie zaczerwieniło się ceglanych sylwetami okazałych neogotyckich i neoromańskich „wiejskich katedr”, które najczęściej zastępowały dotychczasowe, skromniejsze, drewniane kościółki. Dlatego właśnie drewniany późnobarokowy kościół w Goźlinie (pierwotnie Goźlino Nagórne), zwanym Mariańskim Porzecczem, zachowany z niemal kompletnym pierwotnym wyposażeniem, należy do szczególnie cennych zabytków sztuki zarówno w skali Mazowsza, jak i całej Polski. Jest też jednym z ostatnich, choć pięknych akordów wygasającej już epoki (chronologicznie przynależy przecież do tzw. doby stanisławowskiej): kiedy go wznoszono i dekorowano, w pobliskiej Warszawie powstawały już arcydzieła Domenica Merliniego czy Szymona Bogumiła Zuga reprezentujące dojrzały styl klasycystyczny.

Fundacja goźlińskiego sanktuarium sięga początków doby saskiej. Dnia 16 października 1699 roku Jan Lasocki, cześnik łukowski, dziedzic Siedzowa, ufundował oraz uposażył kościół i klasztor mianów w miejscu położonym na granicy ówczesnych parafii Radwanków i Wilga. Marianie, czyli Zgromadzenie Księży Marianów Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny

6 (Congregatio Clericorum Marianorum ab Immaculata Conceptionis Beatissimae Virginis Mariae) byli wówczas nowym, męskim zakonem, założonym w 1670 roku przez Stanisława Papczyńskiego (1631–1701, beatyfikowanego w 2007 i kanonizowanego 2016 roku). Fundacja ta zbiegła się z zatwierdzeniem reguły marianów przez papieża Innocentego XII, co nastąpiło półtora miesiąca później, bo 24 listopada. Posłannictwem nowego zgromadzenia – pierwszego w historii zakonu założonego przez Polaka – było głoszenie chwały Niepokalanej (działo się to niemal dwa stulecia przed ogłoszeniem dogmatu o Niepokalanym Poczęciu), modlitwa, a także pomoc proboszczom w katechizacji prostego ludu, z którego z później wywodziło się wielu zakonników. Właśnie ten ostatni, misyjny aspekt działalności marianów odgrywał znaczącą rolę w Goźlinie, gdyż placówka obsługiwała wsie, których mieszkańcy mieli daleki i trudny dostęp do swych świątyń parafialnych. Budowa ruszyła zresztą jeszcze przed formalną fundacją – już w 1695 roku Jan Lasocki zakupił drewno na budowę klasztoru. W następnych latach proboszcz z Wilgi, ks. Mateusz Broliński, procesował się o to, że na terenie jego parafii wyrasta „konkurencyjna” placówka, jednak już w 1698 roku, po wizji, której miał doznać za sprawą Maryi, wycofał wszelkie pretensje. Po pierwotnym klasztorze w Puszczy Kobielskiej (1673, obecnie Puszcza Mariańska) oraz Nowej Jerozolimie (1677, obecnie Góra Kalwaria) Goźlin stanowił trzecią fundację mariańską.

Pierwotny drewniany kościół, będący w istocie skromną kaplicą, spłonął w 1769 roku. Kolejny, wzniesiony na nowym miejscu i istniejący do dzisiaj, został ukończony w roku 1776. Odnowiono go około połowy XIX wieku, a także w 1905 roku (kiedy podwyższono dachy nad nawami bocznymi) oraz w latach 1951, 1965 i w ostatniej dekadzie.

W 1864 roku na fali kasat po powstaniu styczniowym klasztor zamknięto, a zakonników internowano w Mariampolu. Nie skasowano jednak parafii i od

tej pory, aż do powrotu marianów w 1966 roku, placówkę obsługiwało duchowieństwo diecezjalne, a budynek klasztoru zaadaptowano na plebanię.

Kościół jest zwrócony prezbiterium na południowy wschód. Posiada konstrukcję zrębową, jego ściany zostały wzmocnione lisicami i oszalowane. Jest okazałą trójnawową bazyliką z transeptem, o prezbiterium na planie zbliżonym do kwadratu i odpowiadającym szerokością nawie głównej oraz ujętym aneksami zakrystii i skarbczyka. Od frontu gościa wita monumentalna, dwukondygnacyjna fasada flankowana parą trójkondygnacyjnych wież, pomiędzy którymi znajduje się wolutowy szczyt. Bryłę świątyni cechuje więc zarazem swoisty monumentalizm, jak i malowniczość, którą w oczach współczesnego odbiorcy 7 zwiększa nieczęsty dziś widok dachów pokrytych drewnianym gontem. We wnętrzu ściany nawy głównej wsparte zostały na filarach tokańskich, wydzielających dość niskie nawy boczne. Takie rozwiązania kompozycyjne w układzie trójnawowej bazyliki (czyli budowli o nawie głównej wyższej od bocznych i oświetlonej własnymi oknami oraz nakrytej odrębnym dwuspadowym dachem, z pulpitem przykrytymi nawami bocznymi) są nieczęste w polskiej barokowej architekturze drewnianej. Z analogii wymienić można kościoły w Kamieńcu Litewskim (1723, obecnie Białoruś), Szalowej (1736 lub 1739 i 1756), Zbirohach (1756, obecnie Białoruś), Dąbrowie Tarnowskiej (1771) czy Narwi (1775).

Celem wszystkich opisanych wyżej zabiegów było stworzenie imitacji form właściwych dla architektury murowanej. We wnętrzu wrażenie to spotęgowane zostało poprzez iluzjonistyczną polichromię, pokrywająca strop i wszystkie ściany. Wykonano ją częściowo w technice tempery nanoszonej na płótno naklejone na ściany, w większości jednak malatura kładziona jest bezpośrednio na zagruntowane deski. Polichromie poddano konserwacji w 1933 roku (Władysław Zych) i w latach 1980–1993 (Pracownia Konserwacji Zabytków Warszawa).





W prezbiterium po bokach odmalowana została wielkoporzędkowa, dwurzędowa kolumnada jońska, pomiędzy jej filarami przedstawiono posągi Apostołów. Na ścianie południowo-wschodniej kolumnada przechodzi w również iluzjonistyczny ołtarz główny, w którym olejny obraz z przedstawieniem Matki Boskiej Immaculaty flankują przedstawienia rzeźb archaniołów Michała i Gabriela. W polach attyki kolumnady ukazano alegorie sześciu wezwań z litanii loretańskiej, u dołu zaś, niejako u stóp Apostołów, wersety ze *Składu Apostolskiego* wykalfigrafowane w języku polskim. Na zakończeniach ramion transeptu przedstawiono ołtarze o charakterze owalnych korynckich kolumnad, w górnych kondygnacjach stanowiące obramienia dla okien. Są w nich umieszczone kolejne obrazy: w lewym Matki Boskiej Goźlińskiej, w prawym Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną. Na południowo-wschodnich ścianach transeptu rozlokowano jeszcze jedną parę iluzjonistycznych ołtarzy – dwukondygnacyjnych z „ustawionymi” parami figur czterech Ojców Kościoła: po lewej z obrazami św. Marcina z Tours i w zwieńczeniu św. Rocha; w prawym odpowiednio św. Antoniego z Dzieciątkiem (kazanie św. Antoniego) i św. Jana Nepomucena. Ponadto w transepcie w iluzjonistycznych niszach ukazano wyobrażenia rzeźb św. Józefa z Dzieciątkiem i św. Dyzmy. Na ścianach nawy transeptu z ludzącą plastycznością ukazano nadwieszane balkony, a w nawie iluzjonistyczne, przeszklone empyry. Ponad nimi w owalnych obramieniach znajdują się przedstawienia Ewangelistów. Iluzjonistyczne, „fałszywe” okna namalowano także na ścianie północno-zachodniej – koliste na zakończeniach naw bocznych i kwadratowe pod chórem. Wreszcie strop nawy pokryty dekoracją ornamentalną z motywami obramionych pól i rozet. W prezbiterium, na tle obłoków otwierających się niebios, Trójca Święta niejako wita Niepokalaną, która unosi się na obrazie z ołtarza głównego. Tam natomiast, gdzie w murowanej bazylice mogłaby górować kopuła, czyli na skrzyżowaniu nawy i transeptu, w centralnym punkcie wnętrza,

ponad iluzyjnym belkowaniem na tle otwartego nieba znajduje się wielka mistyczna gwiazda dziesięciu cnót Maryi.

Program ikonograficzny dekoracji stanowi odzwierciedlenie duchowości i reguły mariańskiej, zwłaszcza wątków kultu maryjnego i misji duszpasterskiej. W ołtarzu głównym umieszczono przedstawienie Niepokalanej jako Niewiasty Apokaliptycznej (podobne od początku XVIII wieku znajdowało się na pieczęciach marianów), poniżej Trójcy Świętej. Dziesięcioramienna Gwiazda Mariańska, z wyszczególnionym dekalogiem cnót ewangelicznych Matki Boskiej, znajduje odniesienie w *Regule dziesięciu cnót Najświętszej Maryi Panny*, którą w 1502 roku spisał francuski franciszkanin bł. Gabriel-Maria a w 1699 roku św. Stanisław Papczyński przyjął za podstawę życia duchowego dla nowo powołanego zgromadzenia. W 1749 roku Kazimierz Wyszyński, ówczesny przełożony generalny, opublikował rozprawę *Gwiazda Zaranna Na Horyzoncie Polskim nowo Wschodząca Naybezpieczniejszą drogą Prawowiernego Chrześcianina do pożądanego portu szczęśliwej wieczności Prowadząca*, w której znalazła się rycina ukazująca Gwiazdę Mariańską w formie podobnej do tej na stropie.

Pozostałe przedstawienia wpisują się program unaoczniania posłannictwa marianów. Święty Marcin stanowi wzór duchownego-biskupa, który nie tylko oddał żebrakowi połowę swej opończy, lecz także, sprawując urząd, prawie stale przebywał poza rezydencją, wśród wiernych. Stanowi to nawiązanie do misji zgromadzenia, zapewniającego opiekę duszpasterską wiernym zaniedbanym przez proboszczów, którzy niejednokrotnie traktowali swoje placówki jedynie jako źródło dochodu. Święty Roch, patron od zarazy, odnosi się zapewne do opieki duszpasterskiej nad ofiarami epidemii. Święty Antoni Padewski ukazany został jako kaznodzieja pośród najuboższych, a święty Jan Nepomucen patronuje tajemnicy spowiedzi – marianie cieszyli się bowiem reputacją znakomitych kaznodziejów i spowiedników. Naprzeciwko ukazano zresztą wyobrażenie posągu

świętego Dyzmy – czyli Dobrego Łotra, pierwszego świętego chrześcijańskiego rozgrzeszonego przez Chrystusa na krzyżu, który nie tylko stanowi wzór żalu za grzechy, lecz jest także patronem więziennych, umierających oraz wykluczonych, których należało objąć opieką duszpasterską: skazańców, nawróconych grzeszników i skruszonych złodziei.

Zagadkowa pozostaje jednak kwestia autorstwa malowideł i ich genezy. W wypadku malowanych „na optykę” iluzjonistycznych polichromii, całkiem licznych w Rzeczypospolitej ostatnich dekad XVIII wieku (najczęściej jednak dotyczy to kościołów murowanych – jednym z wyjątków jest drewniany kościół w Welnie z lat 1727–1729, zawierający dzieło malarza bernardyńskiego Adama Swacha), prawie zawsze można wskazać wzory graficzne, które artyści adaptowali na potrzeby konkretnego wnętrza. Tworzące swoisty kanon „kupfersztichy” Andrei Pozza, Paula Deckera czy Galeazza Bibieny, jakkolwiek zbliżone do rozwiązań zastosowanych w Mariańskim Porzeczu, nie są z nimi tożsame. Polichromia ta opiera się na wzorcach dynamicznego baroku, lecz nie ma w niej wcale ornamentyki rokokowej, którą w tym czasie „wyparły” już formy o charakterze klasycystycznym, zwłaszcza w ramowych podziałach w wypadku stropów.

Istnieją więc dwie możliwości: albo wykorzystano jakieś bardzo rzadkie, nieznanne dziś plansze graficzne, albo projektant polichromii „wynieniował” dzieło oryginalne, co wystawiłoby mu świadectwo nie tylko uzdolnionego malarza, lecz także wytrawnego znawcy architektury i geometrii wykreslonej. W dotychczasowej literaturze prace malarskie w kościele gozłińskim najczęściej przypisuje się Franciszkowi Niemirowskiemu.

Kariera artystyczna Franciszka Niemirowskiego (1734–1795), marianina, zaczęła się prawdopodobnie w klasztorze w Raśnej (obecnie Białoruś). Urodzony najpewniej w Warszawie Niemirowski wstąpił do zakonu w 1767 roku w placówce w Puszczy Korabiewskiej. Zaliczał się do całkiem licznej w dawnej



Rzeczypospolitej grupy artystów zakonnych, których cechowała mobilność i którzy często realizowali zamówienia daleko od macierzystych klasztorów. Praco-  
wał później zarówno w placówkach mariańskich, jak i innych zakonów, a także  
w kościołach parafialnych, na ziemiach koronnych i w Wielkim Księstwie Litew-  
skim, m.in. w Wołpie, Seroczyniu, Miedniewicach, Mariampolu czy Wilnie. Był  
artystą wszechstronnym, zdolnym malować nie tylko płótna sztalugowe z por-  
tretami i obrazami ołtarzowymi, lecz także monumentalne dekoracje wnętrz. Po-  
lichromie w Mariańskim Porzeczcu stanowią największą i najlepiej zachowaną  
z jego realizacji, choć brak jednoznacznego, archiwalnego potwierdzenia autor-  
stwa. Całkiem wiarygodna wydaje się hipoteza, że Niemirowski był autorem kon-  
cepcji czy też – jak wówczas mówiono – „abrysu” (czyli projektu) iluzjonistycznej  
polichromii, skomplikowanej tyleż pod względem geometrii, co i treści ideowych,  
realizował ją jednak zespół kilku malarzy-pomocników. Wskazują na to dostrze-  
galne odmienności formalne i warsztatowe poszczególnych elementów.

13

Szczególnie cennym zabytkiem jest słynący łaskami obraz Matki Boskiej  
Goźlińskiej, umieszczony w ołtarzu na zakończeniu ramienia transeptu. Ponie-  
waż znajduje się on naprzeciwko ołtarza Ukrzyżowania, Maryja-Hodegetria, któ-  
ra dzierży na ramieniu Syna, jednocześnie patrzy na Jego agonię na krzyżu,  
ujawniając w ten sposób swoje miano Matki Boskiej Bolesnej, jak w wezwaniu  
kościół. Łączność tę podkreślają namalowane na obu ołtarzach pary aniołów,  
które prezentują narzędzia Męki Pańskiej. Warto wspomnieć, że przy kościele  
od początku działało Bractwo Pocieszenia NMP Bolesnej.

Według tradycji wizerunek otrzymał sam św. Stanisław Papczyński ze swe-  
go domu rodzinnego w Podegrodziu na Sądecczyźnie (można nawet trafić na  
przekazem, że Papczyński przyszedł na świat przed obrazem), a następnie ofia-  
rował go goźlińskiemu klasztorowi. W rzeczywistości jednak dzieło jest o nie-  
mal stulecie starsze. Jego cechy formalne, w tym charakterystyczny paludament

o kotarach zdobionych ornamentem z wachlarzy, tulipanów i charakterystycznej koronki, proporcje sylwetek, modelunek twarzy, sposób malowania koron i biżuterii (zwłaszcza koron i krzyża zawieszono na piersi Bogurodzicy) wydają się takie same jak na wizerunku z kościoła w Wielkich Oczach koło Lubaczowa, sygnowanym w 1613 roku przez krakowskiego malarza Franciszka Śmiadeckiego. Można więc przyjąć niemal za pewnik, że obraz czczony w Goźlinie ma ponad czterysta lat, powstał w warsztacie Śmiadeckiego na krótko przed jego śmiercią w 1615 roku i zalicza się do grupy wczesnych kopii Hodegetrii jasnogórskiej. Wizerunek przykryto sukienką wykonaną z repusowanej srebrnej blachy, o formach wskazujących na drugą ćwierć XVIII wieku. Potwierdza to, że już w tamtych czasach wizerunek był otoczony kultem.

Z innych ciekawszych przykładów malarstwa sztalugowego zachowały się m.in. cenne portrety zakonników mariańskich: św. Stanisława Papczyńskiego (zapewne jeszcze z pierwszej połowy XVIII wieku, konserwowany w 1986 roku), anonimowego marianina z drugiej połowy XVIII stulecia (być może autoportret Franciszka Niemirowskiego) i zapewne Mikołaja Szląskowskiego (zmarłego w 1869 roku), przeora zgromadzenia. Z rzeźb na wzmiankę zasługuje dynamiczna, rokokowo „roztańczona” figura Matki Boskiej Niepokalanej.

Pozytyw usytuowany na osi chóru muzycznego stanowi swoisty kontrapunkt dla ołtarza głównego. Translokowano go do Mariańskiego Porzecza z nieustalonego miejsca, najpewniej między 1776 a 1793 rokiem. Wprawdzie w 1872 roku instrument przebudował Ignacy Karczewski z Warszawy, lecz nie wpłynęło to na formę prospektu. Reprezentuje on trójwójczkowy, „klasyczny” układ, ozdobiono go snycerskim ornamentem z wici akantowej, który stosowano w Polsce jeszcze w drugiej ćwierci XVIII wieku. Mamy tu najpewniej do czynienia z dziełem pochodzącym z lat trzydziestych tego stulecia. Ponieważ kształt szafy organowej i dyspozycja poszczególnych elementów mają charakter raczej obiegowy,

standardowy dla budownictwa organowego wielu ośrodków i powstającego w ciągu około półtora stulecia, na obecnym stanie badań nie można przypisać tego dzieła konkretnemu warsztatowi.

Ciekawym elementem wystroju są też powiązane kompozycyjnie ambona i stanowiąca jej *pendant* rokokowa chrzcielnica, którą wykonano w trzeciej ćwierci XVIII wieku, a w 1885 roku zakupiono z kościoła w pobliskiej Samogoszcy – pochodziła z tamtejszej barokowej świątyni, którą wzniesiono w 1725 roku, a w 1864 roku zastąpiono nową. Chrzcielnica stanęła jednak na miejscu poprzedniej, ustawionej pod baldachimem identycznym jak ten, który znajduje się ponad koszem ambony. Takie kontrapunkcyjne zestawienie kazalnicy z chrzcielnicą nie było w XVIII wieku rzadkie. Występuje np. w kościele św. Mikołaja w Międzyrzeczu Podlaskim, gdzie sama chrzcielnica ma bardzo podobną (choć bardziej rozbudowaną) formę wytryskującego źródła czy fontanny. Obie można łączyć z grupą dzieł, głównie z terenu Podlasia i Lubelszczyzny, powstałych w puławskim warsztacie Jana Eliasza Hofmana z jego inspiracji. Sama ambona oraz oba baldachimy mają formy barokowo-klasycystyczne i powstały najpewniej wraz z obecną świątynią. Wieńczą je rzeźby św. Pawła (wielkiego apostoła i głosiciela Słowa Bożego) oraz św. Jana Chrzyciela.

Wyposażenie dopełnia szereg sprzętów – które same w sobie nie są może dziełami najwyższej klasy, ale wszystkie pochodzą z czasu wyposażania nowo zbudowanego kościoła – takich jak katafalk, krzyże ołtarzowe, lichtarze, kocioł na wodę święconą, a nawet oryginalne stacje Męki Pańskiej, będące zbiorem włoskich miedziorytów z 1782 roku. Stanowi to niepodważalną wartość i nadaje wnętrzu walor rzadko spotykanej autentyczności – przekraczając próg kościoła, nie sposób nie ulec wrażeniu, że czas zatrzymał się jeszcze przed nastaniem XIX wieku.

Marcin Zgliński





## Piszczalkowy wehikuł czasu

Czy organy piszczałkowe mogą przenosić nas w czasie? Kontakt z historycznym instrumentem, wsłuchanie się w jego brzmienie, zapach starego drewna czy błysk złoczonej rzeźby pozwalają na podróż nie tylko w czasie, lecz także w przestrzeni – za pośrednictwem rozbrzmiewającej muzyki, która wyszła spod pióra mistrzów żyjących w różnych regionach Europy.

Budownictwo organowe to unikatowa dziś dziedzina, polegająca na wytwarzaniu narzędzi muzycznych, które operują dawną ideą kreowania dźwięku – zadaniem powietrza z miechów w piszczałki za pośrednictwem mechanizmu, który obsługuje muzyk, naciskając klawisze. Idea ta od starożytności pozostaje taka sama, choć zmieniające się wraz z upływem czasu technologie nadawały i nadają mechanizmowi budowanych w kolejnych epokach organów coraz nowocześniejsze formy. To niezwykle, że choć od starożytności do czasów współczesnych mechanizacja, komputeryzacja i elektronika zrewolucjonizowały świat techniki, ta pierwotna „idea organów” pozostaje niezmienna. Autentyczne dawne organy dają nam możliwość spotkania się z historią. Te same piszczałki, które grały dwieście lat temu, grają i dziś. Choć brzmienie może przykrywać naturalna patyna, jest ono dla nas łącznikiem z przeszłością.

W kościele Matki Boskiej Bolesnej w Mariańskim Porzeczcu znajduje się niewielki dziewięciogłosowy pozytyw organowy. Dotąd nie udało się ustalić nazwiska jego twórcy ani dokładnej daty budowy instrumentu. Najstarsze o nim wzmianki zapisano w księgach rachunkowych prowadzonych od 1770 roku. W 1793 roku do istniejących już organów dorobiono śruby, a do naprawy użyto „filcy”, „skurki” i „drot” oraz wytoczono „10 gałek”. Do połowy XIX wieku kronikarze opisywali instrument jako „dość duży i stary”. W 1872 roku organy zostały wyremontowane i częściowo przebudowane przez warszawskiego organmistrza

Ignacego Karczewskiego, którego podpis znajduje się wewnątrz komory wiatrowej instrumentu. Karczewski dopiero rozpoczął wówczas swą rzemieślniczą karierę. Znamienne, że po czterdziestu latach, u schyłku życia, powrócił do mariańskiego kościoła, by reperować miech, który sam przed laty zbudował.

Organy w Mariańskim Porzeczcu należą do najstarszych i najbardziej wartościowych instrumentów zabytkowych na terenie Mazowsza, a w diecezji siedleckiej, której kościoły dysponują w sumie 182 instrumentami, jest to jeden z siedmiu zachowanych egzemplarzy z XVIII wieku.

Zestaw głosów organów w Mariańskim Porzeczcu jest niejednorodny. Piszczalki prospektowego *Pryncypału* zostały wykonane w XIX wieku. Największa piszczałka, umieszczona na osi środkowej wieży, nie została zaplanowana jako grająca, a jej nierówna, pozałamywana struktura mieni się jak lustro odbijającym światłem. Głębiej w organach kryją się dwa osiemnastowieczne flety – *Major* i *Minor* – o piszczałkach wykonanych z drewna dębowego. Głosy te zachowały charakterystyczną dla XVIII stulecia bardzo precyzyjną wymowę. Kolejne dwa głosy fletowe – czterestopowy *Portunal* i ośmiestopowy *Bordon* wytworzył w XIX wieku Ignacy Karczewski. Wykonane są z drewna iglastego oraz mają miękką i śpiewną intonację. Trzy wysokie rejestry pryncypałowe stanowią koronę brzmienia porzeckiego *organo pleno*: dwustopowa *Oktawa*, mała *Quinta* oraz trzyrzędowa *Mikstura* składają się z piszczałek metalowych o wyraźnym, ostrym dźwięku. Ostatnim głosem w tym komplecie jest niezwykle urokliwy czterestopowy *Salicet*. Ten dziewiętnastowieczny głos odzywa się cicho i nieco chrypiąco.

Sekcja pedału dodana podczas ostatnich prac organmistrzowskich ma dwa rejestry basowe: szesnastopowy *Subbas* i ośmiestopową *Oktawę*. Piszczalki wykonane są z drewna i umieszczone w dodatkowej szafie, przy tylnej ścianie chóru.

W 2019 roku, po kompleksowych pracach konserwatorskich prowadzonych przez pracownię organmistrzowską Marty Kogut oraz pracownię konserwator-

ską Doroty Moryto-Naumiuk, organy w Mariańskim Porzeczcu odzyskały dawny blask brzmienia i imponującą prezencję. Na szafie organowej widać pierwotną, ciemnogrnatową barwę, wyciągniętą spod późniejszych przemalowań, oraz pełne blasku ornamenty snycerskie.

## Gwiazdy i bębny

W XVII i XVIII wieku bardzo popularnym urządzeniem w organach był *Tympan*. Jego nazwa pochodzi od włoskiego słowa *timpani* (kotły), a zadaniem tego urządzenia jest imitowanie uderzenia w bębny. Organowy *Tympan* działa na zasadzie dudnień wytwarzanych przez dwie niskobrzmiące, niezestrojone ze sobą drewniane piszczałki. Montowało się je zazwyczaj na zewnątrz szafy organowej. Uruchomienie dudnienia następowało poprzez wpuszczenie powietrza do piszczałek *Tympanu*.

Kotły i bębny miały w wojsku równie duże znaczenie co sztandary. Bębniąc, nadawało się rytm marszowi, a sposób bębnienia informował oddziały o rozkazach dowództwa. Zdobycie kotłów czy bębnów wrogiej armii było czymś doniosłym. Z towarzyszeniem tryumfalnie brząających, zdobytych tarabanów zwycięskie wojska powracały do swoich krajów. Tym sposobem w XVII wieku pary kotłów trafiały często do kościołów, do których dowódcy przychodzili podziękować na kolanach za zwycięstwo. W najważniejszym momencie mszy – podczas podniesienia – już w czasach baroku używano bębnów lub organowych *Tympanów*, aby dodać powagi i podniosłości tej części liturgii. Podczas nie-sporów bębniiono na *Magnificat*, podczas jutrzni na *Benedictus*, a w trakcie procesji niemalże cały czas uderzano w bębny, nadając rytm marszowi wiernych. W Polsce tradycje te utrzymywane są wciąż w Łowickiem. W Mariańskim Porzeczcu para bębnów miedzianych, którą wymieniają stare inwentarze, została wydana (i bezpowrotnie utracona) „na żądanie pismienne dowódcy pólku

Dońskiego kozackiego” w czasie I wojny światowej. W ostatnich latach przywrócono natomiast użycie organowego *Tympanu* w czasie podniesienia.

Brzemienym w skutki odkryciem było odnalezienie w goźlińskim instrumencie śladów innego popularnego w epoce baroku urządzenia, które zwykle występuje pod niemiecką nazwą *Zimbelstern* (inaczej: *Gwiazda*, *Dzwonki*, *Dzwoniąca gwiazda* lub *Stella*). Jego zadanie polega na uderzeniu w dzwoneczki umieszczone na osi zamontowanej najczęściej w widocznym miejscu prospektu, której jeden koniec wystaje przed lico i zakończony jest dekoracyjną snycerską gwiazdą. Oś wyposażona jest w wiatraczek wprawiany w ruch za sprawą sprężonego powietrza, którego strumień skierowany jest na jego skrzydła. W koronie gzymsowej środkowej wieży goźlińskich organów znajduje się otwór, mocno wytarty na dole, co oznacza, że swego czasu istotnie był używany. Prócz tego w odnodze kanału powietrznego prowadzącej do piszczałek *Tympanu* znajduje się zaflekowany dodatkowy otwór, którego przeznaczeniem mogło być zasilenie powietrzem dyszy dmuchającej w wiatraczek. *Zimbelstern* został zrekonstruowany na podstawie tych właśnie przesłanek. Wykonano dodatkowy wyciąg rejestrowy oznaczony jako *Stella*, który odcina i dopuszcza dostęp powietrza prowadzący do mechanizmu gwiazdy umieszczonego na osi prospektu. Wzorcem snycerskiej gwiazdy, która wiruje w głównej wieży organów, jest gwiazda dzieięciu cnót Najświętszej Maryi Panny namalowana na stropie kościoła, na skrzyżowaniu nawy z transeptem.

### **Wielkie toccaty na małych organach**

Repertuar prezentowany na płycie *Perła Mazowska* spinają klamrą dwa dzieła przeznaczone na znacznie większe organy. Są to dwa dzieła pochodzące z dwóch biegunów barokowej kolebki wirtuozerii organowej, jaką były obszary obecnych Niemiec, Austrii i Dolnego Śląska. Tereny te zamieszkiwali obywatele po-

slugujący się różnymi odmianami języka niemieckiego – podobnie jak różnili się dialektami, tak różną pisali muzykę organową. Różnice te widać również w typie organów, jakimi posługiwali się w XVII wieku. Na południu tego ciekawego obszaru budowano organy, których klawiatura pedałowa liczyła sobie zaledwie kilkanaście tonów. Na wzór włoski używano jej raczej do wykonania niezbyt ruchliwych partii stanowiących podstawę basową dla akcji muzycznej, która rozgrywała się w manuałach. Literaturę organową z tego obszaru można niemal w całości wykonywać na instrumencie jednomanuałowym, gdyż zmiany registracyjne odbywają się pomiędzy częściami, nie wymagają więc – jak to się działo w tym czasie we Francji czy w krajach północnych – równoczesnego użycia dwóch niezależnych barw brzmienia.

Wielkie toccaty komponowano na rozpoczęcie i zakończenie uroczystej liturgii. Ich muzyczna narracja podzielona była zwykle na kilka krótszych odcinków zakończonych kadencjami, co pozwalało na realizowanie zaleceń zawartych w wydanym w 1600 roku *Caeremoniale Episcoporum*. W księdze tej zalecano podniosłą grę na organach tak długo, jak długo trwała procesja wejścia celebransa i asysty. Odcinkowa budowa utworu pozwalała na zakończenie go w dogodnym dla akcji liturgicznej momencie. Taki właśnie typ wielkiej toccaty reprezentuje dzieło Georga Muffata, które rozpoczyna naszą muzyczną podróż z organami w Mariańskim Porzeczu. Ten żyjący w drugiej połowie XVII wieku kompozytor urodził się w Sabaudii, lecz mienił się Austriakiem, mimo że wykształcenie muzyczne odebrał we Francji i we Włoszech. Po licznych podróżach w 1690 roku osiadł w Pasawie, gdzie otrzymał posadę kapelmistrza. Reprezentacyjne dzieło Georga Muffata pod tytułem *Apparatus musico-organisticus* zawiera dwanaście toccat, ciaconę, passacaglię i arię z wariacjami. *Toccatą septimą* jest najobszerniejszym utworem z tego zbioru, składającym się z sześciu zróżnicowanych odcinków, z których dwa końcowe to monumentalne, wielotematyczne fugi. Sekcja pedału,



Bordon 8'



Flut minor 4'

Mikstura

Schicel 4'

Quinta 1½'

Oktava 2'

Portunal 4'

Flut major 8'

Regencyal 4'



dodana do porzeckich organów podczas ostatniego remontu, uzupełniła w tym dziele podstawę basową. Partii pedału nie zapisano w partyturze na oddzielnym systemie, lecz oznaczono odpowiednim symbolem w miejscach, gdzie dubluje ona linię basu powierzoną lewej ręce.

Nieco inaczej przedstawia się specyfika budownictwa organowego w XVII wieku na północy niemieckojęzycznej części Europy. Wyznanie protestanckie oraz dobrodziejstwa, jakie przedstawiciele tej konfesji widzieli w solowej muzyce organowej, wpłynęły na rozkwit zarówno budownictwa organowego, jak i twórczości na ten instrument. Z pobliskich Niderlandów przeniknęła idea instrumentu wielomanuałowego o niezależnych, obsadzonych wieloma barwami brzmienia sekcjach, które wyodrębniono w architekturze szaf organowych. Na gruncie niemieckim organy takie wzbogacano o dwuoktawową klawiaturę pedałową obsługującą sekcję piszczałek – nie tylko zaznaczała ona linię basu, lecz posiadała także niezależne rejestry wszystkich typów i pozwalała na nie-  
24 zwykle wirtuozowską grę solową.

Oddanie tej estetyki na organach w Mariańskim Porzeczcu wydaje się zasadniczo niemożliwe. Przede wszystkim w sekcji pedału brakuje mocnych głosów językowych i korony brzmieniowej. Wykonanie dużej północnoniemieckiej formy jest więc wyzwaniem zarówno dla instrumentu, jak i wykonawcy. Spośród tysięcy dzieł organowych powstałych w wiekach XVII i XVIII na północy Europy wybrałam wielkie *Praeludium in e* Nicolausa Bruhnsa utrzymane w *stylus phantasticus*. W utworze tym kompozytor pominął eksponowane zwykle przez innych twórców solo pedałowe i zastąpił je jedynym w swoim rodzaju odcinkiem o skrzypcowej fakturze rozłożonych akordów, który organista mógłby wykonać na skrzypcach – o ile tylko posiadałby umiejętność gry na tym instrumencie – samodzielnie towarzysząc sobie w partii basowej nogami. W biografii Bruhnsa znajdujemy zapisy, że osiągnął on biegłość w grze na skrzypcach nie mniejszą niż

na instrumentach klawiszowych, co wyjaśnia fenomen omawianego odcinka tego wieloczęściowego dzieła. Po fantazyjnym wstępie na *organo pleno* następuje w wielkim *Praeludium in e* pierwsza fuga, zarejestrowana na solowym brzmieniu czterostopowego *Pryncypału* (piszczałki tego głosu umieszczone są w prospekcie). Następujący później fantazyjny i pełen retoryki fragment prowadzi do wspomnianego „odcinka skrzypcowego” wykonanego na nagraniu na czterostopowym *Salicecie*. Kolejny odcinek rozwojowym pochodem kadencji doprowadza do wieńczącej całość utworu energicznej fugi (drugiej), zarejestrowanej zgodnie z tradycją na *organo pleno*. W tych dwóch końcowych segmentach utworu najdotkliwsze wydają się braki obsady sekcji pedału, jednakże gdy słuchacz oderwie się w swych oczekiwaniach od stylistycznego ideału instrumentu północnoniemieckiego, w nagraniu wykonanym w Mariańskim Porzeczcu otrzyma satysfakcjonującą i pełną kolorów wielką toccatę wykonaną na małych organach.  
25

### **Miniatury muzyczne z różnych krańców dawnej Europy**

Wykonawstwo miniatur muzycznych nie ma wiele wspólnego z wyzwaniem wielkich utworów. Miniatury pozwalają na delectowanie się małymi rejestracjami i eksponowanie różnorodności brzmień poszczególnych rejestrów. W wariacjach Jana Pieterszooona Sweelincka – niderlandzkiego „ojca” europejskiej muzyki organowej – mariańskie organy słyszymy w wersji czterostopowej. Temat utworu – popularna w XVI wieku piosenka studencka *More palatino* – zaprezentowany na prospektowym *Pryncypale* wzbogaconym dwu-  
stopową *Oktawą* rozwijany jest w drugiej wariacji na czterostopowym *Portu-  
nalu*. Wariację trzecią ponownie prezentuje *Pryncypał*, tym razem solo, w odcinku zaś końcowym z dodaną podstawą ośmiostopowego *Bordonu* słyszymy małe *pleno* zwieńczone *Quintą*, które ciekawie wypełnia akustykę wnętrza drewnianego kościoła.

Zmarły w Wągrowcu 1629 roku mnich cysterski Adam jest autorem dzieł muzycznych zapisanych w tzw. *Intawolaturze żmudzkiej*, która pochodzi z dawnego kolegium jezuickiego w Krozach na Żmudzi. Spośród niemal trzydziestu znajdujących się tam dzieł wybrałam opracowanie *Ave maris Stella* (Witaj, Gwiazdo morza), w którym po krótkim imitacyjnym wstępie kompozytor cytuje melodię jednej zwrotki tego maryjnego hymnu. Melodii chorału towarzyszy dźwięk zainstalowanej w organach dzwoniącej gwiazdy. Utwór ten potraktowałam jako intonację do śpiewu gregoriańskiego. Jego trzy zwrotki słyszymy w wykonaniu siostry Dolores Nowak PDDM. Pewnego rodzaju postludium do utworu stanowi druga miniatura z tego zbioru – *UT RE MI FA SOL*. Kompozycja ta to swobodna progresja wstępująca i zstępująca po stopniach gamy wykonanej w pedale od dźwięku F. Jak mniemam, schematyczny zapis tytułu wymaga od organisty umiejętności kadencjonowania na dźwiękach gamy rozpoczynanej od każdego tonu skali...

Po modulacji do tonacji F w programie płyty znalazły się dalsze utwory z ważnych polskich źródeł: *Preambulum in F* Mikołaja z Krakowa zapisane w *Tabulaturze Jana z Lublina* (1537–1548) oraz anonimowa fuga w tej samej tonacji pochodząca z *Tabulatury oliwskiej* (ok. 1619). Zbiór Jana z Lublina jest jednym z najcenniejszych kompletnych zabytków muzycznych Europy pierwszej połowy XVI wieku, zawierającym przede wszystkim utwory anonimowe. Nagrane na płycie *Preambulum* opatrzone inicjałami N. C., zidentyfikowanymi jako podpis Mikołaja z Krakowa. *Tabulatura oliwska* jest zbiorem odkrytym stosunkowo niedawno. Manuskrypt ten po rozwiązaniu klasztoru cystersów w Oliwie (1831) trafił do Pruskiego Archiwum Państwowego w Królewcu. Obecnie księga znajduje się w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk i zawiera 329 utworów. Autorstwo czterogłosowej *Fugi in F* (w wydaniu utwór oznaczony jako anonimowy) przypisywane jest Hansowi Leo Hasslerowi.

Przenosząc się za pośrednictwem muzyki do siedemnastowiecznej Italii, zagospimy w bazylice św. Piotra w Rzymie. *Il secondo libro di toccate* (druga księga toccat) Girolama Frescobaldiego wydana w 1627 roku zawiera jednaście toccat, sześć canzon i dwadzieścia dwa inne utwory. Uważa się ją za szczytowe dzieło na instrument klawiszowy tego kompozytora. Frescobaldi od 1608 roku pracował jako organista w bazylice św. Piotra. W tym czasie spod jego pióra wyszły liczne utwory wspomagające organistów w sprośtaniu wymogom zreformowanej w myśl postanowień soboru trydenckiego liturgii. *Toccata prima*, podobnie jak prezentowane na początku tej płyty dzieło Muffata, składa się z kilku odcinków zakończonych kadencjami, o zróżnicowanych charakterach i fakturach, co podkreślają też zmiany registracyjne. Frescobaldi komponował swoje utwory z myślą o temperacji mezotonicznej. Odzwierciedlenie odprężonych czystych tercji z tego systemu nie jest możliwe na inaczej strojonym instrumencie, jednak mariańskie organy, w których zastosowano znacznie późniejszy strój Neidhardt III (dla małych miejscowości), również dodają tercjom wyrazistości oraz wprowadzają pewien niepokój w dysonansach i odprężenie w ich rozwiązaniach.

Na przełomie XVI i XVII wieku w Kastylii na Półwyspie Iberyjskim żył i tworzył wielki kompozytor i teoretyk muzyki – Francisco Correa de Arauxo. Pochodził z Sewilli, w 1608 roku przyjął święcenia kapłańskie, a ostatnie lata swojego twórczego życia poświęcił pracy w katedrze w Segowii. Wszystkie zachowane do dziś jego dzieła zawarte są w jednej publikacji zatytułowanej *Libro de tintos y discursos de música practica, y theorica de organo intitulado Facultad organica*, wydanej w 1626 roku. Księga ta zawiera 69 utworów, z których 62 to tiento, czyli rodzaj fantazji albo toccaty. *Segundo Tiento de Quarto tono* utrzymane jest w stylu kanonicznym. Rozwijając narrację muzyczną, kompozytor zrećcznie zestawia odcinki w trójdzielnym metrum doskonałym z odcinkami

dwudzielnymi. W środku utworu zniemacka pojawia się krótki odcinek z zupełnie innego, świeckiego świata, z rytmem charakterystycznymi dla uderzeń tamburynu i bębna. Kompozytor szybko jednak wraca do wcześniejszej narracji i do końca utworu pozostaje w doskonałym, trójdzielnym porządku.

28 Przed wieńczącym płytę *Prealudium in e* Nicolausa Bruhnsa na organach w Mariańskim Porzeczu zaprezentowane są jeszcze dwie inne, znacznie mniejszych rozmiarów toccaty. Johann Pachelbel, należący do przedbachowskiej generacji kompozytorów muzyki organowej, był nauczycielem starszego brata Jana Sebastiana Bacha. *Tocatta in e* to krótki utwór prezentujący *organo pleno* w fakturze rozłożonych akordów, szybkich pasaży i prostych imitacji, które rozgrywają się na tle długich nut w basie wykonywanych na klawiaturze pedałowej. Po tym krótkim, ruchliwym utworze wsłuchajmy się w refleksyjny wstęp drugiej już na tej płycie toccaty Muffata (tym razem utrzymanej w tonacji e-moll): *Tocatta quarta*. Utwór ten, o zupełnie innym niż *Tocatta septima* charakterze, rozpoczyna fragment zarejestrowany na prospektowym *Principale* opartym na ośmiostopowym flecie. W dalszych częściach słyszymy w solowej obsadzie kolejno dwa osiemnastowieczne flety – mniejszy (*Minor*) i większy (*Major*) oraz z francuska brzmącą fugę na małym *pleno*.

Do materiału dźwiękowego dołączono na niniejszej płycie krótki film przenoszący słuchacza do barwnego, zabytkowego wnętrza tytułowej „perły Mazowsza” – kościoła Matki Boskiej Bolesnej w Mariańskim Porzeczu. Niech rozbrzmiewające w tym wnętrzu historyczne organy pozwolą nam na podróż w różne zakątki barokowej Europy.

Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa



## Pearl of Mazovia

30 In the architectural landscape of Poland, including Mazovia, wooden churches seem if not unique then rare. This is a kind of reversal of the situation from two centuries ago, when in villages and small towns, it was the churches built of wood that dominated. However, they regularly fell victim to fires and gales, and were replaced over time by new, more impressive brick buildings. What natural disasters and war devastation did not achieve, was completed by planned human actions. Especially after the so-called Edict of Toleration of 1905, when the tsarist authorities withdrew draconian restrictions hindering the construction of Roman Catholic churches, Mazovia, like the entire Russian-occupied part of Poland, literally went red with brick silhouettes of stately neo-Gothic and neo-Romanesque “rural cathedrals”, which most often replaced the existing, more modest, wooden churches. That is why the wooden late-Baroque church in Goźlin (originally Goźlino Nagórne), also called Mariańskie Porzeczce, preserved with almost complete original furnishing, is among the most valuable monuments of art, both in Mazovia and in the entire Poland. It is also one of the last, albeit beautiful chords of the already dying out epoch: chronologically, it belongs to the so-called Stanislavian times. When it was being erected and decorated, in nearby Warsaw, masterpieces by Domenico Merlini or Szymon Bogumił Zug – representing a mature classicist style – were already being created.

The endowment of the Goźlin sanctuary goes back to the beginnings of the Saxon epoch (the rule of the House of Wettin). On October 16, 1699, Jan Lasocki, the cup-bearer of Łuków and heir of Siedzów, founded and endowed the church and the monastery of the Marian Fathers, at the border of the then parishes of Radwanków and Wilga. The Marians, or the Congregation of Marian Fathers of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary (*Congregatio Clericorum*

Marianorum ab Immaculata Conceptionis Beatissimae Virginis Mariae) were then a new male order, founded in 1670 by Stanisław Papczyński (1631–1701, beatified in 2007 and canonized in 2016). This endowment coincided with the approval of the Marian Rule by Pope Innocent XII, which occurred about a month later, on November 24. The mission of the new congregation – it was the first order ever founded by a Pole – was to proclaim the glory of the Immaculata (this was almost two centuries before the proclamation of the dogma of the Immaculate Conception), to pray for the dead who died without receiving the sacraments during wars and epidemics, as well as to help parish priests in the catechization of the simple folk, from which many monks originated in later times. It was this last, missionary aspect that played a significant role in Goźlin, because the monastery served the villages, whose inhabitants had difficult access to their remote parish churches. The construction started even before the formal foundation: already in 1695, Jan Lasocki bought wood for the construction of the monastery. In the following years, the parish priest from Wilga, Father Mateusz Broliński, fought court cases, because a “competitive” institution was growing in his parish. Already in 1698, however, after the vision he supposedly experienced thanks to the Immaculata, he withdrew all claims. After the original monastery in Puszcza Kobielska (1673), (today Puszcza Mariańska) and New Jerusalem (1677, today Góra Kalwaria), Goźlin constituted the third Marian foundation.

The original wooden church, which was in fact a kind of modest chapel, burned down in 1769. Another, erected on a new site and still in existence, was completed in 1776. It was renovated around the mid-nineteenth century, and also in 1905 (when the roofs over the aisles were raised), as well as in 1951, 1965, and in recent years.

On February 15, 1802, a separate parish was erected in Goźlin, consisting of villages from neighboring parishes. Its management was entrusted to the Marians;



the first parish priest of Goźlin was a local monk, Fr. Teodor Nowicki. In 1864, on the wave of dissolutions after the January Uprising, the monastery was closed, and the monks were interned in Mariampol (today in Lithuania). However, the parish was not abolished, and from then on, until the return of the Marians in 1966, the institution was operated by the diocesan clergy, and the monastery building was adapted into a rectory.

32 The church's chancel faces the southeast. It features log construction with walls reinforced with vertical beams and covered with weatherboarding. It is an impressive three-nave basilica with a transept, with a chancel similar in plan to a square whose width is the same as that of the central nave; it is framed by two annexes: sacristy and treasury. From the front, the guest is greeted by a monumental, two-story façade flanked by a pair of three-story towers, embracing the volute gable. The overall form of the church, therefore, woos with its specific monumental – but also picturesque – character, which in the eyes of the modern spectator is enhanced by the view of roofs covered with wooden shingles, which is fairly rare nowadays. Inside, the walls of the central nave are supported by Tuscan pillars, separating quite low aisles. Such compositional solutions, in the layout of a three-nave basilica, i.e., a building with a central nave higher than the side ones and illuminated by their own windows and covered with a separate gable roof, with aisle roofs over the side naves, occur infrequently in wooden architecture of the Polish baroque. Among similar constructions are the churches in Kamieniec Litewski (1723, today Belarus), Szalowa (1736 or 1739 and 1756), Zbirohy (1756, today Belarus), Dąbrowa Tarnowska (1771) and Narew (1775).

All the measures described above were to achieve the effect of imitation of brick architecture forms. In the interior, this impression was intensified by illusionist polychrome, covering the ceiling and all the walls. It was made partly using the tempera technique applied to the canvas glued to the walls, but most of the

paintings were laid directly on the primed boards. The polychromes were conserved in 1933 (by Władysław Zych) and in 1980–1993 (by PKZ Warszawa).

33 On the sides of the chancel is painted a giant-order, Ionic, two-row colonnade, with the statues of the Apostles depicted between its pillars. On the south-eastern wall, the colonnade joins the main altar, also illusionist, in which the oil painting representing the Immaculata is flanked by the representation of sculptures of the archangels Michael and Gabriel. In the fields of the colonnade's attic, allegories of six invocations from the Litany of Loreto are shown, while at the bottom, at the feet of the Apostles, as it were, verses from the *Apostles' Creed* are calligraphed in Polish. At the ends of the transept arms, further altars are represented, in the form of oval Corinthian colonnades, which in the upper floors constitute frames for windows. More paintings are placed in them: in the left one, Our Lady of Goźlin, and in the right one, the Crucifixion with Mary Magdalene. On the south-eastern transept walls another pair of illusionist two-story altars is placed, with arranged pairs of figures of the four Fathers of the Church: in the left one, St. Martin of Tours with St. Roch in the crown; in the right one, St. Anthony with the Child (sermon of St. Anthony) and St. John of Nepomuk, respectively. In addition, in the transept, in the illusionist niches, there are sculptures of St. Joseph with the Child and St. Dismas. On the walls of the transept, overhanging balconies are shown with deceptive vividness, and in the nave of the transept, illusionist, glazed galleries. Above them, the Evangelists are represented in oval frames. Illusionist, "false" windows are also painted on the north-western wall: circular ones at the ends of the aisles and square ones under the choir. Finally, the ceiling of the nave is covered with ornamental decoration, with motifs of framed half-rosettes and rosettes. In the presbytery, against the background of the clouds in the opening heavens, the Holy Trinity greets, as it were, the Immaculata floating in the image of the main altar. And where a dome would dominate in a brick basilica, that is,



at the intersection of the nave and transept, in the central point of the interior, above the illusionist entablature and against the background of the open sky, there is the great mystical star of the ten virtues of Mary.

The iconographic program of the decoration constitutes a reflection of the spirituality and the Marian Rule, focusing on the themes of Marian devotion and pastoral mission. The main altar features a representation of the Immaculata as the Apocalyptic Woman (similar to that depicted on the seals of the Marians, from the beginning of the 18<sup>th</sup> century on), and, below, of the Holy Trinity. The ten-pointed Marian Star, with the detailed Decalogue of the evangelical virtues of the Blessed Virgin Mary, finds reference in *the Rule of the Ten Virtues of the Blessed Virgin Mary*, written in 1502 by the French Franciscan, blessed Gabriel Mary and adopted in 1699 by St. Stanislaus Papczyński, as the basis of spiritual life for the established Congregation. In 1749, Kazimierz Wyszyński, the then Superior General, published the dissertation *The Morning Star newly Rising On the Polish Horizon as the Safest way leading an Orthodox Christian to the desired port of the blissful eternity*, which included an engraving showing the Marian Star in a form similar to that on the ceiling.

35

The other representations are an integral part of the program of showing the mission of the Marians. St. Martin is a model of a clergyman-bishop who not only gave half of his mantle to the beggar, but he also was – while holding office – almost constantly outside his residence, among the faithful, which corresponds to the missionary charism of the congregation, oriented towards pastoral care over the faithful neglected by parish priests who at that time sometimes treated their institutions solely as a source of income. Saint Roch, the patron saint of the plague, probably refers to the issue of pastoral care over the victims of the epidemic. St. Anthony of Padua is shown as a preacher among the poorest, and St. John of Nepomuk, as a patron of the seal of confession: the Marians enjoyed a reputation as excellent preachers and confessors. Indeed, opposite we have a representation

of the sculpture of St. Dismas, that is, the Good Thief, the first Christian saint absolved by Christ on the cross, who was not only a model of sorrow for sins, but also the patron of prison chaplains, of the dying, as well as of the excluded, who had to be taken care of: convicts, converted sinners and repentant thieves.

36 However, the issue of the authorship of the paintings and their origins is puzzling. For illusionist polychromes, quite numerous in our country also in the last decades of the 18<sup>th</sup> century (although most often in brick churches: one of the exceptions here is the wooden church in Wełna, from 1737, the work of the Bernardine painter Adam Swach), it is almost always possible to indicate graphic models that the artists adapted to a specific interior. Although the copper engravings of Andrea del Pozzo, Paul Decker or Galeazzo Bibiena, which constitute a *sui generis* canon here, are related to the solutions used in Mariańskie Porzeczce, they are not identical with them. This polychrome is based on the models taken from a dynamic Baroque, yet it completely lacks Rococo ornamentation, already supplanted by forms of a classicist nature, especially as regards the divisions into frames on the ceilings.

Hence, there are two possibilities: either some very rare, today unknown graphic plates were used, or else the designer of the polychrome invented an original work, which would testify to his abilities not only as a talented painter, but also a consummate expert in architecture and descriptive geometry. In the previous literature, paintings in the Goźlin church are most often attributed to Franciszek Niemirowski.

Brother Franciszek Niemirowski (1734–1795), a Marian, probably born in Warsaw, began his artistic career, as it seems, in the monastery in Raśna (today Belarus). He joined the Order in 1767 in the Puszcza Korabiewska monastery. He belonged to quite a large group of monastic artists in the former Republic of Poland, mobile and often fulfilling orders in locations distant from their parent

monasteries. Later, he worked both in Marian monasteries and in those of other religious orders, as well as in parish churches, in the Crown lands and in the Grand Duchy of Lithuania: in Volpa, Seroczyn, Medniewice, Marijampolė and Vilnius, among other places. He was a versatile artist capable not only of painting easel canvases with portraits and altar paintings, but also of monumental painting decorations of interiors. The polychromes in Mariańskie Porzeczce are the largest and best preserved of his achievements, although they lack an unambiguous archival confirmation of his authorship. The hypothesis that Niemirowski was the author of the idea or the design of an illusionist polychrome, complex both as regards its geometric drawings and its ideological content, seems quite plausible, but this concept was implemented by a team of several painters-helpers, as indicated by the noticeable formal and workshop differences of individual elements.

A particularly valuable object is the image of Our Lady of Goźlin, famous for its graces, placed in the altar at the end of the transept arm, opposite, as it were, the altar of the Crucifixion, so that Mary-Hodegetria, holding her Son on her shoulder, at the same time looks at His agony on the cross, thus revealing her name as Our Lady of Sorrows (as in the name of the church). This connection is emphasized by the pairs of angels, painted on both altars and presenting the tools of the Lord's Passion. It is worth mentioning here that the Brotherhood of Consolation of the Sorrowful Virgin Mary operated at this church from its beginning.

37 According to tradition, the image was obtained by St. Stanislaus Papczyński himself from his family home in Podegrodzie near Nowy Sącz (and even that he was born in front of it) and then offered by him to the Goźlin monastery. The painting is, however, almost a century older. It seems that its formal features, including the characteristic curtain enclosing the top of the frame, with curtains decorated with ornaments consisting of fans, tulips and characteristic lace, as well as proportions of silhouettes, face modeling, the way of painting crowns and

38 jewelry (especially crowns and the cross hanging on the chest of the Mother of God) are analogous to those in the image from the church in Wielkie Oczy near Lubaczów, signed in 1613 by the Kraków painter Franciszek Śmiadecki (d. 1615). Therefore, it can be taken almost for granted that the painting venerated in Goźlin is already over four hundred years old, was created in Śmiadecki's workshop shortly before 1615, and belongs to the group of early copies of the Hodegetria from Jasna Góra (Black Madonna of Częstochowa). Let us add that the proposed dating and provenance of the painting perfectly agree with the tradition cited here and referring to its origin from the house of St. Stanislaus Papczyński. The portrait was covered with the so-called robe made of embossed silver sheet, with forms indicating the second quarter of the 18<sup>th</sup> century. This confirms that already at that time the image was venerated.

Other more interesting examples of easel painting have been preserved, such as valuable portraits of Marian monks: of St. Stanislaus Papczyński, probably from the first half of the 18<sup>th</sup> century (renovated in 1986), of an anonymous Marian monk from the second half of the 18<sup>th</sup> century (perhaps a self-portrait of Franciszek Niemirowski), and, probably, of Mikołaj Szląkowski (d. 1869), prior of the congregation. Among the sculptures, the dynamic, rococo "dancing" figure of Our Lady Immaculate deserves mention.

The positive located on the axis of the music choir constitutes a kind of counterpoint to the main altar. It was translocated to Mariańskie Porzecze from an undetermined place, probably between 1776 and 1793. Although the instrument was rebuilt in 1872 by Ignacy Karczewski from Warsaw, the modifications did not affect the form of its façade. It represents a three-tower, "classic" layout, it is decorated with a woodcarving ornament made of acanthus twig, used in our country as late as in the second quarter of the 18<sup>th</sup> century. This particular work originated probably in the 1730s. Since the shape of the organ case and the

disposition of individual elements are rather common, standard for organ construction of many centers over a century and a half, at the current state of research it is not possible to attribute this work to a specific workshop.

An interesting element of the décor are also the pulpit and the compositionally related rococo baptismal font constituting a *pendant* to it, the latter made in the third quarter of the 18<sup>th</sup> century and in 1885 purchased from the church in nearby Samogoszcz; it came from the local baroque church from 1725, replaced in 1864 by a new one. However, the font was put in place of the previous one, under a canopy identical to the one above the pulpit. Such a contrapuntal juxtaposition of the pulpit with the baptismal font was not uncommon in the 18<sup>th</sup> century. It occurs, for example, in the church of St. Nicholas in Międzyrzecz Podlaski, where the baptismal font itself has a very similar (but more elaborate) form of a spurting spring or fountain. Both can be related to a group of works, mainly from the Podlasie and Lublin regions, created in the Puławy workshop of Jan Elias Hofman, or of one inspired by him. The pulpit itself and both canopies have Baroque-Classical forms and were probably created together with the present church. They are crowned with sculptures of St. Paul (befitting in the crown of the pulpit since he was a great apostle and preacher of the Word of God) and St. John the Baptist.

The furnishing of the church is complemented by several objects that may not in themselves be works of the highest class, but they all come from the time when the newly built church was being furnished, such as a catafalque, altar crosses, candlesticks, a cauldron for holy water, and even the original stations of the Passion of the Lord, which are a collection of Italian copper engravings from 1782. They constitute an indisputably valuable collection and give the interior the value of rare authenticity: when crossing the threshold of the church, it is impossible not to get the impression that time stopped here even before the 19<sup>th</sup> century.

Marcin Zgliński





## An organ pipe time machine

Can a pipe organ transport us back in time? Being in touch with a historical instrument, listening to its sound, smelling the old wood or seeing the flash of gilded sculpture allow us to travel not only in time, but also in space – through the sound of music that came from the pen of masters living in various regions of Europe.

Organ construction is nowadays a unique field, consisting in the production of musical tools that use the old idea of creating sound – blowing air from the bellows into the pipes through a mechanism that the musician operates by pressing the keys. This idea has remained the same since antiquity, although technologies changing with the passage of time have given the mechanism of organs built in subsequent epochs more and more modern forms. It is remarkable that although from antiquity to modern times, mechanization, computerization and electronics have revolutionized the world of technology, this original “idea of organ” remains unchanged. Authentic ancient pipe organs give us the opportunity to encounter history. The same pipes that played 200 years ago still play today. Although the sound may be covered by a natural patina, it is for us a link with the past.

In the church of Our Lady of Sorrows in Mariańskie Porzecze there is a small nine-stop positive organ. So far, it has not been possible to determine the name of its creator or the exact date of the construction of the instrument. The earliest mentions of it were recorded in accounting books kept since 1770. In 1793, screws were added to the existing organ, felt, leather bits, and wire were used for repair, and ten knobs were turned out. Until the mid-nineteenth century, chroniclers described the instrument as “quite large and old”. In 1872, the organ was renovated and partially rebuilt by the Warsaw organ builder Ignacy Karczewski, whose signature can be found inside the wind chest of the instrument. At that

time, Karczewski was just beginning his career in this craft. It is significant that after forty years, at the end of his life, he returned to the Marian church to repair the bellow he himself had built years earlier.

The organ in Mariańskie Porzecze is one of the oldest and most valuable historic instruments in Mazovia, and in the diocese of Siedlce, whose churches have a total of 182 instruments, it is one of seven preserved copies from the eighteenth century.

42 The set of organ stops in Mariańskie Porzecze is non-uniform. The pipes of the *Pryncypał* in the façade were made in the nineteenth century. The largest pipe, placed on the axis of the central tower, was not designed as a playing one, and its uneven, broken structure shimmers like a mirror with reflected light. Deeper in the organ are hidden two eighteenth-century flutes – *Major* and *Minor* – with pipes made of oak wood. These stops have retained a very precise articulation, characteristic for the eighteenth century. The next two flute stops – the four-foot *Portunal* and the eight-foot *Bordon* – were created in the nineteenth century by Ignacy Karczewski. They are made of softwood and have a soft and singing intonation. Three high principal stops form the sound crown of the Porzecze *organo pleno*: the two-foot *Oktawa*, the small *Quinta* and the three-rank *Mikstura* consist of metal pipes with a clear, sharp sound. The last stop in this set is the unusually charming four-foot *Salicet*. This nineteenth-century stop has a soft and somewhat hoarse sound.

The pedal section, added during the most recent organ-building work, has two bass stops: the sixteen-foot *Subbas* and the eight-foot *Oktawa*. The pipes are made of wood and placed in an additional case, at the back wall of the loft.

In 2019, after comprehensive conservation works carried out by the organ-making workshop of Marta Kogut and the conservation workshop of Dorota Moryto-Naumiuk, the organ in Mariańskie Porzecze regained the former splendour of its sound and its impressive presence. On the organ case one can see the

original, dark navy blue colour, recovered from under later repaints, as well as woodcarving ornaments, full of brilliance.

## Stars and drums

In the seventeenth and eighteenth centuries, a very popular device in pipe organs was *Tympan*. Its name comes from the Italian word *timpani* (kettledrums), and its task was to imitate kettledrums. The organ *Tympan* works on the principle of beats produced by two low-sounding, mutually mistuned wooden pipes. They were usually installed on the outside of the organ case. The beat was generated by letting air into the *Tympan* pipes.

43 Kettledrums and drums were as important in the army as standards. Drumming gave the march a rhythm, and the method of drumming informed the troops about the orders of the command. The capture of the kettledrums or drums of the enemy army was something momentous. Accompanied by the triumphant-sounding, captured “taraban” drums, the victorious troops returned to their countries. In this way, in the seventeenth century, pairs of kettledrums often ended up in churches, to which commanders came to thank, on their knees, for the victory. At the most important moment of the Mass – during the elevation – already in Baroque era drums or organ *Tympans* were used to add gravitas and solemnity to this part of the liturgy. During Vespers, drums were used for the *Magnificat*, during Matins for *Benedictus*, and during the procession drums were played almost all the time, giving rhythm to the march of the faithful. In Poland, these traditions are still maintained in the Łowicz region. In Mariańskie Porzecze, a pair of copper drums, listed in old inventories, was issued (and irretrievably lost) “at the written request of the commander of the Don Cosack regiment” during World War I. In recent years, however, the use of organ *Tympan* at the time of elevation has been restored.

44 A fateful discovery was the discovery in the Gozlin instrument of traces of another device popular in the Baroque era, which usually appears under the German name *Zimbelstern* (also known as *Star*, *Bells*, *Ringing Star* or *Stella*). Its task consists in striking of small bells placed on the axle installed most often in a visible place of the façade, one end of which protrudes in front of the face and ends with a decorative woodcarving star. The axle is equipped with a small fan set in motion by directing compressed air onto its wings. In the cornice crown of the central tower of the Gozlin organ there is a hole, heavily worn-out at the bottom, which means that it was extensively used at one time. In addition, in the branch of the air channel leading to the *Tympan* pipes there is an additional stopped hole, which could be designed to supply air to the nozzle blowing into the fan. *Zimbelstern* was reconstructed on the basis of these premises. An additional drawstop marked *stella* was made, which cuts off and allows air access leading to the star mechanism located on the axis of the façade. The woodcarving star that spins in the main tower of the organ is patterned after the star of the ten virtues of the Blessed Virgin Mary, painted on the ceiling of the church, at the intersection of the nave with the transept.

### Large toccatas on small organs

The repertoire presented in the album *Pearl of Mazovia* is framed by two compositions intended for a much larger organ. These are two pieces from the two poles of the Baroque cradle of organ virtuosity, that is, from the areas of today's Germany, Austria and Lower Silesia. These areas were inhabited by citizens who spoke different varieties of German, and just as they differed in their dialects, they wrote different organ music. These differences can also be seen in the type of organs used in the seventeenth century. In the south of this interesting area, instruments with pedal keyboard of only a dozen or so tones were being built.

After the Italian model, it was used more often to perform not very busy parts constituting the bass basis for the musical action, which took place in manuals. Organ compositions from this area can be almost entirely performed on a single-manual instrument, because registration changes take place between parts, and do not require – as was the case at that time in France or in the northern countries – the simultaneous use of two independent timbres.

45 Great toccatas were composed for the beginning and end of a solemn liturgy. Their musical narration was usually divided into several shorter sections ending with cadences, which allowed to implement the recommendations contained in the *Caeremoniale Episcoporum* published in 1600. In this book it was recommended to play the organ solemnly until the end of the entrance procession of the celebrant and his assistants. The sectional construction of the composition allowed it to be completed at a moment convenient for the liturgical action. This type of great toccata is represented by the work of Georg Muffat, which begins our musical journey with the pipe organ in Mariańskie Porzecze. This composer, who lived in the second half of the seventeenth century, was born in Savoy, but called himself an Austrian, despite the fact that he received his musical education in France and Italy. After numerous travels, in 1690 he settled in Passau, where he received the post of Kapellmeister. Georg Muffat's representative work, *Apparatus musico-organisticus*, contains twelve toccatas, a ciaccona, a passacaglia and an aria with variations. The *Toccată septima* is the most extensive work from this collection, consisting of six different sections, the final two of which are monumental, multi-thematic fugues. The pedal section, added to the Porzecze organ during the last renovation, supplemented the bass basis in this piece. The pedal part was not written in the score on a separate system, but marked with an appropriate symbol in places where it duplicates the bass line entrusted to the left hand.

The specific character of organ building in the seventeenth century in the north of the German-speaking part of Europe is slightly different. The Protestant faith and the benefits of solo organ music seen in this confession influenced the flourishing of both organ building and composing for this instrument. The idea of a multi-manual instrument with independent sections featuring many timbres, separated in the architecture of the organ case, penetrated from the nearby Netherlands. On German soil, such organs were enriched with a two-octave pedal keyboard operating the pipe section: it not only marked the bass line, but also had independent stops of all types and allowed for extraordinarily virtuosic solo playing.

46

Rendering this aesthetic on the organ in Mariańskie Porzecze seems essentially impossible. First of all, the pedal section lacks strong reed voices and a sound crown. Performing a large North German form is therefore a challenge for both the instrument and the performer. Out of thousands of organ compositions created in the seventeenth and eighteenth centuries in the north of Europe, I chose the great *Praeludium in e* by Nicolaus Bruhns, written in the *stylus phantasticus*. In this work, the composer omitted the pedal solos usually exhibited by other composers and replaced them with a unique section having a violin texture of broken chords, which the organist could perform on the violin – as long as he had the ability to play this instrument – independently, accompanying himself in the bass part with his feet. In the biography of Bruhns we find recorded evidence that his achieved proficiency in playing the violin was no less than on keyboard instruments, which explains the phenomenon of the episode of this multi-part work. The fanciful introduction to the *organo pleno* is followed in the great *Praeludium in e* by the first fugue, which uses the solo sound of the four-foot *Pryncypał* (pipes of this stop are placed in the *façade*). The subsequent fragment, fanciful and full of rhetorical effects, leads to the aforementioned

“violin section” performed in this recording on the four-foot *Salicet*. The next section leads, with the developmental progression of cadence, to the energetic second fugue, recorded here, in accordance with tradition, on *organo pleno*, crowning the entire piece. In these two final segments of the composition, the shortcomings in the pedal section seem the most severe, but when the listener breaks away in his/her expectations from the stylistic ideal of the North German instrument, in the recording made in Mariańskie Porzecze he/she will receive a satisfying and colourful large toccata performed on a small organ.

### **Musical miniatures from different corners of old Europe**

Performing musical miniatures does not have much to do with the challenges of great works. Miniatures allow to enjoy small registrations and to expose the variety of timbres of individual stops. In the variations of Jan Pieterszoon Sweelinck – the Dutch “father” of European organ music – we hear the Marian organ in a version for four-foot sound. The theme of the composition – the student song *More palatino* popular in the sixteenth century, presented on the façade *Pryncypał* enriched with a two-foot *Oktawa* – is developed in the second variation on the four-foot *Portunal*. The third variation is again presented by the *Pryncypał*, this time solo, and in the final section, with the added basis of the eight-foot *Bordon*, we hear a small *pleno* topped with the *Quinta*, which fills in an interesting way the acoustics of the interior of the wooden church.

47

The Cistercian monk Adam, who died in Wągrowiec in 1629, is the author of musical works preserved in the so-called *Samogitian Intavolatura*, which comes from the former Jesuit college in Kroże in Samogitia (now Kražiai in Lithuania). Out of almost thirty works in this collection, I chose the arrangement of *Ave maris stella* (Hail, Star of the Sea), in which, after a short imitative introduction, the composer quotes the melody of one stanza of this Marian hymn. The melody



of the choral is accompanied by the sound of a ringing star installed in the organ. I treated this piece as an intonation to Gregorian chant. Its three stanzas can be heard performed by Sister Dolores Nowak PDDM. A kind of postlude to this piece is the second miniature from this collection, *UT RE MI FA SOL*. This composition is a free progression ascending and descending the degrees of the scale performed in the pedal from the sound of F. I believe that the schematic notation of the title requires the organist to be able to perform cadences on the sounds of the scale starting from each consecutive tone...

48 After a modulation to the F key, the program of the album includes further works from important Polish sources: *Preambulum in F* by Mikołaj from Kraków written in the *Tablature of Jan of Lublin* (1537–1548) and an anonymous fugue in the same key from the *Oliwa Tablature* (ca. 1619). The collection of Jan of Lublin is one of the most valuable complete European musical monuments of the first half of the sixteenth century, containing primarily anonymous works. The *Preambulum* recorded on the disc bears the initials N.C., identified as the signature of Mikołaj from Kraków (Nicolaus Cracoviensis). The *Oliwa Tablature* is a collection discovered relatively recently. After the dissolution of the Cistercian monastery in Oliwa (1831), this manuscript went to the Prussian State Archives in Königsberg. Currently, it is in the Library of the Lithuanian Academy of Sciences and contains 329 works. The authorship of the four-part *Fugue in F* (in the edition the piece is marked as anonymous) is attributed to Hans Leo Hassler.

Moving through music to seventeenth-century Italy, we visit St. Peter's Basilica in Rome. *Il secondo libro di toccate* (the second book of toccatas) by Girolamo Frescobaldi, published in 1627, contains eleven toccatas, six *canzoni* and twenty-two other works. It is considered to be the pinnacle of the composer's keyboard work. From 1608, Frescobaldi worked as an organist in St. Peter's Basilica. At that time, he wrote numerous works supporting organists in meet-

ing the requirements of the liturgy reformed in accordance with the provisions of the Council of Trent. The *Toccata prima*, like the piece by Muffat presented at the beginning of this disc, consists of several sections ending with cadences, with different characters and textures, which is also emphasized by changes of registration. Frescobaldi composed his works with meantone temperament in mind. It is not possible to reflect the relaxed pure thirds of this system on a differently tuned instrument, but the Marian organ, which uses the much later Neidhardt III tuning (for small towns), also adds clarity to the thirds and introduces a certain restlessness in dissonances and relaxation in their solutions.

49 At the turn of the seventeenth century in Castile on the Iberian Peninsula, lived and created a great composer and music theoretician, Francisco Correa de Arauxo. He came from Seville, was ordained a priest in 1608, and devoted the last years of his creative life to working in the Segovia cathedral. All his compositions preserved to this day are contained in one publication entitled *Libro de tientos y discursos de música practica, y theorica de organo intitulado Facultad organica*, published in 1626. It contains 69 works, 62 of which are *tientos*, a kind of fantasy or toccata. The *Segundo Tiento de Quarto tono* is maintained in a polyphonic style. Developing the musical narrative, the composer deftly juxtaposes the sections in perfect triple metre with the ones in duple metre. In the middle of the piece, a short section from a completely different, secular world suddenly appears, with rhythms characteristic for tambourine and drum beats. However, the composer quickly returns to the previous narration and remains in a perfect triple order until the end.

Before we move to Nicolaus Bruhns' *Prealudium in e* crowning the album, two other, much smaller toccatas are presented on the organ in Mariańskie Porzeczce. Johann Pachelbel, belonging to the pre-Bach generation of organ music composers, was a teacher of Johann Sebastian Bach's older brother. The *Toccata in e*

is a short piece presenting the *organo pleno* with the texture of broken chords, fast passages and simple imitations, which appear against the background of long notes in the bass performed on the pedal keyboard. After this short, busy piece, let us listen to the reflective introduction of the second toccata by Muffat on this disc (this time maintained in the key of E minor): *Toccata quarta*. This piece, with a completely different character from the *Toccata septima*, begins with a fragment recorded on the façade *Pryncypał* based on an eight-foot flute. In the following sections we hear two eighteenth-century flutes solo – a smaller one (*Minor*) and a larger one (*Major*) – as well as a French-sounding fugue on a small *pleno*.

50

The sound material is accompanied on this disc by a short film transporting the listener to the colourful, historic interior of the “pearl of Mazovia” mentioned in the title: the church of Our Lady of Sorrows in Mariańskie Porzecze. Let the historical organ resounding in this interior enable us to travel to various corners of Baroque Europe.

Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa





## **Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa**

urodzona w Katowicach, ukończyła z wyróżnieniem Państwowe Liceum Muzyczne w klasie organów Moniki Dąbrowskiej. Studiowała organy pod kierunkiem prof. Magdaleny Czajki i prof. Juliana Gembalskiego. W 2002 roku uzyskała dyplom z wyróżnieniem w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Jest również konserwatorem-zabytkoznawcą, absolwentką Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 2020 roku uzyskała tytuł naukowy doktora habilitowanego.

Zdobywała nagrody w krajowych i międzynarodowych konkursach organowych (Wrocław 1996, Rumia 1999). Brała udział w wielu kursach i festiwalach muzyki organowej w Polsce i za granicą. Jest autorką licznych publikacji książkowych i płytowych. Dwukrotnie była stypendystką Ministra Kultury w dziedzinie ochrony dóbr kultury (2003 i 2004).

W działalności artystycznej i naukowej łączy zabytkoznawcze badania organów z grą koncertową, promocję zabytkowych wartości historycznych organów i społeczną edukację organową.

Obecnie jest dyrektorem i wykładowcą Diecezjalnego Studium Muzyki Kościelnej w Siedlcach, a także członkiem Diecezjalnych Komisji ds. Muzyki Kościelnej w Siedlcach – zajmuje się zabytkowym instrumentarium organowym. Jest również adiunktem w Katedrze Organów i Klawesynu warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, gdzie prowadzi wykłady z organoznawstwa i kameralistyki organowej. Jako prezes Stowarzyszenia PRO MUSICA ORGANA popularyzuje organy i muzykę organową. Jest dyrektorem artystycznym *Jesienno-zimowych Koncertów w Katowicach-Brynowie* (od 1999 roku), festiwalu *Organowe Siedlce* (od 2011 roku) oraz organizatorem *Międzynarodowych Spotkań Organowych*.

Od 2017 roku pełni również funkcję rzeczoznawcy Ministra Kultury w zakresie zabytkowych i współczesnych instrumentów organowych.

## **Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa**

was born in Katowice, where she graduated with distinction from the State Musical Secondary School in Monika Dąbrowska's organ class. She also studied the organ with Magdalena Czajka and Julian Gembalski. In 2002 she graduated with distinction from the Fryderyk Chopin Academy (now University) of Music in Warsaw. Małgorzata Trzaskalik-Wyrwa is also a cultural monument expert and conservator-restorer and a graduate from the Fine Arts Department at the Mikołaj Kopernik University in Toruń. In 2020 she obtained a degree of habilitated doctor.

She has received awards at national and international organ competitions (Wrocław 1996, Rumia 1999) and has taken part in numerous competitions and festivals of organ music, both in Poland and abroad. She is the author of numerous book and CD publications. She also held a Ministry of Culture scholarship in cultural heritage protection (twice: in 2003 and 2004).

In her activities as an artist and scholar she combines cultural heritage research on the organ with concertizing on this instrument, as well as with advancement of heritage values of historical organs and organ education.

Currently she is the director and a lecturer at the Diocesan School of Sacred Music in Siedlce as well as a member of the Diocesan Commissions for Sacred Music in Siedlce, dealing with historical pipe organs. She is also an assistant professor at the Fryderyk Chopin University of Music, where she teaches organ-building and organ chamber music. As the chairperson of the PRO MUSICA ORGANA Association she promotes the organ and organ music. She has also been the artistic director of *Autumn & Winter Concerts in Katowice-Brynów* (since 1999), of the festival *Pipe Organs of Siedlce* (since 2011) and an organizer of the *International Organ Meetings*.

Since 2017 she has been a Ministry of Culture expert in historical and contemporary organs.





## Dyspozycja organów | Specification of the organ

Manual C-c<sup>3</sup>

Pedał C-c<sup>1</sup>

Pryncypał 4'

Subbas 16'

Flet major 8'

Oktawbas 8'

Portunal 4'

Oktawa 2'

Quinta 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>'

Salicet 4'

Stella

Mikstura

Tympan

Flet minor 4'

Bordon 8'

temperacja | temperament: Neidhardt 1732 (*für ein Dorf*)

wysokość stroju | pitch: a<sup>1</sup> ~ 474 Hz (20°C)

krótka oktawa w manuale i pedale | short octave in manual and in pedal

traktura mechaniczna, wiatrownice klapowe | mechanical action, slider windchest



Stara deska z szyldami rejestrowymi zniszczona podczas przebudowy instrumentu.

Old board with the stop labels damaged during the rebuilding of the instrument.



Mazowsze.  
serce Polski