

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Waldemar Ryszard Gawiejnowicz

2. Posiadane tytuły i stopnie naukowe:

- Tytuł magistra chemii na Wydziale Chemii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (9 VI 1992, z wynikiem dobrym).
- Tytuł magistra sztuki w zakresie gry na organach na Wydziale Instrumentalnym Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu (24 VI 1999, z wynikiem bardzo dobrym).
- Stopień doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka nadany uchwałą Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu (6 XII 2010). Tytuł rozprawy doktorskiej: „Oryginał czy falsyfikat? Transkrypcja, adaptacja, aranżacja na organy muzyki J.S. Bacha”.

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych / artystycznych:
Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej – wykładowca (2001-2010), Adiunkt (2011-).

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2017 r. poz. 1789):

a) tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego

opublikowane nagranie na płycie CD-audio **Feliks Nowowiejski – Mieczysław Surzyński. Utwory wybrane. Waldemar Gawiejnowicz – organy Wilhelma Sauera (1902) w Dreźnie, wydawca Centrum Promocji Kultury w Dreźnie 2019:**

MIECZYŚŁAW SURZYŃSKI

- | | |
|---|-------|
| 1. Preludium (basso ostinato) [a-moll] | 2:07 |
| 2. Fantaisie pour orgue op. 30 | 13:36 |
| Andante maestoso. Allegro | 4:19 |
| Elégie | 9:14 |
| Finale | |
| 3. Improvisationen über ein altes polnisches Kirchenlied op. 38 | 12:43 |

FELIKS NOWOWIEJSKI

- | | |
|--|------|
| 4. Méditation | 5:12 |
| 5. 2 ^{ème} Symphonie pour orgue op. 45 no. 2: [cz. II] Adagio | 5:41 |
| <i>Przed krucyfiksem w kościele Mariackim w Krakowie</i> | |

W. Gawiejnowicz

6. Concert pour orgue № 2 [op. 56]

Introduction et Fugue

15:32

Canon Grégorien

5:16

Toccata

5:38

Czas łączny nagrania: 79:18

Zrealizowanie powyższego nagrania (dzieła artystycznego) wpisuje się w profil prowadzonych przeze mnie (od 2009) badań nad życiem i twórczością Feliksa Nowowiejskiego, poszerzanych od roku 2013 o kolejne postacie twórców (m.in. Surzyńscy, ks. W. Gieburowski). Nagranie jest elementem szerszego autorskiego projektu, bowiem w przygotowaniu wydawniczym znajduje się monografia pt. *Surzyński – Gieburowski – Nowowiejski. Wybrane aspekty życia i działalności*, która rozwija zasygnalizowane w książeczce do płyty wątki biograficzne oraz zagadnienia relacji pomiędzy artystami. Z badawczego i artystycznego punktu widzenia było dla mnie istotne, aby (obok potwierdzonych faktami kontaktów artystów) skonfrontować ze sobą w obrębie jednej płyty brzmienie wybranych utworów z ich bogatego dorobku. Chciałem zarazem zwrócić uwagę zainteresowanych muzyką Surzyńskiego i Nowowiejskiego na walory tkwiące w samych dziełach, jak też wskazać na możliwość dalszych badań według nakreślonego kierunku.

Nagranie na płytę utworów Surzyńskiego i Nowowiejskiego stanowiło zarazem okazję do kolejnej prezentacji fonograficznej możliwości brzmieniowych organów Wilhelma Sauera z 1902 roku, znajdujących się w kościele parafialnym pw. Przemienienia Pańskiego w Dreźnie. Wieloletni kontakt z tymi organami utwierdził mnie w przekonaniu, że 30-głosowy, dwumanualowy instrument o przemyślanej dyspozycji głosów jest w stanie sprostać wymaganiom partytur wybranych do rejestracji utworów.

Tekst nutowy nagranych dzieł uwzględnia wyniki własnych badań, o czym dokładniej piszę w dalszej części Autoreferatu. Ze względu na węższą od wymaganej skalę klawiatur organów Sauera w Dreźnie, konieczna stała się adaptacja w tym zakresie. Starłem się ograniczyć ją do minimum.

Kompozytorzy

Mieczysław Surzyński i Feliks Nowowiejski to bez wątpienia twórcy, których zaliczyć można do najwybitniejszych postaci polskiej muzyki organowej końca XIX i pierwszej połowy XX wieku¹. Pochodzili z ziem będących wówczas pod panowaniem Prus: Wielkiego Księstwa Poznańskiego oraz Warmii. Mieczysław urodził się w Środzie (Wielkopolskiej), natomiast Feliks – w Wartemborku (obecnie Barczewo). Przywiązanie do polskości oraz wiary katolickiej, które wynieśli z domu rodzinnego, w wyraźny sposób uformowało ich osobowość artystyczną i postawę życiową. Obaj pozostawili ojczyste strony, aby poświęcić się sztuce muzycznej.

Ścieżka edukacyjna wiodła Surzyńskiego przez Berlin (Konserwatorium Sterna) do Lipska (Królewskie Konserwatorium Muzyczne), w którym studiował u słynnego organisty *Gewandhausu* – Paula Homeyera.

¹ Nie zapominam w tym miejscu o takich twórcach jak Eugeniusz Walkiewicz czy Aleksander Karczyński, którzy z konieczności bądź osobistych wyborów działali za oceanem.

W. Gieburowski

Nowowiejski uczył się w szkole muzycznej w Świętej Lipce, a później również trafił do Konserwatorium Sterna i związał się z Berlinem. Odbił studia kompozytorskie w Szkole Mistrzów u Maxa Brucha. Po latach studiów, uhonorowanych nagrodami na konkursach, objął posadę dyrektora artystycznego krakowskiego Towarzystwa Muzycznego (1909-1914).

Zarówno Nowowiejski jak i Surzyński pogłębiali wiedzę w Szkole Muzyki Kościelnej w Ratyzbonie. Surzyński przebywał w murach bawarskiej placówki w 1892 roku, natomiast Nowowiejski – w roku 1900.

Po studiach Surzyński pracował w kilku miastach: Poznaniu, Lipawie, Petersburgu, Saratowie i Kijowie, by od roku 1904 związać się z Warszawą. Został organistą i kierownikiem chóru Filharmonii Warszawskiej, a następnie pedagogiem Instytutu Muzycznego. W 1909 roku objął stanowisko organisty katedry św. Jana Chrzciciela.

Prawdopodobnie pierwsze spotkanie Mieczysława Surzyńskiego i Feliksa Nowowiejskiego miało miejsce w 1906 roku, kiedy to Nowowiejski poprowadził w Warszawie swój koncert kompozytorski. Zawarta między artystami znajomość zaowocowała niebawem wymianą dedykacji na kartach utworów.

Wybuch I wojny światowej znacząco wpłynął na losy obu twórców. Nowowiejski, który w kwietniu 1914 roku opuścił stanowisko dyrektora krakowskiego Towarzystwa Muzycznego i udał się do Berlina, został zmobilizowany i mianowany kapelmistrzem garnizonowej orkiestry. Surzyński – jako pruski poddany – został internowany (1915) i trafił z rodziną do Saratowa. Po wybuchu rewolucji bolszewickiej (1917) losy Surzyńskiego potoczyły się dramatycznie. Głód, choroby i śmierć żony oraz dwóch synów nadszarpnęły go fizycznie i duchowo.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Feliks Nowowiejski osiedlił się w Poznaniu (1919) i jego największa aktywność twórcza przypadła na lata międzywojenne. Na szczęście przedwojenne dokonania Mieczysława Surzyńskiego zostały ugruntowane publikacją szeregu ważnych dzieł.

Preludium (basso ostinato) [a-moll]

Z początkiem października 1921 Mieczysław Surzyński powrócił z internowania w Rosji. Po rekonwalescencji u swojego bratanka Leona w Poznaniu – pod koniec roku wystąpił na organach miejscowej Auli Uniwersyteckiej². Podczas koncertu między innymi improwizował na temat *Roty*, co wywołało szczególny aplauz. Zaprzyjaźniony z wirtuozem Michał Toepfer odnotował w recenzji: *Improwizację na temat „Roty” Nowowiejskiego, pełną wariacji, figuracji z zakończeniem przepięknego tematu własnego w górnym rejestrze, na tle „Roty” w pedałach, znamionuje [...] przepiękna forma i ogromna intuicja*³. Obecny na koncercie Nowowiejski określił improwizację Surzyńskiego jako „mistrzowską”⁴.

Otwierające płytę *Preludium (basso ostinato)* [a-moll], którego osnową jest motyw hymnu *Te Deum*, zbliżony rysunkiem melodycznym do *Roty* Nowowiejskiego, to symboliczne nawiązanie to poznańskiego koncertu Surzyńskiego. Temat *Preludium* pojawia się w partii

² Nie był to pierwszy po powrocie występ w Polsce, ponieważ 25 października grał na organach Filharmonii Warszawskiej („Gazeta Warszawska” 1921 nr 296).

³ „Postęp” 1921 nr 273.

⁴ „Hosanna” 1927 nr 5.

pedału szesnaście razy. Utwór wydał w trzeciej serii preludiów organowych brat kompozytora, Stefan (1898)⁵.

Antycypacja *Roty* Nowowiejskiego w postaci preludium Surzyńskiego ma jeszcze jedno interesujące odniesienie. Otóż na ogłoszony w 1935 roku przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej (TWMP) w Warszawie konkurs kompozytorski⁶, w dziale organowym wpłynęło preludium oznaczone jako „Mieczysław Surzyński – Preludium na motywie »Roty«”⁷. Nasuwa się przypuszczenie, że utwór mógł mieć związek z Nowowiejskim, który piętnaście lat wcześniej był obecny na poznańskim koncercie Surzyńskiego. Niestety, utwory nienagrodzone na konkursach wracały z reguły do autorów bez ujawnienia ich tożsamości. Stąd losy preludium „Surzyńskiego” nt. *Roty* są nieznane.

Preludium a-moll jest wczesnym przykładem realizacji formy ostinatowej w twórczości Surzyńskiego i poprzedza wielką *Chaconne* [c-moll] op. 44. W celu oddania uroczystego charakteru *Preludium* (oznaczenie tempa Allegretto) użyłem zestawu głosów opartego na nasyconym *pleno* połączonych klawiatur (bez Trąbki i Kornetu), podkreślając rysunek tematu w pedale z pomocą Puzonu. Mimo niewielkich rozmiarów utworu (33 takty), przy szesnastokrotnym ostinato, kompozytor nie zrezygnował (obok faktury akordowej) z pomysłów środków kontrapunktycznych, z których uwagę zwracają głównie półtaktowe imitacje motywów w partii manuału. Po 12-krotnym pokazie tematu następuje kulminacja i chwilowe zawieszenie przebiegu na dominancie, po czym powraca początkowy materiał muzyczny (5 1/2 taktu), zwieńczony krótką kodą i rozwiązaniem końcowej toniki z tercją pikardyjską.

Fantaisie pour orgue [A-dur] op. 30

Rozbudowane, trzyczęściowe dzieło posiada następujący układ: Andante maestoso. Allegro – Elégie – Finale. Dnia 22 marca 1904 roku Mieczysław Surzyński zaprezentował utwór w Filharmonii Warszawskiej podczas koncertu, który został zorganizowany z inicjatywy jego brata, księdza Józefa, cenionego i znanego w środowisku muzycznym kompozytora-muzykologa. Występ ten walnie przyczynił się do zaangażowania Mieczysława na stałe w Filharmonii. O samej *Fantazji* [A-dur] op. 30 znany warszawski krytyk muzyczny Aleksander Poliński wyraził się następująco: [...] „*Fantazja*” to zespół bardzo pięknych melodii, nastroju szlachetnego i doskonałej roboty technicznej. Zwłaszcza „*adagio*”, pełne niezmiernie zajmujących modulacji, pomysłów harmoniczných, osnute na temacie rzewnym, posiadającym rysunek i rytmikę właściwą naszej muzyce krajowej, ogromne wrażenie wywarło [...]”⁸. Utwór ukazał się w 1904 roku w lipskiej oficynie Leuckart’s Sortiment (Martin Sander). Kompozytor zadeedykował *Fantazję* bratu Józefowi, któremu wiele zawdzięczał w swoim życiu.

W częściach skrajnych dzieła Surzyński posłużył się oryginalnie ujętą formą sonatową. Rezygnując z referowania szczegółowej struktury dzieła⁹, scharakteryzuję kwestie wykonawcze

⁵ *Preludya na organy... zebrał i ułożył Stefan Surzyński* [...], seria III, Gebethner i Wolff, Warszawa [et al.] [1898], znak wyd. G 2034 W.

⁶ „Muzyka Polska” 1935 z. VI.

⁷ „Muzyka Polska” 1935 z. VIII.

⁸ „Kurier Warszawski” 1904 nr 83.

⁹ Zob. J. Erdman, *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*, Warszawa [1994], s. 175-179.

i registracyjne. Najważniejsze współczynniki formy w części pierwszej *Fantazji* to 12-taktowy wstęp (*Andante maestoso*), oparty o molową wersję motywu, który (w trybie durowym) będzie osnową melodii w płaszczyźnie tematu pierwszego (*Allegro*). Kompozytor przewidział dla *Andante maestoso* brzmienie 16'-8'-4', które realizowałem w oparciu o głosy podstawowe połączonych klawiatur z użyciem Pryncypału 16' głównego manualu. Dla *Allegro* (zgodnie z wytycznymi kompozytora) posłużyłem się rejestracją 8'-4' w manuale oraz 16'-8' w pedale. W *Allegro* zróżnicowałem tempo odcinków *forte* oraz *fortissimo*, ponieważ przy instrumencie okazało się, że będzie to rozwiązanie korzystniejsze ze względu na zdolność repetycyjną pneumatycznej traktury organów oraz wybrzmienie odcinków akordowych, w których dublują się głosy w partii lewej ręki i pedału. Końcowy fragment tego odcinka to stopniowe wygaszanie dynamiki oraz *ritardando*, w którym użyłem (zamiast nieobecnego w organach Oboju) – przelotowego Klarнету, podbudowanego cichym głosem labialnym. *L'istesso tempo alla breve* w dynamice piano przynosi drugi temat (molowy), który realizują ciche rejestry fletowe i smyczkowe połączonych klawiatur. Zmiany agogiczne i dynamiczne tego odcinka kompozytor oznaczył (nie zawsze konsekwentnie) widełkami oraz słownie. *Meno mosso* (oznaczenie kompozytora Flûte 4') zrealizowałem w oparciu o pięknie brzmiący rejestr II manualu *Flauto dolce 4'*, połączony z pedałem (*tertia manus*). Takie rozwiązanie okazało się wygodniejsze ze względu na indywidualną rozpiętość ręki i ułatwiło utrzymanie płynnej artykulacji dość szeroko rozłożonych w tym fragmencie akordów. Poprzedzający *meno mosso* dwutakt (echo) o dynamice pianissimo zrealizowałem za pomocą szafy ekspresyjnej. Zakończenie odcinka *meno mosso* (oznaczenie w partyturze *Gamba 8'*) wykonałem przy użyciu głosu *Gemshorn 8'*. Ponieważ organy Sauera w Dreźnie posiadają bardzo dobrze skomponowane kombinacje stałe MF oraz F, posłużyłem się nimi w łączniku oraz pierwszym fugato przetworzenia, rezygnując ze wzmocnienia dynamiki w miejscu oznaczonym ff, zachowując decrescendo na końcu fugato za pomocą kombinacji stałej MF.

Odcinek oznaczony Tempo I, który moim zdaniem jest centralnym fragmentem pierwszej części, przynosi przetworzoną melodię tematu pierwszego oraz cytat melodii pieśni przygodnej *Boże w dobroci nigdy nieprzebrany*. Motywy o charakterze instrumentalnym „dialogujące” z tematem pieśni (oznaczone rejestracją *Hautbois 8'*, *Flûte 4'*) – zrealizowałem w oparciu o *Gambę 8'* głównego manualu.

Akordowy cytat *Boże w dobroci nigdy nieprzebrany* jest kluczowy dla zrozumienia idei całej *Fantazji*, ponieważ już we wstępnym *Andante maestoso* (w tercjowym motywie molowym *fis-a-fis-e-dis*) oraz w *Allegro* (*cis-e-cis-h-a*) można dopatrzyć się minorowego i majorowego wariantu fragmentu melodii tej pieśni (podkładając tekst „nigdy nieprzebra[ny]” lub „Ty jesteś godzien”). Wpływa to na spójność *Fantazji*, ponieważ Surzyński konsekwentnie operuje zwięzłym materiałem, ale szeroko przetworzonym. We fragmentach, w których pojawia się cytat, konieczna okazała się adaptacja partii pedału ze względu na brak dźwięku e^1 . Przyjąłem rozwiązanie z pominięciem dźwięku w pedale i repetycją dźwięku e^1 w partii manualu. Zresztą kompozytor sam przewidywał rozwiązanie zastępcze, ponieważ w miejscach, w których partia pedału sięga dźwięku e^1 , pominął partię lewej ręki¹⁰.

¹⁰ Nasuwa to skojarzenia z rozwiązaniem spotykanym w *Sonatach* Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego.

Nowym wariantem registryjnym, jaki wprowadziłem w dalszym przebiegu tej części, jest zakończenie odcinka bezpośrednio poprzedzającego reprzyę (przed drugim *Tempo I*). W miejsce *Gamby 8'* użyłem *Geigen-principal 8'* z zamkniętą żaluzją, realizując następnie crescendo aż do *Tempo I*, w którym powraca kombinacja MF. Wieńcząca cz. I koda brzmi jako *pleno* organów (lecz nie *Tutti*), w którym wejście sola pedałowego podkreśliłem dodaniem Puzonu 16'.

Omówioną część *Fantazji* wykonywałem w oparciu o wydanie Jerzego Erdmana (2001), nanosząc poprawki w kilku miejscach na podstawie pierwodruku oraz rękopisu utworu.

Środkową część *Fantazji* stanowi nastrojowa *Elegia* w kontrastowej do wyjściowej tonacji fis-moll i metrum trójdzielnym. *Elegia* przejawia budowę reprzyzową ABA₁. W tej części musiałem zmierzyć się z kilkoma problemami. Pierwszym z nich był brak w dyspozycji organów głosu *Quintatön 8'* (według partytury). Wybrałem rozwiązanie z *Gambą 8'* podbudowaną *Rohrflöte 4'* oraz głosami fletowymi drugiego manuału (akompaniament) i *Subbasem 16'* oraz *Bassflöte 8'* w pedale. Ponadto zrezygnowałem z odmiany registracji w powtórce początkowego odcinka utworu. Tekst *Elegii* wykonałem w oparciu o wydanie Bronisława Rutkowskiego. Fragmenty oznaczone mf oraz f zrealizowałem w oparciu o stałe kombinacje. Partię solową w lewej ręce (*Clarinette 8'*, *Flûte 4'*) udało się odtworzyć zgodnie z kompozytorską sugestią. Silniej zaznaczone tempo rubato we fragmentach z solową partią Klarinetu wybrałem jako rozwiązanie dla wolniej odpowiadającego głosu przelotowego, co jest uwarunkowane jego konstrukcją.

Adaptacja okazała się niezbędna na końcu *Elegii* ze względu na węższą skalę manuałów. Partię solową prawej ręki opartą na pedałowej nucie *Cis* przenieśliem oktawę niżej, dodając głos *Fugara 4'* i moderując wyjściową dynamikę żaluzją, rekompensując brak dźwięku *fis*³. Niestety, po rozpoczęciu sesji nagraniowej okazało się, że odstroił się dźwięk klarnetu *c*¹, czemu nie udało się już zapobiec. Ostatni odcinek solowy w prawej ręce wykonywany jest już w „normalnym” rejestrze klawiatury.

Warto nadmienić, że zachowany rękopis *Fantazji* (Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Mus. 4660) posiada jako środkową część inny (niż *Elegia*) tekst muzyczny, który Surzyński opublikował następnie jako *Pastorale* [nt. *W żłobie leży*] w zbiorze *Album zawierające utwory nastrojowe i okolicznościowe* op. 40 (wyd. E. Wende i S-ka).

Finale wieńczące *Fantazję A-dur* można rozpatrywać jako formę sonatową bądź rondo z elementami formy sonatowej¹¹. Ruchliwy temat pierwszy oparty o rozłożone akordy i odcinki gamowe przypomina temat *Allegro* z cz. I, ukształtowany jako jego dyminucja. Wskazuje na to również dwudzielne metrum tej części. Temat II (lub kuplet) analogicznie do cz. I występuje w dłuższych wartościach i ma charakter wokalny. Kompozytor różnicuje temat II pod względem ekspresyjnym z pomocą widełek oraz oznaczeń agogicznych i dynamicznych, wprowadzając miejscami polirytmię. Wyraźną aluzją w utworze „polskiego Bacha” jest motyw interwałowy tematu B-A-C-H, który odnajdziemy w środkowym odcinku *Finale*, zarówno w partii manuału jak

¹¹ J. Erdman, op. cit., s. 179.

i pedału (solo)¹². Kwestie registryjne finału *Fantazji* zrealizowałem w sposób zbliżony do cz. I. Po pierwszym solo pedałowym, we fragmencie *a tempo* użyłem charakterystycznego brzmienia głosu *Vox coelestis 8'* dla podkreślenia „tajemniczości” odcinka pp¹³.

Wraz z *Tempo I* powraca (poprzedzony krótkim solem pedałowym) wariant pierwszego tematu zwieńczony kodą (*Vivace*), w której organy brzmią *Tutti*. Konieczną adaptacją było przeniesienie oktawowo dźwięku *dis*¹ w pedale, wzmocnione dodaniem tego samego dźwięku w manuale, aby wywołać wrażenie kontynuacji wznoszącej się w partyturze linii melodycznej basu.

Ukształtowanemu na sposób orkiestrowy zakończeniu towarzyszą kilkakrotnie powtarzane akordy utrwalające zasadniczą tonację dzieła oraz pokaz wątku tematycznego w pedale.

Improvisationen über ein altes polnisches Kirchenlied op. 38

Pierwszą opublikowaną przez Feliksa Nowowiejskiego kompozycją organową była *Dumka* op. 31 nr 1, która ukazała się w lipskiej oficynie *Otto Junne* (1909). Nowowiejski dedykował utwór „Panu Profesorowi Surzyńskiemu, organiście Filharmonii Warszawskiej”. W następnym roku Surzyński zrewanżował się, wydając w tej samej oficynie słynne *Improwizacje na temat starej polskiej pieśni kościelnej* op. 38, których tematem są suplikacje *Święty Boże* wraz z dedykacją „Feliksowi Nowowiejskiemu”.

Improwizacje... op. 38 Surzyńskiego stały się najsłynniejszym utworem kompozytora, a ich popularność w gronie rodzimych organistów porównać można jedynie z *Toccatą d-moll* Bacha czy *Toccatą* Widora.

W chwili publikacji utworu (1910) technika jego opracowania w gronie autorytetów w muzyce kościelnej uchodziła za „nowoczesną”¹⁴. W wykonaniu kompozytora dzieło zabrzmiało podczas uroczystości jubileuszu 50-lecia kapłaństwa papieża Piusa X, który Warszawa obchodziła 8 XII 1908. Ponadto wytwórnia Favorite Record wypuściła wówczas na płycie tradycyjną wersję śpiewu suplikacji w wykonaniu artystów Opery Warszawskiej z akompaniamentem organowym Surzyńskiego. Na podstawie nagrania można się zorientować, jak powściągliwe tempa wykonań pieśni kościelnych wówczas preferowano.

W poszczególnych wariacjach starałem się różnicować rejestrację i tempo w taki sposób, aby zachować jednolitość dzieła, a zarazem podkreślić charakter poszczególnych wariacji, w których temat (*cantus firmus*) występuje w różnych głosach (sopranie, basie i tenorze). Zgodnie z sugestią B. Rutkowskiego zrezygnowałem z wykonania czterech taktów bezpośrednio poprzedzających wariację „*con moto*”. Stało się to już pewną tradycją wykonawczą, ale warto pamiętać o adaptacyjnym charakterze rozwiązania, któremu hołdował najwybitniejszy uczeń Surzyńskiego.

Jako własny wkład w kanon interpretacyjny utworu proponuję sposób wykonania następnej wariacji (*Moderato*), w której zamiast zmiany rejestracji w głosie solowym preferuję zamknięcie szafy ekspresyjnej przy powtórcie odcinka, uwypuklając dzięki temu rysunek

¹² Zwraca na to uwagę w swoim autoreferacie również p. Hanna Dys.

¹³ Traktuję to jako daleką analogię do fragmentów dzieł C. Francka z użyciem rejestru *Vox humana 8'*.

¹⁴ Ksiądz Franz Xaver Haberl („*Musica Sacra*” 1910 nr 4).

melodyczny akompaniamentu. To rozwiązanie spotkało się już z akceptacją kolegów jako ciekawa alternatywa. Osobiście mnie mam, że Surzyński (podobnie jak w *Elegii*), byłby raczej za „odmianą kolorytu”¹⁵.

Wariacja *Andante lugubre* oznaczona w partyturze jako „ciemne głosy” (Dunkle Stimmen) stała się dla mnie okazją do prezentacji niezwykle głęboko a jednocześnie delikatnie brzmiącego *Lieblich Gedackt* 16' górnego manualu organów Sauera.

Czerpiąc z tradycji wykonawczej, początek *Allegretto* wykonałem z użyciem głosu *Trompete* 8' podbudowanego głosem labialnym. Fragmenty oznaczone crescendo stworzyły możliwość użycia wałka crescendo.

Nagranie *Improwizacji* op. 38 pochodzi z wcześniejszej płyty, przygotowanej na XX-lecie festiwalu organowego w Dreźnie (2015). Ponieważ sesja nagraniowa (2015) miała miejsce w czerwcu, zaś obecna płyta powstała w kwietniu, pomiędzy kolejnymi utworami na płycie słyszalna jest pewna różnica stroju.

Nawiązując do relacji pomiędzy Surzyńskim i Nowowiejskim, warto wspomnieć, iż krótko przed przyjazdem Nowowiejskiego do Poznania (1919), podczas pożegnalnego koncertu w Berlinie (12 X) autor *Roty* wykonał *Improwizacje* op. 38 na organach Sali Blüthnera. Recenzent napisał m.in.: *Preludium zaczął Nowowiejski piano, a w dalszym toku wydobywał na rzewny temat przeplatany różnymi kontrapunktami coraz silniejsze barwy, to raz w pedałach [!], to znów w manualach, aż wreszcie przechodząc przez andante lugubre do potężnego organo pleno, porywał w skupieniu zebranych gości koncertowych*¹⁶.

FELIKS NOWOWIEJSKI

Méditation

W roku 1911 nakładem francuskiego wydawnictwa Procure Générale de Musique Religieuse z siedzibą w Arras ukazała się seria *Parnasse des organistes du XXme siècle* jako owoc międzynarodowego konkursu na kompozycje (na organy lub fisharmonię) dostosowane do użytku liturgicznego. Nowowiejski zdobył na konkursie pierwszą nagrodę i złoty medal¹⁷. Z nadesłanych przez kompozytora utworów wydano sześć, m.in. *Méditation* [E-dur]. Materiał muzyczny utworu odnajdziemy w późniejszej o kilkanaście lat *Legendzie Bałtyku* op. 28, sztandarowej operze Nowowiejskiego (1924). Temat główny *Méditation* rozbrzmiewa w uwerturze opery jako motyw Bogny. Prawdopodobnie muzyka ta należała do nieznanej młodzieńczej opery *Busola* (1906). Drugim charakterystycznym tematem *Méditation*, wplecionym na zasadzie kontrastu, jest motyw *Święty Boże*. Ponieważ podczas koncertu kompozytorskiego w Warszawie (1906), który był okazją do bezpośredniego spotkania obu artystów, w programie znalazł się fragment *Busoli* Nowowiejskiego (scena sądu na baryton, chór, orkiestrę i organy)¹⁸ – zamieszczenie na płycie *Méditation* symbolicznie nawiązuje do tamtego koncertu.

¹⁵ „Goniec Poranny” 1904 nr 150.

¹⁶ „Dziennik Berliński” 1919 nr 237.

¹⁷ „Nowa Reforma” 1911 nr 265.

¹⁸ „Dziennik Powszechny” 1906 nr 10.

W. Gawełówna

Nowowiejski kilkakrotnie wykonywał *Méditation*, m.in. podczas koncertu 7 IV 1918 w Berlinie [jako op. 3 nr 1], co odnotował program zachowany w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu. Utwór przewidziano do wykonania na organach lub fisharmonii, stąd obecne w partyturze dodatkowe wskazówki wykonawcze.

Licząca 83 takty kompozycja rozpoczyna się *Adagio*. Dla początku przewidziałem brzmienie głosów podstawowych górnego manualu (na podbudowie *Geigen-principal 8'*) przy zamkniętej szafie ekspresyjnej. Następuje pokaz motywu suplikacji, a po nim – *misterioso*, realizowane na głównym manuale z użyciem szlachetnie brzmiącego *Flûte 8'*. Na takim zestawie realizuję również fugato, w którym temat (późniejszy motyw Bogny) przeprowadzony zostaje imitacyjnie.

Narastającą dynamikę utworu w kolejnych odcinkach realizuję bądź z użycie żaluzji, bądź wąłka crescendo (*Con anima*) – w kulminacji. Redukcja dynamiki do piano (*tranquillo*) przygotowuje ostatni pokaz materiału nawiązującego do początku *Medytacji*. Fragment oznaczony pianissimo kończy ten niewielki, lecz dobrze rozplanowany utwór.

2^{ème} Symphonie pour orgue op. 45 no. 2: [cz. II] *Adagio Przed krucyfiksem w kościele Mariackim w Krakowie*

Dnia 11 IX 1924 roku Mieczysław Surzyński zmarł nagle w Warszawie. Poznań uczcił Zmarłego uroczystym nabożeństwem odprawionym w kościele franciszkanów, podczas którego Feliks Nowowiejski improwizował na organach oraz wykonał *Elegię z Fantazji* op. 30. Autor *Roty* zaangażował się również w zbieranie datków na ufundowanie tablicy pamiątkowej i nagrobka dla artysty.

Z tego czasu pochodzi *Adagio* o programowym podtytule *Przed krucyfiksem w kościele Mariackim w Krakowie*, stanowiące wolną część II Symfonii organowej g-moll op. 45 Feliksa Nowowiejskiego. W 1927 roku Nowowiejski wykonywał *Adagio* jako „preludium atonalne” – *Modlitwę przed krucyfiksem na Wawelu*. Włączając utwór w obręb symfonii, kompozytor zmienił podtytuł oraz usunął dedykację w prawdopodobnym brzmieniu: *Cieniom śp. mego przyjaciela Mieczysława Surzyńskiego*. Język muzyczny *Adagia* opiera się na współbrzmieniach dysonansowych. Temat główny stanowi motyw zaczerpnięty z hymnu na Wielki Piątek *Vexilla regis prodeunt* („sztandary Króla wznoszą się”). W przebiegu *Adagia* można wyodrębnić dwa odcinki – na końcu pierwszego występuje kulminacja. Pogłębieniu wyrazu służą dźwięki wielokrotnie powtarzane (motyw ukrzyżowania).

Kompozytor darzył Kraków szczególnym sentymentem. Na kartach utworów spotykamy sentencje związane z tym miastem. W jednym z wywiadów Nowowiejski wyznał, że pragnąłby w Krakowie zakończyć swe życie. Okupację spędził po wyjeździe z Poznania właśnie w Krakowie, ale w 1945 r. powrócił do stolicy wielkopolskiej i zmarł na początku 1946 roku.

Tekst nutowy przygotowałem w oparciu o autograf kompozytora.

W. Górecki

Concert pour orgue № 2 [op. 56]**Introduction et Fugue – Canon Grégorien – Toccata**

Aktywność wykonawcza Nowowiejskiego po I wojnie światowej wpłynęła na poszerzenie jego repertuaru, w którym niebagatelną rolę pełniły dzieła Surzyńskiego. Inicjatywie Nowowiejskiego zawdzięczamy przetrwanie *Koncertu organowego* op. 35 Surzyńskiego, który wykonano podczas Festiwalu Muzyki Polskiej w Poznaniu (26 V 1929), a sporządzona przy tej okazji kopia partytury jako jedyna przetrwała pożogę wojenną.

Połowa lat 30-tych XX wieku to udany okres w życiu Nowowiejskiego. Uhonorowany tytułem szambelana papieskiego oraz Państwową Nagrodą Muzyczną, koncentrował swoją aktywność na pracy dyrygenckiej, pracując nad unowocześnieniem własnego języka muzycznego. Poprawił swoje wczesne poematy symfoniczne, m.in. *Beatrycze* (1903) napisany pod wpływem Dantego Alighieri. Sięgnął również do poematu Piotra Rytla *Sen Dantego*, dokonując poznańskiego prawykonania dzieła (22 X 1935). Zacerpnięty z utworu Rytla temat stał się załącznikiem *Koncertu organowego A-dur*, pierwszego z czterech jakie wyszły spod pióra Nowowiejskiego. Najwcześniejszą odnalezioną wzmiankę o istnieniu koncertu na organy solo Nowowiejskiego przyniósł periodyk „Polacy Zagranicą”¹⁹.

W nadaniu *Koncertom* ostatecznej formy ważną rolę odegrał (rozstrzygnięty w 1936 roku) konkurs kompozytorski Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w Warszawie, który zachęcił Nowowiejskiego do zgłoszenia nań kilku mniejszych prac. Dwie z nich zdobyły nagrody. Pozostałe szkice i nienagrodzone partytury posłużyły kompozytorowi po części jako tworzywo wspomnianych *Koncertów* na organy solo. Utwory z roku 1935 nieprzypadkowo nawiązywały formą do kompozycji J.S. Bacha, bowiem obchodzono wówczas 250-rocznicę urodzin lipskiego kantora.

Koncert organowy A-dur, przereklamowany na *II Koncert organowy* op. 56 nr 2, jak zaznacza Jerzy Erdman – wyróżnia się mistrzowskim opracowaniem. Części skrajne cyklu (Introduction et fugue, Toccata) operują materiałem uformowanym z tematu Rytla. *Canon grégorien* bazuje na fragmentach melodii *Gloria* ósmej mszy gregoriańskiej *De Angelis*. Całość koncertu jest dobrze wyważona pod względem dramaturgicznym – stanowi jedno z najlepszych organowych dzieł Nowowiejskiego.

Ponieważ *II Koncert organowy* Nowowiejskiego doczekał się w ostatnich latach kilku interesujących nagrań, w komentarzu do utworu chciałbym skupić się na zagadnieniach tekstu utworu, ponieważ kwestie wykonawcze i rejestracyjne są elementem indywidualnym.

Partyturę do nagrania przygotowałem w oparciu o porównanie wydania J. Erdmana (1994) z autografem kompozytora (sygn. DN 62), a także odnalezionymi przeze mnie szkicami utworu. Dzięki temu możliwe stało się wypracowanie tekstu, którego nagranie stanowi praktyczną realizację i propozycję. W takcie 135 części *Introduction et Fugue* z konieczności opuściłem pierwszą szesnastkę sekcstoli na trzecią miarę, ponieważ organy nie dysponują tonem *fis*³. Wydaje się, że taki zabieg nie zburzył zamysłu kompozytora. W takcie 141 miara czwarta – ostatni akord w manuale realizuję jako zmniejszony $a-c^1-fis^1-c^2-dis^2$.

¹⁹ „Polacy Zagranicą” 1936 nr 6.

W przypadku *Canon Grégorien* dostępne nagrania nie uwzględniają kilku istotnych różnic pomiędzy dostępnym wydaniem nutowym a autografem. Chodzi o takt 3., w którym Nowowiejski zaznaczył w najwyższym głosie dźwięk dis^2 (miara 2 i 4). Podobnie w takcie 5. pierwsza szesnastka to gis^1 . Początkowo uważałem chromatykę w tych miejscach za zbyt śmiałe posunięcie kompozytora lub ingerencję osób trzecich.

Odstępstwem wydania nutowego od oryginału jest również takt 9. (system 2-3), w którym kompozytor zaznaczył nad ćwierćnutą oraz ósemką łuk frazowy, a nie ligaturę (w pedale g , w manuale – g^1). W takcie 12., system 1, miara 4. – druga para szesnastek (od dołu) to c^1-g^1 , a nie e^1-g^1 . Moderato (od taktu 14) realizuję na jednym manuale uważając, że przyjęte rozwiązanie nie pozbawiło plastyczności i słyszalności poszczególnych głosów. Takt 34. (system 1., miara 4.) zawiera w rzeczywistości tylko cztery szesnastki $gis^1-h^1-e^2-gis^2$.

Ostatnia uwaga dotyczy *Toccaty*. Ponieważ w takcie 7./8. w pedale pojawia się dźwięk e^1 oraz dis^1 , realizuję to miejsce oktawę niżej z dodatkowymi dźwiękami w manuale.

Aktywność Mieczysława Surzyńskiego na przełomie XIX/XX wieku, a nieco później Feliksa Nowowiejskiego, kreowała europejski wymiar muzyki organowej na ziemiach polskich. Obaj artyści z sukcesem realizowali własne ambicje artystyczne, w niespotykany dotąd sposób propagując na gruncie polskim improwizację organową. W pewnym sensie dzieło rozpoczęte przez Surzyńskiego znalazło kontynuatora w osobie młodszego o dekadę Nowowiejskiego. Niniejsza płyta prezentuje wybrane utwory z ich dorobku kompozytorskiego, a inspiracją do jej powstania były udokumentowane i wciąż odkrywane fakty świadczące o ich wzajemnych kontaktach oraz inspiracjach twórczych²⁰.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych (artystycznych).

Edukacja własna

Zdolności do muzyki, a zwłaszcza śpiewu ujawniły się u mnie już w dzieciństwie. Na przeszkodzie do wczesnego, pełnego rozwijania muzycznych predyspozycji stanął brak stosownej szkoły w rodzinnym Drezdenku. Dlatego moją pierwszą pasją stała się chemia. Osiągnąłem w tej dziedzinie pewne sukcesy.

Zainteresowania muzyczne umocniły się, kiedy w wieku 14 lat otrzymałem od rodziców wymarzone pianino. Dzięki życzliwości ówczesnego proboszcza drezdeneckiej parafii mogłem również ćwiczyć na organach w kościele. Jednocześnie nabywałem umiejętności jako instrumentalista w Społecznym Ognisku Muzycznym w Drezdenku. Naukę kontynuowałem pod kierunkiem mgr Barbary Barylskiej, świetnego metodyka gry na fortepianie w Gorzowie Wlkp. Ukończyłem gorzowskie Ognisko Artystyczne i czekałem z kontynuacją nauki muzyki do wyjazdu na studia do Poznania. Studiując chemię na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, uzupełniałem edukację muzyczną. Ukończyłem 4-letnie Studium Liturgiczno-Muzyczne przy Papieskim Wydziale Teologicznym w Poznaniu, korzystając z doświadczeń organisty

²⁰ Zob. W. Gawiejnowicz, *Nowe spojrzenie na genezę i chronologię utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego*, [w:] *W kręgu romantyzmu. Organy i muzyka organowa XV*, red. D. Szlagowska, Gdańsk 2014, s. 99-100.

W. Gawiejnowicz

katedralnego mgra Krzysztofa Wilkusa. Następnie obroniłem pracę magisterską z chemii. Niedługo potem otrzymałem dyplom z wyróżnieniem Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. F. Chopina w Poznaniu, w klasie organów Elżbiety Karolak. Następnie zostałem przyjęty do klasy organów Sławomira Kamińskiego w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego. Studia w poznańskiej Akademii ukończyłem z wynikiem bardzo dobrym w 1999 roku. Posiadając dyplomy dwóch uczelni dokonałem w pełni świadomego wyboru, obierając profesję muzyka.

Spoglądając z perspektywy czasu, każdemu z moich nauczycieli wiele zawdzięczam w przygotowaniu i ukształtowaniu mojej artystyczno-naukowej drogi życiowej. Bez wątpienia jednak największy wkład wnieśli pedagodzy, z którymi mam przyjemność pracować obecnie razem – prof. E. Karolak (średnia szkoła muzyczna) oraz prof. S. Kamiński, który uformował mnie artystycznie na poziomie studiów akademickich. Z doświadczeń i obserwacji Profesorów korzystam do dnia dzisiejszego w pracy ze studentami.

Wiedzę i umiejętności pogłębiałem następnie poprzez udział w kursach i seminariach. Brałem udział w mistrzowskim kursie interpretacji muzyki organowej Maxa Regera, prowadzonym przez prof. Christopa Bosserta (Frankfurt n. Odrą, 1995) oraz kursie interpretacji muzyki Césara Francka u prof. Jeana Boyera (*Göteborg International Organ Academy*, 1996). Ponadto uczestniczyłem w seminariach poświęconych interpretacji muzyki organowej baroku i romantyzmu (Olivier Latry, Jon Laukvik, Ludger Lohmann, Harald Vogel, Gerhard Weinberger, Wolfgang Zerer) oraz seminariach związanych z budową organów i muzyką kościelną, organizowanych przez polskie uczelnie artystyczne oraz Centrum Edukacji Artystycznej. Kontakt z wybitnymi osobowościami muzycznymi zaowocował pracą nad rozwijaniem własnych umiejętności wykonawczych i poszerzaniem repertuaru.

W 1995 roku otrzymałem wyróżnienie na VII Ogólnopolskim Festiwalu Muzyki Religijnej im. ks. Stanisława Ormińskiego w Rumi w konkursie organowym (1995).

Działalność artystyczna

Występowałem z koncertami jako solista i kameralista na terenie Polski, a także w Niemczech i Włoszech (Loreto, 1998). Szczegółowy wykaz koncertów oraz repertuar zamieściłem w dokumentacji działalności artystycznej. Wystąpiłem do tej pory na szeregu festiwali muzyki organowej i kameralnej. Miałem okazję grać na starych instrumentach z XVIII wieku i tych z końca wieku XX. Do najważniejszych występów w swojej dotychczasowej karierze zaliczam udział w festiwalach organowych w Bydgoszczy, Jędrzejowie, Katowicach, Koszalinie, Leżajsku, Lublinie, Łodzi, Olsztynie, Toruniu, Zabrzu. Występowałem z recitalami w Niemczech (m.in. 2002 – koncert w St. Hedwigs-Kathedrale) oraz koncertami kameralnymi, m.in. z Jarosławem Brękiem, Grażyną Flicińską-Panfil, Barbarą Gutaj-Monowid, Iwoną Hossą, Ewelina Pachucką-Mazurek, Marią Pawlaczyk, Krzysztofem Sowińskim, Jarosławem Żołnierczykiem. Szczególnie cenię sobie występy na forum macierzystej akademii. Wyróżnieniem był dla mnie udział w inauguracji organów w *Auli Nova* w Poznaniu (2007).

W roku 2009 nagrałem (wspólnie z sopranistką Barbarą Gutaj) płytę CD *Laudate Dominum cantu et organo*, celem upamiętnienia inicjatywy mieszkańców niewielkiej wsi Słonów k/Dobiegniewa, którzy z własnych składek wsparli projekt zakupu organów

W. Ganiełwa

piszczałkowych do swojego kościoła. W 2012 r. nagrałem solową płytę CD *Muzyka organowa w Sanktuarium Miłosierdzia Bożego w Gdańsku*. W roku 2015 ukazała się płyta z muzyką solową i kameralną – nagrana na organach Sauera w Dreźnie, dołączona do publikacji dokumentującej XX-lecie Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej. Podobną publikację z płytą przygotowałem na XX-lecie Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej w Łowej k/Żagania. Doświadczenia z nagrań realizowanych samodzielnie traktuję jako rozwijające hobby, szczególnie przydatne organiście, który z reguły odbiera dźwięk organów inaczej, aniżeli słuchacz w przestrzeni kościoła bądź sali koncertowej.

Działalność naukowa

Jestem autorem artykułów naukowych opublikowanych w monografiach przez uczelnie artystyczne oraz samorządowe instytucje kultury (Poznań, Gdańsk, Szczecin, Barczewo, Dreźnie, Łowa). Od 2009 roku współpracuję z wydawnictwem Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego oraz Towarzystwem im. Feliksa Nowowiejskiego w Poznaniu nad redakcją nowej edycji utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego. Występowałem z referatami podczas międzynarodowych i ogólnopolskich konferencji naukowych oraz wykładami i prelekcjami w ramach seminariów i warsztatów organizowanych przez średnie szkoły muzyczne pod patronatem Centrum Edukacji Artystycznej. Konsultowałem dokumentację do renowacji organów i projekty dyspozycji nowych instrumentów.

Dydaktyka

W latach 1994-2002 pracowałem jako nauczyciel muzyki w Niższym Seminarium Duchownym Księży Zmartwychwstańców im. Bogdana Jańskiego w Poznaniu, prowadząc zajęcia z wychowania muzycznego oraz chór seminaryjny. Z zespołem tym uświetniałem na forum seminarium uroczystości kościelne i państwowe.

Od roku akademickiego 2001/2002 prowadzę wykłady i ćwiczenia z gry organowej, gry liturgicznej z improwizacją oraz organoznawstwa na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Zakładzie Muzyki Kościelnej, od roku 2011 na stanowisku adiunkta. Angażuję się w kształcenie przyszłych organistów i kantorów. W pracy dydaktycznej w zakresie muzyki kościelnej sięgam również do własnych doświadczeń, ponieważ w latach 1990-2008 pracowałem jako organista w kościele pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Poznaniu.

Szczególną satysfakcję dają mi przygotowania i udział studentów w koncertach organizowanych na forum akademii oraz w świątyniach. Ponadto prowadzę wykłady z organoznawstwa dla studentów Wydziału Instrumentalnego. Wiedza z tego zakresu przydała się także podczas spotkań prowadzonych dla uczniów szkół muzycznych II stopnia (Gniezno 2005, 2007) pod patronatem Centrum Edukacji Artystycznej – Region Wielkopolski.

Współpracowałem przy tworzeniu koncepcji brzmieniowej i projektu dyspozycji koncertowych organów firmy A. Schuke w *Auli Nova* w Poznaniu. Wspierałem organizację i prowadzenie czterech edycji Akademickiego Konkursu Organowego *Romuald Sroczyński*

W. Gartejowski

in memoriam, organizowanego przez Akademię Muzyczną w Poznaniu, pełniąc trzykrotnie funkcję sekretarza jury konkursu (2010, 2012, 2014).

Działalność organizacyjna i popularyzacja muzyki

Jednym z elementów mojej aktywności jako muzyka-instrumentalisty jest propagowanie muzyki organowej i kameralnej. Na tym polu jestem czynny od blisko ćwierćwiecza. Sprawuję kierownictwo artystyczne lubuskich festiwali organowych: w Dreźnie (1996-) oraz Łowic (1998-). Sprawowałem kierownictwo artystyczne oraz współorganizowałem koncerty w takich miejscowościach jak Gorzów Wlkp., Lubsko, Dobiegniew, Mierzęcín. Współpracowałem z Jarocińskim Towarzystwem Muzycznym przy organizacji koncertów muzycznych w miejscowym kościele Franciszkanów (2004-2006). Działając na polu organizacji i propagowania muzyki, w latach 1996-2018 prowadziłem łącznie (prelekcje) około 250 koncertów z udziałem ponad 700 artystów z Polski, Austrii, Belgii, Czech, Francji, Holandii, Niemiec, Łotwy, Szwajcarii, Szwecji, Ukrainy, Wielkiej Brytanii i USA. Pilnuję również redakcji folderów i plakatów festiwalowych.

Działalność ta została dostrzeżona i doceniona przez władze wojewódzkie i miejskie. Otrzymałem wyróżnienie od Wicewojewody Gorzowskiego z okazji Inauguracji Roku Kulturalnego (1998) za popularyzację muzyki organowej i organizację festiwali muzyki organowej w Dreźnie oraz Nagrodę Kulturalną Dreznika za rok 2005, przyznaną za organizację i prowadzenie Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej. W 2013 roku otrzymałem Medal Srebrny za Długoletnią Służbę, przyznany przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. W minionym roku decyzją Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej na wniosek Władz Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego otrzymałem odznakę honorową *Zasłużony dla Kultury Polskiej*.

Za najważniejsze w sprawach zawodowych uważam właściwe rozpoznanie własnych predyspozycji i potrzeb oraz cierpliwość i sumienność w dążeniu do obranego celu. Należy przy tym umieć czerpać satysfakcję z podejmowanych działań. Aby jednak cieszyć się oglądaniem panoramy miejscowości, trzeba wspiąć się na jakąś górę. A to oczywiście wymaga wysiłku. Dlatego staram się podchodzić do swoich zainteresowań z pasją. Jak bowiem powiedział Henryk Sienkiewicz: *nie rzeczywistość sama, ale serce, z jakim ku niej przystępujemy, daje rzeczom kształty i kolory*.

Włodzisław Ganiejwa 25 kwietnia 2019 roku