



AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU
Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej
THE KAROL LIPIŃSKI ACADEMY OF MUSIC IN WROCŁAW
Chair of Music Theory and History of Silesian Musical Culture

Tradycje śląskiej kultury muzycznej

Traditions of Silesian Musical Culture

XV



Tradycje śląskiej kultury muzycznej
Traditions of Silesian Musical Culture

XV



Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław
Chair of Music Theory and History of Silesian Musical Culture

Tradycje śląskiej kultury muzycznej

Traditions of Silesian Musical Culture

XV

Redakcja naukowa / Edited by
Anna Granat-Janki
i zespół / et al.

Wrocław 2020

Recenzent / Review
prof. dr hab. Andrzej Tuchowski

Komitet redakcyjny / Editorial Committee
prof. dr hab. Anna Granat-Janki – przewodnicząca / Head
dr hab. Tomasz Kienik
dr Aleksandra Pijarowska
dr Agnieszka Zwierzycka

Opracowanie redakcyjne / Text Editing
Iwona Huchla
Ewa Skotnicka

Korekta / Proofreading
Ewa Skotnicka
Agnieszka Kwiatkowska

DTP
Aleksandra Snitsaruk

Projekt okładki / Cover Design
Aleksandra Snitsaruk

Na okładce: gmach Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu,
grafika Marka Kamińskiego na podstawie zdjęcia Lecha Kwartowicza

On the cover: building of the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław,
graphics by Marek Kamiński based on photo by Lech Kwartowicz

Druk / Printing
Soft Vision Mariusz Rajski

© Copyright by Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2020

ISBN 978-83-65473-26-4

Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
www.amuz.wroc.pl

Spis treści

Table of Contents

Wprowadzenie	9
Introduction	11
PIOTR OSZCZANOWSKI	
Oryginalność, czyli rzecz o tym, co nas wyróżnia. Sztuka i rzemiosło artystyczne na Śląsku w czasach nowożytnych (1526–1740).....	13

1. Życie muzyczne na Śląsku

Musical Life in Silesia

1.1. Muzyka na dworach

Music at Courts

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA	
Patronat muzyczny biskupów wrocławskich Karola Habsburga i Karola Ferdynanda Wazy (1608–1655)	25
AGNIESZKA DROŹDŻEWSKA	
Śląskie epizody z życia i działalności muzycznej księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833).....	43
GRZEGORZ JOACHIMIAK	
The Court Capelle at Pszczyna (Pless, Pleß) in Silesia: the History and an Introduction to the Reconstruction of the Musical Repertoire	63

1.2. Muzyka w instytucjach kościelnych i świeckich

Music at Church and Secular Institutions

EWA HAUPTMAN-FISCHER	
Recently Discovered Early-Eighteenth-Century Musical Manuscripts from the Cistercian Monastery of Kamieniec Ząbkowicki	85

JANKA PETŐCZOVÁ

Choral Singing in Levoča/Leutschau in the Middle of the 19th Century: Parallels with the Development of the Wrocław Choral Movement. 107

1.3. Muzycy związani ze Śląskiem**Musicians Affiliated with Silesia****STEPHAN LEWANDOWSKI**

Adolph Friedrich Hesse Going West. Influences of the Theoretical School of Johann Christian Heinrich Rinck and Beyond 129

HELMUT LOOS

Felix Mendelssohn Bartholdy and His Connections with Silesia 147

MICHAEL HEINEMANN

Correspondence from Wrocław: August Kahlert and the *Neue Zeitschrift für Musik* 161

JOANNA SUBEL

Działalność artystyczna dra Edmunda Nicka, kierownika działu muzycznego Wrocławskiej Rozgłośni Radiowej w latach 1924–1933 171

LYUBA KYVANOVSKA-KAMINSKA**ZORYANA LASTOVETSKA-SOLANSKA**

Students of Adam Didur's Vocal School and Their Activities for the Development of Silesian Operatic Art 193

2. Śląska kultura – między narodami i konfesjami**Silesian Culture – Between Nations and Confessions****BOŻENA MUSZKALSKA**

The Acoustic Environment of the Interwar Breslau in the Egodocuments of Jewish Residents. 215

3. Śląska muzyka ludowa**Silesian Folk Music****ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI**

Rytualna antymuzyka w tradycji kulturowej Śląska 229

MARIUSZ PUCIA

The First Polish Language Recordings of the Folk Music of Silesia from 1913, i.e. the Berlin Collection of Paul Schmidt 243

4. Twórczość kompozytorów śląskich (XVIII–XXI wiek) Music by Silesian Composers (18th–21st Centuries)

MIŁOSZ KULA

Idiomatyczne cechy języka muzycznego symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa 261

STANISLAV PECHÁČEK

Relations Between Leoš Janáček and Józef Męcina-Krzesz in the Cantata *The Lord's Prayer* 275

GESINE SCHRÖDER

Multimedia Artists and Dead Authors: On Katarzyna Głowicka's and Jagoda Szmytka's More Recent Productions 309

ANNA GRANAT-JANKI

Miasto Wrocław w muzyce kompozytorów środowiska wrocławskiego 323

ALEKSANDRA PIJAROWSKA

Critics on Jan Antoni Wichrowski. Comments on Music Reception 343

KATARZYNA BARTOS

Musical Souvenir from the Gulf of Mexico – *...como el sol y la mar...* by Grażyna Pstrokońska-Nawratil 357

Wprowadzenie

Rok akademicki 2018/2019 był szczególnie dla Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, minęło bowiem 70 lat od momentu powołania do życia w 1948 roku wrocławskiej uczelni muzycznej. Dla uświetnienia i upamiętnienia jubileuszu Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej przygotowała XV tom cyklicznie ukazującej się publikacji zatytułowanej *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. Ma ona związek z prowadzonymi we wrocławskiej uczelni od roku 1980 badaniami, których celem jest ukazanie swoistych cech tej kultury, ukształtowanych w wyniku nakładania się na siebie różnorodnych warstw tradycji: narodowych, religijnych i artystycznych.

Niniejszy tom zawiera 20 artykułów wybitnych naukowców, znawców kultury muzycznej Śląska pochodzących z różnych ośrodków akademickich i placówek naukowych znajdujących się zarówno w Polsce, jak i za granicą: w Austrii, w Czechach, w Niemczech, na Słowacji i na Ukrainie. Tematyka owych opracowań dotyczy takich zagadnień, jak tożsamość śląskiej kultury, obecność muzyki w instytucjach kościelnych i świeckich oraz na dworach, związki ważnych postaci muzycznych ze Śląskiem, muzyka ludowa i artystyczna twórców śląskich. Tom otwiera rozprawa historyka sztuki Piotra Oszczanowskiego, dyrektora Muzeum Narodowego we Wrocławiu, poświęcona oryginalności sztuki i rzemiosła artystycznego na Śląsku w czasach nowożytnych. Następujące po nim artykuły zostały umieszczone w blokach tematycznych. Pierwszy dotyczy życia muzycznego na Śląsku, a zamieszczone w nim zostały teksty dotyczące muzyki na dworach: Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, Agnieszki Drożdżewskiej, Grzegorza Joachimiaka; muzyki w instytucjach kościelnych i świeckich: Ewy Hauptman-Fischer i Janki Petóczowej; muzyków związanych ze Śląskiem: Stephana Lewandowskiego, Helmuta Loosa, Michaela Heinemanna, Joanny Subel, Lyuby Kyyanovskiej-Kaminskiej i Zoryany Lastovetskiej-Solanskiej. Drugi blok tematyczny *Śląska kultura – między narodami i konfesjami* zawiera tekst Bożeny Muszkalskiej, a trzeci, omawiający śląską muzykę ludową – artykuły Zbigniewa Przerembskiego i Mariusza Puci. Ostatni, czwarty dział obejmuje rozprawę na temat twórczości kompozytorów śląskich działających

na przestrzeni kilku epok, od XVIII do XXI wieku, takich autorów, jak: Miłosz Kula, Stanislav Pecháček, Gesine Schröder, Anna Granat-Janki, Aleksandra Pijarowska i Katarzyna Bartos.

Zapraszając do lektury wyżej wspomnianych prac naukowych, wierzymy, że treści w nich zawarte pozwolą dostrzec bogactwo śląskiej kultury muzycznej i pogłębić wiedzę na jej temat.

Anna Granat-Janki

Introduction

The academic year 2018/2019 was of special importance to the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław as it marked the 70th anniversary of this school of higher education, which was established in 1948. To honour and commemorate the occasion, the Chair of Music Theory and History of Silesian Musical Culture has prepared the 15th volume of the cyclical publication entitled *Traditions of Silesian Musical Culture*. The publication derives from research, conducted at the Academy in Wrocław since 1980, the aim of which is to demonstrate distinctive features of Silesian culture that arose from the overlapping of various national, religious and artistic traditions.

The volume includes 20 articles by eminent scholars, experts on the musical culture of Silesia, from various academic and research centres in Poland as well as Austria, Czech Republic, Germany, Slovakia, and Ukraine. The subject matter concerns such issues as the identity of Silesian culture, the presence of music at church and secular institutions, and at courts, the connections between important music figures and Silesia, and folk and artistic music by Silesian composers.

The book opens with an article by art historian, director of the National Museum in Wrocław, Piotr Oszczanowski, on the originality of the art and artistic craft in Silesia in modern times. The remaining texts have been divided into thematic sections. The first one is devoted to musical life in Silesia and includes articles discussing music at courts (by Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Agnieszka Drożdżewska, and Grzegorz Joachimiak), music at church and secular institutions (by Ewa Hauptman-Fischer and Janka Petőczova), and musicians related to Silesia (by Stephan Lewandowski, Helmut Loos, Michael Heinemann, Joanna Subel, and Lyuba Kyyanovska-Kaminska and Zoryana Lastovetska-Solanska). The second section entitled *Silesian Culture – Between Nations and Confessions* consists of the text by Bożena Muszkalska, and the third one devoted to Silesian folk music – of the articles by Zbigniew Przerembski and Mariusz Pucia. The final section includes articles on works of Silesian composers ranging from the 18th to the 21st century by such authors as Miłosz Kula, Stanislav Pecháček, Gesine Schröder, Anna Granat-Janki, Aleksandra Pijarowska, and Katarzyna Bartos.

We believe that the issues raised in the above-mentioned scholarly texts will allow the readers to discover the richness and broaden the knowledge of Silesian musical culture.

Please, read on.

Anna Granat-Janki

PIOTR OSZCZANOWSKI
Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Oryginalność, czyli rzecz o tym, co nas wyróżnia. Sztuka i rzemiosło artystyczne na Śląsku w czasach nowożytnych (1526–1740)

Wprowadzenie

Problematyka oryginalności lub też tożsamości sztuki śląskiej to metodologiczne zagadnienia, którym szczególną uwagę poświęcono w latach 30. i 40. XX wieku. Ten kierunek badawczy u swoich podwalin był zdeterminowany iście rasistowskimi przesłankami rozwijającej się wówczas nauki o plemionach (*Stammesforschung*), zwłaszcza sformułowaniami dotyczącymi predyspozycji twórczych pewnych grup etnicznych. Takie badania doprowadziły do wniosku, że istnieje coś takiego, jak odrębność i rodzimność sztuki śląskiej. Ta pierwsza jakoby daje o sobie – według badaczy niemieckich – szczególnie znać w dwóch okresach swego rozwoju: na przełomie XIV i XV wieku oraz w czasach wczesnego baroku, czyli głównie około roku 1700. Nacjonalistyczne pojęcie o tworzeniu kultury i tzw. stylu śląskiego wyłącznie przez niemieckich kolonizatorów – oto podstawowy paradygmat tego kierunku badawczego. Konkluzją tego poglądu było przeświadczenie, że już w okresie kontrreformacji, a zwłaszcza w dobie dojrzałego baroku, sztuka na Śląsku zatraciła swój indywidualny charakter. Tym, co decydowało – według nauki niemieckiej – o tej tożsamości czy też specyfice, była deterministycznie pojęta jedność formy z tzw. duchem narodu czy plemienia. Czyli: problem tożsamości czy tzw. obcości lub relacji i związków artystycznych to tematy naukowe, które w wypadku sztuki śląskiej są – można rzec – obciążone historycznie.

Po roku 1945 i okresie zrozumiałej reakcji na tego typu paradygmaty badawcze przyszedł w latach 60. XX wieku czas na dojrzałą, zobjektywizowaną i przełomową

w swym podejściu do kwestii tożsamości śląskiej sztuki nowożytnej prezentację i ocenę. Wyniki badań Mieczysława Złata, Janusza Stanisława Kęmbłowskiego, Henryka Dziurli, Jana Wrabeca, a wreszcie Konstantego Kalinowskiego wyznaczyły poziom refleksji naukowej, który stał się punktem odniesienia dla wszystkich późniejszych polskich pokoleń historyków sztuki.

Gdy dzisiaj próbujemy dać odpowiedź na pytanie o główne determinanty kształtujące nowożytną sztukę śląską, możemy je zasadniczo podzielić na dwa rodzaje: czynniki wzmacniające i spajające tożsamość artystyczną tego regionu oraz osłabiające ją i dezintegrujące.

Ich wymienienie stanowić będzie rodzaj katalogu zagadnień badawczych, których rozwinięcie i szczegółowe omówienie czy też precyzyjna eksplikacja dowodów lub przykładów wykracza w znacznym stopniu poza zakres niniejszego opracowania. Dlatego w większości wypadków nie uda nam się uciec od ich „hasłowej” powściągliwości. Traktujemy to jednak jak cenę, którą przychodzi nam zapłacić za pożądaną klarowność wyводу.

Co łączy?

Wydaje się, że podstawowym czynnikiem wzmacniającym i spajającym tożsamość artystyczną Śląska były rozgrywające się w okresie wczesnonowożytnym na jego terenie wydarzenia historyczne. Traktowanie ich w kategoriach determinanty artystycznej i ideowej pozwala dostrzec w sztuce śląskiej coś tak specyficznego, jak wybudowane tutaj kościoły Pokoju, siedem kościołów Łaski oraz kościoły graniczne i ucieczkowe. Zaistniała sytuacja polityczna po pokoju westfalskim sprawiła, że restrykcyjna względem wyznawców luteranizmu habsburska władza zwierzchnia ograniczyła w sposób znaczący (m.in. przez ograniczenie liczby dotychczas posiadanych przez ewangelików świątyń) ich swobodę praktyk religijnych. Dotyczyło to obszaru, który znajdował się poza panowaniem indyferentnych religijnie książąt śląskich, oraz miasta Wrocławia. Brak swobody kultu był zatem powodem tego, że luteranie śląscy po roku 1648 (w mniejszym stopniu także po roku 1707, tj. po konwencji w Altranstädt) zmuszeni zostali do swego rodzaju rekompensowania sobie stanu posiadania miejsc kultu i do wznoszenia wielce oryginalnych budowli kościelnych, z wykorzystaniem podrzędnych materiałów budowlanych, przy deprecjonującym znaczenie tych świątyń usytuowaniu (poza murami miast) i kształcie (bez dzwonnicy).

Chociaż nowożytna sztuka śląska powstawała na obszarze o dość zróżnicowanym charakterze geograficznym, to jednak był to teren ściśle zintegrowany, a przez to wyróżniający się historyczną ciągłością i niezmiennym się zbyt radykalnie systemem społeczno-ekonomicznym. Wyróżnikiem stała się dominacja wśród

mieszkańców Śląska, zwłaszcza w drugiej połowie XVI i w XVII wieku, ludności, która opowiedziała się po stronie nauk dr. Marcina Lutera. To dało podstawy do oddolnego i poza „sankcjami” wynikającymi z przynależności do katolickiej monarchii habsburskiej prawie nieograniczonego rozwoju sztuki ewangelickiej przez pierwsze półtora wieku istnienia tej konfesji. Postawę wczesnonowożytnych luteran śląskich cechował akceptujący stosunek do przeszłości artystycznej, zwłaszcza do spuścizny czasów średniowiecza. Najczęściej wykorzystywali przejęte po swoich poprzednikach kościoły średniowieczne, a jeżeli już decydowali się na budowę nowych świątyń, to zarówno ich forma, jak i technika budowania nie różniły się znacząco od tych z czasów minionych. Brakowało w ich poczynaniach działań o charakterze ikonoklastycznym, podążali ewolucyjną, a nie rewolucyjną drogą przekształceń wystroju i wyposażenia świątyń, które przejęli i uczynili miejscem nowej konfesji. Nieraz zmieniali miejsce chrzcielnic, ustawiając je bliżej ołtarza, szczególną wagę przywiązywali do okazałości ambony – miejsca głoszenia Słowa Bożego, powierzali sztuce sepulkralnej nie tylko funkcje komemoratywne, ale także dydaktyczne. Sztuka religijna wykonywana dla tej konfesji bynajmniej nie straciła na znaczeniu. Zmieniły się co najwyżej proporcje – powstawało mniej okazałych ołtarzy drewnianych, więcej – kazalnicy i pomników sepulkralnych. Artyści, mający niejednokrotnie jeszcze status rzemieślnika podlegającego surowym przepisom cechowym, w dalszym ciągu otrzymywali liczne zamówienia ze strony mieszczaństwa śląskiego, tujejszych władz miejskich czy też książąt śląskich. Żyjąc i pracując głównie na terenie miasta, zaspokajali oni rosnące – za sprawą coraz częstszych podróży edukacyjnych i kontaktów handlowych – potrzeby estetyczne bogacącego się patrycjatu. Dzięki dostępności szczególnie tworzywa artystycznego czy też z szacunku dla tradycji stworzyli dzieła i wyroby rzemieślnicze o ewidentnie lokalnym, śląskim charakterze. Dotyczy to np. wrocławskiego typu szafy barokowej, strzelb zwanych cieszynekami czy wreszcie niezwyklego rozwoju produkcji wyrobów szklanych (tę specyfikę dzieli Śląsk z Czechami) oraz pełnoplastycznego, figuralnego złotnictwa.

Istotnym *novum* w okresie wczesnego i dojrzałego baroku było pojawienie się w latach 1670/1680–1710/1720 całkiem nowych grup artystów i rzemieślników współtworzących na mapie Śląska ważne ośrodki sztuki. Były to kolonie rzeźbiarzy i malarzy pracujących dla wielkich klasztorów cysterskich (w Lubiążu, Krzeszowie, Henrykowie i Trzebnicy). Pewną konsekwencją ich „izolacji” było pojawienie się bardzo specyficznego nurtu mistycznego w sztuce śląskiej (jego głównym reprezentantem był Michael Leopold Willmann) czy też – zawężając obszar analizy – „mannerystycznego baroku” lub, jak to określał Dagobert Frey, „śląskiego barokowego manieryzmu”, czyli „nurtu ekspresyjnego” rzeźby śląskiej. Czołowymi reprezentantami tej wyszukanej i oryginalnej stylistyki byli: przybyły ze Skandynawii Thomas Weissfeldt oraz rzeźbiarze pracujący w warsztatach klasztornych Henrykowa i Żagania. Elementem identyfikującym tożsamość sztuki śląskiej tego czasu, zwłaszcza

katolickiej, stało się to, że wyrasta ona, podobnie jak poezja Angelusa Silesiusa, ze specyficznej atmosfery duchowej oraz religijnej śląskich klasztorów i znajduje swoje źródło w żarliwej, o zabarwieniu ludowym, religijności śląskich zgromadzeń zakonnych.

Uogólniając, można stwierdzić, że rozwój śląskiej sztuki nowożytnej szedł w parze z rozkwitem lokalnej poezji i literatury odgrywającej rolę swoistego podłoża ideowego i ogromnego rezerwuaru erudycyjnego dla jej nowatorskich formacji stylowych. Ta *Silesia literata* miała niemały wpływ na rodzimość sztuki i jej tożsamość, czego dowodzą relacje między Martinem Opitzem a Bartholomaeusem Stroblem Młodszym, Danielem Caspresem von Lohensteinem a Matthisem Rauchmillerem czy Angelusem Silesiusem a Michaeliem Leopoldem Willmannem.

W czasach nowożytnych dała o sobie znać na Śląsku pewna szczególna zasada. W parze z liczną grupą artystów obcych przybyłych na ten teren w żaden sposób nie szła liczba sprowadzonych tutaj wybitnych dzieł sztuki. Nikła była rola importów, tj. konkretnych dzieł sztuki sprowadzanych na Śląsk z ważnych ośrodków artystycznych Europy. Tego rodzaju dzieła pozostały mimo wszystko zjawiskiem marginalnym, choć w swej randze nie do przecenienia, np. rzeźby Adriaena de Vriesa w kościele pw. Trójcy Świętej w Żórawinie (*Chrystus biczowany* z 1604) oraz w katedrze wrocławskiej (*Męczeństwo św. Wincentego* z 1615), wystroje kaplic katedralnych we Wrocławiu – pw. św. Elżbiety i Elektorskiej (Ferdinand Maximilian Brokoff, warsztat Gianlorenza Berniniego, Domenico Guidi).

Do tej wspomnianej powyżej skromnej liczby dzieł nowatorskich sprowadzonych na Śląsk doszedł jeszcze dający o sobie często znać swoisty konserwyzm estetyczny tutejszych zleceniodawców czy mecenasów sztuki. Czytelne jest to na przykład w trwającej jeszcze długo w XVII wieku atencji dla twórczości już tak anachronicznych wówczas artystów czy szkół, jak warsztat Cranachów z pierwszej połowy XVI wieku. W imię podkreślenia indyferentności religijnej luteranie śląscy długo zabiegali o dzieła tego artysty. Widząc w nim twórcę konfesyjnego, który był czynny u początku reformacji i ściśle współpracował z dr. Marcinem Lutrem, cenili go szczególnie za udział w tworzeniu podwalin ikonografii ich wyznania.

Tylko nieliczni ze Ślązaków gotowi byli wyrażać zainteresowanie dla sztuki najatrakcyjniejszej stylistycznie czy wówczas najmodniejszej. Ta sztuka najwyższych lotów znajdowała zrozumienie jedynie wśród elit intelektualnych lub politycznych oraz tutejszych artystów. Dotyczy to na przykład fascynacji wybranych jednostek (m.in. radcy cesarskiego Adama von Hanniwalda, związanego z dworem Johanna Wackera von Wackenfelsa, i przebywającego krótki czas w stolicy cesarstwa malarza Jacoba Walthera) sztuką dworu cesarza Rudolfa II w Pradze na przełomie XVI i XVII wieku, a także zasobności śląskich kolekcji dzieł sztuki w drugiej połowie XVII i na początku XVIII wieku. Były to bowiem z założenia i z ambicji ich posiadaczy ekskluzywne prywatne zbiory dzieł sztuki wyróżniające się wysokim

poziomem artystycznym. Trzeba jednak odnotować, że znajdujące się w nich obrazy i rzeźby – uznawane za wybitne jedynie przez ich właścicieli i w rzeczywistości niewiele mające wspólnego ze sztandarowymi przykładami malarstwa Italii czy Niderlandów – okazywały się często kopiami, a nawet nieudolnymi falsyfikatami.

Ludność Śląska, zwłaszcza ta wyznania luterańskiego, w przeważającej mierze długo dawała odpór sztuce, która w jej odczuciu związana była z mecenatem dworu cesarskiego. Przez całe dekady luterańskie mieszczaństwo Wrocławia wyrażało dezaprobatę dla nowatorskiej stylistyki artystów rudolfińskich czy dla poczynań jezuitów – ich obecności w mieście i budowy kościoła uniwersyteckiego oraz samego gmachu uniwersytetu. Podobnie przez wiele lat luterańska Rada Miejska odmawiała prawa do wybudowania w obrębie murów Wrocławia nowych kościołów klasztornych dla augustianek, franciszkanów reformatów czy bonifratrów, czyli zakonów, które korzystały ze wsparcia władzy cesarskiej.

Tym, co niewątpliwie wyróżniało sztukę tego regionu, była śląska tradycja ikonograficzna (np. wybrane typy przedstawień lokalnych świętych lub obrazów kultowych). Można tutaj – zgodnie z zasadą *pars pro toto* – przedstawić szczegółowiej dwa różne sposoby funkcjonowania tej tradycji. Każdy z nich ma znamiona pewnej odrębności i dotyczy dwóch bardzo popularnych przedstawień na Śląsku w dobie nowożytnej. Pierwszym jest wizerunek św. Jadwigi według wzoru graficznego z początku XVII wieku powstałego w serii *Icones et miracula Sanctorum Poloniae*. Wykorzystali go: Jacopo Lauro w Rzymie (1606), Peter Overadt w Kolonii (1606) według wzoru Antonia Tempesty, a także Raphael I Sadeler (1560–1628) w Monachium (1615) według wzoru rysunkowego Johanna Matthiasa Kagera (1575–1634). Drugi wizerunek to cenione i czczone przedstawienie pasyjne, czyli obraz *Naigrawanie się z Chrystusa (Verspottung Christi)* z 1494 roku z klasztoru Dominikanek we Wrocławiu.

Co dzieli?

Podstawowym czynnikiem osłabiającym tożsamość artystyczną Śląska w czasach wczesnonowożytnych pozostawał fakt jego przynależności zarówno do wspólnej tradycji artystycznej (szeroko pojętej kultury obszaru cywilizacji zachodniej o rodowodzie lokującym się na obszarze basenu Morza Śródziemnego), jak i ideowej (chrześcijaństwa). Efektem była uniwersalność treści dzieł sztuki świeckiej oraz religijnej powstałych na tym terenie. Dało to o sobie znać szczególnie we wspólnej dla stworzonych tu dzieł sztuki ikonografii wynikającej z przynależności Śląska do wiernych chrześcijaństwu Królestwa Czeskiego oraz Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Wyjątkowo czytelne stało się to zwłaszcza za czasów najdłuższej panujących władców habsburskich – Rudolfa II (1576–1611) i Leopolda I (król od 1656 roku, cesarz w latach 1658–1705). Zasadniczo okres panowania w tej części Europy

dynastii Habsburgów doskonale, wręcz chronologicznie pokrywa się z trwaniem na tym terenie sztuki nowożytnej – od jej wczesnorennesansowej stylistyki (ok. 1526) po dojrzały barok (ok. 1741).

Konsekwencją położenia geograficznego Śląska, leżącego na skrzyżowaniu licznych tras komunikacyjnych oraz na granicy dwóch wielkich organizmów państwowych, było też to, iż stał się obszarem, który w sposób naturalny chłonał inspiracje napływające z różnych środowisk artystycznych. Stąd wynika otwartość śląskich zleceniodawców i mecenasów na obecność w tym regionie artystów obcych. Tym bardziej rozumiała, że ci ostatni, mający ogromną konkurencję w głównych ośrodkach sztuki, z których się wywodzili, skazani byli na emigrację i poszukiwanie nowego rynku zbytu dla swoich umiejętności. Przybywając na Śląsk, nadali charakter sztuce śląskiej lub wręcz decydowali w znacznym stopniu o jej rozwoju. W czasach nowożytnych, czyli od początku XVI wieku, najpierw byli to twórcy z pogranicza szwajcarsko-włoskiego, następnie artyści saksońscy, przenoszący na ten teren wzorce włoskie, potem niderlandzcy (docierający tutaj najczęściej *via* Gdańsk), wreszcie w okresie wczesnobarokowym ponownie włoscy (szczególnie sztukatorzy). Pod koniec XVII wieku oraz w stuleciu następnym poziom sztuki śląskiej wyznaczały w dalszym ciągu wytwory artystów obcych przybyłych na ten teren w celu wykonania konkretnych zamówień, często też realizacji w zakresie sztuki idei polityczno-wyznaniowych narzuconych przez śląskich mecenasów. Dotyczyło to zwłaszcza twórców włoskich, bawarskich, czeskich i wiedeńskich (Carla Carlone, Cosmasa Damiana Asama, Kiliana Ignaza Dientzenhofera, Felixa Antona Schefflera, Petra Brandla, Johanna Christopha Liški, Johanna Christopha Handkego, Wenzla Lorenza Reinera, Florianana Bartholomaeusa Comaeusa Strahowsky'ego i Johanna Benjamina Strahowsky'ego, Johanna Georga Urbansky'ego, Karla Josepha Hiernlego, Antona Dorasila, Lucasa von Hildebrandta). Nie oznacza to jednak, że ci „konfesyjni” artyści przybyli tu wyłącznie po to, by spełniać oczekiwania i wykonywać zlecenia swoich katolickich mecenasów. Wielokrotnie w równie udany sposób i z podobnym efektem realizowali zamówienia luterzańskich patrycjuszy lub kalwińskiej dynastii piastowskiej. Znamienne jest jednak, że po 1740 roku ta niczym wcześniej nieograniczona, a wynikająca w znacznym stopniu z otwartości granic obecność na terenie Śląska artystów obcych została ograniczona, a niekiedy wręcz zniesiona i nastąpiło podporządkowanie się stylistyce i wzorcom pochodzącym z obszaru państwa Hohenzollernów (Berlina, Poczdamu, Lipska, Królewca). Wtedy to doszło do zmian stylistycznych sztuki śląskiej przypadających na przełom austriacko-pruski, tj. lata 1740/1750.

Powodem czyniącym sztukę śląską czasów nowożytnych produktem uniwersalnym stała się też sama procedura powstawania dzieła sztuki, to znaczy jego zależność od modnych obcych wzorców, akceptacja dla praktykowanych zasad obowiązujących w obrębie danego zakonu czy uzależnienie jego powstania od przyzwolenia

władcy (np. projekt Josepha Fritscha kościoła oo. jezuitów w Brzegu zatwierdzony w Rzymie 14 sierpnia 1734 roku czy zgoda na budowę i zatwierdzenie planów kościoła klasztorного siostr augustianek pw. św. Jakuba na Piasku we Wrocławiu przez cesarza Leopolda I Habsburga 7 sierpnia 1687 roku).

Do zatracania przez tę sztukę jej tożsamości czy specyfiki przyczyniało się też to, że z wyjątkiem ośrodków artystycznych skupionych przy klasztorach cysterskich trudno wskazać na tym terenie miejsca, które by aspirowały do miana i rangi centrum artystycznego. Ani mecenat śląskich biskupów, ani tutejszych dynastii panujących (Piastów, Podiebradów, Württembergów, Hohenzollernów) w swoich miastach rezydencjonalnych (stolicach księstw) nie wykształcił w czasach nowożytnych trwałych, czyli zorganizowanych i pracujących tylko w ramach danego mecenatu, środowisk artystycznych. Zleceniodawcy ci nie wykazali się w pełni świadomą i konsekwentną polityką artystyczną. Ich poczynania wielokrotnie miały znamiona przypadku i uzależnione były od możliwości finansowych, koniunktury politycznej i potrzeb estetycznych. Nie oznacza to jednak, że nie podejmowali oni w ramach tego mecenatu ambitnych przedsięwzięć, takich jak chociażby przebudowa lub rozbudowa własnych rezydencji (np. w Brzegu, Legnicy, Oławie, Oleśnicy, Nysie) czy swoich nekropoli (np. w Brzegu).

Tej rodzimości sztuki śląskiej przeciwstawiała się wielokrotnie konsekwentna polityka Habsburgów popierających odrodzenie się katolicyzmu na Śląsku. Przejawiała się ona na przykład we wspieraniu przez rodzinę panującą poszczególnych zakonów katolickich, w doposażaniu ich stanu posiadania, w wywieraniu presji na luterzańskie władze miejskie Wrocławia. W parze z tym szło egzekwowanie od sztuki pewnych uniwersalnych zadań propagandowych dotyczących władzy Habsburgów: po 1526 roku (przejęcie Śląska pod władzę Habsburgów), po 1675 roku (kres dynastii Piastów na Śląsku), po 1609 roku (*List Majestatyczny* cesarza Rudolfa II), po 1648 roku (zakończenie wojny trzydziestoletniej), w latach 30. XVIII wieku (okres sankcji pragmatycznej cesarza Karola VI). Widoczne to było również w obszarze propagandy religijnej (np. w rozwoju kultu św. Jana Nepomucena, św. Józefa czy św. Trójcy). Taki uniwersalizm pozwala mówić o tzw. wspólnym niebie Śląska i Czech, czyli o tożsamej ikonografii religijnej.

Czynnikiem dezintegrującym pozostaje także fakt, że brak było na Śląsku możliwości kształcenia adeptów sztuki na modłę akademicką, nie powstały tu żadne szkoły artystyczne. Nie można zatem mówić o lokalnej specyfice edukacji, która narzucałaby pewne standardy rozwiązań artystycznych na terenie całego regionu. Na Śląsku obowiązywała zastana, często jeszcze o charakterze późnogotyckim, praktyka artystyczna i rzemieślnicza, czyli procedury awansu zawodowego i społecznego artysty, a raczej w dalszym ciągu tylko rzemieślnika (chodziło o obowiązek odbycia tzw. podróży czeladniczych, pobyt w znaczących centrach artystycznych, kwestię uzyskiwania tytułu mistrzowskiego, dziedziczenia warsztatu itd.).

Należy też wyraźnie podkreślić, że tutejsza sztuka podlegała pewnym charakterystycznym prawidłom dotyczącym jej ewolucji stylistycznej, a jeszcze bardziej ikonograficznej. Niekwestionowana to zasługa wzorca graficznego w procesie powstawania dzieła sztuki, prowadzącego do unifikacji zwłaszcza malarstwa, a w mniejszym stopniu rzeźby. Wzorzec ten – najpierw o rodowodzie włoskim, następnie saksońskim, później niderlandzkim i ponownie włoskim oraz francuskim – często nadawał tym dziełom cechy atrakcyjności i decydował o przynależności do wspólnego obszaru artystycznego i treściowego.

Zakończenie

Powyższe zestawienie czynników wzmacniających oraz osłabiających tożsamość artystyczną Śląska daje jedynie – co warto powtórzyć – asumpt do wnikliwszych badań i prób pogłębienia naszej wiedzy na temat cech sztuki tego regionu. Z całą pewnością nie wyczerpuje tego zagadnienia. Jest raczej rodzajem dezyderatu badawczego niż podsumowaniem stanu refleksji naukowej na temat śląskiej sztuki nowożytnej.

Oryginalność – czyli rzecz o tym, co nas wyróżnia.

Sztuka i rzemiosło artystyczne na Śląsku w czasach nowożytnych (1526–1740)

Streszczenie

Oryginalność sztuki śląskiej czasów nowożytnych to zagadnienie, któremu nauka śląska poświęca uwagę już od blisko stulecia. Pytanie o jej odrębność czy też rodzimność stanowi wyzwanie dla poczynań kolejnych pokoleń historyków sztuki. Wyniki ich badań utwierdzają nas w przekonaniu, że sztuka śląska – zwłaszcza na przełomie XIV i XV wieku oraz w czasach baroku – uzyskała na tyle specyficzne cechy stanowiące o jej niekwestionowanej wartości, że może być uznawana za ważny element składowy panoramy osiągnięć artystycznych naszego kontynentu. Próba wskazania głównych determinant kształtujących nowożytną sztukę śląską prowadzi do wyróżnienia dwóch rodzajów czynników: wzmacniających i spajających tożsamość artystyczną tego regionu oraz osłabiających ją i dezintegrujących.

O czynnikach tych traktuje niniejszy artykuł, który jest wyrazem poszukiwania odpowiedzi na pytanie: czy istnieje coś takiego jak oryginalność sztuki regionu? A jeżeli istnieje – to na czym ona polega? Co się składa na tę niezwykłą mozaikę sztuki i rzemiosła artystycznego czasów nowożytnych na Śląsku? Co do dzisiaj z niej pozostało? Czy potrafimy to dostrzec, czy jest to nam obecnie do czegoś potrzebne? I wreszcie – czy gdy mówimy sztuka naszego regionu, to powinniśmy pisać „sztuka Śląska” czy „sztuka śląska”? Różnica niewielka, wręcz niedostrzegalna, bo zawarta w małej lub dużej literze. Ale różnica w swej istocie – kolosalna.

Originality – What Makes Us Distinct. Art and Artistic Craft in Silesia in Modern Times (1526–1740)

Summary

The issue of the originality of Silesian art in modern times has been discussed by Silesian scholars for almost a century. The question of its identity and native character has posed a challenge to subsequent generations of art historians. The result of their studies confirms our belief that Silesian art – especially at the turn of the 14th and 15th centuries and in the Baroque period – acquired some unique features which determine its unquestionable value, and that it can be rated, as an important element, among the artistic achievements of our continent.

An attempt to answer the questions about the main determinants shaping modern Silesian art allows us to distinguish two groups of factors related to the artistic identity of this region: those that reinforced or consolidated it and those that eliminated or disintegrated it.

Those factors are the focus of the paper in which the author attempts to answer the question: Is there such a thing as the originality of regional art? And if yes, then what does it consist in? What elements make up this extraordinary mosaic of art and artistic craft in Silesia in modern times? What has remained of it? Do we notice it? Do we need it for anything today? And finally – when we are referring to the art of our region, should we write ‘the art of Silesia’ or ‘Silesian art’? The difference seems inconsiderable, almost unnoticeable, as it is just a matter of small or capital letter [in Polish the adjective ‘Silesian’ is not capitalised], but ‘in its essence’ it is of fundamental significance.

PIOTR OSZCZANOWSKI

Dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu (od 1 stycznia 2014). Absolwent i pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Stypendysta i stażysta m.in. Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, Fundacji im. Alexandra von Humboldta i Prezydenta Niemiec dra Romana Herzoga, uczelni we Frankfurcie nad Menem, Groningen, Pradze i in. Autor, współrealizator, koordynator projektów badawczych, międzynarodowych konferencji naukowych i wystaw muzealnych. Członek instytucji naukowych, m.in. Stowarzyszenia Historyków Sztuki, International Council for Curators of Dutch and Flemish Art (CODART) w Amsterdamie, Polskiego Towarzystwa Badań Reformacji, Societas Humboldtiana Polonorum, a także rad naukowych instytucji muzealnych oraz samorządowych. Laureat nagród i wyróżnień, m.in.: Rządu Dolnej Saksonii i Samorządu Województwa Dolnośląskiego, Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego RP, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, Prezydenta Miasta Wrocławia, Rektora Uniwersytetu Wrocławskiego, Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego; odznaczony muzealniczymi medalami „1000 lat Wrocławia” (w uznaniu zasług dla Muzeum Miejskiego Wrocławia) i 200-lecia Uniwersytetu Wrocławskiego;

uhonorowany Dolnośląskim Laurem Konserwatorskim oraz „Silesiana” (nagrodą wydawniczą za najlepszą publikację promującą Dolny Śląsk).

Director of the National Museum in Wrocław (since 1 January 2014). A graduate and an employee of the Institute of Art History at the University of Wrocław. A scholarship holder and intern of the Brzezie Lanckoroński Foundation, the Alexander von Humboldt Foundation, of the President of Germany Dr Roman Herzog, universities in Frankfurt am Main, Groningen, Prague and others. An author, co-author and coordinator of research projects, international conferences and museum exhibitions. A member of scholarly institutions, such as the Association of Art Historians, the International Council for Curators of Dutch and Flemish Art (CODART) in Amsterdam, the Polish Society for Reformation Research, Societas Humboldtiana Polonorum, and scholarly boards of museums and local government institutions. A laureate of prizes and honours, e.g. of the Government of Lower Saxony and the Government of the Lower Silesia Voivodeship, the Minister of Science and Higher Education of the Republic of Poland, the President of the City of Wrocław, the Rector of Wrocław University, the Main Board of the Polish Tourist and Sightseeing Society. He received museological medals: ‘1000 years of Wrocław’ (medal of merit for the City Museum of Wrocław) and ‘200th anniversary of the University of Wrocław’; he was also awarded the Lower Silesian Restorer’s Laurels and the ‘Silesiana’ publishing award (for the best publication promoting Lower Silesia).

1

Życie muzyczne na Śląsku
Musical Life in Silesia

1.1

Muzyka na dworach
Music at Courts

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

Instytut Sztuki PAN, Warszawa

Patronat muzyczny biskupów wrocławskich Karola Habsburga i Karola Ferdynanda Wazy (1608–1655)

Kwestia obecności muzyki w otoczeniu biskupów wrocławskich, austriackiego arcyksięcia Karola Habsburga (ur. w Grazu 1 sierpnia 1590, zm. w Madrycie 26 grudnia 1624) i polskiego królewicza Karola Ferdynanda Wazy (ur. w Warszawie 13 października 1613, zm. w Wyszkowie 9 maja 1655), była już przedmiotem badań. Jeżeli chodzi o Karola, trzeba wymienić przede wszystkim monografię Hermanna J. Buscha poświęconą jednemu z kapelmistrzów biskupa Georgowi Possowi¹, a także publikacje Hellmuta Federhofer² oraz mojego autorstwa³. Na temat patronatu muzycznego Karola Ferdynanda pisałam przy okazji prac nad biografią jego kapelmistrza Marcina Mielczewskiego⁴. Wiele wzmianek dotyczących udziału obu

¹ H.J. Busch, *Georg Poss. Leben und Werke*, München 1972 (Schriften zum Musik 20).

² H. Federhofer, *Graz Court Musicians and their Contributions to the „Parnassus musicus Ferdinandaeus” (1615)*, „Musica Disciplina” 1955, R. 9, s. 167–244; H. Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967; H. Federhofer, *Antonio Cifra (1584–1629) und die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph (1590–1624) in Neisse/Schlesien*, „Die Musikforschung” 1990, R. 43, nr 4, s. 352–356.

³ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Starania biskupa wrocławskiego Karola Habsburga o pozyskanie włoskich śpiewaków (1621–1622)*, [w:] *Studia dedykowane Paolo Emilio Carapezzi na Jego sześćdziesiąte piąte urodziny przez przyjaciół sycylijskich i polskich*, „Res Facta Nova” 2003, R. 6, s. 127–134.

⁴ M.in. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski – życie i dorobek*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z.M. Szwejkowski, Kraków 1999, s. 7–26; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011 (w wersji angielskiej: *Marcin Mielczewski and Music under the Patronage of the Polish Vasas*, Frankfurt

biskupów w życiu muzycznym śląskich środowisk jezuickich można też znaleźć w książce Tomasza Jeża⁵.

Przypominając dotychczasowe ustalenia na ten temat, zamierzam zwrócić uwagę na specyfikę patronatu biskupów, członków rodów panujących, odpowiednio, w Austrii Wewnętrznej i Cesarstwie w wypadku Karola i w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w wypadku Karola Ferdynanda. Chciałabym także wskazać na prawdopodobny wpływ pobytu Karola (zob. ilustracja 1) w Rzeczypospolitej pod koniec 1619 i w pierwszych miesiącach 1620 roku na zmiany personalne, a w konsekwencji repertuarowe, dokonane przez niego w kapeli po powrocie do Nysy, przede wszystkim w latach 1621–1623.

Karol Habsburg był synem arcyksięcia Karla Habsburga, panującego w Austrii Wewnętrznej (urodził się jako pogrobowiec już po śmierci ojca w roku 1590), i jego małżonki Marii Anny Bawarskiej, którzy razem stworzyli w Grazu dwór tętniący życiem muzycznym na najwyższym poziomie. Spośród licznego rodzeństwa przyszłego biskupa wrocławskiego wymieńmy braci: Ferdynanda, od roku 1617 króla Czech (a więc i Śląska), a od roku 1619 cesarza, oraz Leopolda, biskupa Pasawy i Strasburga, a następnie arcyksięcia panującego w Austrii Zewnętrznej i Tyrolu, oraz siostry: Małgorzatę, królową Hiszpanii, Marię Magdalenę, wielką



Ilustracja 1. Karol Habsburg, biskup Wrocławia (1608–1624) oraz biskup Brixen/Bressanone (1613–1624), portret pędzla nieznanego artysty, ok. 1623. Oryginał w zbiorach Muzeum Miejskiego w Nysie, MNa/SA 220⁶.

am Main 2014 (Eastern European Studies in Musicology 3, ed. M. Gołąb)); B. Przybyszewska-Jarmińska, *Mecenat muzyczny biskupa Karola Ferdynanda Wazy*, [w:] *Wrocławska Europa – sztuka czasów biskupa Karola Ferdynanda Wazy*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2016 (w druku).

⁵ T. Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1778)*, Warszawa 2013 (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis).

⁶ Źródło: *Portrait of Bishop Charles of Austria (1590–1624)*, [online:] [https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Habsburg_\(biskup_wroc%25%82awski\)#/media/Plik:Silesia_Bishop_Charles_of_Austria.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Habsburg_(biskup_wroc%25%82awski)#/media/Plik:Silesia_Bishop_Charles_of_Austria.jpg) [13.06.2019].

księżną Toskanii, a także Annę i Konstancję, dwie kolejne królowe Polski, żony Zygmunta III Wazy⁷.

Na dworze matki, a od 1596 roku sprawującego władzę arcyksiężącą brata Ferdynanda Karol obcował z muzyką wykonywaną przez muzyków przybyłych przede wszystkim z Wenecji i innych regionów północnej Italii oraz kształconych w Wenecji muzyków niemieckojęzycznych. Jego nauczycielem muzyki był zatrudniony na dworze w Grazu jako tenor Georg Kuglmann, znany obecnie przede wszystkim jako kopista cennych ksiąg chórowych, przechowywanych w Wiedniu i Lublanie, zawierających repertuar religijnej muzyki polifonicznej, w tym polichóralnej z przełomu XVI i XVII wieku⁸.

W wieku 8 lat Karol przyjął niższe święcenia kapłańskie. Czy przyjął święcenia wyższe, nie jest pewne. Mając 17 lat, został biskupem Wrocławia. Rezydował zarówno w samym Wrocławiu, jak i – głównie – w Nysie. Jego pierwszy kapelmistrz, Heinrich Widmann (ok. 1585–1619), był jednocześnie kapelanem. Zapewne prowadził on nie tylko muzykę kościelną, zwłaszcza że wiadomo, iż Karol utrzymywał także instrumentalistów grywających m.in. *Tafelmusik*⁹. Organistą biskupa był od 1612 roku Urban Vielhauer, wcześniej muzyk na dworze cesarskim Rudolfa II. Przeszedł on do historii za sprawą będącego w jego posiadaniu enharmonicznego instrumentu klawiszowego („Clavicymbalum universale, seu perfectum mit 77 Tasten für 4 Octaven”¹⁰). Inni muzycy przybywali do biskupa czasowo lub na stałe z Grazu, wśród nich w 1617 roku na krótko organista i kompozytor Giovanni Valentini (ok. 1604–1614 na dworze króla Polski Zygmunta III, od 1614 na dworze arcyksięcia Ferdynanda, 1626–1649 kapelmistrz cesarski Ferdynanda II i Ferdynanda III), który dedykował Karolowi dwa zbiory swoich utworów (*Missae concertate*, Wenecja 1617 i *Salmi, Hinni, Magnificat, Antifone, Falsobordoni et Motetti concertati a 1, 2, 3 & 4 voci*, Wenecja 1618), a także okazał się wirtuozem w grze na wspomnianym enharmonicznym klawicymbale¹¹. Repertuar muzyczny z Grazu trafiał do biskupich muzyków w dużym wyborze, także w rękopiśmiennych odpisach Georga Kuglmanna (potwierdzone są takie jego prace zawierające msze,

⁷ Na temat rodziców i rodzeństwa Karola zob. np. K. Keller, *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608). Zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Wien–Köln–Weimar 2012, zwłaszcza s. 36–56, 171–221.

⁸ Zob. H. Federhofer, *Musikpflege...*, s. 95–97; E. Škulij, *Hrenove korne knjige*, Lublana 2001.

⁹ J. Thamm, *Musikalische Chronik der Stadt Neisse*, Dülmen 1974, s. 54.

¹⁰ Instrument opisał m.in. Michael Praetorius. Zob. M. Praetorius, *Syntagma musici cum*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1619, s. 63–66.

¹¹ Zob.: H. Federhofer, *Graz Court Musicians...*, s. 192–193; H. Federhofer, S. Saunders, *Valentini Giovanni (I)*, [hasło w:] *Oxford Music Online. Grove Music Online*, [online:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028919> [13.06.2019].

motety, hymny, *Magnificat* i inne utwory na 4–6 głosów, opłacone w 1609 roku)¹². Z Grazu przybył też do Nysy kolejny kapelmistrz, pochodzący z Frankonii, związany niegdyś z Monachium, wykształcony w Wenecji wieloletni trębacz i kornecista dworski, kompozytor i pedagog¹³ Georg Poss, a wraz z nim tenor Georg Pichelmaier (zapewne tożsamy ze śpiewakiem i z kopistą działającym na dworze cesarza Ferdynanda III). Pobyt Possa na Śląsku trwał około półtora roku, od marca 1618, najpewniej do początków października 1619 roku. W związku z zagrożeniem ze strony protestantów w początkowym okresie wojny trzydziestoletniej muzycy biskupa opuścili Nysę i uciekli wczesną jesienią 1619 roku do Krakowa, i co najmniej na jakiś czas się rozproszyli. Poss do Nysy już nie powrócił. W *avviso* wysłanym z Krakowa do Wielkiego Księcia Toskanii czytamy w zapisie dokonanym 5 października 1619 roku przez niezidentyfikowanego florenckiego agenta:

Pojawili się tutaj z Nysy wszyscy muzycy arcyksięcia Karola, którzy stamtąd uciekli w związku z obawą, że dojdzie do powstania przeciwko katolikom. Mówią, że arcyksiążę z naszym królewiczem [Władysławem Zygmuntem, siostrzeńcem Karola, przyszłym królem Władysławem IV] wyjechali niespodziewanie jeszcze przed nimi i przybyli do Polski z nabożeństwem do Matki Boskiej Częstochowskiej, skąd będą jechali do Warszawy¹⁴.

Dodajmy, że o biskupie Karolu i królewiczu Władysławie Zygmuncie wiadomo z tej samej relacji, że 12 października byli już koło Warszawy. Wcześniej zaś królewicz spędził kilka miesięcy (od 15 maja do 27 września) w Nysie, po czym towarzyszył Karolowi, swojemu ledwie pięć lat starszemu wujowi, w licznych podróżach po Polsce – przebywali w Warszawie i Krakowie, jeździli na polowania w okolice Grodna i do Wilna, wreszcie wiosną 1620 roku pojechali razem do granicy Rzeczypospolitej w drogę powrotną, z tym że Karol za radą swojego cesarskiego brata nie skierował się jeszcze do Nysy, ale udał się do swojej drugiej diecezji – do Brixen, a następnie do Wiednia, zanim po dwóch latach nieobecności w październiku 1621 roku wrócił do Nysy.

Okres od października 1621 roku do ostatecznego opuszczenia przez biskupa Karola Śląska w lecie 1624 stanowi z punktu widzenia życia muzycznego w jego otoczeniu nową jakość. Dotychczasowe zapatrzenie się – jak na dworze arcyksiążęcym

¹² H. Federhofer, *Musikpflege...*, s. 95; H. Federhofer, *Antonio Cifra...*, s. 353.

¹³ Był m.in. nauczycielem Giovanniego Giacomina Patarta, brata Antonia Patarta – muzyka Zygmunta III Wazy – oraz Carla Patarta, kornecisty na dworze biskupim w Nysie.

¹⁴ „Son comparsi qui da Nissa tutti i musici dell’Arciduca Carlo che son fuggiti da là per sospetto di sollevazione contro cattolici. Dicono che il Arciduca col nostro Principe [Władysław Zygmuntem], si siano partiti ancor loro improvvisamente et venuti in Pollonia alla devozione della Madonna di Czestokowa, et di là se n’andranno a Varsavia”. Zob. *Elementa ad fontium editiones*, vol. 28: *Res Polonicae ex Archivo Mediceo Florentino*, part III, ed. V. Meysztowicz, W. Wyhowska de Andreis, Romae 1972, s. 95 (no 523).

w Grazu i cesarskim w Wiedniu – na Wenecję i ogólnie północne Włochy ustąpiło kierunkowi rzymskiemu, przy czym większe znaczenie niż wcześniej zaczął Karol nadawać muzyce z kręgów jezuickich. Mogła to być naturalna w reakcji na wydarzenia związane z wojną trzydziestoletnią chęć wsparcia katolicyzmu na Śląsku przy wykorzystaniu procedur stosowanych przez Towarzystwo Jezusowe (nieprzypadkowo w roku 1622 biskup Karol sprowadził do Nysy jezuitów, a w następnym roku erygował jezuickie kolegium¹⁵). Jeżeli chodzi o muzykę, pobyt w Polsce mógł stanowić okazję do bliższego poznania repertuaru stylistycznie rzymskiego tworzonego i wykonywanego przez muzyków mających w przeszłości przede wszystkim styczność z instytucjami jezuickimi w Rzymie. Kiedy biskup Karol jeździł po Rzeczypospolitej, kapelmistrzem królewskim był Asprilio Pacelli, który co prawda, kiedy w 1602 roku przybył z Rzymu na dwór Zygmunta III, porzucił stanowisko kapelmistrza zespołu parafialnego, jakim była Capella Giulia, ale bezpośrednio przedtem prawie przez sześć lat pełnił podobną funkcję w jezuickim Collegium Germanicum (według mojej hipotezy szczególne związki Zygmunta Wazy z Collegium Germanicum były długotrwałe i mogły się rozpocząć jeszcze przed objęciem przez niego tronu króla Polski, kiedy w roku 1585 w jego otoczeniu pojawili się w Sztokholmie przybyły z Rzymu ksiądz i śpiewak Adam Steinhallen, a także dwaj inni księża i śpiewacy, alumni tej jezuickiej uczelni¹⁶). W czasie pobytu w Rzeczypospolitej biskupa Karola do Krakowa przybył w 1619 roku *maestro di cappella* nowo powołanej wokalnie-instrumentalnej kapeli katedry na Wawelu Annibale Orgas, od dzieciństwa związany z Collegium Germanicum, w latach 1613–1619 jako tamtejszy kapelmistrz¹⁷.

Można mieć pewność, że zwolennikiem zaangażowania w Nysie muzyków rzymskich, w tym mających kontakt z instytucjami jezuickimi, a zwłaszcza z Collegium Germanicum, był blisko związany z biskupem Karolem (od 1611 jako jego kapelan) Johannes Lohr (1583–1653), który miał również kompetencje muzyczne. Lohr zrobił na Śląsku znaczącą karierę kościelną. Był proboszczem w Nysie, osiągnął godność kanonika kapituły w Nysie, dziekana kapituły we Wrocławiu

¹⁵ J. Schmidl, *Historiae Societatis Jesu provinciae Bohemia*, Pragae 1754, vol. 3, s. 467. Zob. także: W. Harendza, *Das staatliche katholische Gymnasium Carolinum in Neisse*, „Archiv für Schlesische Kirchengeschichte” 1950, R. 8, s. 116–129; T. Jeż, *op. cit.*, s. 33–34.

¹⁶ B. Przybyszewska-Jarmińska, „*The Swedish Mission*” of Adam Steinhallen and Two Other Priest from Collegium Germanicum and Its Impact on Music at the Court of Sigismund III Vasa in the Late 16th and Early 17th Century, [w:] *Universalia et Particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Poloni*, ed. B. Bohdanowicz, T. Jeż, Warszawa 2018 (Fontes Musicae in Polonia, B/III), s. 63–82.

¹⁷ A. Chybiński, *Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich 1619–1657. Rozdział I. Annibale Orgas i Bernardino Terzago*, „Przegląd Muzyczny” 1926, R. 2, nr 12, s. 1–6; A. Szwejkowska, *Początki krakowskiej kapeli katedralnej*, „Muzyka” 1959, R. 4, nr 2, s. 19–20; M. Bebak, *Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki*, Kraków 2018, s. 395–396.

oraz wikariusza generalnego. W młodości, w latach 1604–1607, studiował w Rzymie w Collegium Germanicum¹⁸. Jest bardzo prawdopodobne, że co najmniej był uczestnikiem muzycznych wykonań w Collegium Romanum prowadzonych w tym czasie przez Antonia Cifrę (1584–1629), który następnie (1608) został na krótko kapelmistrzem w Collegium Germanicum. Cifra pełnił tę funkcję w Loreto do końca życia, z przerwą od 1 marca 1622 do 1626 roku, z tym że uważano, iż ostatnie trzy lata z tego okresu spędził w Rzymie jako kapelmistrz bazyliki San Giovanni in Laterano¹⁹. Już Hellmut Federhofer²⁰, opierając się na informacjach pochodzących z inwentarza pośmiertnego biskupa Karola²¹, suponował, że część tego czasu Cifra spędził w Nysie, gdzie był biskupim kapelmistrzem. Z nieznanego powodu prawdopodobnie po kilku miesiącach opuścił jednak rezydencję biskupa Karola i udał się do Rzymu, a jego następcą został Stefano Bernardi (ok. 1585–1636), co prawda urodzony i działający przede wszystkim w Weronie, ale mający w swoim życiorysie także rzymski epizod (ok. 1610 był kapelmistrzem kościoła Santa Madonna dei Monti), znany z predylekcji do muzyki w *prima pratica*, choć komponujący także muzykę koncertującą, autor drukowanych zbiorów zarówno muzyki religijnej, jak i świeckich madrygałów²².

Jeszcze w Wiedniu w pierwszej połowie 1621 roku, planując powrót do biskupstwa wrocławskiego, Karol podjął starania o pozyskanie w Rzymie odpowiednich muzyków. Świadectwem takich działań są zachowane w Państwowym Archiwum we Wrocławiu fragmenty korespondencji między biskupem i różnymi osobami przebywającymi w Rzymie. Zachowane listy, pochodzące z lat 1621–1622, znajdują się w zespołach: Księstwo Nyskie sygn. 657, s. 1–20, oraz Archiwum Biskupstwa Wrocławskiego sygn. 70, s. 99–107.

W werbowaniu dwóch sopranistów (kastratów) i kontralta biskup korzystał z pomocy przedstawiciela jednego z potężnych rodów rzymskich, księcia Paola

¹⁸ A. Steinhuber, *Geschichte des Kollegium Germanikum Hungarikum in Rom*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1906, s. 474; P. Schmidt, *Das Collegium Germanicum in Rom und die Germaniker. Zur Funktion eines römischen Ausländerseminars (1552–1914)*, Tübingen 1984, s. 271; H. Federhofer, *Antonio Cifra...*, s. 356.

¹⁹ J. Roche, *Cifra Antonio*, [hasło w:] *Oxford Music Online. Grove Music Online*, [online:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005775?rsk=y7VeZe&result=1> [13.06.2019].

²⁰ H. Federhofer, *Antonio Cifra...*, s. 352–356.

²¹ *Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichsfinanz-Archiv in Wien*, Hrsg. G. Bodenstern, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses” 1916, R. 33, s. LXVI–LXVII.

²² J. Roche, E. Roche, *Bernardi Stefano*, [hasło w:] *Oxford Music Online. Grove Music Online*, [online:] https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/browse?articleType_4=Biographical+Article&btog=chap&page=12&pageSize=20&sort=titlesort&subSite=grovemusic&t_9=music_Eras%3A5 [13.06.2019].

Savellego, ambasadora cesarskiego w Rzymie, będącego jednocześnie generałem wojsk papieskich²³, Antonia Taroniego, znanego jako muzyk Zygmunta III (w latach 1603–1607), następnie krótko (w latach 1609 i 1612) pełniącego zaszczytną funkcję *maestro di cappella* w książęcej kapeli Santa Barbara w Mantui, a wreszcie działającego jako agent króla Polski i cesarza²⁴. W Rzymie w imieniu Karola działał też opat Camillo Cattaneo²⁵.

Jak się zakończyła akcja werbowania śpiewaków do nyskiej kapeli biskupa Karola Habsburga? W świetle wykorzystywanej przeze mnie korespondencji, niezawierającej żadnych nazwisk muzyków, których można by poszukiwać w zachowanych w szczątkowej formie wrocławskich archiwaliach – nie wiadomo. Dzięki pracy Valeria Morucciego udało się jednak ustalić, że akcja miała dalszy ciąg w roku 1623. Z listu Paola Savellego pisanego z Rzymu 26 sierpnia 1623 roku do Cristofora Lanchiniego wynika, że dopiero wówczas Cifra jako kapelmistrz, śpiewacy – bas i kontralt – oraz skrzypek (nieznanych nazwisk) zostali zebrani w Rzymie, skąd mieli jechać na dwór biskupa Karola²⁶. Jeżeli chodzi o Cifrę, można domniemywać, że najpóźniej wiosną następnego roku opuścił Śląsk. Wiemy bowiem, że kiedy królewicz Władysław Zygmunt Waza udawał się w roku 1624 w podróż po Europie, prawie na dwa tygodnie (od 24 maja) zatrzymał się u swojego wuja Karola w Nysie. W relacjach towarzyszących mu Jana Hagenawa i Stefana Paca nie zabrakło wzmianek o różnych rozrywkach, w których uczestniczył tam królewicz, między innymi związanych z muzyką. Na przykład 27 maja Hagenaw zanotował: „Przepięknie śpiewano mszę przy wtórze muzycznej melodii na fletach”²⁷, a 5 czerwca Pac zapisał: „Nowego kapelmastra słuchaliśmy przy wieczerzy arcyksiążęcej” (z pewnością

²³ O zasługach księcia Savellego dla cesarzy Rudolfa II i Ferdynanda II podczas ich zmagani z Turkami oraz o związkach z arcyksiężętami Leopoldem i Karolem zob. w pośmiertnym panegiryku: *Trionfo Funebre*, Roma 1635.

²⁴ Z zachowanej korespondencji nie wynika, czy arcyksiążę Karol wręczył list osobiście Taroniemu w Austrii, czy też przekazał go w inny sposób, np. *via* Mantua. Na temat Taroniego zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Sources on the History of Music at the Courts of the Polish Vasas Preserved in the Skokloster Castle (Sweden)*, [w:] *Studies on the Reception of Italian Music in Central-Eastern Europe in the 16th and 17th Century*, ed. M. Toffetti, Kraków 2018, s. 124–125.

²⁵ Więcej na ten temat w: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Starania biskupa wrocławskiego...*

²⁶ Rzym, 26 sierpnia 1623, Paolo Savelli do Cristofora Lanchiniego (Rzym, Archivio di Stato, fondo Sforza-Cesarini, busta 220 (tu za: V. Morucci, *op. cit.*, dok. 9): „Sono stati condotti qui per servizio del signor arciduca Carlo, il Cifra maestro di cappella, un basso, un contralto e un violinista. Il Cifra è soggetto di merito conosciuto nella professione. Ne gli altri non vi è cura di singolare e tutti sono già partiti di qua. Mi è parso di dar questo avviso a vostra signoria, ricordandomi che ella mostrò desideroso di sapere quel che si fosse operato qui in materia di musici per servizio di sua altezza serenissima”.

²⁷ Zob. *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1977, s. 58.

chodziło o Stefana Bernardiego)²⁸. Ponadto kapela uczestniczyła w urządzonym przez arcyksięcia na zamku weselu jego bliżej nieznanego sługi pana Rornolffa i panny Radaptejn²⁹.

Wiadomo, że 14 czerwca królewicz Władysław i arcyksiążę Karol opuścili Nysę, udając się na razie do Wiednia. Karol wybierał się następnie do Madrytu, gdzie został wezwany przez króla hiszpańskiego Filipa III, aby objąć obowiązki wicekróla Portugalii. Nieoczekiwanie, wkrótce po przybyciu do Madrytu, zmarł. Pozostawiona bezpieczeństwa kapela rozproszyła się po Europie. Zachował się jedynie inwentarz należących do biskupa Karola instrumentów, w którym wymienione zostały liczne pozytywy, regały i inne instrumenty klawiszowe oraz instrumenty dęte (kornety, flety, puzony o różnych rejestrach, fagot), strunowe smyczkowe (skrzypce, wiole) i szarpane (takie jak teorbła czy cytara). Inwentarz zawiera też, niestety tylko sumaryczny, spis utworów muzycznych³⁰.

Kiedy królewicz Władysław wracał ze swoich wojaży, ponownie zatrzymał się w Nysie. Pod datą 26 kwietnia 1625 roku Stefan Pac pisał: „Na obiad przyjechaliśmy do Nysy, już nie tak przyjęci, jak za arcyksiążęcia nieboszczyka, kiedyśmy się do cudzej ziemi puszczali. [...] Zmieszkał Królewic J.M. niedziel dwie w Nysie, oczekując na konie i wozy z Polski”³¹. Dwa dni później (28 kwietnia) Jan Hagenaw zanotował: „Królewicz Karol Ferdynand, brat Najjaśn. Królewicza [Władysława], został obrany biskupem wrocławskim. Dla przyspieszenia tej sprawy Najjaśn. Królewicz przez pewien czas zatrzymał się w Nysie”³² (zob. ilustracja 2).

Karol Ferdynand Waza (ur. 1613) był synem króla Polski Zygmunta III Wazy i Konstancji Habsburżanki, bratem przyrodnim Władysława IV i bratem Jana II Kazimierza, kolejno panujących po śmierci ojca królów Polski, siostrzeńcem biskupa

²⁸ *Ibidem*, s. 61.

²⁹ *Ibidem*, s. 67.

³⁰ *Urkunden und Regesten...*, s. LXXVI–LXXVII m.in.: „32. „Item von alten und neuen autoribus allerlai pücher von motetten, messen, psalmen, madrigalen, getrueckht, ein- und uneingebundenen, zwo thruen voll, so alle von dem Antonio Cifra mit einem ordentlichen inventario eingantwortt, welches inventari verlohren und jetzigem capellmaister Stephano Bernardo nichts eingantwortet auch sich nichts darumb viel annemen. [...]; 33. Item von grossen geschriebenen oder incrossirten cantionalen von allerlei motetten, messen, magnificent, deren etliche sind. [...]; 35. Item was von geschriebenen motetten, messen psalmen, magnificent, madrigalen und andere dergleichen fürnembe sachen, so ihr hochfürstlichen durchlaucht seeligst hin und wieder verehret und überschickt worden, hat Georg Piellmayer, camerdiner, in seinem zimmer versperter, muess solches bies zu seier wiederhaimkunft aus Hispania verbleiben”.

³¹ *Podróż królewicza Władysława Wazy...*, s. 407.

³² *Ibidem*, s. 408.

³³ Źródło: *Portrait of Charles Ferdinand Vasa, Bishop of Wrocław and Płock, Duke of Nysa and Opole*, [online:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Ferdynand_Waza#/media/Plik:Charles_Ferdinand_Vasa.PNG [13.06.2019].

Karola Habsburga. W roku 1619, podczas pobytu w Rzeczypospolitej Karol Habsburg zobowiązał się do powołania niespełna wówczas sześciolatniego krewniaka na koadiutora biskupstwa wrocławskiego. W 1625 roku Karol Ferdynand, po wcześniejszym uzyskaniu diakonatu, na mocy porozumienia między królem Polski Zygmuntem III i cesarzem Ferdynandem II, po trudnych negocjacjach z kapitułą wrocławską i zaakceptowaniu jej warunków, został biskupem Wrocławia³⁴. Z racji młodego wieku oraz ze względu na niebezpieczeństwa związane z wojną trzydziestoletnią sprawował władzę w biskupstwie wrocławskim przez pełnomocników. Byli to początkowo kanonicy wrocławscy Johann Friedrich Breuner i Christoph Strachwitz, a od 1635 roku Johann Balthasar Liesch von Hornau³⁵, sufragan wrocławski, który w młodości studiował w Rzymie w Collegium Germanicum (1613–1619)³⁶.



Ilustracja 2. Karol Ferdynand Waza, biskup Wrocławia (1625–1655) i Płocka (1642–1655), portret pędzla Daniela Schultza, ok. 1650. Oryginał w zbiorach Muzeum Miejskiego w Nysie, MNa/SA 112³².

Karol Ferdynand nie dokonał ingresu do katedry we Wrocławiu. Jego pierwszy krótki pobyt na Śląsku nastąpił dopiero jesienią 1637 roku³⁷ i wtedy odbył się uroczysty ingres do siedziby biskupów wrocławskich w Nysie. Wzięła w nim udział przybyła z Warszawy kapela³⁸. Nie wiadomo jednak, czy był to własny zespół królewicza, czy też muzycy wypożyczeni z dworu królewskiego³⁹ (Karol Ferdynand wyjechał do Nysy bezpośrednio po wielkich uroczystościach, jakie we wrześniu odbyły się w Warszawie z okazji ślubu Władysława IV i Cecylii Renaty Habsburżanki, a w styczniu 1638 roku był już z powrotem na dworze królewskim).

³⁴ Więcej na ten temat zob. W. Czaplinski, *Karol Ferdynand Waza*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 12, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966–1967, s. 85–87; G. Ćwięczek, *Królewicz Karol Ferdynand Waza jako biskup wrocławski*, Warszawa 1973 (Studia z Historii Kościoła w Polsce II).

³⁵ W. Czaplinski, *op. cit.*, s. 86–87.

³⁶ P. Schmidt, *op. cit.*, s. 270.

³⁷ W. Czaplinski, *op. cit.*, s. 86.

³⁸ J. Schmidl, *op. cit.*, vol. 4, s. 374.

³⁹ Zob. T. Jez, *op. cit.*, s. 177; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski and Music...*, s. 64.

Wydaje się, że już kiedy królewicz-biskup po raz pierwszy odwiedzał biskupstwo wrocławskie, jego muzyczne zainteresowania i potrzeby były znane nie tylko w Polsce, lecz także w Wiedniu, dokąd po królewskim ślubie wrócili przedstawiciele cesarza Ferdynanda III oraz część muzyków z cesarskiego dworu, którzy towarzyszyli Cecylii Renacie w drodze do Warszawy i wzięli udział w uroczystościach weselnych. W ten sposób można by wytłumaczyć fakt, że mający koneksje w Wiedniu hiszpański fagocista, zakonnik augustianin Bartolomeo de Selma y Salaverde zadedykował królewiczowi wydanie zbioru swoich utworów instrumentalnych – *Canzoni, fantasie et correnti da suonar ad una 2. 3. 4. [voci] con basso continuo* (Wenecja 1638), zachowane w unikatowym egzemplarzu w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego (na sporządzonych po włosku stronach tytułowych poszczególnych ksiąg, ilustrowanych herbem polskich Wazów, podane zostały błędnie imiona królewicza – Giovanni Carlo). W dedykacji zbioru, w którym znalazły się prawdopodobnie pierwsze w historii opublikowane utwory na fagot solo, czytamy m.in.:

Pan Giovanni Valentino, *maestro di cappella* Jego Cesarskiego Majestatu, i Pan Giacomo Porro, *maestro di cappella* Najjaśniejszego Księcia Bawarskiego, zapewnili mnie, że Waszej Wysokości, tak jak we wszystkich czasach najbardziej szanowanym księżętom, sprawia przyjemność słuchanie kompozycji muzycznych oraz, ponadto, obiecali przekazać wiadomość o moim oddaniu dla Waszej Wysokości⁴⁰.

Bartolomeo de Selma y Salaverde był w końcu lat 20. XVII wieku zatrudniony na dworze arcyksięcia Leopolda V w Innsbrucku. Niewykluczone, że po śmierci patrona (1632) znalazł się na dworze wdowy – arcyksiężnej Klaudii (z domu Medici), która często bywała w Wiedniu, gdzie Bartolomeo mógł poznać muzyków, na których się powołał w tekście dedykacji (Giovanniego Valentiniego, wspomnianego już organistę działającego do 1614 roku na dworze Zygmunta III, a w roku wydania zbioru *Canzoni, fantasie et correnti* cesarskiego kapelmistrza, oraz Giovanniego Giacomę Porro, organistę, który po krótkim pobycie w Wiedniu od jesieni roku 1635 pełnił funkcję wicekapelmistrza na dworze księżęcym Maksymiliana I w Monachium). Arcyksiężna Klaudia w 1637 roku reprezentowała dom cesarski na ślubie arcyksiężniczki Cecylii Renaty i Władysława IV w Warszawie. Bartolomeo de Selma y Salaverde w Rzeczypospolitej w tym czasie prawie na pewno nie był, a w każdym razie, biorąc pod uwagę błąd w imieniu królewicza oraz treść dedykacji, wydaje się to nieprawdopodobne⁴¹. Jest jednak możliwe, że dedykacja zbioru przyniosła oczekiwany przez jej autora skutek i znalazł się on wśród muzyków Karola Ferdynanda. Jeżeli tak było, jego pobyt na dworze królewicza-biskupa nie trwał długo. 1 lipca 1642 roku król Władysław IV wysłał bowiem z Warszawy list do

⁴⁰ Oryginalny włoskojęzyczny tekst dedykacji w: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007, s. 149.

⁴¹ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem...*, s. 61–64.

Sanseverino do Giovanniego Ciampolego⁴², znanego mu od lat literata⁴³. List miał doręczyć Ciampolem u duchowny bakałarz z zakonu eremitów (nazwisko niestety nie zostało podane), który służył w Polsce królewiczowi Karolowi jako „Musico della sua Cappella”, ale zdecydował się na powrót do ojczyzny. Jest to obecnie jedyny znany ślad ewentualnej obecności Bartolomea w kapeli Karola Ferdynanda, obecności prawdopodobnej o tyle, że w znanych źródłach nie występuje w tym czasie żaden inny muzyk-eremita, który opuszczał Rzeczpospolitą.

Po powrocie Karola Ferdynanda w 1638 roku ze Śląska do Warszawy, wobec zrujnowania biskupstwa wrocławskiego w wyniku wojny trzydziestoletniej, a w konsekwencji niskich dochodów, jakie przynosiło ono królewiczowi-biskupowi, Władysław IV kontynuował starania o zapewnienie bratu dodatkowo innego, bogatszego biskupstwa (podjęte jeszcze w 1636 roku w odniesieniu do biskupstwa ołomunieckiego zakończyły się niepowodzeniem). W roku 1640 król nominował Karola Ferdynanda na biskupa płockiego, a w 1642 papież Urban VIII nominację zatwierdził⁴⁴. Jeszcze jesienią tego samego roku królewicz-biskup pojechał na Śląsk i spędził kilka miesięcy w Nysie. Następne jego pobyty w biskupstwie wrocławskim odnotowano w roku 1650 (od lutego do sierpnia) oraz od jesieni 1652 do stycznia 1654 roku (w tym czasie, od 26 do 28 maja 1653 roku, odbył się zwołany przez Karola Ferdynanda synod prowincjonalny)⁴⁵.

Kiedy w latach 40. i 50. XVII wieku królewicz jeździł na Śląsk, na pewno dysponował własnym zespołem muzycznym, w którym – podobnie jak w kapeli królewskiej – znaczący udział mieli muzycy włoscy. Niestety nie zachowały się źródła, które pozwalałyby na ustalenie kompletnego składu kapeli, ale wiadomo, że zespół musiał być spory, skoro jesienią 1642 roku marszałek wielki koronny Łukasz Opałiński, chcąc wyprawić uroczysty pogrzeb swej małżonki, zwrócił się do królewicza-biskupa z prośbą o wypożyczenie na kilka tygodni sześciu wokalistów, na co zresztą nie dostał zgody⁴⁶.

Nazwiska muzyków Karola Ferdynanda, włoskich i polskich, są znane jedynie z rozproszonych, przypadkowo odnalezionych źródeł, na podstawie których nie da się ustalić nawet zakresu czasowego ich służby. Na przykład z 1643 roku pochodzi

⁴² *Lettere di Monsignor Gio. Ciampoli*, Venezia 1659, s. 177–178.

⁴³ Ciampoli był autorem tekstu ody *La vittoria del principe Vladislao in Valachia*, którą opracował muzycznie Giovanni Girolamo Kapsperger, a wykonał 72-osobowy zespół w Pałacu Wartykańskim w styczniu 1625 roku na cześć goszczącego tam wówczas królewicza Władysława Zygmunta Wazy; od roku 1638 niemal do śmierci pracował nad spisaniem historii Polski, z tym że dzieła tego nie ukończył. Zob. na przykład: A. i Z.M. Szwejkowscy, *Zaginiony utwór G.G. Kapspergera na cześć królewicza Władysława Wazy*, „Muzyka” 1988, R. 33, nr 4, s. 29–48.

⁴⁴ W. Czapliński, *op. cit.*, s. 85.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 86–87.

⁴⁶ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem...*, s. 64.

wiadomość o muzyku Zamponim (w źródle nie podano imienia, ale wydaje się prawdopodobne, że był to Giuseppe, organista i kompozytor, niegdyś w służbie kardynała Pietra Marii Borghese w Rzymie). Ze względu na jakieś bliżej niezbrane nieczne postęпки został on wydany z kapeli królewicza⁴⁷.

W tym samym czasie, niestety nie wiadomo od kiedy, na dworze Karola Ferdynanda był też włoski śpiewak Marcantonio Ferrucci, wcześniej bas w rzymskiej Cappella Giulia, autor jednego z kanonów zamieszczonych w 1643 roku w dodatku muzycznym do *Cribrum musicum* kapelmistrza króla Władysława IV Marca Scacchiego. Muzyk opuścił zespół kapituły San Pietro w Rzymie w październiku 1641, mógł zatem jeszcze pod koniec roku dotrzeć do Polski, być może od razu do kapeli Karola Ferdynanda, ale nie można wykluczyć, że najpierw na dwór Władysława IV (brak dokumentacji kapeli królewskiej z tego czasu, a właściwie z całego okresu panowania Władysława Wazy, nie pozwala na weryfikację tych przypuszczeń). W zespole Karola Ferdynanda Ferrucci nie zagrał miejsca, gdyż już u schyłku 1644 roku został na własną prośbę zwolniony ze służby, złożony przedtem obietnicę, że kiedy powróci do ojczyzny, namówi do wyjazdu na dwór biskupa odpowiednio utalentowanego rodaka. Ferrucci na dwór Karola Ferdynanda nie powrócił. Wiadomo, że latem 1645 śpiewał w rzymskim kościele San Luigi dei Francesi, a następnie został na powrót zaangażowany w Cappella Giulia, gdzie basistą był także jego brat Giovanni Carlo. Zmarł w Rzymie w lipcu 1656 roku⁴⁸.

Poznane dotąd źródła informują o działalności w nieznanym czasie w kapeli Karola Ferdynanda jeszcze dwóch Włochów. Pierwszy z nich, w wydanym paszporcie „Joannes Vanarellus musicus natione Italus”, to z wszelkim prawdopodobieństwem Giovanni Vannarelli, śpiewak sopran zaangażowany w Rzymie w kapeli bazyliki San Giovanni in Laterano⁴⁹, który w latach 1638–1640 okazjonalnie występował także w bazylice San Pietro, wzmacniając zespół sopranistów Cappella Giulia. Można przypuszczać, że do Rzeczypospolitej przyjechał później, ale kiedy, nie wiadomo⁵⁰. Jedyna informacja o drugim Włochu, którym był kontralt Alessandro Contille, pochodzi z listu wysłanego przez królewicza-biskupa 5 lipca 1652 roku z Nysy do Rady Gdańska⁵¹. Zakładając, że moja hipoteza jest słuszna, do roku 1642 w zespole był ponadto co najmniej jeden zagraniczny muzyk, wspomniany fagocista i kompozytor z Hiszpanii – Bartolomeo de Selma y Salaverde.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 66.

⁴⁸ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka” 2004, R. 49, nr 1, s. 48.

⁴⁹ W. Witzennann, *Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650*, Theil I: *Abhandlung*, Theil II: *Dokumente in Regesten Form und Indices*, Laaber 2008 (Analecta Musicologica 40/I-II), s. 770.

⁵⁰ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem...*, s. 65.

⁵¹ Archiwum Państwowe w Gdańsku 300,53 nr 65 [Synowie Zygmunta III + ACC 1633–46] i w tym nr 7, k. 59–62. Za zwrócenie mojej uwagi na ten list serdecznie dziękuję prof. Almut Bues.

Jeżeli chodzi o muzyków miejscowych związanych z Karolem Ferdynandem, znanych jest kilka nazwisk, najczęściej jednak i w tych wypadkach nie wiadomo dokładnie, w jakim czasie poszczególni muzycy, nierzadko wcześniej lub później należący do kapeli królewskiej, pozostawali w służbie królewicza-biskupa. Najwcześniejsza znaleziona w archiwaliach wzmianka o muzyku Karola Ferdynanda pochodzi z roku 1640 i dotyczy trębacza królewicza Ferdynanda Fokytela (okres jego pobytu na dworze nie jest znany). Wieloletni kapelista królewski, za czasów Zygmunta III oraz Władysława IV i Jana Kazimierza, Hieronim Cesari (w młodości zapewne śpiewak dyskantysta, a potem instrumentalista nieznannej specjalności) w nielicznych dokumentach pochodzących z lat 1649, 1651 i 1652 określany jest jako „musicus serenissimi Caroli Ferdinandi”. W źródle z 1657 roku jego nazwisko znajdujemy ponownie z tytułem muzyka królewskiego, możemy zatem przypuszczać, że zespół królewicza opuścił już po jego śmierci (1655). Śledząc w ten sposób losy organisty Aleksandra Daszkowicza (Daszkowskiego), dochodzimy do wniosku, że przeszedł on z kapeli Władysława IV na dwór Karola Ferdynanda w roku 1644 lub 1645 i pozostawał tam co najmniej sześć lat, a być może do śmierci patrona. Wśród muzyków biskupa wrocławskiego byli też, prawdopodobnie u schyłku lat 40. i na początku 50., Stanisław Górski, także wcześniej należący do zespołu królewskiego Władysława IV, oraz Jacek Kluczewski, który po śmierci Karola Ferdynanda przeszedł na dwór króla Jana Kazimierza. W latach 40. i do końca działalności zespołu biskupa pozostawał w nim Jan Wierzbowski. W roku 1655, kiedy w związku ze stratą patrona oraz z najazdem szwedzkim, przed którym schronił się na Śląsku, znalazł się w trudnym położeniu, ubiegał się o pomoc dla siebie i przewlekle chorej żony u administratorów biskupstwa wrocławskiego. Wiadomo, że efektem jego starań było zboże, które przekazał mu prefekt chóru w Nysie Kaspar Kirchner. Dalsze losy Wierzbowskiego nie są znane⁵². Na czele zespołu stał od roku 1644/1645 związany wcześniej z kapelą królewską ceniony kompozytor Marcin Mielczewski.

Jeżeli chodzi o pobyty kapeli Karola Ferdynanda na Śląsku, na pewno doszło do nich w roku 1650 i w latach 1652–1654. W 1650 roku biskup wraz z dworem pozostał na Śląsku około pięciu miesięcy, od lutego do sierpnia⁵³. Rezydował przede wszystkim w Nysie, ale także w Opolu. Na zamku w Nysie dla muzyków zabrakło miejsca, w związku z czym zapewniono im kwatery „na mieście”⁵⁴. W tym czasie doszło tam do przeniesienia siedziby kapituły kolegiackiej z kościoła św. Jana Chrzyciela na Starym Mieście, który uszkodzony w wyniku działań wojny trzydziestoletniej przez Szwedów, został wkrótce rozebrany, do kościoła św. Jakuba⁵⁵. Kapela biskupa kierowana przez Marcina Mielczewskiego wzięła udział w związanej z tym wydarzeniem

⁵² B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem...*, s. 65.

⁵³ W. Czapliński, *op. cit.*, s. 86.

⁵⁴ J. Thamm, *op. cit.*, s. 61–62.

⁵⁵ R. Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole 2004, s. 190.

uroczystości, która obejmowała m.in. procesję z dotychczasowej do nowej siedziby kolegiaty⁵⁶. Podczas pobytu w Nysie Karol Ferdynand uczestniczył także w uroczystościach kościelnych oraz zgromadzeniach religijnych i szkolnych z udziałem muzyki organizowanej przez tamtejszych jezuitów i uczniów kolegium, którzy przygotowywali specjalne, dedykowane mu, spektakle. Niekiedy kapela biskupa występowała razem z muzykami miejscowego konwentu, co jest potwierdzone źródłowo na przykład w wypadku odprawianego w 1650 roku nabożeństwa czterdziestogodzinnego⁵⁷, a co przyczyniało się do wymiany repertuaru między zespołami.

Podczas kilku miesięcy 1650 roku, kiedy Mielczewski przebywał z Karolem Ferdynandem w biskupstwie wrocławskim, można było – prawdopodobnie po raz pierwszy, a na pewno ostatni – usłyszeć na Śląsku jego utwory wykonywane pod kierownictwem kompozytora. Mielczewski zmarł w Warszawie we wrześniu 1651 roku, pozostawiając w swojej ostatniej woli m.in. takie oto rozporządzenie: „Najjaśniejszemu zaś Panu i Dobrodziejowi memu Królewiczowi Jego Mości na oświadczenie moich wiernych usług, krwawych prac moich opera do Capellae należące podług rejestru spisane przez pana Alexandra Daszkowicza offiaruję”⁵⁸.

Karol Ferdynand powrócił do Nysy w 1652 roku, tym razem na stosunkowo długi pobyt. Towarzyszyła mu kapela, którą z pewnością kierował nowy, nieznanymi dziś jednak, *maestro di cappella*. Można przyjąć za pewne, że dysponowała ona całym dorobkiem kompozytorskim Mielczewskiego pozostawionym w testamencie królewiczowi-biskupowi. Wykonywanie utworów z tego zbioru musiało przyczynić się do wzmożenia zainteresowania twórczością zmarłego kapelmistrza Karola Ferdynanda ze strony miejscowych muzyków, działających zarówno w środowisku katolickim, jak i w kręgach protestanckich. Konsekwencją takiego zainteresowania jest fakt, że zdecydowana większość znanych obecnie utworów Mielczewskiego, najbardziej znanego w XVII wieku polskiego kompozytora, zachowała się w rękopisach sporządzonych w stolicy Dolnego Śląska i w kilku mniejszych miejscowościach tego regionu⁵⁹.

Karol Ferdynand Waza, tak jak Karol Habsburg, zmarł nagle z dala od biskupstwa wrocławskiego. Jego kapela, podobnie jak kapela biskupa Karola, uległa rozproszeniu. Część muzyków królewicza-biskupa powróciła na dwór królewski lub po raz pierwszy została tam zatrudniona (podobnie niektórzy muzycy biskupa powrócili do kapeli cesarskiej). Czy jakieś materiały muzyczne pozostały w Nysie, nie wiadomo. Dziś ich tam na pewno nie ma. W historii miasta pozostała pamięć

⁵⁶ A. Kastner, *Geschichte der Stadt Neisse*, Bd. 2, Neisse 1854, s. 457 i nast.

⁵⁷ T. Jeż, *op. cit.*, s. 172, 198, 324–325.

⁵⁸ H. Feicht, *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marca Scacchiiego*, [przedruk w:] H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, red. zespół, Kraków 1980, s. 281–282.

⁵⁹ Zob. *Marcin Mielczewski. Katalog tematyczny utworów*, oprac. B. Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa 2013 (Monumenta Musicae in Polonia).

o biskupach z rodów panujących, walczących o zachowanie katolicyzmu na Śląsku, hojnych dla nyskich jezuitów i zainteresowanych muzyką włoską.

Bibliografia

- Bebak Marek, *Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki*, Kraków 2018.
- Busch Hermann J., *Georg Poss. Leben und Werke*, München 1972 (Schriften zum Musik 20).
- Chybiński Adolf, *Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich 1619–1657. Rozdział I. Annibale Orgas i Bernardino Terzago*, „Przegląd Muzyczny” 1926, R. 2, nr 12, s. 1–6.
- Czapliński Władysław, *Karol Ferdynand Waza*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 12, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966–1967, s. 85–87.
- Ćwińczek Ginter, *Królewicz Karol Ferdynand Waza jako biskup wrocławski*, Warszawa 1973 (Studia z Historii Kościoła w Polsce II).
- Elementa ad fontium editiones*, vol. 28: *Res Polonicae ex Archivo Mediceo Florentino*, part III, ed. Valerianus Meyszowicz, Wanda Wyhowska de Andreis, Romae 1972.
- Federhofer Hellmut, *Graz Court Musicians and their Contributions to the „Parnassus musicus Ferdinandaeus” (1615)*, „Musica Disciplina” 1955, R. 9, s. 167–244.
- Federhofer Hellmut, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967.
- Federhofer Hellmut, *Antonio Cifra (1584–1629) und die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph (1590–1624) in Neisse/Schlesien*, „Die Musikforschung” 1990, R. 43, nr 4, s. 352–356.
- Federhofer Hellmut, Saunders Steven, *Valentini Giovanni (I)*, [hasło w:] *Oxford Music Online. Grove Music Online*, [online:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028919> [13.06.2019].
- Feicht Hieronim, *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marca Scacchiego*, [przedruk w:] Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, red. zespol., Kraków 1980, s. 243–289.
- Harendza Wilhelm, *Das staatliche katholische Gymnasium Carolinum in Neisse*, „Archiv für Schlesische Kirchengeschichte” 1950, R. 8, s. 116–129.
- Jeż Tomasz, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1778)*, Warszawa 2013 (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis).
- Kastner August, *Geschichte der Stadt Neisse*, Bd. 2, Neisse 1854.
- Keller Katrin, *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608). Zwischen Habsburg und Wietelsbach*, Wien–Köln–Weimar 2012.
- Lettere di Monsignor Gio. Ciampoli*, Venezia 1659.
- Marcin Mielczewski, *Katalog tematyczny utworów*, oprac. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa 2013 (Monumenta Musicae in Polonia).
- Morucci Valerio, *Musical Patronage and Diplomacy: The Case of Prince Paolo Savelli (†1632)*, „Journal of Seventeenth-Century Music” 2018, R. 24, [online:] <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-24-no-1/morucci-musical-patronage/> [29.12.2020].
- Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625*, oprac. Adam Przyboś, Kraków 1977.
- Pośpiech Remigiusz, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole 2004.
- Praetorius Michael, *Syntagma musicum*, Bd. 2, Wolfenbüttel 1619.

- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Marcin Mielczewski – życie i dorobek*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1999, s. 7–26.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Stania biskupa wrocławskiego Karola Habsburga o pozyskanie włoskich śpiewaków (1621–1622)*, [w:] *Studia dedykowane Paolo Emilio Carapezzy na Jego sześćdziesiątą piątą urodziny przez przyjaciół sycylijskich i polskich*, „Res Facta Nova” 2003, R. 6, s. 127–134.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka” 2004, R. 49, nr 1, s. 33–52.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Marcin Mielczewski and Music under the Patronage of the Polish Vasas*, Frankfurt am Main 2014 (Eastern European Studies in Musicology 3, ed. Maciej Gołąb).
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Sources on the History of Music at the Courts of the Polish Vasas Preserved in the Skokloster Castle (Sweden)*, [w:] *Studies on the Reception of Italian Music in Central-Eastern Europe in the 16th and 17th Century*, ed. Marina Toffetti, Kraków 2018, s. 121–136.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, „*The Swedish Mission*” of Adam Steinhallen and Two Other Priests from the Collegium Germanicum and Its Impact on Music at the Court of Sigismund III Vasa in the Late 16th and Early 17th Centuries, [w:] *Universalis et Particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, ed. Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż, Warszawa 2018 (Fontes Musicae in Polonia, B/III), s. 63–82.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Mecenat muzyczny biskupa Karola Ferdynanda Wazy*, [w:] *Wroclawska Europa – sztuka czasów biskupa Karola Ferdynanda Wazy*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2016 (w druku).
- Roche Jerome, *Cifra Antonio*, [hasło w:] *Oxford Music Online. Grove Music Online*, [online:] <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005775?rskey=y7VeZe&result=1> [13.06.2019].
- Roche Jerome, Roche Elizabeth, *Bernardi Stefano*, [hasło w:] *Oxford Music Online. Grove Music Online*, [online:] https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/browse?articleType_4=Biographical+Article&btog=chap&page=12&pageSize=20&sort=titlesort&subSite=grove-music&t_9=music_Eras%3A5 [13.06.2019].
- Schmidl Johann, *Historiae Societatis Jesu provinciae Bohemiae*, Pragae 1754 [1759], vol. 3–4.
- Schmidt Peter, *Das Collegium Germanicum in Rom und die Germaniker. Zur Funktion eines römischen Ausländerseminars (1552–1914)*, Tübingen 1984.
- Škulij Edo, *Hrenove korne knjige*, Lublana 2001.
- Steinhuber Andreas, *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1906.
- Szwejkowscy Anna i Zygmunt M., *Zaginiony utwór G.G. Kapspergera na cześć królewicza Władysława Wazy*, „Muzyka” 1988, R. 33, nr 4, s. 29–48.
- Szwejkowska Anna, *Początki krakowskiej kapeli katedralnej*, „Muzyka” 1959, R. 4, nr 2, s. 19–20.
- Thamm Joseph, *Musikalische Chronik der Stadt Neisse*, Dülmen 1974.
- Trionfo Funebre*, Roma 1635.
- Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichsfinanz-Archiv in Wien*, Hrsg. Gustav Bodenstern, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses” 1916, R. 33, s. LII–LXXX.
- Witzenmann Wolfgang, *Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650*, Theil I: *Abhandlung*, Theil II: *Dokumente in Regesten Form und Indizes*, Laaber 2008 (Analecta Musicologica 40/I-II).

Netografia

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Habsburg_\(biskup_wroc%C5%82awski\)#/media/Plik:Silesia_Bishop_Charles_of_Austria.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Habsburg_(biskup_wroc%C5%82awski)#/media/Plik:Silesia_Bishop_Charles_of_Austria.jpg) [13.06.2019].

https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Ferdynand_Waza#/media/Plik:Charles_Ferdinand_Vasa.PNG [13.06.2019].

Patronat muzyczny biskupów wrocławskich Karola Habsburga i Karola Ferdynanda Wazy (1608–1655)

Streszczenie

W artykule przedstawiono problemy badawcze oraz aktualny stan wiedzy o życiu muzycznym na dworach dwóch kolejnych biskupów wrocławskich – Karola Habsburga (1608–1625) i Karola Ferdynanda Wazy (1625–1655). Zwrócono uwagę na specyfikę patronatu biskupów, członków rodów panujących odpowiednio w Austrii Wewnętrznej i Cesarstwie w wypadku Karola Habsburga oraz w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w wypadku Karola Ferdynanda Wazy.

Musical Patronage of Wrocław Bishops Charles Habsburg and Charles Ferdinand Vasa (1608–1655)

Summary

The paper presents research problems and current state of research on musical life at the courts of two successive bishops of Wrocław: Charles Habsburg (1608–1625) and Charles Ferdinand Vasa (1625–1655). Particular attention has been paid to the specific nature of the patronage of those bishops, who were members of the ruling families in Inner Austria and the Empire (Charles Habsburg), and in the Polish-Lithuanian Commonwealth (Charles Ferdinand Vasa).

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

Doktor habilitowany, muzykolog, profesor w Instytucie Sztuki PAN, redaktor naczelna serii „Monumenta Musicae in Polonia”. Jej badania dotyczą przede wszystkim historii muzyki w Rzeczypospolitej Obojga Narodów od schyłku XVI do początków XVIII wieku widzianej w kontekście europejskim. Zajmuje się też problematyką migracji muzycznych w tym czasie oraz teorią i praktyką edytorstwa muzyki dawnej. Opublikowała m.in. książki: *The History of Music in Poland*, vol. III: *The Baroque*,

part 1: 1595–1696, trans. John Comber, Sutkowski Edition, Warsaw 2002 (w wersji polskojęzycznej *Historia muzyki polskiej*, t. III: *Barok*, cz. I: 1595–1696, Sutkowski Edition, Warszawa 2006); *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2007; *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2011 (w wersji angielskojęzycznej *Marcin Mielczewski and Music under the Patronage of the Polish Vasas* („Eastern European Studies in Musicology” 3, ed. Maciej Gołąb), Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2014). Przygotowała wydania źródłowo-krytyczne wielu kompozycji muzyków związanych z dworem królewskim polskich Wazów, m.in. Marcina Mielczewskiego, Franciszka Liliusa, Marco Scacchiego, Kaspara Förstera jun. Ostatnio opublikowała edycje: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones* („Monumenta Musicae in Polonia”, seria B: „Collectanea Musicae Artis”), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Liber Pro Arte, Warszawa 2012; Luca Marenzio, *Missa super Iniquos odio habui*, Liber Pro Arte, Warszawa 2016; Marcin Mielczewski, *Opera omnia*, seria II, tom 2: *Koncerty wokalnie-instrumentalne*, cz. 1 i 2 („Monumenta Musicae in Polonia”, seria A: „Opera Omnia”), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018, 2019.

Doctor Habilitated, musicologist, professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, editor-in-chief of the *Monumenta Musicae in Polonia* series. Her research focuses on the history of music in the Polish-Lithuanian Commonwealth from the end of the 16th century to the beginning of the 18th century in a European context. She is also interested in the problem of musical migration at that time, and early music editing. She published the following books: *The History of Music in Poland*, vol. 3: *The Baroque*, part 1: 1595–1696, trans. John Comber, Sutkowski Edition, Warsaw 2002 (Polish language version: *Historia muzyki polskiej*, vol. 3: *Barok*, part 1: 1595–1696, Sutkowski Edition, Warszawa 2006); *Muzyczne dwory polskich Wazów* [Music courts of the Polish Vase dynasty], Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2007; *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2011 (English-language version: *Marcin Mielczewski and Music under the Patronage of the Polish Vasas* (*Eastern European Studies in Musicology* 3, ed. Maciej Gołąb), Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2014). She prepared critical source editions of many compositions by musicians connected with the royal court of the Polish Vase family, e.g. Marcin Mielczewski, Franciszek Lilius, Marco Scacchi, Kaspar Förster jun. Recently she has published the following editions: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones* (*Monumenta Musicae in Polonia*, B series: *Collectanea Musicae Artis*), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Liber Pro Arte, Warszawa 2012; Luca Marenzio, *Missa super Iniquos odio habui*, Liber Pro Arte, Warszawa 2016; Marcin Mielczewski, *Opera omnia*, series II, vol. 2: *Vocal-instrumental concertos*, parts 1 and 2 (*Monumenta Musicae in Polonia*, A series: *Opera Omnia*), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018, 2019.

AGNIESZKA DROŹDŹEWSKA

Uniwersytet Wrocławski

Śląskie epizody z życia i działalności muzycznej księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833)

Postać księcia Antoniego Henryka Radziwiłła, XII ordynata nieświeskiego, powiązanego przez małżeństwo z rodem Hohenzollernów, kojarzona jest dziś głównie z pałacem w Antoninie i tamtejszymi wizytami Fryderyka Chopina, a także piśnią przez niemal połowę życia muzyką do *Fausta*, będącą jednym z pierwszych opracowań muzycznych dramatu Goethego¹. Tymczasem do tej pory nie pojawiło się gruntowne opracowanie monograficzne życia i twórczości utalentowanego muzycznie księcia i mecenasa, nie dokonano także kwerendy źródeł do jego życia i twórczości muzycznej. Fakt ten dostrzegła już Bogusława Macheta, autorka hasła poświęconego Radziwiłłowi w *Encyklopedii muzycznej PWM*². Niedawno podjęte przez autorkę niniejszego artykułu szczegółowe badania zasobów archiwalnych i bibliotecznych z pewnością pozwolą przybliżyć tę niezwykle ciekawą postać, ówczesnie szanowaną w muzycznym świecie Berlina, Wiednia, Poznania, oddziałującą poprzez swe zainteresowania także na rozwój kulturalny lokalnych społeczności w miejscowościach, w których książę przebywał. Dziś wprawdzie jawi się w literaturze historycznej jako postać kontrowersyjna ze względu na niejednoznaczną postawę polityczną, ale jako twórca muzyki stawiany jest ponad granicami językowymi, politycznymi czy kulturowymi.

¹ Z. Jachimecki, W. Poźniak, *Antoni Radziwiłł i jego muzyka do Fausta*, Kraków 1957; zob. także: B.A. Schmidt, *Musik in Goethes „Faust”. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*, Sinzig 2006.

² B. Macheta, *Radziwiłł Antoni Henryk*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 8: *Pe-R*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 285–287.

Wstępny ogląd materiałów archiwalnych, jakie pozostały po księciu Antonim Henryku Radziwille i członkach jego najbliższej rodziny, pozwala na szeroko zakrojone działania badawcze dotyczące zarówno zasobów polskich, jak i zagranicznych. Szczególnie ciekawy, a wykorzystany tylko w pewnym stopniu do niniejszego opracowania, jest nieznaną dotąd szerzej w badaniach radziwiłłowskich zbiór dokumentów familijnych ujęty w tzw. Archiwum Warszawskim Radziwiłłów, przechowywanym w zasobach Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie. Stamtąd pochodzi niezwykle ciekawa korespondencja, ujęta w dziale XIII, wymieniana między księciem Antonim a jego najbliższymi, także podczas wizyt na Śląsku. Dzięki lekturze listów, pisanych głównie w języku francuskim, możliwe jest dokładne ustalenie dat i miejsc pobytu członków rodziny Radziwiłłów, wskazanie znaczących w regionie postaci, z którymi utrzymywano znajomość lub bliższą współpracę, czy ocenienie wpływu rodziny na lokalną kulturę muzyczną. Wykorzystano także wiadomości zawarte w najnowszych publikacjach historycznych autorstwa Dagmar von Gersdorf i Witolda Banacha³.

Książę Antoni Henryk Radziwiłł, herbu Trąby, przyszedł na świat w 1775 roku w Wilnie jako syn Michała Hieronima Radziwiłła (1744–1831) i Heleny z Przędzieckich (1753–1821), I ordynat na Przygodzicach, XII ordynat na Nieświeżu. Wychowany w artystycznej atmosferze na salonach swej matki, twórczyni słynnej Arkadii, został wysłany na naukę do Berlina, gdzie szybko wniknął w miejscową socjetę artystyczną. Tamże po długich pertraktacjach rodziców Antoniego z rodziną Hohenzollernów, młody książę poślubił w 1796 roku córkę księcia Augusta Ferdynanda (1730–1813) – najmłodszego brata króla Fryderyka II Wielkiego – Fryderykę Luizę Dorotę Pruską (1770–1836), równie dobrze wykształconą i utrzymującą rozległe kontakty z przedstawicielami nauki i sztuki (zob. ilustracja 1). Pomimo pewnej różnicy wieku (księżna była starsza



Ilustracja 1. Luiza i Antoni Radziwiłłowie według sztychu W.F. von d. Borch. Reprodukacja za: Österreichische Nationalbibliothek. Bildarchiv Austria, [online:] <http://www.bildarchivaustria.at/Preview/3784568.jpg> [11.10.2020].

³ D. von Gersdorf, *Na całym świecie tylko Ona. Zakazana miłość księżniczki Elizy Radziwiłł i Wilhelma Pruskiego*, tłum. G. Prawda, Jelenia Góra 2014; W. Banach, *Radziwiłłowie. Burzliwe losy słynnego rodu*, Poznań 2018.

o pięć lat) oraz różnic w pochodzeniu, wyznaniu i kulturze była to niezwykle zgodna i kochająca się para, co miało wpływ na późniejszą twórczość księcia⁴.

Miejszem szczególnie ożywionej działalności towarzyskiej i artystycznej była rezydencja Radziwiłłów w Berlinie (tzw. *Hôtel de Radziwill* położony przy Wilhelmstraße 77), którą Antoni otrzymał od swego ojca Michała Hieronima. Jak wspomniano, „stała się rychło istotnym siedliskiem muz, dzięki licznym talentom jej właściciela”, a przebywały tam „tłumy gości: książąt krwi, uczonych i artystów. Księżna potrafiła ożywiać i łączyć wszystkich. Nieraz podczas kolacji odbywał się koncert”⁵.

Książęce zamiłowanie do muzyki oraz bliskie stosunki z rodziną królewską zaowocowały wieloma dedykacjami muzycznymi, których Antoni Henryk Radziwiłł był adresatem. Swoje dzieła dedykowali mu m.in. Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn-Bartholdy (z którego siostrą Fanny była zaprzyjaźniona księżna Luiza), Maria Szymanowska, Giacomo Meyerbeer, Louis Spohr oraz Fryderyk Chopin. Zaprzyjaźniony z rodziną berliński kompozytor i dyrygent Bernhard Klein często dawał prywatne koncerty na salonach Radziwiłłów, organizując małe akademie śpiewacze⁶.

Pierwsza poświadczona źródłowo wizyta księcia Antoniego Radziwiłła na Śląsku odbyła się w roku 1794, kiedy odwiedził on zamek księcia Fryderyka Augusta brunszwickiego (1740–1805) w Oleśnicy (Oels). Jak relacjonował sam gospodarz w swym drukowanym dzienniku, młody Radziwiłł przybył z wizytą 24 sierpnia 1794 roku i wziął udział w wieczornym koncercie i kolacji – nie mamy w tym wypadku informacji, czy był także jednym ze współwykonawców koncertu⁷. Wkrótce przez małżeństwo miał Antoni zostać spowinowacony z domem oleśnickim. Książę Fryderyk August brunszwicki jako siostrzeniec króla Fryderyka II Wielkiego był bowiem kuzynem jego przyszłej małżonki Luizy z Hohenzollernów. Z listów Radziwiłła do żony wynika, że utrzymywał on kontakty towarzyskie ze śląską arystokracją. Wiadomo, że mniej więcej od roku 1803 bywał sporadycznie w posiadłości Hatzfeldów w Żmigrodzie (Trachenberg), najczęściej udając się tam na polowania podczas swoich pobytów w dobrach przygodzickich⁸.

⁴ Zob. m.in.: S. Cat-Mackiewicz, *Dom Radziwiłłów*, red. A. Niemczyk, Kraków 2012; A. Galos, A. Nowak-Romanowicz, *Radziwiłł Antoni Henryk*, „Polski Słownik Biograficzny” 1987, t. 30, s. 157–159; J. Durka, *Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833) – szkic do portretu arystokraty, namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, [w:] *Górny Śląsk i Wielkopolska w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Wybrane aspekty z dziejów polityki i edukacji*, red. J. Durka, Poznań 2012, s. 11–30.

⁵ A. Czarnkowski, *Biedna Eliza*, [w:] *Obląkania serdeczne*, Poznań 1926, s. 180, cyt. za: J. Durka, *op. cit.*, s. 16.

⁶ A. Galos, A. Nowak-Romanowicz, *op. cit.*, s. 159.

⁷ „Journal plaisant, historique, politique et littéraire”, Oels, t. 2 (1794) nr 2, s. 158–159.

⁸ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (dalej cyt. AGAD), Archiwum Warszawskie Radziwiłłów (dalej cyt. AWR), dz. XIII, seria 13.1, sygn. 13, s. 232–234; *ibidem*, sygn. 14, s. 62–65, 132–135.

Wizyty w stolicy Śląska – znajomość i współpraca z muzykami wrocławskimi

Przejazdy z Nieborowa, Poznania, a później Antonina przez Śląsk (związane zarówno ze sprawami służbowymi, jak i rodzinnymi) najczęściej wiązały się z pobytami księcia we Wrocławiu, który odwiedzał wielokrotnie, zapisując pamięć o wydarzeniach w mieście w swojej korespondencji oraz dokumentach pozostawionych przez miejscowe środowisko artystyczne. We Wrocławiu działał jako śpiewak, dyrygent i pedagog pochodzący z Królewca Johann Theodor Mosewius (1788–1858), zaznajomiony z Radziwiłłem jeszcze w czasie pobytu księcia wraz z dworem królewskim w Królewcu w 1807 roku. Światło na tę znajomość rzuca list Mosewiusa do C.J.A. Hoffmanna, zamieszczony w jego słynnym leksykonie *Die Tonkünstler Schlesiens*. Wiadomo na tej podstawie, że Mosewius darzył księcia i jego działalność muzyczną wielkim szacunkiem, wyróżnił go spośród pozostałych artystów występujących na królewskich salonach za jego „uduchowioną grę i szczerzy śpiew”⁹. Dodać należy, że w tym czasie młody Mosewius stawiał swe pierwsze kroki na tamtejszej scenie teatralnej, a od roku 1814 pełnił funkcję dyrektora muzycznego królewskiej opery. Sposób, w jaki Radziwiłł wykonywał pieśni solowe oraz partie basowe w kwartetach wokalnych, stał się dla późniejszego dyrektora wrocławskiej Singakademii jednym z najważniejszych wzorów, podkreślał on bowiem szczególnie wymowę słów, naturalność przekazu i głębię emocjonalną, obcą wielu jemu współczesnym śpiewakom¹⁰. Opis ten odpowiada krótkiej charakterystyce księcia, nakreślonej przez Konstancyę Białecką we wstępie do przetłumaczonych przez nią i wydanych w 1912 roku pamiętników księżnej Luizy, w których czytamy: „Prawy, dystyngowany, zrównoważonego umysłu, dla wszystkich uprzejmy, był prawdziwym typem magnata. Przytem rysował artystycznie, grał na wiolonczeli, jak skończony wirtuoz, komponował utwory muzyczne i śpiewał romantyczne pieśni z uczuciem, niedającym się naśladować”¹¹.

Bezsprzecznie zaś najlepszym świadectwem wrażliwości muzycznej Radziwiłła, tak cenionej przez Mosewiusa, była opinia Johanna Wolfganga von Goethego,

⁹ „[...] seelenvolle Spiel und tiefempfundener Gesang”, cyt. za: C.J.A. Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst*, Breslau 1830, s. 316. Na fakt znajomości Radziwiłła i Mosewiusa oraz fragmenty korespondencji z Hoffmannem po raz pierwszy zwróciła uwagę Maria Zduńiak (*Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, Wrocław 1984, s. 120).

¹⁰ C.J.A. Hoffmann, *op. cit.*, s. 316.

¹¹ *Pamiętniki ks. Radziwiłłowej (Ludwiki ks. pruskiej) – Czterdzieści pięć lat mojego życia (1770 do 1815) w przekładzie Konstancy Białeckiej*, Warszawa [1912], s. 5.

który w jednym z listów pisał: „Jest on pierwszym prawdziwym trubadurem, którego spotkałem, talent pełen siły i entuzjazmu – cechuje go coś fantastycznego, a wszystko, co wykonuje, ma charakter indywidualny”¹².

Pierwszy pobyt Antoniego Henryka Radziwiłła we Wrocławiu, udokumentowany w jego korespondencji, przypadł na niespokojny czas wojen napoleońskich w kwietniu 1813 roku, kiedy to książę towarzyszył królowi pruskiemu przed zaplanowanym w Żmigrodzie spotkaniem z carem Rosji Aleksandrem I (gdzie podpisano wówczas tzw. protokół trachenberski). Radziwiłł gościł 13 kwietnia podczas wykonania oratorium *Der Tod Jesu* Carla Heinricha Grauna pod kierunkiem Gottloba Benedicta Biereya, które odbyło się we wrocławskiej Auli Leopoldyńskiej (zob. ilustracja 2, s. 48–49)¹³. Podróżował w tym czasie wielokrotnie między Berlinem a Śląskiem, relacjonując w listach do żony wydarzenia lipcowego szczytu żmigrodzkiego. Kolejna znamienita wizyta Radziwiłła we Wrocławiu przypadła na początek października 1818 roku, kiedy książę odwiedził miasto wraz z żoną i dziećmi. Para książęca gościła m.in. w Bibliotece Uniwersyteckiej, co poświadczyła w księdze odwiedzin własnoręcznie złożonymi podpisami¹⁴. Rodzina bywała także na wrocławskich salonach, czego dowodem jest wpis, jakiego książę Radziwiłł dokonał w 1820 roku w sztambuchu miejscowego malarza Augusta Bacha, okraszając go odręcznym rysunkiem (zob. ilustracja 3, s. 50). Wiadomo też, że książę z rodziną przyjechał do Wrocławia ponownie w roku 1829, o czym donosiła „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego”¹⁵. Radziwiłłowie odwiedzali Wrocław niemal rokrocznie, zatrzymując się w mieście w połowie drogi między Antoninem a letnią posiadłością w Ciszycy koło Kowar.

Pobyty we Wrocławiu – przed kongresem wiedeńskim związane przede wszystkim z działaniami politycznymi, a później głównie z przejazdami do śląskich uzdrowisk i do Ciszycy – umożliwiły Radziwiłłowi udział w rozmaitych wydarzeniach muzycznych w mieście, na które był zapraszany z racji swej pozycji. Poznanych we Wrocławiu muzyków wysoko cenił, czego dowodem są przypadki objęcia ich protekcją i zatrudniania w miastach, w których książę przebywał. Pierwszym przykładem jest znajomość z Friedrichem Christianem Hermannem Uberem (1781–1822), urodzonym w stolicy Śląska, wykształconym muzycznie m.in. przez Daniela Gottloba Türka na uniwersytecie w Halle. Artyści poznali się we Wrocławiu w 1804 roku, czego efektem był wyjazd Ubera do Berlina, gdzie początkowo tworzył pod kuratelą Radziwiłła,

¹² List J.W. Goethego do K.L. Knebla z 2 VI 1814, [w:] M.M. Potocka, *Z moich wspomnień (Pamiętnik)*, red. E. Kozłowski, Łomianki 2010, s. 246, aneks Ib.

¹³ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 14, s. 94–95; R.C. Kiessling, *Nachrichten über Konzerte in Breslau 1722–1836*, Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego, rkps, sygn. 2907, f. 66v.

¹⁴ *Księga odwiedzin Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, rkps, sygn. IV/Fol 308, cyt. za: notatka z Archiwum Marii Zduniak w zbiorach Biblioteki Kulturoznawstwa i Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego.

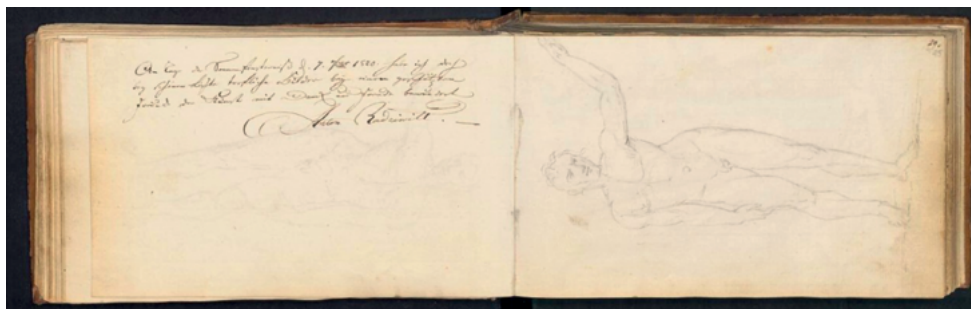
¹⁵ M. Zduniak, *op. cit.*, s. 120.

Breslau J. 13. Avril. 1815. - 94
 Mardi. a 11 heures de la nuit

Je lui arrive hier au soir à Poggendorf j'y
 ai passé la nuit. ai couru des relais en
 avant et me voila ici depuis 8 heures de soir.
 On m'a dit à Kalisch le Roi ici et l'Empereur
 a Traubenberg j'ai préféré venir directement
 ici parler au Premier ^{depuis} Supérieur et ne voila
 t'il pas qu'il est parties hier pour Koinau
 ou les troupes Russes doivent passer l'Oder
 j'ai fait un détour et n'ai pas même trouvé
 Hardenberg ici qui accompagne le Roi.
 Quant. et malheureusement ~~par~~ déjà à Grabe
 ce qui me dérange prodigieusement. J'ai
 été ce soir pour ^{aujourd'hui} parler a quelqu'un qui
 me dise quelque chose chez le Pradiger
 et j'ai trouvé la Kaune a sa table a
 thé avec Leopold de Hombourg Delbrück
 et Schön qui part aussi pour Dresde
 voila 4 personnes rassemblée de 4 bouts
 bien opposés. — J'ai vu Schön

95
 se passer chez moi a 9 heures de
 matin et je le chargerai de Courtois
 p. Quar. et tiendrais conseil si je dois
 suivre les MM^{tes} des demain a ^{Paris}
 ou elles resteront jusqu'a Vendredi.
 J'ai été a 9 heures au Sod Jesu
 de Graan qui on a exécuté aujourd'hui
 et qui j'ai voulu surprendre toutes les
 Princeses, qui y étoient, a leur montée
 en voiture. Elles ont eu grande joie
 de me voir et ~~me~~ ont témoigné d'une
 manière très aimable - J'ai rencontré
 le Baron Delmar a ce concert qui par
 de grand mérite pour Berlin et que je
 charge de cette lettre. - Je t'écris de
 par la poste - adieu je t'embrasse bien
 tendrement avec les enfants. Respect
 Compliments a la sœur.
 ton aij
 Je suis retourné Souper chez la sœur
 car je n'ai rien mangé depuis le midi.

Ilustracja 2 (s. 48–49). List księcia Radziwiłła do żony Luizy, nadany we Wrocławiu 13 marca 1813 r. Reprodukacja oryginału ze zbiorów Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie, AWR, dz. III, seria 13.1, sygn. 14, s. 94–95.



Ilustracja 3. Wpis księcia Antoniego Henryka Radziwiłła do sztambucha Augusta Bacha z 7 lutego 1820 roku. Reprodukacja za: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego, [online:] <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/85262/edition/89265> [11.10.2020], oryginał w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Oddział Rękopisów, sygn. IV O 11a, f. 44v-45 r.

a dzięki znajomości z Bernhardem Rombergiem otrzymał posadę muzyka na dworze księcia pruskiego Ludwika Ferdynanda (1772–1806), ukochanego brata księżnej Luizy Radziwiłłowej¹⁶. Już po zakończeniu wojen napoleońskich w podobnych okolicznościach nawiązał Radziwiłł we Wrocławiu znajomość z utalentowanym młodym pianistą Karlem Heinrichem Zöllnerem (1792–1836), który dzięki protekcji księcia w latach 1820–1827 działał w Poznaniu jako organista i pedagog śpiewu, jednocześnie zatrudniony jako nauczyciel muzyki na warszawskim dworze Joanny Grudzińskiej (1791–1831), księżnej łowickiej, małżonki wielkiego księcia Konstantego Romanowa. Fakt ten odnotowano w obu śląskich leksykonach muzycznych – Hoffmanna i Kossmalyego-Carla¹⁷. Do Poznania Radziwiłł ściągnął także innego śląskiego muzyka – Franza (Franciszka) Klingohra (1793–1853), najmłodszego brata Josepha Wilhelma Klingohra (pochodzącego z miejscowości Opawice niedaleko Głubczyc), kapelmistrza rodziny Anhaltów na zamku w Pszczynie¹⁸. Franz Klingohr, nauczyciel muzyki księżniczki Elizy, znany jest głównie z literatury jako współwykonawca sonat Mozarta, Beethovena i Hummła, które rzekomo grał na cztery ręce z Fryderykiem Chopinem podczas pobytu kompozytora w Poznaniu w 1829 roku¹⁹.

¹⁶ C.J.A. Hoffmann, *op. cit.*, s. 441.

¹⁷ C.J.A. Hoffmann, *op. cit.*, s. 477; C. Kossmaly, Carlo [C.H. Herzel], *Schlesisches Tonkünstler – Lexikon, enthaltend die Biographien aller Schlesischen Tonkünstler, Componisten, Cantoren, Organisten, Tongelehrten, Textdichter, Orgelbauer, Instrumentenmacher etc. Nebst genauer Angabe aller Schlesischen musikalischen Institute, Vereine, Musikschulen, Liedertafeln etc.*, Bd. 3, Breslau 1846, s. 330–331.

¹⁸ J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych Panów i Księżąt Pszczyńskich. Od Promnitzów do Hochbergów*, Pszczyna 2009, s. 84–85.

¹⁹ H.F. Nowaczyk, *Chopin na traktach Wielkopolski Południowej*, Kalisz 2006, s. 16; H. Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford 2008, s. 192.

Wizytacje urzędowe – odwiedziny w śląskich garnizonach

Wiosną i latem 1813 roku, w okresie nasilenia działań koalicji antyfrancuskiej z lat 1812–1814, Radziwiłł podróżował w sprawach politycznych do wielu miejscowości śląskich m.in. do Lubania (Lauban), Lwówka Śląskiego (Löwenberg), Złotorii (Goldberg) czy Środy Śląskiej (Neumarkt)²⁰. Wyznawał wówczas swojej żonie, że tęskni do domowego muzykowania i zapytywał małżonkę, czy nadal śpiewają w domu arie i czy córka Eliza otrzymała upragniony „klawesyn”²¹. W czerwcu i lipcu tego roku jego bazą stał się Dzierżoniów (Reichenbach)²². Stamtąd wyjeżdżał do króla do Łądko-Zdroju (Bad Landeck), wizytował także wojska w Grodkowie (Grottkau) i Nysie (Neisse)²³. Na trasie do kwatery głównej we Wrocławiu zatrzymał się też po raz kolejny w pałacu w Żmigrodzie²⁴. Odwiedził wówczas również Ząbkowice Śląskie (Frankenstein), Kłodzko (Glatz) i Kudowę-Zdrój (Bad Kudowa)²⁵.

Pod koniec roku 1814 książę Radziwiłł wyprawił się na kongres wiedeński, gdzie pozostał do kwietnia 1815, przy okazji nawiązując w stolicy cesarstwa kolejne znajomości artystyczne. Szybko stał się członkiem honorowym Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego, brał także udział jako współautor muzyki i jeden z wykonawców w wystawieniu sztuki teatralnej z udziałem wielu dystyngowanych arystokratów z rodzin panujących oraz przebywających wówczas na kongresie²⁶. Nie miał Radziwiłł jednak większego wpływu na podejmowane tam strategiczne decyzje, gdyż był wyłącznie towarzyszem króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III (1770–1840).

Po kongresie wiedeńskim Antoniemu Radziwiłłowi doszły kolejne obowiązki wiążące się ze zmianą miejsca zamieszkania. Wybrano go na namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego pod berłem króla pruskiego – co wymagało od rodziny przenosin do Poznania. W praktyce funkcja ta nie wiązała się jednak z możliwością podejmowania jakichkolwiek decyzji. O wszelkich działaniach informowano księcia *post factum*, co przyczyniło się do jego licznych zatargów z królewską administracją. W Poznaniu Radziwiłł rozwinął salon artystyczny, a jego żona Luiza znana była i ceniona za wkład w rozwój edukacji i kultury wśród polskich mieszkańców miasta. Książę zaangażował się aktywnie w rozwój miejscowego Towarzystwa Śpiewaczego, przygotowując z chórzystami wykonanie m.in. wybranych scen z *Fausta*²⁷.

²⁰ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 14, s. 102–111.

²¹ *Ibidem*, s. 116.

²² *Ibidem*, s. 115–118, 123–131, 138–139.

²³ *Ibidem*, s. 160.

²⁴ *Ibidem*, s. 132–135.

²⁵ *Ibidem*, s. 162.

²⁶ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 15, s. 121–202.

²⁷ J. Durka, *op. cit.*, s. 19.

Modnie i dla zdrowia – Radziwiłłowie u śląskich wód

Artystyczne pasje księcia Radziwiłła oddziaływały także na jego żonę i dzieci, a zwłaszcza córki. Spośród nich talenty po ojcu odziedziczyła szczególnie starsza córka – Eliza Radziwiłłówna, uzdolniona muzycznie (ceniona za piękny głos) i plastycznie. To właśnie z jej sztambuchów pochodzą portrety rysunkowe Fryderyka Chopina, nakreślone przypuszczalnie w latach 1826 i 1829²⁸, czy przedstawienie muzyków ludowych z okolic położonych nieopodal Przygodzic²⁹. Eliza jednak była najwątleszym z dzieci Radziwiłłów (dodać należy, że kilkoro dzieci zmarło w pierwszych latach życia), zmagająca się m.in. z gruźlicą. Z tego powodu niezbędną dla utrzymania dobrej kondycji tradycją rodziny stały się częste pobyty w miejscowościach uzdrowiskowych – głównie Śląska i Czech. Okres zimowo-wiosenny Radziwiłłowie spędzali w swych miejskich rezydencjach w Berlinie lub w Poznaniu, a na czas letnio-jesienny udawali się głównie na pobyty rekreacyjne w Sudetach.

Pierwsze udokumentowane wyjazdy lecznicze berlińskich Radziwiłłów to pobyty w Łądku-Zdroju, który jeszcze za czasów panowania Fryderyka II Wielkiego stał się ulubionym uzdrowiskiem pruskiej rodziny królewskiej. Rozbudowany staraniem śląskiego ministra, barona Karla Geорга von Hoyma, stopniowo przyciągał lokalną arystokrację, stawiającą tam własne siedziby (np. rodziny Maltzanów czy Bironów)³⁰. Po raz pierwszy książę Radziwiłł miał pojawić się w zdroju już w lipcu i sierpniu 1813 roku, kiedy to zjechała tam cała królewska świta – ówczesny król Fryderyk Wilhelm III, do którego w odwiedziny przybył rosyjski car Aleksander I. Podziwiał wówczas książę Antoni uroki nie tylko samego zdroju, ale także ogrodów urządzonych w pobliskich Trzebieszowicach (Kunzendorf). Zachwalał żonie również wspaniały zamek biskupi w pobliskim Javorníku. Samo uzdrowisko Łądek-Zdrój określił jako dużo przyjemniejsze niż czeskie Teplíce czy Karlsbad. Nie miał jednak wówczas przypuszczalnie dogodnego miejsca do rezydowania, dlatego kwaterował w Dzierżoniowie³¹. W 1820 roku do Łądku-Zdroju przybyła tym razem sama księżna Luiza z dziećmi i relacjonowała swój pobyt w listach do najstarszego syna Wilhelma oraz do teściowej Heleny³². Wiadomo, że tym czasie książę Antoni sfinansował budowę nowego hotelu, nazywanego powszechnie *Hôtel de Pologne*, gdzie jego córka Eliza założyła bibliotekę z polskim księgozbiorem przeznaczoną dla przebywających w kurorcie rodaków³³.

²⁸ H.F. Nowaczyk, *Chopin w podróży. Głosy do biografii*, Warszawa 2013, s. 322–323.

²⁹ Z.J. Przerembski, *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom*, Warszawa 2007, s. 58–60.

³⁰ W. Ciężkowski, *Łądek Zdrój*, Wrocław 2008.

³¹ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 14, s. 160–167.

³² AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 42, s. 4–23; *ibidem*, sygn. 19, s. 374–387, 942–945. W dotychczas przeanalizowanej korespondencji brak dowodów na osobisty pobyt księcia Antoniego Henryka Radziwiłła w Łądku-Zdroju w 1820 roku.

³³ Budynek znajdujący się przy dzisiejszej ulicy Orlej nr 2, obecnie pełni funkcję domu mieszkalnego.

Kolejnym ważnym śląskim rejonem uzdrowiskowym, do którego w początkach XIX wieku zjeżdżało na kurację sporo przedstawicieli polskiej arystokracji, były dwa źródła w pobliżu Wałbrzycha – tzw. Stary Źródło (Altwasser) oraz Szczawno-Źródło (Bad Salzbrunn). Przybycie w 1820 roku na kurację księżnej Luizy wraz z dziećmi (synem Ferdynandem oraz dwiema córkami – Elizą i Wandą) zostało odnotowane w korespondencji Luizy do męża oraz do najstarszego syna Wilhelma³⁴. Wizyta Radziwiłłów okazała się wielką reklamą dla źródła. Niektóre opracowania podają, że w tym samym czasie Antoni przebywał nieopodal na zamku w Książu (Fürstenstein). W wydarzeniu tym upatruje się nieraz początków znajomości księżniczki Elizy z następcą tronu pruskiego księciem Wilhelmem. Znajomość miała zostać zawarta na zamku Książ, gdzie Hochbergowie (będący także właścicielami Szczawna-Źródła) używali gościny osobom wysokiego urodzenia³⁵. Pobyt Radziwiłłów w Książu poprzedziła wizyta w innym śląskim uzdrowisku – Cieplicach (Warmbrunn), podczas której księżna z córkami odwiedziły pałac Schaffgotschów³⁶. Do obu rezydencji rodzina powracała kilkakrotnie. W sierpniu 1822 roku Luiza przybyła z córkami na kolejną kurację do Szczawna-Źródła, zwracała się jednak w listach swemu najstarszemu synowi Wilhelmowi z planów wydzierżawienia rezydencji w okolicach Kowar (Schmiedeberg) ze względu na panujący tamże zdrowy górski klimat³⁷. Swój pobyt w uzdrowisku i na zamku Książ relacjonowała także szczegółowo mężowi³⁸. Kolejne wizyty księżnej w Książu odnotowano w korespondencji w latach 1823 i 1828³⁹. Antoni Radziwiłł pojawił się w Szczawnie-Źródła jeszcze w roku 1830, zachwalając zbawienny wpływ tamtejszych wód na zdrowie jednego z jego synów⁴⁰.

Ciszycza – karkonoska ostoja i miejsce twórcze

Ulubionym miejscem letnich pobytów rodziny Radziwiłłów od lat 20. XIX wieku stała się karkonoska Ciszycza (Ruhberg) położona nieopodal Kowar. Założenie pałacowo-parkowe powstało około roku 1790 z inicjatywy pruskiego ministra Śląska,

³⁴ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 19, s. 920–941; *ibidem*, sygn. 42, s. 89–104, 127–138.

³⁵ S. Michalik, *Cesarski romans w Książu*, [online:] https://www.ksiaz.eu/59/Warto_wiedziec/Cesarski_romans_w_Ksiazu/ [17.03.2019].

³⁶ *Gästebuch der Reichsgrafen von Schaffgotsch in Bad Warmbrunn*, rkps z lat 1818–1937, SLUB Dresden, sygn. Mscr.Dresd.App. 3147, s. 2 i 5.

³⁷ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 44, s. 137–149.

³⁸ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 17, s. 152–192.

³⁹ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 19.

⁴⁰ J. Kiepus, *Podróże Polaków do śląskich wód mineralnych w XVIII i XIX wieku*, praca magisterska, Wydział Historyczno-Filozoficzny UW, Instytut Historyczny, Wrocław 1979, mps, s. 45, cyt. za: J. Durka, *op. cit.*, s. 16.

barona Karla Georga von Hoyma, według projektu Carla Gottharda Langhansa. Następnie majątek przechodził w ręce rodzin Maltzanów i Bironów, a w 1820 roku wdzierzał i dwa lata później zakupił go książę Antoni Henryk Radziwiłł⁴¹. Tam członkowie rodziny z pewnością rozwijali swoje zamiłowania artystyczne, spędzali czas na konwersacji czy lekturze. Rodzinne spotkania w salonie w Ciszycy Eliza Radziwiłłówna upamiętniała na swych rysunkach⁴². Prowadzono ożywione życie towarzyskie, zwłaszcza że utrzymywano kontakty z pobliskimi rezydencjami tworzącymi dzisiejszą Dolinę Pałaców i Ogrodów – szczególnie z rezydencjami należącymi do pruskiej rodziny królewskiej w Karpnikach (Fischbach) i Mysłakowicach (Erdmannsdorf) oraz posiadłością rodziny von Redenów w Bukowcu (Buchwald). Radziwiłłowie wyjeżdżali do Ciszycy regularnie od sierpnia 1822 roku, a szczegóły pobytu w kolejnych latach odnajdujemy w rodzinnej korespondencji – zwłaszcza księżnej Luizy do męża i syna Wilhelma. Z listów wiadomo, że przybywającym do pałacu gościom organizowano rozmaite atrakcje, podróżowano nie tylko do wspomnianych wcześniej pałaców, lecz także do Cieplic, na zamek Chojnik czy na Śnieżkę (Schneekoppe). Wzajemne wizyty pomiędzy rezydencjami były niezwykle częste, co sprzyjało zacieśnianiu wzajemnych stosunków⁴³.

Wstępna analiza korespondencji przechowywanej w Warszawie nie pozwoliła do tej pory na wyszczególnienie zagadnień życia muzycznego w pałacu w Ciszycy (zob. ilustracje 4–5), co może się zmienić po przeprowadzeniu dokładnej transkrypcji źródeł, utrudnionej zwłaszcza ze względu na mało czytelny charakter pisma księżnej Luizy. Dzięki wcześniejszym analizom korespondencji Elizy Radziwiłłówny wspomnieć można jednak, że doniosłym wydarzeniem była w 1824 roku wizyta w Ciszycy króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III. Śpiewano wówczas m.in. pieśni do słów Goethego, do których na gitarze akompaniował sam książę Antoni⁴⁴.

Wstępne badania dotyczące spuścizny kompozytorskiej księcia Antoniego Radziwiłła wskazują, że nie pozostawił on po sobie zbyt wielu dzieł. Poza pomnikową

⁴¹ A. Franke, *Zamki, pałace, dwory w Kotlinie Jeleniogórskiej. Przegląd*, [w:] *Dolina Zamków i Ogrodów. Kotliną Jeleniogórska – wspólne dziedzictwo*, red. O. Czerner, A. Herzig, Berlin–Jelenia Góra 2003, s. 343–344; R.M. Łuczynski, *Rezydencje magnackie w Kotlinie Jeleniogórskiej w XIX wieku*, Wrocław 2007, s. 82–83.

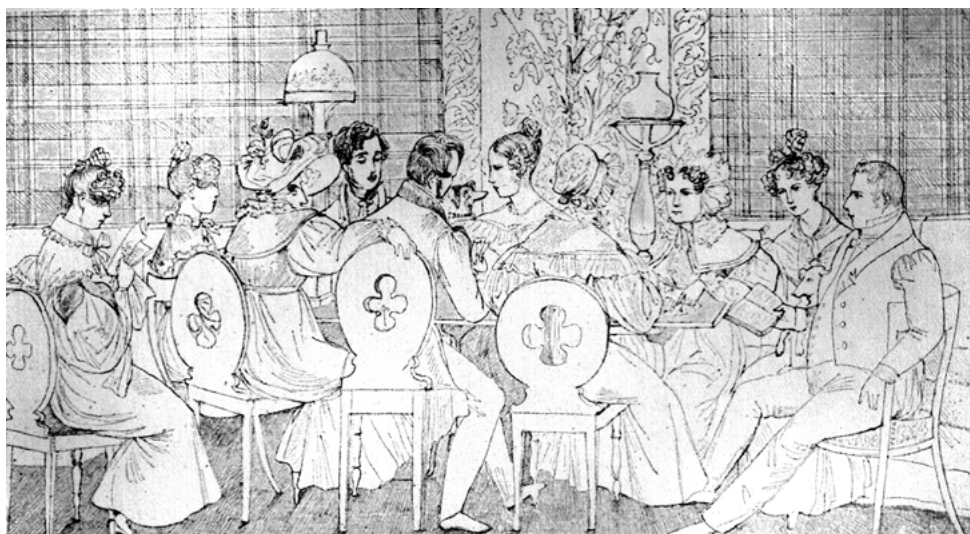
⁴² Znanne są dwa rysunki Elizy Radziwiłłówny przedstawiające spotkania rodzinne i towarzyskie w pałacu w Ciszycy, pochodzące z 1822 i ok. 1830 roku, zob. B. Henning, *Elisa Radziwiłł. Ein Leben in Liebe und Leid*, Berlin 1912, wkładka między s. 42–43; D. von Gersdorf, *op. cit.*, s. 276–277.

⁴³ Korespondencja Luizy Radziwiłłowej do syna Wilhelma: AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 44, 45, 46 (całość); korespondencja Luizy do męża Antoniego z lat 1823–1824: AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 17, s. 437–511, 520–540, 773–776, 783–850; korespondencja Luizy do męża Antoniego z lat 1825–1828 i 1830: *ibidem*, sygn. 18, s. 148–237, 242–319, 496–562, 831–870, 1033–1060; korespondencja Luizy do męża Antoniego z 1832 r.: *ibidem*, sygn. 20, s. 402–519; zob. także U. Bończuk-Dawidziuk, *Działalność kulturalna hrabiny Friederike von Reden (1774–1854)*, Wrocław 2019.

⁴⁴ D. von Gersdorf, *op. cit.*, s. 117.



Ilustracja 4. Pałac w Ciszycy koło Kowar – wizerunek odbity na papeterii z korespondencji Luizy Radziwiłł do syna Wilhelma. Reprodukacja oryginału ze zbiorów Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie, AWR, dz. XIII, seria 13.1, sygn. 20, s. 412.



Ilustracja 5. Rodzinny wieczór w pałacu w Ciszycy na rysunku Elizy Radziwiłł (ok. 1830). Pierwszy od prawej książę Antoni Henryk Radziwiłł. Reprodukacja za: B. Henning, *Elisa Radziwiłł. Ein Leben in Liebe und Leid*, Berlin 1912, wkładka między s. 42–43.

operą *Faust* trzon twórczości stanowią pieśni o charakterze salonowym (wraz z kilkoma duetami), tworzone głównie w języku francuskim i niemieckim z towarzyszeniem fortepianu lub na bliski księciu zestaw instrumentów – gitarę i wiolonczelę, której partię z powodzeniem sam realizował⁴⁵. Dalsze etapy badań repertuarowych być może pozwolą stwierdzić, jakie kompozycje powstały podczas wizyt księcia na Śląsku. W literaturze funkcjonuje bowiem powszechne przekonanie, że to właśnie podczas letnich pobytów w posiadłości Ciszycza stopniowo powstawały kolejne sceny do *Fausta*. Pomysł umuzycznienia dramatu Goethego narodził się około 1808 roku, kiedy to poeta ogłosił drukiem fragmenty swego dzieła⁴⁶. Projekt muzyki do *Fausta* wszedł w fazę realizacji około roku 1814, gdy książę osobiście udał się do Weimaru, co poświadcza korespondencja Goethego, w której przekazał on księciu dwie nowe sceny uzupełniające istniejące już dzieło⁴⁷. W 1819 roku odbyło się prawykonanie muzyki do *Fausta* w Berlinie (pałac Monbijou) z udziałem tamtejszej Singakademii – której książę był czynnym członkiem – pod kierunkiem Carla Friedricha Zeltera. Radziwiłł zastrzegł również, aby przez kolejnych 50 lat wyłącznie ta instytucja mogła wykonywać jego utwór⁴⁸. Do końca życia pracował, prawdopodobnie głównie w Ciszycy, nad zadowalającą go, finalną wersją. Kompletnie, ukończone i wydane już po śmierci księcia dzieło ogłoszono drukiem i wykonano w Berlinie 26 października 1835 roku w siedzibie Singakademii. Niedługo później pamięć kompozytora uczczono we Wrocławiu podczas jednej z Akademii Muzycznych organizowanych przez zarząd Teatru Miejskiego, wykonując 27 kwietnia 1836 roku muzykę do *Fausta*⁴⁹. Utwór ten stał się popularny w stolicy Śląska głównie za sprawą miejscowej Singakademii. Ceniący twórczość Radziwiłła Johann Theodor Mosewius wykonał to dzieło ze swym zespołem po raz pierwszy 3 maja 1845 roku, a fragmenty mówione recytował uznany wówczas poeta Carl von Holtei.

⁴⁵ Ciekawy przykład pieśni solowej z towarzyszeniem gitary i wiolonczeli stanowi *Spinnerlied*, będąca interesującym preludium do popularnej pieśni Stanisława Moniuszki *Prząśniczka*. Zachowuje ona tradycyjny dla tematyki pieśni przy kołowrotku motoryczny ruch w linii basowej akompaniamentu, realizowany w tym wypadku przez wiolonczelę; zob. *Lieder mit Begleitung der Gitarre und des Violoncells in Musik gesetzt vom Fürsten A. R...[adziwiłł]*, Breitkopf und Härtel, Leipzig [b.d.], egzemplarz ze zbiorów Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu. Autorka dziękuje prof. dr. hab. Remigiuszowi Pośpiechowi za umożliwienie skorzystania ze źródła.

⁴⁶ A. Galos, A. Nowak-Romanowicz, *op. cit.*, s. 158.

⁴⁷ AGAD, AWR, dz. XIII, seria 13.9, sygn. T16/24 (całość).

⁴⁸ W dotychczasowej literaturze istnieje sporo rozbieżności co do daty rozpoczęcia prac nad muzyką do *Fausta* (między 1812 a 1814) oraz daty pierwszego wykonania w berlińskim pałacu Monbijou (1819–1820). Kwestia ta wymaga dalszych szczegółowych badań źródłowych.

⁴⁹ M. Zduniak, *op. cit.*, s. 43–44. Utwór Radziwiłła, który następnie wykonano wielokrotnie we Wrocławiu na przestrzeni XIX wieku, zdaniem krytyka lokalnego periodyku „Breslauer Theater-Zeitung” H. Michaelsona nie znalazł należytego oddźwięku, gdyż [dzieło to – uzup. A.D.] „przewyższało możliwości percepcyjne przeciętnego słuchacza” (*ibidem*, s. 44).

Lokalna krytyka, doceniająca wartość kompozycji, doszukiwała się w niej jednak rozlicznych mankamentów, co szczególnie podkreślano podczas kolejnego wykonania zrealizowanego przez Singakademie dnia 24 marca 1855 roku. W kolejnych latach dzieło to wracało wielokrotnie na sceny wrocławskich teatrów, zwyczajowo jednak było łączone z muzyką Petera Lindpaintnera⁵⁰. Twórczość Radziwiłła przypominał wrocławianom także Emil Bohn, twórca słynnych Koncertów Historycznych. W ramach dwóch koncertów z cyklu zatytułowanego *Faust Goethego w muzyce* (29 lutego i 7 marca 1892) zabrzmiały dwie sceny z muzyki książęcego autorstwa. Było to zarazem ostatnie z około 30 wykonań tej kompozycji we Wrocławiu⁵¹.

Dalsze wnikliwe eksploracje źródeł – archiwaliów, korespondencji, pamiętników i prasy – pozwolą z pewnością szczegółowo scharakteryzować śląskie epizody z życia księcia Radziwiłła, a zwłaszcza wskazać na powstałe w tym regionie kompozycje oraz udział w kształtowaniu lokalnej kultury muzycznej. Dużo trudniejszym zadaniem będzie w miarę dokładna rekonstrukcja twórczości, w znacznej części ofiarowanej prywatnym osobom i przeznaczonej do użytku prywatnego. Pozostaje ona rozproszona i na razie niemal nieobecna w międzynarodowej bazie źródeł RISM lub często sygnowana jest jako zbiór kompozycji anonimowych. Podsumowując wstępny etap badań nad życiem i twórczością muzyczną księcia Antoniego Henryka Radziwiłła, można jednak zauważyć, że Śląsk – głównie Wrocław i tereny u stóp Sudetów, a zwłaszcza Karkonoszy – już od końca XVIII wieku przyciągał pruską arystokrację, w tym członków rodziny królewskiej, wokół której zaczęły się tworzyć większe kręgi. Wchodząc w posiadanie pałacu w karkonoskiej Ciszy, w obraz ten trwale wpisała się niezwykle umuzykalniona rodzina Radziwiłłów. Trwające badania historyczne nad działalnością poszczególnych domów śląskich uzupełnią z pewnością ten obraz i pozwolą na ukazanie szerszych kontekstów kultury muzycznej regionu, szczególnie w kwestii muzykowania dworskiego i mecenatu muzycznego.

Bibliografia

Źródła

Korespondencja księcia Antoniego Henryka Radziwiłła i jego rodziny: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, zespół: Archiwum Warszawskie Radziwiłłów (354); dział XIII *Archiwum rodzinne sekretne*, serie: 13.1 (sygn. 13, 14, 15, 17, 19, 20, 42, 44, 45, 46); 13.9 (sygn. T16/24).

⁵⁰ M. Zduniak, *op. cit.*, s. 120–121.

⁵¹ *Ibidem*, s. 158–159.

- Gästebuch der Reichsgrafen von Schaffgotsch in Bad Warmbrunn*, rkps z lat 1818–1937, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden, sygn. Mscr. Dresd.App. 3147.
- „Journal plaisant, historique, politique et littéraire”, Oels, t. 2 (1794) nr 2.
- Kiessling Richard Conrad, *Nachrichten über Konzerte in Breslau 1722–1836*, rkps, Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego, Oddział Rękopisów, sygn. 2907.
- Księga odwiedzin Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, rkps, Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego, Oddział Rękopisów, sygn. IV/Fol 308.
- Pamiętniki ks. Radziwiłłowej (Ludwiki ks. pruskiej) – Czterdzieści pięć lat mojego życia (1770 do 1815) w przekładzie Konstancy Białeckiej*, Warszawa [1912].
- Potocka Maria Małgorzata z Radziwiłłów, *Z moich wspomnień (Pamiętnik)*, red. Eligiusz Kozłowski, Łomianki 2010.
- Radziwiłł Antoni Henryk, *Lieder mit Begleitung der Guitarre und des Violoncells in Musik gesetzt vom Fürsten A. R... [adziwiłł.]*, Breitkopf und Härtel, Leipzig [b.d.], egzemplarz ze zbiorów Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu.

Literatura

- Banach Witold, *Radziwiłłowie. Burzliwe losy szynnego rodu*, Poznań 2018.
- Bończuk-Dawidziuk Urszula, *Działalność kulturalna hrabiny Friederike von Reden (1774–1854)*, Wrocław 2019.
- Cat-Mackiewicz Stanisław, *Dom Radziwiłłów*, red. Aleksandra Niemczyk, Kraków 2012.
- Ciężkowski Wojciech, *Łądek Zdrój*, Wrocław 2008.
- Durka Jarosław, *Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833) – szkic do portretu arystokraty, namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, [w:] *Górny Śląsk i Wielkopolska w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Wybrane aspekty z dziejów polityki i edukacji*, red. Jarosław Durka, Poznań 2012, s. 11–30.
- Franke Arne, *Zamki, pałace, dwory w Kotlinie Jeleniogórskiej. Przegląd*, [w:] *Dolina Zamków i Ogrodów. Kotlina Jeleniogórska – wspólne dziedzictwo*, red. Olgierd Czerner, Arno Herzig, Berlin–Jelenia Góra 2003, s. 321–410.
- Galos Adam, Nowak-Romanowicz Alina, *Radziwiłł Antoni Henryk*, „Polski Słownik Biograficzny” 1987, t. 30, s. 157–159.
- Gersdorf Dagmar von, *Na całym świecie tylko Ona. Zakazana miłość księżniczki Elizy Radziwiłł i Wilhelma Pruskiego* [tytuł oryg.: *Auf der ganzen Welt nur sie. Die verbotene Liebe zwischen Prinzessin Elisa Radziwill und Wilhelm von Preußen*], tłum. Grażyna Prawda, Jelenia Góra 2014.
- Goldberg Halina, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford 2008.
- Henning Bruno, *Elisa Radziwill. Ein Leben in Liebe und Leid*, Berlin 1912.
- Hoffmann Carl Julius Adolph, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst*, Breslau 1830.
- Jachimecki Zdzisław, Poźniak Włodzimierz, *Antoni Radziwiłł i jego muzyka do Fausta*, Kraków 1957.
- Kossmaly Carl, Carlo [C.H. Herzel], *Schlesisches Tonkünstler – Lexikon, enthaltend die Biographien aller Schlesischen Tonkünstler, Componisten, Cantoren, Organisten, Tongelehrten*,

- Textdichter, Orgelbauer, Instrumentenmacher etc. Nebst genauer Angabe aller Schlesischen musikalischen Institute, Vereine, Musikschulen, Liedertafeln etc.*, Bd. 3, Breslau 1846.
- Kruczek Jan, *Z dziejów muzycznych Panów i Książąt Pszczyńskich. Od Promnitzów do Hochbergów*, Pszczyna 2009.
- Łuczynski Romuald M., *Rezydencje magnackie w Kotlinie Jeleniogórskiej w XIX wieku*, Wrocław 2007.
- Macheta Bogusława, *Radziwiłł Antoni Henryk*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 8: *Pe-R*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2004, s. 285–287.
- Michalik Stanisław, *Cesarski romans w Książu*, [online:] https://www.ksiaz.eu/59/Warto_wiedziec/Cesarski_romans_w_Ksiazu/ [17.03.2019].
- Nowaczyk Henryk F., *Chopin na traktach Wielkopolski Południowej*, Kalisz 2006.
- Nowaczyk Henryk F., *Chopin w podróży. Głosy do biografii*, Warszawa 2013.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom*, Warszawa 2007.
- Schmidt Beate Agnes, *Musik in Goethes „Faust”. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*, Sinzig 2006.
- Zduniak Maria, *Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, Wrocław 1984.

Śląskie epizody z życia i działalności muzycznej księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833)

Streszczenie

Powszechnie znane dokonania artystyczne księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833), Wielkiego Namiestnika Księstwa Poznańskiego, patrona sztuki, kompozytora i muzyka amatora, związane są z jego kontaktami z Fryderykiem Chopinem i pobytami genialnego artysty w książęcej posiadłości w Antoninie z jednej strony, z drugą zaś z tworzoną przez wiele lat muzyką do *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego, popularną na scenach niemieckich aż do początków XX wieku. Z licznych portretów biograficznych księcia wyłania się obraz utalentowanego śpiewaka, instrumentalisty i kompozytora, którego talent chwalił nie tylko Chopin, a swe dzieła muzyczne ofiarowali mu najwięksi twórcy epoki z Ludwigiem van Beethovenem i Felixem Mendelssohnem-Bartholdym na czele. W swoich posiadłościach w Berlinie i w Poznaniu książę Radziwiłł prowadził otwarte salony artystyczne, podczas których organizowano koncerty kameralne. Tradycję wieczorów muzycznych przeniesiono także do jego letnich rezydencji. Obok wspomnianego Antonina ważne miejsce w życiu rodziny książęcej stanowiła śląska Ciszyca (Ruhberg) niedaleko Kowar, gdzie w pałacu kwitło intensywne życie muzyczne, a książę oddawał się pracy twórczej. Analiza korespondencji, pamiętników, prasy i prac biograficznych pozwala także na wskazanie innych śląskich epizodów z życia tego artysty, dotyczących zarówno kontaktów między rodzinami arystokratycznymi, jak i pobytów w miastach i miejscowościach uzdrowskich regionu czy nawiązywania współpracy z lokalnymi muzykami. Artykuł przyczynia się niniejszym do pogłębienia badań nad życiem i twórczością księcia Antoniego Henryka Radziwiłła, uzupełniając jego biografię o wątki związane ze Śląskiem.

Silesian Episodes from the Life and Musical Activity of Prince Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833)

Summary

Prince Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833), Duke-Governor of the Grand Duchy of Poznań, patron of art, composer and amateur musician, is well-known for his artistic achievements, which were connected, on the one hand, with his contacts with Fryderyk Chopin, who stayed at the Prince's estate in Antonin, and on the other hand – with his music to *Faust* by Johann Wolfgang von Goethe, which took him many years to compose and which remained popular on German stages until the beginning of the 20th century. Numerous biographical portraits of the Prince show a talented singer, instrumentalist and composer whose talent was praised not only by Chopin and to whom the greatest composers of that time, including Ludwig van Beethoven and Felix Mendelssohn Bartholdy, dedicated their works. At his estates in Berlin and Poznań, Prince Radziwiłł ran open artistic salons during which chamber music concerts were organised. The tradition of musical evenings was also adopted at his summer residences. Apart from the above-mentioned Antonin, also Ciszca (Ruhberg) near Kowary in Silesia played an important role in the life of the Prince's family, as this was where rich musical life flourished in the palace and where the Prince devoted himself to artistic work. An analysis of correspondence, memoirs, press articles and biographical works also points to other Silesian episodes in this artist's life, connected with contacts between aristocratic families, visits to cities and health-resorts in the region, and cooperation with local musicians. The paper aims to broaden the research on the life and works of Prince Antoni Henryk Radziwiłł by supplementing his biography with elements related to Silesia.

AGNIESZKA DROŹDŹEWSKA

Doktor, w latach 1999–2004 odbyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W 2010 roku obroniła na Uniwersytecie Wrocławskim pracę doktorską *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna. Działalność naukowa. Ruch koncertowy*, wydaną w 2012 roku w serii „Musicologica Wratislaviensia”. Za tę książkę otrzymała dwie prestiżowe nagrody – „Leopoldina 2012” przyznawaną przez Polsko-Niemieckie Towarzystwo Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Nagrodę im. Ks. Prof. Hieronima Feichta 2012 przyznawaną przez Sekcję Muzykologów ZKP. W 2017 roku opublikowała monografię *Kultura muzyczna Oleśnicy w XIX i I poł. XX wieku*, a w 2018 r. monografię *Muzykalia dawnej biblioteki zamkowej w Oleśnicy. Katalog zachowanych zbiorów* w ramach programu NPRH. Od 2010 roku zatrudniona na stanowisku adiunkta w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie od 2016 roku pełni funkcję Zastępcy Dyrektora ds. dydaktycznych, badania naukowe prowadzi w ramach Zakładu Muzykologii Historycznej. Brała udział w międzynarodowych i ogólnopolskich konferencjach naukowych (Wrocław, Kraków, Poznań, Praga,

Opole–Nysa, Częstochowa–Jasna Góra i in.). Publikuje artykuły w periodykach fachowych, księgach konferencyjnych i zeszytach naukowych. Uczestniczyła w polsko-czeskim programie badawczym *Kultura muzyczna Śląska do 1741 roku z perspektywy polskiej i czeskiej* (realizowanym w latach 2010–2012), organizowanym przez Instytut Sztuki PAN, Katedrę Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Ústav hudební vědy (Univerzita Karlova v Praze). Swoje zainteresowania naukowe koncentruje głównie wokół życia muzycznego na Śląsku w zakresie: edukacji muzycznej i muzykologii, życia koncertowego i teatralnego, budownictwa organów oraz lokalnej twórczości, którą prezentuje zarówno od strony naukowej, jak i artystycznej (jako śpiewaczka dokonała m.in. prawykonań kompozycji Johanna Martina Prandla, Johanna Georga Clementa, o. Amanda Ivančicia i Józefa Elsnera, zarejestrowanych na płytach CD). Współpracuje z centralą RISM we Frankfurcie nad Menem w zakresie prac dotyczących kolekcji muzycznych ze Śląska przechowywanych w Opolu i w Dreźnie oraz z Państwowym Wydawnictwem Muzycznym. Obecnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną poświęconą muzyce w teatrach na Śląsku w XVIII i I połowie XIX wieku. W roku 2010 za pracę artystyczną i organizacyjną została wyróżniona Medalem Uniwersytetu Wrocławskiego.

Doctor, in the years 1999–2004 she studied music theory at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. In 2010 at the University of Wrocław she defended her PhD dissertation entitled *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku. Edukacja muzyczna. Działalność naukowa. Ruch koncertowy* [Musical life at Wrocław University in the 19th and the first half of the 20th century. Music education. Research. Concert life], which was published in 2012 in the series *Musicologica Wratislaviensia*. The book was awarded two prestigious prizes: ‘Leopoldina 2012’ granted by the Polish-German Society of Wrocław University and the Rev. Prof. Hieronim Feicht 2012 award granted by the Musicology Section of the Polish Composers’ Union. In 2017 she published a monograph entitled *Kultura muzyczna Oleśnicy w XIX i I poł. XX wieku* [Musical culture in Oleśnica in the 19th and the first half of the 20th century], and in 2018 another one entitled *Muzykalia dawnej biblioteki zamkowej w Oleśnicy. Katalog zachowanych zbiorów* [Musical sources of the former castle library in Oleśnica. A collection catalogue], written as part of the National Programme for the Development of Humanities. Since 2010 she has been employed as an assistant professor at the Institute of Musicology of the University of Wrocław, where since 2016 she has also held the post of Deputy Director for Teaching. She conducts her research at the Department of Historical Musicology. She participated in Polish and international conferences (Wrocław, Cracow, Poznań, Prague, Opole–Nysa, Częstochowa–Jasna Góra, etc.) and published articles in specialist periodicals, conference proceedings and research journals. She participated in the Polish-Czech research project *Kultura muzyczna Śląska do 1741 roku z perspektywy polskiej i czeskiej* [Musical culture of Silesia until 1741 from a Polish and Czech perspective] (conducted in the years 2010–2012), organised by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, the Chair of Musicology of the University of Wrocław and Ústav hudební vědy (Charles University in Prague). Her research interests concentrate on musical life in Silesia with special focus on music education and musicology, concert and theatre life, organ building and the output of local composers, which she presents from a scholarly and artistic perspective (as a singer, she premiered,

among others, compositions by Johann Martin Prandel, Johann Georg Clement, Fr Amand Ivančić and Józef Elsner, which were also recorded on CDs). She cooperates with the head office of Répertoire International des Sources Musicales in Frankfurt am Main, working on musical collections from Silesia kept in Opole and Dresden, and with the Polish Music Publishing House. Currently, she is working on her habilitation dissertation devoted to music and theatres in Silesia in the 18th and the first half of the 19th century. In 2010 she was awarded the Medal of Wrocław University for her artistic and organisation work.

GRZEGORZ JOACHIMIAK

University of Wrocław, Institute of Musicology
The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

The Court Capelle at Pszczyna (Pless, Pleß) in Silesia: the History and an Introduction to the Reconstruction of the Musical Repertoire

Although you can learn about the music at the castle in Pszczyna (Pless, Pleß) from the sources dating back to the 17th century, the richest period of musical life there began only in the second half of the 18th century. The history of Pszczyna castle is related to the activity of the magnate family of Promnitz, the princely family of Anhalt-Köthen from Saxony, and the princely family of Hochberg from Książ (Fürstenstein). The state of research on musical life at the court in Pszczyna seems to be quite modest – apart from the works taking into account the episode related to Georg Philipp Telemann, the publications of the art historian Jan Kruczek from the Castle Museum in Pszczyna deserve special attention.¹ As he pointed out in one of his last publications, Karol Musioł, a well-known researcher of the musical culture of Silesia, helped him in the initial research into the musical archives in the late 1970s. Kruczek also stipulates that his work on these sources was made ‘from the position of a historian, not a musicologist, and it is devoted to court music and its importance in the lives of the owners of Pszczyna lands.’² His research includes archives that allow to find out many names of musicians, their biographical data, as well as musical inventories. Unfortunately, the sources containing the records of the compositions themselves have not survived, but the preserved musical inventories

¹ J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych Panów i Książąt Pszczyńskich. Od Promnitzów do Hochbergów* [From the musical history of the Lords and Dukes of Pszczyna. From the Promnitzs to the Hochbergs], Pszczyna 2009 (further literature there).

² *Ibidem*, p. 4.

make it possible to get to know the repertoire of the music ensemble from Pszczyna. The subject of this article is primarily the content of one of the musical inventories (containing music incipits) from 1823. The analysis of the contents of this inventory has not been the subject of research by Jan Kruczek or musicologists so far, therefore an interesting perspective opens, involving the initial identification of selected compositions, verification of attribution, as well as paying attention to the music parts performers mentioned in the inventory, which gives the opportunity to obtain previously unknown information from the sources that are almost absent in musicology. In order to understand the significance of the activity of the court music ensemble in Pszczyna and the facts that affect its functioning and the selection of the musical repertoire, it is necessary to pay attention to some of the most important moments in the history of the Free State of Pszczyna.

Pszczyna and Żary in the hand of one sovereign? From the history of the Promnitz *fideicommissum*

Thanks to the efforts of Wrocław bishop, Balthasar von Promnitz (1488–1562), the properties acquired by him in 1548 and 1558 became the basis for the creation of a land ordinance three years later. *Fideicommissum* consisted of the Pszczyna estates in Upper Silesia, i.e. the city of Pszczyna with the castle, the towns of Mikołów, Bieruń, and 49 villages, and the Żary-Trzebiel (Sorau-Triebel) estates in Lower Lusatia.³ Both Pszczyna and Żary had the status of the Free States (Freie Standesherrschaft) in the 16th century, which was associated with special privileges. There was a possibility of creating, among others, their own administrative system, having direct and indirect jurisdiction, as well as supervision of education, and the estate owners were subject only to the emperor. Importantly, they also had the right to patronise the church on their lands, which the Bishop of Wrocław, as a supporter of the Reformation, took advantage of, as it was also allowed by the *cuius regio eius religio* privilege resulting from the peace concluded on 25 September 1555 in Augsburg. The status of the so-called Free State Lords was almost equal to the princely, thus the decisions of Bishop Promnitz contributed to the development of Protestantism in Pszczyna and Żary.⁴ The idea of the indivisibility of property and its inheritance by successive members of the Promnitz family persisted for over 200 years. The properties of Pszczyna and Żary were in the hands of the

³ See: J. Polak, *Poczet Panów i Książąt Pszczyńskich* [A series of Lords and Princes of Pszczyna], Vol. 1, Pszczyna 2007, pp. 36–128; J. Kruczek, *op. cit.*, p. 7.

⁴ With the exception of the were state votes in the Sejm, where the owners of the *status maiores* had only one vote in total, while the princes had each separate voting rights.

Promnitz family, but Pszczyna and Żary had separate administrators. However, it was changed by the premature death of Seyfrid II Promnitz the Younger in 1650, after which Pszczyna was taken over by his cousin Siegmund Seyfrid, who already owned the family estate in Żary in Lower Lusatia.⁵ At that time, Pszczyna lost its independence and its rank decreased over time to a secondary, summer residence managed by regents and starosts, used during hunting visits, usually twice a year.⁶ An important change, however, was the fact that the successors of Siegmund Seyfrid inherited not only the property in Żary and Trzebiel, but also the property related to the Free State of Pszczyna.

After the death of Siegmund Seyfrid in 1654, his immediate successor was his eldest son, Erdmann I Leopold von Promnitz (1631–1664), who in the history of music is known as the patron of music and the employer of Caspar Wolfgang Printz (1641–1717). In research on the musical culture of Silesia, especially in the 18th century, attention has been paid to the castle in Pszczyna many times as one of the travel destinations visited by Georg Philipp Telemann, who in 1705–1708 was the director of the court music ensemble in Żary, during the times of Count Erdmann II Promnitz (1683–1745).⁷ Taking over Żary court in 1703, he also issued organisational instructions for the administration of the castle in Pszczyna in 1704,⁸ but it was Żary that was to be a place to represent his court ambitions. The experience gained from travelling around the largest European courts, including those of Louis XIV in Versailles, the Habsburgs in Vienna, or the Saxon elector and

⁵ It is worth paying attention to the fact that from about 1630 a music ensemble was maintained at the court in Żary, which was led by Mathias Kelz from 1635 (most likely he had already had a collection published in 1623, see: RISM ID no.: 00000990033204), and he came to Silesia from Stargard in Pomerania (*Stargard in Pommern*). Interestingly, the preserved archival references to the court in Pszczyna indicate that as early as 1629 court games with the participation of a music ensemble were held there. It is difficult to say, however, whether they were musicians from the court in Żary at that time (thus indicating that the music ensemble had operated in Żary earlier than in 1635), or whether they were local musicians hired occasionally. In this respect, further archival research is necessary. See: State Archive in Katowice, Pszczyna Branch (further as: SA Pszczyna), call number V-5, p. 17; J. Kruczek, 'Architektura i wyposażenie zamku pszczyńskiego w XVII i na początku XVIII wieku' [Architecture and furnishings of the Pszczyna castle in the 17th and early 18th centuries], [in:] *Materiały Muzeum Zamkowego w Pszczynie* [Materials of the Castle Museum in Pszczyna], Vol. 2, ed. by J. Ziemiński, Pszczyna 1983, pp. 7–34; J. Polak, *op. cit.*, p. 103; J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, pp. 8–10.

⁶ J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, p. 10.

⁷ See: J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, [reprint:] ed. by M. Schneider, Berlin 1910, pp. 359–361; K.P. Koch, 'Georg Philipp Telemann als Hofkapellmeister in Sorau', [in:] *Hereditas Culturalis Soraviensis. Beiträge zur Geschichte der Stadt Sorau und zu ihrer Kultur*, ed. by E. Białek, Ł. Bieniasz, Dresden 2010, pp. 113–128 (further literature there).

⁸ J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, p. 15; See also footnote 26.

the Polish king Augustus II the Strong in Dresden, became the basis for organising ceremonials and court etiquette, and his own music ensemble as well. At the castle in Pszczyna there was still no separate music ensemble, at best local musicians were employed for special occasions. Johann Erdmann (1719–1785), the last of the Promnitz family, who managed the property in Żary and Pszczyna, took a similar position in 1745. However, due to the increasingly serious tendencies to introduce pietistic ideas at the Promnitz court,⁹ the activity of the music ensemble, which was a symbol of lavish life, was gradually limited and its number of musicians was reduced. Ultimately, Johann Erdmann Promnitz made a much more radical decision and on 27 April 1765 he chose to hand over the Free State of Pszczyna to his nephew, Frederick Erdmann (1731–1797) from the princely family of Anhalts in Köthen, at the same time giving rise to a new history of Pszczyna, including, as it later turned out, especially the development of musical life in the local castle.

Pszczyna in the Anhalts' Times

The activity of the Anhalt family in Pszczyna lasted almost 80 years (1767–1846).¹⁰ During this period, music became one of the most important elements in the court functioning. This is confirmed by the establishment of a music ensemble as early as in 1767, to which the prince obliged Johann Mosmaÿer – a musician brought from Wrocław, later concertmaster.¹¹ Initially, the music ensemble consisted of four

⁹ J. Polak, “Pierwszy Fundator” Kościoła Jezusowego. Erdmann II von Promnitz (1683–1745)’ [The „First Founder” of the Church of Jesus. Erdmann II von Promnitz (1683–1745)], *Pamiętnik Cieszyński* 2016, No. 21, pp. 39–66.

¹⁰ However, it was not the first time that members of the Anhalts' family (Askan lineage) came into possession of properties in Silesia, which were also important in the context of musical life in this region. For example, one can mention the Piast Prince of Legnica and Brzeg, Joachim Friedrich (1550–1602) and his wife Anna Maria (1561–1605), whose son Georg Rudolf of Legnica (1595–1653) was a famous music lover and composer. On the other hand, in the years 1672–1675, Duchess Luisa von Anhalt-Dessau (1631–1680) served as regent in the Duchy of Legnica, Brzeg and Wołów on behalf of her son, Prince Georg IV Wilhelm (1660–1675). At a similar time, one of the valued artists of the music ensemble maintained by the Silesian Piasts was the lutenist Esaias Reusner the Younger (1636–1679), who dedicated his first collection for a solo lute to Prince Christian of the Piasts and his wife Ludwika (Louyse). See: E. Reusner the Younger, *Delitiae studiniis, [...] Dem Durchlauchtigen/ Hoch-Gebornen Fürsten / und Herrn/ / Herrn Christian/ Herzogen in Schlesien/ zur Liegnitz/ Brieg und Wohlau. / Meinem Gnadigen Fürsten und Herrn [...] Frauen LOUYSE, Herzogin in Schlesien/ zur Liegnitz/ Brieg und Wohlau/ Geborne / Fürstin zu Anhalt/ Gräfin zu Ascanien / Frauen zu / Zerbst und Beerenburg. / Meiner Gnädigen Fürstin und Frauen [...]*, Brieg 1667 (a copy in Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden) [bold made by G.J.].

¹¹ SA Pszczyna, call number IV-106, pp. 57, 978; J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, p. 23.

musicians.¹² With time, more and more musicians received a permanent job, and in 1788 it was a six-person ensemble. The spouse of the Prince, Luise Ferdinande of Anhalt-Köthen-Pleß (1744–1784), who took piano lessons from the court musicians Mosmaÿer and Wszetyński, also had an important place in the musical life at the castle in Pszczyna, which she carefully noted in her diary.¹³ Their children, Friedrich Ferdinand, Christian Friedrich, Heinrich, Ludwig and Anna Emilia, were also brought up with love for music. In 1788, the position of concertmaster was taken over by Wszetyński, who over time expanded the music ensemble to eight musicians. In 1797 they were: Albrecht (?) Bramer, Georg Bramer, Adam Fuchs, Johann Jakob Kania, Meistersky, Martin Michalik, Karl Schwantzer and Franz Umlauf.¹⁴ The turning point in the history of the castle in Pszczyna was the death of Prince Friedrich Erdmann on 12 December 1797.

The new owner was his eldest son, Prince Friedrich Ferdinand (1769–1830), who did not neglect his musical life. He expanded the theatrical life, and a workplace for the conductor was created with this in mind. On 1 June 1804, it was given to Wilhelm Renner, who came to Pszczyna from the court of Wrocław bishops on Janska Góra (*Johannisberg*) in Javorník.¹⁵ In 1803, Prince Friedrich Ferdinand ordered the transformation of the riding school building into a theatre, the so-called *Neue Komödienhaus*. In the years 1807–1812, however, the activity of the theatre was suspended due to local problems with the townspeople, but in 1811 the nearby Ludwikówka manor house was opened for carnival balls, and on January 13 a group of 11 musicians played there.¹⁶ With the resumption of theatrical performances, the position of the musical director of the music ensemble was created, which on 1 March 1812 was given to Joseph Wilhelm Klingohr. Unfortunately, he died less than two years later (15 January 1814). Perhaps Wszetyński took his place, although there is no certainty about it.¹⁷ The period of the most lavish functioning of the court at the castle in Pszczyna with the accompaniment of music dates from 20 May 1816 – when the widowed Prince Friedrich Ferdinand remarried, taking

¹² J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, p. 24. Interestingly, instruments, incl. the cello, were repaired by the Wrocław luthier, Sebastian Rauch, known also as a lute maker. See: W.L. Frh. von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mitterlalter bis zur Gegenwart*, Vol. 2, Frankfurt am Main 1922, pp. 403–404; J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, pp. 39–40.

¹³ J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹⁵ See: SA Pszczyna, call number III-30, pp. 283–286; L. Kačić, 'Andreas Renner – Sänger und Komponist Schwiegervater von Carl Ditters von Dittersdorf', [in:] *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. Berichte der musikwissenschaftlichen Konferenz in Pszczyna/Pless und Opava/Troppau 1993*, ed. by W. Bein, P. Koukal, W. Hobohm, C. Lange, H. Unverricht, Magdeburg 2001, pp. 181–187; J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, p. 30.

¹⁶ J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, p. 32.

¹⁷ *Ibidem*, p. 33.

Countess Julie of Brandenburg (1793–1848) as his new wife – until 16 December 1818, when Prince Ludwig Anhalt died. Friedrich Ferdinand then had to leave Pszczyna and move to his hometown of Köthen to wield power there.¹⁸

In this situation, the owner of Pszczyna was his brother, Prince Heinrich Anhalt (1774–1847), but although he also valued musical activity, he did not develop it in the same way as his older brother or father. In 1819, the music ensemble consisted of four professional musicians, and from 1823 Johann Jakob Kania became its musical director, who also dealt with the inventory of musical items and musical instruments. Prince Heinrich did not stay long in Pszczyna, because his older brother, Prince Friedrich Ferdinand, died on 23 August 23 1830, and therefore he was forced to leave Pszczyna and go to Köthen.

At that time, Pszczyna was taken care of by the youngest of the siblings, Prince Ludwig Anhalt (1783–1841), who was not only a music lover, but also played the piano and guitar excellently, as well as danced brilliantly.¹⁹ The census from 1833 shows that the music ensemble consisted of 8–10 musicians at that time, sometimes it was expanded to 15–18 to include municipality musicians, most often with music at balls in mind. After all, the period of his rule was not very long, because he died on 5 November 1841, so that Pszczyna estate returned to Prince Heinrich, who, however, remained in Köthen, but maintained a music ensemble in Pszczyna. At that time, it included Kania, Leinigen and Johann Zielinka, as well as three non-permanent musicians.²⁰ The Anhalts' period in Pszczyna ends with the takeover of the baroque castle in 1847 by Prince Hans Heinrich X of Hochberg, the son of Princess Anna Emilia Anhalt and Count Hans Heinrich VI of Hochberg of Książ.

Music ensemble at the castle in Pszczyna: sources for musicological research

The sources transmitting the records of musical works have not survived, and in this sense, the situation is inconvenient to a scholar as research on a music ensemble operating in the castle in Pszczyna must be limited to non-musical sources. These include archives of family and state events, diaries, accounting books and instructions, personal files, lists of residents, and record books.²¹ Fortunately, musical inventories have also been preserved in the collection of the State Archives in Katowice, Branch in Pszczyna. They include, among others, an inventory from 30 June 1856 containing the lists of

¹⁸ *Ibidem*, pp. 34–35.

¹⁹ *Ibidem*, p. 37.

²⁰ *Ibidem*, pp. 37–38.

²¹ *Ibidem*, p. 98.

musical instruments in Pszczyna for the years 1841 and 1856.²² The state of 5 November 1841 shows:²³ 6 clarinets in Bb, C, and D; 14 flutes, including D and G flutes, as well as tin whistles (penny whistles, flageolets), piccolos, pipes; 5 oboes; 6 horns, including 2 signal horns, 2 post horns; 12 trumpets, including 2 clarino, 2 long, 4 old trumpets, 1 slide, 1 *Klapptrompete*, 2 chromatic; 17 instruments for Turkish music, including cymbals (Italian: *piatti*), bass drum, snare drums, tambourine, clash cymbal (Italian: *cinelle*), big and small crescent, triangle; 4 violins, 4 cellos, 2 violas and 3 violones; 4 bassoons; 3 serpents; 2 pairs of large timpani, and from 'the Other' section: 2 old English horns, 1 violin case, 2 cello cases, 1 keyboard instrument, 17 individual music stands. This makes a total of an impressive 87 musical instruments and accessories. The 1856 state indicates only one instrument less than the list from 1841.

Another inventory is the list of musical items from 1830, the time when Pszczyna estate was administered by Prince Ludwig Anhalt: *Original Verzeichniß, | Der von Sr: Durchlauchst des Fürsten Ludwig | zur Musikammer gegeben an Musicalien. | angefertigt durch | J. Kania*".²⁴ The title indicates that the list concerns the notes found at Prince Ludwig's place, probably in the Ludwikówka manor house. It was written by the court musician Johann Kania. The inventory is divided into seven columns, the first of which contains the ordinal number ('No'), and the following ones: the name of the composer ('Autor'), the genre of the work ('Benennung des Stücks'), the key ('Tonart'), the distinction between prints ('gestochen') and manuscripts ('geschrieben'), the kind of performers required for the parts ('Besetzung'). It contains 121 items indicating 650 compositions, manuscripts only. Another 42 works are written on the following pages, but referring to the year 1850.

The third inventory is the oldest one and it comes from the year 1823. However, it is unique due to the included music incipits and the indication of instruments for each composition, which enable the identification of the repertoire performed and the verification of attribution.

Musical inventory of Johann Kania from 1823

It contains 230 entries of works sorted alphabetically, according to the names of the composers, each with a music incipit. At the end of the inventory there is a 'Register' with the names of the composers, and musical instruments are also listed directly preceding the 'Register' (see figure 1). The title page has a title that reads: *Original | Inventarium. | derer bei ... | fürstlichen Anhalt | Cöthen Plessischen Hoff Capelle | befindlichen Musicalien und Instrumente | Schloss Pless | d: 19ten Aprill. | 1823 | angelegt und*

²² SA Pszczyna, call number IV-335.

²³ The order of the listed instruments is based on the aforementioned list of musical inventory.

²⁴ SA Pszczyna, call number IV-533.

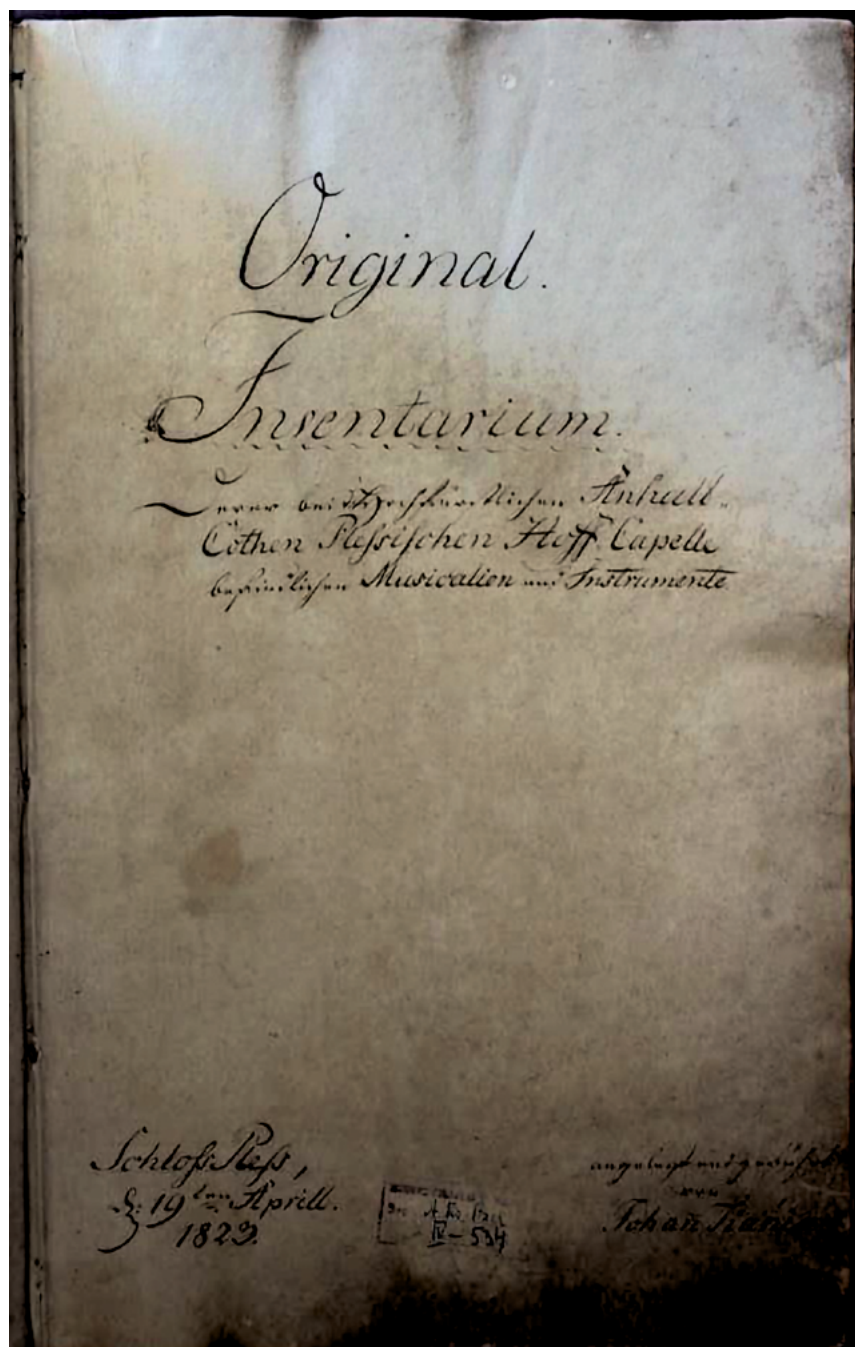


Figure 1. *Original | Inventarium. | derer bei [...] fürstlichen Anhalt | Cöthen Plessischen Hoff Capelle | befindlichen Musicalien und Instrumente | Schloss Pless | d: 19ten April. | 1823 | angelegt und geführt | von | Johann Kania.* From the collection of the State Archives in Katowice, Pszczyna Branch, call number IV-534.

geführt | von | *Johann Kania*.²⁵ The name of Johann Kania undoubtedly refers to a musician from the Anhalt music ensemble, who is known, thanks to Kruczek's archival research, to have been not only a musician playing in the music ensemble on the oboe, but also a bookbinder.²⁶ He came from Poręba near Pszczyna. He was born on 14 June 1781 and died on 8 April 1858 in Pszczyna. His compositions mainly include a dance repertoire (quadrilles, polkas, écosaise). From 1823 he managed the music ensemble, replacing Wszetyński in this position, and as part of his duties he also took care of the inventory, hence the inventory in question was most likely created at that time.

This source contains the following description elements (see figure 2): the composer's name, music genre, number of the piece within the composer's oeuvre ('Nro'), number of the piece within the genre ('welche Werk'), key ('Tonart'), music incipit ('Thema der Werkes'), determination whether the source is a print or a manuscript ('ob es gestochen oder geschrieben'), the number of parts ('Anzahl der Stimmen'), kind of performers required for parts ('für welche Instrumente'), and in the case of operas it provides information on the number of acts of the work and roles. Thanks



Figure 2. Elements of description in Johann Kania's musical inventory, an example of an entry for the composition *Parthia* in *C minor* by Alois Friedrich von Brühl. From the collection of the State Archives in Katowice, Pszczyna Branch, call number IV-534.

²⁵ SA Pszczyna, call number IV-534.

²⁶ Biographical information on Johann Jakob Kania, unless otherwise stated, comes from the work of Jan Kruczek. See: J. Kruczek, *Z dziejów muzycznych...*, pp. 83–84.

to the music incipits, it is possible to find compositions that were performed at the castle in Pszczyna in the times of the Anhalts of Köthen. Among them, we can find works from the 18th and 19th centuries, both by the most popular composers and those of local range, or by the members of the music ensemble, including Bach (Johann Sebastian, Johann Christian, Carl Philipp Emanuel), Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Carl Ditters von Dittersdorf, Vaclav Pichl, Johann Baptista Vanhal, Paul Wranicki, Luigi Boccherini, Giovanni Paisiello, Ignaz Pleyel, Ignaz Ritter von Seyfried, Johann Gottlieb Janitsch, Karol Lipiński, Rodolphe Kreutzer, Joseph Wilhelm Klingohr senior (music director of the music ensemble in Pszczyna) and Klingohr junior (son of Joseph Wilhelm), Johann Mosmaÿer (music from the times of Friedrich Erdmann Anhalt) and Alois Friedrich von Brühl (1739–1793), son of the famous minister of King August III of Poland, Heinrich. His *Parthia in C minor* for 2 clarinets, 2 hunting horns and 2 bassoons has survived in the collections of the University Library in Wrocław (see figures 3a and 3b).²⁷ In the context of identifying the compositions from Kania's inventory, it



Figure 3a. Fragment of the composition *Parthia in C minor* by Alois Friedrich von Brühl. From the collection of the Wrocław University Library, Music Collection Department, call number 61272 Muz.

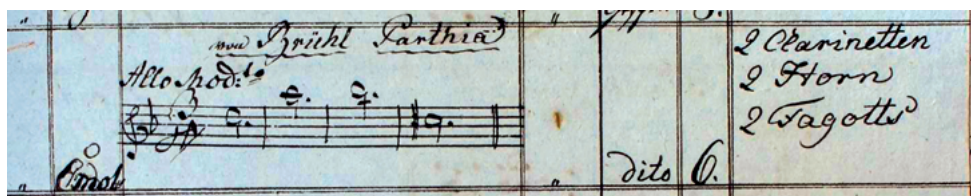


Figure 3b. A fragment of the composition *Parthia in C minor* by Alois Friedrich von Brühl in the musical inventory of Johann Kania. From the collection of the State Archives in Katowice, Pszczyna Branch, call number IV-534.

²⁷ PL-WRu 61272 Muz.

is also worth paying attention to a fairly significant number of works by Carl Ditters von Dittersdorf, among which there is e.g. as many as 20 symphonies, as well as 3 concertos for a keyboard instrument (harpsichord or pianoforte) (see figure 4).²⁸ Interestingly, Jay Donald Lane, the author of the most comprehensive monograph on the composer's concertos, listed five of his concertos for this instrument in the body of Dittersdorf's work, also supplementing the deficiencies in Carl Krebs' catalogue from 1900.²⁹ These are the concertos: F major, C major, B-flat major, A major and C major, although as far as the last one is concerned, in Lane's opinion, Dittersdorf's authorship is doubtful. The 1823 inventory of Johann Kania includes three music incipits with concertos for a keyboard instrument. Two of them are concertos in C major and B-flat major for a similar group of instruments: pianoforte, two violins and a cello, both of them existed in the library in Pszczyna in the form of manuscripts.³⁰ Only the third concerto in A major, among those listed in Kania's inventory, can be found and identified at present.³¹ Therefore, it cannot be ruled out that the first two incipits of concertos for a keyboard instrument (harpsichord or pianoforte) indicate two other additional, hitherto unknown concertos for this instrument by Dittersdorf, or that the attribution given in the inventory is incorrect. Still, further research is necessary to finally resolve this issue, perhaps further unknown sources will confirm Dittersdorf's authorship of this composition.

Johann Kania's inventory also contains an incorrect attribution of the authorship of one of the works, and this applies to the works of Joseph Haydn. Numerous entries indicate that even more of his symphonies were performed than Dittersdorf's works, as many as 42. This confirms the wide reception of Haydn's work, also in Pszczyna. The inventory contains information about a handwritten concerto for harpsichord or pianoforte, which was assigned to Joseph Haydn: *Concert pur le Pia:[no] Forte* in G major, accompanied by two violins, a flute and a *basso* (see figure 5).³² However, it was not listed in the Hoboken directory³³ and the incipit is not in the RISM database. The identification in this situation is made possible by Breitkopf's catalogue (see figure 6), according to which this composition should be attributed to Leopold

²⁸ *Original Inventarium [...] von Johann Kania*, SA Pszczyna, call number IV-534, p. 27: 'Concerte für das Piano Forte'.

²⁹ C. Krebs, *Dittersdorffiana*, Berlin 1900, nos. 173–175; J.D. Lane, *The Concertos of Carl Ditters von Dittersdorf*, PhD diss., Yale University, Ann Arbor 1997, pp. 513–515 (nos. 20–22), 526 (no. 32), 531 (no. 38).

³⁰ *Original Inventarium [...] von Johann Kania*, SA Pszczyna, call number IV-534, p. 27.

³¹ D-B Mus.ms.autogr. Ditters v. Dittersdorf, C. 1 (autograph); *Carl Ditters von Dittersdorf: Concerto for Harpsichord in A major*, ed. W. Upmeyer, Hannover 1929. The work was also popularised in the 20th century in a version for harp with orchestra.

³² *Original Inventarium [...] von Johann Kania*, SA Pszczyna, call number IV-534, p. 60.

³³ A. Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Vol. 1, Mainz 1957, pp. 813–825.

Carl v. Dittersdorf
Sinfonien

Thema d. D. B. S. O.

And. fine

17. Cour

Allo molto.

18. Cour

Allo

19. Cour

Allo

20. Cour

Concerto für ein Piano forte
Al. Ad. Ad.

1. Cour

Allo Vivo

2. Cour

Allo molto

Oper. der Hofkapellmeister
Siro nem: zu Ouvert.

1. Cour

für eine kleine
Instrumente
2 Viol. 1 Viola
2 Oboen 2 Horn
1 Bass

2 Viol. 1 Viola
2 Obo. 2 Horn
2 Bass

2 Viol. 1 Viola
2 Obo. 2 Horn
1 Bass

dito 8. dito

1 Forte Piano
2 Violinen
1 Violonz.

dito

dito 4. dito

2 gute Partien
mit
Piano

Figure 4. Fragment of Johann Kania's musical inventory containing concertos for pianoforte or harpsichord by Carl Ditters von Dittersdorf. From the collection of the State Archives in Katowice, Pszczyzna Branch, call number IV-534.

Fragment of Johann Kania's musical inventory containing a concerto for pianoforte or harpsichord with a wrong attribution to Joseph Haydn. The score is written on five staves, each with a red checkmark on the left margin. The title "Concerte" is written in large letters. The first staff is labeled "1. Basso" and the second "2. Basso". The third staff is labeled "3. Basso" and the fourth "4. Basso". The fifth staff is labeled "5. Basso". The score includes the title "Concerte", the subtitle "Concert pour le Piano Forte", and the tempo "Tempo giusto". The first movement is "V. Divertimenti" and the second is "VI. Allegro". The score is written in G major and 3/4 time. The right margin contains handwritten notes in German: "Für ein oder zwei Instrumente", "Sost. Pian Obligato", "2 Violinen", "1 Solo", "1 Bass", "1 Forte Piano", "1 Forte Piano", "1 Forte Piano", "1 Violon", "1 Forte Piano", "1 Violin", "1 Bass". The left margin contains handwritten notes: "1. Basso", "2. Basso", "3. Basso", "4. Basso", "5. Basso". The top left corner has "Jos. Haydn" and "60". The top right corner has "ob. 2. 1" and "gag. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60."

Figure 5. Fragment of Johann Kania's musical inventory containing a concerto for pianoforte or harpsichord with a wrong attribution to Joseph Haydn. From the collection of the State Archives in Katowice, Pszczyna Branch, call number IV-534.

Hoffmann.³⁴ Interestingly, Robert Eitner in his entry about this composer noted that the relationship between Leopold Hoffmann and Joseph Haydn was not the best, because in a letter from 1781 to the Viennese publishing house, Artaria, Haydn calls Hoffmann a boastful, cocky blowhard ('einen Prahlhans'), who believes that he ate Parnassus himself, and is trying to suppress his (Haydn's) actions on all fronts.³⁵ The question then arises, where did the mistake in Kania's inventory come from, since

The image shows two pages of a music catalogue, numbered 318 and 329. Both pages are titled 'CEMBALO.' at the top. The left page (318) is titled 'CONCERTI a Cembalo concertato. CON PIU STROMENTI.' and lists several concertos with their respective composers and instrumentations. The right page (329) lists more concertos. The musical notation is in various styles, including single and double staves with clefs and notes. The composers listed include Schobert, Jomelli, Michaelis, Pocorni, Richter, Seifert, Stamitz, Wagneseil, Wolf, and Simonetti. The instrumentation for each concerto is specified, often including Cembalo, Flaut, Viol, Viola, and Basso.

Figure 6. An excerpt from Breitkopf's catalogue showing the attribution of a concerto for pianoforte or harpsichord correctly assigned to Leopold Hoffmann. Reproduced from: B.S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, New York 1966, col. 328.

³⁴ B.S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, New York 1966, col. 328. In this regard, I would like to express my special thanks to Dr Armin Raab from the Joseph Haydn-Institut in Cologne for his help in determining the proper attribution of the work.

³⁵ R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Vol. 5, Leipzig 1901, pp. 177–178: '[...] Jos. Haydn dagegen ist schlecht auf ihn zu sprechen. Er nennt ihn 1781 in einem Briefe an Artaria einen Prahlhans, der da glaubt den Parnass alleinig gefressen zu haben und mich (Haydn) bei einer gewissen grossen Welt in allen Fällen zu unterdrücken sucht.'

the composers did not like each other? Was Hoffmann trying to become known in the community by signing his composition with the name of Joseph Haydn? How close contact must there have been between the Anhalts' court in Pszczyna and the leading composers of the Viennese milieu, since the manuscript with this composition was among the musical materials of the court music ensemble? These questions must remain unanswered for the time being. Perhaps further research will enable the discovery of new unknown episodes from the activities of the Pszczyna music ensemble in the 18th and first half of the 19th century.

Conclusions

The above-presented information about the Anhalts' court music ensemble in Pszczyna, which operated in the years 1767–1846, indicates that in the current state of research, only musical inventories, especially the one from 1823 by Johann Kania, enable the identification of specific musical pieces. The archival research conducted so far by Jan Kruczek should be emphasised, which constitutes a solid basis for further detailed musicological research. The examples presented above show that the reconstruction of the musical repertoire of the music ensemble in Silesian Pszczyna on the basis of the preserved inventory of musical items must first be verified in terms of the attribution of the written compositions. The example from Hoffmann's work shows that there may be more such situations, and we do not know what could be established in the future with regard to Carl Ditters von Dittersdorf's previously unknown harpsichord concerto. Fortunately, however, it was possible to find a concordance to the composition of Alois Friedrich von Brühl, which is already the first step to create a material that allows the analysis of the musical structure, and above all, makes it possible to perform this piece. One can only hope that someday it will be possible to find more such sources or even the entire collection of musical items belonging to a secular private music ensemble at the castle in Pszczyna, representing the rich musical life of nobility, magnates and princes in Silesia in the 18th and 19th centuries.

Bibliography

Manuscript sources

State Archive in Katowice, Pszczyna Branch (SA Pszczyna): call numbers: V-5; IV-534; IV-533; IV-335; IV-106; III-30.
Wrocław University Library, Music Collection Department (PL-WRu): call number 61272 Mus.

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B): call number Mus.ms.autogr. Ditters v. Dittersdorf, C. 1

Printed sources

Mattheson, Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, [reprint:] ed. by Max Schneider, Berlin 1910.

Reusner the youngest, Esaias, *Delitiae testudinis*, Brieg 1667.

Music lexicons and catalogues

Brook, Barry S., *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, New York 1966.

Eitner, Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1901–1904.

Hoboken, Anthony, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Vol. 1, Mainz 1957.

Krebs, Carl, *Dittersdorffiana*, Berlin 1900.

Studies

Carl Ditters von Dittersdorf: Concerto for Harpsichord in A major, ed. by W. Upmeyer, Hannover 1929.

Kačić, Ladislav, ‘Andreas Renner – Sänger und Komponist Schwiegervater von Carl Ditters von Dittersdorf’, [in:] *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. Berichte der musikwissenschaftlichen Konferenz in Pszczyna/Pless und Opava/Troppau 1993*, ed. by Werner Bein, Petr Koukal, Wolf Hobohm, Carsten Lange, Hubert Unverricht, Magdeburg 2001.

Koch, Klaus-Peter, ‘Georg Philipp Telemann als Hofkapellmeister in Sorau’, [in:] *Hereditas Culturalis Soraviensis. Beiträge zur Geschichte der Stadt Sorau und zu ihrer Kultur*, ed. by Edward Białek, Łukasz Bieniasz, Dresden 2010.

Kruczek, Jan, ‘Architektura i wyposażenie zamku pszczyńskiego w XVII i na początku XVIII wieku’ [Architecture and furnishings of Pszczyna castle in the 17th and early 18th centuries], [in:] *Materiały Muzeum Zamkowego w Pszczynie* [Materials of the Castle Museum in Pszczyna], Vol. 2, ed. by Janusz Ziemiński, Pszczyna 1983.

Kruczek, Jan, *Z dziejów muzycznych Panów i Książąt Pszczyńskich. Od Promnitzów do Hochbergów* [From the musical history of the Lords and Dukes of Pszczyna. From the Promnitzs to the Hochbergs], Pszczyna 2009.

Lane, Jay Donald, *The Concertos of Carl Ditters von Dittersdorf*, PhD diss., Yale University, Ann Arbor 1997.

Lütgendorff, Willibald Leo Frh. von, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Vol. 2, Frankfurt am Main 1922.

Polak Jerzy, *Poczet Panów i Książąt Pszczyńskich* [A series of Lords and Princes of Pszczyna], Vol. 1, Pszczyna 2007.

Polak, Jerzy, “Pierwszy Fundator” Kościoła Jezusowego. Erdmann II von Promnitz (1683–1745)’ [The ‘First Founder’ of the Church of Jesus. Erdmann II von Promnitz (1683–1745)], *Pamiętnik Cieszyński* 2016, No. 21.

Kapela dworska w śląskiej Pszczynie (Pless, Pleß): historia i wprowadzenie do rekonstrukcji repertuaru muzycznego

Streszczenie

Historia zamku w Pszczynie sięga XVI wieku. Od tego czasu dobra pszczyńskie zmieniały swoich właścicieli, począwszy od rodu Promnitzów, przez książęcą rodzinę Anhalt-Köthen z Saksonii, aż po rodzinę Hochbergów z Książa. Dzieje tego zamku były już przedmiotem badań historyków. Na szczególną uwagę zasługują publikacje Jana Kruczka, który dokonał rozpoznania bogatych archiwaliów życia dworskiego w Pszczynie. Źródła przez niego wskazane wymagają dalszych szczegółowych badań, już stricte muzykologicznych. Wprawdzie archiwum dworskie nie dysponuje kolekcją muzykaliów (poza pojedynczymi źródłami w ramach archiwaliów), ale zachowane inwentarze muzyczne pozwalają dowiedzieć się znacznie więcej o życiu muzycznym na zamku w Pszczynie, niż dotychczas było wiadomo. Wskazują one na wykonywanie dzieł kompozytorów z różnych okresów historycznych i autorstwo kompozytorów pochodzących z różnych zakątków Europy, w tym uwzględnieni są również twórcy ze Śląska. W artykule autor zwraca uwagę przede wszystkim na obszerny inwentarz z 1823 roku, w którym poza informacjami o kompozytorach i tytułach utworów znajdują się incipity muzyczne i informacje o obsadzie wykonawczej. Pozwalają one na próbę rekonstrukcji wykonywanego na zamku w Pszczynie repertuaru muzycznego oraz na określenie składu kapeli muzycznej, z uwzględnieniem kontekstu historycznego i kultury muzycznej Śląska.

The Court Capelle at Pszczyna (Pless, Pleß) in Silesia: the History and an Introduction to the Reconstruction of the Musical Repertoire

Summary

The history of the castle in Pszczyna (*Pless, Pleß*) dates back to the 16th century. Since that time the owners of Pszczyna estate have changed from the Promnitz family through the noble Anhalt-Köthen family from Saxony to the Hochberg family from Książ. The history of the castle has already been the subject of research conducted by historians. Special attention should, however, be paid to publications by Jan Kruczek, who studied the rich archive material related to court life in Pszczyna. The sources he indicated require further detailed

and strictly musicological research. Although the court archive does not hold a collection of musical sources (just single sources being part of archive records), the musical inventories that have been preserved allow us to learn much more about musical life at Pszczyna Castle than it has been assumed. They indicate that works of composers from various historical periods were performed and point to the authorship of composers from various parts of Europe, including Silesia. The author of the article focuses on the extensive inventory from 1823, which, apart from information on composers and titles of works, also includes music incipits and information on instrumentation. They allow an attempt to reconstruct the musical repertoire performed at the castle of Pszczyna and to define the instruments of the court orchestra, with reference to historical context and musical culture of Silesia.

GRZEGORZ JOACHIMIAK

Adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz wykładowca w Katedrze Organów, Klawesynu i Muzyki Dawnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W jego pracy badawczej ważne miejsce zajmują badania źródłoznawcze, teoria i praktyka wykonawcza oraz tematyka patronatu muzycznego w kontekście kultury muzycznej XVII i XVIII wieku Europy Środkowej, w tym szczególnie Śląska i Rzeczypospolitej. Specjalizuje się w muzyce instrumentalnej, zwłaszcza lutniowej i kameralnej. Za pracę doktorską napisaną pod kierunkiem prof. dr. hab. Remigiusza Pośpiecha: *Rękopiśmienne tabulatury lutniowe z I połowy XVIII wieku ze zbiorów cystersów z Krzeszowa. Repertuar – praktyka wykonawcza – mecenat artystyczny* otrzymał w 2017 roku I Nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie im. ks. prof. Hieronima Feichta dla muzykologów i teoretyków muzyki organizowanym przez Związek Kompozytorów Polskich – Sekcję Muzykologów. Wyniki jego pracy badawczej publikowane są w czasopiśmie krajowych i zagranicznych, współpracuje z prestiżowym wydawnictwem Laaber Verlag, bierze udział w licznych konferencjach i sympozjach naukowych w Polsce i za granicą. Jest członkiem zespołów wykonawczych w ramach różnych grantów badawczych (od 2012 roku m.in. trzech projektów z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki). Od 2017 roku jest członkiem prestiżowej Akademii Młodych Uczonych i Artystów.

Assistant professor at the Institute of Musicology of the University of Wrocław and lecturer in the Chair of Organ, Harpsichord and Early Music at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. His research focuses on source studies, theory and performance practice, artistic patronage in the context of the musical culture of the 17th and 18th centuries in Central Europe, particularly in Silesia and the area of the Polish-Lithuanian Commonwealth. He specialises in instrumental music, especially lute and chamber music. In 2017 his PhD dissertation entitled *Rękopiśmienne tabulatury lutniowe z I połowy XVIII wieku ze zbiorów cystersów z Krzeszowa. Repertuar – praktyka wykonawcza – mecenat artystyczny* [Lute tablature manuscripts of Grüssau (Krzeszów) Cistercians from the first half of the 18th century. Repertoire – performing practice – artistic patronage], written under the supervision of Prof. Dr Hab. Remigiusz Pośpiech, was awarded the First Prize at the Rev. Prof. Hieronim Feicht Competition for musicologists and music theorists organised by the Musicology Section of the Polish Composers' Union. The results of his research are published in Polish

and foreign journals, he also cooperated with the prestigious Laaber Verlag publishing house and participated in numerous conferences and symposia in Poland and abroad. He is a member of research grant groups (since 2012 he has participated in three projects under the National Programme for the Development of the Humanities). Since 2017 he has been a member of the prestigious Academy of Young Scientists and Artists.

1.2

**Muzyka w instytucjach
kościelnych i świeckich**

Music at Church and Secular Institutions

EWA HAUPTMAN-FISCHER

University of Warsaw Library

Recently Discovered Early-Eighteenth-Century Musical Manuscripts from the Cistercian Monastery of Kamieniec Ząbkowicki

In all monasteries belonging to the Silesian province of Cistercians (1651–1810), great importance was attached to music. The daily liturgy was celebrated with singing of Gregorian chant to the accompaniment of the organ. At solemnities and feasts, the monasteries resounded with vocal-and-instrumental music. Testifying to this are surviving musical sources and archival documents. The musical materials' state of preservation is unsatisfactory: they are lacking completely from some monasteries (see table 1), while from others, almost uniquely vocal-and-instrumental liturgical works have survived in manuscripts (masses, vespers, litanies, etc.). Yet, music was present in these monasteries also outside the liturgy. At important events for the monastic community – such as installations of newly selected abbots, celebrations of monastic jubilees, or guest visits – instrumental music, occasional cantatas, and even comedic operas were performed.¹

Manuscripts with figural music employed in monasteries in the 17th century have not survived, and their inventories have not been discovered. Manuscripts preserved in contemporary times document 18th-century musical practice exclusively, their decisive majority originating in the second half of the century.

¹ See: E. Hauptman-Fischer, 'Komedia w klasztorze. Świeckie utwory okolicznościowe w tradycji śląskich cystersów' [Comedy in a monastery. Secular compositions of occasional nature in the Silesian Cistercian tradition], [in:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [The traditions of Silesian musical culture], Vol. 14, Part 1, ed. by A. Granat-Janki et al., Wrocław 2017, pp. 153–154, 156–161.

Table 1. Quantitative comparison of sources coming from the Cistercians (according to Ernst Kirsch's 1922 work,² with the present state shown)

No.	Monastery	Manuscripts in 1922	Manuscripts presently	Old prints in 1922	Old prints presently
1.	Lubiąż	142	180	1	1
2.	Jemielnica	14	18	0	0
3.	Henryków	7	12	6	17
4.	Kamieniec Ząbkowicki	1	5	5	7
5.	Rudy	0	2	0	0
6.	Trzebnica (Cistercian nuns)	41	51	0	0
7.	Krzeszów	Tablatures without specification of quantity	11	3	2
8.	Total	209	279	15	27

Musical materials of the Cistercian monastery in Kamieniec Ząbkowicki were considered to be a lost resource for years.³ Thus, every newly found source becomes valuable cultural testimony. In 2015, Ludmiła Sawicka presented a discovery in Kamieniec Ząbkowicki revealing musical sources belonging to the Cistercians.⁴ The musical materials found in the parish and in the local Souvenir Room collection originated in the second half of the 18th and in the 19th century. The discovered collection thus testifies to the Kamieniec Parish's musical practice in the late period of Cistercian administration, as well as the subsequent period, in which – after the order's cassation in 1810 – oversight of the parish was assumed by the diocese.

Completing the discussed collection from Kamieniec are four musical manuscripts identified by me in the so-called Wrocław collections presently kept at the

² E. Kirsch, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16.–18. Jahrhunderts*, Breslau 1922, pp. 7–8.

³ R. Walter, 'Kamenz, Zisterzienserkloster', [in:] *Schlesisches Musiklexikon*, ed. by L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, p. 328.

⁴ See: L. Sawicka, 'Muzykalia z kamienieckiego opactwa cystersów zachowane w kościele parafialnym Wniebowzięcia NMP i św. Jakuba Starszego w Kamieńcu Ząbkowickim oraz Kamienieckiej Izby Pamiątek przy Towarzystwie Miłośników Ziemi Kamienieckiej' [The music collection from the Cistercian Abbey in Kamieniec preserved in the Parish Church of the Assumption and St. James the Greater in Kamieniec Ząbkowicki], paper delivered at the conference *Klasztor i muzyka od średniowiecza do czasów współczesnych* [Monasteries and music from the Middle Ages to the present], Częstochowa, 5–8 May 2015.

University of Warsaw Library⁵ (see figure 1). They preserve sacred vocal-and-instrumental music. An identification of the possessor allowed me to determine the *terminus ante quem* of the sources' origin to 1730. Consequently, these sources,

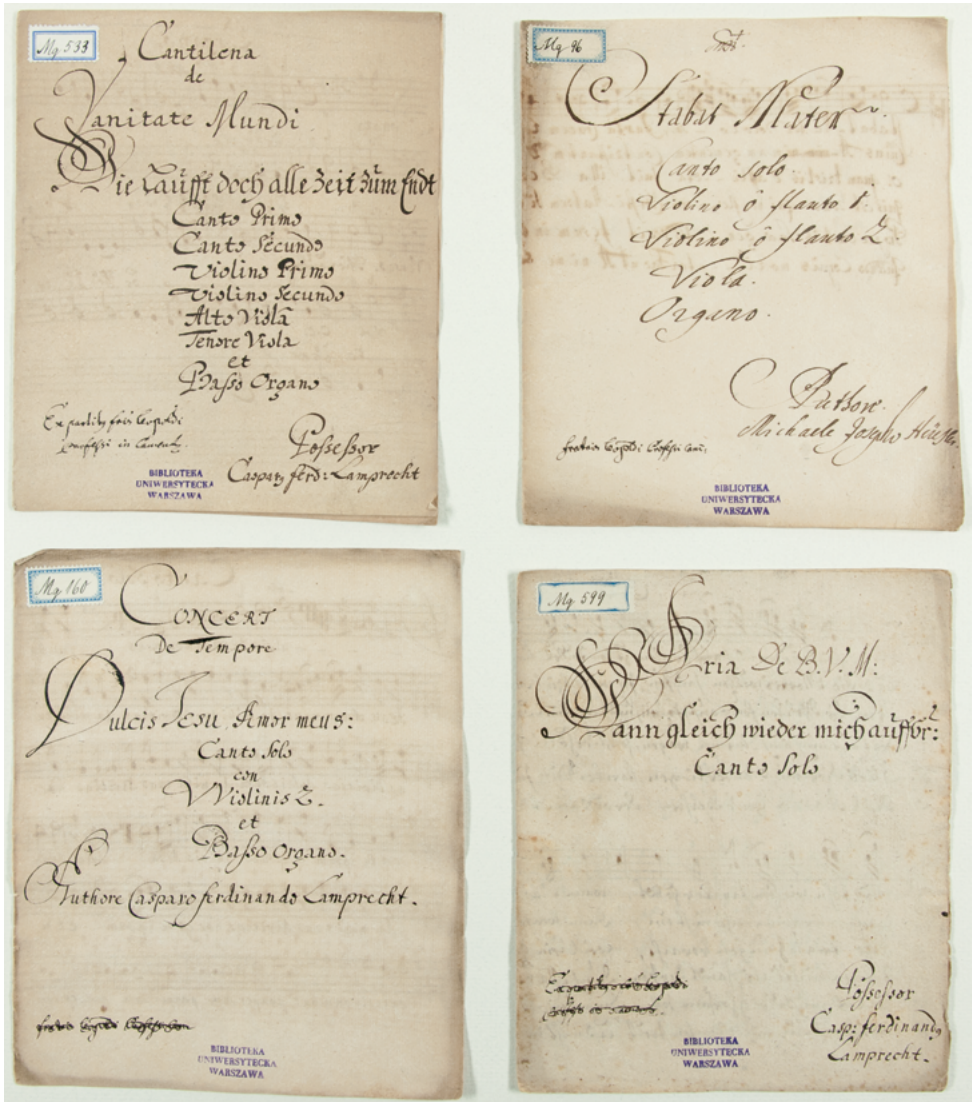


Figure 1. Manuscripts from the Cistercian monastery in Kamieniec Ząbkowicki kept at the University of Warsaw Library; call nos. RM 6606, RM 6166, RM 6232, RM 6689.

Photograph from the collections of the University of Warsaw Library.

⁵ University of Warsaw Library, Music Department (subsequently BUW, GZM), call nos. RM 6606, RM 6166, RM 6232, RM 6689.

along with around two dozen manuscripts from the monastery in Lubiąż,⁶ contain the oldest surviving vocal-and-instrumental repertoire from Cistercian monasteries in Silesia, from the first decades of the 18th century.

Sources

The manuscript with call no. **RM 6606** consists of four unpaginated, loose leafs of the dimensions 192 × 163 mm; notated in portrait format are the parts *Alto Viola* and *Tenor Viola*, as well as *Violino Primo* and *Violino Secundo*, while in oblong format, *Canto Primo* and *Canto Secundo*. Each vocal part is notated on two staves, with lyrics in six stanzas located below the music. Both violin parts are notated on a single leaf: the part of *Violino Primo* higher on two staves, and *Violino Secundo*, below on two staves. Likewise, one leaf carries the viola parts: *Alto Viola* higher on three staves, and *Tenor Viola*, below on three staves. All parts are placed in a dust cover of the dimensions 329 × 198 mm, folded in half. The dust cover's inner sides carry the notation of *Organo*. This cover's front carries the following inscription: *Cantilena | de | Vanitate Mundi | Wie Lauft doch alle Zeit zum Endt | Canto Primo | Canto Secundo | Violino Primo | Violino Secundo | Alto Viola | Tenore Viola | et | Basso Organo | Possesor | Caspar Ferd: Lamprecht* [in the lower left corner, in different handwriting:] *Ex partibus fris Leopoldi | professi in Camentz*.

In the title page's upper left corner, a handwritten sticker indicates the former call number (Mq 533) of the Music Institute at the University of Wrocław (Musikalisches Institut bei der Universität Breslau). This call number is also penciled in the upper left corner of all parts except the *Organo*. The original manuscript was prepared by one scribe (A), while at a later time, another hand (scribe B) wrote the proprietary inscription: *Ex partibus fris Leopoldi | professi in Camentz*.

Apparent in the dust cover's central part is a watermark representing the figure of St Peter with a key in hand, brought into a round shape of 4 cm radius, the letters *S* and *P* (*Sanctus Petrus*) placed on its sides. Watermarks representing this saint were made in the paper mill of Duszniki-Zdrój (Reinerz).⁷

⁶ E. Hauptman-Fischer, 'Regens chori figuralis Caspar Raff (1683–1738) i muzyka wokalnoinstrumentalna w klasztorze cystersów w Lubiązu na początku XVIII wieku' [Regens chori figuralis Caspar Raff (1683–1738) and vocal-and-instrumental music at the Cistercian monastery in Lubiąż during the early 18th century], *Muzyka* 2018, No. 1, pp. 58–66.

⁷ According to Kazimiera Maleczyńska, a watermark with a circle of those dimensions was included in paper from Duszniki in the years 1591–1669. See: K. Maleczyńska, *Dzieje starego papiernictwa Śląskiego* [The story of old Silesian papermaking], [series:] *Monografie Śląskie* Ossolineum, Vol. 4, Wrocław 1961, p. 162. See also: M. Szymczyk, R. Sachs et al., *Monografia młyna papierniczego w Dusznikach-Zdroju* [A monograph of the paper mill in Duszniki-Zdrój], Duszniki-Zdrój 2018, p. 224; Watermark No. 26, differing in size and, slightly, details of the saint, was used approximately from 1680 until the end of the 17th century.

The manuscript with call number **RM 6689** consists of four unpaginated, loose paper leaves of the dimensions 98 (110) × 159 mm, with the notation of *Violino Primo*, *Violino Secundo*, *Violoncello*, and *Organo* parts. They are placed in a dust cover of the dimensions 334 × 200 mm, folded in half. The dust cover's inner sides carry, in continuous notation on two staves, the part of *Canto Solo*. The lyrics of six song stanzas are located below the musical notation. The cover's front carries the following inscription: *Aria De B. V. M.: | Wann gleich wieder mich aufbr. | Canto Solo | Possesor | Casp: Ferdinand. | Lamprecht* [on the left, in different handwriting, struck through:] *Ex partib. fris Leopoldi | Professi in Camentz.*

In the title page's upper left corner, a handwritten sticker indicates the former call number (Mq 599) of the Music Institute at the University of Wrocław (Musikalisches Institut bei der Universität Breslau). The original manuscript was prepared by one scribe (A), who set down the parts *Canto Solo*, *Violino Primo*, *Violino Secundo*, and *Organo*, as well as the cover title. Another scribe (B) wrote the proprietary inscription *Ex partib. fris Leopoldi | Professi in Camentz*, later struck through, and a final scribe (C) set down the *Violoncello* part.

An unidentified watermark is visible in the cover's centre. The leaf of *Organo* part has a perceivable fragment of a watermark representing an anchor in a decorative heraldic cartouche. Also, a fragment of an unidentified watermark with part of a crown is visible on the leaf with the part of *Violino Primo*.

The Manuscript with call no. **RM 6232** consists of four unpaginated, loose paper leaves of the dimensions 208 × 170 mm (*Violino Primo* and *Violino Secundo* parts), 200 × 155 mm (*Violoncello* part), and 195 × 173 mm (*Organo* part). The parts are placed in a dust cover of the dimensions 344 × 210 mm, folded in half, presently torn in two along the fold. The dust cover's inner sides carry the notation of *Canto Solo*. The cover's front carries the following inscription: *CONCERT | De Tempore | Dulcis Jesu amor meus: | Canto Solo | con | Violinis 2. et | Basso Organo | Authore Casparo Ferdinando Lamprecht* | [on the left, in different handwriting, struck through:] *fratris Leopoldi Professi Cam.*

In the title page's upper left corner, a handwritten sticker indicates the former call number (Mq 160) of the Music Institute at the University of Wrocław (Musikalisches Institut bei der Universität Breslau). This call number has been pencilled in the upper left corner of all parts except the *Canto Solo*. The original manuscript was prepared by one scribe (A), who notated the parts *Canto Solo*, *Violino Primo*, *Violino Secundo*, *Organo*, and the cover title. The next scribe (B) wrote the proprietary inscription *fratris Leopoldi Professi Cam*, later struck through, while scribe C wrote down the part of *Violoncello*. Indistinct fragments of unidentified watermarks are apparent on the leaves *Violino Primo*, *Violino Secundo* and *Organo*.

The manuscript with call number **RM 6166** is comprised of four unpaginated, loose paper leaves of the dimensions 169 × 203 mm (the parts of *Violino ô Flauto 1*,

Violino ô Flauto 2, Organo) and 133 × 167 mm (*Viola* part). All parts are placed in a dust cover of the dimensions 338 × 198 mm, folded in half. On the dust cover's inner sides, notated continuously on one staff, is the voice *Canto Solo*. The song lyrics are placed below the musical notation. In both parts of the *Violino ô Flauto*, a violin part from another work is notated after the ritornello with the heading: *Solo. Alia Aria*. The cover's front carries the following inscription: *MRA | Stabat Mater | Canto Solo | Violino Violino ô Flauto 1, | Violino ô Flauto 2. | Viola | Organo | Authore | Michaelae Josepho Heusler |* [on the left, in different handwriting:] *fratris Leopoldi Professi Cam.*

In the upper left corner of the title page, a handwritten sticker indicates the former call number (Mq 96) of the Music Institute at the University of Wrocław (Musikalisches Institut bei der Universität Breslau). This call number is pencilled in the upper left corner of all parts with the exception of *Canto Solo*. The manuscript has been prepared by one scribe (D), who notated the instrumental parts and the cover title. At a later time, scribe B made the proprietary inscription: *fratris Leopoldi Professi Cam.*

A watermark is apparent in the cover's centre, representing the figure of St Peter with a key in hand brought into a round shape of 4.5 cm, crowned with the letter R (Reinerz).⁸ A fragment of another watermark from Duszniki with St Peter's head in a circle crowned with the letter R and part of a key held in the left hand is apparent on the leaf with the *Violino ô Flauto 1* part.

Repertoire

Each manuscript described above holds one work of modest size, scored for a small ensemble: one or two solo voices accompanied by string instruments (see table 2).

Table 2. List of works

Call no.	Composer	Title	Scoring
RM 6689	Anonymous	<i>Aria de B. V. M.</i> <i>Wann gleich wieder mich aufbrechen</i> (20 bars, 6 stanzas)	soprano, 2 violins, organ
RM 6606	Anonymous	<i>Cantilena de Vanitate Mundi</i> <i>Wie lauft doch alle Zeit zum Endt</i> (23 bars, 6 stanzas)	2 sopranos, 2 violins, alto viola, tenor viola, organ

⁸ See: M. Szymczyk, R. Sachs et al., *op. cit.*, p. 223; Watermark No. 24 was used approximately from 1680 until the end of the 17th century.

Call no.	Composer	Title	Scoring
RM 6166	Michael Joseph Heusler	<i>Stabat Mater</i> (33 bars, 6 stanzas)	soprano, 2 violins or 2 flutes, viola, organ
RM 6232	Caspar Ferdinand Lamprecht	<i>Concert de tempore</i> <i>Dulcis Jesu amor meus</i> (82 bars)	soprano, 2 violins, organ

Two works in the sources are transmitted anonymously. Both were written to lyrics in the German language. They are simple stanza arias with instrumental ritornellos.

Among the compositions, the most restrained compositional means are used in the *Aria de BVM: Wann gleich wieder mich aufbrechen*.⁹ This work is based on the repetition of a unique melodic motif (formally AB) of four bars. This motif forms both the instrumental ritornello and the vocal part. Despite the modest melodic material, the work does not come across as tedious, owing to contrasts in the scoring and repetitions. The opening ritornello, performed *tutti*, extends the melodic motif by the repetition of the A and B units; in total, it lasts eight bars. A reduction to solo voice with *basso continuo* follows in the stanza, whose verses (AAB) are divided by the instrumental ritornello in the initial scoring. In one stanza, the instrumentation changes several times from an instrumental *tutti* to solo voice with *basso continuo*. The entire text fits into six stanzas (see table 3).

Table 3. Form of the aria *Wann gleich wieder mich aufbrechen*

Section	Form
Ritornello	AABB (2 vl, org)
Aria (stanza)	A (S, bc) – A (ritornello) – A (S, bc) – A (ritornello) – B (S, bc) – B (ritornello)
Ritornello	AABB (2 vl, org)

The anonymous duet *Wie lauft doch alle Zeit zum Endt*¹⁰ is also a simple stanza aria with lyrics in six strophes. This work differs from the previous one by a substantially greater melodic inventiveness, and, simultaneously, formal simplicity. The opening instrumental ritornello consists of nine bars. It is followed by a stanza sung by a vocal duet to the accompaniment of *basso continuo*. The stanza is divided in half by a one-bar passage based on two chords: the instrumental ritornello's opening motif. The stanza's melodic material is not motivically linked with this instrumental introduction. Vocal parts, besides two short imitative motifs in the stanza's first and last verses, are led homorhythmically in parallel thirds.

⁹ BUW, GZM, call no. RM 6689.

¹⁰ BUW, GZM, call no. RM 6606.

The next two sources contain works with composer attribution. *Stabat Mater*¹¹ is a work by the otherwise unknown Michael Joseph Heusler. It is formally analogous to the previously described compositions. In this case, the instrumental introduction consists of 17 bars preceding a stanza performed by a solo voice to *basso continuo*. The ritornello and the vocal part are not melodically affiliated, and the stanza is uninterrupted by an instrumental ritornello. Contrasts in the instrumentation appear only between the introduction and the stanza, as well as in a short, two-and-a-half-bar section of the ritornello, where the first violin part is contraposed to the remaining instruments (see example 1, b. 5–7).

The image shows a musical score for five instruments: Soprano, Violino (top), Violino (middle), Viola, and Basso. The score is in 4/4 time. The Soprano part is mostly silent, with a few notes in measure 5. The Violino parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Viola and Basso parts provide a steady accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

Example 1. Michael Joseph Heusler, *Stabat Mater*, b. 1–8.
Transcription by Ewa Hauptman-Fischer.

¹¹ BUW, GZM, call no. RM 6166.

The greatest formal complexity is exhibited by the *Concert de tempore Dulcis Jesu amor meus*¹² composed by the otherwise unknown Caspar Ferdinand Lamprecht (see table 4). It is a solo sacred concerto of modest length, more precisely 82 bars. The basic compositional technique employed here by Lamprecht is a juxtaposition of short, contrasting sections in D major. Serving their differentiation are, for example, changes in metre; four consecutive sections alternate triple and duple metre. Contrast is also used in the instrumentation, which undergoes change within the particular sections: we have strictly instrumental units, solo vocal passages to *basso continuo*, and *tutti* units. Dominant in the work is homorhythmic texture; however, short passages are maintained in imitation based on motivic correspondence. The utilisation of concerto technique indicates good workmanship and a thorough education of the composer.

Table 4. Formal structure of *Dulcis Jesu amor meus*

Section	Metre	Structure
1. (30 bars)	$\frac{3}{2}$	ritornello (18 bars) aria: S, org (6 bars) ritornello (6 measures)
2. (21 bars)	¢	aria: S, org (11 bars) ritornello (6 bars) aria: <i>tutti</i> , S, 2 vl, org (4 bars)
3. (20 bars)	$\frac{3}{2}$	aria: S, org (11 bars) ritornello (9 bars)
4. (11 bars)	C	aria <i>tutti</i> : S, 2 vl, org (11 bars)

Despite the discussed works' modest size and formal and melodic simplicity, they are very gracious and pleasant in reception. It is easy to imagine their sound in a monastic interior: their character, simplicity, and instrumentation are suitable to the lyrics and purpose. Moreover, the state of preservation of the sources and their completeness raise hopes for returning the works to performance practice.

The scoring of the works does not extend beyond the basic makeup of monastic ensembles of this time and consists of two violins, alto and tenor violas, organ, and perhaps flutes. The listed instruments most certainly formed the ensemble active at the monastery in the first decades of the 18th century. Unfortunately, we do not know if the chapel ensemble's size matched that of Lubiąż,¹³ or if it was smaller. It is also unknown if it employed lay performers, or exclusively musicians from the monastic order.

¹² BUW, GZM, call no. RM 6232.

¹³ E. Hauptman-Fischer, 'Regens chori figuralis Caspar Raff...', pp. 66–70.

Composers

The title pages bear the names of two otherwise unknown composers: Caspar Ferdinand Lamprecht and Michael Joseph Heusler. Reference to these figures does not exist in the secondary literature.

We find the first composer in the direct circle of Kamieniec monastery: Caspar Ferdinand Lamprecht was an elder half-brother of Kamieniec Cistercian and lay brother Godefridus Gulitz, born in 1717.¹⁴ We can only surmise that Caspar Lamprecht was born before the year 1717 on the basis of a note in the book of profession (see figure 2).

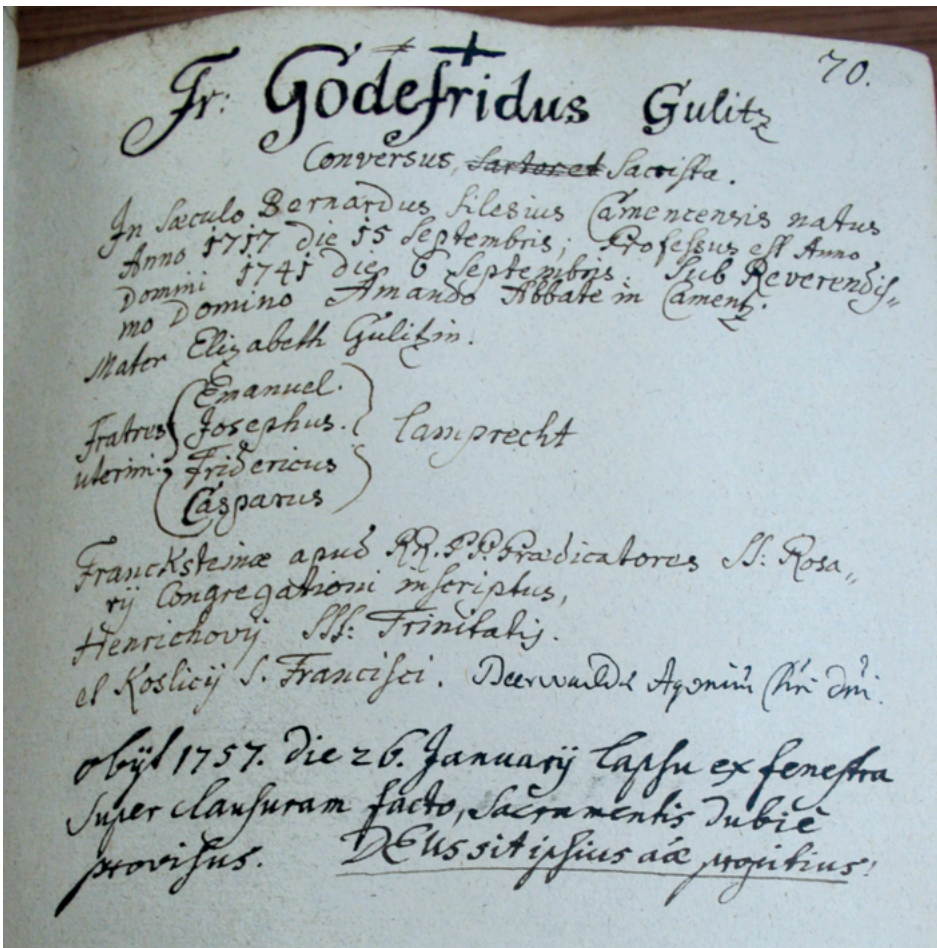


Figure 2. Book of monks, page of Godefridus Gulitz with a reference to Caspar Lamprecht. Archdiocesan Archive, Wrocław, call no. V 14.

¹⁴ See: Archdiocesan Archive in Wrocław (subsequently AAWr), call no. V 14, f. 70 r.

Michael Joseph Heusler likely belonged to a musician-organist family active in Silesia. At least two of its members tied their professional life with the Cistercian monastery.¹⁵ Joannes Heusler (d. before 1631)¹⁶ was a lay organist in a Cistercian monastery in Lubiąż. He filled this post for 46 years.¹⁷ The lack of register books from Lubiąż makes it impossible to determine other data and a possible relation with another representative of this family, Andreas Heusler (d. 1646).¹⁸ The latter, too, held the post of organist in the monastery of Lubiąż. He bequeathed his positive and regal, as well as his musical materials to the monastery. Interestingly, earlier, in the years 1618–1621, he also worked at the convent of Canonesses Regular on Sand Island in Wrocław.¹⁹

The register books of this convent also note down Michael Heusler, employed as an organist in 1611.²⁰ He worked there until 1618 at the latest, since this is when the aforementioned Andreas Heusler took over the post. It is unsure whether the Michael Heusler noted in the convent on the Sand Island is composer Michael Joseph Heusler, but this hypothesis is viable. Did he, like his successor, change his workplace to the Cistercian monastery, and, bringing his own musical materials, move to Kamieniec Ząbkowicki? Countering this hypothesis is the large time interval between the source mention and the early-18th-century composition's transmission. The composition itself may be stylistically placed at the end of the 17th century. The hypothesis posed here necessitates a confirmation in other, yet unknown sources, both archival and musical; further research may reveal another figure from the Heusler family of musicians.

¹⁵ The case of the Heusler family is not an isolated one. This profession was often passed from father to son. See: R. Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku* [Polyphonic music in the celebration of Eucharist in Silesia in the 17th and 18th centuries], [series:] *Z Dziejów Kultury Chrześcijańskiej na Śląsku*, Vol. 29, Opole 2004, p. 155. The Cistercians were good employers, and the families of professional musicians often tied their lives with the order for an extended period of time, finding employment not only in abbeys and provostry, but also in numerous parishes under Cistercian administration. The family of Sedlackis may serve here as the example. See: E. Hauptman-Fischer, 'Regens chori figuralis Caspar Raff...', p. 52.

¹⁶ The death of his widow was recorded in 1631. See: Wrocław University Library, Manuscript Department (subsequently BUWr, OR), call no. IV F 214, f. 63 r, call no. IV F 215, p. 10; R. Walter, 'Leubus, Zisterzienserkloster', [in:] *Schlesisches Musiklexikon...*, p. 421. According to Wilhelm Wattenbach, he died in 1613. See: *Monumenta Lubensia*, ed. by W. Wattenbach, Breslau 1861, p. 38.

¹⁷ 'Obiit Joannes Heusler hujus monasterii Organista qui functus suo officio quadraginta sex annis in Ecclesia sub suo epitaphio quiescit.' See: BUWr, OR, call no. IV F 215, p. 10.

¹⁸ BUWr, OR, call no. IV F 214, f. 62 v, IV F 215, p. 122. See: R. Walter, 'Leubus, Zisterzienserkloster'..., p. 421; here, an erroneous date of death.

¹⁹ H. Hoffmann, *Sandstift und Pfarrkirche St. Maria in Breslau*, Stuttgart-Aalen 1971, p. 26.

²⁰ *Ibidem*.

Despite the musical sources' uncertain identification, what they transmit is not just information on two earlier unknown composers active in Silesia, but also their works. The qualities of this repertoire incline us to pose the question of their composers' musical education. Did they gain their musical knowledge – which allowed for independent attempts in musical composition – in schools adjoined to monasteries, or was this possible solely during professional organist training in the student-and-master relation? Did the composers create uniquely with their place of work in mind (parish, school, etc.), or did they undertake attempts to promote their creative work in other centres?

Manuscript possessors

In addition to composer names, the title pages carry those of two different owners: the aforementioned Caspar Ferdinand Lamprecht (on two sources) and Father Leopold of Kamieniec (on all the sources). The note regarding the latter enables us to link the manuscripts with the Cistercian monastery of Kamieniec Żąbkowicki.

The ownership notes of Caspar Ferdinand Lamprecht and the title pages are identical in ductus; the person preparing the manuscripts was quite possibly himself.²¹

The ownership notes of the Cistercian monk, Fr Leopold, are in one ductus, differing from the title pages: the notes were likely prepared by himself after the creation of the title pages. Thus, Fr Leopold was the second possessor of the studied sources.

The monk's biographical note can be reproduced on the basis of the monastery's necrologue and the list of the monastery's professed monks. Leopold Lucas lived in the years 1676–1730.²² His lay name was Ferdinandus. This monk came from Wrocław, where he also received his education. He entered the monastery in 1696; made his monastic vows in 1697; and received his ordination in 1704. Over a closer unknown frame of time, he filled the function of cantor. He had a brother named Christophorus (d. 1724), a Minorite Franciscan in the monastery of Kromieryż, while his sister was a Canoness Regular in Wrocław (Sr Anna Hedwiga Lucasin). Leopold Lucas belonged to the Brotherhood of St Barbara at the Church of St Dorothy in Wrocław, and to the Brotherhood of St Joseph in Krzeszów. He died on 25 March 1730, while filling the function of parish priest in the Cistercian parish of Laski village (Ger. Heinrichswaldt).

²¹ See: BUW, GZM, call no. RM 6689, RM 6606. Moreover, a subsequent manuscript (call no. RM 6232) containing a work by C.F. Lamprecht has been set down in the same ductus. Hence, this is an autograph by the composer.

²² BUWr, OR, call no. IV F 216, f. 16 v, AAWr, call no. V 14, f. 21 r.

Fr Leopold Lucas gathered manuscripts with vocal-and-instrumental compositions. Obtaining this type of repertoire was a responsibility of the figural choir regent. However, none of the available documents refer to Fr Leopold Lucas as filling this function.

The first *regentes chori figuralis* were recorded in Silesian Cistercian monasteries in the second half of the 18th century. Initially, the name *cantor chori figuralis* was also used.²³ However, polyphonic music appeared in Cistercian monasteries much earlier. The oldest polyphonic notation in Silesia is owed to the Cistercians in Kamieniec. It is a two-voice *Kyrie eleison*²⁴ notated in a gradual dated at c. 1260. Normative texts from the early modern period, while prohibiting the use of figural music in liturgy, by the same token prove its existence in the Cistercian establishments of Silesia.²⁵ The person responsible for its preparation and performance was thus the cantor himself. Hence the initial double function – stemming from a centuries-old tradition – of the title connected with figural music performance.

The first noted regents of chapel ensembles were monks living at the turn of the 18th century. Names of regents from the first half of the century are known from almost all Silesian monasteries. A distinct figural choir regent was Father Caspar Raff (1683–1738) at the Cistercian monastery in Lubiąż. His more than 20-year service has resulted in the obtention of a beautiful repertoire. Few of these manuscripts have survived until the present.²⁶ Raff combined the functions of cantor and figural choir regent, which was a common practice, especially in the beginning period of this office's existence.²⁷ In a later period, combining both functions by one person

²³ The first differentiation between the ensembles (chant and figural) is found in the biographical note of Henryków monk Fr Elias Tschöpe, d. 1681: 'P. Elias Tschöpe Landecensis Monachus et Sacerdos, vir laboriosissimus, Musicus fundamentalis, ob praeclaram vocem Cantor indefesus choralis, et figuralis, et Concionator pie adhuc juvenis mortuus.' See: National Széchényi Library, Manuscript Department, call no. Fol Lat 4246, f. 23 v, call no. Fol Lat 4266, f. 11 r; E. Hauptman-Fischer, 'Regens chori figuralis Caspar Raff...', p. 50.

²⁴ BUWr, OR, call no. I F 411, f. 125 v. See: P. Gancarczyk, 'Cantus planus multiplex. Polifonia chorałowa w Polsce XIII–XVI wieku' [Cantus planus multiplex. Chant polyphony in Poland from the 13th to 16th century], [in:] *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku* [Notae musicae artis. Musical notation in Polish sources from 11th–16th century], ed. by E. Witkowska-Zaremba, Kraków 1999, pp. 349–401; F. Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, [series:] Darstellungen und Quellen zur Schlesienschen Geschichte, Vol. 37, [Neudruck der Ausgabe Breslau 1938], Aalen 1973, p. 109; here, a transcription of the piece, which is also its sole complete transmission in contemporary times; a part of the manuscript with the piece's opening has been cut out.

²⁵ See: E. Hauptman-Fischer, 'The Cistercian Musical Practice in Eighteenth-Century Silesia in the Light of Surviving Musical and Archival Collections', *Fontes Artis Musicae*, Vol. 66 (2019), No. 2, pp. 144–145. Further literature therein.

²⁶ More on this figure in: E. Hauptman-Fischer, 'Regens chori figuralis Caspar Raff...', pp. 55–66.

²⁷ The functions of cantor and regent of the figural choir were combined by Fr Caspar Raff's predecessors, e.g. Fr Amandus Heinisch (1663–1722), see: BUWr, OR, call no. IV F 214, f. 72 r, and Fr Balthasar Seyler (1680–1720), see: BUWr, OR, call no. IV F 214, f. 52 r.

occurred in monasteries with a small community. This double function was referred to in sources as *regens utriusque chori* (director of both choirs).²⁸

Unfortunately, we do not know any Kamieniec choir regents from the 17th century's second, or the following century's first half. Does this mean that in Kamieniec this office was not introduced, or was it simply left unrecorded in the surviving sources? Was figural music performed in Kamieniec Ząbkowicki at the turn of the century despite its prohibition by the General Chapter of Cistercians?

We must remember that the period when the first figural choir regents were called – i.e. the second half of the seventeenth century – is one of decisive objection by monastic order authorities to the use of figural music in liturgy. In the light of surviving sources, music that was polyphonic, instrumental, and vocal-and-instrumental could not accompany liturgy, the sole admitted form of liturgical music being Gregorian chant to organ accompaniment.²⁹ In visitation documents referring to Silesian monasteries after the General Chapter in Cîteaux in 1683, the province's superior, Krzeszów Abbot Bernard Rosa, attempted to reconcile the Chapter's restrictions with actual musical practice. He prescribed holding a first Mass with a chant, and only afterwards a solemn Mass with figural music: 'Since singing other than chant is prohibited by the General Chapter, let there henceforth never be a High Mass held with it on feasts unless an earlier Mass is sung in chant, so that the responsibility to the rule be fulfilled.'³⁰ Unfortunately, musical manuscripts have not survived from this period.

The four presented musical sources confirm the existence of figural music practice in Kamieniec Ząbkowicki in the early 18th century. The cantors recorded in archival documents perhaps simultaneously filled the function of figural choir regent. Several were educated in institutions laying special emphasis on musical training. Fr Maurus Geldner (1662–1729)³¹ and Fr Aegidius Hosper (1703–1779)³² studied in Broumov, where an excellent gymnasium maintained a large instrumental ensemble.

²⁸ See: necrologue for Fr Seyler: 'Item obiit anno 1720 P. Balthasar Seyler emeritus chori utriusq. Regens et novitiorum Magister p. t. autem administrator in Pombsen.' See: BUWr, OR, call no. IV F 214, f. 52 r.

²⁹ *Rituale Cisterciense*, Paris 1689, pp. 25–28. (Chapter XIV of *De Organis*).

³⁰ 'Quia cantus figuralis a Capitulo Generali prohibetur, hinc in festivitatibus Missa Major nunquam habeatur, cum musica figurali, nisi prius una choraliter, fuerit decantata, ut tali modo obligationi ordinis satisfiat [...].' See: BUWr, OR, call no. IV F 209, s. 11, trans. Maksymilian Kapelański. This source does not confirm the information given in *Encyklopedia katolicka* [Catholic encyclopaedia] about an ostensible 1656 approval of the liturgical use of musical instruments other than the organ. See: W. Danielski, J. Ścibor, 'Cystersi. Liturgia' [Cistercians. Liturgy], [in:] *Encyklopedia katolicka* [Catholic encyclopaedia], Vol. 3, ed. by R. Łukaszyc, L. Bienkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1979, col. 736.

³¹ Maurus Geldner came from Broumov. See: AAWr, call no. V 14, f. 7 r.

³² Aegidius Hosper came from Nowa Ruda (Neurode) in Kłodzko county, but he studied in Broumov and Ołomuniec. See: BUWr, OR, call no. IV F 216, f. 44 v, f. 51 v, AAWr, call no. V 14, f. 55 v.

Fr Nivardus Wenger (1692–1734)³³ studied in Świdnica and Wrocław, where Jesuit schools also trained students in music. Fr Leopold Lucas (1676–1730)³⁴ originated in Wrocław, where, apart from the Gymnasium of St Matthias or the School of Canons Regular on the Sand, one could obtain a musical education in one of the several splendid church ensembles. These cantors certainly possessed the necessary qualifications to lead a vocal-and-instrumental chapel ensemble. Leopold Lucas was also a music collector, a basic function of the figural choir regent and perhaps indicative of this monk's filling the post of cantor and figural choir regent in tandem.

To conclude, let us return to the provenance notes. On two manuscripts, Fr Leopold Lucas' possession note has been struck out.³⁵ The manuscripts probably changed owners, although this remains unconfirmed by other notes. In both cases, the trace for further research is provided by leafs – inserted into the manuscripts – containing the parts of violoncello, an instrument unforeseen in the original scoring listed on the title page (see figure 3). These leafs are written in the hand of one



Figure 3. RM 6689. Instrumental parts, including a violoncello part prepared by scribe C, among the manuscripts belonging to Fr Leopold Lucas. Photograph from the collections of the University of Warsaw Library.

³³ Nivardus Wenger came from Świdnica; he also studied there and in Wrocław. See: BUW, OR, call no. IV F 216, f. 18 v, AAWr, call no. V 14, f. 35 r. It was recorded that he had a Jesuit brother. This was probably Franz Wenger, who was music prefect in Głogów. See: T. Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)* [The musical culture of the Jesuits in Silesia and the Kłodzko County (1581–1776)], Warszawa 2013, p. 412.

³⁴ BUW, OR, call no. IV F 216, f. 16 v, AAWr, call no. V 14, f. 21 r.

³⁵ BUW, GZM, call no. RM 6689, RM 6232.

copyist, in this case a nun from the convent of Canonesses Regular in Wrocław.³⁶ Interestingly, a number of copies of the violoncello part were prepared in the same ductus (see figures 4 and 5); perhaps the nun who realised the *basso continuo* part on this instrument in the convent prepared her own part-books.

The link between the Cistercian monastery in Kamieniec Ząbkowicki with Fr Leopold Lucas active there on one hand, and the convent of Canonesses Regular in Wrocław on the other hand, was Sr Anna Hedwiga Lucasin, the Kamieniec Cistercian's birth sister. Family ties were perhaps a reason for the transfer of musical manuscripts from Kamieniec to this particular centre.³⁷ An analysis of biographical notes of Cistercians from the Silesian province reveals that many members of their families belonged to various monastic communities, not only in Silesia, but also the Commonwealth, Bohemia, Moravia, and Italy. Informing us about contacts between family members are, for example, notes in monastic books of the dead



Figure 4. RM 6159. Manuscript leaves prepared by a scribe from the convent of Canonesses Regular in Wrocław. Photograph from the collections of the University of Warsaw Library.

³⁶ This identification is possible after preparing a collection of around 450 manuscripts originating in this monastery for the RISM database and drawing a table of monastic source provenance in the Music Department of the University of Warsaw Library on the basis of a detailed analysis of each source.

³⁷ It is worth remembering that Fr Leopold and Sr Anna had another birth brother, a Franciscan Minorite in the monastery of Kromieryž in Moravia. There, the musical ensemble of the bishop's court had a splendid repertoire at its disposal.



Figure 5. RM 6092. Manuscript leaves prepared by a scribe from the convent of Canonesses Regular in Wrocław. Photograph from the collections of the University of Warsaw Library.

recording the deaths of relatives. Also, clerics from the family were present at the monastic order's solemnities, which was sometimes noted in books of profession.

Musical repertoire found various paths between monastic centres. Manuscripts were lent,³⁸ copied,³⁹ or both, and transported when the musician – usually the organist – changed his place of employment.⁴⁰ The repertoire transpired through monastic communities owing to pastoral contacts.⁴¹ These ways of transmission can

³⁸ On the subject of materials borrowed from the Cistercian monastery of Osek, see: C. Bacchiagaluppi, *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, [series:] Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Vol. 14, Kassel 2010, pp. 120–121. This practice is also confirmed at the Cistercian monastery in Krzeszów. See: E. Kirsch, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau...*, p. 32.

³⁹ This is testified not only by receipts for the copy's purchase, but also receipts for travel to another monastery in order to copy music. The Dominican monastery in Dzików recorded the cost of travel by a monastic musician to Sandomierz for the purpose of borrowing music for copying. See: M. Jochymczyk, 'Wypisy z ksiąg archiwalnych. Klasztor w Dzikowie' (Tabela 24) [Notes from archival books. The monastery in Dzików], [in:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej* [Musical life in Dominican monasteries during the Commonwealth], ed. by A. Patalas, Kraków 2016, p. 573.

⁴⁰ E.g. Andreas Heusler, mentioned in this article.

⁴¹ On the subject of the repertoire originating in the Jesuit circle and preserved in the collection of the Canonesses Regular in Wrocław, in the context of pastoral activity led by the Society of Jesus, see: T. Jeż, 'Jezuicki repertuar muzyczny w klasztorze kanoniczek regularnych

be supplied with a hypothesis: the repertoire's change of location may have owed to contacts between family members living in various monastic communities, which is supported by the surviving manuscripts belonging to Fr Leopold Lucas.

The analysis of four modestly-sized musical sources has contributed new data in regard to Silesian musical culture. Primarily, they have been identified as sources from the Cistercian collection of Kamieniec Ząbkowicki, and complete a collection recently discovered in this location's post-Cistercian parish church.⁴² An identification of the copyist enabled the sources' dating at the first 30 years of the 18th century, which means they hold the oldest vocal-and-instrumental repertoire from Cistercian monasteries in Silesia preserved in contemporary times. Moreover, we have discovered two, earlier unknown in secondary literature, Silesian composers' activity. We cherish the hope that the hypotheses posed here regarding their identification and the flow of repertoire between centres, can be verified by further research in a timely manner. The case of the manuscripts from the Cistercian monastery of Kamieniec Ząbkowicki shows that the discovery of lost collections is still possible.

Translated by Maksymilian Kapelański

Bibliography

Manuscript Sources

Budapest, National Széchényi Library, Manuscript Department:

Liber Defunctorum monasterii Henrichoviensis, call. no. Fol Lat 4246.

Catalogus I Adm. Reverendorum Religiosorum Venerabilium Patrum und Fratrum Monasterii Henrichoviensis, call. no. Fol Lat 4266.

Warsaw, University of Warsaw Library, Music Department:

Manuscripts from the so-called Wrocław Collection.

Wrocław, Archdiocesan Archive:

Liber professorum RRF Camencensium, call. no. V 14.

Wrocław, University of Wrocław Library, Manuscript Department:

Liber Mortuorum, call. no. IV F 216.

Mortilogium Lubense, call. no. IV F 215.

Necrologium Lubense (1615–1796), call. no. IV F 214.

Teichert Arnold, *Historia Domestica*, call. no. IV F 209.

we Wrocławiu' [The Jesuit music repertoire at the Convent of Canonesses Regular in Wrocław], *Muzyka* 2019, No. 2, pp. 20–48.

⁴² See: L. Sawicka, *op. cit.*

Printed Sources

Rituale Cisterciense, Paris 1689.

Studies

- Bacciagaluppi, Claudio, *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, [series:] Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Vol. 14, Kassel 2010.
- Danielski, Wojciech, Ścibor, Józef, 'Cystersi. Liturgia' [Cistercians. Liturgy], [in:] *Encyklopedia katolicka* [Catholic encyclopaedia], Vol. 3, ed. by Romuald Łukaszyk, Ludomir Bieńkowski, Feliks Gryglewicz, Lublin 1979.
- Feldmann, Fritz, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, [series:] Darstellungen und Quellen zur Schlesischen Geschichte, Vol. 37, [Neudruck der Ausgabe Breslau 1938], Aalen 1973.
- Gancarczyk, Paweł, 'Cantus planus multiplex. Polifonia chorałowa w Polsce XIII–XVI wieku' [Cantus planus multiplex. Chant polyphony in Poland from the 13th to 16th century], [in:] *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku* [Notae musicae artis. Musical notation in Polish sources from 11th–16th century], ed. by Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków 1999.
- Hauptman-Fischer, Ewa, 'Komedia w klasztorze. Świeckie utwory okolicznościowe w tradycji śląskich cystersów', [Comedy in a monastery. Secular compositions of occasional nature in the Silesian Cistercian tradition], [in:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [The traditions of Silesian musical culture], Vol. 14, Part 1, ed. by Anna Granat-Janki et al., Wrocław 2017.
- Hauptman-Fischer, Ewa, 'Regens chori figuralis Caspar Raff (1683–1738) i muzyka wokalo-instrumentalna w klasztorze cystersów w Lubiążu na początku XVIII wieku' [Regens chori figuralis Caspar Raff (1683–1738) and vocal-and-instrumental music at the Cistercian monastery in Lubiąż during the early 18th century], *Muzyka* 2018, No. 1.
- Hauptman-Fischer, Ewa, 'The Cistercian Musical Practice in Eighteenth-Century Silesia in the Light of Surviving Musical and Archival Collections', *Fontes Artis Musicae*, Vol. 66 (2019), No. 2.
- Hoffmann, Hermann, *Sandstift und Pfarrkirche St. Maria in Breslau*, Stuttgart–Aalen 1971.
- Jeż, Tomasz, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)* [The musical culture of the Jesuits in Silesia and the Kłodzko County (1581–1776)], Warszawa 2013.
- Jeż, Tomasz, 'Jezuicki repertuar muzyczny w klasztorze kanoniczek regularnych we Wrocławiu' [The Jesuit music repertoire at the Convent of Canonesses Regular in Wrocław], *Muzyka* 2019, No. 2.
- Joachimczyk, Maciej, 'Wypisy ze źródeł. Klasztor w Dzikowie' [Notes from sources. The monastery in Dzików], [in:] *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej* [Musical life in Dominican monasteries during the Commonwealth], ed. by Aleksandra Patalas, Kraków 2016.
- Kirsch, Ernst, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16.–18. Jahrhunderts*, Breslau 1922.
- Maleczyńska, Kazimiera, *Dzieje starego papiernictwa Śląskiego* [The story of old Silesian paper-making], [series:] Monografie Śląskie Ossolineum, Vol. 4, Wrocław 1961.

- Monumenta Lubensia*, ed. by Wilhelm Wattenbach, Breslau 1861.
- Pośpiech, Remigiusz, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku* [Polyphonic music in the celebration of Eucharist in Silesia in the 17th and 18th centuries], [series:] *Z Dziejów Kultury Chrześcijańskiej na Śląsku*, Vol. 29, Opole 2004.
- Sawicka, Ludmiła, 'Muzykalia z kamienieckiego opactwa cystersów zachowane w kościele parafialnym Wniebowzięcia NMP i św. Jakuba Starszego w Kamieńcu Żąbkowickim oraz Kamienieckiej Izby Pamiątek przy Towarzystwie Miłośników Ziemi Kamienieckiej' [The music collection from the Cistercian Abbey in Kamieniec preserved in the Parish Church of the Assumption and St James the Greater in Kamieniec Żąbkowicki], paper delivered at the conference *Klasztor i muzyka od średniowiecza do czasów współczesnych* [Monasteries and music from the Middle Ages to the present], Częstochowa, 5–8 May 2015.
- Szymczyk, Maciej, Sachs, Rainer et al., *Monografia młyna papierniczego w Dusznikach-Zdroju* [Monograph of the paper mill in Duszniki-Zdrój], Duszniki-Zdrój 2018.
- Walter, Rudolf, Kamenz, 'Zisterzienserkloster', [in:] *Schlesisches Musiklexikon*, ed. by L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.
- Walter, Rudolf, 'Leubus, Zisterzienserkloster', [in:] *Schlesisches Musiklexikon*, ed. by L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.

Nowo odnalezione rękopisy muzyczne z klasztoru cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim z początku XVIII wieku

Streszczenie

We wszystkich klasztorach należących do śląskiej prowincji cystersów (1651–1810) przykładano ogromną wagę do muzyki (nie tylko liturgicznej). Pielęgnowano tu chorał gregoriański, a od drugiej połowy XVII wieku także muzykę wokально-instrumentalną. Świadczą o tym zachowane źródła muzyczne oraz dokumenty archiwalne. Od drugiej połowy XVII wieku powoływano w klasztorach regensów muzyki figuralnej (*regens chori figuralis*), którzy odpowiedzialni byli za przygotowanie i wykonanie muzyki innej niż chorał. Początkowo funkcję tę nazywano również *cantor chori figuralis*. Choć praktyka taka istniała prawdopodobnie we wszystkich cysterskich ośrodkach, większość świadczących o niej źródeł muzycznych (zwłaszcza z XVII i początków XVIII wieku) nie zachowała się do naszych czasów. Każde nowe źródło, które udaje się odnaleźć, jest w tej sytuacji cennym świadectwem kultury. Muzykalia z klasztoru cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim uważane były przez lata za zbiór zaginiony. Podczas kwerendy w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie autorce udało się jednak odnaleźć cztery rękopisy pochodzące z tego ośrodka, zawierające muzykę wokально-instrumentalną. Powstały one przed 1730 rokiem i razem z kilkunastoma rękopisami z Lubiąża tworzą korpus najstarszego zachowanego repertuaru wokально-instrumentalnego z klasztorów cysterskich na Śląsku – z pierwszych dekad XVIII wieku.

W rezultacie prowadzonych przez autorkę badań – które przedstawiono w artykule – udało się zidentyfikować kopistę i właściciela tych muzykaliów. Był nim kamieniecki kantor, o. Leopold Lucas (1676–1730). Należąca do niego kolekcja utworów

wokalno-instrumentalnych (zachowana dziś jedynie w niewielkiej części) potwierdza hipotezę, zgodnie z którą cysterscy kantorzy na Śląsku na przełomie XVII i XVIII wieku zajmowali się nie tylko muzyką chorałową, lecz także figuralną. Badania nad repertuarem umożliwiły identyfikację kompozytorów (wśród nich nieznanych dotychczas śląskich twórców). Transkrypcje utworów pozwalają na wniosek, że jest to dobrej jakości repertuar na niewielką obsadę, który z powodzeniem może być przywrócony do praktyki wykonawczej. Kolejnym aspektem badań nad tym zespołem źródeł jest kwestia przemieszczeń muzykaliów (część rękopisów została przekazana z Kamieńca do klasztoru kanoniczek regularnych we Wrocławiu) oraz możliwych kontaktów pomiędzy klasztorami; sieć tych powiązań miała niewątpliwie znaczenie dla przepływu repertuaru, a w szerszej perspektywie – dla całej kultury muzycznej Śląska.

Recently Discovered Early-Eighteenth-Century Musical Manuscripts from the Cistercian Monastery of Kamieniec Żąbkowicki

Summary

In all monasteries of the Cistercian Province of Silesia (1651–1810), great importance was attached to music, not only liturgical in nature. Gregorian chant was cultivated, and from the second half of the 17th century, performance of vocal-and-instrumental music took place. This is testified by surviving musical sources and archival documents. Beginning in the second half of the 17th century, regents of figural music (*regens chori figuralis*) were appointed at monasteries who were responsible for preparing and performing music other than Gregorian chant. They were also called *cantor chori figuralis* at first. Although this practice was likely followed by all Cistercian centres, most of the musical sources that confirm it (especially from the 17th and early 18th century) have not survived. Thus, each discovered source becomes valuable cultural evidence. Musical sources from the Cistercian monastery in Kamieniec Żąbkowicki have been considered lost for years. However, in a survey of the library holdings at the University of Warsaw Library, the author found four manuscripts from this centre that include vocal-and-instrumental music. They were written before 1730, and together with around two dozen manuscripts from Lubiąż, they constitute the body of the oldest preserved vocal-and-instrumental repertoire of Cistercian monasteries in Silesia from the first decades of the 18th century.

The research results presented in this article allowed the author to identify the copyist and owner of the musical sources: Fr Leopold Lucas (1676–1730), a cantor from Kamieniec Żąbkowicki. His collection of vocal-and-instrumental works (preserved only in part) confirms that at the turn of the 17th and 18th centuries, Cistercian cantors in Silesia practised not only plainsong, but also figural music. The present author's study of the repertoire enabled her to identify certain composers (including some previously unknown Silesian ones). Transcriptions of the works allow us to conclude that it is a repertoire of

good quality for a small ensemble and can be restored to performance practice. Another aspect of research on this set of sources is the issue of their transfer (some of the manuscripts travelled from Kamieniec to the convent of Canonesses Regular in Wrocław), and possible contacts between monasteries; this network of connections was of undoubted significance for repertoire flow and – from a broader perspective – the entire musical culture of Silesia.

EWA HAUPTMAN-FISCHER

Absolwentka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Pracuje w Gabinetce Zbiorów Muzycznych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, gdzie kataloguje dawne muzykalia z terenów Śląska do międzynarodowej bazy źródeł muzycznych RISM. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na źródłach muzycznych, szczególnie na kolekcjach klasztornych. Przygotowuje dysertację doktorską dotyczącą kultury muzycznej śląskich cystersów (pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Jeża, prof. UW).

A graduate of the Institute of Musicology of the University of Warsaw. She is employed at the Music Department of the University of Warsaw Library, where she catalogues early musical sources from Silesia and enters them into the International Inventory of Musical Sources (RISM). Her research interests focus on musical sources, especially monastery collections. She is working on a PhD dissertation devoted to the musical culture of Silesian Cistercians (under the supervision of Dr Hab. Tomasz Jeż, Prof. of Warsaw University).

JANKA PETŐCZOVÁ

Slovak Academy of Sciences, Bratislava

Choral Singing in Levoča/Leutschau in the Middle of the 19th Century: Parallels with the Development of the Wrocław Choral Movement

The tradition of choral singing in Levoča/Leutschau was started by *chorpraefect* Friedrich Wilhelm Wagner (1815, Heinersdorf – 1887, Levoča), a graduate of the Saxon Royal Teacher Training College in the Friedrichstadt district of Dresden. He came to Levoča in 1837, after the completion of his four-year studies in Dresden, and never left the county of Spiš/Zips. Dignitaries from Levoča invited him based on the good references and personal contacts with Jan Pavel Tomaschek, teacher in the Evangelical Lyceum in Levoča, and Christian Traugott Otto, director of the Teacher Training College in Dresden.¹ Friedrich Wilhelm Wagner took up the post of Lutheran cantor and organist in a new masonry church situated in the town square in the summer of 1837. Immediately after his arrival, he set up a choir in the Lutheran church and, in September, he already performed on the occasion of the consecration of the new church. A portrait of him, with a dating of 13 September 1887, has been preserved as a hanging picture with a black and white drawing.²

Chorpraefect Wilhelm Wagner came to the county of Spiš/Zips at the time when choral singing started to develop in urban musical culture in Slovakia (former Kingdom of Hungary) in the 1830s. At that time, Levoča was a multilingual town with a German, Hungarian and Slovak milieu. With the first performance of the

¹ A. Zoričáková, 'Friedrich Wilhelm Wagner', [in:] *Spiš, vlastivedný zborník 2* [Spiš, patriotic anthology 2], ed. by K. Král, Košice 1968, pp. 311–318.

² Painted by Wilhelm Forberger (1848–1928), professor of drawing in Levoča, after Wilhelm Wagner's death, probably from a photograph. The Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča, hanging picture, shelfmark 1/19.

Lutheran choir conducted by Wilhelm Wagner in September 1837, Levoča joined, as one of the first towns in Hungary, the newly forming line of choral singing, which was developing in Central Europe after German models, especially after the model of the Academy of Singing in Berlin – Berliner Singakademie (1791), the Berlin Choral Society – Berliner Liedertafel (1809) initiated by Carl Friedrich Zelter, and a Swiss men's choir, the Zürcher Männergesangverein, conducted by Hans Georg Nägeli in Zürich (1810). In 1816–1817, the first men's choir was formed at the Wrocław University and, from 1822 onwards, the Akademische Musikverein was active there. Three years later (1825), a mixed choir, the Breslauer Singakademie, was established in Wrocław. In Bratislava, a Catholic musical society, the Kirchenmusikverein zu St. Martin, started its activities in 1833. In the same year, a Catholic musical society began to operate in the town of Trnava. In Prague, two choral societies were active from 1840; these were the Cäcilien-Verein and the Žofínska akademie. In Vienna, the Wiener Männergesangverein was formed in 1843 and, from 1858 onwards, a mixed choir, the Wiener Singakademie, was active there.³ The Pressburger Liedertafel / Pozsonyi dalárda Lutheran men's choir existed in Bratislava/Pressburg from 1847, officially approved in 1857.⁴ From among the German milieus of the Hungarian towns, let us mention Kremnica / Kremnitz, where a German choir functioned from 1859 at the Academy of Mining and Forestry / Deutsche Berg- und Forstakademische Liedertafel.⁵ Later, in the second half of the 19th century, musical societies were set up in other towns as well: Košice, Banská Bystrica, Levoča, Malacky, Prešov, Rožňava, Senica, Skalica. The Slovak singing movement developed more intensively in line with patriotic singing in the 1860s; officially, the oldest of such choirs, whose constitutions were approved, were Tatran in Liptovský Mikuláš (1873), Slovenský spevokol [Slovak Choir] in Martin (1872) and Spevokol [Choir] in Tisovec, active from 1877.⁶

³ *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts 'Deutsche Musikkultur im östlichen Europa', Bd. 3), ed. by E. Fischer, Stuttgart 2007.

⁴ J. Lengová, 'Das deutsche Chorgesangswesen in Preßburg am Beispiel der *Preßburger Liedertafel* – Nationale und regionale Identität', [in:] *Chorgesang als Medium von Interkulturalität...*, pp. 27–37.

⁵ K.-P. Koch, 'Formen deutscher Gesangvereine im Südöstlichen Europa', [in:] *Chorgesang als Medium von Interkulturalität...*, p. 43. E. Kral, *Taschenbuch für deutsche Sänger 1864*, reprint, ed. by F. Brusniak, D. Klenke, Wien 1996, p. 210.

⁶ J. Lengová, 'Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830–1918)' [Music in the period of Romanticism and efforts for national emancipation (1830–1918)], [in:] *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* [History of Slovak music from the earliest times up to the present], ed. by O. Elschek, Bratislava 1996, pp. 202–204, 216. J. Kresánek, 'Vznik národnej hudby v 19. storočí' [The genesis of national music in the 19th century], [in:] Z. Bokesová et al., *Dejiny slovenskej hudby* [History of Slovak music], Bratislava 1957, pp. 228–229.

As mentioned above, choral singing in Levoča was initiated by Friedrich Wilhelm Wagner, *chorpraefect* of the Evangelical Lutheran Church Community. His musical talent is documented by the fact that, in the fourth year of his studies at the Teacher Training College in Dresden, he was already the choirmaster (*praefect*) of the choir. In Levoča, he held a combined post of cantor and organist. In the Lutheran church, he played the historical organ; today, this instrument can be found in the easterly gallery of the church.⁷ Already in the first years of his activities in the county of Spiš, Wilhelm Wagner was praised by his contemporaries; in 1844, a book *Andenken an die dreihundertjährige Jubelfeier der evangelischen Gemeinde in der k. Freistadt Leutschau* was published on the occasion of the 300th anniversary of the Reformation, which mentions his arrival as necessary because the Evangelical Lutheran Church Community had planned to establish a teacher training institute and they needed a professor of music for teacher training.⁸ A century later, he is mentioned as a choirmaster in a book called *A Lőcsei Evangélikus Egyházközség története* (1917) as follows: ‘at the consecration of the new Lutheran masonry church in 1837, he performed with the choir for the first time; the people liked the songs a lot, and they significantly raised the festive character of the rite.’⁹

Friedrich Wilhelm Wagner’s musical legacy has been preserved in the historical library of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča, and his autobiography and appointment document have been preserved in the archive of the congregation. Friedrich Wilhelm Wagner wrote his autobiography two years before his death. It can be found in a bilingual manuscript containing the autobiographies of the priests, professors and teachers of the Lutheran

⁷ Two organs and a historical positive can be found in the church of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča. The older organ comes from a wooden articular church. It underwent several repairs in the 18th century and, after the erection of the new masonry church in 1837, it was renovated and transferred to the gallery of the new church. The organ ceased to function in the 20th century. In the interwar period, it was replaced by a new instrument made in the factory of the Rieger brothers in Krnov (1932). J. Petőczová, ‘Historické organy v dejinách Levoče’ [Historical organs in the history of Levoča], [in:] *Z minulosti Spiša* [From the past of Spiš], ed. by I. Chalupický, Levoča 2016, pp. 75–108. O. Gergely, K. Wurm, *Historické organy na Slovensku* [Historical organs in Slovakia], Bratislava 1982.

⁸ J. Tomasek, ‘Geschichte der evangelischen Gemeinde in Leutschau’, [in:] *Andenken an die dreihundertjährige Jubelfeier der evangelischen Gemeinde in der h. Freistadt Leutschau*, Leutschau 1844, p. 116.

⁹ ‘Ezuttal szerepelt először énekkar, amelyet több egyházi énekre betanított Wagner Vilmos, aki mint “chorpraefect” – karnagy – néhány hónappal ezelőtt kapott meghívást s néhány héttel ezelőt foglalta el állását. Az énekek nagyon tetszetek s igen emelték a szertartás ünnepies voltát.’ *A Lőcsei Evangélikus Egyházközség története. A reformatio négyszáz éves fordulója alkalmából, kiadja: az egyházközség* [History of the Lutheran Congregation in Levoča. Issued by the Congregation on the occasion of the four hundredth anniversary of the Reformation], Lőcse 1917, p. 35.

Lyceum.¹⁰ After his death, it was published in the *Zipser Bote* weekly (1887).¹¹ His appointment has been preserved as a separate document. It contains a list of his duties – as a cantor and organist, he had to take care of the divine services on Sundays and on holidays, in the mornings and in the afternoons, as well as on weekdays, and he had to provide singing at funerals; as a teacher of singing and organ at the lyceum, he had to teach young men and women to sing and students of theology to play the organ in ten-month courses; and, as a teacher employed in one of the primary classes, he had to educate the youth in fear of God and teach them age-appropriate pieces of knowledge and good morals.¹²

Friedrich Wilhelm Wagner conducted a children's choir at the school and a Lutheran choir at the church; later, he also set up other choirs in the town, such as the Men's Choir of Levoča / Leutschauer Männergesangsverein / Lőcsei férfi dalkör, which had 101 members in 1863 (i.e. in the first year of its activities). About a quarter of the musical legacy of Friedrich Wilhelm Wagner has been preserved in the historical library of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča, which was later, in 1922, donated to the church by his daughter Luise Ormosy.¹³ His legacy is deposited in the Levoča/Leutschau Lutheran Musical Collection (the musical sources in Part MUS B), which contains the autographs of Wilhelm Wagner's compositions, too – for mixed choirs, men's choirs, a book of chorales and a handwritten document containing 53-part songs for children.¹⁴ His preserved choral compositions include songs, motets, psalms and cantatas for choirs, solos and piano accompaniment.¹⁵ Only five of his autographs are

¹⁰ 'Friedrich Wilhelm Wagner. | Cantor u[nd] Organist. Biographie', [in:] *A | meghívó levelek | és | életrajzok | könyve. | Buch | der | Biographien u. Vocationen | betreffend | die Pfarrer, | Professoren | und Lehrer der evang. A. C. Gemeinde in Leutschau* (manuscript). Archive of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča, shelfmark V.B/2a, pp. 30–38.

¹¹ 'Friedrich Wilhelm Wagner. | Cantor u[nd] Organist. Biographie', *Zipser Bote*, Vol. 25 (1887), No. 41, No. 42, No. 43.

¹² *Superintendentenlade*, No. 12, Archive of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča, shelfmark V.B/1a.

¹³ *Dankvotierung ... der Frau Lehrerswitwe Luise Ormosy für den Musikalischen Nachlass ihres seligen Vaters (22/06/1922). Ehrw. Frau Lehrerswitwe | Luise Ormosy | in Leutschau*. Manuscript, file no. 9 / 1922. Archive of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča. Georg Wagner Collection, box. 1, Schriften.

¹⁴ First inventory of the music from Friedrich Wilhelm Wagner's legacy: F. Matúš, *Súpis hudobní v knižnici Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči* [List of musical sources in the Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča]: 1. *Historický hudobný fond (16.–17. storočie)* [Historical music collection (16th–17th century)]; 2. *Prehľadný súpis ďalších hudobní (18.–20. storočie)* [Comprehensive inventory of other musical sources (18th–20th century)] [typewriting, Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča], Levoča, Prešov 1974.

¹⁵ Besides the Levoča/Leutschau Lutheran Musical Collection, Friedrich Wilhelm Wagner's choral music has been preserved in two other collections: his *Hoffnung* cantata in the Musical

dated, between 1840 and 1850: *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (mixed choir, psalm, 1840, see illustration 1); *Sängergruss an's Dörfchen* (men's choir, song, 1846); *Der Sonnenstrahl* (men's choir, cantata, seven movements, 1846); *Mein Herz ist bereit, o Gott, Psalm 57, v. 8–12* (mixed choir, psalm, 1847); *An die Dorfkirchglocke* (mixed choir, song, 1850).

The image shows a handwritten musical score for a mixed choir and piano. The title is "Wie lieblich sind deine Wohnungen" (Psalm 84, 2, 3, 5, 12). The tempo is marked "Andante". The score is written for Soprano, Alto, Tenore, and Bass, with a piano accompaniment. The lyrics are in German and Latin. The score is on aged paper with some staining.

Illustration 1. Friedrich Wilhelm Wagner, *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (Psalm, 1840), b. 1–23. Reproduction of the manuscript from the Levoča/Leutschau Lutheran Musical Collection, SK-Le MUS B 1/9.

Besides the autographs of Friedrich Wilhelm Wagner's own compositions, his legacy also contains some choral compositions (scores of the choral pieces and part books) by German composers which he copied by hand: Carl Gottlieb Reissiger – *Du bist der Gott der Kraft*, motet for mixed choir (n. d.); Christian Gottlob August Bergt – *Gross ist der Herr*, hymn for mixed choir (n. d.); Friedrich Silcher – *Jehovah, deinem Namen sei Ehre, Macht und Ruhm*, hymn for mixed choir (1840), and arias

Collection of the Convent of the Ursulines (SK-BRnm MUS VII 431) and his *Das Abend* song in the Levoča/Leutschau Catholic Musical Collection (SK-L MUS XVI 180).

and excerpts from the operas and choral works of European composers: Vincenzo Bellini, Max Bruch, Anton Diabelli, Julius Káldy, Hermann Kipper, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Franz Xaver Wolfgang Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart, Julius Stern, Giuseppe Verdi, Carl Maria von Weber and Zöllner (Carl Friedrich?, Andreas?).¹⁶

Usually, the handwritten accompaniments of the works, Friedrich Wilhelm Wagner's arrangements, have also been preserved with the prints. One of these, an arrangement for piano four hands, can be found at Max Bruch's *Schön Ellen* ballad (SK-Le MUS B 3/4). This composition from the early period of his works, composed in 1866, is one of the parallelisms in the musical repertoire between the choral movement in Wrocław and in Levoča. German composer and conductor Max Bruch came to Wrocław and took up the post of conductor and director of the Breslauer Orchestervereins in 1883, where he remained until 1890.¹⁷ His ballad *Schön Ellen* (Op. 24) for soprano, baritone, mixed choir and orchestra was performed in Levoča, probably only with piano accompaniment, without an orchestra. In Friedrich Wilhelm Wagner's legacy, two printed vocal parts (*sopran-solo*, *bariton-solo*) and a printed piano score of the ballad have been preserved, along with the above-mentioned handwritten arrangement for piano four hands – *Schön Ellen | von | Max Bruch | Pianobegleitung zu vier Händen || W Wagner*.

In fact, Max Bruch's works in the choral singing repertoire in Levoča are not surprising because his music was well-known all over Slovakia. In the Slovak National Museum – Music Museum in Bratislava, twelve compositions of his are registered in five music collections; most of them, choral pieces and one violin concerto (MUS XIX 169, 498, 500, 604, 1051), including his mixed choir *Im Himmelreich*, Op. 90 (MUS XIX 169), hand-copied *Schön Ellen* ballad (MUS XIX 498), *Römischer Triumphgesang*, Op. 19 (MUS XIX 500), and *Das Lied von der Glocke*, Op. 45 (MUS

¹⁶ Carl Friedrich Zöllner (1800 Mittelhausen, Thür. – 1860 Leipzig) – German composer, one of the founders of the Central German tradition of men's choral singing. Music teacher, founder of a private musical institute in Leipzig, where choral singing was cultivated. On the occasion of the 100th jubilee of Schiller's birth, he conducted 20 choirs. The Leipziger Zöllnerbund association came into being after his death. H. Rectanus, 'Zöllner, Carl Friedrich', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Bd. 17, ed. by L. Finscher, Kassel etc., 2007, columns 1548–1550.

¹⁷ Max Bruch (1838–1920) – German composer and conductor. Studied with Ferdinand Hiller in Cologne, later in Leipzig and Bonn. Lived and worked as a conductor in several cities of Western Europe (Koblenz 1865–1867, Sondershausen 1867, Berlin and Bonn 1870–1878, Wrocław/Breslau (1883–1890), Berlin (1890–1911: professor of the Berliner Akademie der Künste), in England (Liverpool 1880–1883: director of the Philharmonic Society), and even went on tour in the USA (1883). His extensive works include over 200 opuses: oratorios, cantatas, 3 operas, symphonic works (3 symphonies), concertos, chamber and piano pieces. D. Kämper, 'Bruch, Max', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Bd. 3, ed. by L. Finscher, Kassel etc., 2000, columns 1027–1034.

XIX 604) figure in the Bratislava/Pressburg Lutheran Musical Collection (SK-BRnm MUS XIX). Two of his quartets have been preserved in the Kežmarok/Kesmark Musical Collection (Op. 9, Op. 10, SK-BRnm MUS IX 240, 241) and other two works of his can be found in smaller collections (SK-BRnm MUS XVIII 375, 500).¹⁸

Another document also plays an important role in the research of the choral repertoire in the region of Spiš/Zips. I discovered it in the archive of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča, and it is a manuscript document titled *Festliche Gesänge | aufgeführt | in der evang[elischen] Kirche zu Leutschau | seit 1837*, containing the repertoire of the choir performed on festive occasions in the Lutheran church between 1837 and 1915.¹⁹ In it, Friedrich Wilhelm Wagner recorded the compositions he conducted until his death (1887). After him, his son-in-law, school director and composer Carl Ormosy (originally Ochsenhofer, 1850–1907) and, later on, choirmaster József Mayer (Mayer, József, *karmester*) continued to add the pieces. This is the only secondary source of this type preserved in Slovakia. It is also important for the reason that only three musical collections have been preserved from the 19th century in Lutheran churches – from Levoča, Bratislava/Pressburg and Košice/Kassau. The Bratislava/Pressburg Lutheran Musical Collection (SK-BRnm MUS XIX) is extensive, containing 1253 units, and consisting of music from family legacies, brass bands and several choirs (Evangelischer Kirchenchor, Liedertafel, Singverein) from the mid-19th century to World War II. These sources contain several handwritten notes which reveal the musical contexts of choral singing in Central Europe: the names of performers, performance venues, collaborating choirs and societies (Salzburger Liedertafel, Wiener Männergesangverein, Schubertbund). The Košice/Kassau Lutheran Musical Collection (SK-BRnm MUS XXII) is a smaller one, containing 150 units, most of them from the Musical Society of Košice.²⁰ All the three collections, the Bratislava one, the Košice one and the Levoča one, contain compositions from the choral singing repertoire typical of the Central European regions in which urban musical culture was developing in a multi-ethnic milieu with a prevailing German population. The larger region of Silesia, as well as the smaller region of Spiš, were

¹⁸ Besides the above-mentioned compositions, four prints have been preserved from the 20th century (SK-BRnm MUS XXX 5760, 5839) and two pieces in the personal collection of Július Kontšek (SK-BRnm MUS CVIII 98, 341). *Spríevodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea I. Hudobné zbierky archívnej povahy, 1965–2000* [A guide to the collection fund of the Music Museum of the Slovak National Museum I. Musical collections of archival nature, 1965–2000], [series:] Musaeum Musicum, ed. by J. Kalinayová-Bartová, Bratislava 2001, pp. 70–77, 89–90, 127.

¹⁹ *Festliche Gesänge | aufgeführt | in der evangelischen Kirche zu Leutschau | seit 1837*. Agenda 2. Archive of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča. The document is marked as *Denník kantorov* [Cantors' diary].

²⁰ *Spríevodca po zbierkovom fonde...*, pp. 74, 80–82.

characterised by the fact that choral singing had several functions in the towns, especially a social, an educational and a patriotic one.

In Silesia, the trend of choral singing started earlier than in Spiš; the first men's choir in Wrocław/Breslau began its activities soon after the establishment of the Department of Singing at the Wrocław University in 1814. These activities were initiated by Carl Friedrich Zelter, director of the Berliner Singakademie, who was sent to Wrocław in 1811 with the aim to establish a Royal Academic Institution of Church Music at the university. From among the local musicians, Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831), organist in the Catholic cathedral, and Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827), organist in the German Lutheran church, were selected for this task.²¹ From the works of these musicians, a score and handwritten parts of Carl Friedrich Zelter's *Bundeslied* (see illustration 2) have been preserved in the Bratislava/Pressburg Lutheran Musical Collection (men's choir, SK-BRnm MUS XIX 696)²² and printed handwritten pieces (*Missa, Vesperae, Graduale, Litaniae, Antiphona*, etc.) of Joseph Ignaz Schnabel have also been preserved in Slovakia, in six musical collections,²³ among them handwritten Psalm *Herr unser Gott* in the Košice/Kassau Lutheran Musical Collection (shelfmark MUS XXII 111, seals on the handwritten parts – 'Kassauer Musikverein', 'Kassai zeneegylet') (see illustration 3).²⁴

²¹ M. Zduniak, 'Muzyka i historia muzyki na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX wieku i pierwszej połowie XX wieku' [Music and history of music at the University of Wrocław in the 19th century and the first half of the 20th century], [in:] *Muzykologia we Wrocławiu. Ludzie – historia – perspektywy* [Musicology in Breslau/Wrocław: People – history – perspectives], [series:] *Musicologica Wratislaviensia*, Vol. 1, ed. by Gołąb Maciej, Wrocław 2005, p. 12; J. Subel, *Wrocławska chóralistyka 1817–1944* [Choral music in Wrocław 1817–1944], Vol. 1, Wrocław 2008, p. 101; A. Drożdżewska, *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku* [Musical life at the University of Wrocław in the 19th century and the first half of the 20th century], Wrocław 2012, p. 48.

²² Print (programme): *Frankfurter Festchöre 1932. Carl Friedrich Zelter: Bundeslied*. Seals on the handwritten parts: 'PRESSBURG LIEDERTAFEL 1857', 'KD MVB VA 738'.

²³ SK-BRnm: MUS XXII 111 (Košice/Kassau Lutheran Musical Collection); MUS VII 324 (*Salve regina*, RISM A/II 570001487), 963 (Musical Collection of the Convent of the Ursulines); MUS IX 161 (Kežmarok/Kesmark Musical Collection); MUS X 73, 134 (Łubica/Leibitz Catholic Musical Collection); MUS XX 141 (Švedlár/Schwedler Catholic Musical Collection); MUS XXIII 73, 75, 78, 105 (Smolník/Schmöllnitz Catholic Musical Collection). *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea I...*, p. 277.

²⁴ A. Zarebska, *Katalog utworów Josepha Ignaza Schnabla zachowanych we Wrocławiu* [A catalogue of works by Joseph Ignaz Schnabel preserved in Wrocław], Master's thesis, The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław [typewriting], Wrocław 1998, p. 122 (E major, 73 K, 7 U, 47 W); *Herr unser Gott, wie groß bist du*, [online:] <https://www.musicalion.com/de/scores/noten/349/joseph-ignaz-schnabel/34560/herr-unser-gott> [4 June 2019]; I. Świdnicka, 'Wrocławska działalność Josepha Ignaza Schnabla' [Joseph Ignaz Schnabel's activities in Wrocław], [in:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Traditions of Silesian musical culture], Vol. 14, Part 1, ed. by A. Granat-Janki et al., Wrocław 2017, pp. 111–131.

Bundeslied

Goethe

Carl Friedrich Zelter
Klavierbegleitung Georg Schumann

Deutsch und fest

Tenöre

1. In al - len gu - ten Stun - den, er -
 2. Wer lebt in un - serm Krei - se und
 3. Mit je - dem Schritt wird wei - ter die

Bässe

Deutsch und fest

Klavier
(nach Belieben)

f

1. höht von Lieb und Wein, soll die - ses Lied ver - bun - den von
 2. lebt nicht se - lig drin? Ge - nießt die frei - e Wei - se und
 3. ra - sche Le - bens - bahn, und hei - ter, im - mer hei - ter steigt

1/III 1

Illustration 2. Carl Friedrich Zelter, *Bundeslied* (Hymn), b. 1–6. Reproduction of the score from the Bratislava/Pressburg Lutheran Musical Collection, SK-BRnm MUS XIX 696.

Psalm
Tenore 1. p. 53.

alle. ritto.

Herr unser Gott, wie groß bist du

freudig o wie freudig ist dein Sta- men! Wie groß ist dein

Geist jauchzend über uns allen. Lob- sen

singt dir Lob mit Dank singt dir Lob mit Dank singt, mit allen

Lauten singt dir Lob mit Dank singt dir Lob mit Dank am,

men, singt dir Lob mit Dank singt dir Lob! *ff*

Herr unser Gott, wie groß bist du,

groß mit wie freudig ist dein Sta- men! Wie groß ist dein

Illustration 3. Joseph Ignaz Schnabel, *Herr unser Gott, wie groß bist du* (Psalm), b. 1–48. Reproduction of the manuscript from the Košice/Kassau Lutheran Musical Collection, SK-BRnm MUS XXII 111.

When comparing the repertoires of the first choral concerts in Wrocław and Levoča, we find that they are very similar, despite a 20-year gap. The first official concert of the men's choir of the university in Wrocław took place on 13 May 1817. The programme consisted of sacred compositions by Friedrich Wilhelm Berner, Carl Heinrich Graun, J.B. Groß, W. Flemming, Rolle and J.F. Reichardt, and of a secular song by Carl Maria von Weber.²⁵ In Levoča, the initial choral singing activities date back to 1837, when, in September, Friedrich Wilhelm Wagner noted down into his *Festliche Gesänge* handwritten booklet for the first time the musical repertoire performed at two festive divine services (pieces by Schulz, Bergth, Rolle, Neukomm, see illustration 4). Wilhelm Wagner's notes from the first three years of his activities in Levoča reveal that it was the same repertoire that was sung in the German-speaking areas of Central Europe – pieces by Schulz, Christian Gottlob August Bergth, Rolle, Neukomm, Giovanni Battista Pergolesi, J. André,

²⁵ J. Subel, *op. cit.*, p. 104. A. Drożdżewska, *op. cit.*, p. 470. Wherever there is no first name next to a composer's surname above, it is not available at present.

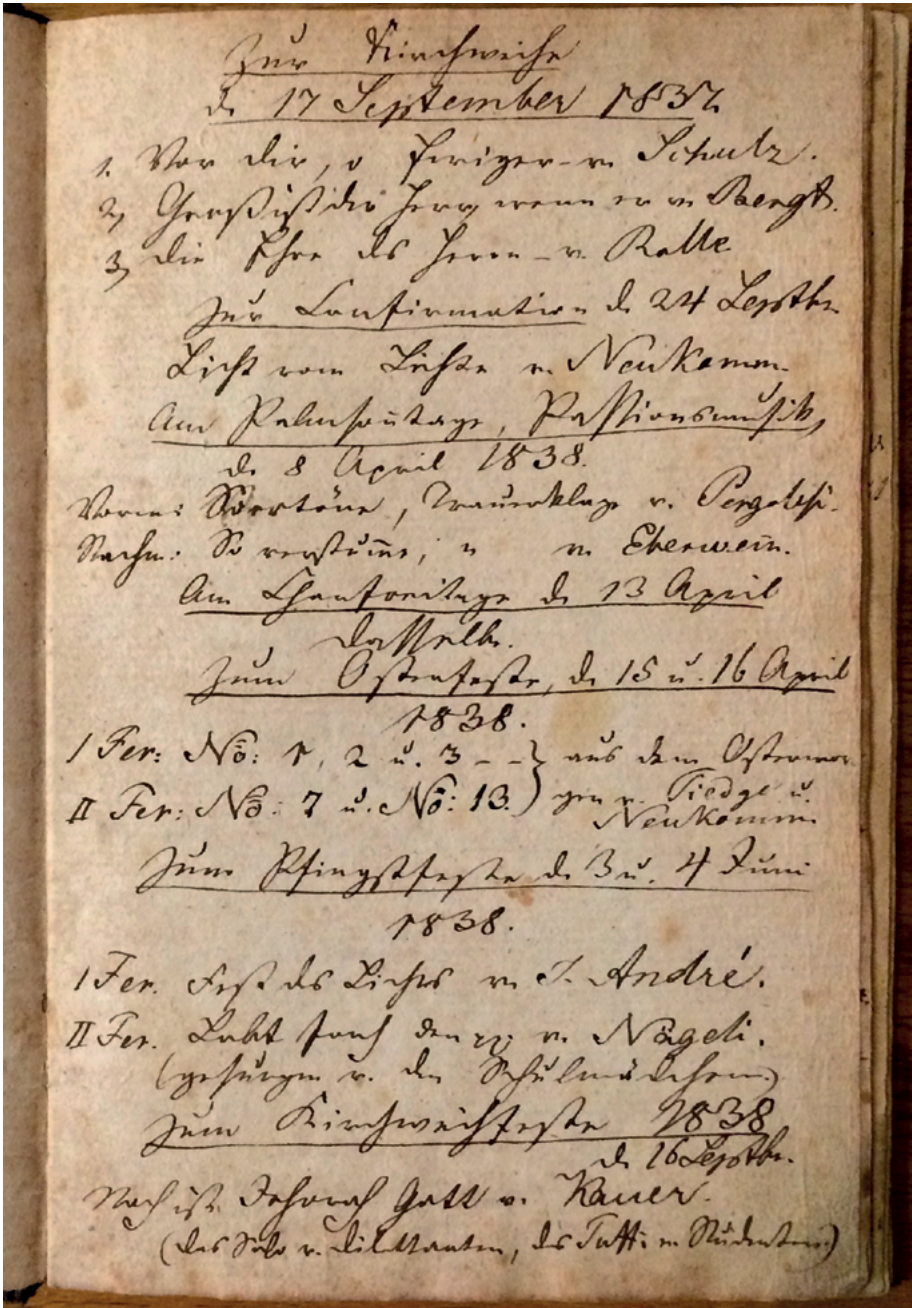


Illustration 4. *Festliche Gesänge.* Handwritten booklet of Friedrich Wilhelm Wagner and other musicians; musical repertoire recorded in September 1837. Reproduced from: *Festliche Gesänge | aufgeführt | in der evangelischen Kirche zu Leutschau | seit 1837.* Agenda 2. Manuscript from the Archive of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča.

Hans Georg Nägeli, Kaner, Friedrich Silcher, Zöllner, Graun, Fischer, Carl Gottlieb Reussiger, etc.

From 1840 onwards, Friedrich Wilhelm Wagner's own compositions also figure regularly in the *Festliche Gesänge*. These were performed on church holidays and during festive divine services; e.g. in 1844, on the occasion of the 300th anniversary of the Reformation, Friedrich Wilhelm Wagner conducted his own composition for choir and a vocal quartet, *Herr, du hilfst des Wahrheit siegen*, which has not been preserved in the Levoča/Leutschau Lutheran Musical Collection. Further information on Wagner's choral compositions performed in concerts in Levoča can be found in the *Zipser Bote* and *Zipser Anzeitung* newspapers of Spiš/Zips from the second half of the century. From 1864 onwards, they also contain reviews of concerts of military music, secular concerts and theatre performances. Based on these, the names of other composers can be added to the repertoire of choral works: Heinrich Marschner, Neukomm [S. Ritter von Neukomm], Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Johannes Brahms, Robert Schumann and Ludwig van Beethoven. At the inauguration ceremony of Zen Csáky, the new administrator of the county of Spiš/Zips, on 7 April 1896 in Levoča/Leutschau, the Lutheran choir performed Ludwig van Beethoven's *Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre* from his *Sechs Lieder von Gellert cycle*, Op. 48, No. 4.

The newspapers also contain important information about festivals of choral singing in Spiš, organised partly by Friedrich Wilhelm Wagner; in Levoča, these took place in 1881 and 1889, in Spišské Podhradie in 1884, and in Ľubica in 1885. Singers and choirs from Spiš and its vicinity took part in them in large numbers; e.g. performers from Tvarožná (2), Veľká (2), Gelnica (19), Spišská Nová Ves (25), Spišské Podhradie (45), Ľubica (25), Levoča (30), Poprad (14) and Liptovský Mikuláš (4) participated in the singing festival in Spišské Podhradie in 1884. At the festival in Ľubica in 1885, there were 170 performers from Tvarožná, Spišská Nová Ves, Kežmarok, Spišské Podhradie, Ľubica, Levoča and Poprad.²⁶ These festivals of choral singing took place under the aegis of the Singers' Association of Spiš / Zipser Sängerbund / A Szepesi dalár egyesület, whose constitution was approved by the Ministry of Interior in 1883, which the County of Spiš officially announced to the town of Levoča in a letter of 18 May 1883 stating that the county was sending one copy of the constitution to the town, one copy remained in the county archive, and one in the Ministry of Interior in Budapest. The Lutheran pastor Johannes Gretzmacher is named as the first president of the association and Franz Bayer as

²⁶ *Zipser Bote*, Vol. 22 (1884), No. 29. *Zipser Bote*, Vol. 23 (1885), No. 27; J. Lengová, 'K problematike hudobného života Levoče v druhej polovici 19. storočia' [On the musical life of Levoča in the latter half of the 19th century], *Musicologica Slovaca et Europea*, Vol. 19 (1994), pp. 136–137; I. Chalupecký, *Dejiny Levoče 2* [History of Levoča 2], Košice 1975, pp. 205–206.

its vice-president.²⁷ The large participation in the festivals documents the boom of choral singing between the 1860s and 1880s, coordinated and officially monitored by the authorities. The archive of the County of Spiš has preserved information about societies with the character of choirs in Levoča and Kežmarok (1864), Smolník (1869), Krompachy (1876), Ľubica (1880), about the amendments to the constitution of the choir in Gelnica (1888), about the statute of the singers' society in Kežmarok (1889), of the Catholic choir in Spišská Belá (1894), etc.²⁸

The activities of *chorpraefect* Friedrich Wilhelm Wagner were extensive in the rich musical life of the town of Levoča and the county of Spiš. He worked for the Lutheran Church, he was the conductor of urban choirs and also an organiser of the musical life. His significance was acknowledged already by contemporaneous German literature – in the book *Der volksthümliche deutsche Männergesang* (1887), he is mentioned as the founder of the Singers' Association of Spiš / Zipser Sängerbund (1883) and as the 'doyen of singing for the entire Spiš for half a century' ('Altmeister des Gesangs für ganz Zipsen seit einem halben Jahrhundert').²⁹ His activities were carried on by his successors, mainly his son-in-law, teacher and choirmaster Carl Ormossy. However, at that time, other choirs and societies were also active in Levoča, pursuing choral singing and organising concerts. These included the Občiansky spolok [Civic Society] and the Kasíno [Casino] (they later formed the Eötvös Circle / Eötvös kör) and the Katolícky spolok [Catholic Society] (Katholischer Verein, established in 1895). Of course, we cannot compare Wrocław and Levoča as to the number of choirs and choral societies. In Levoča, two church choirs (a Lutheran one and a Catholic one) were active, focusing on German and, later, Hungarian repertoire, with the most significant choir from a long-term perspective being the Men's Choir of Levoča (from 1863). According to Joanna Subel's monograph *Wrocławska chóralistyka 1817–1944* [Choral music in Wrocław 1817–1944] (2008), as many as seven men's choirs, five mixed choirs and one women's choir were active in the German musical milieu of Wrocław, all founded in the 19th century; besides these, two Polish choirs, Harmonia (1882–1939) and Lutnia (1890–1895), also functioned in the town. In Levoča, there was no Slovak choir within urban societies. After all, Wrocław was a big city compared to Levoča, with a population of 207,997 in 1868.³⁰ On 31 December

²⁷ Ministry of Interior of the Slovak Republic, Spiš Archive in Levoča, specialised department of the State Archive in Prešov (hereinafter referred to as the Spiš Archive in Levoča). Spiš County Collection, Adm. Dept., box 498, shelfmark 4802/1883.

²⁸ Spiš Archive in Levoča. Spiš County Collection, Adm. Dept., box 40, shelfmark 211/1883.

²⁹ O. Elben, *Der volksthümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung*, Tübingen 1885; second edition: *Der volksthümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der Deutsche Sängerbund und seine Glieder*, Tübingen 1887; reprint, ed. by F. Brusniak, F. Krautwurst, Wolfenbüttel 1991, p. 353.

³⁰ J. Subel, *op. cit.*, p. 23.

1869, Levoča had only 6,887 inhabitants, although it was the most populous town in Spiš. We have more detailed information about the composition of its population from 1880, when Slovaks, Germans, Hungarians and Gypsies were recorded there; the majority of the population was Roman Catholic, the number of the members of the Evangelical Church of the Augsburg Confession dropped, the number of Greek Catholics increased, and a quite populous Jewish community also lived there from the end of the sixties.³¹

We have few pieces of information about the choral singing of Slovak songs in Levoča in the mid-19th century; these refer mostly to the activities of student communities at the Lutheran lyceum. Before the 1848 revolution, the lyceum in Levoča was a famous school; as many as 300 students studied there. They used to meet in German, Hungarian and Slovak societies, issue their own periodicals, and sing mainly patriotic songs, vocal choral arrangements of folk songs, and social songs. The Slovak songs they sang included *Dunaju slovenský už tá zanecháme* [Slovak Danube, we will leave you], *Hej Slováci* [Hey Slovaks], *Nitra milá Nitra* [Nitra Dear Nitra], *Nad Tatrou sa blýska* [There is lightning over the Tatras].³²

After the Austro-Hungarian Compromise of 1867 and the consequent political changes, Hungarian patriotism strengthened in Levoča. The changes were reflected in the repertoire as well – as the *Festliche Gesänge* booklet reveals,³³ a Hungarian choral composition figured in the repertoire of the German choir in 1879 for the first time; it was Ferencz Erkel's anthem *Isten, áldd meg a magyart* [God, bless the Hungarians] for mixed choir, performed on 24 February 1879 at the funeral of Eduard Zsedényi (Zsedényi, Ede, born Pfannschmiedt, 1802–1879), member of the Hungarian parliament. At the end of the century, this song used to be sung in Levoča often; e.g. it was performed on 1 April 1894 during the obsequy of Lajos Kossuth and on 10 May 1896 during the Hungary-wide Millennial Festival. Friedrich Wilhelm Wagner's legacy even contains translations of German choral compositions to Hungarian by his son-in-law Carl Ormosy.

Conclusions

Friedrich Wilhelm Wagner, *chorpraefect* in the Lutheran church, was the main musical personality contributing to the development of choral singing in Levoča in the 19th century. His songs and cantatas from 1840–1850 represent the earliest

³¹ I. Chalupecký, *op. cit.*, pp. 71, 74.

³² 260 students attended the lyceum in Levoča in 1830 and 300 students in 1846; the situation changed after the 1848 revolution: in 1849, there were only 131 students there. The *Hej Slováci* [Hey Slovaks] song was sung in Pavol Tomášek's version. *Ibidem*, pp. 359, 368, 384.

³³ *Festliche Gesänge...*

preserved Romantic choral music in a Slovakia-wide context. Friedrich Wilhelm Wagner's activities in the milieu of the Evangelical Lutheran Church Community, and more generally in the musical life of the town of Levoča and the county of Spiš in the 1870s and 1880s, are fully in line with the development of the choral movement in Central Europe. He was well-versed in the contemporaneous repertoire of similar men's choirs and mixed choirs in the German-speaking areas of Europe, including Silesia and Wrocław.

However, parallelisms between choral singing in Levoča and in Wrocław can be detected not only in the similarity of the repertoire, but also in the system of organisation of the choirs and musical societies in multi-ethnic milieus and in the link to the question of the national identity of the bourgeoisie. While choral singing was strongly connected to German patriotism in Levoča and Spiš in the first half of the century, Hungarian local patriotism began to be asserted in choral singing in the second half of the 19th century. In this milieu, the Slovak element had favourable conditions only in the first phase, during the existence of the Slovak society at the Lutheran Lyceum until 1848.

Translated by Monika Dorna

This article is the result of the implementation of the *Topography of Music in Slovakia in the Course of Centuries* project (No. 2/0050/17) supported by the Scientific Grant Agency of the Ministry of Education, Science, Research and Sport of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences, Bratislava, Institute of Musicology of the SAS, 2017–2020. The author works at the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava. The figures are reproduced with the kind permission of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča and the Slovak National Museum – Music Museum in Bratislava.

Bibliography

- A Lőcsei Evangélikus Egyházközség története. A reformatio négyszáz éves fordulója alkalmából, kiadja: az egyházközség* [History of the Lutheran Congregation in Levoča. Issued by the Congregation on the occasion of the four hundredth anniversary of the Reformation], Lőcse 1917.
- Brusniak, Friedhelm, *Chor und Chormusik*, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil*, Bd. 2, ed. by L. Finscher, Kassel etc., 1995.
- Brusniak, Friedhelm, 'Zur Entwicklung der Chorkultur in Deutschland – Eine Einführung in Institutionen und Organisationsformen', [in:] *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts 'Deutsche Musikkultur im östlichen Europa', Bd. 3), ed. by E. Fischer, Stuttgart 2007.

- Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts 'Deutsche Musikkultur im östlichen Europa', Bd. 3), ed. by E. Fischer, Stuttgart 2007.
- Drożdżewska, Agnieszka, *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku* [Musical life at the University of Wrocław in the 19th century and the first half of the 20th century], Wrocław 2012.
- Elben, Otto, *Der volksthümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung*, Tübingen 1885, 2nd ed. *Der volksthümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der Deutsche Sängerbund und seine Glieder*, Tübingen 1887, reprint, ed. by F. Brusniak, F. Krautwurst, Wolfenbüttel 1991.
- Chalupecký, Ivan, *Dejiny Levoče 2* [History of Levoča 2], Košice 1975.
- Gergelyi, Ottmar, Wurm, Karol, *Historické organy na Slovensku* [Historical organs in Slovakia], Bratislava 1982.
- Kämper, Dietrich, 'Bruch Max', [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Bd. 3, ed. by L. Finscher, Kassel etc., 2000.
- Koch, Klaus-Peter, 'Formen deutscher Gesangvereine im Südöstlichen Europa', [in:] *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts 'Deutsche Musikkultur im östlichen Europa', Bd. 3), ed. by E. Fischer, Stuttgart 2007.
- Kral, Eduard, *Taschenbuch für deutsche Sänger*, Wien 1864, reprint, ed. by F. Brusniak, D. Klenke, Wien 1996.
- Kresánek, Jozef, 'Vznik národnej hudby v 19. storočí' [The genesis of national music in the 19th century], [in:] *Dejiny slovenskej hudby* [History of Slovak music], Bratislava 1957.
- Lengová, Jana, 'K problematike hudobného života Levoče v druhej polovici 19. storočia' [On the musical life of Levoča in the latter half of the 19th century], *Musicologica Slovaca et Europea*, Vol. 19 (1994).
- Lengová, Jana, 'Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830–1918)' [Music in the period of Romanticism and efforts for national emancipation (1830–1918)], [in:] *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* [History of Slovak music from the earliest times up to the present], ed. by O. Elschek, Bratislava 1996.
- Lengová, Jana, 'Das deutsche Chorgesangswesen in Preßburg am Beispiel der Preßburger Liedertafel – Nationale und regionale Identität', [in:] *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts 'Deutsche Musikkultur im östlichen Europa', Bd. 3), ed. by E. Fischer, Stuttgart 2007.
- Matúš, František, *Súpis hudobnín v knižnici Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči* [List of musical sources in the Library of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča]: 1. *Historický hudobný fond (16.–17. storočie)* [Historical music collection (16th–17th century)]; 2. *Prehľadný súpis ďalších hudobnín (18.–20. storočie)* [Comprehensive inventory of other musical sources (18th–20th century)] [typewriting, Library of the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča], Levoča, Prešov 1974.
- Petőczová, Janka, 'Historické organy v dejinách Levoče' [Historical organs in the history of Levoča], [in:] *Z minulosti Spiša* [From the past of Spiš], ed. by I. Chalupecký, Levoča 2016.
- Petőczová, Janka, 'Nemecký hudobník Friedrich Wilhelm Wagner a jeho vklad do rozvoja zborového spievania na Spiši v 19. storočí' [German musician Friedrich Wilhelm Wagner and his contribution to the development of choral singing in Spiš/Zips in the 19th century], [in:] *'Kráľovstvo jedného jazyka a mravu je biedne a slabé.' Prínos príslušníkov neslovenských*

- etnik a národností pre rozvoj Slovenska* [‘A kingdom of one tongue and one custom is weak and fragile’, Contribution of non-Slovak national and ethnic communities to the development of Slovakia], ed. by B. Geschwandtner, J. Gubášová Baherníková, Bratislava 2020.
- Rectanus, Hans, ‘Zöllner, Carl Friedrich’, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, Vol. 17, ed. by L. Finscher, Kassel etc., 2007.
- Spitta, Philipp, *Der deutsche Männergesang*, 1894, reprint, ed. by F. Brusniak, F. Krautwurst, Wolfenbüttel 1991.
- Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea I. Hudobné zbierky archívnej povahy, 1965–2000* [A guide to the collection fund of the Music Museum of the Slovak National Museum I. Musical collections of archival nature, 1965–2000], [series:] *Musaeum Musicum*, ed. by J. Kalinayová-Bartová, Bratislava 2001.
- Subel Joanna, ‘Formen des Chorgesanges in Breslau im 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts’, [in:] *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts ‘Deutsche Musikkultur im östlichen Europa’, Bd. 3), ed. E. Fischer, Stuttgart 2007.
- Subel Joanna, *Wrocławska chóralistyka 1817–1944* [Choral music in Wrocław 1817–1944], Vol. 1, Wrocław 2008.
- Świdnicka Iwona, ‘Wrocławska działalność Josepha Ignaza Schnabla’ [Joseph Ignaz Schnabel’s activities in Wrocław], [in:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Traditions of Silesian musical culture], Vol. 14, Part 1, ed. by A. Granat-Janki et al., Wrocław 2017.
- Tomasek Jan, ‘Geschichte der evangelischen Gemeinde in Leutschau’, [in:] *Andenken an die dreihundertjährige Jubelfeier der evangelischen Gemeinde in der h. Freistadt Leutschau*, Leutschau [Levoča] 1844.
- Zarębska, Adrianna, *Katalog utworów Josepha Ignaza Schnabla zachowanych we Wrocławiu* [A catalogue of works by Joseph Ignaz Schnabel preserved in Wrocław], Master’s thesis, The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, [typewriting], Wrocław 1998.
- Zduniak, Maria, ‘Muzyka i historia muzyki na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX wieku i pierwszej połowie XX wieku’ [Music and history of music at the University of Wrocław in the 19th century and the first half of the 20th century], [in:] *Muzykologia we Wrocławiu. Ludzie – historia – perspektywy* [Musicology in Breslau/Wrocław: People – history – perspectives], [series:] *Musicologica Wratislaviensia*, Vol. 1, ed. by M. Gołąb, Wrocław 2005.
- Zipser Bote*, Vol. 22 (1884), Vol. 23 (1885).
- Zoričáková Anna, ‘Friedrich Wilhelm Wagner’, [in:] *SPIŠ, vlastivedný zborník 2* [Spiš, patriotic anthology 2], ed. by K. Král, Košice 1968.

Śpiew chóralny w Lewoczy w połowie XIX wieku: porównanie z wrocławskim ruchem chóralnym

Streszczenie

Intensywny rozwój śpiewu chóralnego na Słowacji rozpoczął się w latach trzydziestych XIX wieku wraz z rozwojem niemieckiego ruchu chóralnego w Europie Centralnej. W Bratysławie od 1833 roku działało katolickie stowarzyszenie Kirchenmusikverein zu St. Martin,

a od 1847 roku luterański chór Pressburger Liedertafel. Katolickie stowarzyszenie muzyczne istniało również w Trnawie od 1833 roku. Na Spiszu twórcą tradycji śpiewu chóralnego był *Chorpraefect* Friedrich Wilhelm Wagner (1815–1887). Ukończył on Saksońskie Królewskie Seminarium Nauczycielskie w Dreźnie. Od 1837 roku aktywnie uczestniczył w życiu społecznym i muzycznym Lewoczy jako luterański kantor, organista i dyrygent chóru. W późniejszym czasie założył stowarzyszenia Leutschauer Männergesangsverein i Zipser Sängerbund (1883). W Lewoczy zachowały się kompozycje chóralne F.W. Wagnera (kantaty, pieśni, opracowania chóralne) oraz rękopiśmienny dokument *Festliche Gesänge*, zawierający repertuar chóru luterańskiego (Bergt, Nägeli, Abt, Silcher, Kipper, Marschner, Neukomm, Reissiger, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Brahms, Schumann itp.). *Festliche Gesänge* stanowi cenne źródło umożliwiające porównanie repertuaru chórów we Wrocławiu i Lewoczy. Wspólny element repertuaru stanowiła np. muzyka kompozytorów działających we Wrocławiu (Carl Friedrich Zelter, Max Bruch). Specyfika ruchu chóralnego na Spiszu związana była z tożsamością narodową i regionalną. Niemiecko- węgiersko- i słowackojęzyczne stowarzyszenia studenckie w Lewoczy śpiewały pieśni chóralne i patriotyczne. Po tak zwanym kompromisie austro-węgierskim (1868) węgierski patriotyzm przybrał na sile, czego dowodem są źródła muzyczne (tłumaczenia oryginalnych tekstów niemieckich na język węgierski).

Choral Singing in Levoča/Leutschau in the Middle of the 19th Century: Parallels with the Development of the Wrocław Choral Movement

Summary

Choral singing began to intensify in Slovakia (former Kingdom of Hungary) in the 1830s, following the development of the German choral singing movement in Central Europe. In Bratislava, the Catholic Kirchenmusikverein zu St. Martin was active from 1833 and the Lutheran Choir the Pressburger Liedertafel from 1847. A Catholic musical association was active in Trnava from 1833. In the Spiš/Zips region, *Chorpraefect* Friedrich Wilhelm Wagner (1815–1887) was the founder of the tradition of choral singing. He graduated from the Saxon Royal Teacher Training College in Dresden. He got engaged in the Levoča social and musical life from 1837 as the Lutheran cantor, organist and conductor of the choir. Later, he founded the Leutschauer Männergesangsverein and the Zipser Sängerbund (1883). Friedrich Wilhelm Wagner's choral compositions (cantatas, songs, motets, psalms, choral arrangements) have been preserved in Levoča, as well as in the manuscript document *Festliche Gesänge*, which contains the repertoire of the Lutheran Choir (Bergt, Nägeli, Abt, Silcher, Kipper, Marschner, Neukomm, Reissiger, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Brahms, Schumann, etc.). *Festliche Gesänge* is a good source to identify parallels between the concert repertoires of the choirs in Wrocław and Levoča. A common element of the repertoire was, for example, the music of composers active in Wrocław (Carl Friedrich Zelter,

Max Bruch, Joseph Ignaz Schnabel). The specificity of the Spiš singing movement stemmed from national and regional identity. German-, Hungarian- and Slovak-speaking student societies in Levoča sang patriotic and choral songs. After the Austro-Hungarian Compromise (1868), Magyar-Hungarian patriotism intensified, as it is evidenced by musical sources (translations of the texts of the original German works into Hungarian).

JANKA PETŐCZOVÁ

Doktor, starszy pracownik naukowy Instytutu Muzykologii Słowackiej Akademii Nauk (Wydział Historii Muzyki). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół historii muzyki i kultury muzycznej Spiszu (dzisiejsza północno-wschodnia Słowacja, dawniej jedno z księstw Królestwa Węgierskiego), paleografii i historiografii muzycznej. Brała udział w badaniach naukowych dotyczących źródeł muzycznych ze Spiszu, zajmowała się również kwestią transkrypcji rękopisów zanotowanych w systemie niemieckiej organowej notacji tabulaturowej. Opublikowała współczesne krytyczne wydania kompozycji polichóralnych Johanna Schimracka i Thomasa Goslera w serii „Scepusii Veteris / Stará hudba na Spiši” (11 tomów od 2003 roku). W 2014 roku wydała książkę zatytułowaną *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek* [Muzyka jako zjawisko kulturowe w historii Spiszu. Początek nowej ery] (Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*). W roku 2016 otrzymała Nagrodę im. Jozefa Kresánka Narodowego Funduszu Muzycznego za wkład w dziedzinie muzykologii. Od 2017 kieruje projektem badawczym zatytułowanym *Topography of Music in Slovakia in the Course of Centuries* [Topografia muzyki na Słowacji w ciągu wieków] wspieranym przez Departament ds. Grantów Naukowych Ministerstwa Edukacji, Nauki, Badań i Sportu Republiki Słowackiej oraz Słowacką Akademię Nauk w Bratysławie.

Doctor, the senior researcher in the Department of Musical History in the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences. Her field of study covers the history of music and musical culture in the Spiš/Zips/Scepusium (today a region in the North-East Slovakia, formerly one of the counties of the Hungarian Kingdom), musical palaeography and musical historiography. She has been involved in the research of musical sources from Levoča/Leutschau and dealt with the problem of transcription of manuscripts written in German Organ Tablature Notation. She has published modern critical editions of polychoral compositions by Thomas Gosler, Johann Schimrack sen. and Georg Wirsinger, within the critical edition series *Musica Scepusii Veteris* (11 volumes, printed from 2003). In 2014 she published the book *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek* [Music as a cultural phenomenon in the history of Zips/Spiš. Early new age] (Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*). In 2016 she received the Jozef Kresánek Award from the National Music Fund for her contribution in the field of musicology. Since 2017 she has been the head of the musicological research project *Topography of Music in Slovakia in the Course of Centuries*, supported by the Scientific Grant Agency of the Ministry of Education, Science, Research and Sport of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences, Bratislava.

1.3

Muzycy związani ze Śląskiem

Musicians Affiliated with Silesia

STEPHAN LEWANDOWSKI

Brandenburg University of Technology Cottbus–Senftenberg

Adolph Friedrich Hesse Going West. Influences of the Theoretical School of Johann Christian Heinrich Rinck and Beyond

In 1828, the nineteen-year-old Adolph Friedrich Hesse, so far having been musically educated by Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827) and Ernst Köhler (1799–1847) in his hometown of Breslau, went on his first major journey. One year earlier, his teacher Berner had died, and Hesse was appointed as the second organist at the church of St Elisabeth, while Ernst Köhler became the first organist. Though it was clear that Hesse, even in his young years, by far exceeded the skills of his colleagues, the decision at that time was not to bind him as a main organist, but to give him wings to complete his education beyond the province of Silesia.

Regarding the financing of his journey, the talented young musician was profiting from a grant that he received from the municipal authorities with the help of some ‘Baurat Knorr’, as Hans-Jürgen Seyfried mentions.¹ Hesse’s intention was now to get in contact with other great musicians and to improve his skills both on the organ and the piano. Also, he wished to continue his education in the fields of composition and music theory. Therefore, his journey led him to the most important musical centres in Middle and Northern Germany: Dresden, Leipzig, Dessau, Merseburg, Weimar, Erfurt, Kassel, Frankfurt am Main, Darmstadt, Hamburg, and Berlin.²

It is reported that Hesse was very successful on his journey as a performer, mainly on the organ, but also on the piano, and as a conductor. So, at least partially,

¹ H.-J. Seyfried, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist* (=Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Vol. 17), Regensburg a.o. 1964, p. 11.

² *Ibidem*.

his journey must have had more the character of a concert tour than of an educational trip. In Weimar, he met the famous pianist and composer Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) – an acquaintanceship which was of great importance for the further progress of the journey: Hummel wrote a letter of recommendation for Hesse to Johann Christian Rinck (1770–1846) in Darmstadt. Rinck was known very well as preserving the Bach style on the organ, once having been himself a student of the former Bach's student Johann Christian Kittel (1732–1809) in Erfurt.

Thus, in autumn 1828, Hesse went on to travel to Darmstadt. He studied with Rinck from October 1828 to 3 March 1829.³ A lifelong friendship formed between the two musicians. How close the relationship between Hesse and Rinck must have become during that relatively short period of time is shown by a passage from Hesse's letter written on 4 March 1829, one day after he left Rinck and his family: Hesse apologises for his fast leaving on the day before, justifying it subsequently by admitting that 'already at the table [...] [he] could not hold back the tears anymore'.⁴ In the same letter, he writes that Rinck's 'experience and knowledge have had a crucial influence on [...] [his] musical education'.⁵ The fact that the student is that very thankful to his teacher awakens curiosity about what the contents of Rinck's lectures may have been. Though these contents will not be fully reconstructable, it might be interesting to have a look at the theoretical periphery around Rinck and 'his school'.

In this regard, it first seems useful to list up Rinck's own theoretical-practical instructional publications. These are:

- *Practische Orgelschule* [Practical organ school], op. 55, written between 1819 and 1821,⁶ a work that became very popular; in 1828, it was also published in the French language and established as an official teaching book at the Institute for Religious Music in Paris;⁷
- *Vorschule für angehende Organisten und Alle, welche sich im gebundenen Spiele üben wollen* [Pre-school for prospective organists], op. 82, 1827;⁸

³ H. Unverricht, 'Adolph Hesses Erinnerungen an seinen Aufenthalt bei Christian Heinrich Rinck in Darmstadt', *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte*, No. 80 (2006), p. 22.

⁴ *Ibidem*, translated by the author, orig.: '[...] denn schon über Tische konnte ich die Thränen nicht mehr zurückhalten'.

⁵ *Ibidem*, translated by the author, orig.: 'Ihre Erfahrungen und Kenntniße haben bedeutenden Einfluß auf meine musikalische Bildung gehabt'.

⁶ C.H. Rinck, *Practische Orgelschule*, op. 55, Bonn, undated.

⁷ C.H. Rinck, *Ecole d'orgue, traduite de l'allemand, augmentée et rédigée par A. Choron, en 2 parties*, op. 55, Paris 1828. A hint to that edition is given in C.H. Rinck, *Selbstbiographie Johann Christian Heinrich Rinck's*, Breslau 1833, p. 19.

⁸ C.H. Rinck, *Vorschule für angehende Organisten und Alle, welche sich im gebundenen Spiele üben wollen*, op. 82, Bonn 1827.

- a treatise on modulation: *Praktische Ausweichungs-Schule in zwei-, drei- und vierstimmigen Beispielen*, op. 99 (undated, ca. 1831);⁹ and
- *Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen* [Theoretical-practical introduction to playing the organ], op. 124, 1839–1840,¹⁰ a second edition with remarkable changes and extensions was written in the years 1843–1844).¹¹

At the end of his autobiography, dating from the year 1833, Rinck presents a register of all of the musical and theoretical works that he had written so far, at the age of 63. Within the category ‘Manuscripte’ (manuscripts), the entry number 24 gives the hint that he must have collected materials for a treatise on thorough-bass.¹²

Furthermore, Rinck’s own education seems of importance if one is to draw a picture of the kind of music theory that must have been existing and relevant to Hesse’s lectures in Darmstadt. Both the already mentioned Kittel and Johann Georg Abicht (unknown–1809), Rinck’s most influential teachers, have not left considerable writings on the field of music theory. Also, Rinck’s mention of having ‘partially [used] the theoretical treatises of Marpurg, Kirnberger, Ernst Wolf, Türk, and others’¹³ is not revealing, as he does not give detailed information about which works he studied. Moreover, the writings of the listed authors were standard literature in the field of music theory at that time. Nevertheless, in connection with his early lectures with Abicht in the small Thuringian town of Angelroda (Rinck was 14 years old when he started his education there in 1784), Rinck remembers having played piano compositions by Johann Nikolaus Tischer (1707–1774). Tischer is furthermore described as the predecessor and teacher of the skilful organist G. Vierling.¹⁴ As both Tischer and Vierling were organists in Schmalkalden, a small city in the Southwest of Thuringia, ‘G. Vierling’ is easily identified as Johann Gottfried Vierling (1750–1813).

Only in more recent years, has Vierling been rediscovered not only as an organist and composer, but also as a music theorist.¹⁵ Vierlings theoretical works are:

⁹ C.H. Rinck, *Praktische Ausweichungs-Schule in zwei-, drei- und vierstimmigen Beispielen*, op. 99, Mainz a.o., undated [ca. 1831].

¹⁰ C.H. Rinck, *Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen*, op. 124, 3 volumes, Darmstadt 1838–1839.

¹¹ C.H. Rinck, *Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen*, op. 124, second revised and extended ed., 3 volumes, Darmstadt 1843–1844.

¹² J.C. Rinck, *Selbstbiographie...*, p. 26.

¹³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*, p. 2f, fn.

¹⁵ F. Froebe, “... so kommt es bloß darauf an, dass er [die Gänge] gehörig verbinden lerne.”: Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings “Versuch einer Anleitung zum Präludieren”, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)*, Jg. 5/2–3 (2008), ed. by F. Froebe,

- *Kurze Anleitung zum Generalbaß* [Short introduction to thorough bass], 1789¹⁶;
- *Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* [Introduction to the art of preluding for the untrained], 1794;¹⁷
- *Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbaß*¹⁸ – an introduction to thorough-bass in two volumes, 1805 and 1807, originally intended to represent an extended version of the earlier treatise on thorough-bass from the year 1789, though it became a completely new work during the process of its emergence, as is described in the foreword¹⁹; and finally
- an undated collection of easy pieces for the organ that contains an additional introduction to interludes for chorales.²⁰

The shortest of these publications, *Anleitung zum Präludieren*, might be considered as Vierling's most traditional one. Though also his other writings clearly show that they are partially rooted in works of Kirnberger, Marpurg, and others, this brief and compact treatise, made for practical use, shows the author's intention to keep alive and preserve something that in the context of the stylistic turn in organ music in the late 18th century became less and less important: the tradition of preluding.²¹

In that sense, a spiritual relationship might be considered between Vierling and Rinck – something that may have caused Rinck's remembering of the Schmalkalden organist in his autobiography. When Rinck furthermore tried to convey his passion for the old school of the preluding art to his student Hesse, which seems obvious, it must have fallen on fertile ground. Hesse's preludes for the organ can

S. Rohringer, O. Schwab-Felish, pp. 371–374; J.G. Vierling, 'Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere, mit Beispielen erläutert', ZGMTH, Jg. 5/2–3 (2008), ed. by F. Froebe, S. Rohringer, O. Schwab-Felish, pp. 375–394, and F. Froebe, 'Johann Gottfried Vierlings "Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere": eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre', [in:] *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, ed. by C. Utz, Saarbrücken 2010, pp. 49–66.

¹⁶ J.G. Vierling, *Kurze Anleitung zum Generalbaß*, Kassel, undated [1789], [online:] https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10525220_00014.html [5 June 2019].

¹⁷ J.G. Vierling, *Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere, mit Beispielen erläutert*, Leipzig 1794; see also: J.G. Vierling, 'Versuch einer Anleitung zum Präludieren...'

¹⁸ J.G. Vierling, *Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbaß, mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Komposition, durch treffende Beispiele erläutert*, 2 volumes, Leipzig 1805 and 1807, Vol. 1, [online:] <http://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00028147/images/index.html?id=00028147&groesser=&fip=qrsqrsxdsydeayaeneayaxsenxdsydeayaxdsyd&no=14&seite=1>, Vol. 2, [online:] <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc8-48768/m1/151/?q=Vierling> [5 June 2019].

¹⁹ J.G. Vierling, *Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbaß...*, Vol. 1, *Vorbericht*, p. III.

²⁰ J.G. Vierling, *Sammlung leichter Orgelstücke, nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beim Choral, 4 Teile in einem Heft*, Leipzig, undated.

²¹ See also: H.-J. Seyfried, *op. cit.*, p. 6.

be understood to a high degree by following the instructions given in a theoretical work like Vierling's *Anleitung zum Präludieren*.

To demonstrate this, Hesse's collections of preludes Opp. 32 and 33 may serve as examples. These preludes are undated, however, on the cover, the composer's position as the organist of the church of St Bernhardin in Breslau is already mentioned. Hesse took up this new post on 11 October 1831²² – having returned from his journeys: his first one that led him, among other places, to Rinck in Darmstadt, and his second one in May and June 1831 that led him to Vienna and Prague.²³ So, it is assumed that Op. 32 and 33 were composed after, at most during Hesse's education phase abroad.

First of all, it has to be stated that Hesse's epithet 'Silesian Bach' may have emerged because of his outstanding interest in Johann Sebastian Bach's organ works, and so much because of the texture or style of his own music. Hesse's compositions transport a traditional craft into a new generation. His organ preludes can be characterised as simple, comprehensible, and 'though being short [containing] some truly beautiful harmonic turns' – to cite Johannes Fölsing's description of the organ preludes of Hesse's teacher – Rinck.²⁴

However, tradition and modernity meant something different for Rinck's generation compared to Hesse's one. In example 1a, the structural background of the first bars of Hesse's prelude Op. 33, No. 2 might be considered as taken from the possible harmonic material suggested by Vierling in his 'seat of the chords' ('Sitz der Akkorde'), at that time a typical theoretical term describing the rule of the octave within theoretical treatises in the German language²⁵ (see example 1b). The graph shows a number of chords – in most cases two different ones – that can be used to harmonise a certain scale degree. Two natural lines are given, one above and one below the rising and falling scales, but it is possible to switch from the upper to the lower variant and the other way round within one piece of music. Thus, the chords can be understood as a small collection of selectable options for every scale degree. The rules in a minor scale are slightly different from those in a major one; certain chords will allow certain others following them immediately. Special attention has to be paid to the fourth scale degree, as it is the 'divided' one: Upwards, it is naturally connected with the six-five chord, downwards – with the four-two chord.

²² *Ibidem*, p. 20.

²³ *Ibidem*, p. 18.

²⁴ J. Fölsing, *Züge aus dem Leben und Wirken des Dr. Christian Heinrich Rinck*, Erfurt, a.o., undated [1848], p. 20, translated by the author, orig.: 'Sie enthalten auch [...] bei aller Kürze, manche wahrhaft schöne harmonische Wendung.' Partially this has to be considered in connection with the limited possibilities composers and organists had due to the existing organs, see: A. Edler, 'Reisende Organisten im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts', [in:] *Le musiciens et ses voyages: pratiques, réseaux et représentations*, ed. Ch. Meyer, Berlin 2003, p. 78f.

²⁵ J.G. Vierling, 'Versuch einer Anleitung zum Präludieren...', p. 376, § 3.

Within Hesse's work, only the German sixth chord in bar 14 is an exception,²⁶ as it is not contained in Vierling's harmony kit.²⁷

The middleground reduction of the same passage shows only minimal additions and variations with regard to the parameters of rhythm and harmony (see example 2a). Bars 8/9 and bar 11 can be defined as belonging to different harmonic

§. 3.

Man muß den Sitz der Accorde wissen.

Ordentlicherweise haben die Töne einer aufsteigenden Tonleiter folgende Accorde zu ihrer Begleitung:

Auf dem Haupttone	— 5 3
Auf der Secunde	— 6 — 4 3
Auf der Terz	— 6
Auf der Quarte	— 5 — 6 3 5
Auf der Quinte	— 5 — 7 — 6 5 3 5 4 3
Auf der Sechste	— 5 — 6 3
Auf der Septime	— 6 — 6 5

4
5

Im Absteigen bleibt die nämliche Bezifferung der ersten Begleitung, nur wird auf der Quarte der $\frac{4}{2}$ Accord genommen.

Ich setze beide Tonleitern hiebei in Noten mit ihren natürlichsten Bezifferungen.

376 | ZGMTH 5/2–3 (2008)

Example 1a. J.G. Vierling's harmony kit ('Sitz der Akkorde'). Reproduced after: J.G. Vierling, 'Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungerübtere mit Beispielen erläutert', ZGMTH, Jg. 5/2–3, ed. by F. Froebe, S. Rohringer, O. Schwab-Felish, p. 376, § 3.

²⁶ Deviations from given rules are here and in the following illustrations marked with pink colour.

²⁷ Chords with an augmented sixth were common already in the music of the 18th century. J.W. Callcott describes them in his theoretical writing *A Musical Grammar* within a section entitled 'Of the Extreme Sharp Sixth', whereas the simple augmented sixth chord is named the Italian Sixth, the chord with an additional fourth is named French Sixth, the chord with the augmented sixth and the fifth receives the name German Sixth; J.W. Callcott, *A Musical Grammar in Four Parts*, first American, from the last London ed., Boston, undated [1810], pp. 237–240.

a:

[1.] [7.] [1.] [2.] [3.] [4.]↑ [5.] [4.]↓

[3.] [3.] [2.] [5.] [6.] [6.] [5.] [5.]

Example 1b. A.F. Hesse's *Prélude*, Op. 33, No. 2, b. 1–16 – analysis of the structural background. Reproduced after: A.F. Hesse: *Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste*, op. 33, Haslinger: Vienna, undated, plate T. H. 5672, p. 4.

a:

A:

[1.] [7.] [1.] [2.] [3.] [4.]↑ [5.] [5.] [4.]↓

[3.] [3.] [5.] [5.] [6.] [6.] [5.] [5.]

Example 2a. A.-F. Hesse, *Prélude*, Op. 33, No. 2, b. 1–16 – middleground level. Reproduced after: A.F. Hesse, *Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste*, op. 33, Haslinger: Vienna, undated, plate T. H. 5672, p. 4.

regions (A major and E major) that are closely related to the A-minor tonic. These changes are caused by some contrapuntal stringency: the chromatic line in the tenor (bars 8–11) and its quasi-imitation in the soprano (bars 10–12).

The analysis of the musical foreground shows, besides added upper and lower neighbour notes, some noteworthy details (see example 2b). The dissonances in the alto in bar 6 and in the tenor in bar 8 are striking within their very conventional harmonic-contrapuntal environment. While in bar 6 an unprepared suspension note appears, the note *f*' in bar 8 can be explained as an accentuated upper neighbour note. Again, these phenomena are connected with an imitational moment between the two relevant voices.

a: **A:**

1 2 3 4 5 6 7 8

[6] 7 6 5 # 4 # 6

[1.] [7.]] [1.] [2.] [3.] [4.]↑ [5.] [6.] [5.] [4.]↓

6. 7. 6. 5. #. #. 6.

[2.]

[3.] [4.]↑ [5.] [5.] [4.]↓

a: **E:** **a:**

9 10 11 12 13 14 15 16

[3.] [3.] [5.] [5.] [6.] [6.] [5.] [5.]

#. #. 6. 5. #. #. 6.

lower neighbour note

upper neighbour note

passing note

Example 2b. A.F. Hesse, *Prélude*, Op. 33, No. 2, b. 1–16 – foreground level. Reproduced after: A.F. Hesse, *Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste*, op. 33, Haslinger: Vienna, undated, plate T. H. 5672, p. 4.

stringency, but following more traditional contrapuntal rules (a consonant preparation of the *septima syncopata* of bar 6 and a placing of the neighbour note from bar 8 on a downbeat in the foregoing bar).

Despite that, in some situations, Hesse's simple motivic ideas including the neighbour notes start from a dissonance, as is the case in bars 11 (alto), 12 (soprano), and 15 (again soprano). In this way, they cause a delay in the resolution of the foregoing dissonance (*mora*). In the final bars of that passage, Hesse enriches the composition with changes of the register (*heterolepsis*), occurring in the alto and in the bass.

Also, the opening bars of *Prelude*, Op. 32, No. 4 in E minor show a background structure whose sequence of harmonies accurately follows the rules of the 'seat of the chords' (see example 3a). Only in bar 6 does the six-four-three chord on the fourth scale degree, an inversion of a diminished seventh chord, shows a marginal difference: Instead of an *e'* in the alto, which would result in a 'correct' four-two chord, an *f'* is used (pink marking), a very subtle detail with a much bigger effect. Within the first eight bars, the harmonic regions of E minor and A minor are present. In the middleground reduction (see example 3b), an additional chord with

Example 3a. A.F. Hesse, *Prelude*, Op. 32, No. 4, b. 1–8 – background structure.
Reproduced after: A. F. Hesse, *Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste*, op. 32, Haslinger: Vienna, undated, plate T. H. 5671, p. 6.

Example 3b. A.F. Hesse, *Prelude*, Op. 32, No. 4, b. 1–8 – middleground level.
Reproduced after: A.F. Hesse, *Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste*, op. 32, Haslinger: Vienna, undated, plate T. H. 5671, p. 6.

the third, the fourth, and the sixth occurs within bar 7, a phenomenon not being present within the chord kit given by Vierling.²⁸

Within the next middleground level, suspension notes are added in bars 2 and 6 (see example 3c). The *quinta syncopata* in the tenor voice in bar 6, in combination with the note *f* in the alto, suggests a subdominant sound at the beginning, before it turns into the dominant.

Example 3c. A.F. Hesse, *Prélude*, Op. 32, No. 4, b. 1–8 – next middleground level.

Reproduced after: A.F. Hesse, *Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste*, op. 32, Haslinger: Vienna, undated, plate T. H. 5671, p. 6.

It is not far from this level of the harmonic reduction to the musical foreground (see example 3d). Only passing notes have to be added: regular ones and irregular (accentuated) ones. The chromatic *transitus regularis* in bar 7 in the tenor leads to a ‘French sixth chord’, another minor deviation from Vierling’s given material.²⁹

Another aspect showing traditionalism in Hesse’s organ preludes is the choice of harmonic regions set by respective keys to which he modulates. The prevailing ‘modulation craft’ suggested a certain pool of keys that were considered to be easily

²⁸ In an example, J.-F. Dandrieu shows this chord – obviously as a derivation of the *petite sixte* – on the sixth scale degree in minor modes, J.-F. Dandrieu, *Principes d’accompagnement du clavecin*, Paris, undated [1718], partially reprinted and cited after: J.B. Christensen, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, 2nd revised ed., Kassel a.o. 1997, p. 19.

²⁹ Callcott claims that ‘this harmony is only found in the theory of [Jean-Philippe] Rameau’, which would be the reason for naming it the ‘French Sixth’, J.W. Callcott, *op. cit.*, p. 238f, compare fn. 27. The chord with the third, the fourth, and the augmented sixth is listed earlier, in an example in F. Fenaroli, *Partimenti ossia basso numerati*, 2nd edition, Firenze and Milano, undated, p. 16. Fenaroli shows the correct placing of this chord on the 6th scale degree, according to the rule of the octave in minor modes. Subsequently, the bass has to descend stepwise.

① ② ③⑦① ③ ④↓ ③⑥⑤

 (④↑④↓)

passing note
(transitus regularis)

passing note
(transitus irregularis)

Example 3d. A.F. Hesse, *Prélude*, Op. 32, No. 4, b. 1–8 – foreground level. Reproduced after:
A.F. Hesse, *Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste*, op. 32,
Haslinger: Vienna, undated, plate T. H. 5671, p. 6.

reached from the tonic, as Ambros Rieder shows in another contemporary writing on the art of preluding in a very illustrative graph³⁰ (see example 4a).

Vierling puts the neighbour keys that can be commonly reached from a main key in a hierarchical order³¹ (see example 4b). When one analyses the harmonic plan of Hesse's preludes of Opp. 32 and 33, it appears that only a very small number of modulations lead to keys and harmonic regions beyond the common repertoire. Also the keys being closer related to the tonic according to Vierling's hierarchy have a tendency to occur earlier within a piece and within the final sections, while the keys being ranked lower in the hierarchy are to be found in the middle sections. This harmonic layout in combination with a more comprehensively worked-out reprise section, resulting in a ternary A – B – A form, is not obligatory within an organ prelude at that time, but becomes more and more common – a process that can be seen in the context of the development of the piano prelude towards a short character piece (written independently from a fugue or another main composition), usually following the same formal structure.

³⁰ A. Rieder, *Anleitung zum Präludieren auf der Orgel oder dem Pianoforte*, op. 84, Vienna, undated [1827], p. 12, [online:] https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN679701923&PHYSID=PHYS_0005&DMDID= [5 June 2019]. Rieder is, of course, not considered as belonging to the 'theoretical periphery' of Rinck and Hesse.

³¹ J.G. Vierling, 'Versuch einer Anleitung zum Präludieren...', p. 375, § 2.

GEWÖHNLICHE AUSWEICHUNGEN BEYM PRAELUDIREN.

Von jeder Haupttonart kann man in fünf Nebentonarten, sowohl in Dur als Moll, ausweichen, welches gar leicht aus folgender Darstellung zu erkennen ist, als :

Von der Haupttonart C dur kann man in die angezeigten 5 Nebentonarten ausweichen :

C dur. Nebentonarten zu C dur.



Haupttonart. in D moll, E moll, F dur, G dur, A moll.

Von der Haupttonart A moll kann man in folgende Nebentonarten ausweichen.

A moll. Nebentonarten zu A moll.



Haupttonart. G dur, F dur, E moll, D moll, C dur.

Und so in allen übrigen Dur-Tonarten.

Example 4a. A. Rieder's 'modulation craft'. Reproduced after: A. Rieder: *Anleitung zum Präludiren auf der Orgel oder dem Pianoforte*, op. 84, Vienna, undated [1827], p. 12.

§. 2.

Man muß wissen von einem Ton in den anderen auf eine regelmäßige Weise auszuweichen.

Man weiche in einem Stücke ordentlicher Weise nur in die verwandtesten Töne des Haupttones aus, und dieses sind

- a) in der harten Tonart: die Quinte, Sechste, Terz, Quarte und Sekunde.
- b) In der weichen Tonart: die Terz, Quinte, Quarte, Sechste und Septime.

Example 4b. Vierling's hierarchical order of neighbour keys. Reproduced after: J.G. Vierling, 'Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere, mit Beispielen erläutert', ZGMTH, Jg. 5/2–3 (2008), ed. by F. Froebe, S. Rohringer, O. Schwab-Felish, p. 375, § 2.

Hesse is one of the representatives of a new generation of organists that emerged in the late 18th and early 19th century. Organists were not anymore exclusively bound to one city or – as a result – to one instrument. Georg Joseph Vogler (1749–1814) was one of the first travelling organists, at the same time propagating a new melody-oriented and expressive musical style. Not seldom did

problems during Vogler's performances arise, as the existing organs were brought to their limits.³² Hesse's style, however, can be seen as a synthesis of the traditional post-Bach school (which he got in contact with through both Berner and Rinck) and the modern trends. He soon became one of the greatest virtuosos on the organ, well-known all across Europe, famous, among other aspects, for his impressive pedal playing. Thus, it is no wonder that today Hesse's concertante works still play a major role in writings about his music, while his organ preludes are analytically nearly untouched. Already in the second half of the 18th century, preludes, rooted in the Baroque traditions of improvisation and contrapuntal work, had been partially downgraded as short pieces of less importance, with which the market was overflowed.³³

Yet, these musical gems are not to be misunderstood as compositions of minor artistic value. Seen from the perspective of music theory, they offer great examples that can be used to define and to partially reconstruct the theoretical periphery around Rinck and to understand how a piece of music at that time was thought-out and elaborated. The theoretical treatises that were the focus of this little study are results of local schools that must not be considered as provincial. Instead of being forgotten soon after their publication or, at least, after the death of their authors, these works were widely distributed, not only in the German-speaking world: Vierling's *Anleitung zum Präludieren* was published in the English language in the middle of the 19th century³⁴; Rinck's *Practische Orgelschule* was also available in a French version, as has been already mentioned.³⁵ The circle closes when Wilhelm Valentin Volckmar (1812–1887), whose father Adam Valentin Volckmar (1770–1851) has been a student of Vierling, publishes a new edition of Rinck's *Practische Orgelschule*, op. 55 in 1881.³⁶ These works, so far having been only partially rediscovered in German music theory, might also serve as excellent instructions for present-day university lectures in practical music theory or *Tonsatz*.

I wish to thank William Helmcke for his careful proofreading of my text and for his help with the translation.

³² See H.-J. Seyfried, *op. cit.*, p. 6.

³³ *Ibidem*.

³⁴ J.G. Vierling, *An Introduction to the Art of Preluding and of Extemporaneous Performance in General: Illustrated by Numerous Examples and Designed for the Use of Students in Harmony & Composition* [original title: *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beispielen erläutert*], transl. by J.A. Hamilton, London 1827.

³⁵ See fn. 6.

³⁶ C.H. Rinck, *Practische Orgelschule*, op. 55, ed. by W. Volckmar, Braunschweig 1881.

Bibliography

- Callcott, John Wall, *A Musical Grammar in Four Parts*, first American, from the last London ed., Boston, undated [1810].
- Christensen, Jesper-Bøje, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, 2nd revised ed., Kassel a.o. 1997.
- Dandrieu, Jean-François, *Principes d'accompagnement du clavecin*, Paris, undated [1718].
- Fenaroli, Fedele, *Partimenti ossia basso numerati*, 2nd edition, Firenze and Milano, undated.
- Fölsing, Johannes, *Züge aus dem Leben und Wirken des Dr. Christian Heinrich Rinck*, Erfurt a.o., undated [1848].
- Froebe, Folker, "... so kommt es bloß darauf an, dass er [die Gänge] gehörig verbinden lerne.": Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings "Versuch einer Anleitung zum Präludieren", *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Jg. 5/2–3 (2008), ed. by F. Froebe, S. Rohringer, O. Schwab-Felish.
- Froebe, Folker, 'Johann Gottfried Vierlings "Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere": eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre', [in:] *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, ed. by C. Utz, Saarbrücken 2010.
- Rieder, Ambros, *Anleitung zum Präludieren auf der Orgel oder dem Pianoforte*, op. 84, Vienna, undated [1827], [online:] https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht:PPN=PPN679701923&PHYSID=PHYS_0005&DMDID= [5 June 2019].
- Rinck, Christian Heinrich, *Vorschule für angehende Organisten und Alle, welche sich im gebundenen Spiele üben wollen*, op. 82, Bonn 1827.
- Rinck, Christian Heinrich, *Ecole d'orgue, traduite de l'allemand, augmentée et rédigée par A. Choron, en 2 parties*, op. 55, Paris 1828.
- Rinck, Christian Heinrich, *Praktische Ausweichungs-Schule in zwei-, drei- und vierstimmigen Beispielen*, op. 99, Mainz a.o., undated [ca. 1831].
- Rinck, Christian Heinrich, *Selbstbiographie Johann Christian Heinrich Rinck's*, Breslau 1833.
- Rinck, Christian Heinrich, *Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen*, op. 124, 3 volumes, Darmstadt 1838/1839; second revised and extended ed., Darmstadt 1843/1844.
- Rinck, Christian Heinrich, *Practische Orgelschule*, op. 55, Bonn, undated.
- Seyfried, Hans-Jürgen, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Vol. 17)*, Regensburg a.o. 1964.
- Unverricht, Hubert, 'Adolph Hesses Erinnerungen an seinen Aufenthalt bei Christian Heinrich Rinck in Darmstadt', [in:] *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte*, No. 80 (2006).
- Vierling, Johann Gottfried, *Kurze Anleitung zum Generalbaß*, Kassel, undated [1789], [online:] https://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10525220_00014.html, [5 June 2019].
- Vierling, Johann Gottfried, *Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere, mit Beispielen erläutert*, Leipzig 1794.
- Vierling, Johann Gottfried, *Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbaß, mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Composition, durch treffende Beispiele erläutert*, 2 volumes, Leipzig 1805 and 1807, Vol. 1, [online:] <http://daten.digitale-sammlungen.de/0002/bsb00028147/images/index.html?id=00028147&groesser=&fip=qrsqrsxdsydeayaeneay>

axsenxdsydeayaxdsyd&no=14&seite=1, Vol. 2, [online:] <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc848768/m1/151/?q=Vierling>, [5 June 2019].

Vierling, Johann Gottfried, *An Introduction to the Art of Preluding and of Extemporaneous Performance in General: Illustrated by Numerous Examples and Designed for the Use of Students in Harmony & Composition* [original title: *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beispielen erläutert*], transl. by J.A. Hamilton, London 1827.

Vierling, Johann Gottfried, *Sammlung leichter Orgelstücke, nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen beim Choral, 4 Teile in einem Heft*, Leipzig, undated.

Vierling, Johann Gottfried, 'Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere, mit Beispielen erläutert', *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Jg. 5/2–3 (2008), ed. by F. Froebe, S. Rohringer, O. Schwab-Felish.

Adolph Friedrich Hesse wędruje na zachód.

Wpływy szkoły teoretycznej Johanna Christiana Heinricha Rincka i innych

Streszczenie

W latach 1828–1829 młody Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), który dotąd studiował pod kierunkiem Friedricha Wilhelma Bernera (1780–1827) we Wrocławiu, opuścił rodzinne miasto, by udać się w swoją pierwszą większą podróż koncertową. Obejmowała ona między innymi Weimar, gdzie, jak twierdził, poznał Johanna Nepomuka Hummla (1778–1837), oraz Darmstadt, gdzie przez krótki czas mieszkał i studiował u Christiana Heinricha Rincka (1770–1846). Oczywiście nie sposób zrekonstruować treści tych nauk, niemniej środkowoniemiecka XVIII-wieczna szkoła kompozytorska reprezentowana przez sławnych nauczycieli i autorów podręczników miała szeroki zasięg i wywarła istotny wpływ na pokolenie Hessego w ogóle.

W późniejszych latach Rinck opublikował autobiografię zawierającą pewne wskazówki pozwalające wnioskować o tym, jakie źródła teoretyczne on sam studiował oraz jakich muzyków i teoretyków szczególnie cenił (m.in. Telemanna, Tischera, Kellnera, Kirnbergera i innych). Szczególnie interesująca w tym kontekście wydaje się wzmianka o Johannie Gottfriedzie Vierlingu (1750–1813). Podręcznik Vierlinga zatytułowany *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* [Sztuka preludowania dla początkujących] (1794) został odkryty dopiero niedawno, jego wpływ musiał jednak być większy niż początkowo zakładano. Stanowi on dość zwięzłą, lecz istotną próbę zachowania tradycji preludowania w czasach pobachowskich i definiuje lokalną szkołę kompozytorską, której nie należy uważać za prowincjonalną.

Pisma Vierlinga i jemu współczesnych, znajdujące się w kręgu zainteresowań teoretycznych Rincka, mogą stanowić podstawę do rekonstrukcji sposobu komponowania i myślenia o utworach organowych w pierwszej połowie XIX wieku, co autor próbuje uczynić w swym artykule. W tym celu analizuje zbiory preludów organowych op. 32 i op. 33 Adolpha Friedricha Hessego – utworów, które nie tylko są dość wartościowe pod względem muzycznym, lecz także stanowią doskonałe przykłady rzucające światło na kontekst teoretyczny i założenia kompozytorskie, jakie legły u ich podstaw.

Adolph Friedrich Hesse Going West. Influences of the Theoretical School of Johann Christian Heinrich Rinck and Beyond

Summary

In 1828–1829, the young Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), so far having been educated by Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827) in Breslau, left his home town to go on his first major concert tour. His journey led him, among others, both to the cities of Weimar, where he claimed to have met Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), and Darmstadt, where he lived and studied with Christian Heinrich Rinck (1770–1846) during that short period of time. It is, of course, hardly possible to reconstruct the content of those lectures. Nevertheless, the ideas of the 18th-century Middle Germany composition school, with all its famous teachers and their teaching books, was widespread and can be considered as influential in shaping Hesse's generation in general.

However, in his later years Rinck published an autobiography, in which some hints are contained regarding the theoretical sources he must have studied himself, and the musicians and theorists he appreciated very much (i.e. Telemann, Tischer, Kellner, Kirnberger, and others). Of special interest in that context seems to be his mention of Johann Gottfried Vierling (1750–1813). Vierling's *Art of Preluding for the Untrained* (1794, original title: *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere*) has only recently been rediscovered, but its influence must have been greater than originally assumed. It is a very brief, yet profound attempt to preserve the preluding tradition in the post-Bach era, and it also defines a local composition school that must not be considered as provincial.

The writings by Vierling and those of other contemporaries in Rinck's range of theoretical interest might even serve to reconstruct the way a piece of music for the organ was still thought of and composed in the first half of the 19th century, which the author tries to do in his article. For this purpose, he takes an analytical view on Adolph Friedrich Hesse's Opp. 32 and 33, both collections of preludes for the organ – pieces that seem to be not only of a considerable musical quality, but also excellent examples that shed light on the links with their theoretical background and the compositional rules they follow.

STEPHAN LEWANDOWSKI

Doktor, studiował kompozycję i teorię muzyki w Hochschule für Musik Carl Maria von Weber w Dreźnie. W latach 2006–2012 pracował na zlecenie jako wykładowca w Musikhochschule w Dreźnie, a od 2008 roku w Musikhochschule Franz Liszt w Weimarze. W 2012 roku ukończył pracę doktorską dotyczącą podejścia analitycznego łączącego teorię Schenkerowską z teorią zbiorów klas wysokości. Od 2012 do 2019 roku był zatrudniony na stałe w Musikhochschule w Weimarze, gdzie w latach 2012–2013, 2016 i 2017 kierował centrum teorii muzyki. Od 2013 do 2015 roku wykładał również jako profesor na zastępstwie w Dreźnie. Od 2019 roku pracuje w Instytucie Pedagogiki Muzycznej

w Brandenburskim Uniwersytecie technicznym w Chociebużu. Obecnie jego zainteresowania badawcze koncentrują się na muzyce fortepianowej końca XVIII i początku XIX wieku.

Doctor, studied composition and music theory at the Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden. From 2006 to 2012 he worked as a freelance lecturer in music theory at the Musikhochschule in Dresden, and from 2008 also at the Musikhochschule Franz Liszt in Weimar. In 2012 he finished his dissertation on the combination of Schenkerian theory and pitch-class set theory as an analytical approach. From 2012 to 2019 he held a permanent post at the Musikhochschule in Weimar, in 2012–2013, 2016 and 2017 heading the centre for music theory. From 2013 to 2015 he also held a substitute professorship in Dresden. Since 2019 he works at the Institute for Music Pedagogy at the Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg. His current research activities focus on the piano music of the late 18th and early 19th century.

HELMUT LOOS

Leipzig University

Felix Mendelssohn Bartholdy and His Connections with Silesia

In the 19th century, Silesia and Berlin were bound by close cultural ties, in particular when it came to Wrocław's theatrical and musical life.¹ At the age of two, Felix Mendelssohn Bartholdy moved with his family from Hamburg to Berlin, where he spent his entire childhood and adolescence. His (and his brother Paul's) first home teacher, Gustav Adolf Harald Stenzel (1792–1854), acceded to a History Professorship at the University of Wrocław in 1820. He was the one to receive Mendelssohn's first long letter, dated 22 March 1821. In it Mendelssohn described his Berlin activities,² providing interesting facts about his family occasions, and, most importantly, the music which accompanied them, as well as about his weekly

¹ H. Loos, 'Opernhäuser in Breslau: Tempel der dramatischen Kunst' [Operatic theatres in Wrocław: temples of dramatic music], [in:] *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Getraut Haberkamp zum 65. Geburtstag* [In service of music sources. Getraut Haberkamp's festschrift celebrating the 65th birthday], ed. P. Mai, Tutzing 2002, pp. 552–558; [Polish translation in:] *Rafał Maszkowski 1838–1901. Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Rafał Maszkowski 1838–1901. Traditions of Silesian musical culture], Vol. 10, ed. by M. Zduniak, Wrocław 2005, pp. 85–93. Wrocław's National Theatre was praised for being 'the cradle of German theatre's fame' (E. Scheyer, *200 Jahre Breslauer Stadttheater* [200 years of Wrocław's City Theatre], Breslau 1932, p. 4) and a 'launching pad' to success in Berlin. The Theatre Association's 1798 Charter defined theatre as an institution safeguarding morality, and the Wrocław theatre was described as 'the exposed and constantly threatened bulwark of culture and Germanhood' (*ibidem*, p. 8).

² *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe* [Complete compilation of letters], ed. by H. Loos & W. Seidel, 12 volumes, Kassel 2008–2017 (further abbreviated as *MSB*, with the letter number; Felix Mendelssohn Bartholdy is abbreviated as *FMB*), 6. FMB to Gustav Adolf Stenzl in Wrocław, Berlin, 22 March 1821.

lessons and out-of-home activities. This letter to Felix's former teacher proved to be an exercise in what would become a routine of writing home during his travels.

Felix maintained contacts with his family in Silesia by corresponding with his uncle Nathan (full name: Carl Theodor Nathanael) Mendelssohn (1781–1852), youngest son of Fromet and Moses Mendelssohn. Nathan had three children with his wife Henriette: Arnold, Otilie and Wilhelm. Between 1823 and 1829 Nathan ran an ironworks in Bad Reinerz (Duszniki-Zdrój, Lower Silesia, 25 km west of Glatz/Kłodzko), and in 1829 he took an official post at the Glatz Tax Office, and in 1834 in Liegnitz (present name Legnica).³ In 1836 he assumed the position of Inspector in the administration department of the Main Stamps, Seals, and Forms Repository in Berlin. On 18 August 1823 Nathan was visited by his brother Abraham Mendelssohn Bartholdy,⁴ a shareholder in Nathan's company, for the brick-laying ceremony for a new iron-smelting furnace in Duszniki-Zdrój, 'including consecration in the Bystrzyca River Valley'. Together with his sons, Felix and Paul, and their home teacher Carl Wilhelm Ludwig Heyse, and Heinrich Beer⁵, also known as Heinz, Abraham took the opportunity to arrange one of the early educational trips for his sons as a 'trial', to prepare them for bigger ventures in the future. These naturally involved sightseeing, as well as sojourns with local celebrities, such as the legendary visit to Goethe's house in Weimar in 1821. After Switzerland in 1822, the next trip took them to Silesia in 1823. During his stay in Wrocław, Felix wrote a long letter to his mother Lea in Berlin.⁶

The family trip went through Vogelsdorf and Müncheberg to Frankfurt (Oder), where the Mendelssohns paid a visit to their mother Lea's uncle – Benjamin Daniel Itzig,⁷ stopping there for a night. From there they proceeded through Kunersdorf (Kunowice), Ziebingen (Cybinka), Crossen (Krosno Odrzańskie), and Parchwitz (Prochowice) all the way to Wrocław. Felix recalled being particularly impressed by a beautiful sight in Vogelsdorf, a meeting with his playmate Paul in Müncheberg, whom he would later make the protagonist (Fésca) of his 1820 satirical poem, the 12 August 1759 Seven Years' War battleground in Kunowice, and Count Finkenstein's mansion in Cybinka, which before 1813 was an occasional home to Johann Ludwig Tieck. It is there that they found the 'sweetheart sleeping in the shadow',

³ More on this subject in: I. Rabien, 'Die Mendelssohns in Bad Reinerz' [The Mendelssohns in Duszniki-Zdrój], *Mendelssohn Studien*, Vol. 7, ed. by C. Lowenthal-Hensel, R. Elvers, Berlin 1990, pp. 153–170.

⁴ Abraham added 'Bartholdy' to his name in 1816 to mark his Christian orientation.

⁵ Heinrich Beer (1794–1842), Giacomo Meyerbeer's brother, the family's 'problem child', see also: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, [online:] <http://weber-gesamtausgabe.de/A000113> [8 February 2019]. Last edited on 31 October 2018.

⁶ *MSB* 28. FMB and Abraham Mendelssohn Bartholdy to Lea Mendelssohn Bartholdy in Berlin, Wrocław, 9 August 1823.

⁷ Benjamin Daniel Itzig (1756–1831), banker.

who “was called a bijou despite her very ugly face”; here, Felix makes an allusion to Tieck’s poem *Ruhe, Süßliebchen, im Schatten* [Rest, my sweetheart, in the shadow] and to Carl Maria von Weber’s incidental music for the *Preciosa* [Valuables, gems] play. Felix’s letters also include recollections of food and drinks, especially sour wines – ‘Wendewein’⁸ and ‘Viermännerwein’.⁹ All in all, ‘Thank God’, they experienced ‘no accidents, falls, dangers or adventures’ on their way to Wrocław, and they were ‘very healthy, very merry and very hungry’ on arriving in the city. The lodgings, an inn, in Wrocław is ‘good, although it has some defects, because it looks bad on the outside, and equally bad on the inside, the rooms are cramped, stuffy, hot and high, and the people are rude; the courtyard is very dirty, and the neighbourhood is awful, etc., etc. The rest is all perfect.’ His father and Heinrich Beer went straightaway to the theatre for Franz Kratter’s *Das Mädchen von Marienburg* [The girl from Marienburg], and Paul was lying preoccupied on the sofa (‘so engrossed in thoughts as to fall asleep’). Felix did not finish his letter, because he went to church, so his father added the note: ‘Felix went to church and he does not know that the post is leaving, so I am finishing the letter for him.’

By the time Felix wrote the next letter to his family in Berlin, the trip¹⁰ had moved on to Duszniki-Zdrój. In this letter Felix harks back to his carelessness with the post in Wrocław, quoting a passage from Friedrich Schiller’s *Death of Wallenstein* (Act IV, Scene 12), which he made sure to paraphrase by introducing Eugenius Lämmerhirt – a figure from Ernst Theodor Amadeus Hoffmann’s fairy tale *Master Flea* – in an attempt to juxtapose it with his situation.¹¹ He then proceeds to a detailed account of his Wrocław experiences. As early as on the day of his arrival in the city (Saturday, 9 August 1823), he went to the apartment of one of his old friends, Stenzel, who, however, was not home, having gone to Triest.¹² He describes being ‘terribly disappointed’. The next day, Sunday, he and Heinrich Beer

⁸ ‘Wendewein’ is a humorous name for a wine allegedly so sour that those who have drunk it must turn over in bed to protect their stomachs [the German word *wenden* means ‘to turn’].

⁹ ‘Viermännerwein’ is a humorous name for a wine allegedly so sour that three men have to hold the fourth man who is drinking, or has drunk, it to keep him from falling [*vier Männer* means ‘four men’ in German].

¹⁰ *MSB* 29. FMB to Lea, Fanny and Rebecka Mendelssohn Bartholdy in Berlin, Duszniki-Zdrój, 14 August 1823.

¹¹ ‘Fate overtakes us. Raw and cold, / It snatches my friend’s life into its hold, / Flings him beneath the fell hooves of his horses: / The fate of beauty that the world enforces.’ (F. Schiller, *The Death of Wallenstein*, Act IV, Scene 12, [in:] *idem, Wallenstein: A Dramatic Poem*, transl. by F. Kimmich, Cambridge 2017, p. 359). ‘Eugenius Lämmerhirt overtakes us. Raw and cold, he snatches my dear letter into its hold, and flings it to Berlin on the fell hooves of horses: the fate of beauty the world enforces.’ (FMB).

¹² Mendelssohn’s respect for the teacher was so deep that he would later hesitate to address him without the formal ‘Mr’, following Stenzel’s suggestion that he did so. See: *MSB* 2579. FMB to Gustav Adolf Harald Stenzel in Wrocław, Leipzig, 2 January 1840.

went for a swim in the Oder River ('you cannot take anything out of the Oder in Wrocław because the Bóbr flows into the Oder past Wrocław'). Then they went to the Mary Magdalene Church, where they hoped to meet the well-known church musician Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827). Having not found him in the overcrowded church, they were directed to his house, where they received a cordial welcome from him. He was an old acquaintance of Heinrich Beer, and his partner-in-prank during their adolescent years. This prompted Felix to make the remark: 'I am telling you, this is the merriest of all houses in Wrocław.' Berner played them his variations on the theme of the Jungfernkranz choir from Carl Maria von Weber's opera *Der Freischütz* (*The Marksman*) (*Introduction et variations brillantes pour le piano-forte sur la mélodie d'un chœur favori de l'opéra Der Freyschütz*), and Beer and Berner managed to persuade Felix to improvise. In the evening the travellers visited the recreational area in Wrocław's Szczytniki (Scheidnig) and Wzgórze Liebicha (Liebigshöhe [Liebig's Hill]), and the Bastion Sakwowy, part of Wrocław's former fortification site (and the future location of the Belvedere). Afterwards they went to the theatre, where they 'saw a poor ballet performed well by the Koblers and a couple of Wrocław dancers. (The locals are very praising of their orchestra. Ha, ha, I cannot believe it.)' In the last sentence Felix quotes an aria from his 1820 singspiel *Die Soldatenliebschaft* (*The Soldier's Love Affair*). On their way back their company was laughing and joking, telling Paul to put on his father's spencer,¹³ in which he looked so ravishing as to (allegedly) scare the organ grinders away. Felix adorned the account of this event with Old-Greek passages from Homer's poem, as a sign that dawn was coming.¹⁴

Beer persuaded Berner to play the organ for them on Monday, so at 11:00 they all went to the Saint Elizabeth Church to attend this event, the full account of which, in Mendelssohn's words, is provided below.

[Berner] came. He first took off his jacket and put on a light vest instead. Next, I had to write a theme for him, and then he began. He took a low C on the pedal, and then thrust himself with all his might on the manuals, and, after several passages, he set about playing the theme on the manuals; I had no idea that you could play it with the pedal, [...] but soon the theme came forth from the pedal, and he carried it on with the manuals and the pedal. After giving the theme a thorough going-over, he took on the material I had written, played the piece for a moment on the pedal, and then did an augmentation on the pedal,

¹³ A short, tight jacket.

¹⁴ Below is the translation of the verses quoted by Mendelssohn in Old Greek with only several incorrect accents:

- Presently the sunset and darkness was over all the land (Homer, *The Odyssey*, verse 388, transl. by S. Butler, [online:] <http://classics.mit.edu/Homer/odyssey.mb.txt> [27 September 2020]).
- And the red vapours purple all the sky (Homer, *Illiad*, A, verse 477 and *passim*, transl. by A. Pope, [online:] <https://www.gutenberg.org/files/6130/6130-pdf.pdf> [27 September 2020]).

introducing a beautiful counter-theme, and developing both themes in a wonderful fashion. He is extraordinarily competent at playing the pedal. After finishing he drank several glasses of wine he had brought with him, and sat at the organ again. This time he played Vogler-style variations,¹⁵ and, as fine as they were, they did not impress me as much as his previous performance [...] The people who started to crowd into the church were very surprised to hear Berner, as he had told everyone in Wrocław that he was leaving for a spa. And now there he was, playing the organ at Saint Elizabeth's, and the people could not get their heads round it. After having another hefty glass of wine, he brought forward his own variations on the theme of the *Von Himmel hoch* chorale, and they were all very fine. The last variation was a fugue, themed around an abbreviated chorale. He played it on the middle keyboard. He made a face as though he was about to finish, playing the theme in stretto, and striking the dominant chord. Then, suddenly, he switched to the lower keyboard, which had the coupler on, and started playing the same chorale with the full organ. He closed with a grand modulation on the melody. The outcome was out of this world, with the chorale resounding powerfully, and the organ sounds coming from all sides. He was so dead tired after the performance that he had to drink two or three glasses of wine. Soon after that he sat at the organ again, and set about playing variations on the *God Save the King* anthem, harmonising the theme in the Phrygian mode, and then in the Aeolian mode, and towards the end he played the entire organ piece again, producing the same wonderful effect as before.

After this organ concert Berner was very tired. He emptied the wine bottle and showed the guests the insides of the organ, including its wartime damage (probably dating back to the cannonade launched on Wrocław by the French between 6 December 1806 and 7 January 1807). The organ builder and artillery carpenter Friedrich Ferdinand Hesse invited them to the Church Hall for dinner (probably the hall in the Masonic lodge's house at Antonienstraße 10). In the afternoon they were taken on a tour around the famous Baroque auditorium of the University of Wrocław, and to the theatre. Israel Beerel Franck and his wife Friederike invited them for tea. They were friends with the Francks, and their children¹⁶ were musically very talented; suffice to mention the daughter Adelheid, the founding member in 1825, and the soloist until 1832 at the Academy of Singing (Singakademie) in Wrocław, and the son Eduard, Felix Mendelssohn Bartholdy's student, an acclaimed composer and pianist.¹⁷ To honour the visit of the guests from Berlin, the Franks invited a considerable company of people, whom Felix characterised in a very witty manner. After the tea Felix let 'the people drink some music', and then 'souper' [French for 'supper'] was served. The next morning, as they set out to travel further, it was raining so heavily that they had to forego climbing the mythical Ślęza mountain. After a brief

¹⁵ Berner became familiar with the style of the organ player Abbé Georg Joseph Vogler during his visit to Wrocław in 1801.

¹⁶ Hermann Franck (1802–1855), Johann August Franck (1805–1878), Albert Franck (1809–1896), Adelheid Franck (1812 – pre-1888), Eduard Franck (1817–1893).

¹⁷ P. Feuchte, *Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck* [The composers Eduard Franck and Richard Franck], Lepizig 2010.

mention of the Frankenstein [Ząbkowice Śląskie] Station, Mendelssohn interrupts his letter with another quote from Schiller. ‘Here, Friedland! and no further!’ (an allusion to Buttler’s line in Schiller’s drama *The Death of Wallenstein*, Act IV, Scene 1).¹⁸

Felix Mendelssohn Bartholdy did not write any more letters from the Silesian trip. Further details, mainly on the stay in Duszniki-Zdrój, can be found in the letter sent by Paul and Felix to Duszniki-Zdrój to express gratitude to Nathan Mendelssohn.¹⁹ The proportions of the letter speak volumes about the literary talent of Felix, who wrote five times as much as his brother Paul. The latter made do with a handful of platitudes, while the former propounded some very neat expressions. He said that the trip was at its most pleasant in Duszniki-Zdrój, while ‘the rest of the trip was “too [...] rushed” to allow me to enjoy the beauty of this land.’ They stayed in Duszniki sometime around 13–20 August 1823. Their daily schedule included a morning stroll, deep conversations at noon, afternoons ‘on a certain bench in front of the door’, and evenings spent on playing the ‘Boston’ card game. Felix mentioned the significant event of laying the foundation stone for the new iron-smelting furnace merely once, and this only because of the coming of glorious weather, altogether omitting his participation in a charity concert for the poor in Duszniki-Zdrój, with his typical humility. The concert was organised by Johannes Latzel, the Rector of the Municipal School and Choir in Duszniki-Zdrój, to whom Felix Mendelssohn Bartholdy replied in his thank-you letter, congratulating Latzel on his cultural efforts, proffering a couple of kind words on the spa town, and sharing some news from Berlin.²⁰ Felix’s account of the return trip from Duszniki-Zdrój to Berlin can be found in his letter to Nathan Mendelssohn. He mentioned the sweltering heat on their way through Fürstenstein (Książ), Schmiedeberg (Kowary) and the Karkonosze Mountains, as well as the safe and joyful return home, and the wonderful memories which made it difficult to live a normal life in Berlin. ‘It is only Duszniki’s fault that Mr Heyse has to “get down to work” more often than usual. Bad Duszniki!’²¹ Anyway, Felix had so much time in Duszniki that he even made a couple of drawings depicting the town.²² Shortly thereafter, in 1826, the popular spa town was visited by Fryderyk Chopin. It is to him that Viktor von Magnus from Warsaw donated a monument there in 1897. While efforts to have a monument to Mendelssohn erected in Duszniki-Zdrój failed,²³ a legend came

¹⁸ Quotes here from *MSB* 29. FMB to Lea, Fanny and Rebecka Mendelssohn Bartholdy in Berlin, Duszniki-Zdrój, 14 August, 1823.

¹⁹ *MSB* 30. Paul Mendelssohn Bartholdy and FMB to Nathan Mendelssohn, 30 August 1823.

²⁰ *MSB* 32. FMB to Johannes Latzel in Duszniki-Zdrój, Berlin, 6 December 1823.

²¹ *MSB* 30. Paul Mendelssohn Bartholdy and FMB to Nathan Mendelssohn, 30 August 1823.

²² Published in: I. Rabien, *op. cit.*, following p. 168.

²³ R. Becker, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Reinerz* [Felix Mendelssohn Bartholdy and Duszniki-Zdrój], Duszniki-Zdrój 1930, p. 25.

into prominence according to which it was actually in the Strążyska Valley, near Duszniki, that Mendelssohn composed the song to Joseph von Eichendorff's lyrics *Wer hat Dich Du schöner Wald*.²⁴

Most of the contacts and friendships Felix Mendelssohn Bartholdy made as a young man lasted his lifetime. One of his other letters which came to be known, dated 16 July 1829, and addressed to his uncle Nathan, was sent from London.²⁵ The spring of 1829 saw Duszniki-Zdrój struck by a major flood, which Nathan mentioned to his brother Abraham. And Abraham relayed this message in his 17 June 1829 letter to the family (GB-Ob, M.D.M.²⁶ b. 4/61), received by Felix while in London, on his first England trip. There, together with Henrietta Sontag, Felix was planning a charity concert for the victims of the East Prussian floods. However, the concert had to be rescheduled and ultimately did not happen. Now, in the face of the natural disaster in Silesia, he revived his plans, and, with great personal dedication, he was eventually able to organise the charity concert, which was held on 13 July 1829 at the Argyll Rooms in London, and it proved a big success. Swelled with pride, he gave his uncle an account of this venture, the income from which would be donated to the Prussian diplomat Heinrich Freiherr von Bülow. As a side note, he mentions that during his 1823 visit to Duszniki Nathan lent him money for a bellows trader hired for an organ concert, and did not want it back, explaining his refusal as follows: 'If I could earn some money from playing every now and then, I would give it to the poor.' Apparently, Felix took this as an instruction which he could now follow through on, and he emphasised his uncle's contribution to the success of this project. Naturally, the concert represented an excellent opportunity for Felix to make himself known as a gentleman and a first-rate musician in the London milieu, and a crucial factor in his earning great esteem in England.

Hermann Franck, the oldest son, formed a closer friendship with the Mendelssohn Bartholdy family. Felix met him for the first time in 1823 in Wrocław, when the Mendelssohns were invited for tea and dinner. Hermann studied in Berlin, becoming a prominent political and artistic figure in the period preceding the March Revolution.²⁷ The nature of his contacts with Felix was informal and intimate.²⁸ He mentioned Felix all the time in his letters to the family and friends,²⁹ and Felix

²⁴ I. Rabien, *op. cit.*, p. 170.

²⁵ MSB 194. FMB to Nathan Mendelssohn in Wrocław, London, 16 July 1829.

²⁶ Bodelian Library, Oxford, M. Deneke Mendelssohn collection.

²⁷ A. Feuchte, *Hermann Franck (1802–1855). Persönlichkeit zwischen Philosophie, Politik und Kunst im Vormärz* [Hermann Franck (1802–1855). Personality between philosophy, politics, and art before the March Revolution], Frankfurt (Main) 1998, in particular pp. 208–230.

²⁸ MSB 75. FMB to Hermann Franck in Berlin, Berlin, 31 May 1826.

²⁹ MSB 77. FMB and Lea Mendelssohn Bartholdy to Fanny and Abraham Mendelssohn Bartholdy in Doberan, Berlin, 7 and 8 July 1826; MSB 78. FMB to Abraham and Fanny

showed empathy and support when Hermann was experiencing hardship.³⁰ When Hermann lived in Wrocław, Felix not only relayed to him the news from Berlin, but was also well informed about the state of affairs in Wrocław. In one of his erudite, allusion-ridden letters, Felix commented on Theodor Mosewius's performance of Bach's *St Matthew Passion* in Wrocław, drawing a critical comparison with Zelter's rendition in Berlin.³¹ Hermann asked his friend, an already-successful musician, to take care of his younger brother Eduard in Berlin, and Felix took him under his wing.³² Felix also met Hermann during his Leipzig period,³³ although by that time he had been in closer contact with Eduard as a fellow musician. However, Eduard's first stay at the Mendelssohns' in Leipzig turned out somewhat unfortunately, as he was sent with his mother back to Wrocław due to a lack of diligence.³⁴ Later, he would write him a beautiful, 'pedagogic' letter, dated 3 January 1838.³⁵

Adelheid Franck was involved in the formation of the Wrocław Academy of Singing, established in 1825 by Johann Theodor Mosewius. Mosewius quickly rose to a central position in the musical life of Wrocław, becoming the Music Director of the University of Wrocław in 1829, and the Head of the Royal Institute for Church Music in 1831. In his family letter of 12 and 13 April 1830, Mendelssohn, always well informed, promised Herman Franck in Wrocław he would pass on his congratulations to Mosewius on his 3 April 1830 performance of the *St Matthew Passion*: 'Schall told us about the exemplary fashion in which M. handled this matter.'³⁶

The Mendelssohns met Karl Leopold Schall, a comedy writer and journalist from Wrocław,³⁷ in Berlin. Mosewius had published a dissertation on the *St Matthew Passion* and a summary of Adolph Bernhard Marx's *Moses* oratorio (a lecture at the Wrocław Society for Fatherland Culture delivered by Mosewius on 26 April

Mendelssohn Bartholdy in Doberan, Berlin, 18 July 1826; *MSB* 80. FMB to Fanny and Abraham Mendelssohn Bartholdy in Doberan, Berlin, 20 July 1826; *MSB* 116. FMB to Carl Klingemann in London, Berlin, 5 February 1828.

³⁰ *MSB* 117. FMB to Hermann Franck in Wrocław, Berlin, 6 February 1828.

³¹ *MSB* 294. FMB and Rebecka Mendelssohn Bartholdy to Hermann Franck in Wrocław, Berlin, 12 and 13 April 1830. See also: *MSB* 297. FMB to Franz Hauser in Vienna, Berlin, 16 April 1830: p. 523 *Passion*: 'Mosewius has recently given a performance in Wrocław, and it turned out excellent, sparking wide interest.'

³² *MSB* 887. FMB to Hermann Franck in Wrocław, Düsseldorf, 31 March 1834.

³³ *MSB* 2570. FMB to Hermann Franck in Leipzig, Leipzig, 1 January 1840.

³⁴ *MSB* 1212. FMB to Abraham and Lea Mendelssohn Bartholdy in Berlin, Leipzig, 10 September 1835.

³⁵ *MSB* 1836. FMB to Eduard Franck in Wrocław, Düsseldorf, 3 January 1838.

³⁶ *MSB* 294. FMB and Rebecka Mendelssohn Bartholdy to Hermann Franck in Wrocław, Berlin, 12 and 13 April 1830.

³⁷ Karl Leopold Schall (1780–1833). As a founding member of the Wrocław Singers Association in 1823, and a leading figure in local literary circles, he was on very good terms with the Wrocław milieu, and between 1820 and 1833 he published the (*Neue*) *Breslauer Zeitung*.

1842, Leipzig 1843), for which Mendelssohn provided the text. On 2 December 1841 Mosevius conducted the world première of this work. His interest in it was no coincidence, as only a year after the first performance, on 1 December, and – in response to the enthusiastic audience reception – again on 13 December 1837 – Mosevius performed Mendelssohn's *Paulus* Oratorio in Wrocław. The performance involved the Royal Academic Institute of Church Music and the Wrocław Academy of Singing. The event was featured in the *Allgemeine musikalische Zeitung*'s 'Historical report on all music performances in Wrocław during the winter of 1837/1838':

Indeed, the greatest performance of the year! It was preceded by extensive preparations, for the Academy of Singing performers not only had spent most of the summer and autumn studying the work, but also had held four full rehearsals with the entire orchestra. And it is thanks to such in-depth understanding of this brilliant work that they could master it at the spiritual level, resulting in rarely heard playing precision. To put it briefly, each of the performers was animated by the love and zeal for this cause. Thanks be for this feast to the Music Director, the persistent and robust Mr Mosevius.³⁸

An equally enthusiastic response came from Robert Schumann, who wrote in the *Neue Zeitschrift für Musik*:

So far, Wrocław has witnessed two performances of Mendelssohn's *Paulus*, in each case under the excellent directorship of Mosevius – for the first time on 1 December, played to a full house, and for the second time on 23 December, with, given the upcoming Christmas, a fairly large audience. Thanks to the dedication and zeal of everyone involved, these performances were some of the finest musical joys we could experience in recent times. The solo parts were in the best of hands; Mr Hauser sang Paulus's part, candidate Ueberscheer presented us with a beautiful tenor voice, Referendary Klette and seminary teacher E. Richter rendered the parts of two witnesses, Miss Clara Meyer sang as first soprano, Miss Emillie Mosevius as second soprano, and Mrs Kolbe performed the alto part; during the second performance Miss Mosevius did the entire soprano part as a soloist. The choir and orchestra were staffed to the maximum: 76 sopranos, 64 altos, 63 tenors; and 82 basses, 28 violins, 8 violas, 8 cellos, 6 double basses, etc., played by a total of 367 musicians. Both concerts brought considerable income, with the surplus from the first concert being donated to a fund for children orphaned during the cholera epidemic. In order to give the audience a solid background for understanding this excellent piece, Music Director Mosevius had the programme printed, something the city needs to cordially thank him for, as it does for his wonderful dedication, which drove him to bring this work to life after extensive preparations.³⁹

³⁸ K., 'Historischer Bericht über sämtliche Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter 1837–1838' [Historical report on all music performances in Wrocław during the winter of 1837/1838], *Allgemeine musikalische Zeitung*, Vol. 40 (1838), No. 24, columns 389–392 and 407 and following, here 391 and following.

³⁹ 'Breslau, vom 20. December' [Wrocław, 20 December], *Neue Zeitschrift für Musik*, Year 5 (1838), Vol. 8, p. 8.

Several passages in Schumann's article were taken from the 16 December 1837 letter (GB-Ob, M.D.M. d. 32/157), in which Mosewius provides Mendelssohn, the composer, with a detailed description of the performance. Apparently, Mendelssohn made this letter available to Schumann for the purposes of his article. Mosewius attached to the mail his publication entitled *Zur Aufführung des Oratoriums Paulus von Felix Mendelssohn-Bartholdy durch das königl. akademische Institut für Kirchenmusik und die Breslauer Sing-Akademie* [On the performance of Felix Mendelssohn Bartholdy's Paulus Oratorio by the Royal Academic Institute for Church Music and the Wrocław Academy of Singing] (Wrocław 1837), and Mendelssohn, in spite of his typical aversion to writing on music, recommended the reading of this article to his mother, unable to resist a derisive comment: 'I think you will find it hilarious how he dissects one of us.'⁴⁰ Mosewius's letter contains one more interesting opinion about Mendelssohn's oratorio. In his letter to Mosewius, the well-known musicologist Carl Georg von Winterfeld wrote:

It will remain the best work of late, for it springs from a genuine enthusiasm for the subject it addresses, making it largely a very authentic piece, nothing too fanciful. May God let us keep him for many years more: he is the apostle of truth in art, especially in its genuine, holy form, which truly stems from our times; it is essential for us in the face of lies and fraud from the likes of Meyerbeer and their shameless mixture of insolence and holiness, as in Meyerbeer's *Les Huguenots*.⁴¹

In the following years Mendelssohn and Mosewius would share rendition materials for Bach's cantatas, supporting each other's efforts in fostering Bach's legacy.⁴² Actually, Mendelssohn had already had his close confidant, the famous Baron Franz Hauser, send him Bach materials from Wrocław, where Hauser was engaged at the time.⁴³ When the press spread the news in 1845 that Mendelssohn was allegedly working on a new oratorio,⁴⁴ Mosewius immediately showed interest.

This piece of news comes from public newspapers that you are working on an oratorio. I would appreciate it if you do not hesitate, and kindly give me the opportunity to be among the first in Germany to perform the composition.⁴⁵

⁴⁰ *MSB* 1831. Cécile Mendelssohn Bartholdy and FMB to Lea Mendelssohn Bartholdy in Berlin, Leipzig, 30 December 1837.

⁴¹ *MSB*, Vol. 5, p. 757.

⁴² *MSB* 2492. FMB to Johann Theodor Mosewius in Wrocław, Leipzig, 6 November 1839; *MSB* 2535. FMB to Johann Theodor Mosewius in Wrocław, Leipzig, 4 December 1839.

⁴³ *MSB* 1803. FMB to Franz Hauser in Wrocław, Leipzig, 9 December 1837.

⁴⁴ 'Kleine Zeitung', *Neue Zeitschrift für Musik*, Year 12 (1845), Vol. 22, p. 24: 'Mendelssohn has been composing a new oratorio, whose first performance will be by the Cecilian Society in Frankfurt.'

⁴⁵ Theodor Mosewius, Letter to FMB dated 8 February 1845, from Wrocław (GB-Ob, M.D.M. d. 47/61), quote from *MSB*, Vol. 10, p. 799.

Mendelssohn immediately sent a letter to Mosewius to scotch this rumour.⁴⁶ Mendelssohn also made contact with the Wrocław-based organ virtuoso and composer Adolph Friedrich Hesse (1809–1863), Berner's student, and, starting from 1831, the lead organist at the St Bernard Church. Mendelssohn rejected the proposal for the performance of Hesse's *Symphony No. 3* at the Gewandhaus, eliciting a reaction from the composer which hurt Felix. In his letter of 24 February 1836 Hesse apologised to Mendelssohn for this.⁴⁷ Later, Hesse also acted as an intermediary between Mendelssohn and Mosewius to help them share Bach's works.⁴⁸

Mendelssohn had known Karl Eduard von Holtei (1798–1880), a born-and-bred Silesian, from when he was a young man (he met him in 1828 in Weimar), holding his *Leonore*⁴⁹ in high regard, always well informed about his pursuits. He negotiated with him on composing an operatic libretto, but to no avail.⁵⁰ Felix also received a proposal⁵¹ for an operatic libretto from the Silesian writer Carl Heinrich Herzl,⁵² but refused to take part. Conversely, he expressed a keen interest in the request by August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, who was active at the University of Wrocław in the years 1823–1842, that Mendelssohn compose music for the text he sent to be used in a compilation of children's songs,⁵³ resulting in a casual accord between them.⁵⁴

Felix also had two contacts in Wrocław which are worth mentioning. They had both been his friends from the time he was a young man. They worked in Wrocław, and Felix maintained liaisons with them. He knew Adolf Stenzler from when they studied together in Berlin, and they also met during Felix's trip to England. As an

⁴⁶ *MSB* 4747. FMB to Johann Theodor Mosewius in Wrocław, Frankfurt (Main), 12 or 13 February 1845.

⁴⁷ Adolph Friedrich Hesse's letter to FMB dated 24 February 1836 (GB-Ob, M.D.M. d. 31/33), quote from *MSB*, Vol. 4, p. 662. See: *MSB* 1301. FMB to Heinrich Dörrien in Leipzig, Leipzig, 29 February 1836.

⁴⁸ *MSB* 2535. FMB to Johann Theodor Mosewius in Wrocław, Leipzig, 4 December 1839.

⁴⁹ *MSB* 117. FMB to Hermann Franck in Wrocław, Berlin, 6 February 1828: 'Holtei is in Weimar. The day before leaving he read me his *Leonore*, and I think it is his best work, full of life, fire and dramatic interest. I would very much like to compose something for him, and, as soon as I can catch a breath from the Arts Academy's order, *Leonore* shall get up at dawn.'

⁵⁰ *MSB* 1482. FMB to Karl von Holtei in Berlin, Leipzig, 26 or 27 November 1836; *MSB* 1497. FMB to Karl von Holtei in Berlin, Leipzig, 12 December 1836; *MSB* 1587. FMB to Karl von Holtei in Berlin, Leipzig, before 1 March 1837; *MSB* 1672. FMB to Karl von Holtei in Berlin, Leipzig, Bingen (Rhein), before or on 22 July 1837; *MSB* 1773. FMB to Karl von Holtei in Riga, Leipzig, between 13 and 20 November 1837.

⁵¹ *MSB* 2782. FMB to Carl Heinrich Herzl in Wrocław, Leipzig, 1 August 1840.

⁵² Co-author of *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon* [Lexicon of Silesian composers], ed. by Carl Kossmaly & Carlo [Carl Heinrich Herzl], Wrocław 1846/1847, Hildesheim–New York 1982.

⁵³ *MSB* 4260. FMB to August Heinrich Hoffmann von Fallersleben in Wrocław, Berlin, 31 January 1844.

⁵⁴ *MSB* 4306. FMB to August Heinrich Hoffmann von Fallersleben in Oranienburg, Berlin, 2 March 1844.

Orientalist, in 1833 Stenzler took a Professorship in Wrocław, and kept in touch with Mendelssohn.⁵⁵ Wilhelm von Bogusławski (1803–1874), whom Mendelssohn advised on composition-related matters, came to Wrocław in 1842 to work as a lawyer for the Wrocław Appellate Court. However, Mendelssohn had been sending him critical remarks long before, since 1823.⁵⁶

Bibliography

- Becker, Robert, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Reinerz* [Felix Mendelssohn Bartholdy and Duszniki-Zdrój], Duszniki-Zdrój 1930.
- ‘Breslau, vom 20. December’ [Wrocław, 20 December], *Neue Zeitschrift für Musik*, Year 5 (1838), Vol. 8.
- Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, [online:] <http://weber-gesamtausgabe.de/A000113> [8 February 2019].
- Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe* [Complete compilation of letters], ed. by H. Loos & W. Seidel, 12 volumes, Kassel 2008–2017.
- Feuchte, Andreas, *Hermann Franck (1802–1855). Persönlichkeit zwischen Philosophie, Politik und Kunst im Vormärz* [Hermann Franck (1802–1855). Personality between philosophy, politics, and art before the March Revolution], Frankfurt (Main) 1998.
- Feuchte, Paul, *Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck* [The composers Eduard Franck and Richard Franck], Leipzig 2010.
- Homer, *Illiad*, transl. by A. Pope, [online:] <https://www.gutenberg.org/files/6130/6130-pdf.pdf> [27 September 2020].
- Homer, *The Odyssey*, transl. by S. Butler, [online:] <http://classics.mit.edu/Homer/odyssey.mb.txt> [27 September 2020].
- K., ‘Historischer Bericht über sämtliche Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter 1837–1838’ [Historical report on all music performances in Wrocław during the winter of 1837/1838], *Allgemeine musikalische Zeitung*, Vol. 40 (1838), No. 24.
- ‘Kleine Zeitung’, *Neue Zeitschrift für Musik*, Year 12 (1845), Vol. 22.
- Loos, Helmut, ‘Opernhäuser in Breslau: Tempel der dramatischen Kunst’ [Operatic theatres in Wrocław: temples of dramatic music], [in:] *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag* [In service of music sources. Getraut Haberkamp’s festschrift celebrating the 65th birthday], ed. P. Mai, Tutzing 2002.
- Rabien, Ilse, ‘Die Mendelssohns in Bad Reinerz’ [The Mendelssohns in Duszniki-Zdrój], *Mendelssohn Studien*, Vol. 7, ed. by C. Lowenthal-Hensel, R. Elvers, Berlin 1990.
- Scheyer, Ernst, *200 Jahre Breslauer Stadttheater* [200 years of Wrocław’s City Theatre], Breslau 1932.
- Schiller, Friedrich, *The Death of Wallenstein*, Act IV, Scene 12, [in:] *idem, Wallenstein: A Dramatic Poem*, transl. by F. Kimmich, Cambridge 2017.

⁵⁵ MSB 955. FMB to Adolf Friedirch Stenzler in Wrocław, Düsseldorf, 21 June 1834.

⁵⁶ MSB 31. FMB to Wilhelm von Bogusławski in Dresden, Berlin, 30 September 1823; MSB 3461. FMB to Wilhelm von Bogusławski in Wrocław, Leipzig, 11 May 1842; MSB 3644. FMB to Wilhelm von Bogusławski in Wrocław, Berlin, between 4 and 16 October 1842.

Felix Mendelssohn Bartholdy i jego związki ze Śląskiem

Streszczenie

Nathan Mendelssohn był wujem Felixa i mieszkał w Bad Reinerz (Duszniki-Zdrój) w Ziemi Kłodzkiej (Dolny Śląsk). W roku 1823 Abraham Mendelssohn odwiedził tam swojego młodszego brata razem ze swymi synami Felixem i Paulem oraz z Carlem Wilhelmem Ludwigiem Heysem. Długie wycieczki po okolicy i do Wrocławia były dla tej ceniącej sobie edukację rodziny czymś oczywistym. Felix pisze o nich w listach. Przez całe życie utrzymywał liczne kontakty ze Śląskiem, na przykład z dyrektorem muzycznym Uniwersytetu Wrocławskiego Johannem Theodorem Mosewusem, który 1 i 13 grudnia 1837 roku wykonał jego oratorium *Paulus* z królewskim akademickim Instytutem Muzyki Kościelnej i Wrocławską Akademią Śpiewu. Mosewius napisał na ten temat broszurę z wyjaśnieniem, o której Mendelssohn napisał w jednym z listów do matki: „rozbawi Cię to, jak dokładnie on rozkłada jednego z nas na czynniki pierwsze”. W artykule zebrane są informacje na temat tego, jak silne i trwałe były związki Mendelssohna ze Śląskiem.

Felix Mendelssohn Bartholdy and His Connections with Silesia

Summary

Nathan Mendelssohn was Felix's uncle, and he lived in Bad Reinerz (Duszniki-Zdrój) in Kłodzko Land (Lower Silesia). In 1823 Abraham Mendelssohn went there together with his sons Felix and Paul, and with Carl Wilhelm Ludwig Heyse, to visit his younger brother. For a family like this, which greatly valued education, it was only natural to embark on long trips in and around Wrocław. Felix wrote about them in his letters. He maintained extensive contacts in Silesia throughout his life, such as with Johann Theodor Mosewius, the Music Director of the University of Wrocław, who on 1 and 13 December 1837 performed his *Paulus* oratorio, together with the Royal Academic Institute for Church Music and the Wrocław Academy of Singing. Mosewius put together a brochure including explanations on the oratorio. This is what Mendelssohn told his mother about the brochure in one of his letters: 'I think you will find it hilarious how he dissects one of us.' This article compiles information on Mendelssohn's strong and enduring connections with Silesia.

HELMUT LOOS

Ukończył studia z zakresu edukacji muzycznej (egzamin państwowy), a następnie muzykologii, historii sztuki i filozofii na Uniwersytecie w Bonn; w 1980 roku otrzymał stopień doktora, a w 1989 roku doktora habilitowanego. W latach 1981–1989 był pracownikiem naukowym na Wydziale Muzykologii Uniwersytetu w Bonn, a od 1989 do 1993 roku dyrektorem Instytutu Muzyki Niemieckiej w Regionach Wschodnich w Bergisch Gladbach.

Od kwietnia 1993 roku jest profesorem Wydziału Muzykologii Historycznej na Uniwersytecie Technicznym w Chemnitz, a od października 2001 roku na Uniwersytecie w Lipsku. 22 października 2003 otrzymał tytuł doktora honoris causa Lwowskiego Konserwatorium im. Mykoły Łysenki. W latach 2003–2005 był dziekanem Wydziału Historii, Historii Sztuki i Studiów Orientalnych na Uniwersytecie w Lipsku. Od 2005 roku jest członkiem honorowym Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa [Towarzystwo Niemieckiej Kultury Muzycznej w Europie Południowo-Wschodniej] w Monachium. W 2014 roku otrzymał honorowy doktorat Universitatea Națională de Muzică din București. Członek międzynarodowych komitetów redakcyjnych czasopism takich jak „Hudební Věda” (Praga), „Lituvos Muzikologija” (Wilno), „Menotyra. Studies in Art” (Wilno), „Ars & Humanitas” (Lublana), „Musicology Today” (Bukareszt), „Muzica. Romanian Music Magazine” (Bukareszt) i „Studies in Penderecki” (Princeton, New Jersey).

Bibliografia: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: Von der „musica sacra” bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, wyd. Stefan Keym i Stephan Wünsche, Lipsk 2015; Valentina Sandu-Dediu, *Laudatio: Helmut Loos*, „Musicology Today”, nr 22 (2015), [online:] <http://www.musicologytoday.ro/thoughts.php>; *Loos, Helmut*, [w:] *MGG2*, t. 11, Kassel i in.–Stuttgart 2004, s. 444 i n.

Born in 1950. Studies in music education in Bonn (state examination) followed by studies in musicology, art history and philosophy at the University of Bonn; doctorate in 1980, senior doctorate (Dr habil.) in 1989. Research fellow at the University of Bonn, Department of Musicology from 1981 until 1989. Director of the Institute of German Music in the Eastern Regions in Bergisch Gladbach between 1989 and 1993. Professor of Historical Musicology at the Chemnitz University of Technology since April 1993 and at Leipzig University since October 2001. Appointment to Professor *honoris causa* at the Lysenko Conservatory in Lviv on 22 October 2003. Dean of the Department of History, Art History and Oriental Studies at Leipzig University between 2003 and 2005. Honorary member of the Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (Society of German musical culture in Southeast Europe) in Munich since 2005. 2014 – honorary doctor of the Universitatea Națională de Muzică din București. Member of international editing councils for the periodicals: *Hudební Věda* (Prague), *Lituvos Muzikologija* (Vilnius), *Menotyra. Studies in Art* (Vilnius), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarest), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarest) and *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Bibliography: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: Von der ‘musica sacra’ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, Stefan Keym and Stephan Wünsche, Leipzig 2015; Valentina Sandu-Dediu, ‘Laudatio: Helmut Loos’, *Musicology Today*, No. 22 (2015), [online:] <http://www.musicologytoday.ro/thoughts.php>; *Loos, Helmut*, [in:] *MGG2*, Vol. 11, Kassel–Stuttgart 2004, p. 444f.

MICHAEL HEINEMANN

Carl Maria von Weber College of Music, Dresden

Correspondence from Wrocław: August Kahlert and the *Neue Zeitschrift für Musik*

The initiative came from Robert Schumann. For the first issues of the *Neue Zeitschrift für Musik* (*NZfM*), a correspondent was sought who would report from Wrocław on the musical life of the Silesian capital. The choice fell on August Kahlert, who had been born in 1807 in Breslau and had lived there all his life. He had published entertaining genres (novellas, travel letters, etc.) whose style and mode of reflection seemed to qualify him for the new journal. But Kahlert did not respond to Schumann's invitation of March 1834, so that in August of the same year the editorial staff of the *NZfM* turned to Johann Theodor Mosewius, who had caused quite a stir as director of the Breslau Singakademie with his commitment to Johann Sebastian Bach's passions and cantatas. Mosewius immediately promised to send monthly reports on musical events, and offered longer articles – but delivered neither punctually nor reliably, and certainly not to the satisfaction of the editors. For he deliberately wanted to offer only information, but to refrain from poignancy, or even polemics:

Just make do with the supplement; it is intentionally very philistine and genuine in its reporting style and is really intended to provide nothing more than an overview of the musical life here, which is best achieved by the production of such a register; I will also immediately proceed to the continuation of the overview from New Year's Eve to Easter, as it is established, so that one gains room for remarks and observations, which God wills it, should not be missing. – I hope not to raise such touchy issues again, but I will occasionally express a similar opinion; although my *con sordini* against the loud fanfares of the allied will always look somewhat curious. – Maybe a happy medium will help here as well. In the end you have to accept everything that really applies and can be promoted. – I want to keep myself young enough to be able to inspire myself, and stay old enough not to remain alone.

Perhaps such a judgment would be welcome. – We will see. – I only emphasise in advance that I leave everything I sent to you to be used freely. Choose, shorten, as you like, I am not vain where I want to be of use.¹

In the meantime, however, Kahlert had also replied, apologised for the delayed reaction and unsolicitedly sent an essay about Wenzeslaw Hauck, his teacher; probably not only for lack of articles for the still-young journal, the article was accepted immediately and further texts were requested. And Kahlert, who wanted to take a back seat to Mosewius as the current affairs reporter, was able to come up with texts that, even after a cursory review, leave no doubt as to why they appealed to the editors. The influence of Hegel, with whom Kahlert had studied in Berlin, can already be seen in short sentences, published as aphorisms – ‘The composer should think, but more in tones than in words’² – and even more in explanations on how the music of France and Germany were to be distinguished from each other:

The Frenchman has more ingenuity than profundity, which is why it is difficult to argue with him, because the joke breaks the dialectical thread all too often in his case. Sharpness is a property of the mind, profoundness rests in the reasonable sphere of man, in which the highest ideas of truth, beauty and good come together. The Frenchman loves the sensual pleasure, the graceful art form, *le bon goût*, but it must be mixed with spiritual spice, the mind must also be occupied by the work of art, in a light and playful way of course.³

Because: ‘Only where form and spirit have completely merged into one another, does the masterpiece appear.’⁴ The affinity to Schumann’s reservations towards the music of Berlioz, as reflected in the review of the *Symphonie fantastique*, is not to be ignored, and the connection to the Breslau correspondent, who closed his mind to a bourgeois career in order to live as a free artist, intensified quickly, since Kahlert explicitly referred to Jean Paul,⁵ Schumann’s literary favourite, in the next contributions. Whether a veritable friendship developed between the two, as Wolfgang Boetticher suggests,⁶ remains, however, to be seen.

After all, Schumann took Kahlert into his confidence when Clara Wieck travelled with her father to concerts in Breslau in March 1836. Shortly before, his

¹ Letter from Johann Theodor Mosewius to the *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)*, 16 April 1836, [in:] *Korespondencja Schumannna*, Vol. 4, No. 347, from the collection of the Jagiellonian Library in Cracow.

² A. Kahlert, ‘Aphorismen’, *NZfM*, Vol. 4, No. 2, 5 January 1836, p. 7.

³ A. Kahlert, ‘Die Genrebilder in der modernen Musik’, *NZfM*, Vol. 2, No. 47, 12 June 1835, p. 189.

⁴ *Ibidem*.

⁵ A. Kahlert, ‘Franz Paul Koch, der Mundharmonikaspieler’, *NZfM*, Vol. 2, No. 51, 26 June 1835, p. 205f.; *NZfM*, Vol. 2, No. 52, 30 June 1835, p. 209.

⁶ W. Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, p. 342.

private situation had worsened. Not only did his mother die on 4 February 1836, who, as can be seen from an intensive exchange of letters, was always a reliable support and orientation for his lifestyle. A few days later, Schumann had made his way to Dresden, where he met Clara Wieck secretly and exchanged a 'kiss of engagement' with her in 'Seligkeit'⁷ – whereupon Friedrich Wieck prohibited any further contact, as he had all the more reservations about his daughter's relationship with the ambitious composer, whose lifestyle was, by no means, beyond all doubt. Clara Wieck also had to hand over letters to her father, which is why Robert Schumann thought of ways to stay in contact with his *fiancée* through intermediaries. Against this background, the confidential diction of a letter Robert Schumann sent to August Kahlert on 1 March 1836 explains itself:

Most revered Sir,

For today I don't give you anything musical to decipher, and above all, I urgently request (to go straight into the matter) that, if you don't want to be a messenger between two separated souls for a few minutes in your life, you at least not become a traitor to them.

Please, promise me that in advance!

Clara Wieck loves and is loved again. You will easily notice it in her quiet, almost unearthly bearing. Let me tell you the name of the other right away. But the lucky ones acted, saw each other, spoke and made promises without the father's knowledge. He notices it, wants to strike with axes, forbids any connection under death penalty – well, it has been there a thousand times. But the worst thing was that he left. The latest news is from Dresden. But we don't know exactly; I suspect and am almost convinced that you are in Breslau at the moment. Wieck will visit you immediately and invite you to listen to Clara. Now, my most fervent request is that you quickly make me aware of everything that concerns Clara, of her mood, of her life, as much as you can discover directly or indirectly, as well as that you keep what I entrusted to you as my most dearest secret as such, and that you do not share my letter with the old man, Clara, or anyone at all.

If Wieck talks about me, it may not be in a way that is flattering to me. Don't let that fool you. You will get to know him, he is a man of honour, but a hothead.

Let me also tell you that it will be easy for you to win Clara's favour and trust, as she has heard earlier from me, who am more than sympathetic towards the lovers, that I have been in correspondence with you. She will be happy to see you and to put her trust in you – and your unknown hand – in whom I see so much nobleness that I believe you will not disappoint me. Write soon. A heart, a life depends on it, my own for that matter, as it is I myself for whom I speak.⁸

⁷ Letter from Robert Schumann to Clara Schumann, 9 February 1836, [in:] *Schumann-Briefedition*, ed. by Robert-Schumann-Haus Zwickau, Series I, Vol. 4, Köln 2012, p. 93.

⁸ Letter from Robert Schumann to August Kahlert, 1 March 1836, [in:] W.J. von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Bonn 1880, p. 109ff.

It is unclear to what extent Kahlert lived up to Schumann's position of trust; perhaps he was too trustworthy, perhaps too sincere, but perhaps also a little vain when he brought the contents of the letter to the attention of Friedrich Wieck. In his letters from this period, at any rate, there is no evidence to suggest private mediation. That and how highly he valued Clara Wieck is shown by a poetic homage which he recorded in 1838 in a volume of short stories and poems published under the title *Tonleben*, and of which he reminded Robert Schumann one year later:

Nobody can wish you happiness more cordially than I do to your soon-to-be (I hope) marriage to Clara. I recognised Clara at an early age as a deep mind and admired her, which she would have noticed even if my little songs for a piano player had not been printed in the *Tonleben*.⁹

Occasionally they met – according to entries in Schumann's diaries – in Leipzig, and there the connection between the two men could have gained the intensity that allowed Kahlert, in a letter of 5 March 1842, after a greeting to Clara, who had always been revered, to suddenly and directly ask the question: 'Have you already fathered a child?'¹⁰

Neither in earlier letters nor even in his reports for the *NZfM* are there comparable signs of familiarity between the two men, which was unusual in such correspondence¹¹; indeed, Kahlert abstains from any commentary on Friedrich Wieck in his letters to Schumann. In contrast to Mosewius, whom Schumann had apparently also informed and who conveys his impressions quite openly:

I will report on Clara Wieck next. I enjoyed her wonderful talent very much; although personally, I had very few opportunities to delight in her charm; when I had time, I could not find her at home, and otherwise, due to my total seclusion from society, there were no opportunities to meet. The old man has his issues, I had imagined him differently based on the description. As a companion of his kind daughter, he could behave differently; hopefully, he wouldn't take it badly if one found him less pleasant than Clara. In this case he is not an adornment to his daughter, which the child probably does not need anyway. – Heaven, keep me, I have daughters too, from ever becoming such a *caro padre*.¹²

However, Schumann was not interested in such thoughtful and considerate judgement, neither with regard to artistic issues nor in private matters. So it is not surprising that he favoured a correspondent who was inclined to point out and

⁹ Letter from August Kahlert to Robert Schumann, 30 December 1839, [in:] *Schumann-Album*, Dresden: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. Schu. 132.

¹⁰ Letter from August Kahlert to Robert Schumann, 5 March 1842, [in:] *Korespondencja Schumanna*, Vol. 13, No. 2199, from the collection of the Jagiellonian Library in Cracow.

¹¹ A. Kahlert, 'Aus Breslau', *NZfM*, Vol. 5, No. 19, 2 September 1836, p. 77.

¹² Cf. footnote 1.

did not at all gloss over the conditions in Wrocław – compared to Mosewius, who was more reserved and striving for balance – and who also combined the reports on concerts with comments on the social status of music and aesthetic reflections. In the autumn of 1836, for example, Kahlert wrote of a (double) performance of Louis Spohr's *Des Heilands letzte Stunden* and Carl Loewe's *Sieben Schläfer* by the Singakademie under Mosewius' direction:

The musical interests in our city are unfortunately so fragmented that the reward for the effort invested into large performances usually turns out to be very small. But all complaints about this are unsuccessful. Since the two works are known in Germany, we don't need to go into further detail about them. The great simplicity and lively freshness that characterises Löwe's oratorio, however, generally enjoyed greater applause than the elegiac manner in which Spohr conceived the Christian religious principle. At the same time, the rich use of external effects in church music seems questionable. It may easily happen then that the overall impression that is to be achieved is lost over the details.¹³

It is not the work itself that is judged, but rather the function of music and the attitude of the audience. In addition to reviews and longer contributions, which can be understood as preparatory works for a system of aesthetics presented in 1846, Kahlert also provided texts on the situation of musical life as such. While church music is scarcely suitable as an object of artistic reflection because of its task to accompany the cult, the music of the virtuosos and theatre music, because of its orientation towards entertainment and sensation, fulfils the requirements necessary for a reflective approach to art.

Therefore, according to Kahlert, subscription concerts are all the more important because they can have the effect of continuously drawing the attention of a constant audience to this dimension of music and thus enable a more appropriate reception. Because:

Music is not the enemy of thought, it enlivens and creates it, it stimulates the fruitful side of the soul, it frees thought from the rigid categories of common sense, which confronts everything great and sublime with a sneering smile, like a Philistine in a Sunday skirt. But it is precisely because it is so powerful, that it can poison the soul by depriving it of the power of concentration. One should not, then, be too reckless with its effect, and be careful to ensure that the most delicious things that we have in moments of joy and pain should not be soiled by pompousness, greed, or sensuality.¹⁴

Against this background, his criticism of the aesthetics of Gustav Schilling and Ferdinand Hands becomes understandable: while the first one is deficient in the

¹³ A. Kahlert, 'Aus Breslau', *NZfM*, Vol. 5, No. 48, 13 December 1836, p. 194.

¹⁴ A. Kahlert, 'Das Concertwesen der Gegenwart', *NZfM*, Vol. 16, No. 25, 25 March 1842, p. 97ff.; No. 26, 29 March 1842, p. 101f.; No. 27, 1 April 1842, p. 105f.; No. 28, 5 April 1842, p. 109f.

systematic elaboration – ‘Anyone can compile, few can combine’¹⁵ – the other is not binding with regard to the education and development of the audience:

This simple form, the correct individual form, is the epitome of the few absolute laws that nature prescribes, laws that all amount to the general aesthetic law of opposition and uniformity. This simple form can be highly complicated in itself, but this does not release it from their shackles, rather they continue to persist, ever more relentlessly.¹⁶

The classical approach becomes even clearer in the following:

It is eternally true that all form stands and falls with the spirit that animates it, the musical more than any other. The beautiful musical form, conceived as absolute, resembles the primordial plant of which Göthe dreams in the metamorphosis of plants, nobody sees it; and yet as all plants refer to it, so do all pieces of music. The eternal spirit that animates them does not change. But the spirit of man is capricious, like its forms. Whoever now wants to understand the general can only do so under the form of the particular. The strict analysis of the form of classical masterpieces will promote the individual more than the eternal groping around for witty platitudes.¹⁷

It is, therefore, the work that is at the centre of the judgment, its intelligent structure, which refers to an ‘underlying idea’ that is merely brought to life by performance. As much as the Singakademie can satisfy this demand, according to Kahlert’s reports, the situation at the opera is deplorable, as it can at best show artistically satisfying performances through the appearances of guest soloists;¹⁸ however, it lacks not only vocal competence, but also a proper repertoire:

The Schröder-Devrient has been here again for eight days; a sore throat has prevented her from singing so far. Today she appears as Norma. It goes without saying that there has been no room for her for many days. She will sing ten times, what? God knows, with the state of our repertoire.¹⁹

Even Mozart’s opera cannot be adequately cast: ‘Our opera seems to want to remain incomplete this winter. Today, on 4 November, when Mozart’s *Don Juan* is 50 years old, the strength to cast it is lacking.’²⁰ Obviously, little changed in the following years: ‘The theatre is sleepy enough.’²¹ But Kahlert did not limit himself to a mild *lamento*, he also suggested a solution to the problem:

¹⁵ A. Kahlert, ‘Musikalische Aesthetik. Rezension von Schillings Aesthetik’, *NZfM*, Vol. 10, No. 6, 18 January 1839, p. 21.

¹⁶ A. Kahlert, ‘Die musikalische Form’, *NZfM*, Vol. 13, No. 15, 19 August 1840, p. 57.

¹⁷ A. Kahlert, ‘Die musikalische Form’, *NZfM*, Vol. 13, No. 16, 22 August 1840, p. 63.

¹⁸ A. Kahlert, [‘Größere Korrespondenzen’], *NZfM*, Vol. 9, No. 18, 31 August 1838, p. 73.

¹⁹ A. Kahlert, ‘Aus Breslau’ [Brief vom 16. April 1836], *NZfM*, Vol. 4, No. 37, 6 May 1836, p. 156.

²⁰ A. Kahlert, [‘Kürzere briefliche Notizen’], *NZfM*, Vol. 7, No. 40, 17 November, 1837, p. 160.

²¹ A. Kahlert, [‘Kürzere briefliche Mittheilungen’], *NZfM*, Vol. 9, No. 42, 23 November 1838, p. 169.

I have little significant to report about the opera. It was too poor in strength. Some hopes were pinned on the singer Freyse-Sessi, but they were not fulfilled at all. She has a poor musical education, what might help there is some vocal skilfulness. In general, there is a lack of such singers everywhere right now who would be confident and firm in their parts. But if there has been no progress in this regard, how can strength and aspiration for higher musical expression be developed? In this respect, the general condition in Germany will deteriorate even more until one understands the need for dramatic vocal schools.²²

Combined with music criticism, whose philosophical foundations are carefully reflected upon and whose social implications are also considered in detail, August Kahlert's contributions from Breslau are far more than reports on the musical life of a regional centre. The philosopher, who had been teaching at Wrocław University since 1840, tried both to promote the discourse on music and to work towards a higher quality of performance in his home town. The *NZfM* was a suitable forum for both intentions – and Schumann the ideal contact (even regardless of all private connections). For the foundation of a musical aesthetic 'after' Hegel, to which Kahlert made important contributions, also met with resonance in Breslau; indeed, without the work of Christlieb Julius Braniß and Henrik Steffens at the university, it would be just as inconceivable as without the inspirations that resulted from encounters with musicians such as Johann Theodor Mosewius and Carl von Winterfeld, Adolf Friedrich Hesse and Ernst Köhler, Carl Gottlieb Freudenberg and Joseph Ignaz Schnabel. Kahlert, the musically educated academic who also attempted to compose – albeit not very successfully and rather epigonically – thus became the nucleus of a local discourse which was more lasting than his activity as correspondent of the *NZfM*. When the editorship was handed over to Franz Brendel in 1844, his name disappeared from the journal's columns; reports from Breslau, which had previously always been associated with his name, now also disappeared completely. However, Kahlert was subsequently missing among Schumann's correspondents as well. Only in connection with a trip to Breslau was contact made again in the spring of 1847; but the plan of concerts and performances of the composer's own works in Breslau failed. It was not only Schumann's health that was not at its best; from 1846 Kahlert became more and more ill, and after a long illness he died in 1864. There was also no correspondence with Clara Schumann. If there was a personal friendship between Kahlert and the Schumanns at all, it was limited to a few years. They met in the interest of the avant-garde that was concerned with the development of reflection on music – both in terms of production and in terms of the audience. Wrocław, however, did not become a stronghold of music of the future either.

²² A. Kahlert, ['Größere Korrespondenzen'], *NZfM*, Vol. 11, No. 44, 29 November 1839, p. 176.

Bibliography

- Boetticher, Wolfgang, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941.
- Kahlert, August, 'Aphorismen', *NZfM*, Vol. 4, No. 2, 5 January 1836.
- Kahlert, August, 'Aus Breslau' [Brief vom 16. April 1836], *NZfM*, Vol. 4, No. 37, 6 May 1836.
- Kahlert, August, 'Aus Breslau', *NZfM*, Vol. 5, No. 19, 2 September 1836.
- Kahlert, August, 'Aus Breslau', *NZfM*, Vol. 5, No. 48, 13 December 1836.
- Kahlert, August, 'Das Concertwesen der Gegenwart', *NZfM*, Vol. 16, No. 25, 25 March 1842; No. 26, 29 March 1842; No. 27, 1 April 1842; No. 28, 5 April 1842.
- Kahlert, August, 'Die Genrebilder in der modernen Musik', *NZfM*, Vol. 2, No. 47, 12 June 1835.
- Kahlert, August, 'Die musikalische Form', *NZfM*, Vol. 13, No. 15, 19 August 1840.
- Kahlert, August, 'Die musikalische Form', *NZfM*, Vol. 13, No. 16, 22 August 1840.
- Kahlert, August, 'Franz Paul Koch, der Mundharmonikaspieler', *NZfM*, Vol. 2, No. 51, 26 June 1835; *NZfM*, Vol. 2, No. 52, 30 June 1835.
- Kahlert, August, ['Größere Korrespondenzen'], *NZfM*, Vol. 9, No. 18, 31 August 1838.
- Kahlert, August ['Größere Korrespondenzen'], *NZfM*, Vol. 11, No. 44, 29 November 1839.
- Kahlert, August, ['Kürzere briefliche Notizen'], *NZfM*, Vol. 7, No. 40, 17 November, 1837.
- Kahlert, August, ['Kürzere briefliche Mittheilungen'], *NZfM*, Vol. 9, No. 42, 23 November 1838.
- Kahlert, August, 'Musikalische Aesthetik. Rezension von Schillings Aesthetik', *NZfM*, Vol. 10, No. 6, 18 January 1839.
- Letter from August Kahlert to Robert Schumann, 5 March 1842, [in:] *Korespondencja Schumanna*, Vol. 13, No. 2199, from the collection of the Jagiellonian Library in Cracow.
- Letter from August Kahlert to Robert Schumann, 30 December 1839, [in:] *Schumann-Album*, Dresden: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. Schu. 132.
- Letter from Johann Theodor Mosewius to the *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)*, 16 April 1836, [in:] *Korespondencja Schumanna*, Vol. 4, No. 347, from the collection of the Jagiellonian Library in Cracow.
- Letter from Robert Schumann to August Kahlert, 1 March 1836, [in:] W.J. von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Bonn 1880.
- Letter from Robert Schumann to Clara Schumann, 9 February 1836, [in:] *Schumann-Briefedition*, ed. by Robert-Schumann-Haus Zwickau, Series I, Vol. 4, Köln 2012.

Korespondencja z Wrocławia. August Kahlert i „Neue Zeitschrift für Musik”

Steszczanie

W epoce przedmarcowej August Kahlert pisał relacje z Wrocławia dla czasopisma „Neue Zeitschrift für Musik” założonego przez Roberta Schumanna – i przedstawił tym samym wieloaspektowy obraz żywego miasta kultury, gdzie oprócz nowej muzyki ważną rolę odgrywał również niezwykle aktualny w tamtych czasach historyzm muzyczny (Winterfeld, Mosewius).

Correspondence from Wrocław: August Kahlert and the *Neue Zeitschrift für Musik*

Summary

In the period preceding the 1848 March Revolution, August Kahlert reported from Breslau for the *Neue Zeitschrift für Musik* by Robert Schumann – and thus conveyed a multifaceted picture of a lively cultural city in which, in addition to new music, musical historicism (Winterfeld, Mosewius), which was highly topical at the time, was of great importance.

MICHAEL HEINEMANN

Urodzony w 1959 roku, stopień doktora filozofii uzyskał w roku 1991, a doktora habilitowanego w roku 1997, od 1998 roku profesor muzykologii w Wyższej Szkole Muzycznej w Dreźnie; ma na swoim koncie liczne publikacje na temat historii muzyki XVI–XXI wieku.

Born in 1959, he received his PhD in philosophy in 1991 and the post-doctoral degree (doctor habilitated) in 1997. Since 1998 he has been a professor of musicology at the Hochschule für Musik in Dresden; he has written numerous publications on the history of music of the 16th–21st centuries.

JOANNA SUBEL

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Działalność artystyczna dra Edmunda Nicka, kierownika działu muzycznego Wrocławskiej Rozgłośni Radiowej w latach 1924–1933

W historii kultury europejskiej lat dwudziestych ubiegłego stulecia niezwykle ważnym wydarzeniem było uruchomienie radiofonii. Wcześniej, 12 stycznia 1910 roku, Ameryka jako pierwszy kraj na świecie przeprowadziła transmisję przedstawienia opery *Tosca* Giacomu Pucciniego z Metropolitan Opera, z udziałem Enrica Carusa¹. Wprawdzie pierwsza publiczna audycja została nadana w Belgii w 1914 roku, a znaczny rozwój radiofonii nastąpił po zakończeniu I wojny światowej², jednak upłynęło jeszcze wiele lat, zanim w Europie po dokonaniu rozmaitych wynalazków z dziedziny fizyki rozpowszechniło się regularne nadawanie audycji radiowych³. Dopiero w 1923 roku radio stało się dobrem publicznym, mającym służyć wychowaniu oraz rozrywce⁴. Pierwsze regularne emisje rozpoczęły się rok później i wzorem Berlina powstawały rozgłosie w całym kraju. Pierwsze dźwięki wrocławskiego radia, które nazwano Schlesische Funkstunde (dosłownie Śląska Godzina Radiowa, zob. ilustracja 1, s. 172) popłynęły 26 maja 1924 roku⁵. Jednym ze współzałożycieli

¹ A. Leszczyński, *Historia przedmiotu. Złote lata radia*, [online:] <http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,18475312,zlote-lata-radia.html> [14.02.2019].

² *Radio*, [hasło w:] *Encyklopedia Polskiego Wydawnictwa Naukowego*, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/radio;3965394.html> [14.02.2019].

³ Historia radia opisana została m.in. w: M. Salazar-Palma, T.K. Sarkar, D. Sengupt, *The Father of Radio: A Brief Chronology of the Origin and Developments of Wireless Communication and Supporting Electronics* [online:] <https://ieeexplore.ieee.org/document/5735325> [31.01.2019].

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Speer, *Rundfunk in Schlesien*, [hasło w:] *Schlesisches Musiklexikon*, Hrsg. L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, s. 638.

powstałej 4 kwietnia 1924 roku spółki Schlesische Rundfunk – Betrieb AG został uczony, autor wielu patentów z dziedziny fizyki Otto Lummer, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego (wówczas Schlesische Friedrich-Wilhelms Universität)⁶.



Breslau

Rundfunkhaus - Breslauer Sender, Welle 418 Poliska. 00

Ilustracja 1. Wrocławska rozgłośnia radiowa (Schlesische Funkstunde) około roku 1927, [online:] <https://wroclaw.fotopolska.eu/28682,foto.html> [12.06.2019].

Zanim jednak rozpoczęły się regularne transmisje, próbną emisję przeprowadzono 5 maja 1924 roku z budynku Wyższego Urzędu Górniczego (Oberbergamt, obecnie siedziba Tauron Dystrybucja SA), położonego przy dzisiejszym placu Powstańców Śląskich, między ulicami Sudecką i Powstańców Śląskich (wówczas Reichspräsidentenplatz, a od 1934 Hindenburgplatz⁷). Antena znajdowała się na wieży położonego w pobliżu Johanneskirche przy Hohenzollernstraße⁸ (obecnie kościół św. Augustyna przy ul. Sudeckiej). Jednak obawy okolicznych mieszkańców dotyczące negatywnego wpływu nadajników na zdrowie oraz zszpecenie antenami tej ekskluzywnej i pięknej dzielnicy miasta, a ponadto trudne warunki lokalne przyczyniły się do przeniesienia rozgłośni radiowej w 1925 roku do nowo

⁶ Otto Lummer, biografia, [online:] <http://otto-lummer.de> [1.02.2019].

⁷ T. Kruszewski, *Niemiecko-polski spis ulic, placów i mostów Wrocławia 1873–1997*, Wrocław 1997, s. 110.

⁸ *Ibidem*, s. 72.

wybudowanego budynku przy rogatkach miasta⁹. Ogromne zainteresowanie posiadaniem odbiorników spowodowało, że w nowych warunkach lokalowych zwiększono zarówno moc nadajnika, jak i liczbę godzin emisji: od 3–3,5 godziny codziennej transmisji do 8 godzin w 1925 i 11 w 1927 roku. W godzinach nocnych radio było nieczynne. Muzyka zajmowała w pierwszych dniach emisji co najmniej 50% czasu antenowego¹⁰.

Pierwszym kierownikiem artystycznym, redaktorem, a zarazem lektorem wrocławskiego radia został Fritz Ernst Bettauer (1887–1952), zaangażowany 1 maja 1924 roku. Jednocześnie odpowiadał on za wartość literacką programu. Bettauer¹¹ był pisarzem, redaktorem o wielostronnych zainteresowaniach, wydawcą tygodnika „Die Breslauer Revue” (1919–1920) i krytykiem teatralnym, prowadził też kronikę Lobetheater we Wrocławiu¹². Natomiast pierwszym kierownikiem sekcji muzycznej wrocławskiego radia został dr Edmund Nick, którego *Wspomnienia* są ważnym źródłem informacji¹³. Jak wspomina Dagmar Nick, pisarka, córka Edmunda Nicka, dział literacki i muzyczny mieściły się w jednym pokoju, a pierwsi pracownicy radia mieli do dyspozycji dwa biurka, jeden telefon, jeden mikrofon, a do pomocy jedną sekretarkę¹⁴.

Edmund Nick (1891–1974), urodzony w miejscowości Reichenberg (obecnie Liberec w Czechach), tam ukończył gimnazjum, jednocześnie uczył się gry na fortepianie. W wieku 14 lat wystąpił publicznie jako pianista. W latach 1910–1913 studiował prawo na Uniwersytecie Wiedeńskim i jednocześnie muzykę w tamtejszej

⁹ H.R. Fritsche, *Rundfunk in Schlesien*, [w:] *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms Universität zu Breslau*, Bd. 24, Würzburg 1983, s. 244. Autor pisze o warunkach technicznych i prawnych wrocławskiej rozgłośni. O genezie wrocławskiego radia przed wojną zob. także M. Waligóra, *Radio we Wrocławiu w latach 1924–1945*, praca magisterska, promotor Teresa Kulak, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego 2006.

¹⁰ G. Speer, *op. cit.*, s. 639.

¹¹ Portret Fritza Ernsta Bettauera na stronie *Aus den Sammlungen des Jüdischen Museums Berlin*, nr inw. 2014/296/7/002, fotografia z zakładu Carla Brinkmanna we Wrocławiu z roku 1931, [online:] <http://objekte.jmberlin.de/object/jmb-obj-539319;jsessionid=D3A5C220DF797-8BBDFF74D72C5543532> [1.02.2019].

¹² Bettauer doprowadził kronikę *50 Jahre Schauspiel in Breslau [...]* do 1919 roku. Zob. L. Gajek, *Das Breslauer Schauspiel im Spiegel der Tagespresse: das Lobetheater im ersten Jahrfünft der Weimarer Republik (1918–1923)*, Wiesbaden 2008, s. 11. Autorka podaje też kategorie teatrów wrocławskich oraz liczbę miejsc przeznaczonych dla widzów.

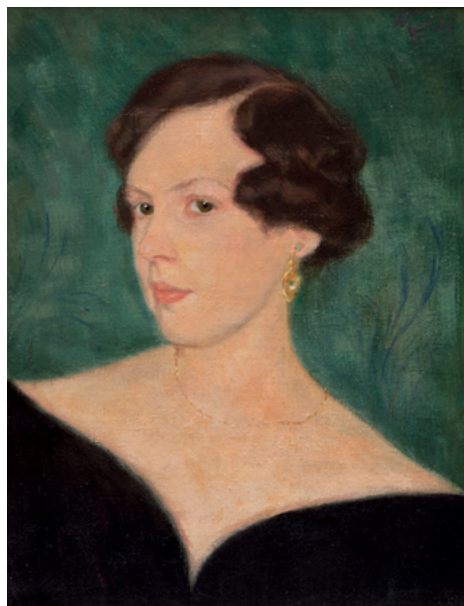
¹³ E. Nick, *Die Pionierjahre des Schlesischen Rundfunks*, [w:] *Leben in Schlesien. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten [...]*, Hrsg. H. Hupka, Augsburg 1962, s. 89. Pierwszą audycję nadał on 26 maja 1924 roku, na trzy tygodnie przed oficjalnym objęciem obowiązków.

¹⁴ Wywiad zamieszczony na stronie poświęconej działalności Edmunda Nicka we Wrocławiu. Zob. D. Nick, *Der Sender Breslau mit Edmund Nick und Erich Kästner*, [online:] <http://www.rundfunkschaetze.de/edition-radiomusiken/vol-1-radiomusik-leben-in-dieser-zeit/english-edmund-nick-erich-kaestner-sender-breslau/> [11.06.2019].

Akademii Muzycznej, m.in. kompozycję u Emila Kühnela¹⁵, natomiast w roku akademickim 1912/1913 w Konserwatorium Drezdeńskim¹⁶. Studia prawnicze kontynuował w latach 1913–1915 w Grazu. Studia przerwała I wojna światowa, w której Edmund Nick brał udział. Po jej zakończeniu w roku 1918 promował się na doktora praw na uniwersytecie w Grazu. Po dwumiesięcznej praktyce prawniczej w 1919 roku zamieszkał we Wrocławiu, gdzie rozpoczął działalność jako akompaniator, nauczyciel fortepianu oraz krytyk muzyczny. W roku 1920 ożenił się z koncertującą śpiewaczką Käthe Jaenicke (córką Karla Jaenickego, prawnika, pisarza, w 1902 drugiego burmistrza Wrocławia, zob. ilustracje 2 i 3)¹⁷. W latach 1921–1924 Edmund Nick był dyrygentem, kompozytorem i pianistą związanym kontraktem z wrocławskimi teatrami, m.in. z Lobetheater¹⁸. W 1924 roku został zaangażowany w rozgłośni radiowej „na stanowisku dyrektora artystycznego w sprawach muzycznych z obowiązkiem pełnienia funkcji kapelmistrza, pianisty, kompozytora, pisarza



Ilustracja 2. Käthe Jaenicke.
Reprodukcja fotografii ze zbiorów
Muzeum Miejskiego Wrocławia.



Ilustracja 3. Portret Käthe Jaenicke pędzla
Maxa Odoya, olej na płótnie.
Reprodukcja oryginału ze zbiorów
Muzeum Miejskiego Wrocławia.

¹⁵ R. Münster, *Nick Edmund Josef*, [hasło w:] *Deutsche Biographie*, [online:] <https://www.deutsche-biographie.de/sfz71726.html> [1.02.2019].

¹⁶ G. Speer, *op. cit.*, s. 512.

¹⁷ R. Münster, *op. cit.*

¹⁸ E. Nick, *op. cit.*, s. 87.

muzycznego”¹⁹. Jako pionier tworzącego się we Wrocławiu radia Edmund Nick układał program, dyrygował orkiestrą, towarzyszył śpiewakom i instrumentalistom jako akompaniator, przygotowywał wykłady o muzyce, wreszcie komponował muzykę²⁰. Pierwszą powinnością było zorganizowanie muzyków, gdyż transmisja programów artystycznych odbywała się na żywo. Nick powołał więc w 1925 roku kameralny zespół składający się z najlepszych muzyków grających w kawiarniach, którego liderem został znany wrocławski skrzypek dr Alfred Laserstein (1899–1929)²¹. W tej kameralnej orkiestrze, która otrzymała nazwę Funkkapelle, grało 13 muzyków, m.in. skrzypek Ernst Prade²². Niestety, wskutek złego stanu zdrowia Laserstein zrezygnował w 1929 roku z prowadzenia orkiestry radiowej i jeszcze w tym samym roku zmarł. Na jego miejsce Nick zaangażował Franza Marszalka, dyrygenta Schauspielhausu, gdzie wystawiano m.in. operetki. Kierownik działu muzycznego oprócz muzyki rozrywkowej przedstawiał słuchaczom także arcydzieła klasyki. Zapraszał śpiewaków Opery Wrocławskiej (Stadttheater) do występów przed mikrofonem. Honoraria dla artystów były bardzo niskie (z powodu kryzysu gospodarczego lat 20. XX wieku), dlatego tylko nieliczni zgadzali się na takie produkcje muzyczne. Pomysłem Nicka było przedstawianie na falach eteru dzieł operowych w przekroju w audycji *Opernabende* [Wieczory operowe]. Fritz Ernst Bettauer opracowywał skrót libretta, był także recytatorem, natomiast Edmund Nick towarzyszył śpiewakom wykonującym najważniejsze fragmenty znanych dzieł, m.in. opery *Carmen* Georges’a Bizeta. Projekt ten nie zawsze zdobywał uznanie słuchaczy, o czym świadczyły listy do redakcji²³. Starania o urozmaicenie programów muzycznych obejmujących różne gatunki, także z udziałem wielkiej obsady, ograniczone były przede wszystkim warunkami lokalowymi. Nie tylko w pierwszym prowizorycznym pomieszczeniu, mającym wymiary 7 × 8 m, lecz także w nowym budynku nie było miejsca dla dużych zespołów muzycznych. Niestety, kubatury i rozmieszczenia pomieszczeń dla artystów nie skonsultowano ani z Bettauerem, ani z Nickiem²⁴.

¹⁹ G. Speer, *op. cit.*, s. 639.

²⁰ L. Hoffmann-Erbrecht, *Nick Edmund*, [hasło w:] *Schlesisches Musiklexikon*, Hrsg. L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, s. 512.

²¹ Informacje o muzyku zob. A. Drożdżewska, *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku*, Wrocław 2012, s. 211–213. Laserstein jest autorem pracy doktorskiej *Franz Benda sein Leben und seine Werke*, obronionej na Uniwersytecie Wrocławskim.

²² Liczba muzyków podana na stronie *Schlesische Funkstunde*, [online:] <https://docplayer.org/146970406-Schlesische-funkstunde-a-g.html> [2.02.2019]. Ernst Prade studiował grę skrzypcową oraz dyrygenturę w Konserwatorium Juliusa Sterna w Berlinie. W 1834 roku został kierownikiem działu muzycznego wrocławskiego radia. Zob. R. Nitsche z d. Prade, *Ernst Prade*, [online:] <http://www.ernst-prade.de> [10.06.2019].

²³ E. Nick, *op. cit.*, s. 91.

²⁴ Zaplanowano wprawdzie większe sale, ale trudne czasy kryzysu gospodarczego, a potem sytuacja polityczna, wzrost nastrojów nacjonalistycznych oraz wybuch II wojny światowej spowodowały, że właściwa sala koncertowa w gmachu radia została oddana do użytku dopiero w 1942 roku, a jej funkcjonowanie rozpoczął koncert publiczny 19 listopada.

Niedoskonały był także sprzęt nagraniowy. W nowym budynku zaprojektowano natomiast obszerną rezydencję dla małżeństwa Vogtów. Alexander Vogt, emerytowany major, został prezesem zarządu spółki Schlesische Funkstunde. Wskutek interwencji żony majora, która dokonywała niejednokrotnie cenzury tekstów redaktora Bettauera, zrezygnował on jeszcze w 1925 roku z pracy radiowej²⁵. Jego następcą, z rekomendacji Edmunda Nicka, został Friedrich (do 1933 Fritz Walter) Bischoff (1896–1976), dramaturg wrocławskich scen (Städtische Bühnen), pod które podlegał także Stadtheater, pełniący funkcję zarówno teatru dramatycznego, jak i opery²⁶. Do 1929 roku Bischoff zatrudniony był razem z Edmundem Nickiem na stanowisku kierownika artystycznego rozgłośni. Ta doskonała spółka autorów, pisarza i muzyka, zaważyła na powstaniu nowego gatunku tworzonego specjalnie dla radia, a mianowicie słuchowisk z muzyczną szatą dźwiękową, które stały się wzorcem twórczości na potrzeby sztuki audialnej²⁷. Od 1930 roku nastąpiły zmiany w organizacji pracy radia, wydzielono dział literacki oraz wiadomości, redaktor Friedrich Bischoff otrzymał tytuł intendenta, a w dziale muzycznym zatrudniono archiwistę.

Ważną inicjatywą Edmunda Nicka było nawiązanie współpracy z dyrektorem opery, dzięki czemu wrocławskie radio przeprowadzało bezpośrednie transmisje spektakli.

Wraz z rozwojem śląskiej rozgłośni następowała dalsza reorganizacja instytucji, zmieniały się działy, zatrudniano coraz więcej rozmaitych specjalistów, podejmowano współpracę z instytucjami muzycznymi, których produkcje artystyczne mogłyby być transmitowane przez radio.

Chcąc propagować sztukę na najwyższym poziomie artystycznym rozpoczęto też emitowanie od 1927 roku koncertów symfonicznych, wykonywanych przez Schlesisches Landesorchester kierowaną m.in. przez Georga Dohrna, a liczącą wówczas 75 muzyków²⁸. Edmund Nick zastrzegł sobie jednak prawo ingerencji w kreowanie programu koncertów²⁹. On także dyrygował pewną liczbą z 60 koncertów w ciągu roku, do których orkiestra była zobowiązana³⁰. W roku 1929 nastąpiła reorganizacja orkiestry, zmieniono nazwę na Schlesische Philharmonie. Tworzyło ją 120 muzyków i występowała pod batutą Georga Dohrna i Hermanna Behra. W tym składzie grała do 1930 roku. Kolejne zmiany nadeszły rok później. Orkiestra filharmoniczna została zmniejszona do 96 członków, najprawdopodobniej z powodu trudności finansowych kraju. Przy rozgłośni radiowej, na życzenie intendenta

²⁵ E. Nick, *op. cit.*, s. 92.

²⁶ G. Speer, *op. cit.*, s. 639.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Schlesische Funkstunde...*

²⁹ E. Nick, *op. cit.*, s. 94.

³⁰ G. Speer, *op. cit.*, s. 640.

Bischoffa, powstał chór kameralny Funkchor liczący 16 osób, którym do 1935 roku kierował Ernst Prade (1898–1985). Został on także asystentem Nicka³¹.

Podczas transmitowanych przez radio publicznych koncertów występowali we Wrocławiu znani dyrygenci, często będący także kompozytorami: Max von Schilling, Hans Pfitzner, Franz Schreker, Paul Hindemith. Niestety, pierwsi dwaj zasłynęli później niechlubnie jako zwolennicy Hitlera oraz antysemitów. Hindemith wystąpił w rozgłośni wrocławskiej także jako altowiolista Amar-Quartett (kwartet funkcjonował w latach 1921–1929), realizując partię solową altówki w koncercie na ten instrument Dariusa Milhauda oraz *Italienische Serenade* Hugona Wolfa³².

Przed mikrofonami Schlesische Funkstunde pojawiło się wielu artystów o europejskiej sławie, m.in. skrzypiek Karl Freund, wiolonczeliści Gregor Piatigorsky i Josef Schuster. Z towarzyszeniem akompaniamentu Edmunda Nicka występowali liczni znani skrzypkowie: Juan Mané (Hiszpan), Géza von Kresz (Węgier), Tossy Spivakovsky (Rosjanin), Stefan Frenkel (polski Żyd), Florizel von Reuter (Amerykanin)³³.

Wrocławskie radio nadawało także muzykę kameralną w wykonaniu znanych wrocławskich zespołów, takich jak: Pozniak Trio założone przez wrocławskiego pianistę Bronisława von Pozniaka, wielce zasłużonego artystę i pedagoga³⁴, Hennig-Quartett, czyli kwartet smyczkowy Maximiliana Henniga, później Schlesische Streichquartett prowadzony przez Franza Schätzera³⁵, koncertmistrza orkiestry filharmonicznej.

Program koncertów radiowych realizowanych przez orkiestrę Schlesische Philharmonie wprawdzie ograniczał się do twórców niemieckich i austriackich, ale stanowił wybór od utworów popularnych i uznanych, takich jak kompozycje Mozarta czy Mahlera, do rzadziej słuchanych, np. Wolfa, Regeera, a nawet przedstawicieli szkoły wiedeńskiej, w tym Schönberga³⁶. Jak wspomina dr Nick, w kręgu jego zainteresowań programowych znajdowały się utwory od Bacha, poprzez klasycyzm i romantyzm, aż do współczesności³⁷. Na uwagę zasługuje cykl koncertów fortepianowych zaprezentowanych w ciągu sezonu artystycznego zatytułowany *Das Klavierkonzert von Bach bis Reger*, którego realizatorem był pianista Joseph Schwarz. Niestety nie podano daty jego występów we Wrocławiu. Ważnym wydarzeniem zainicjowanym przez kierownika działu muzycznego radia było przedstawianie dzieł

³¹ R. Nitsche z d. Prade, *op. cit.*

³² E. Nick, *op. cit.*, s. 95.

³³ Zob.: G. Speer, *op. cit.*, s. 640; E. Nick, *op. cit.*, s. 96.

³⁴ Bronisław von Pozniak (Pozniak) był austriacko-niemieckim muzykiem pochodzenia polskiego, doskonałym kameralistą. Napisał *Das ABC des Klavierspielers*, wyd. Berlin i Breslau 1936, polskie wyd. *ABC Pianisty*, Poznań 1992. Był także redaktorem wielu edycji dzieł, w tym F. Chopina.

³⁵ G. Speer, *op. cit.*, s. 640.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ E. Nick, *op. cit.*, s. 94.

znaczących dla historii muzyki. Z towarzyszeniem Edmunda Nicka jako pianisty wystąpił słynny francuski skrzypek Henri Marteau (1874–1934). Obaj artyści zaprezentowali słuchaczom wszystkie (10 utworów) *Sonaty na fortepian i skrzypce (Sonaten für Klavier und Violine)* Beethovena³⁸.

Z okazji 100. rocznicy śmierci Beethovena 26 marca 1927 roku transmitowany był koncert festiwalowy, który poprowadził Max von Schilling. Niestety nie mamy więcej wiadomości o tym koncercie.

Edmund Nick doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że radio ma służyć ogromnej rzeszy słuchaczy, dlatego w programie znajdowały się różnorodne kompozycje. Do mniej wymagających odbiorców kierował „wesołą muzykę”, jaką były fragmenty z operetek. Do radia zapraszał także jej twórców, m.in. Emmericha Kálmána, Paula Linckego, Eduarda Künnekego, i przeprowadzał z nimi wywiady.

W latach 20. i 30. XX wieku nowym gatunkiem rozwijającym się w Niemczech szczególnie mocno był kabaret i rewia, a Berlin zaśląnął jako centrum muzyki rozrywkowej, tzw. *U-Musik (Unterhaltungsmusik)*. Jednym z wybitnych jej przedstawicieli był Rudolf Nelson, pianista, kompozytor, kabarecista, który w swoim Theater im Haus przy Kurfürstendamm nr 217 gościł m.in. Marlenę Dietrich czy Josephine Baker. Ten znany muzyk wystąpił także na antenie wrocławskiego radia. Do gatunku „łżejszej muzyki” zalicza się taniec towarzyski. Jego popularność sprawiła, że w latach kadencji Edmunda Nicka ten wielostronnie wykształcony muzyk dyrygował programami m.in. z walcami Johanna Strauśa³⁹. Podczas wieczoru z muzyką Jacques’a Offenbacha z akompaniamentem Edmunda Nicka wystąpił Karl Kraus (1874–1936), wybitny austriacki pisarz, satyryk, aforysta, długoletni redaktor, szef i wydawca czasopisma „Die Fackel” [Pochodnia]⁴⁰.

Kiedy powstawało radio, nie było przygotowanej kadry wykształconej w kierunku tworzenia programów. Pierwsze emisje przygotowywano na żywo, a poza wypowiedziami słownymi nadawano muzykę w wykonaniu wrocławskich artystów. Friedrich Bischoff jako szef działu literackiego przedstawił swoją wizję kształtowania „sztuki słuchania”. Zdaniem tego wykształconego filologa i reżysera mającego doświadczenie dramaturga audycje radiowe powinny zawierać nie tylko odczytywane czy recytowane teksty. Należało zainicjować tworzenie słuchowisk, również słuchowisk z muzyką, intencjonalnie na potrzeby radia⁴¹. Obaj panowie, Friedrich

³⁸ G. Speer, *op. cit.*, s. 640.

³⁹ E. Nick, *op. cit.*, s. 95.

⁴⁰ Więcej informacji o Karlu Krausie zob.: E. Wiczorek, D. Wyżyńska, *Apokalipsa według wiedeńskiego Żyda*, [online:] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/155076_druk.html [9.02.2019]; W. Malesa, *Karl Kraus – w obronie prywatności, przeciw Wielkiej Wojnie*, [online:] <https://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1189576,Karl-Kraus-w-obronie-prywatnosci-przeciw-Wielkiej-Wojnie> [9.02.2019].

⁴¹ G. Speer, *op. cit.*, s. 639.

Bischoff oraz Edmund Nick, okazali się doskonałą „spółką autorów” uprawiających ten nowy gatunek. Wrocławska rozgłośnia (Schlesische Funkstunde) zamawiała utwory muzyczne u wrocławskich twórców: Hermanna Buchala, Fritza Koschinsky’ego, Johannesa Rietza, Carla Szczuki, Gerharda Streckego, Ernsta Augusta Voelkela, Hansa Zielowsky’ego. Pisali oni muzykę do słów śląskich poetów. Tak powstawały uwertury, suity, tańce i pieśni emitowane przez radio w cyklu *Das ist Schlesien* czy *Schlesien hat das Wort*⁴². W Muzeum Miejskim Wrocławia przechowywany jest afisz anonsujący koncert z 15 października 1932 roku poświęcony twórczości wrocławskich kompozytorów, który odbył się w Wielkiej Sali Wrocławskiego Domu Koncertowego (Breslauer Konzerthaus). Koncertem zatytułowanym *Heimat in Schlesien* z utworami Hermanna Buchala, Karla Szczuki i Gerharda Streckego dyrygował Edmund Nick (zob. ilustracja 4).



Ilustracja 4. Program koncertu z 15 października 1932 z udziałem dyrygenta Edmunda Nicka. Reprodukacja oryginału ze zbiorów Muzeum Miejskiego Wrocławia.

⁴² E. Nick, *op. cit.*, s. 95.

Pierwsze zamówienie Schlesische Funkstunde skierowano do Franza Schrekera, ówczesnego dyrektora Hochschule für Musik w Berlinie. Skomponował on *Kleine Suite für Kammerorchester*, która została wyemitowana we Wrocławiu 17 stycznia 1929 roku⁴³.

Kontrakt wrocławskiej rozgłośni otrzymał także Wilhelm Grosz⁴⁴, austriacki kompozytor (także dyrygent i aranżer)⁴⁵. Skomponował on cykl ośmiu pieśni *Afrika singt* na dwa głosy i zespół kameralny (1929, wyd. 1930) zawierający elementy rodzącego się wówczas jazzu, m.in. do akompaniamentu twórca użył banjo oraz „jazzowego pianina”⁴⁶. Od 1927 roku Grosz był kierownikiem nowo założonego towarzystwa rejestracji dźwięku Berliner Ultraphon-Schallplattengesellschaft⁴⁷.

Właśnie działalność wrocławskiej rozgłośni pod kierunkiem Bischoffa⁴⁸ i Nicka miała być wzorem dla niemieckiego radia⁴⁹. Zainicjowane przez nich kontrakty dla poetów i kompozytorów przyczyniły się do powstania wielu nowych utworów pisanych do wykonania na falach eteru⁵⁰. Friedrich Bischoff jest autorem pierwszego słuchowiska, które zostało nagrane na taśmach: *Hallo? Hier Welle Erdball* (słuchowisko w dwóch scenach), z muzyką Edmunda Nicka, a emitowanego od lutego 1928 roku⁵¹. Bischoff napisał tekst do kolejnego słuchowiska, zatytułowanego *Song*, które także umuzyczył Edmund Nick. Składało się z wierszy, piosenek oraz fragmentów instrumentalnych. Okazało się tak wielkim sukcesem, że Berliner Rundfunk przedstawiło to słuchowisko w 1929 roku z udziałem obu autorów: Bischoff podjął się reżyserii, a Nick wystąpił jako dyrygent. Podczas prezentacji obecni byli Kurt Weil, kompozytor muzyki rozrywkowej, z której rozwinął się musical, oraz

⁴³ G. Speer, *op. cit.*, s. 640.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Wilhelm Grosz był muzykiem pochodzenia żydowskiego, studiował w Wiedniu – fortepian, dyrygenturę u Richarda Heubergera, kompozycję u Franza Schrekera w Musikakademie oraz muzykologię u Guida Adlera na Uniwersytecie, uzyskał doktorat. Stworzył wiele rozmaitych kompozycji, także dla radia, z elementami groteski, jazzu, napisał m.in. operetkę radiową *Eine kleine Melodie*. Wskutek prześladowań nacjonalistycznych w 1933 roku wyjechał do Londynu, później do Ameryki, gdzie zmarł. Zob. T. Gayda, *Wilhelm Grosz*, [hasło w:] *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, [online:] https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002583 [12.02.2019].

⁴⁶ Zob. P. O'Connor, *Grosz Afrika Songs; Isle of Capri etc.*, [online:] <https://www.gramophone.co.uk/review/grosz-afrika-songs-isle-of-capri-etc> [12.02.2019].

⁴⁷ *Wilhelm Grosz*, [online:] <http://www.entarteopera.com/grosz.html> [12.02.2019].

⁴⁸ Bischoff jest autorem pierwszego słuchowiska, które nagrano na taśmach i emitowano od lutego 1928 roku. Zob. *Hallo? Hier Welle Erdball*, [online:] https://de.wikipedia.org/wiki/Hallo!_Hier_Welle_Erdball! [19.03.2019].

⁴⁹ G. Speer, *op. cit.*, s. 640.

⁵⁰ Zob.: G. Speer, *op. cit.*, s. 640; D. Nick, *op. cit.*

⁵¹ Premiera słuchowiska odbyła się 4 lutego 1928 roku. Wykaz nagrań E. Nicka znajduje się w Deutsches Rundfunkarchiv we Frankfurcie, ARD-Hörfunkdatenbank. W większości są to nagrania dokonane przez E. Nicka po wyjeździe z Wrocławia, w których występuje on jako kompozytor, dyrygent i pianista.

młody pisarz Erich Kästner⁵², przyszły autor wielu tekstów do kompozycji Edmunda Nicka, w Polsce znany przede wszystkim jako autor powieści dla młodzieży *Emil i detektywi*. Prawykonanie nowego utworu *Leben in dieser Zeit*, jak to nazwał autor tekstów – „lyrische Suite in drei Sätzen”, odbyło się 14 grudnia 1929 roku. Mówioną partię solową wykonała Käthe Nick-Jaenicke, żona kompozytora⁵³. Utwór nie opiera się na szczególnej akcji scenicznej, a monologi, dialogi, piosenki oraz sceny zbiorowe mają charakter satyryczny, wyrażają troski i pragnienia współczesnego mieszkańca dużego miasta⁵⁴. Pod względem muzycznym zawiera teksty recytowane na tle akompaniamentu orkiestry, fragmenty śpiewane solowe i chóralskie oraz instrumentalne, a także efekty dźwiękowe, np. imitujące hałas uliczny. Słuchowisko zyskało wielki rozgłos i było transmitowane przez inne rozgłośnie, a także wykonane w sali koncertowej Konzerthausu w Wiedniu (18 stycznia 1931). Ponadto pokazano je na ponad 30 scenach, m.in. 16 października 1931 roku w Lipsku⁵⁵ i 5 grudnia 1931 roku w Dreźnie⁵⁶. Kompozycja, nazywana też „świeckim oratorium” lub kantatą, składa się z trzech części, a na 17 numerów aż w 9 bierze udział chór (mieszany, męski i żeński). Utwór był wystawiany w Niemczech aż do 1932 roku, następnie wskutek działań NSDAP jego prezentowanie zostało zabronione⁵⁷. Niestety, prześladowania wszystkich, którzy nie mieli aryjskiego pochodzenia lub w jakikolwiek sposób byli spokrewnieni z Żydami, nasiliły się już w połowie 1932 roku. Dotyczyło to oczywiście wszystkich instytucji. Bischoff starał się uchronić rozgłośnie przed interwencją nazistów, twierdził bowiem: „Jesteśmy instytucją kultury i nie ma tu miejsca na partię”⁵⁸. Zarzucano brak w programach radiowych muzyki „heroicznej”, nadawanie zbyt dużo muzyki współczesnej oraz zatrudnianie artystów żydowskich. Listy z pogrózkami przychodziły niemal codziennie. Ostatnią wspólną produkcją Bischoffa i Nicka była audycja *Nachdenkliches Quodlibet* nadana w noc sylwestrową 1932 roku.

W marcu 1933 roku Oddziały Szturmowe NSDAP zajęły rozgłośnie i zagroziły, że jeżeli aktor Robert Marlitz, jeden z najlepszych recytatorów, nie zostanie zwolniony, to uniemożliwią emisję programu. Po otrzymaniu tej wiadomości zrozpaczony

⁵² Zob. D. Nick, *op. cit.* Erich Kästner był znanym pisarzem i krytykiem teatralnym.

⁵³ E. Nick, *op. cit.*, s. 96. Zob. także *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, [online:] https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00004075 [11.05.2019].

⁵⁴ „Es ist eine Laienkantate. Sie wendet sich an die Menschen der Großstadt, sie bringt ihnen ihresgleichen zu Gesicht und Gehör, sie demonstriert ihre Sorgen, ihre vergeblichen Wünsche und ihre Methoden, das ‘Leben in dieser Zeit’, so schwer erträglich es ist, zu meistern”. E. Kästner, E. Nick, *Leben in dieser Zeit*, [online:] https://de.wikipedia.org/wiki/Leben_in_dieser_Zeit [11.06.2019].

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ D. Nick, *op. cit.*

⁵⁷ E. Kästner, E. Nick, *op. cit.*

⁵⁸ D. Nick, *op. cit.*

artysta niestety popełnił samobójstwo⁵⁹. Kolejne ciosy, jakie dotknęły wrocławską rozgłośnię Schlesische Funkstunde, nadeszły niezwykle szybko: 15 marca został zwolniony Hans Bredow, zwany ojcem niemieckiego radia, 1 kwietnia odszedł Friedrich Bischoff, a 10 kwietnia Edmund Nick jako „nieczysty rasowo”, gdyż jego żona Käthe Nick-Jaenicke (1889–1967), śpiewaczka koncertowa, była z pochodzenia Żydówką.

W 2010 roku wytwórnia CPO wydała płytę CD z kompozycją *Leben in dieser Zeit* Edmunda Nicka. Wykonawcami byli Chor der Staatsoperette Dresden i Orchester der Staatsoperette Dresden, a dyrygował Ernst Theis⁶⁰ (zob. ilustracja 5).



Ilustracja 5. Okładka płyty CD z nagraniem słuchowiska Ericha Kästnera i Edmunda Nicka *Leben in dieser Zeit*, Edition RadioMusiken vol. 1, CPO 7775412, 2010, [online:] <http://www.rundfunkschaetze.de/edition-radiomusiken/vol-1-radiomusik-leben-in-dieser-zeit/#Experiment> [11.06.2019].

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Informacje o nagraniu na stronie RundfunkSchätze, [online:] <http://www.rundfunkschaetze.de/edition-radiomusiken/vol-1-radiomusik-leben-in-dieser-zeit/#CD-Inhalt> [11.06.2019].

Natomiast oficyna wiedeńska Universal Edition opublikowała partyturę tej kompozycji⁶¹.

Z czasów wrocławskich zachowała się tylko kompozycja walc *Boston-Intermezzo* na skrzypce i fortepian napisana w 1922 roku, przechowywana w Muzeum Miejskim we Wrocławiu, przekazana przez Dagmar Nick (córkę twórcy). Utwór opublikowała istniejąca do dzisiaj berlińska oficyna wydawnicza Ries & Erler⁶² (zob. ilustracja 6). W egzemplarzu zamieszczona jest jedna kartka rękopisu z adnotacją kompozytora, że jest to fragment muzyki scenicznej do utworu *Tod und Teufel* [Śmierć i diabeł] Franka Wedekinda, skomponowanej dla Lobe Theater we Wrocławiu w 1922 roku i tam wystawianej 13 razy (zob. ilustracje 7a i 7b). W Muzeum Miejskim Wrocławia znajduje się także afisz informujący o koncercie 2 listopada 1925 roku, na którym Edmund Nick występował jako pianista towarzyszący śpiewaczce Elisabeth Müller (zob. ilustracja 8).

Po opuszczeniu Wrocławia rodzina zamieszkała w Berlinie, gdzie przez trzy lata (1933–1935) Edmund Nick prowadził polityczno-literacki kabaret Die Katakumbe. Tam rozwijał swoją działalność kompozytorską, pisał piosenki dla kabaretu, muzykę sceniczną, filmową, pieśni, działał także jako krytyk muzyczny. W latach 1936–1940 zajmował stanowisko kierownika muzycznego Großen Schauspielhaus (Theater des Volkes), gdzie odbywały się premiery jego kompozycji. Podczas II wojny światowej, na skutek bombardowania w 1943 roku, utracił wszystko, co posiadał. W roku 1945 osiedlił się w Monachium, pracował jako krytyk muzyczny w różnych czasopismach, w latach 1946–1947 był kierownikiem i kompozytorem w kabarecie Schaubade, a w latach 1947–1949 dyrygował w Bayerische Staatsoperette (prawykonanie jego operetki *Das Halsband der Königin* odbyło się w 1948). W latach 1942–1952 był zatrudniony jako profesor historii muzyki w Hochschule für Musik, a w 1952–1957 prowadził dział muzyczny Westdeutschen Rundfunk w Kolonii. Założył tu zespół instrumentalny muzyki dawnej Cappella Coloniensis grający na oryginalnych instrumentach lub ich kopiach. Od 1957 roku przeszedł w stan spoczynku, jednak jeszcze do roku 1960 pisał recenzje dla dziennika „Die Welt”, a w latach 1962–1970 do „Süddeutsche Zeitung”⁶³.

⁶¹ Partytura dostępna [online:] <https://www.universaledition.com/de/edmund-nick-512/werke/leben-in-dieser-zeit-3343> [11.06.2019].

⁶² Firma wydawnictw muzycznych założona w 1881 roku przez Franza Riesa, skrzypka i kompozytora, razem z Hermannem Erlerem, kompozytorem i wydawcą. Franz Ries był synem Huberta Riesa, berlińskiego koncertmistrza, i kuzynem Ferdinanda Riesa, ucznia i przyjaciela Beethovena. Po śmierci Erlera wszelkie prawa wykupił Franz Ries, a następnie od 1924 wydawnictwo przejął Robert Ries (syn Franza). Po śmierci Roberta Riesa w 1942 spadkobierczyniami stały się jego córki Waltraud i Ingrid. Wydawnictwo zostało zniszczone 1 maja 1945, a w 1948 ponownie uruchomione pod kierownictwem Waltraud Ries. Po śmierci Waltraud w 1968 do 1997 firmę prowadziła siostra Ingrid Meurer (z d. Ries), od 1997 do dzisiaj kieruje wydawnictwem jej syn Andreas Meurer. Informacje na stronie wydawnictwa Ries & Erler, [online:] <https://www.rieserler.de/geschichte/> [12.06.2019].

⁶³ D. Nick, *op. cit.*

2

Aufführungsrecht
vorbehaltenSTEFAN FRENKEL
freundschaftlichst zugeeignet

Boston - Intermezzo

VIOLINE

EDMUND NICK.

Lento *pp* *rit.* Langsames Walzertempo (sempre rubato) *pp*

stringendo

string. e leggero *pizz.* *arco* *p*

string. *rit.* *a tempo*

string. e leggero *pizz.*

fließend arco *p* *molto espressivo* *fast f*

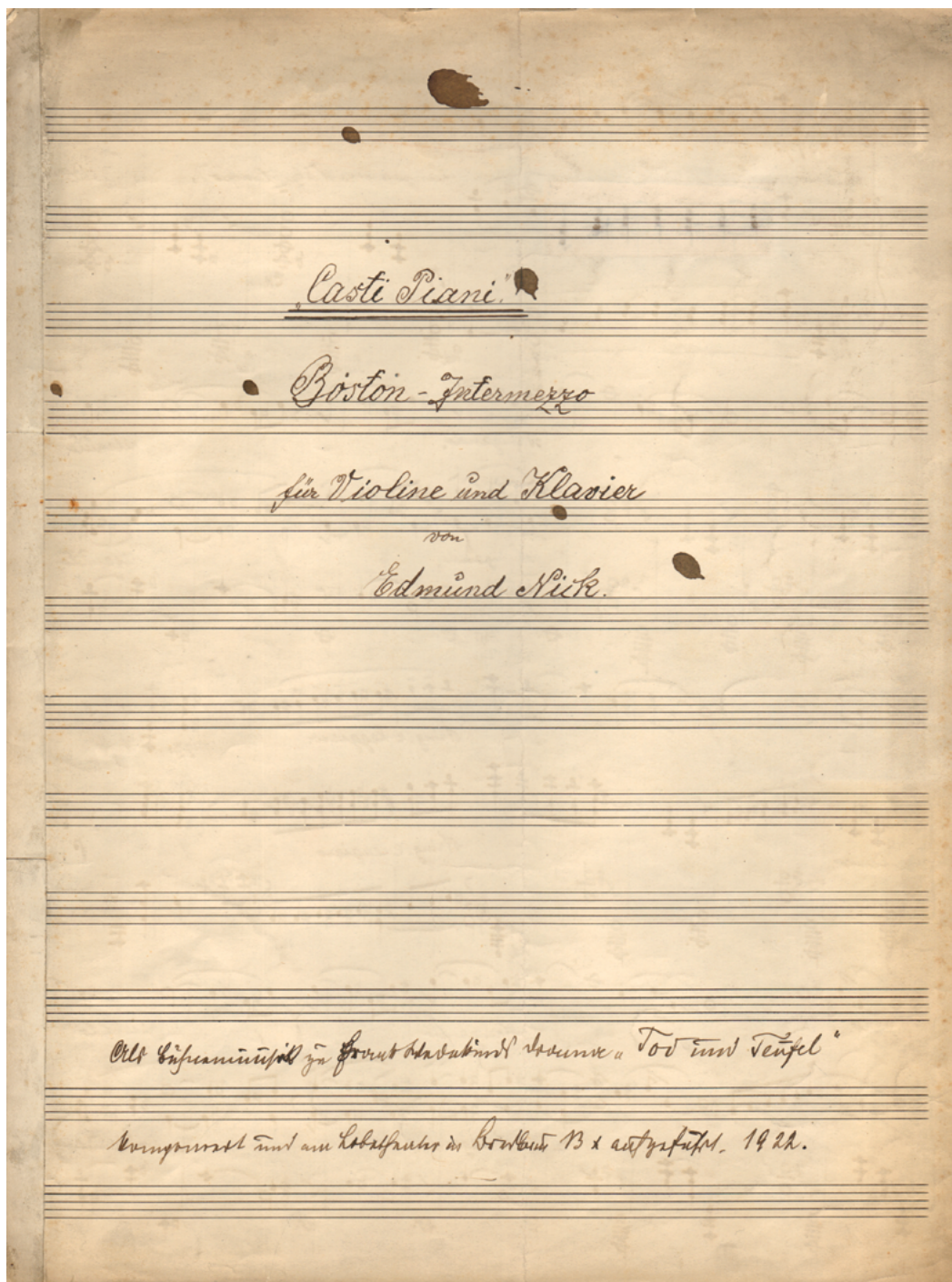
mf *cresc.* *decrec.* *poco rit.*

poco più mosso *rit.* *string.*

rit. *più mosso* *molto rit.* *a tempo* *pp* *p* *p*

The musical score on page 3 features ten staves of music. The first staff begins with a *riten.* marking and a *poco string.* instruction. The second staff includes *riten.*, *a tempo*, and *pp* markings. The third staff starts with *p* and *accelerando*, followed by *cresc.*. The fourth staff has *poco riten.* and *poco* markings. The fifth staff includes *ff*, *stretto*, *dimin.*, and *ritard.*. The sixth staff is marked *Tempo I* with a 3-measure rest, *pp*, and *stringendo*. The seventh staff has *riten.*, *a tempo*, and *string. e leggiero*. The eighth staff includes *pizz.*, *fließend^d*, *arco*, and *p*. The ninth staff has *riten.*, *a tempo*, *mf*, and *Lento*. The tenth staff includes *p*, *dim. e rit.*, *pp*, *ppp sempre*, and *ritardando*.

Ilustracja 6 (s. 184–185). E. Nick, *Boston-Intermezzo*, partia skrzypiec, wyd. Ries & Erler, Berlin 1922. Reprodukacja oryginału ze zbiorów Muzeum Miejskiego Wrocławia.



Ilustracja 7a. E. Nick, *Boston-Intermezzo*, rękopis (1922), s. 1 (tytułowa).
Reprodukcja oryginału ze zbiorów Muzeum Miejskiego Wrocławia.

2. „Caste Piani” Valse-Boston Edmund Nick,

Lento. *Langsames Halbertempo (sempre rubato)*

Violine. *ppp.* *Lento, gra* *rit.* *Langsames Halbertempo (sempre rubato)*

Klaviers. *ppp.* *rit.* *ppp.* *Langsames Halbertempo (sempre rubato)*

Stringendo. *ritenuto.*

Stringendo. *ritenuto.*

a tempo. *String. e leggiero.* *pizz.*

a tempo. *String. e leggiero.* *p.*

p. arco. *Stringendo.* *ritenuto.*

L.H. *Stringendo.* *ritenuto.*

Ilustracja 7b. E. Nick, *Boston-Intermezzo*, rękopis (1922), s. 2.
Reprodukcja oryginału ze zbiorów Muzeum Miejskiego Wrocławia.

GESELLSCHAFTSHAUS
 Montag, den 2. November 1925, abends 8 Uhr
Liederabend
Elisabeth Müller
 Mezzo-Sopran
 Am Seilerlugel:
Dr. Edmund Nick, Breslau

Vortragsfolge

1. b) <i>Amarilli, ma bella</i>	Giulio Caccini
2. a) <i>Ich auf der Erd, am Himmel du</i> b) <i>Verklärung</i> c) <i>Minnelied</i> d) <i>Dem Unendlichen</i>	} Franz Schubert
3. a) <i>Wie einst</i> b) <i>An einen Herbstwald</i> c) <i>Japanisches Regenlied</i> d) <i>Regen</i> e) <i>Selige Nacht</i> f) <i>Wie reizend bist du</i>	} Joseph Marx
4. a) <i>Von ewiger Liebe</i> b) <i>Nicht mehr zu dir zu gehen</i> c) <i>Wehe, so willst du mich wieder</i> d) <i>Der Schmied</i>	} Johannes Brahms

Karten in der Musikabteilung der Reisnerschen Buchhandlung, Ring Nr. 37

Ilustracja 8. Afisz informacyjny koncertu z 2 listopada 1925 z udziałem Edmunda Nicka realizującego partię fortepianu. Reprodukacja oryginału ze zbiorów Muzeum Miejskiego Wrocławia.

Bibliografia

- Drożdżewska Agnieszka, *Życie muzyczne na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku*, Wrocław 2012.
- Fritsche Heinz Rudolf, *Rundfunk in Schlesien*, [w:] *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms Universität zu Breslau*, Bd. 24, Würzburg 1983.
- Fritsche Heinz Rudolf, *In Breslau vor sechzig Jahren*, [online:] http://www.radiomusaeum.org/kir/index.php?cat=12_Sender&page=22_Schlesische-nbsp-Funkstunde [20.02.2019].
- Gajek Ludwika, *Das Breslauer Schauspiel im Spiegel der Tagespresse: das Lobetheater im ersten Jahrfünft der Weimarer Republik (1918–1923)*, Wiesbaden 2008.
- Gayda Thomas, *Wilhelm Grosz*, [hasło w:] *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, [online:] https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002583 [12.02.2019].
- Hallo? Hier Welle Erdball*, [online:] https://de.wikipedia.org/wiki/Hallo!_Hier_Welle_Erdball! [19.03.2019].
- Hoffmann-Erbrecht Lothar, *Nick Edmund*, [hasło w:] *Schlesisches Musiklexikon*, Hrsg. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.
- Kästner Erich, *Nick Edmund*, *Leben in dieser Zeit*, [online:] https://de.wikipedia.org/wiki/Leben_in_dieser_Zeit [11.06.2019].
- Kruszewski Tomasz, *Niemiecko-polski spis ulic, placów i mostów Wrocławia 1873–1997*, Wrocław 1997.
- Leszczyński Adam, *Historia przedmiotu. Złote lata radia*, [online:] <http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,18475312,zlote-lata-radia.html> [14.02.2019].
- Malesa Witold, *Karl Kraus – w obronie prywatności, przeciw Wielkiej Wojnie*, [online:] <https://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1189576,Karl-Kraus-w-obronie-prywatnosci-przeciw-Wielkiej-Wojnie> [9.02.2019].
- Münster Robert, *Nick Edmund Josef*, [hasło w:] *Deutsche Biographie*, [online:] <https://www.deutsche-biographie.de/sfz71726.html> [1.02.2019].
- Nick Dagmar, *Der Sender Breslau mit Edmund Nick und Erich Kästner*, [online:] <http://www.rundfunkschaetze.de/edition-radiomusiken/vol-1-radiomusik-leben-in-dieser-zeit/english-edmund-nick-erich-kaestner-sender-breslau/> [11.06.2019].
- Nick Edmund, *Die Pionierjahre des Schlesischen Rundfunks*, [w:] *Leben in Schlesien. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten [...]*, Hrsg. Herbert Hupka, Augsburg 1962.
- Nitsche Renate z d. Prade, *Ernst Prade*, [online:] <http://www.ernst-prade.de> [10.06.2019].
- Otto Lummer*, biografia, [online:] <http://otto-lummer.de> [1.02.2019].
- O'Connor Patrick, *Afrika Songs; Isle of Capri etc.*, [online:] <https://www.gramophone.co.uk/review/grosz-afrika-songs-isle-of-capri-etc> [12.02.2019].
- Radio*, [hasło w:] *Encyklopedia Polskiego Wydawnictwa Naukowego*, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/radio;3965394.html> [14.02.2019].
- Salazar-Palma Magdalena, Tapan K. Sarkar, Dipak Sengupt, *The Father of Radio: A Brief Chronology of the Origin and Development of Wireless Communications and Supporting Electronics*, [online:] <https://ieeexplore.ieee.org/document/5735325> [31.01.2019].
- Speer Gotthard, *Rundfunk in Schlesien*, [hasło w:] *Schlesisches Musiklexikon*, Hrsg. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.
- Waligóra Marek, *Radio we Wrocławiu w latach 1924–1945*, praca magisterska, promotor Teresa Kulak, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego 2006.

Wieczorek Ewa, Wyżyńska Dorota, *Apokalipsa według wiedeńskiego Żyda*, [online:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/155076,druk.html> [9.02.2019].
Wilhelm Grosz, [online:] <http://www.entarteopera.com/grosz.html> [12.02.2019].

Netografia

<http://objekte.jmberlin.de/object/jmb-obj-539319;jsessionid=D3A5C220DF7978BBDF-F74D72C5543532> [1.02.2019].
<http://www.radio-museum.de/geschichte-1923.php> [20.02.2019].
<http://www.rundfunkschaetze.de/edition-radiomusiken/vol-1-radiomusik-leben-in-dieser-zeit/#CD-Inhalt> [11.06.2019].
<https://docplayer.org/46970406-Schlesische-funkstunde-a-g.html> [2.02.2019].
<https://kulturportal-west-ost.eu/biographien/nick-edmund-2> [19.03.2019].
https://www.deutschlandfunkkultur.de/leben-in-dieser-zeit.1091.de.html?dram:article_id=178519 [11.06.2019].
<https://www.rieserler.de/geschichte/> [12.06.2019].
<https://www.universaledition.com/de/edmund-nick-512/werke/leben-in-dieser-zeit-3343> [11.06.2019].

Działalność artystyczna dra Edmunda Nicka, kierownika działu muzycznego Wrocławskiej Rozgłośni Radiowej w latach 1924–1933

Streszczenie

Na lata dwudzieste ubiegłego stulecia przypada powstanie radiofonii w Europie. Ten nowoczesny wówczas środek komunikacji służył celom nie tylko informacyjnym, lecz także edukacyjnym i rozrywkowym. Założona w 1924 roku wrocławska rozgłośnia pod nazwą Schlesische Funkstunde (dosł. Śląska Godzina Radiowa) emitowała programy informacyjne, literackie oraz muzyczne. Pierwszym kierownikiem działu muzyki został dyrygent Orkiestry Sudeckiej i kompozytor, artysta Lobe Theater we Wrocławiu dr Edmund Nick. Dzięki jego inicjatywie powstał specyficzny gatunek muzyki radiowej – *das Genre radio-phoner Gebrauchsmusik*. We wrocławskim radiu przedstawiano także piosenki, pieśni, kantaty i słuchowiska z muzyką pisane przez wrocławskich twórców. W 1925 roku Edmund Nick powołał radiowy zespół muzyczny, specjalizujący się w muzyce rozrywkowej. Podjął współpracę z operą, dzięki czemu transmitowano wrocławskie przedstawienia. Po reformie orkiestry symfonicznej, która stała się Orkiestrą Regionalną (Landesorchester), emitowano także koncerty tego zespołu. Edmund Nick zapraszał do studia wybitnych artystów, z którymi przeprowadzał wywiady. Szczególne miejsce w programach wrocławskiego radia zajmowały audycje z muzyką śląskich autorów tekstów oraz kompozytorów. Należał do nich także sam Edmund Nick. Jego działalność radiowa została przerwana wskutek prześladowań

NSDAP. Żona kierownika działu muzycznego radia miała bowiem żydowskie pochodzenie, co spowodowało ostateczne opuszczenie miasta przez rodzinę Nicków w 1933 roku.

The Artistic Activity of Dr Edmund Nick, Head of the Music Section of the Wrocław Radio Station in the Years 1924–1933

Summary

The 1920s witnessed the birth of radio broadcasting. This then modern means of communication served not only information but also educational and entertainment purposes. The radio station in Wrocław, established in 1924 under the name of Schlesische Funkstunde (Silesian Radio Programme), broadcast information, literary and music programmes. The first head of the music section was the conductor of the Sudeten Orchestra, composer and artist of the Lobe Theater in Wrocław Dr Edmund Nick. On his initiative, a special genre of radio music called *das Genre radiophoner Gebrauchsmusik* was developed. The radio station in Wrocław also presented songs, cantatas, and musical radio dramas composed by Wrocław-based artists. In 1925 Nick founded a radio music ensemble that specialised in popular music. He also entered into cooperation with the opera, thanks to which the radio could broadcast the performances staged in Wrocław. After the symphony orchestra had been reformed and turned into the Regional Orchestra (Landesorchester), the radio station also broadcast the concerts of that group. Edmund Nick invited eminent artists to the studio and conducted interviews. In the Wrocław radio broadcasts a special place was taken by music programmes with texts and music by Silesian authors, including Edmund Nick himself. Nick's radio activity was disrupted by the Nazi Party's persecution. His wife had Jewish origins and because of that they left the city in 1933.

JOANNA SUBEL

Doktor habilitowany. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała w 1991 roku w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, w 2010 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie historii Polski i powszechnej XIX i XX wieku (specjalność historia muzyki) na Wydziale Historyczno-Pedagogicznym Uniwersytetu Opolskiego. W latach 1974–2018 prowadziła działalność dydaktyczno-naukową w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W latach 1997–2007 wykładała w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, a w 2001–2009 w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Była wykładowcą gościnnym (2005–2007) w zakresie historii muzyki polskiej w Hochschule für Musik und Theater w Hanowerze. W latach 2012–2017 profesor Uniwersytetu Wrocławskiego w Instytucie Muzykologii. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się historia i literatura muzyki XVIII–XXI stulecia, także kultura muzyczna Wrocławia oraz twórczość Karola Lipińskiego. Autorka artykułów

publikowanych przez uniwersytety w Lipsku, Bonn, Olsztynie, Poznaniu, Rzeszowie, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie oraz filię w Białymstoku, akademie muzyczne w Bydgoszczy, Katowicach, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu, autorka haseł do *Encyklopedii muzycznej PWM* (Kraków 1993), *Encyklopedii Wrocławia* (Wrocław 2000), encyklopedii *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 2003), eseju w *Leksykonie zieleni Wrocławia* (Wrocław 2013). Autorka książek: *Czym jest romantyzm? Przegląd koncepcji* (Wrocław 2004); *Wrocławska chóralistyka 1945–2000* (Wrocław 2005); *Cantores Minores Wratislavienses 1966–2006* (Wrocław 2006); *Wrocławska chóralistyka 1817–1944* (Wrocław 2008), *Źródła do twórczości Karola Lipińskiego* (Wrocław 2018). Od 2018 roku jest kierownikiem *Edycji Dzieł Karola Lipińskiego* przygotowywanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie.

Doctor Habilitated. In 1991 she was granted the title of Doctor of Humanities by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. She received her postdoctoral degree in Polish and General History of the 19th and 20th Centuries (Specialization: History of Music) in 2010 from the Faculty of History and Pedagogy of Opole University. In 1974–2018 she worked as researcher and lecturer at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. Between 1997 and 2007 she taught at the Cultural Studies Institute at Wrocław University, and between 2005 and 2007 at the Academy of Fine Arts in Wrocław. In 2005–2007 she was a guest lecturer specialising in Polish music history at the Hochschule für Musik und Theater in Hanover. In 2012–2017 she was employed as a professor in the Institute of Musicology at the University of Wrocław. Her research interests include: music history and music literature of the 18th–21st centuries, musical culture in Wrocław, and Karol Lipiński's music. She is the author of scholarly articles published by universities in Leipzig, Bonn, Olsztyn, Poznań, Rzeszów, the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw and its branch in Białystok, academies in Bydgoszcz, Katowice, Poznań, Warsaw and Wrocław, of entries in *Encyklopedia muzyczna PWM* [PWM music encyclopedia] (Kraków 1993), *Encyklopedia Wrocławia* [Encyclopaedia of Wrocław] (Wrocław 2000) and the *Musik in Geschichte und Gegenwart* encyclopedia (Kassel 2003), and of an essay in *Leksykon zieleni Wrocławia* [Lexicon of Wrocław's greenery] (Wrocław 2013). She is also the author of books: *Czym jest romantyzm? Przegląd koncepcji* [What is Romanticism? An overview of concepts] (Wrocław 2004); *Wrocławska chóralistyka 1945–2000* [The choral music of Wrocław 1945–2000] (Wrocław 2005); *Cantores Minores Wratislavienses 1966–2006* (Wrocław 2006); *Wrocławska chóralistyka 1817–1944* [The choral music of Wrocław 1817–1944] (Wrocław 2008), *Źródła do twórczości Karola Lipińskiego* [Sources for Karol Lipiński's music] (Wrocław 2018). Since 2018 she has been the head of the editing committee preparing an edition of Karol Lipiński's works for publication by the Polish Music Publishing House in Kraków.

LYUBA KYVANOVSKA-KAMINSKA
ZORYANA LASTOVETSKA-SOLANSKA
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

Students of Adam Didur's Vocal School and Their Activities for the Development of Silesian Operatic Art

This article continues previous research on this topic presented in the text entitled 'Fenomen Opery Śląskiej i "emigracja ekstremalna"' [The phenomenon of the Silesian Opera and 'an extreme emigration'],¹ in which the causes and circumstances of quite a sudden departure (or expulsion!) of a whole range of first-rate opera singers headed by Adam Didur from Lviv to Bytom have been investigated. This extraordinary and dramatic event has been partly described by scholars and noticed by particular artists of outstanding renown. A very valuable study on Adam Didur and his vocal school in Lviv was left by the late Professor Leszek Mazepa.² A detailed history of the resettlement of the opera artists' group from Lviv to Silesia was presented by Grażyna Golik-Szarawarska in an article entitled 'Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy' [Lviv origins of the Opera in Silesia after the Second World War. Research exploration].³ Interesting factual

¹ L. Kijanowska-Kamińska, 'Fenomen Opery Śląskiej i "emigracja ekstremalna"' [The phenomenon of the Silesian Opera and 'an extreme emigration'], [in:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Traditions of the Silesian musical culture], Vol. 13, ed. by A. Wolański et al., Wrocław 2015, pp. 275–285.

² L. Mazepa, *Adam Didur we Lwowie* [Adam Didur in Lviv], Wrocław 2002, p. 262.

³ G. Golik-Szarawarska, 'Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy' [Lviv origins of the Opera in Silesia after the Second World War. Research exploration], [in:] *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku* [An unusual connection between the Eastern and Western Borderlands. The influence of Lviv inhabitants on the development of science

material has been provided by the journalist and music critic Marek Brzeźniak,⁴ especially dealing with the history of the Bytom Opera. Born in Lviv, he came to Silesia as an infant along with the Lviv opera ensemble.

It is necessary to emphasise that the Opera Theatre in Bytom was established practically from scratch. From the very beginning, however, it presented such a high level of performances that it should be recognised as a phenomenon. It should also be taken into account that this process of development took place not only at an unbelievably fast pace, but also in an exceptionally difficult economic, political and social situation. In the aforementioned text this occurrence was called an ‘extreme emigration’, as well as a ‘phenomenon’,⁵ because seemingly impractical musicians, living in their ‘perfect world’, managed to overcome all the hardships and difficulties of financial nature thanks to their great determination.

Everything was missing: furniture, instruments and the music stands for the orchestra, costumes and decorations. Theatre magazines were empty. Realising this state of affairs allows us to see the heroism of Didur and artists of the Katowice Opera in the preparation of great artistic events from virtually nothing in such a short time in the liberated country.⁶

The major role in this heroic act was played by Adam Didur – an outstanding world-famous singer who became the head of the whole group. Let us, however, not concentrate only on his personal motives and experiences, or his actions and psychological profile. Considering the participation of the ‘Lviv cultural element’ in the development of the Silesian opera after the war, we have come to the conclusion that it was not only Didur who deserved homage and acknowledgement of his great merits to the Polish culture, but also most of the other young singers who sang at the Bytom stage. They presented great creations in a series of opera masterpieces, in performances of chamber music and vocal works, and in later years with the same enthusiasm they devoted themselves to pedagogical work. It was a crew of outstanding opera artists.

Grażyna Golik-Szarawarska has listed all their names:

His first pupils arriving in Upper Silesia were: Tadeusz Bursztynowicz, who was a talented tenor and had served as an assistant director of the Katowice Opera in the most difficult period since 14 June 1945; and his closest student and life companion Wiktoria Kotulakówna Calma – dramatic soprano, the first Halka in the post-war stage history of Moniuszko’s

and culture in Upper Silesia after 1945], ed. by K. Heska-Kwaśniewicz et al., Katowice 2012, pp. 135–154.

⁴ M. Brzeźniak, ‘Jubileusz z Wiktoria’ [Jubilee with Victoria], [in:] *Trybuna Śląska* 1995, No. 137, p. 4; M. Brzeźniak, ‘Do Bytomia stale wracał’ [He constantly returned to Bytom], *Śląsk* 2010, no. 4, 19 April 2010, [online:] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/92393/do-bytomia-stale-wracal> [28 February 2019].

⁵ L. Kijanowska-Kamińska, *op. cit.*

⁶ G. Golik-Szarawarska, *op. cit.*, p. 147.

opera. The Katowice Opera in Silesia was opened on Adam Didur's artistic initiative with the opening night, as expected, of *Halka*, which took place on 14 June 1945. A lot of Lviv residents participated in it. Before the first premiere, Didur's other students came to Katowice: Jadwiga Lachetówna – dramatic soprano, Franciszek Arno – tenor, Lesław Finze – lirico spinto tenor. Baritone Andrzej Hiolski joined them soon. An outstanding lyrical and heroic tenor, Adam Dobosz, took up directing. For some time he had been connected with the Lviv theatre, debuting there as Jontek in 1909. Mezzo-soprano Olga Szamborowska also joined the opera troupe. Unexpectedly, on the day of the premiere, baritone Adam Kopciuszewski sang at the Opera House, which was the Stanisław Wyspiański's Theatre in Katowice.⁷

The group was strengthened by soloists: mezzo-soprano Franciszka Denis-Słoniewska, sopranos Maria Popowicz and Zofia Czepielówna, baritone Jan Malec, tenor Władysław Szepczycki, tenor Romuald Cyganik. Włodzimierz Hiolski-Lwowicz and Maria Wenzowa came with the Dąbrowski Theatre and joined Didur. The Lviv Opera's choirmaster Zbigniew Lipczyński was also with them. Olga Didur, Ryszard Żaba and the soloist of the Lviv Operetta Jadwiga Fontanówna, who came to Bytom later, had been connected with Lviv as well.⁸

Because the circumstances of the arrival and the first steps in the organisation of the opera troupe in Silesia have been thoroughly examined by art historians, the main aim of this paper, taking into account primarily the connections and spiritual relations between Lviv and Silesia, is to present issues that have not been included in the extensive and documented reviews concerning the beginning of the Opera theatre in Silesia: the influence of Lviv's interwar environment on the personalities of the above-mentioned artists, as it was in Lviv (or in some specific cases, such as that of Franciszek Arno – indirectly through educators connected with Lviv) that they mastered professional techniques in the field of vocal studies, formed their aesthetic worldview and made their first steps on the stage. And then a question arises: how did this youthful experience determine their careers in adulthood? To what extent did the spiritual atmosphere of the city, and especially of the institutions where the future stars of the Silesian stage studied, project itself onto their future?

The substantive basis for the discussion is the theory of five levels of development of a creative individual, formulated in January 2019 by Olesya Bilas in her doctoral thesis.⁹ Although it considers primarily issues connected with a composer's individual style, it seems reasonable to apply this theory to opera singers, because the basic concept of 'individual creativity' remains valid in all manifestations of

⁷ *Ibidem*, p. 145.

⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁹ O.I. Bilas, *Kompozytorskyi styl yak chynnyk khudozhnoi tsilnosti dramatychnoho spektakliu (na prykladni muzyky A. Kos-Anatolskoho ta V. Kaminskoho do vystav Natsionalnogo akademichnogo ukrainskoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi)* [Style of a composer as a factor of artistic integrity of dramatic performance (on the example of music of A. Kos-Anatolskyy and V. Kaminsky for the plays of the Mariya Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater)], Thesis for PhD in Arts, Lviv 2018, p. 236.

artistic activity. Since two of the five levels that could be distinguished in the artists' biographies coincided with the Lviv period of their activity, let us hypothesise that the experience they gained in their early youth at Lviv's institutions and stages played a very important role in their subsequent artistic achievements.

As the first, fundamental level, we consider the genetic aspect that directly affects our innate musical talent. Wiesława Sacher defines it as 'the resultant inherited (genetically conditioned) contributions, environmental influences and previous musical experiences of the child'.¹⁰ Modern researchers determine the credibility of the inherent musical talent according to the following pattern: 'In every society, musical abilities are distributed according to the Gaussian curve, so: 2/3 of the populations have average musical abilities, 1/6 has higher than average abilities, 1/6 – below-average capacity.'¹¹

What seems quite unusual in tracing this level in the life of the above-mentioned opera artists is that almost none of them came from a strictly musical family, quite the opposite. Wiktoria Calma (Kotulak) was a simple village girl, half-orphan, and came from a family with many children. Her talent was discovered by Adam Didur accidentally.

Olga, the daughter of Adam Didur, heard a wonderful sound coming from behind the windows one day. She saw a young girl, a beautiful brunette with big dark eyes. She invited her to a singing lesson, and when her father, a great singer, visited her, she presented the treasure. And the story begins like the one in *Pygmalion*.¹²

Jerzy Janicki described the beginnings of Lesław Finze's singing career, the son of the owners of the most elegant fashion salon in Lviv at that time and a law student of the Jan Kazimierz University:

[...] but when he was already studying law, Adam Didur, a friend of the Finzes, came to Lviv. The great Didur agreed to listen at dinner to how well Leszek could sing. Already after the first bar, Didur stopped eating, and then expressed the opinion that Leszek would achieve much more in life in Jontek's highlander gowns than in an attorney's gown.¹³

¹⁰ W. Sacher, *Wczesnoszkolna edukacja muzyczna* [Early-school music education], Kraków 1997, pp. 25–26.

¹¹ M. Januszewska-Warych, 'Uzdolnienia muzyczne, zdolności i muzykalność dzieci' [Musical talent, abilities and musicality in children], *Nauczyciel i Szkoła* 2006, Vol. 3–4 (32–33), pp. 109–123.

¹² G. Pewińska, *Nasza ciocia z innego świata. Jej prochy niech spoczną w gdańskiej ziemi, po życiu niezwykłym* [Our aunt from a different world. May her ashes rest in Gdańsk after her outstanding life], [online:] <http://gdansk.naszemiasto.pl/archiwum/nasza-ciocia-z-innego-swiatea-jej-prochy-niech-spoczna-w-1406228,art,t,id,tm.html> [28 February 2019].

¹³ J. Janicki, *A do Lwowa daleko aż strach... Alfabet lwowski (wspomnienia aktorów, artystów, ludzi nauki)* [It's such a long way to Lviv... Lviv's alphabet (actors', artists' and scholars' memories)], Warszawa 1996, p. 234.

The father of the Hiolski brothers – Andrzej Hiolski and Włodzimierz Hiolski-Lwowicz – was the chief veterinarian of Lviv, and also a great collector of records¹⁴. Franciszek Arno¹⁵ was the son of an electrician, Franciszek Kustosik from Vilnius. Franciszka Denis-Słoniewska was the daughter of Michał Denis, a craftsman employed in the oil industry in a small provincial city of Boryslav,¹⁶ etc.

At this point let us assume that borderland territories were particularly favourable as the 'cradle of talents', presumably also for creative talents, because, according to scholars, 'descendants of various ethnic groups are stronger, healthier and do not reproduce genetic defects of grandparents.'¹⁷ So it was not a coincidence that Lviv and all of Galicia, in whose melting pot the genes of representatives of about 20 nationalities had mixed up, inhabiting the land over the centuries, were extremely fruitful in producing talents, including musical and artistic ones.

The second aspect, the so-called 'epigenetic level', is the most important because it concerns the development of creative personality, assimilation of spiritual influences, the formation of individuality, the choice of the way of life, and the sphere of professional interests, which in the future can play a decisive role in the realisation of the so-called 'life project' according to the theory of 'life-creativity' which has been popular in the circle of Ukrainian humanities in recent years. The main categories of the philosophy of 'life-creativity' are the 'way of life of an individual', 'life style', 'life principles', and a more synthetic notion – the 'culture of life and creativity'. It is no coincidence that in many works concerning this topic the realisation of a 'life project' is compared to artistic creation, including the formation of a poetic, literary, or musical text, because it is the most convincing symbol of how various elements can be combined into a coherent, harmonious whole.¹⁸

At this level, the living environment proves to be of great importance in the formation of personality and in the realisation of the optimal 'life project'. In this

¹⁴ Andrzej Hiolski, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich (February 2003, 2014), [online:] <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-hiolski> [28 February 2019].

¹⁵ 'Arno Franciszek', [in:] *Słownik biograficzny teatru polskiego* [Biographical dictionary of Polish theatre], ed. by Z. Wilski et al., Vol. 2, Warszawa 1994, [online:] <https://archiwum.teatrwiolki.pl/baza/-/o/franciszek-arno/199011/20181> [28 February 2019].

¹⁶ J. Kański, *Mistrzowie sceny operowej* [Masters of the opera], Kraków 1998, p. 363.

¹⁷ H. Pilonis, 'Mieszanie krwi' [The mixing of blood], *Śłużba Zdrowia*, 14 March 2011, No. 17–25, [online:] https://www.sluzbazdrowia.com.pl/artykul.php?numer_wydania=4018&art=1 [6 September 2019].

¹⁸ L.V. Sokhan', *Iskusstvo zhiznetvorchestva. Prednaznachenie. Zhiznetvorchestvo. Sud'ba: Sociologicheskie ocherki, social'no-psihologicheskie jesse, interv'ju, glossarij* [The art of life creation. Purpose. Life Creativity. Fate: Sociological essays, socio-psychological essays, interviews, glossary], Kyiv 2010, p. 97; L.V. Sokhan', *Pojezija zhiznetvorchestva. Razmyshlenija o tajnstvah dusi i prevratnosti chelovecheskoj zhizni: stibi, aforizmy, maksimy, sentencii, psihologicheskie jesse* [The poetry of life creating. Reflections on the mysteries of the soul and the vicissitudes of human life: poems, aphorisms, maxims, psychological essays], Kyiv 2009, p. 66.

aspect, the entire spiritual atmosphere of Lviv, and especially the institutions where most of the singers studied, should be considered as a factor that was particularly important for their further artistic careers.

From the beginning of the 20th century to the Bolshevik expansion in 1939, the musical culture in Lviv reached a very high level in all artistic fields: composition, interpretation, education and musicology. In the development of the musical infrastructure, the multinational Lviv society was striving: 1) for consistent professionalisation in all institutions and directions; 2) for ever greater integration into the pan-European space, while maintaining the impressive achievements attained in the previous period of the second half of the 19th and early 20th centuries; 3) to acquire all the latest technical developments that had just appeared on the art market. The above thesis concerns not only classical music, but also popular music with a very rich and diverse tradition that had been developed in the country for centuries. All the above-mentioned principles of the Galician/Lviv musical culture are confirmed by specific facts, which we list in chronological order, from the beginning of the 20th century until 1939:

- 1900 – the opening ceremony of the new building of the Opera Theater (before the First World War – the Municipal Theater, in the interwar period – the Great Theater),
- 1902 – the opening of the Lviv Philharmonic,
- 1902 – the foundation of the Anna Niementowska Institute of Music,
- 1903 – the foundation of the Mykola Lysenko Higher Institute of Music,
- 1906 – the completion of the construction of the building of the Galician Musical Society at the Chorążczyzny Street, 7,
- 1908 – the opening of the Maksymilian Turek Concert Office,
- 1910 – the opening of the Concert Hall with organs in the building of the Galician Musical Society,
- 1912 – the beginning of the activity of the Department of Musicology at the Jan Kazimierz University in Lviv,
- 1916 – the opening of the building of the Mykola Lysenko Higher Institute of Music at the Shashkevych Street, 1.

Besides, it should be taken into account that in Lviv before and after the First World War there were about 70 different schools of music for about 250,000 inhabitants of the city, and the number of students in the Conservatory of the Polish Musical Society in the interwar period was constantly increasing, in some years reaching the peak number – from the lowest of over 300 in the crisis years 1933/34–1937/38 to the highest (at that time also throughout Poland) – of 1106 in the 1927/28 academic year.¹⁹ Other institutions, for example the Anna Niementowska

¹⁹ L. Mazepa, T. Mazepa, *Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi. T. 1 Vid doby miskykh muzykantiv do Konservatorii (poch. KhU st. – do 1939 r.)* [Path to the musical academy in Lviv.

Institute of Music and the Mykola Lysenko Higher Institute of Music, could also boast of an impressive number of students, not only in Lviv, but also in small cities of the region – Drohobych, Ternopil, Stanislaviv, Kolomyya, Stryj, etc. There were also other centres of musical education in these cities. The striving for professionalisation met with great success, and the Galician society developed and established appropriate institutions to achieve the goal.

It was in such smaller centres that some of the future soloists of the Silesian Opera started their musical education. For instance, after receiving a diploma in the piano class at the Stanisław Moniuszko Conservatory of Music in Stanislaviv, Jadwiga Lachetówna started singing at the Karol Szymanowski Conservatory in Lviv.

Besides professional centres, there were very active amateur musical societies that fulfilled social and enlightenment functions. Under the influence of new aesthetic trends, they gradually got rid of conservatism and unwilling attitude towards the new repertoire, and actively cooperated with the professional institutions in numerous public actions. Talented representatives from the circle of such amateur societies became students of music schools and institutes. Thus, Franciszka Denis-Słoniewska at the age of 14 sang in the choir of the 'Boyan' Ukrainian Singing Society in Boryslav. In 1926, at the age of 19, she began her artistic career in the *Ukrainian Besida* (formerly *Ruthenian Besida*) – a Lviv theatre, where a well-known director and actor Josyp Stadnyk turned his attention to her. After this practical experience, she began her studies at the Karol Szymanowski Conservatory in Roman Lubiniecki's class.

It should be emphasised that before the First World War Lviv had reached the highest level in the field of preparing opera singers in Poland. Zdzisław Jachimecki particularly noted it in his review concerning the performances of Lviv artists in Kraków in 1912:

Many great artists have been educated in the capital of Galicia thanks to the activities of Lviv schools. In the nineteenth century Lviv was called, without exaggeration, 'the nest of nightingales', 'the mine of singers', 'the source of talents'. Even the press outside Lviv admitted the following: 'Lviv trains the best singer forces in Poland, it can be stated that the annual competition from other Polish cities is no threat to Lviv in this aspect.'²⁰

If we trace the chronological changes of musical life in the 1920s and 1930s, a substantial progress should be emphasised, despite the very complicated financial situation and the economic crisis of the 1930s, which led to the closure of the

Vol. 1. From the time of urban musicians to the Conservatory (early 19th century – until 1939), Lviv 2003, p. 38.

²⁰ A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918* [Opera and operetta theatre in Lviv in the years 1872–1918], Kraków 1999, p. 115.

opera stage at the Municipal Theatre. A significant development is evidenced by the following facts:

- 1919 – the foundation of the Jewish Musical Society,
- 1921 – the organisation of a permanent symphony orchestra at the Polish Association of Musicians,
- 1922–1923 – the opening of an opera studio at the Conservatory of the Polish Musical Society,
- 1930 – the beginning of broadcasting of the Lviv Radio, in which music (both serious and popular) occupied the main place,
- 1931 – the achievement of the educational level equal to that of the Karol Szymanowski Conservatory of Music by the Anna Niementowska Institute,
- 1934 – the foundation of the Alliance of Ukrainian Professional Musicians.

Moreover, most of Lviv musicians (composers, performers and teachers), after completing their studies in Lviv, perfected their skills with the best educators of great European centres: Mieczysław Sołtys studied in Paris under Camille Saint-Saëns, Adam Sołtys in Berlin under Richard Wolf, Adam Didur under Francesco Emmerich in Milan, etc. So the above-mentioned integration of Lviv musicians into the cultural all-European space was a very natural process. This tendency resulted in a consistent extension of the repertoire of concerts and opera performances to include the latest works by European composers.

At the same time, one of the main tasks the above-mentioned musicians faced was the interpretation of native music at the highest level, so the Polish repertoire formed the core of their concert programmes – not only national classics, compositions by Fryderyk Chopin, Stanisław Moniuszko, etc., but also the newest modern works.

Let us give just one example of such a programme:

At the first concert of the Symphony Orchestra of the Polish Association of Musicians under the baton of Mieczysław Sołtys, they presented *Rhapsody 'In the depths of the sea'* by Grzegorz Fitelberg, *Symphony No. 3 'With the organs'* by Camille Saint-Saëns and *Fantasia for Piano with the Orchestra* by Witold Friemann.²¹

Awe-inspiring is also the impressive list of the most outstanding musicians of that time performing in Lviv. It included, for example, Maurice Ravel, Béla Bartók, Sergei Prokofiev and Karol Szymanowski, who often visited the city. In the monograph *Sbliakh do muzychnoi akademii u Lvovi* [The path to the Musical Academy in Lviv], Leszek and Teresa Mazepa have listed guest musicians visiting Lviv at the

²¹ A.I. Plohn, 'Koncert symfoniczny Polskiego Związku Muzyków' [Symphonic concert of the Polish Association of Musicians], *Chwila* 1921, No. 854 (5 June), p. 3.

invitation of the Polish Musical Society in the 1920s and 1930s. This list includes about 100 surnames; about 30 of them were chamber and opera singers – such stars as Toti dal Monte, Selma Kurz, Leo Slezak, Ada Sari, August Dianni, and the most famous graduates of the Lviv Conservatoire – Janina Korolewicz-Waydowa, Aleksander Niżankowski, Solomiya Krushelnytska, etc.²²

Thus, the young singers had the best opportunities not only to get to know the most diverse, ambitious repertoire that would help in their future career, but also to hear the most splendid voices of the time, allowing them to develop their own 'singing ideal' and artistic intelligence.

Considering the epigenetic level, i.e. the impact of the environment on creating the personality of singers, one should discuss the institutions where the future soloists of the Silesian Opera studied: the Conservatory of the Polish Musical Society and the Karol Szymanowski Conservatory of Music in Lviv. Without going into detailed characterisation, we should mention the key events and factors that influenced the professional singers' careers.

Firstly, the educational level was still very high thanks to the teachers, mostly former students of Walery Wysocki. In the interwar period, singing at the Conservatory of the Polish Musical Society was taught by Zofia Kozłowska (1918–1936), Czesław Zaremba (1922–1929), Bronisława Lutomińska (1926–1927), Roman Lubiniecki (1932–1939), Helena Oleska (1936–1939) and Adam Didur (1938–1939).²³ Andrzej Hiolski made the most of his studies under Helena Oleska. At the Karol Szymanowski Conservatory of Music, the list of teachers of singing was no less impressive, partly coinciding with the one at the Conservatory of the Polish Musical Society (it was not surprising because the financial situation had forced teachers to work simultaneously at various institutions), and included: Zofia Kozłowska (1902–1905), Maria Pawlików-Nowakowska (1911–1912), opera singer Aleksander Okoński (1911–1912), Helena Moyseowicz (1920–1924), opera singer Aleksander Niżankowski (1919–1924), Zofia Frankowska (?– 1926), former soloist of the Russian operas Lidiya Uluchanowa (1923–1939), Czesław Zaremba (1929–1930), Adam Didur (1932–1938), and opera singer Włodzimierz Kaczmar (1938–1939)²⁴.

These future stars of the Silesian stage managed to make careers despite unfavourable social and economic circumstances. Important factors contributing to this success were their very early experience in various forms of vocal performances, exceptional flexibility, the ability to adapt their interpretation to different musical

²² L. Mazepa, T. Mazepa, *op. cit.*, p. 54.

²³ T. Mazepa, L. Mazepa, *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie* [Sketches from the history of vocal music in Lviv], Wrocław 2007, p. 17.

²⁴ *Ibidem*.

and theatrical concepts and chamber vocal works, and the fact that in their student years they had mastered the most diverse repertoire.

In the 1920s opera studios were opened in both conservatories (at the Conservatory of the Polish Musical Society and at the Karol Szymanowski Conservatory). This proved to be especially important in 1934, when, as a result of the economic crisis, the permanent opera department of the Municipal Theatre was closed and a stagione system was applied. It was the opera studios that replaced it, satisfying the artistic needs of Lviv citizens at the highest professional level.

Before becoming a director of the Conservatory of the Polish Musical Society in 1929, Adam Soltys had been conducting a student symphony orchestra and choir. Under his direction the Conservatory's opera studio staged *Die Entführung aus dem Serail* (*The Abduction from the Seraglio*) and *Don Giovanni* by Wolfgang Amadeus Mozart, *Il barbiere di Siviglia, ossia L'inutile precauzione* (*The Barber of Seville, or the Useless Precaution*) by Gioachino Rossini and *Fidelio* by Ludwig van Beethoven. Not less impressive was the repertoire of the opera and drama studio of the Karol Szymanowski Conservatory, which in the last pre-war years was directed by maestro Didur. It was at this time that he discovered the talent of most of the above-mentioned opera singers. As confirmation, let us quote some articles and reviews concerning the beginnings of their activities:

In May 1939, A. Didur's students staged *Aida* in Lviv. The title role was sung by Lachetówna. And at that time, the virtues of her vocal art were emphasised: her large dramatic soprano, promising stage nerve, talent and visible passion for singing.²⁵

Adam Didur's students perfected their skills by singing in choirs. In particular, Franciszka Denis-Słoniewska's 'journey to the stage' began in a choir, as at the age of 14 she sang in the 'Boyan' Singing Society in Boryslav.²⁶

At the same time, all the singers had chamber vocal works in their repertoire – from Classicism to modern songs of Polish composers, and even popular songs in the rhythms of tango and foxtrot. This was promoted by the entire artistic and entertainment infrastructure of Lviv and Galicia, and above all – by the activity of the Lviv Radio, in particular the programme called *Wesoła Lwowska Fala* [Cheerful Lviv wave].

It was one of the most popular radio programmes broadcast in the 1930s, made by Wiktor Budzyński, who earlier, in 1928, founded the cabaret theatre *Nasze oczko* [Our eyelet], which began to enjoy growing popularity in Lviv. In 1933, from the very beginning of the programme, two Lviv citizens, Kazimierz Wajda called

²⁵ J. Chodorowski, *Jadwiga Lachetówna-Bursztynowicz*, [online:] http://www.trubadur.pl/old/Biuł_40/Lachetowna.html [28 February 2019].

²⁶ J. Kański, 'Franciszka Denis-Słoniewska', [in:] *Internetowy Polski Słownik Biograficzny* [Online Polish biographical dictionary], [online:] <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/franciszka-sloniewska> [5 June 2019].

'Szczepcio' and the PhD in law Henryk Vogelfänger called 'Tońcio', performed in it. They both played Lviv's *batiars* – street comedians performing popular melodies and skits with a humorous look on everyday problems.²⁷ It is no coincidence that the singer Andrzej Hiolski began his career in radio music programmes. He made his debut in 1941 at a radio station in Lviv. At that time he sang the songs of Jan Karol Gal, Stanisław Niewiadomski and Stanisław Moniuszko.²⁸

What contributed to the future career of all the above-mentioned singers was their openness to everything that was new, a feature typical of the Lviv cultural tradition, their interest in the latest achievements of the world musical culture, and at the same time their ambition to perform the most difficult masterpieces of world music. To confirm this thesis, let us list the premieres of oratorios, operas and operettas that took place in the crisis 1930s, the most complicated years in the history of the Lviv theatre. It serves as the best evidence of Lviv musicians' receptiveness to innovative ideas in the field of highbrow and light music:

- 1930 – *Le roi David (King David)* – oratorio – Arthur Honegger,
Rosen aus Florida (Roses from Florida) – operetta – Leo Fall,
Parsifal – opera – Richard Wagner,
Wyzwoleny [Freed] – opera – Adam Wieniawski,
Mazepa – opera – Pyotr Tchaikovsky,
Der Rastelbinder (The Tinker) – operetta – Franz Lehár,
Das Veilchen vom Montmartre (The Violet of Montmartre) – operetta – Imre Kálmán,
Die Nacht von San Sebastian (Night in San-Sebastian) – operetta – Ralph Benatzky;
- 1931 – *Weihnachts-Oratorium* – Johann Sebastian Bach,
Hichzeit in Hollywood (Wedding in Hollywood) – operetta – Oscar Strauss,
Viktoria und ihr Husar (Victoria and Her Hussar) – operetta – Pál Ábrahám;
- 1932 – *Der blonde Zigeuner (Fair-haired Gypsy)* – operetta – Martin Knopf,
Die Königin der Nacht (Queen of the Night) – operetta – Walter Kollo,
Lady Chic – operetta – Walter Kollo,
Orphée aux enfers (Orpheus in the Underworld) – operetta – Jacques Offenbach;

²⁷ *Baciar na wygnaniu [Baciar in exile]*, [online:] <https://historia.uwazamrze.pl/artykul/1096119/4> [28 February 2019].

²⁸ J.S. Kiczor, *Andrzej Hiolski – baryton – „urokliwy mruk” – śpiewał, bo sprawiało mu to przyjemność [Andrzej Hiolski – baritone – ‘a charming curmudgeon’ – he sang because it gave him pleasure]*, [online:] <https://pisarze.pl/2016/10/24/jan-stanislaw-kiczor-andrzej-hiolski-baryton-urokliwy-mruk-spielal-bo-sprawialo-mu-to-przyjemnosc/> [28 February 2019].

- 1933 – *Sissy* – operetta – Fritz Kreisler,
Schwergewicht, oder Die Ehre der Nation (Heavyweight, or The Glory of the Nation) – opera – Ernst Křenek,
Hans Sachs – opera – Gustav Albert Lortzing,
Telemach – opera – Lampel,²⁹
Così fan tutte – opera – Wolfgang Amadeus Mozart,
Una cosa rara, ossia Bellezza ed onestà (A Rare Thing, or Beauty and Honesty) – opera – Vicente Martín y Soler,
Gianni Schicchi – opera – Giacomo Puccini,
No, No Nanette – operetta – Vincent Youmans;
- 1934 – *Im weißen Rössl (The White Horse Inn)* – operetta – Ralph Benatzky;
- 1936 – *Ball im Savoy (Ball at the Savoy)* – operetta – Pál Ábrahám;
- 1938 – *Zakochana królowa (The Queen in Love)* – operetta – Miklós Brodski,
Rose-Marie – operetta – Rudolf Friml,
The Vagabond King – operetta – Rudolf Friml,
Les pêcheurs de perles (The Pearl Fishers) – opera – Georges Bizet;
- 1939 – *Dzidzi* – operetta – Robert Stolz,
Roxy und ihr Wunderteam (Roxy and Her Miracle Team) – operetta – Pál Ábrahám.³⁰

Of course, in the most difficult years of 1935 and 1937, there was no premiere. In 1936 only one operetta was staged for the first time, but in general, the repertoire of the 1930s allows us to notice some important tendencies. Firstly, a number of premieres of modern works took place in a rather short time after their first performances: Arthur Honegger's oratorio *King David* was premiered in Paris in 1923 and in Lviv – in 1930; Ernst Křenek's opera *Heavyweight, or The Glory of the Nation* was premiered in Cologne in 1927 and in Lviv – in 1933.

Secondly, there was a really wide thematic and stylistic spectrum of musical and theatrical performances: from Baroque music to the newest works. Moreover, almost all leading national composer's schools were represented. Thirdly, the producers avoided the standard repertoire, i.e. very popular operas. Instead, they chose the less-often-performed operas of leading composers (for example, Richard Wagner's *Parsifal* or Giacomo Puccini's *Gianni Schicchi*), or even completely forgotten works (*Wyzwolony* by Adam Wieniawski, *Una cosa rara, ossia Bellezza ed onestà* by Vicente Martín y Soler, or *Telemach* by Lampel).

The same tendencies towards popularisation of the latest, stylistically diverse music were also evident in concert programmes of various performing groups and centres.

²⁹ It has not been possible to establish the composer's name.

³⁰ T. Mazepa, L. Mazepa, *Szkice z dziejów...*, p. 129.

Adam Didur's students started their stage performances very early. Therefore, the 'early Lviv period' was not only a 'learning time' for them, but also the real beginning of a successful stage career. From the perspective of modern vocal pedagogy, the fact that Wiktorja Calma 'made her debut at the Municipal Theatre in the role of Philine in *Mignon* by Thomas in 1938' at the age of 18, having studied under maestro Didur for only 2 years, would seem unusual or even inappropriate. Franciszka Denis-Słoniewska started to work in the Lviv Opera Theatre at the age of 21 in 1928. 'She was entrusted with episodic solo parts in: *Faust* by Ch. Gounod (Marthe), *The Barber of Seville* by G. Rossini (Marcellina), and *The Queen of Spades* by P. Tchaikovsky (Governess).'³¹

The preference for Polish musical culture was another significant feature of the artistic formation of Didur's students. He paid a lot of attention to the performance of arias from the Stanisław Moniuszko's operas, as well to the highly artistic interpretation of the songs by Polish composers. It was not by chance that the first performance that the maestro staged in Warsaw after the liberation of the capital and on the stage of the Bytom Opera was Moniuszko's *Halka*.

On 25 November 1944 on the stage of the Old Theatre, Adam Didur in cooperation with the Bolesław Fotygo-Folański presented a performance that had arose out of the necessity for regaining balance after traumatic experiences of the Uprising [...] In spring 1945, the maestro decided to go to Silesia and Katowice to stage *Halka* – an opera which the Germans had tried to wipe out in those lands in the years of the struggle for preserving Polishness.³²

All these circumstances associated with the Lviv cultural and artistic environment which determined the formation of the outstanding singers' artistic personalities belong to the epigenetic stage of development. Their influence was fully evident in the next decades, when the singers reached the peak of their careers. This level can be described as ontogenetic.

In psychology the development of an individual is defined by the term 'ontogenesis'. It was coined by the German biologist Ernst Haeckel. Ontogenesis of the psyche means its continuous development from birth to the end of human life. The impetus for the development of the human psyche is the presence of cultural, social and active factors surrounding a person in everyday life. They are an integral part of the world around us.³³

In regard to the development of artistic style, it primarily includes social and communicative parameters. The third level of life-creativity involves the ability to be

³¹ J. Kański, 'Franciszka Deniz-Słoniewska'...

³² M. Pawińska, 'Addio Vittoria bravissima. Wiktorja Calma', *Trubadur* 2007, No. 2 (43), [online:] <http://trubadur.pl/archiwum-trubadura/biul-43/addio-vittoria-bravissima> [6 September 2020].

³³ Yu.V. Aleksandrov, *Psykhoholohiia rozvytku* [Psychology of development], Kharkiv 2015, p. 135.

flexible, in accordance with the situation and needs of the environment. It provides for the optimal use of the acquired professional experience and its creative development. Essentially, it is about the most successful implementation of a life project. This model of development of the creative potential to the highest level characterised all the singers from Didur's school who formed the foundation of the Silesian opera.

Let us give some examples to illustrate this thesis. Wiktoria Kalma demonstrated the ability to perform the most diverse repertoire and a talent of a multifaceted actress.

Outside Italy, the artist sang on the stages of Opera Houses in Germany, Belgium, Switzerland, Malta, Portugal, Czechoslovakia, North and South Africa. She had a rich and varied repertoire, which included works of Vivaldi, Scarlatti, Monteverdi, Pergolesi, Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, Ponchielli, Giordano, Mascagni, Saint-Saëns, Mussorgsky, Prokofiev, Shostakovich and, something that is especially exciting and touching, songs by Karłowicz, Moniuszko, Nowowiejski, Wieniawski, Niewiadomski, Pankiewicz, occupying a permanent place in her recitals.³⁴

Andrzej Hiolski had a huge repertoire – consisting of works from the Baroque period to contemporary times. His best roles included those of Miecznik in Stanisław Moniuszko's *Straszny dwór* (*The Haunted Manor*), Golaud in *Pelléas et Mélisande* by Claude Debussy, Count Almaviva in *Le nozze di Figaro* (*The Marriage of Figaro*) by Wolfgang Amadeus Mozart, the title roles in the operas *Król Roger* (*King Roger*) by Karol Szymanowski, *Don Giovanni* by Wolfgang Amadeus Mozart, and Eugene Onegin in Pyotr Tchaikovsky's *Eugene Onegin*. As for the contemporary opera repertoire, he sang in *Il Prigioniero* (*The Prisoner*) by Luigi Dallapiccola and in *Diabły z Loudun* (*The Devils of Loudun*) by Krzysztof Penderecki (in 1969 he participated in the premiere of this work in Hamburg as the vicar Grandier).³⁵ This truly extensive operatic repertoire of the singer was complemented by a very long list of oratorio, cantata and chamber vocal works.

Lesław Finze also demonstrated the ability to flexibly change the modes of artistic activity, especially after being fired in 1953 from the Grand Theatre in Warsaw for political reasons.

Being in [...] an exceptional, very unfavourable artistic situation, Lesław Finze decided to undertake pedagogical and concert activity in the country and abroad (it was already after the political thaw in 1956). Together with Barbara Bittnerówna, he founded (in 1960) the 'Arabeska' Theatre of Small Forms. The Theatre worked successfully until 1966. The artist's individual performances abroad [...] received enthusiastic reviews.³⁶

³⁴ M. Pawińska, *op. cit.*

³⁵ J.S. Kiczor, *op. cit.*

³⁶ J. Chodorowski, 'Lesław Finze', *Trubadur* 2007, No. 2 (43), [online:] http://www.trubadur.pl/old/Biul_43/Finze.html [6 September 2020].

These and many other examples show that the Lviv period with its spiritual atmosphere, that is the years of professional studies and direct participation in the cultural and artistic life of the city on the opera stage, had a significant influence on the further creative fulfilment of the brilliant opera and chamber vocal ensemble of Adam Didur's students. Their activities were associated primarily with the musical culture of Silesia, but it is worth tracing the beginnings of their careers in Lviv, where they studied at the Conservatories and developed professional principles, both artistic and ethical, which allowed them to become successful artists in a very difficult historical period and circumstances. These principles influenced not only the development of the Opera in Bytom, but also the repertoire and trends of the Polish opera and chamber vocal performance in the next decades.

Bibliography

- Aleksandrov, Yury V., *Psykhohohiia rozvytku* [Psychology of development], Kharkiv 2015.
- 'Arno Franciszek', [in:] *Słownik biograficzny teatru polskiego* [Biographical dictionary of Polish theatre], ed. by Z. Wilski et al., Vol. 2, Warszawa 1994, [online:] <https://archiwum.teatrwielki.pl/baza/-/o/franciszek-arno/199011/20181> [28 February 2019].
- Baciar na wygnaniu* [Baciar in exile], [online:] <https://historia.uwazamrze.pl/artykul/1096119/4> [28 February 2019].
- Bilas, Olesya, *Kompozytorski styl yak chynnyk khudozhnoi tsilisnosti dramatychnoho spektakliu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskoho ta V. Kaminskoho do vystav Natsionalnoho akademichnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi)* [Style of a composer as a factor of artistic integrity of dramatic performance (on the example of music of A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for the plays of the Mariya Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater)], Thesis for PhD in Arts, Lviv 2018.
- Brzeźniak, Marek, 'Jubileusz z Wiktoria' [Jubilee with Victoria], [in:] *Trybuna Śląska* 1995, No. 137.
- Brzeźniak, Marek, 'Do Bytomia stale wracał' [He constantly returned to Bytom], *Śląsk* 2010, No. 4, 19 April 2010, [online:] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/92393/do-bytomia-stale-wracal> [28 February 2019].
- Hiolski Andrzej*, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich (February 2003, 2014), [online:] <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-hiolski> [28 February 2019].
- Chodorowski, Jacek, *Jadwiga Lachetówna-Bursztynowicz*, [online:] http://www.trubadur.pl/old/Biul_40/Lachetowna.html [28 February 2019].
- Chodorowski, Jacek, 'Lesław Finze', *Trubadur* 2007, No. 2 (43), [online:] http://www.trubadur.pl/old/Biul_43/Finze.html [6 September 2020].
- Golik-Szarawarska Grażyna, 'Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonasans badawczy' Rekonasans badawczy [Lviv origins of the Opera in Silesia after the Second World War. Research exploration], [in:] *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku* [An unusual

- connection between the Eastern and Western Borderlands. The influence of Lviv inhabitants on the development of science and culture in Upper Silesia after 1945], ed. by K. Hessa-Kwaśniewicz et al., Katowice 2012.
- Janicki, Jerzy, *A do Lwowa daleko aż strach... Alfabet lwowski (wspomnienia aktorów, artystów, ludzi nauki)* [It's such a long way to Lviv... Lviv's alphabet (actors', artists', and scholars' memories)], Warszawa 1996.
- Januszewska-Warych, Maria, 'Uzdolnienia muzyczne, zdolności i muzykalność dzieci' [Musical talent, abilities and musicality in children], *Nauczyciel i Szkoła* 2006, Vol. 3–4 (32–33).
- Kański, Józef, 'Franciszka Deniz-Słoniewska', [in:] *Internetowy Polski Słownik Biograficzny* [Online Polish biographical dictionary], [online:] <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/franciszka-sloniewska> [5 June 2019].
- Kański, Józef, *Mistrzowie sceny operowej* [Masters of the opera], Kraków 1998.
- Kiczor, Jan Stanisław, *Andrzej Hiolski – baryton – „urokliwy mruk” – śpiewał, bo sprawiało mu to przyjemność* [Andrzej Hiolski – baritone – ‘a charming curmudgeon’ – he sang because it gave him pleasure], [online:] <https://pisarze.pl/2016/10/24/jan-stanislaw-kiczor-andrzej-hiolski-baryton-urokliwy-mruk-spiewal-bo-sprawialo-mu-to-przyjemnosc/> [28 February 2019].
- Kijanowska-Kamińska, Luba, 'Fenomen Opery Śląskiej i “emigracja ekstremalna”' [The phenomenon of the Silesian Opera and ‘an extreme emigration’], [in:] *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Traditions of the Silesian musical culture], Vol. 13, ed. by A. Wolański et al., Wrocław 2015.
- Mazepa, Leszek, *Adam Didur we Lwowie* [Adam Didur in Lviv], Wrocław 2002.
- Mazepa, Leszek, Mazepa, Teresa, *Sbliakh do muzychnoi akademii u Lvovi. T. 1 Vid doby miskykh muzykantiv do Konservatorii (poch. KhU st. – do 1939 r.)* [Path to the musical academy in Lviv. Vol. 1. From the time of urban musicians to the Conservatory (early 19th century – until 1939)], Lviv 2003, p. 38.
- Mazepa, Teresa, Mazepa, Leszek, *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie Lwowie* [Sketches from the history of vocal music in Lviv], Wrocław 2008.
- Pawińska Marta, 'Addio Vittoria bravissima. Wiktoria Calma', *Trubadur* 2007, No. 2 (43), [online:] <http://trubadur.pl/archiwum-trubadura/biul-43/addio-vittoria-bravissima> [6 September 2020].
- Pewińska, Gabriela, *Nasza ciocia z innego świata. Jej prochy niech spoczną w gdańskiej ziemi, po życiu niezwykłym* [Our aunt from a different world. May her ashes rest in Gdańsk after her outstanding life], [online:] <http://gdansk.naszemiasto.pl/archiwum/nasza-ciocia-z-innego-swiata-jej-prochy-niech-spoczna-w,1406228,art,t,id,tm.html> [28 February 2019].
- Pilonis, Halina, 'Mieszanie krwi' [The mixing of blood], *Śłużba Zdrowia*, 14 March 2011, No. 17–25, [online:] https://www.sluzbazdrowia.com.pl/artukul.php?numer_wydania=4018&art=1 [6 September].
- Plohn, Alfred, 'Koncert symfoniczny Polskiego Związku Muzyków' [Symphonic concert of the Polish Association of Musicians], *Chwila* 1921, No. 854 (5 June).
- Sacher, Wiesława, *Wczesnoszkolna edukacja muzyczna* [Early-school music education], Kraków 1997.
- Sokhan', Lidiya V., *Pojezija zhiznetvorchestva. Razmyshlenija o tainstvah dushi i prevratnosti chelovecheskoj zhizni: stihy, aforizmy, maksimy, sentencii, psihologicheskie jesse* [The Poetry of life creating. Reflections on the mysteries of the soul and the vicissitudes of human life: poems, aphorisms, maxims, psychological essays], Kyiv 2009, p. 66.

Sokhan', Lidiya V., *Iskusstvo zhiznetvorchestva. Prednaznachenie. Zhiznetvorchestvo. Sud'ba: Sociologicheskie ocherki, social'no-psihologicheskie jesse, interv'ju, glossarij* [The art of life creation. Purpose. Life creativity. Fate: Sociological essays, socio-psychological essays, interviews, glossary], Kyiv 2010.

Wypych-Gawrońska, Anna, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918* [Opera and operetta theatre in Lviv in the years 1872–1918], Kraków 1999.

Wychowankowie szkoły wokalne Adama Didura i ich działalność na rzecz sztuki operowej na Śląsku

Streszczenie

W 1945 roku Adam Didur wraz z całą ekipą swoich uczniów – gwiazd ówczesnej lwowskiej sceny operowej, wyjechał na zawsze z miasta, w którym ukończył Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego u profesora Walerego Wysockiego, wznosił się na szczyty kariery artystycznej i spędził najlepsze lata swego życia. Wyjazd ten odbywał się w okolicznościach wysoce niesprzyjających, lecz w najbliższej przyszłości ich działalność miała zaowocować wyjątkowo istotnymi osiągnięciami Opery Śląskiej.

Lwowska tradycja w sposób szczególny wpłynęła na kształtowanie i rozwój sceny operowej w Bytomiu, chociaż sam Didur działał tutaj bardzo krótko, tylko przez rok, do swojej przedwczesnej śmierci w 1946 roku. Natomiast jego uczniowie, do których zaliczamy Wiktorię Calmę, Franciszkę Denis-Słoniewską, Jadwigę Lachetównę, Franciszka Arno, Lesława Finzego, Andrzeja Hiolskiego, Włodzimierza Hiolskiego-Lwowicza, Władysława Szepetyckiego, Ryszarda Żabę, z wielkim powodzeniem kontynuowali rozpoczętą przez Mistrza sprawę. Ich działalność kojarzy się przede wszystkim z kulturą muzyczną Śląska, jednak warto prześledzić początki ich kariery we Lwowie, gdzie studiowali we wspomnianym Konserwatorium i przyswoili profesjonalne zasady, zarówno artystyczne, jak i etyczne, uświadamiające przeznaczenie artysty operowego w tym bardzo trudnym okresie i okolicznościach, w jakich przyszło im działać. Wspomniane zasady rzutowały nie tylko na rozwój opery w Bytomiu, lecz także na treść i kierunki polskiej wokalistyki operowej i kameralnej następnych dziesięcioleci.

Students of Adam Didur's Vocal School and Their Activities for the Development of Silesian Operatic Art

Summary

In 1945 Adam Didur together with a group of his students – the stars of the opera in Lviv – left forever the city in which he had finished the Conservatory of the Galician Music Society, studying under Prof. Walery Wysocki, reached the height of his artistic career and

spent the best years of his life. They were leaving in unfavourable circumstances, but in the nearest future their activity would result in particularly important achievements of the Silesian Opera.

The Lviv tradition had a significant influence on the development of the opera house in Bytom, although Didur himself worked there for a very brief period of time until his premature death in 1946. His students, such as Wiktoria Calma, Franciszka Denis-Słoniewska, Jadwiga Lachetówna, Franciszek Arno, Lesław Finze, Andrzej Hiolski, Włodzimierz Hiolski-Lwowicz, Władysław Szeptycki and Ryszard Żaba, successfully continued the cause initiated by their mentor. Their activity is usually associated with the musical culture of Silesia, it is, however, worth tracing their careers back to the beginnings in Lviv, where those artists studied at the above-mentioned Conservatory and adopted professional, both artistic and ethical, principles that defined the role of an opera artist in those difficult times and circumstances in which they had to work. The above-mentioned principles had an effect not only on the development of the opera in Bytom, but also on the content and trends of the Polish opera and chamber vocal music throughout the next decades.

LYUBA KYYANOVSKA-KAMINSKA

Profesor doktor habilitowany, kierownik katedry historii muzyki Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki. Absolwentka tejże Akademii, praca doktorska pt. *Funkcje programu literackiego w odbiorze utworu muzycznego* (Leningrad, 1985), praca habilitacyjna: *Ewolucja galicyjskiej kultury muzycznej XIX–XX wieku* (Kijów, 2000). Autorka ok. 15 monografii i podręczników, ponad 350 artykułów w wydaniach naukowych Ukrainy, Polski, USA, Niemiec, Austrii, Słowacji, Szwajcarii, Włoch, Rosji i innych krajów. Odznaczenie „Zasłużony dla kultury polskiej” (2009). Główne monografie: *Ewolucja galicyjskiej kultury muzycznej XIX–XX wieku*, Tarnopol, Społom, 2000. – 296 s.; *Syn stulecia Mykoła Kolessa*, Lwów, wyd. NTS, 2003. – 496 s.; *Miroslaw Skoryk. Człowiek i artysta*, Lwów, wyd. czasopisma „Ji”, 2008. – 592 s.

Professor Doctor Habilitated, the head of the Chair of History of Music of the Lviv National Musical Academy, M. Lysenko. She graduated from the Lviv Academy. Doctoral dissertation: *Funkcje programu literackiego w odbiorze utworu muzycznego* [The functions of the literary programme in the reception of a musical work] (Leningrad, 1985), habilitation thesis: *Ewolucja galicyjskiej kultury muzycznej XIX–XX wieku* [The evolution of Galician musical culture in the 19th and 20th centuries] (Kiev, 2000). She is the author of around 15 monographs and handbooks, more than 350 papers published in Ukraine, Poland, the USA, Germany, Austria, Slovakia, Switzerland, Italy, Russia and other countries. She was awarded the Order of Merit for Polish Culture (2009). Her main monographs include: *Ewolucja galicyjskiej kultury muzycznej XIX–XX wieku* [The evolution of Galician musical culture in the 19th and 20th centuries], Ternopil, Społom, 2000 – 296 pp; *Syn stulecia Mykoła Kolessa* [Mykoła Kolessa, the son of the century], Lviv, NTS, 2003 – 496 pp, and *Miroslaw Skoryk. Człowiek i artysta* [Myroslav Skoryk. The man and the artist], Lviv, Ji Magazine, 2008 – 592 pp.

ZORYANA LASTOVETSKA-SOLANSKA

Docent w Katedrze Historii Muzyki Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki. Ukończyła tę uczelnię na Wydziale Historii Muzyki w 2004 roku. W 2007 roku uzyskała stopień doktora nauk o sztuce, na podstawie dysertacji *Muzyczne wartości i wyznaczniki we współczesnym kontinuum kulturowym Ukrainy*. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dziedzin historii muzyki, socjologii muzyki, infrastruktury muzycznej oraz muzyki i literatury. Od 2017 roku odbywa staż habilitacyjny. Temat jej pracy habilitacyjnej brzmi: *Infrastruktura życia muzycznego Ukrainy w procesach kulturowo-historycznych XIX wieku i początków XXI wieku*.

She is an Assistant Professor (Docent) of the History of Music Department at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Graduated from the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (History of Music Department) in 2004. In 2007 she earned a PhD in Art Sciences. The dissertation's title was *Musical Values and Needs in Modern Cultural Continuum of Ukraine*. Her research interests concentrate on the fields of history of music, musical sociology, musical infrastructure, and music and literature. Since 2017 Zoryana Lastovetska-Solanska has entered the post-doctoral programme (habilitation). The topic of her habilitation research is *Infrastructure of the Musical Life of Ukraine in the Cultural and Historical Processes of the 19th Century and the Beginning of the 21st Century*.

2

**Śląska kultura –
między narodami i konfesjami**
Silesian Culture –
Between Nations and Confessions

BOŻENA MUSZKALSKA

University of Wrocław

The Acoustic Environment of the Interwar Breslau in the Egodocuments of Jewish Residents

Steven Feld, an American cultural anthropologist and musicologist, the author of the monograph *Sound and Sentiment*, originally published in 1982, ponders in the 'Introduction' to the third, 2012 edition of the book on how he would like it to be read now, after the 30 years of extensive research, and gives the following answer:

Quite simply: listen to it. Listen to my history of listening to the rain forest and Bosavi people. Listen to how, on each and every recorded track, you hear different configurations of what Bosavi people call 'lift-up-over-sounding,' a continual overlapping, alternating, and interlocking sonic figure and ground. Listen to *Voices of the Rainforest* to hear how knowing the rain forest world animates multiple forms of instrumental and vocal expression. Listen to *Rainforest Soundwalks* to hear the everyday ambient sound environment as acoustic *habitus*. [...] Listen to the Bosavi world of ritual and ceremony as I first heard it on the wane in the 1970s, including the weeping and song tracks that are transcribed, translated, and analyzed in that book. Listen to how the world of ritual is embedded in the everyday ways people work in and sing with the rain forest. [...] Experiment with the 'lift-up-over-sounding' of reading and listening to hear felt sentiments as the embodiment of knowing the world through sound.¹

In the same text, Feld also introduces the term **acustemology**, which conjoins the words 'acoustic' and 'epistemology', to refer to a new discipline that he has created after years of research. Its central premise is the idea that sound may be an important tool for acquiring knowledge on the community under study, its culture and environment. Feld noticed that the Kaluli (Bosavi) people, who live in

¹ S. Feld, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2nd ed., Durham & London 2012, s. XXVII–XXVIII.

rainforests, can within a few seconds gather information on what is going on in the forest, on the time of the day and the year, and the awaiting danger, etc., by listening to the sounds in their surroundings.²

Following Feld's reflection, I would like to invite the readers to listen attentively to the acoustic environment of the interwar Breslau (nowadays Wrocław) as it was experienced by Jewish residents. We shall move back in time to that period not by means of audio or video recordings, but with memoirs written by the Breslau residents of Jewish origins. The descriptions of the surrounding sounds contained in the memoirs are no substitute for the recordings, which were already in existence at that time (although not directly related to Jewish circles), but they will allow us to get the idea of the soundscapes that we cannot perceive directly, of the meaning of specific sounds in the culture of the time, and of the emotions that those sounds evoked. They will also enable us to penetrate the otherwise inaccessible private sphere of life.

When analysing selected documents, I shall refer to the concepts of a soundscape and an 'earwitness'³ proposed by Raymond Murray Schafer,⁴ the initiator of the so-called soundscape studies, which have a long-standing tradition in Wrocław. Since 2009 the Soundscape Research Studio headed by Dr Robert Losiak has been operating at the University of Wrocław. The Studio engages in research on man's acoustic environment, and recently also historical soundscape.

For the discussion in question, it is important to emphasise that a soundscape perceived by a listener is not identical with a soundscape conceived as his or her acoustic environment. It is a cultural phenomenon, which implies that it does not exist objectively as a fragment of reality that is perceived aurally, but it is a subjective, or rather intersubjective, interpretation of what we can hear. Discussing the possibilities of studying the soundscape of the past, Schafer introduces the figure of a listener witness (earwitness), who testifies to his or her acoustic experiences through discourse. Some listener witnesses – as noticed by Schafer – have an exceptional talent for recording the soundscape in the form of language representation. Their descriptions are an important link with the soundscapes of the past, all the more so that sound has the power of evoking memories, and as an auditive memory site, it may become a means of conveying history. Sound is one of the strongest stimuli that evokes powerful emotions and revives the images stored in memory.⁵

Before addressing the main topic of the article, I shall briefly discuss the Jewish community of the interwar Breslau and the city itself.

² *Ibidem*, s. XXVII.

³ Earwitness: One who testifies or can testify to what he or she has heard.

⁴ R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1993, p. 9.

⁵ *Ibidem*.

In the period under discussion, the Jewish community in Breslau was the third largest community of Jews in Germany (following Berlin and Frankfurt am Main). It was a heterogenic group consisting of orthodox members belonging mostly to the East Jewish proletariat, followers of Reform Judaism, German Jewish patriots and Zionists, cosmopolitans, Marxists, traditionalists, and the so-called assimilated Jews. The community was also diversified in terms of language.⁶

The interwar period, which is the time frame for our discussion, was a time of rapid technological development and popularisation of sound-emitting devices such as telephone, radio, or doorbell. It was also a time when increasing numbers of Jewish refugees were coming to Breslau from Poland and Russia, bringing with them the languages used in those territories. Finally, it was also a time of increasing anti-Semitism and Hitler's rise to power, involving the use of the loudest and most terrifying sounds.⁷

Carolyn Birdsall, the author of the book *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*, uses Lodovic Tournès' term 'technologised brutalisation of a soundscape' to refer to the acoustic environment of the First World War.⁸ Such brutalisation continued into the interwar period, except that the sounds of devices were replaced by the screams of people.

The history in and of the sound

What sounds can we then expect to find in the accounts of the Jews describing the period from the birth of Weimar Republic to the outbreak of the Second World War? What sounds were the **signs** of that time for the Jews? What music did they perform and listen to? What was the soundscape of their homes?

There are numerous Jewish accounts of the interwar years spent in Breslau, including descriptions by listener witnesses. My discussion is based on five sources: the memoirs of Abraham Asher, Willy Cohn, Walter Tausk, Theodor Rosenthal, and Anita Lasker-Wallfish.

Abraham Asher (b. 1928) is a historian and the author of the book *A Community Under Siege. The Jews of Breslau Under Nazism by Abraham Asher*.⁹ In his

⁶ M. Łagiewski, *Wrocławscy Żydzi 1850–1944* [The Wrocław Jews], 2nd ed., Wrocław 1997, pp. 10–12; L. Ziątkowski, *Dzieje Żydów we Wrocławiu* [The history of Jews in Wrocław], Wrocław 2000, pp. 98–100.

⁷ L. Ziątkowski, *op. cit.*

⁸ C. Birdsall, *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*, Amsterdam 2012, s. 15.

⁹ A. Asher, *Obleżona społeczność. Wrocławscy Żydzi w czasach nazizmu*, transl. by J. Tyszkiewicz [orig. title: *A Community Under Siege. The Jews of Breslau Under Nazism by Abraham Asher*], Wrocław 2009.

memoirs he writes that his family were Galician Jews who settled in Breslau in 1920. His parents run a shop there, and his home was Jewish through and through. The family never considered themselves German. They spoke Yiddish and celebrated the Sabbath; the father went to the *shetibel*, which was a place of prayer.¹⁰ After the prayer in 'their own' synagogue, the children went to the German White Stork Synagogue to 'listen to music'.¹¹

Willy Cohn (1888–1941), the author of the book *No Justice in Germany: The Breslau Diaries, 1933–1941*,¹² was a historian. His family had lived in Breslau for several generations, which was why – as he claimed – they felt attached to Germany and engaged in the Zionist movement. They belonged to a circle of merchants, and Cohn's home was a home of music and literature. He was brought up in the spirit of liberal Judaism, but he leaned strongly towards the conservative-orthodox strand. He was a passionate user of the telephone, which is confirmed by his memoirs.

Dr Theodor Rosenthal (1882–1964) is the author of a memoir written in Tel Aviv in the years 1940–1941 (the manuscript is held at the Leo Beck Institute in New York¹³). He was a physician. His father held the office of rabbi after Gedaliah Tiktin. Theodor studied Greek, which enraptured him with its sound – as he wrote in his memoir. He also learnt French and English. His family were religious progressive Jews. Rosenthal reminisced:

On Friday evenings there was good food, there were often guests, especially students of the theological seminary, *zemirot* were sung by the children with beautiful Hungarian melodies. (My mother came from Moravia). Although not musically educated, she [the mother] was very musical. Going to a good concert was a feast for her. Beethoven's symphony or a warm, musical voice could move her to tears. She made sure her children received music lessons. For example, she bought a violin and arranged a teacher for me behind her husband's back [...] – writes Theodor – After one or two years I already played at my parents' birthdays, often quite difficult pieces, movements of classical concertos, etc. Even though I did not become an artist, the love for music and for the memory of the great violinist Joseph Joachim, Sarasate and others, whom I had heard in Breslau and Berlin, accompanied me throughout my whole life. [...] Later, I played a lot of chamber music, and for years

¹⁰ Many of such places of prayer, where services in Hebrew were held, were created in Breslau after Eastern Jews (*Ostjuden*) had come to the city.

¹¹ A. Ascher, *op. cit.*, p. 18. See also: K. Friedla, *Juden in Breslau/Wrocław 1933–1949: Überlebensstrategien, Selbstbehauptung und Verfolgungserfahrungen*, Köln 2015, p. 81.

¹² W. Cohn, *Żadnego prawa – nigdzie. Dziennik z Breslau 1933–1941, Wybrane fragmenty*, transl. V. Grotowicz [orig. title: *Kein Recht, Nirgends. Breslauer Tagebücher 1933–1941. Eine Auswahl*], Wrocław 2016.

¹³ T. Rosenthal, *Tagebuch*, [online:] http://digital.cjh.org:1801/view/action/nmets.do?DOC-CHOICE=506163.xml&dvs=1561127518187-222&locale=pl_PL&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=2&divType=©RIGHTS_DISPLAY_FILE=lbi-copyrightnotice-01 [16 May 2018].

I was a member of the orchestra of dilettantes which performed compositions by Beethoven, Brahms, Mozart and Haydn.¹⁴

Anita Lasker-Wallfisch (b. 1925), the author of the book *Inherit the Truth, 1939–1945: The Documented Experiences of a Survivor of Auschwitz and Belsen*,¹⁵ is also a character in the film *Wir sind Juden aus Breslau* by Karin Kaper and Dirk Szuszies. As an educated violinist, she played in the women's orchestra at the Auschwitz concentration camp. She comes from a bourgeois family of assimilated Jews, followers of the liberal strand of Reform Judaism. Her father was a lawyer who run a prosperous law office. He fought as a frontline soldier during the First World War. In her memoir, Anita Laske-Wallfisch writes that music played an important role in the life of her family. Her mother was a talented violinist. The atmosphere of the family home is well-documented by the following quotation from the above-mentioned book:

I remember vividly the cosy feeling when I was lying in bed listening to my mother practising. She usually started her practising routine with the opening octaves of Beethoven's Concerto. My father loved to sing and we had a great collection of chamber music in the house. My oldest sister Marianne played the piano, Ranate the violin, and I played the cello. We played Trios together, and as a special treat I was occasionally allowed to take part in the weekly quartet sessions.¹⁶

Anita was sent to Berlin to study cello as in Breslau there was no good-enough teacher for her. At Anita's home, they spoke mainly German, but the father – convinced that the knowledge of French should be cultivated in case the French came to power – ordered that on Sundays only that language should be spoken at home. Anita commented on this ritual in the following way: 'In my youthful ignorance I considered this to be absolutely ridiculous and never opened my mouth on Sundays.'¹⁷

Walter Tausk (1890–1941) wrote memoirs some of which were published in the book *Breslauer Tagebuch 1933–1940* [Breslau diary 1933–1940].¹⁸ He was an entrepreneur and a writer. At his home, they spoke German; he also learnt English. On important holidays, the family went to the synagogue, but Walter did not share their religious views, and he became a Buddhist.¹⁹

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A. Lasker-Wallfisch, *Inherit the Truth, 1939–1945: The Documented Experiences of a Survivor of Auschwitz and Belsen*, London 1996.

¹⁶ *Ibidem*, s. 7.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ W. Tausk, *Dżuma w mieście Breslau* [orig. title: *Breslauer Tagebuch 1933–1940*], transl. R. Kincel, Warszawa 1977, [online:] <https://pl.scribd.com/document/17606990/Walter-Tausk-D%C5%BCuma-w-Mie%C5%9Bcie-Breslau-Wroc%C5%82aw> [10 January 2018]. His memoirs, held by the University Library in Breslau, consist of seven volumes.

¹⁹ *Ibidem*.

In all the accounts that have been listed, sound is associated with anti-Semitism, power and the sense of threat. The above-mentioned brutalisation of the soundscape is reflected in numerous sound descriptions of power demonstrations, anti-Semitic manifestations, arrests and attacks on Jews in public places. Music often accompanies the reported events. It is even present in the description of the scene from the concentration camp that operated in Breslau in 1933. The newly arrived prisoners were greeted with a song and nettles – as Cohn notes.²⁰ The actions against Jews escalated after Hitler's rise to power in 1933, but earlier there had also been numerous anti-Semitic incidents.

This is how Tausk comments on the celebration of All Souls' Day in his account of 24 November 1925:

War victims were commemorated at four different mass gatherings! And they all had the party's face and overtones. Of course, they called again for revenge and roared war songs in the halls, and the black-clad priests blessed it again – just like in 1914–1918. And so: a German has not forgotten anything and has not learnt anything! Instead of dropping the deliberations about the dreadful war and secure themselves a decent place in the concert of nations, they do their best to ensure that a German remains a disturber of peace.²¹

When analysing this description, I would like to point out (following Elżbieta Rybicka²²) two models of representation of an acoustic experience that are used in such accounts. On the one hand, the description is onomatopoeised through the use of the most direct possible equivalents of auditory perception, e.g. 'they roared war songs', on the other hand, there are musical metaphors used to describe non-musical auditory experiences, e.g. in the following expression: 'secure themselves a decent place in the concert of nations'.²³ Apropos of the second model, let me quote a metaphor from Rosenthal's account: 'When in retrospect I look at the period 1919 to 1933, I see on what volcano the German nation danced and, above all, we, the Jews, danced.'²⁴

Anti-Semitic reactions could also be heard in Breslau's intellectual circles. Ascher describes an anti-Semitic incident at the University of Breslau – a boycott of the lectures of Prof. Ernst Cohn's, who was employed at the Faculty of Law (earlier he had lectured at universities in Frankfurt and Cologne). Let us 'listen' to this description:

... on 10 November 1932, when Ernst Cohn appeared at the university to give the first lecture, he was greeted by a large group of students who filled the room and immediately

²⁰ W. Cohn, *op. cit.*

²¹ W. Tausk, *op. cit.*

²² E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Geopoetics. Space and place in modern literary theory and practice], Kraków 2014, p. 250.

²³ T. Rosenthal, *op. cit.*

²⁴ *Ibidem.*

started to boo and ‘tap loudly’, making it impossible for him to deliver the lecture. He tried to debate with the students, but he met with the cries: ‘We don’t want any Jews, away with the Jews.’ Ernst Cohn left the lecture hall, but the noise continued. It was only the police that were able to restore order removing the people from the room. Several hours later, when Cohn tried to give another lecture, there was an even greater commotion. The eyewitnesses, who heard the students singing the Nazi song *Horst Wessel Lied* and the national anthem *Deutschland, Deutschland über alles*, claimed that it had looked as if the whole lecture hall had been transformed into a centre for political gatherings. When the vice-chancellor came trying to silence the students, he was shouted down, and the police had to restore order again. When Ernst Cohn was leaving the university, he came across a large group of students who hurled insults at him and sang with contempt: ‘Haven’t you seen the little Cohn?’ Escorted by two policemen, the professor managed to get to the car and was taken home.²⁵

With Hitler’s rise to power, the acoustic space of the city came under total control of the ruling powers. On Sunday, 12 February 1933, from 9 to 14 o’clock there was a ‘propaganda march’ of the SA, SS and Stahlhelm, which was described by Walter Tausk in the following way:

According to my estimate, 5000 people, if not more, marched in the column... This Hitler’s guard, with clumsy posture and poorly drilled (unlike the Stahlhelm), trundled along Kaiser Wilhelm Strasse [currently Powstańców Śląskich street] to the beat of military music and even louder roaring of, among others, anti-Semitic songs, conveying the idea of what the Third Reich might be like.²⁶

However, it still took the assimilated Jews a long time to realise the brutal truth that Germany no longer wanted to be their homeland. Many of them had fought along with the Germans at the frontline during the First World War. They considered themselves proud German patriots. Their bitter disappointment is expressed *expressis verbis* in Theodor Rosenthal’s description of the events on the day following the Night of Broken Glass, which, *nota bene*, owes its name to the sound of broken glass from smashed-up windows of Jewish shops and synagogues. Coming back from the hospital on that day, he saw the smoking synagogue and heard that Jews were to be arrested, but it all seemed ‘incomprehensible’ and ‘incredible’.

Here is a quote from Rosenthal’s memoir:

In the afternoon, between 2 and 3 o’clock, Gestapo officials appeared in our apartment to arrest me. Margot wanted me to use the back door and run away. I refused, however. I went to the official who wanted to arrest me and asked him why it was happening. He was a man in civilian clothing with a bad face. He answered me: You murdered Mr. von Rath. I denied it, but he did not make further conversation. I also told him that I had left a seriously ill

²⁵ A. Ascher, *op. cit.*, s. 79.

²⁶ W. Tausk, *op. cit.*

person who had been operated in the hospital and I would like to call there at least. He replied that it did not matter if several Jews more or less suffocated.²⁷

Theodor's brother Ernst was also arrested. In the evening, they were taken with thousands of other Wrocław Jews to the railway station outside the city.

The pavements were full of people – writes Rosenthal – especially women who shouted 'Hepp Hepp!' or 'Smash the Jewish pigs!' and 'Throw them into the Oder!' or 'It is not worth wasting cartridges for these pigs!', and so on. It lasted an hour on the street of the hometown, which, for all his life, had been a homeland for a man, who felt really connected with its population.²⁸

A recurrent motif in the autobiographical accounts is listening to the radio. The prominent role of the radio in the period in question proves that sounds were used as a direct tool serving the authorities and employed in the political fight. The radio was considered as an important source of information, evoking the sense of threat or hope. The memory of the sounds heard on the radio could cause a lifelong trauma. Among such sounds were those that heralded cataclysm. Goebbel's and Hitler's speeches broadcast on the radio on 27 September 1938 were described by Walter Tusk – probably the most gifted earwitness of the authors mentioned above – in the following way:

Yesterday in the evening, a war manifestation was broadcast on the radio. First, there was a mixture of thunderous applause, music and chanting. The head of the Ministry of Lies spoke first. Here is a short description of him. During the World War, Goebbels spent long hours sitting at the school desk because his severe flat feet made him unfit for military service, which, by the way, the whippersnapper was truly glad about. In 1918, he passed the school-leaving exams and started to study the history of art. Over the course of time, what was left of the history of art was the art of falsifying history. Yesterday, at the end of his speech, he spoke to the hall with his disgusting oily voice and equally loathsome diction, drawling and modulating sounds and words in an affected manner: 'Führer gave an order! Let's follow him!' Then he shoved a torch into the other speaker's hand shouting: 'Your country wants war! Proclaim it!' Then Hitler climbed the podium. His voice is initially toned down, quiet, tired, subdued and slow. Then it raises to screaming, it becomes shorter, high-pitched, jumpy, it catches and brakes off unintelligibly, there follows a short pause, a momentary illusion that he has shouted it out, and then it starts from the beginning. The content of the speech is not important since it is full of lies and demagogy. Hitler's speech is interrupted every now and then by the public's chanting (animals detailed to a rally). Whole choirs are bawling: 'Sieg heil!', even if it does not suit the context. Another cheer: 'Ein Reich, ein Volk, ein Führer!' is barked allegretissimo in semibreves over and over again, and it sounds like 'woof, woof'. Naturally, it couldn't do without the slogan: 'Do away with Czechoslovakia!', etc. Jews, pope and communists were left alone this time.²⁹

²⁷ T. Rosenthal, *op. cit.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ W. Tusk, *op. cit.*

At the end I would like to return to musical issues. After Hitler's rise to power, Jews were completely excluded from Germany's cultural life. They were denied admittance to concerts and cinemas. Even the amateur orchestra in which Theodor Rosenthal played was forbidden from performing.

The atmosphere that dominated Breslau did not, however, cause the Jewish cultural life to die down. The Cultural Association was established, which – though controlled by the Nazis – could organise as part of its activity concerts by Jewish musicians. Mostly they performed oratorios with orchestra (e.g. by Händel) and symphonies. Rosenthal mentions such concerts in the New Synagogue, in which he participated as a violinist, and testifies to their high level.³⁰

The New Synagogue was set on fire and then blown up during the Night of Broken Glass on 9 November 1938. The Jews' life was overwhelmed by the premonition of an imminent cataclysm. At home, they mainly discussed the possibility of emigrating and were terrified of being arrested. 'Whenever the doorbell rings, one tenses up inside, and his heart starts thumping faster', wrote Tausk.³¹

The descriptions of events between the end of the First World War and the outbreak of the Second World War, full of simply deafening noises, are in stark contrast to the soundscape of the day of the outbreak of the war as remembered by Anita Lasker-Wallfish: 'The war broke out on the 31 August 1939 – I remember this day very well. I looked out of the window and was surprised that I could not see any fighting or hear any shooting.'³²

Silence fell over the city. Silence before a storm. The eye of the storm.

Bibliography

- Birdsall, Carolyn, *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*, Amsterdam 2012.
- Ascher, Abraham, *Obleżona społeczność. Wrocławscy Żydzi w czasach nazizmu*, transl. J. Tyszkiewicz [orig. title: *A Community Under Siege. The Jews of Breslau Under Nazism by Abraham Ascher*], Wrocław 2009.
- Cohn, Willy, *Zadnego prawa – nigdzie. Dziennik z Breslau 1933–1941, Wybrane fragmenty*, transl. V. Grotowicz [orig. title: *Kein Recht, Nirgends. Breslauer Tagebücher 1933–1941. Eine Auswahl*], Wrocław 2016.
- Feld, Steven, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2nd ed., Durham & London 2012.
- Friedla, Katharina, *Juden in Breslau/Wrocław 1933–1949: Überlebensstrategien, Selbstbehauptung und Verfolgungserfahrungen*, Köln 2015.

³⁰ T. Rosenthal, *op. cit.*

³¹ W. Tausk, *op. cit.*

³² A. Lasker-Wallfish, *op. cit.*, s. 11.

- Lasker-Wallfisch, Anita, *Inherit the Truth, 1939–1945: The Documented Experiences of a Survivor of Auschwitz and Belsen*, London 1996.
- Łagiewski, Maciej, *Wrocławscy Żydzi 1850–1944* [The Wrocław Jews 1850–1944], 2nd ed., Wrocław 1997.
- Murray Schafer, Raymond, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1993.
- Rosenthal, Theodor, *Tagebuch*, [online:] http://digital.cjh.org:1801/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=506163.xml&dvs=1561127518187-222&locale=pl_PL&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=2&div-Type=©RIGHTS_DISPLAY_FILE=lbi-copyrightnotice-01 [16 May 2018].
- Rybicka, Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [Geopoetics. Space and place in modern literary theory and practice], Kraków 2014.
- Tausk, Walter, *Dżuma w mieście Breslau* [orig. title: *Breslauer Tagebuch 1933–1940*], Warszawa 1977, [online:] <https://pl.scribd.com/document/17606990/Walter-Tausk-D%C5%BCuma-w-Mie%C5%9Bcie-Breslau-Wroc%C5%82aw> [10 January 2018].
- Ziątkowski, Leszek, *Dzieje Żydów we Wrocławiu* [The history of Jews in Wrocław], Wrocław 2000.

Aura foniczna międzywojennego Wrocławia w egodokumentach mieszkańców żydowskiego pochodzenia

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest środowisko foniczne w percepcji słuchowej Żydów żyjących w okresie międzywojennym we Wrocławiu. Środowisko to, traktowane jako istotny komponent miasta, jest formowane przez zjawiska foniczne będące rezultatem intencjonalnych i nieintencjonalnych ludzkich działań, a także przez czynniki pozaludzkie (np. szum wody, śpiew ptaków). Zjawiska te, niezależnie od tego, czy powstają w efekcie świadomych działań i są świadomie odbierane, czy nie, wywołują określone postawy i zachowania. Wymiar refleksyjny doświadczenia słuchowego znajduje artykulację między innymi w tekstach językowych, takich jak autobiografie, dzienniki, pamiętniki i listy, które zostały poddane analizie. Szczególny nacisk położono na muzykę tworzoną przez kompozytorów żydowskich, występującą w pejzażu dźwiękowym miasta, a także na muzykę nieżydowską brzmiącą w przestrzeniach, w których przebywali Żydzi. Wychodząc od idei pejzażu dźwiękowego jako opisanej czasowo i przestrzennie sfery doświadczenia fonicznego człowieka, autorka rozważa kwestię, jaka muzyka i w jaki sposób funkcjonowała w życiu wrocławskich Żydów w omawianym okresie, czy jej obecność była na tyle wyrazista i znacząca, by stanowić element decydujący o swoistości pejzażu dźwiękowego tych miejsc Wrocławia, w których żyli i działali Żydzi, i jaki był jej wpływ na kształtowanie „fonicznej tożsamości” członków tej społeczności.

The Acoustic Environment of the Interwar Breslau in the Egodocuments of Jewish Residents

Summary

The paper discusses the acoustic environment perceived aurally by Jews who lived in Wrocław in the interwar period. This environment, treated as an important component of the city, was formed by phonic phenomena resulting from intentional and non-intentional human activities, as well as by nonhuman elements (e.g. the sound of water, birdsong). Such phenomena, regardless of whether they are a result of conscious actions and are consciously perceived or not, provoke certain attitudes and behaviours. The aural experience has its reflective aspect which is articulated in verbal texts such as autobiographies, diaries, memoirs and letters. They are the subject of analysis in the paper. Particular attention is given to music by Jewish composers that was present in the soundscape of the city and to non-Jewish music that could be heard in the areas where the Jews lived. Starting from the idea of a soundscape as a temporarily and spatially defined sphere of a human's phonic experience, the author reflects on what kind of music was present in the life of Wrocław Jews in the period in question and how it accompanied them, whether it was distinctive and significant enough to be an element that determined the specific nature of the soundscape in those areas of Wrocław where Jews lived and worked, and how it influenced the 'phonic identity' of the members of that community.

BOŻENA MUSZKALSKA

Profesor doktor habilitowany, pracuje na stanowisku profesora w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie pełni funkcję kierownika Zakładu Antropologii Muzyki i kierownika Studiów Podyplomowych Dźwięk i Audiosfera, oraz w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Realizowała liczne projekty związane z prowadzeniem badań terenowych w Polsce, na Sardynii, w Portugalii, na Białorusi, na Litwie, w Rumunii, na Ukrainie, na Syberii, w Brazylii, w Turcji i w Australii. Jest autorką książek, m.in. *Traditionelle mehrstimmige Gesänge der Sarden* (Poznań 1995), *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego* (Poznań 1999), *Głosy z przeszłości. Tradycje muzyczne we wspomnieniach oborniczian* (Oborniki Śląskie 2006), „*A jednak po całej ziemi slychać ich dźwięk*”. *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich* (Wrocław 2013). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na tradycyjnej muzyce wielogłosowej, muzyce żydowskiej (śpiew synagogałny, audiosfera żydowskiego Wrocławia), kulturach muzycznych polskiej diaspory i zagadnieniach metodologicznych.

Professor Doctor Habilitated, employed as university professor at the Institute of Musicology of Wrocław University, where she is the head of the Department of Music Anthropology and of the Sound and Audiosphere Postgraduate Studies, and at the Adam Mickiewicz University in Poznań. She has carried out many projects connected with field research in Poland, Sardinia, Portugal, Belarus, Lithuania, Romania, Ukraine, Siberia, Brazil, Turkey

and Australia. She is the author of several books, i.a.: *Traditionelle mehrstimmige Gesänge der Sarden* (1985), *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego* [Traditional vocal polyphony in Mediterranean cultures] (Poznań 1999), *Głosy z przeszłości. Tradycje muzyczne we wspomnieniach oborniczian* [Voices from the past. Musical tradition in the memories of people from Oborniki Śląskie] (Oborniki Śląskie 2006), *‘A jednak po całej ziemi słycać ich dźwięk’. Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich* [‘And their voice can be heard around the world’. Music in Ashkenazi Jews’ religious life] (Wrocław 2013). Her research interests concentrate on traditional polyphonic singing, Jewish music (synagogue singing, audiosphere of the Jewish Wrocław), musical cultures of the Polish diaspora and methodological problems.

3

Śląska muzyka ludowa
Silesian Folk Music

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI

Uniwersytet Wrocławski

Rytualna antymuzyka w tradycji kulturowej Śląska

Na Śląsku, mimo wysokiego poziomu cywilizacji, stosunkowo wcześnie zapoczątkowanych procesów urbanizacyjnych, a z czasem industrialnych, przetrwały do czasów współczesnych pewne przejawy dawnych tradycji kulturowych. Chodzi tu o spuściznę przekazywaną międzypokoleniowo, w relacji mistrz – uczeń, bez pośrednictwa pisma, również zapisów nutowych. W odniesieniu do kultury ludowej paradoksalnie to właśnie względnie wysoki poziom cywilizacji i zamożności chłopów sprzyjał zachowaniu relikwów tradycji, w tym folkloru, jako że nie kojarzyły się im z dawnymi czasami biedy, o których chcieliby zapomnieć, jak w wielu innych regionach Polski.

Na całym obszarze Śląska, abstrahując od XV-wiecznego podziału Śląska na Dolny i Górny, kultywowano niegdyś obrzędy mające na celu odprawienie zimy i wprowadzenie wiosny, bez których, jak wierzono, zmiana tych pór roku wcale nie musi nastąpić – niezbędne są działania ludzi. Chodzi tu o wynoszenie marzanny – kukły symbolizującej zimę, zimową martwość przyrody – poza obręb wsi, gdzie ją topiono lub palono, i wnoszenie do wsi nowego latka – przystrojonej zielonej gałęzi – symbolu wiosny i odrodzenia życia. Obrzędy te sięgają korzeniami do czasów jeszcze przedchrześcijańskich, dlatego były zwalczane przez władze kościelne już w średniowieczu. Uchwała synodu diecezjalnego w Poznaniu z około 1420 roku zalecała kapłanom:

Item prohibeatis, ne in dominica „Laetare”, alias „Biała Niedziela”, supeditiosam consuetudinem observent, efferentes quendam imaginem, quam mortem vocant, et in lutum postea projiciunt, quia non carent hujusmodi facta scrupulo superstitionis.

Nie pozwalajcie, aby w niedzielę, która zwie się „Laetare” albo Biała Niedziela, odbywał się zabobonny zwyczaj wynoszenia takowej postaci, którą śmiercią nazywają i w kałuży topią, bo temu nie brak znamion przesądu¹.

¹ *Statuta Synodalia Reverendi in Christo Patris Domini, Domini Andreae Episcopi Posnaniensis*, red. U. Heyzmann, [w:] *Starodawne prawa polskiego pomniki*, t. 4, *Supplementum*, Kraków

W Wielkopolsce bowiem, gdzie obrzędy te również praktykowano, ową kukłę nazywano śmiercichą. Ówczesny biskup poznański Andrzej Łaskarz z Gosławic zwalczał zwyczaje topienia zimy i witania wiosny, zwłaszcza w śródpościu, uważając je za pogańskie². Podobne uchwały podejmowały też inne synody prowincjonalne w Polsce oraz w innych krajach (np. w Czechach). Obejmowały one nie tylko wiernych świeckich, lecz także duchowieństwo. W Polsce przeciwstawianie się Kościoła obrzędowości traktowanej jako pogańska wspierali władcy naszego kraju, co poświadczają średniowieczne kroniki Galla Anonima, Wincentego Kadłubka czy Jana Długosza.

Niemniej obrzędy te, związane z czasem przesilenia wiosennego, podobnie jak inne rytuały czasu przejścia bogate w znaczenia oraz działania symboliczne i magiczne, przetrwały w różnych regionach, zwłaszcza w Wielkopolsce i na Śląsku, przez stulecia. W czasach staropolskich potwierdzają to kroniki Marcina Bielskiego, Marcina Kromera, Macieja Strykowskiego czy Aleksandra Gwaginia (ostatnie dwie także w odniesieniu do Śląska).

Na Śląsku w okolicach Pszczyzny w 1774 roku niemiecki podróżnik obserwował wiosenny rytuał odprawiany przez grupę dziewcząt – opisał ich stroje, a także zanotował tekst pieśni śpiewanej po polsku: „Wyniosłyśmy, wyniosłyśmy marzannę z miasta, / przyniosłyśmy, przyniosłyśmy latorośl do miasta”³. Na Śląsku Opolskim jeszcze pod koniec XVIII wieku obrzęd kultywowali dorośli. W XIX wieku piszą na ten temat ludoznawcy. W XX stuleciu w Wielkopolsce i na Opolszczyźnie odnotowywano go jeszcze w latach trzydziestych, a sporadycznie nawet po drugiej wojnie światowej⁴.

Ze współczesnych terenowych badań etnomuzykologicznych wynika, że wynoszeniu śmiercichy poza granice wsi towarzyszyło gromadne śpiewanie swego rodzaju mantry. Jak pisała Jadwiga Sobieska: „Uporczywe powtarzanie krótkiej, czterotaktowej melodii i nieodmienianego tekstu słownego nadaje śpiewaniu siłę ekstatycznego oddziaływania na świadomość człowieka, niegdyś przekonanego o magicznej mocy dopełnianego obrzędu”⁵.

Z czasem, jak to się dzieje w kulturze tradycyjnej, gdy przestano wierzyć w skuteczność tych rytuałów, przejęły je dzieci, jako rodzaj zabawy, co można obserwować

1877, s. XXVII; A Brückner, *Źródła do dziejów oświaty i literatury polskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 247; *Obrzędy i zwyczaje wielkanocne*, [online:] www.milosierdzie.com/index.php?option=com_content&view=article&id=21&Itemid=157 [15.06.2019].

² *Obrzędy i zwyczaje wielkanocne...*

³ G. Fuchs, *Reformations und Kirchengeschichte der freyn Standesherrschaft Pless*, Breslau 1774, s. 41; D. Simonides, *Folklor i folklorystyka śląska na tle źródeł*, [w:] *Kultura ludowa śląskiej ludności rodzimej*, red. D. Simonides, P. Kowalski, Wrocław–Warszawa 1991, s. 320.

⁴ Zob. J. Sobieska, *Śmiercicha*, [w:] *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, Kraków 1972, s. 143–177; J. Sobieska, *Nowe latko*, [w:] *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, Kraków 1972, s. 179–206.

⁵ J. Sobieska, *Śmiercicha...*, s. 156.

jeszcze obecnie, gdy rządzą ją np. szkoły. Sobieska w 1949 roku usłyszała w Leszczyńskim śpiew dziewczynek z tekstem: „Śmiercicha ze wsi, nowe latko do wsi” i melodią opartą na trychordzie z tercją małą, w jednostajnym ruchu ósemkowo-ćwierćnutowym (zob. przykład 1).



Przykład 1. *Śmiercicha ze wsi*, śpiew obrzędowy. Na podstawie: J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, cz. 2, Warszawa 1982, s. 18, przykład 19. Grafika nutowa M. Kołt.

Zimę – i kojarzone z nią nieszczęścia (np. choroby) – wypędzano też krzykiem, gwizdami, a rytualnej wrzawie służyły klekotki czy blaszane bębny. Podobne obrzędy praktykowano również w innych regionach Polski i Europy, stosunkowo najbardziej zbliżony przebieg do śląskich miały na terenach słowiańskich⁶.

Wskazane wyżej rytuały przesilenia wiosennego należą do obrzędów i zwyczajów czasu przejścia związanych z dwoma cyklami: kalendarza i ludzkiego życia, kultywowanych od wieków, gdzieś jeszcze w pierwszej połowie XX stulecia, a w szątkowej formie i do czasów współczesnych. Do pierwszych, określanych też jako (do)roczne, zaliczamy m.in.: kołędowanie, celebracje zapustne, wielkopostne, wielkanocne, sobótkowe, dożynkowe czy zaduszkowe; te drugie, zwane także rodzinnymi, to chrzciny, wesela i pogrzeby.

W kalendarzowym czasie przejścia, jak wierzono, wzrasta zagrożenie ze strony złych mocy, szczególnie aktywnych w miejscach przejścia (do których należą lokalne granice, rozstaje dróg, pustkowia, cmentarze, wzgórza, duże drzewa) oraz w przejściowych porach doby (takich jak południe czy północ)⁷. W tej lokalizacji przestrzennej i czasowej starano się przeciwdziałać niebezpieczeństwu. Od czasów antycznych po nowożytnie w całej Europie wierzono, że skutecznym sposobem odpędzania sił demonicznych, obwinianych o wszelkie nieszczęścia, w tym choroby, było czynienie hałasu, rytualnej wrzawy, rozbrzmiewanie antymuzyki o magicznej funkcji.

W różnych europejskich, a także pozaeuropejskich krajach i regionach wrzawę obrzędową czyniono krzykiem, trąbieniem, dzwonieniem, bębnieniem, kołataniem kołatkami, uderzaniem w drewniane i metalowe przedmioty (złe duchy miały się obawiać metali), tłuczeniem naczyń i szkła (demony nie lubiły ostrych przedmiotów), strzelaniem z bicia czy wystrzałami z broni palnej⁸. Odnosiło się to przede

⁶ Zob. J. Sobieska, *Śmiercicha...*, s. 143–177; J. Sobieska, *Nowe latko...*, s. 179–206 (tam też odwołania do polskiej i europejskiej literatury przedmiotu).

⁷ J.G. Frazer, *Złota gałąź*, Warszawa 1993, s. 561.

⁸ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 272.

wszystkim do przełomu roku, będącego okresem niepewnym, opanowanym, jak wierzone, przez szkodzące człowiekowi demony, które mogły sprawić, że nowy rok nie nadejdzie. Dlatego w noc noworoczną – zwłaszcza w czasie podwójnego przejścia, czyli przełomu roku oraz dnia i nocy (o północy) – czyniono wrzawę obrzędową, zredukowaną współcześnie do sylwestrowych szampanów i fajerwerków (których jednak bardziej boją się zwierzęta niż demony). Zresztą i kiedy indziej przełomowi nocy i dnia towarzyszyła wrzawa obrzędowa. W górskich regionach, zwłaszcza w dni świąteczne, górale wchodzili na wierzchołki wzgórz, skąd, zwróceniu ku wschodowi, podnosili o świcie wielką wrzawę, a na terenach nizinnych dęto w tym czasie w rogi i trąby⁹.

Tradycyjny czas godów (Bożego Narodzenia), przedłużony o karnawał, to zawieszona normalność i świat na opak. Domy odwiedzali kolędnicy – przybysze z tajemniczego „interioru”, traktowani jako „akwizytorzy szczęścia”. Miewali ze sobą antyinstrumenty, będące parodią czy zaprzeczeniem normalnych instrumentów. Wydobywali z nich muzykę „na opak”, antymuzykę, brzmienia stanowiące parodię normalnej gry muzykantów w normalnym, nieobrzędomym czasie¹⁰. Muzykanci, zwłaszcza zawodowi, w antymuzycznych czynnościach nie byli niezbędni – mogli ich zastępować inni uczestnicy rytuałów. Aktywność dźwiękowa kolędników kierowana była do świata „po drugiej stronie lustra”, miała na celu neutralizowanie szkodliwych działań demonów.

W czasie przejścia z zimy do wiosny antymuzyka mogła również służyć magii płodnościowej, pobudzeniu wegetacji roślinnej. Uruchomienie mocy witalnej przyrody miała na celu np. rytualna wrzawa, zainicjowana pierwszym wiosennym grzmotem.

Czas rytuałów wiosennych kończy dzień św. Jana, czyli 24 czerwca, gdy od czasów pogańskich odprawiano na Śląsku sobótkę, obrzęd przejścia między wiosną i latem. Jest to, jak wiadomo, najdłuższy dzień i najkrótsza noc w roku. Noc sobótkowa poświęcona była miłości, jednak była to też noc wzmożonej aktywności demonów, czarownic zawsze chętnych do szkodenia ludziom. Próbowano zatem przepłoszyć wraże siły krzykiem i biciem w bębny, a późniejszych wiekach strzelaniem z broni palnej.

W czasie przejścia życia ludzkiego intensywne działania apotropaiczne podejmowano podczas uroczystości weselnych, gdy ludzie przechodzili ze stanu wolnego do małżeńskiego. Wówczas złe moce czyhały, zwłaszcza w miejscach przejścia, na weselników zdążających do ślubu i powracających z kościoła. Z tego powodu

⁹ Zob. K. Moszyński, *op. cit.*, s. 588; H. Biegeleisen, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą*, Lwów 1929, s. 62–73.

¹⁰ L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 106–107; Z.J. Przerembski, *The Musicant As a Product of Nature and of Culture*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2009, vol. 8, s. 119–136.

jechało szybko, z okrzykami, piskami, uderzaniem o burty wozów, niekiedy wystrzelałami z broni palnej. Szczególnie narażeni na zakusy demonów byli nowożeńcy i osoby sprawujące rytualne funkcje w obrzędzie weselnym. Chronić miały dzwonki (janczary), brzękadła w stroju panny młodej, na berle czy różdże weselnego starosty, a także przy uprzężach końskich. Grano na trąbach (np. na Kaszubach czy Huculszczyźnie). Rozbijano szklane naczynia na progu domu weselnego. Działania te miały zwłaszcza zapobiec bezpłodności panny młodej. Dalekim echem tych zabiegów, chociaż pewnie nie zawsze uświadamianym, są brzęczące o bruk puszek doczepione do samochodu wiozącego nowożeńców czy używanie klaksonów.

Inny, bardziej radykalny czas przejścia w życiu człowieka prowadzi stąd do wieczności. Najpierw krzyczano i płakano przy umierającym człowieku, aby nie dopuścić do jego zgonu. Później dzwoniło podczas obrzędów pogrzebowych, żeby rozproszyć demony czyhające na duszę zmarłego¹¹.

Od czasów antycznych w celu ochrony przed złymi mocami czy chorobami zawieszano dzwonki, brzękadła, kołatki zwierzętom (koniom, bydłu, owcom), nosiły je na szyi dzieci, mieli przy obrzędowym stroju szamani, kapłani czy znachorzy walczący z duchami ciemności i z chorobami¹².

Osobną dziedziną magicznych działań dźwiękowych, realizowanych głównie za pomocą dzwonów i dzwonek, było zapobieganie niekorzystnym zjawiskom atmosferycznym, zwłaszcza burzy i gradobiciu, wywoływanym, jak wierzą, przez demony. Uważano bowiem, że złe duchy mogą przebywać jedynie w tych okolicach, gdzie nigdy nie rozbrzmiewają dzwony¹³. Stąd zapewne w Wielkim Tygodniu (w Wielki Czwartek), gdy związane dzwony nie biły, demony rozpraszały chłopcy biegający wokół kościoła, po wiejskich drogach i miejskich ulicach z klekotkami, kołatkami, terkotkami.

Jak wspomniano, obrzędową wrzawę, antymuzykę, wykonywano na antyinstrumentach lub też na prostych instrumentach. Do pierwszych należały diabelskie skrzypce, czyli kij z brzękadłami i niestrojonymi drucianymi strunami ucharakteryzowany na skrzypce, oraz burczybas, czyli zwykły garnek lub beczułka z naciągniętą membraną i przewleczonym przez nią końskim włosiem, udający bęben. Drugimi były tarła, klekotki, kołatki, terkotki (zob. ilustracja 1, s. 234), a także trąby i rogi. Na Dolnym Śląsku w Sudetach używano specyficznego rodzaju trąb pasterskich, tzw. klepkowych, ponieważ wykonanych z klepek, a właściwie z długich, cienkich desek (zob. ilustracja 2), nie zaś wydrążonych w pniu czy gałęzi drzewa jak w Karpatach (choć i ten rodzaj niekiedy na Dolnym Śląsku występował). Z kolei na Śląsku Opolskim wytwarzano trąby i trąbki naturalne ze szkła (zob. ilustracja 3 i 4).

¹¹ Zob. L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986, s. 168.

¹² Zob. H. Biegeleisen, *op. cit.*, s. 62, 70–71; K. Moszyński, *op. cit.*, s. 351.

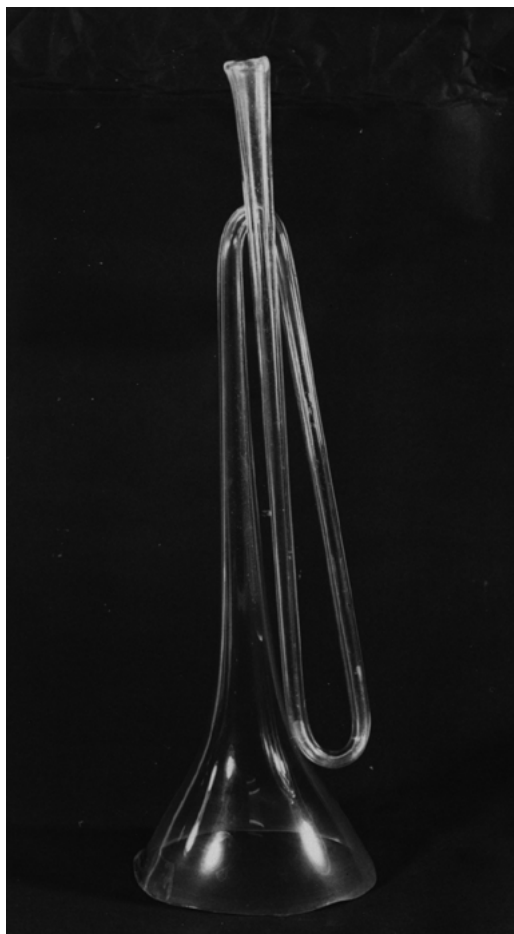
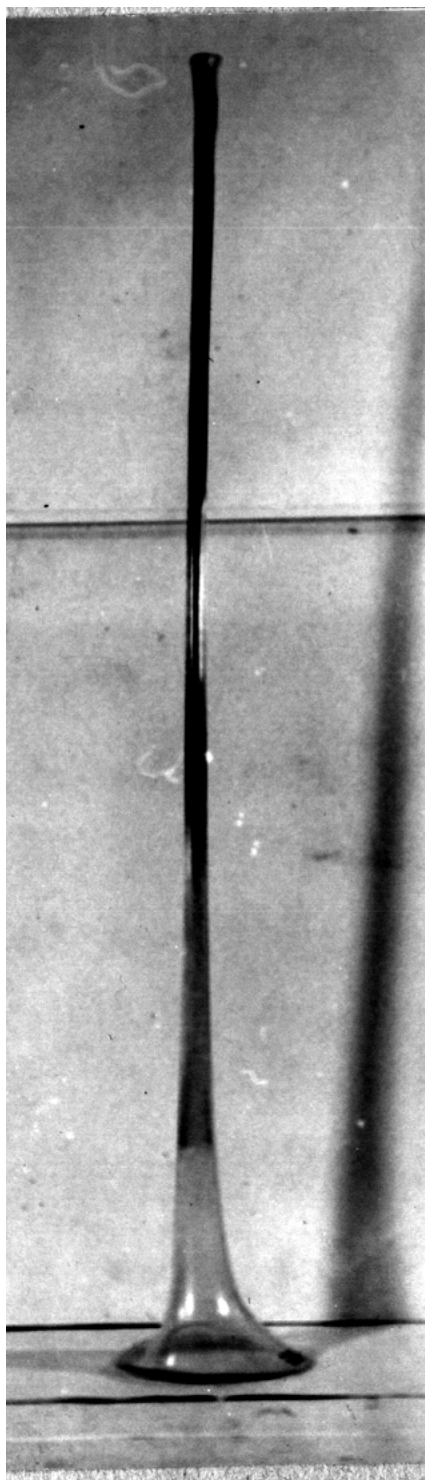
¹³ Z.J. Przerembski, *Dźwiękiem w niepogodę, czyli o dawnych sposobach na burzę, gradobicie etc.*, „Wieś Radomska” 2011, t. 9, s. 213–219.



Ilustracja 1. Klekotka, kołatka, terkotki ze Śląska Opolskiego ze zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu (ekspozycja stała). Fot. Z.J. Przerembski.



Ilustracja 2. Pasterskie trąby klepkowe z Sudetów ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze. Fragment ekspozycji z instrumentami muzycznymi sprzed roku 1945. Na zdjęciu widzimy też trąbę wyłobioną w pniu drzewa, a także inne instrumenty, m.in. tubmarynę i lirę korbową. Fot. ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze.



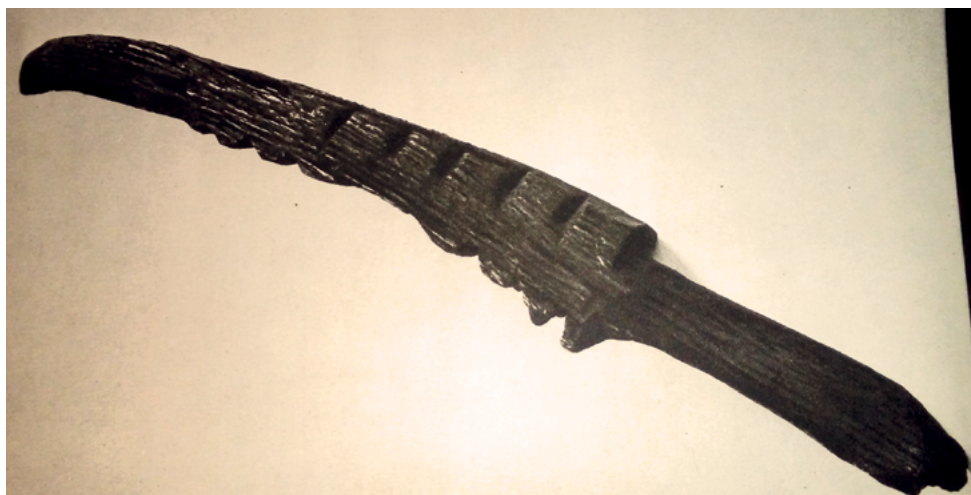
Ilustracja 3. Szklana trąba ze Śląska Opolskiego ze zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. ze zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu.

Ilustracja 4. Szklana naturalna trąbka ze zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. ze zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu.

Wskazane wyżej działania kulturowe, charakterystyczne dla całej Europy i Polski, nieobce były oczywiście również Ślązakom. Świadczą o tym zachowane historyczne źródła pisane oraz instrumenty i tzw. narzędzia dźwiękowe, a także folklorystyczne, etnograficzne i etnomuzykologiczne badania terenowe. Do najstarszych artefaktów, które mogły być związane z antymuzyką, należy tarło znalezione podczas badań archeologicznych grodu wczesnośredniowiecznego na gródku w Opolu. Co prawda, jak pisze Tadeusz Malinowski:

Wśród problemów odnoszących się do współpracy archeologii i muzykologii poczesne miejsce zajmuje kwestia interpretacji niektórych przedmiotów odkrywanych w trakcie wykopalisk, zatem określanie ich jako instrumentów muzycznych bądź narzędzi dźwiękowych. Nie zawsze jest to łatwe, a niekiedy jest to wręcz niemożliwe¹⁴.

Jako przykład badacz ten podaje często znajdowane w Polsce wczesnośredniowieczne kościane aerofony, tzw. wirujące kostki (rodzaj czuryngi), interpretowane przez niektórych badaczy jako hetki do spinania odzieży, zwłaszcza kożuchów¹⁵. Jeśli chodzi o przedmioty znalezione w Opolu przez Bogusława Gedigę (z zespołem), jednoznacznie jako instrumenty muzyczne (narzędzia dźwiękowe) można zakwalifikować zarówno drewniane tarło¹⁶ (zob. ilustracja 5), jak i glinianą grzechotkę



Ilustracja 5. Wczesnośredniowieczne tarło ze zbiorów Instytutu Archeologii i Etnologii PAN.
Fot. A. Szczodrak.

¹⁴ T. Malinowski, *Wczesnośredniowieczne hetki czy wirujące kostki?*, „Słupskie Studia Historyczne” 1993, t. 1, s. 3.

¹⁵ *Ibidem*, s. 3–10.

¹⁶ J. Bukowska-Gedigowa, B. Gediga, *Wczesnośredniowieczny gród na Ostrówku w Opolu*, Wrocław 1986.

kulistą z wyrostkami. Obydwa te przedmioty (oraz fragment gęśli) znajdują się w Muzeum Śląska Opolskiego w dziale archeologicznym (jako depozyty).

Dział etnograficzny tegoż muzeum jest też szczęśliwym posiadaczem cennej kolekcji diabelskich skrzypiec z różnych miejscowości Opolszczyzny. Powstały one co prawda już po drugiej wojnie światowej, ale reprezentują najstarsze znane stadium ich budowy, z wykorzystaniem przypadkowych, niepotrzebnych już w gospodarstwie przedmiotów (zob. ilustracja 6 i 7). Obrzędowa funkcja diabelskich skrzypiec



Ilustracja 6. Diabelskie skrzypce ze Śląska Opolskiego ze zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. Z.J. Przerembski.



Ilustracja 7. Diabelskie skrzypce ze Śląska Opolskiego ze zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu. Fot. Z.J. Przerembski.

była niegdyś przeważająca – miały się ich bać demony, nie zaś podziwiać ludzie. Dopiero rozwój folklorystyki, inicjującego sceniczny byt folkloru, spowodował, że zadbano o wygląd diabelskich skrzypiec – wprowadzono je do kapel jako instrument perkusyjny. Zespoły występowały na estradzie, więc diabelskie skrzypce oglądane przez widzów musiały wyglądać ładnie. Zaczęli je zatem wykonywać wyspecjalizowani wytwórcy ze starannie dobranych materiałów. Ten etap rozwoju prezentują

dziś głównie diabelskie skrzypce na Kaszubach¹⁷, choć także na Opolszczyźnie mamy muzykanta oraz wytwórcę instrumentów, który takie diabelskie skrzypce buduje – Norberta Klemana z Opola (zob. ilustracja 8).

Trzeba jednak zauważyć, że na Śląsku, zwłaszcza Opolskim czy Dolnym, już w dwudziestoleciu międzywojennym diabelskie skrzypce awansowały do grupy perkusyjnych instrumentów muzycznych i znalazły się w składach nie tylko kapel kołędniczych (zob. ilustracja 9), lecz także tamtejszych ludowych zespołów instrumentalnych (zob. ilustracja 10 i 11). W ten sposób niektóre antyinstrumenty, służące niegdyś obrzędowej antymuzyce, stały się instrumentami wykorzystywanymi w normalnej praktyce muzycznej.



Ilustracja 8. Norbert Klemán ze zrobionymi przez siebie diabelskimi skrzypcami.

Fot. M. Kołt.



Ilustracja 9. Diabelskie skrzypce w składzie kapeli kołędniczej ze Śląska Opolskiego (Szczedrzyk, gm. Ozimek, lata dwudzieste XX w.). Fot. ze zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu.

¹⁷ P. Szeffka, *Narzędzia i instrumenty muzyczne z Kaszub i Kociewia*, Wejherowo 1982, s. 55.



Ilustracja 10. Diabelskie skrzypce w składzie kapeli z Dolnego Śląska. Fot. ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze.



Ilustracja 11. Diabelskie skrzypce w składzie kapeli z Dolnego Śląska, Święto Stroju Ludowego, Dolny Śląsk 1932. Fot. ze zbiorów Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze.

Bibliografia

- Biegeleisen Henryk, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłką*, Lwów 1929.
- Bielawski Ludwik, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999.
- Brückner Aleksander, *Źródła do dziejów oświaty i literatury polskiej*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 241–258.
- Bukowska-Gedigowa Janina, Gediga Bogusław, *Wczesnośredniowieczny gród na Ostrówku w Opolu*, Wrocław 1986.
- Frazer James George, *Złota gałąź*, Warszawa 1993.
- Fuchs Gottlieb, *Reformations und Kirchengeschichte der freyn Standesherrschaft Pless*, Breslau 1774.
- Malinowski Tadeusz, *Wczesnośredniowieczne hetki czy wirujące kostki?*, „Słupskie Studia Historyczne” 1993, t. 1, s. 3–13.
- Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967.
- Obrzędy i zwyczaje wielkanocne*, [online:] http://www.milosierdzie.com/index.php?option=com_content&view=article&id=21&Itemid=157 [15.06.2019].
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *The Muzykant As a Product of Nature and of Culture*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2009, vol. 8, s. 119–136.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Dźwiękiem w niepogodę, czyli o dawnych sposobach na burzę, gradobicie etc.*, „Wiś Radomska” 2011, t. 9, s. 213–219.
- Sobieska Jadwiga, *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, Kraków 1972.
- Sobieska Jadwiga, *Polski folklor muzyczny*, cz. 2, Warszawa 1982.
- Simonides Dorota, *Folklor i folklorystyka śląska na tle źródeł*, [w:] *Kultura ludowa śląskiej ludności rodzimiej*, red. Dorota Simonides, Piotr Kowalski, Wrocław–Warszawa 1991, s. 302–344.
- Statuta Synodalia Reverendi in Christo Patris Domini, Domini Andreae Episcopi Posnaniensis, red. Uldaryk (Uldaricus) Heyzmann*, [w:] *Starodawne prawa polskiego pomniki*, t. 4, Supplementum, Kraków 1877.
- Stomma Ludwik, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986.
- Szefka Paweł, *Narzędzia i instrumenty muzyczne z Kaszub i Kociewia*, Wejherowo 1982.

Rytualna antymuzyka w tradycji kulturowej Śląska

Streszczenie

W dawnych wiekach, ale i w mniej odległej przeszłości, gdyż gdzieś tam jeszcze w pierwszej połowie XX stulecia, a w szacunkowej formie i do współczesnych czasów, kultywowano tradycyjne obrzędy i zwyczaje związane z dwoma cyklami ludzkiej egzystencji: cyklem życia i cyklem kalendarza. Do pierwszego, zwanego też rodzinnym, należały: chrzciny, wesele i pogrzeb, do drugiego, określanego także jako (do)roczny, zaliczamy m.in.: kołędowanie, rytuały zapustne, wielkopostne, wielkanocne, sobótkowe, dożynkowe czy zaduszkowe. Niektórym z nich towarzyszyła tzw. rytualna wrzawa i związana z nią antymuzyka. Odnosiło się to przede wszystkim do przełomu roku, będącego czasem przejścia, okresem niepewnym, opanowanym, jak wierzone, przez szkodzące człowiekowi demony, które mogły

sprawić, że nowy rok nie nadejdzie. Czas ten, przedłużony o karnawał, to zawieszona normalność i świat na opak. Domy odwiedzali kołędnicy – przybysze z tajemniczego „interioru”. Miewali ze sobą antyinstrumenty, będące parodią czy zaprzeczeniem normalnych instrumentów. Wydobywali z nich antymuzykę, brzmienie stanowiące parodię lub zaprzeczenie normalnej muzyki. Ich aktywność dźwiękowa kierowana była do świata „po drugiej stronie lustra”, miała na celu neutralizowanie szkodliwych działań demonów.

Ritual Anti-Music in the Cultural Tradition of Silesia

Summary

In past centuries, but also in more recent times – e.g. in some places up to the first half of the 20th century and, in rudimentary form, even up to the present time – people cultivated traditional rituals and customs connected with two cycles of human existence: the cycle of life and the calendar cycle. The first one, also called the family cycle, included: christenings, weddings, and funerals, the second, also called the yearly cycle, included among others: carol singing, Shrovetide, Lent, Easter and Midsummer Night's rituals, harvest festivals and All Souls' Day rituals. Some of them were accompanied by the so-called 'ritual racket' and the related anti-music. This was the case with the end of the year, which was a time of transition, a period of uncertainty overrun – as it was believed – by harmful demons that could prevent the coming of the new year. This period, extended to include the carnival, was also the time of suspended normality and a topsy-turvy world. Houses were visited by carollers – strangers from a mysterious 'interior'. They carried anti-instruments that were parodies or opposites of proper instruments. They used them to play anti-music that was a parody or the opposite of normal music. Their musical activity was addressed to the world 'on the other side of the mirror', its aim was to neutralise the harmful impact of demons.

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI

Profesor doktor habilitowany, kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Współpracuje także z Zakładem Muzykologii Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i w Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem książek: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* (1994), *Dudy: dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* (2006), *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom* (2007), *Dudy: metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce – od tradycji do folkloryzmu* (2020), pod jego redakcją ukazały się prace zbiorowe: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej* (2011), *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* (2014), *Etnomuzykologia na przelomie tysięcy: historia, teoria, metodologia* (2015), *Taniec w kulturze* (2017), *Z badań nad twórczością literacką i artystyczną w górskich regionach Europy* (2019), *Wesele: między przeszłością a teraźniejszością* (2020). Opublikował ponad 200 tekstów naukowych i popularnonaukowych,

zamieszczonych w specjalistycznych pracach zbiorowych i periodykach, encyklopediach muzycznych i powszechnych, polskich i zagranicznych, oraz w witrynach internetowych. W Instytucie Sztuki PAN uczestniczy od wielu lat w pracach nad kolejnymi tomami regionalnymi z serii „Polska pieśń i muzyka ludowa: źródła i materiały”.

Professor Doctor Habilitated, head of the Faculty of Systematic Musicology in the Institute of Musicology at the University of Wrocław. He also cooperates with the Musicology Department of the Institute of Art at the Polish Academy of Sciences in Warsaw. He specialises in the study of folk and traditional music of Poland and Europe, including the issues of analysis and classification, styles, genres and forms, instruments and performance practice. He is the author of books: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* [Melodic styles and forms of Polish folk songs] (1994), *Dudy: dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* [Bagpipe: the history of the instrument in the old Polish culture] (2006), *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom* [Bagpipe: an instrument little known to Polish folklorists] (2007), *Dudy: metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce – od tradycji do folkloryzmu* [Bagpipe: metamorphoses of the instrument in the reborn Poland – from tradition to folk music] (2020). He edited the following collective works: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej* [Musical instruments in folklore and folk tradition] (2011), *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* [The role of brass bands in folk culture] (2014), *Etnomuzykologia na przelomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia* [Ethnomusicology at the turn of the millennium: history, theory, methodology] (2015), *Taniec w kulturze* [Dance in culture] (2017) and *Z badań nad twórczością literacką i artystyczną w górskich regionach Europy* [From the research on literary and artistic work in mountain regions of Europe] (2019), *Wesele: między przeszłością a teraźniejszością* [A wedding: between the past and the present] (2020). He has written about 200 scientific and popular articles, published in specialist journals and collective works, music and general encyclopedias in Poland and abroad and on Internet websites. For many years he has participated in the work on subsequent volumes of the series entitled *Polska pieśń i muzyka ludowa: źródła i materiały* [Polish song and folk music. Sources and materials] published by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences.

MARIUSZ PUCIA

Opole University

The First Polish Language Recordings of the Folk Music of Silesia from 1913, i.e. the Berlin Collection of Paul Schmidt

The Silesian Crucible¹ (*Tygiel śląski*) is an expression created to summarise the ethnic and cultural situation intended to illustrate the complexity of the identity issue due to many historical and economic conditions. This region, a relatively small area, is rich in natural deposits, therefore, it is quite densely populated and industrialised. It has been the subject of bargaining and military operations, and over the years has witnessed many migration movements that seem to underlie its complexity. This, in turn, should perhaps be considered one of the reasons for such an early interest in the region's culture, not only by professionals, but also by native collectors and folklore researchers. It is thanks to their initiative and their participation that the collection of written publications containing folk songs functioning in Silesia's living tradition is a fairly extensive source today.²

As we know, at the end of the 19th century, a completely new research perspective emerged related to the possibility of capturing and preserving the folk message, not in the form of the so-called pencil transcription, but in the form of a recording using Edison's phonograph (patented on 19 February 1878), which also conveyed specific performance features and performance manner. The first single recordings

¹ M.W. Wanatowicz, 'Tożsamość Śląska w oglądzie historycznym' [Silesia's identity in a historical review], [in:] *Dynamika śląskiej tożsamości* [The dynamics of Silesian identity], ed. J. Janeczka, M.S. Szczepański, Katowice 2006, p. 36.

² K. Turek, *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska* [Profiles of collectors and researchers of Silesia's musical folklore], Katowice 2001.

of Podhale folklore in Poland were the work of Roman Zawiliński (1904),³ and the creator of the next such set of recordings, dated 1906, was Willy Blossfeld.⁴

However, both of these, although significant, are only contributions to larger works of sound documentation, for which we had to wait a little longer. Professor Adolf Chybiński⁵ is considered to be the first promoter of the nationwide systematic work on Polish musical folklore. Yet, the first two independent collections of Polish-language traditional music recorded in 1913 were created as a result of independent research conducted by Juliusz Zborowski⁶ (Zakopane) without the support of institutions (or even going against them) and the sound recordings of the folklore of the Neustadt area, made by Paul Schmidt, who came from Berlin to make them.

The inauguration of the Berlin Phonographic Archives in 1900 is an important and noteworthy event from the viewpoint of the development of research on traditional music. Also, concerning the documentation of the Polish-language traditional repertoire, this centre is marked by an important achievement dating back to 1913, thanks to which one of the oldest collections of prayers, songs, vocal, vocal-and-instrumental and instrumental pieces recorded in the former district of Neustadt (today Prudnik) has survived to this day. This happened in the towns of Polnisch-Rasselwitz, Sedschütz and Pechhütte. It is worth mentioning that at that time, this was Prussian territory, but the name of one of the towns, evolving around the root words *Polskie Raclawiczki*, *Polonialis Rastlowitz*, *Raslawice Polonialis*, *Polski Raslawicz*, perhaps reveals connections with the population living there having a Polish identity.⁷ We can also notice that virtually all of the vocal material in the collection is performed in Polish or the Silesian dialect.

At that time, the head of the aforementioned institution, founded by Carl Stumpf, was Erich Moritz von Hornbostel,⁸ who entrusted a phonograph and

³ J. Sobieska, 'Folklor muzyczny w dwudziestoleciu (1944–64)' [Musical folklore over twenty years (1944–64)], [in:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy* [Polish folk music and its problems], ed. J. and M. Sobiescy, Kraków 1973, p. 585; P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej* [Musical traditions and their transformations. Between the folk, popular and elite culture of interwar Poland], Warszawa 1998, p. 525; more on the topic: J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych* [Keeping old recordings. An outline of the history of phonographic and film documentation of Polish music and dance traditions], Warszawa 2014, p. 46–53.

⁴ J. Jackowski, *op. cit.*, p. 53–58.

⁵ P. Dahlig, *op. cit.*, p. 526.

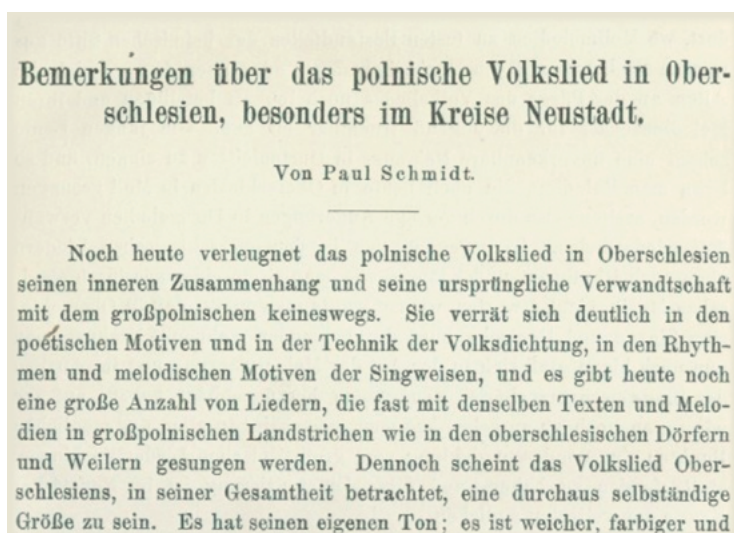
⁶ J. Jackowski, *op. cit.*, p. 66–89.

⁷ Cf. *ibidem*, p. 64.

⁸ R. Kopal, 'Zbiór wałków woskowych „Schmidt Schlesien” w Berlińskim Archiwum Fonograficznym (Berliner Phonogramm-Archiv)' [A collection of the 'Schmidt Schlesien' wax cylinders in the Berlin Phonographic Archive (Berliner Phonogramm-Archiv)], [in:] R. Kopal, J. Jackowski, M. Pucia, *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta*

40 Edison cylinders to a high school teacher, Paul Schmidt. The latter used them to record the music of the inhabitants of a small area characterised (as he states) by an interesting culture, located on the Polish-German border. This research prompted Schmidt to draw far-reaching conclusions about its characteristics, to search for the external influences it drew from and even to attempt to demonstrate connections between its elements, such as the melody of speech (dialect) and singing, examples of which were recorded in the summer of 1913.

The Paul Schmidt collection consists of the recordings of 23 vocal, 2 vocal-and-instrumental and 16 instrumental tunes. These are the oldest known Polish-language recordings from Silesia, and they include the oldest Polish-language recordings of religious folk music. We hear ballads, songs, short vocal forms, prayers, vocal-and-instrumental and instrumental pieces (played by a small wind and string ensemble band called the Lubczyk Orchestra), and a solo pipe playing. The collection bears the hallmarks of a planned research activity. This is evident in both the very nature of the recordings and their elaboration that its author undertook and described in an extensive article published three years later⁹ (see example 1).



Example 1. P. Schmidt, 'Bemerkungen über das polnische Volkslied in Oberschlesien, besonders im Kreise Neustadt' [Comments on the topic of Polish folk songs in Upper Silesia, in particular the Neustadt province], *Archiv für Slavische Philologie*, Vol. 36 (1916), p. 1 – title page.

w 1913 r. na fonograf zebrane [Polish folk songs in Opole Silesia by Paul Schmidt in 1913. Phonograph collection] [text in a booklet with CD], Instytut Sztuki PAN, © 2017, p. 1.

⁹ P. Schmidt, 'Bemerkungen über das polnische Volkslied in Oberschlesien, besonders im Kreise Neustadt' [Comments on the topic of Polish folk songs in Upper Silesia, in particular the Neustadt province], *Archiv für Slavische Philologie*, Vol. 36 (1916), p. 1–48. This was an academic journal for Slavic philology published in Berlin from 1876 to 1929.

Here we find information that he was collecting melodies from that area for a long time. He also includes several dozen transcriptions of works in the above-mentioned text, most of which have not survived as recordings. Some, however, are available both as musical sources and in transcription, most likely done by Schmidt himself. One of them is the frivolous song *Mamuliczko moja* [My Mommy], preserved in the Schmidt sound collection on wax cylinder number 6 and in the form of an entry in the article¹⁰ (see example 2).

11. Mamuliczko^u moja, předajčež tą krova. . .

1. Ma-mu-lič-ko^u mo-ja, pře-daj-čež tą kro-va, Bo ne mu-ša
ho-dzić do lo-sa na tro-va, Do lo-sa, do lo-sa,
a-ni do po-rem-bi, Sto-ji ta^u mi-sli-vec, hee o-démnégem-bi.

1. Mamuliczko^u moja, předajčež tą krova, 3. Dibi eno gembí, oboešo bi všedze;
Bo ne mušą hodzić do losa na trova, Ale wón powróci fortušek na rembi;
Do losa, do losa, ańi do porembi, Spuści wón galoti aże pod kolana, ...
Stoji tá^u miśliwéc, hee o-démnégem-bi. Jeśeħ ne widzańa takého pana.

Polnisch-Rasselwitz, Fr. Lubczyk.

Example 2. *Mamuliczko moja* [My Mommy]. Reproduced from: P. Schmidt, 'Bemerkungen über das polnische Volkslied in Oberschlesien, besonders im Kreise Neustadt' [Comments on the topic of Polish folk songs in Upper Silesia, in particular the Neustadt province], *Archiv für Slavische Philologie*, Vol. 36 (1916), p. 37.

As can be seen, in his musical transcription, Schmidt did not use the signs that were developed later to specify performance manners, and the text transcription is all the more interesting since the article was published entirely in German.

The contemporary transcription is given below (see example 3).

Schmidt gave the names of the performers and their places of residence. He also compared the collected melodies and texts with the available song collections, such as the songbook by Franz Johann Stošek, a local bricklayer. In the 104 songs it contained, as he stated, he found clear German influences. He also used publications by Juliusz Roger, Zygmunt Gloger, Hofmann von Fallersleben and others,

¹⁰ *Ibidem*, p. 37.

t = 21' ♩ = 140

1. Ma - mu - licz - ko mo - ja, sprze - daj - cie tã kro - wã bo nie mu - sza
2. Gdy - by y - no gym - by, o - be - szłoć by wszyn - dy a - le on prze -

6
cho - dzić do la - sa na tro - wa. Do la - sa, do la - sa, a - le do po -
wró - ci far - tu - szek na rym - by. Spuj - ści ga - lo - ty a - że pod ko -

12
- rym - by, sto - i tam my - śliw - czyk, chce o - dy mnie gym - by.
- la - na. Je - scech nie wi - dzia - ła ta - ky - go pa - na.

Example 3. *Mamuliczko moja* [My Mommy] – the author’s musical transcription based on: *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane* [Polish folk songs in Opole Silesia by Paul Schmidt in 1913. Phonograph collection], CD, concept and editing of the series, project coordination by J. Jackowski, published by Instytut Sztuki PAN [Institute of Art of the Polish Academy of Sciences], © 2017, No. 7.

including Czech and Moravian materials. We can hear the melorecitation of the *Our Father* and *Hail Mary* prayers, folk songs and music performed in Polish, although with a clear dialect in the singing. This is not exactly the dialect that is used in colloquial speech, but at the same time, even songs for which written sources in Polish can be found are subject to such singing. This is the case with the ballad *Prawdziwa miłość* [True love] incipit ‘W pielgrzymiej szacie’ [In a pilgrim’s robe], whose text and melody were published, *inter alia*, on the pages of the *Lutnia polska*¹¹ collection edited by Leon Noel (born Leon Kociałkowski) in 1885 in Poznań (see example 4).

It is difficult to say whether the woman named Sacher, whose singing was recorded by Schmidt, did not know all of the stanzas, or whether presenting only four of them was determined by the limited possibilities of the media; the most fully used roller does not exceed 2.5 minutes, however, it contains two separate versions. Yet, this is the longest single piece in the entire collection.

The modern transcription is given in example 5.

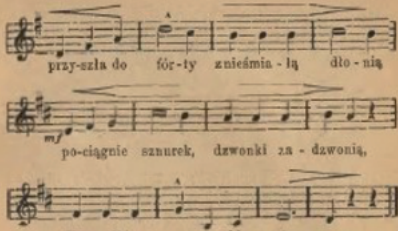
¹¹ *Lutnia polska. Zbiór pieśni i piosenek obyczajowych i okolicznościowych, miłosnych, arii i dumek, piosenek wiejskich: mazurów, krakowiaków, kujawiaków, obertasów, piosenek dla rzemieślników, weselnych i różnej innej treści. Z melodyjami* [Lutnia polska. A collection of custom and folk love songs and hymns, arias and dumkas, country songs: mazurkas, krakowiaks, kujawiaks, obertas, songs for craftsmen, weddings and various other content. With melodies], composed by L. Noel (Leon Kociałkowski), Poznań 1885, Vol. 2, pp. 22–27.

11. Prawdziwa miłość.



W pielgrzymiej szacie dzie-wi-ca młoda
przy-szła dzio klasz-t-r wśród bo - - ru

- 23 -



przy-szła do fór-ty znieśmia-lą dło-nią
po-ciągnie sznurek, dzwonki za - dzwonią,
Wyszedł brat smutny z kła - szto - - ru.

1. W pielgrzymiej szacie dziewica młoda
Przyszła gdzie klasztor wśród boru
Przyszła do ferty z nieśmiałą dłonią
Pociągnie sznurek, dzwonki zadzwonią,
Wyszedł brat smutny z klasztoru.
2. „Niech będzie Jezus Chrystus pochwalony;“ —
„Na wielki wieków;“ brat rzece;
A gdy jej w oczy spojrzal nieśmiało,
Gwałtownie w piersi serce zadrzało,
Łza smutna z oczu pocieczy.
3. Spuściwszy w ziemię nieśmiało oko,
Spyta dziewica w pokorze:
„O, powiedz ojeze, czy nie wiesz czasem,
Czy mój tu luby między tym lasem
Nie mieszka w smutnym klasztorze?“

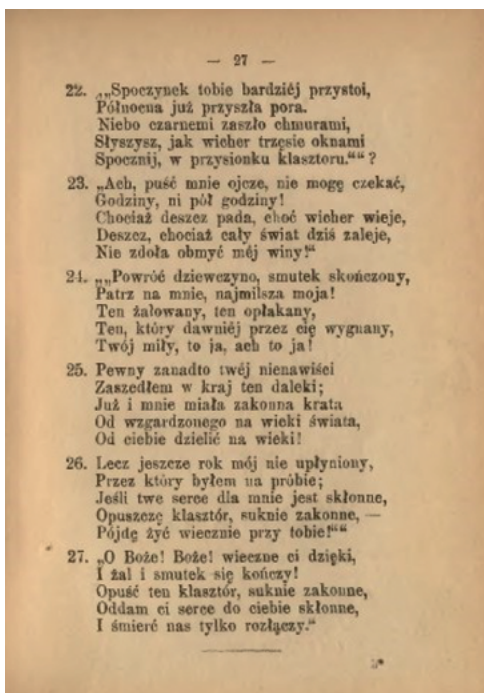
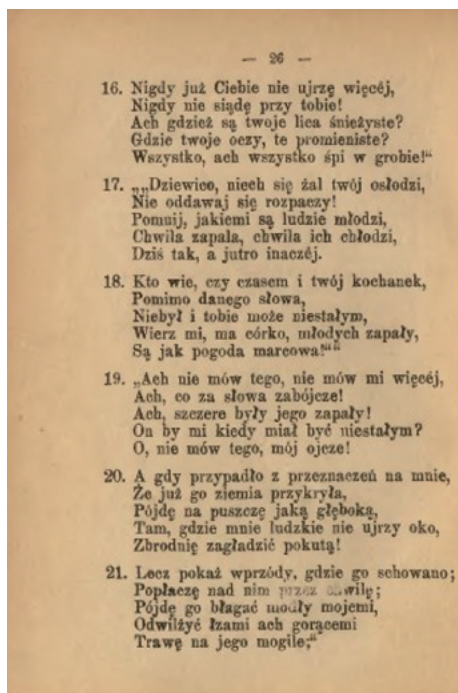
- 21 -

4. „Po ezemie mógłbym, piękna dziewico,
Poznać twój go kochanka?“
„O po włosianem jego odzieniu,
I po niebieskim jego spojrzaniu,
Milszém od włosny poranka.“
5. „Darmo go darmo szukasz, dziewico;“
Rzekł jej bracieczek żałośnie;
„Dawno go dawno niemasz na świecie,
Grobowy kamicą piersi mu gniecie,
A na kamieniu niech rośnie.“
6. Widzisz to smutne okno za kratą,
Tu on żył długo w tej celi.
Tu zawsze we łzach, zawsze w tęskniwy,
Płacząc na srogosć jakiejś dziewczicy,
Poszedł do wiecznej poscieli.
7. Z grobowym dźwiękiem, z żalonym jękiem,
Szczęściu go braci pospołu
Smutnie zaniosło do tej mogiły,
A lzy niejedne piasek zwilżyły,
Nim go spuszczone do doła.“
8. „Ty już nie żyjesz!“ krzyknęła dziewica,
„Nie dla mnie szczęście na świecie;
Nie mam nadziei zbawienia w niebie,
Serce me twardsze było dla ciebie,
Niż kamień co piersi ci gniecie!“
9. „Nie płacz, dziewico, módl się zań raczej,
Próżno za zmarłych lzy płyną;
Wdzięki twe zniszczą żalosć głęboka,
Łzy częste zniszczą blask twego oka,
Nie płacz, ach nie płacz dziewczyno!“

- 25 -

10. „Ach pozwól ojeze, pozwól mi płakać,
Nie wstrzymuj żalu mojego!
Niech zniszczy wdzięk żalosć głęboka,
Niech zgasnie wiecznie blask mego oka
Żyłam i umrę dla niego.“
11. Jak świat szeroki, nikt mnie nie kocha,
Ani tak mocno i szczerze;
W każdej mnie kochał niezmiennie dobie,
Ach pójdę, pójdę, na jego grobie
Łzy mu poświęcę w ofierze.“
12. „Wstrzymaj się córko, wstrzymaj lzy rzewne,
Żalosć unosi cię zbytnie;
Ni ranna rosa, ni deszcz wiosenny
Nie wkrzeszą kwiatka, gdy już raz zwiędły,
Nigdy już więcej nie kwitnie.“
13. Jako ptak lotny radość przed nami
Ucieka skrzydły swojemu;
Błądzi, kto w smutku ciągle zostaje,
Porzuć, dziewczyno, te lzy i żale,
Gon za radością na ziemi.“
14. „Ojeze kochany, wesle dla mnie
Wiecznie na ziemi ustało.
Chociażbym miała, przez sądy Boże,
Cierpieć, co człowiek wycierpieć może,
Za grzech mój byłoby mało!“
15. Gdzieś o miły, gdzieś o drogi?
W surowej ziemi głęboko!
Nie słyszysz wiatru, który w tej dobie
Szumiąc po drzewach, po twoim grobie,
Kołysze trawę wysoką!

3



Example 4 (pp. 248–249). The *True Love* ballad [In a pilgrim's robe]. Reproduced from: *Lutnia polska. Zbiór pieśni i piosenek obyczajowych i okolicznościowych, miłosnych, arii i dumek, piosenek wiejskich: mazurów, krakowiaków, kujawiaków, obertasów, piosenek dla rzemieślników, weselnych i różnej innej treści. Z melodiami* [Polish lute. A collection of custom and folk love songs and hymns, arias and dumkas, country songs: mazurkas, krakowiaks, kujawiaks, obertas, songs for braftsmen, weddings and various other content. With melodies], composed by L. Noel (Leon Kociałkowski), Poznań 1885, Vol. 2, pp. 22–27.

t = 26' ♩ = 145

W piel - grzy - miej sza - cie dzie - wi - ca mło - da po - szła, gdzie klasz - tor wśród
bo - ru. Po - szła do fu - r - ty; niej - śmia - lo dło - nią, po - cią - gnie
sznu - rek, dzwon - ki za - dzwo - nią, wy - szedł brat smut - ny z klasz - to - ru.

Example 5. *W pielgrzymiej szacie* [In a pilgrim's robe] – the author's musical transcription based on: *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim...*, No. 3.

1. Young maid in pilgrim's robe
 Went to the monastery in the woods
 Came to the gate, bashfully reaching the cord
 With her hand, the bells rang,
 Out comes the sad monk.

2. 'Praised be Jesus Christ'
 'Forever and ever' – says the monk.
 And when he looked in her eyes,
 Her heart beat abruptly,
 And a sad tear ran down from her eye.

3. Looking down shyly,
 She asks humbly:
 'Oh, tell me father, do you happen to know
 Whether my beloved one
 Lives here, in this sad monastery in the woods?'

4. 'Oh, beautiful maid,
 How can I recognize your lover?'
 'By his furry array,
 And by his blue look,
 That is nicer than a spring morning.'¹²

Here, especially in the second stanza, we can see the accumulation of dialect vowel slants. An interesting, though probably unresolved question is the issue concerning the accidental or intentional convergence between the intonation noted in the songbook and the performance, and thus the possibility that a songbook was used, although, as one can see, the vocal performance shows many variants. At the same time, among the recorded songs is the German ballad *Było dwoje królewskich dzieci* [There were two royal children]. This is how Schmidt entitled the recording made by a band called the Orkiestra Lubczyk [Lubczyk orchestra] on wax cylinder No. 22, although this really popular melody can be heard in the song entitled *Pieśń weselna* [A wedding song], located on wax cylinder No. 10. One can hear men's voices singing in the background (melodies accompanying the clarinet and baritone), but it was impossible to reconstruct the text (see example 6).

Several singers, accompanied by the Lubczyk Orchestra, also performed a song in Polish described here as *German with Polish Text*. In fact, it is a translation of the German song *Der Bauer ist ein Ehrenmann* [The farmer is a gentleman], published in Leipzig in Gizewiusz's songbook from 1846.¹³ Paul Schmidt's technical skills in

¹² Translated by: K. Dulińska, [in:] R. Kopal, J. Jackowski, M. Pucia, *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim...*, p. 61.

¹³ G. Gizewiusz, *Śpiewnik szkolny i domowy dla wesolej i niewinnej młodzieży naszej* [A school and home songbook for our cheerful and innocent youth], Lipsk 1846. There are many indications

Clarinet in B \flat

Trumpet in B \flat

Baritone (T.C.)

Tuba

B \flat Cl.

B \flat Tpt.

Bar.

Tuba

Example 6. *Pieśń weselna* [A wedding song] – the author’s musical transcription based on: *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim...*, No. 11.

recording sound still remain a mystery. The described recording is of extraordinarily high quality. The instruments included in the ensemble, differing in volume, can be heard quite clearly on the recording. Schmidt probably had to place them suitably to even out the sound.¹⁴

The mentioned orchestra, being a small single line-up (clarinet, trumpet, tenor, trombone, tuba interchangeable with double bass, violin and supportive viola),

that only a few copies of this songbook have survived to this day in libraries. Cf. A. Wycisk, “Śpiewnik szkolny i domowy dla wesolej i niewinnej młodzieży naszej Gustawa Gizewiusza” [A school and home songbook for our cheerful and innocent youth by Gustaw Gizewiusz], *Komunikaty Mazursko-Warmińskie* 1960, No. 2, p. 213–235.

¹⁴ More on this topic: A. Rutkowska, ‘Kilka uwag na temat jakości dokumentalnych nagrań Paula Schmidta’ [A few remarks on the quality of documentary recordings by Paul Schmidt], [in:] R. Kopal, J. Jackowski, M. Pucia, *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim...*, p. 34–37.

is another unresolved puzzle, because we know almost nothing about it, we only know the orchestra's name and its recordings. Schmidt did not write down the names of the members, but he reported that the orchestra did not play from ready-made, written arrangements, since the instrumentalists were not necessarily able to read sheet music, and the ability to play was passed on from generation to generation through listening. Interestingly, each instrument assumes a certain role in a particular piece, depending on the ensemble composition at a given time. According to Schmidt, the players show an amazing harmonic sensitivity here.¹⁵

He emphasised that no instrument is simply accompanying here, but all of them play their solo melody (including the tuba!). The improvisation makes the sound different depending on who is playing the instrument. Everyone tries to say something about themselves. In practice, this is most often manifested in the spontaneous addition of figurations and turns. Nevertheless, the texture of the ensemble consists most often in the trumpet playing the main melody and the clarinet doubling it or moving mainly in thirds or sixths in relation to it (sometimes it is the opposite: the clarinet plays the main role); the tenor fulfilling a melodic, supportive or mixed function; and the trombone playing the main melody, sometimes doubling some fragments of the tube part. The latter, in turn, performs interchangeably with the double bass in the ensemble, maintaining a constant pulse on strong parts of the bars, without avoiding solo interludes. Melodic violins and a viola also appear, interchangeable with the tenor, serving as a supportive function.

An example of *O wojno, wojno* [Oh War, War] by the Lubczyk Orchestra, wax cylinder 34, is given below (see example 7).

♩ = 160

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Clarinet in Bb, the second for Trumpet in Bb, the third for Viola, the fourth for Baritone (T.C.), and the fifth for Tuba. The tempo is marked as ♩ = 160. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The Clarinet and Trumpet parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The Viola part plays a steady accompaniment of quarter notes. The Baritone and Tuba parts play a similar melodic line to the Clarinet and Trumpet.

¹⁵ Cf. P. Schmidt, *op. cit.*, p. 9.

The image displays a musical score for a brass and woodwind ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for B♭ Clarinet (Cl.), B♭ Trumpet (Tpt.), Viola (vla.), Baritone (Bar.), and Tuba. The second system includes staves for B♭ Clarinet (Cl.), B♭ Trumpet (Tpt.), Viola (vla.), Baritone (Bar.), and Tuba. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system begins at measure 7 and ends with a double bar line. The second system begins at measure 13 and includes first and second endings for all instruments, indicated by '1.' and '2.' above the staves.

Example 7 (pp. 252–253). *O wojno, wojno* [Oh war, war] – the author’s musical transcription based on:

Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim..., No. 42.

The recording and publication of the article took place just before and during World War I. In the journal *Archiv für Slavische Philologie* [Slavic Philology Archives], the author admitted that he was planning further research activities, so perhaps it was the raging armed conflict that stood in the way of their implementation. He described the Neustadt neighbourhood, which he considered to be a border area, from the perspective of a folk song, pointing out the most interesting features of the culture of the community in question, demonstrating similarities, differences and influences, which were German, Czech and Moravian.

Two great wars, also taking place in this area, have left traces in the form of the graves and memories of former inhabitants. Research carried out after World War II shows that intensified migration movements related to armed conflicts and the decisions of superpowers did not significantly affect the structure of the communities of Raławiczki, Smolarnia and Dziedzice. In the 1950s, the so-called Silesian team conducted field research. Then, in the years 1958–1983, many recordings of the residents were made as part of the activities of the Regional Broadcasting Station of the Polish Radio in Opole, and this project was headed by editor Stanisław Śmiełowski.

Today, these materials are stored in the archives of the Institute of the Polish Academy of Sciences in Warsaw and the Regional Broadcasting Station of Polish Radio in Opole, and copies of some of the tapes are probably at the Polish Radio Archives in Warsaw. Another collection, which includes performances of the inhabitants of the towns of interest to us, is in the possession of the Museum of Opole Silesia. This material is very similar to Paul Schmidt's collection. These conclusions are confirmed by research on the history of this area, initiated and conducted till present by Robert Hellfeier, a former resident of Smolarnia.¹⁶ The analyses of the resettlements that took place after World War II, which were conducted and published as part of the activities of the Museum of Opole Silesia,¹⁷ also seem to confirm these assumptions.

At the end of 2017, Paul Schmidt's recordings were released on a CD by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in cooperation with the Berlin Phonographic Archive. The originator of the publication was Dr Jacek Jackowski. The album has now spread across the region, and I have given out over 100 copies of it. We also took it to the places where the recordings were made. In February 2019, we organised a concert there entitled *Pieśni wracają do domu* [Songs return home].

Among the numerous inhabitants who came to the concert, we found many having the same surnames and remembering a lot of the repertoire recorded by Schmidt, and most importantly, attaching great importance to this fact. We also managed to engage a local brass band, which, after just two rehearsals, could perform and play transcriptions of pieces recorded by the Lubczyk Orchestra from 1913. The most important feature demonstrated by the participants of these meetings was

¹⁶ Cf. R. Hellfeier, *Smolarnia. 350 lat historii* [Smolarnia. 350 years of history], Smolarnia 2014.

¹⁷ Cf. E. Dworzak, M. Goc, 'Pochodzenie terytorialne ludności napływowej i geografia powojennych osiedleń na wsi opolskiej. Zestawienie danych źródłowych w zachowanych rejestrach osiedlonych i protokołów przekazania gospodarstw' [Territorial origin of the immigrant population and geography of post-war settlements in the Opole countryside. A list of source data in the preserved settlement registers and farm transfer protocols], *Opolski Rocznik Muzealny* 2011, Vol. 18, Section 2.

their willingness to preserve their heritage. Perhaps we should look more closely at this trait, because it caused the culture of influences and borderlands to survive to this day despite many unfavourable conditions.

Translated by Jan Kobytecki

Bibliography

- Dahlig, Piotr, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej* [Musical traditions and their transformations. Between the folk, popular and elite culture of interwar Poland], Warszawa 1998.
- Dworzak, Elżbieta, Goc, Małgorzata, 'Pochodzenie terytorialne ludności napływowej i geografia powojennych osiedleń na wsi opolskiej. Zestawienie danych źródłowych w zachowanych rejestrach osiedlonych i protokołów przekazania gospodarstw' [Territorial origin of the immigrant population and the geography of post-war settlements in the Opole countryside. A list of source data in the preserved settlement registers and farm transfer protocols], *Opolski Rocznik Muzealny* 2011, Vol. 18, Section 2.
- Gizewiusz, Gustaw, *Śpiewnik szkolny i domowy dla wesołej i niewinnej młodzieży naszej* [School and home songbook for our cheerful and innocent youth], Lipsk 1846.
- Hellfeier, Robert, *Smolarnia. 350 lat historii* [Smolarnia. 350 years of history], Smolarnia 2014.
- Jackowski, Jacek, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych* [Keeping old recordings. An outline of the history of phonographic and film documentation of Polish music and dance traditions], Warszawa 2014.
- Kopal, Ricarda, 'Zbiór wałków woskowych "Schmidt Schlesien" w Berlińskim Archiwum Fonograficznym (Berliner Phonogramm-Archiv)' [Collection of the 'Schmidt Schlesien' wax cylinders in the Berlin Phonographic Archive (Berliner Phonogramm-Archiv)], [in:] *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane* [Polish folk songs in Opole Silesia by Paul Schmidt in 1913. Phonograph collection [text in booklet with CD], Instytut Sztuki PAN, © 2017.
- Lutnia polska. Zbiór pieśni i piosenek obyczajowych i okolicznościowych, miłosnych, arii i dumek, piosenek wiejskich: mazurów, krakowiaków, kujawiaków, obertasów, piosenek dla rzemieślników, weselnych i różnej innej treści. Z melodyjami*, composed by L. Noel (Leon Kociałkowski) [Lutnia polska. A collection of custom and folk love songs and hymns, arias and dumkas, country songs: mazurkas, krakowiaks, kujawiaks, obertas, songs for craftsmen, weddings and various other content. With melodies], composed by L. Noel (Leon Kociałkowski), Vol. 2, Poznań 1885.
- Rutkowska, Anna, 'Kilka uwag na temat jakości dokumentalnych nagrań Paula Schmidta' [A Few Remarks on the Quality of Documentary Recordings by Paul Schmidt], [in:] *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane* [Polish folk songs in Opole Silesia by Paul Schmidt in 1913. Phonograph collection] [text in booklet with CD], Instytut Sztuki PAN, © 2017.
- Schmidt, Paul, 'Bemerkungen über das polnische Volkslied in Oberschlesien, besonders im Kreise Neustadt' [Comments on the topic of Polish folk songs in Upper Silesia, in particular the Neustadt province], *Archiv für Slavische Philologie*, Vol. 6 (1916).

- Sobieska, Jadwiga, 'Folklor muzyczny w dwudziestoleciu (1944–64)' [Musical folklore over twenty years (1944–64)], [in:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy* [Polish Folk Music and its Problems], ed. by Jadwiga and Marian Sobiescy, Kraków 1973.
- Turek, Krystyna, *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska* [Profiles of collectors and researchers of Silesia's musical folklore], Katowice 2001.
- Wanatowicz, Maria Wanda, 'Tożsamość Śląska w oglądzie historycznym' [Silesia's identity in a historical review], [in:] *Dynamika śląskiej tożsamości* [The dynamics of Silesian identity], ed. by Janusz Janeczek, Marek Stanisław Szczepański, Katowice 2006.
- Wycisk, Artur, "‘Śpiewnik szkolny i domowy dla wesołej i niewinnej młodzieży naszej’ Gustawa Gizewiusza" [A school and home songbook for our cheerful and innocent youth by Gustaw Gizewiusz.], *Komunikaty Mazursko-Warmińskie* 1960, No. 2.

Pierwsze polskojęzyczne nagrania muzycznego folkloru Śląska z 1913 roku, czyli berliński zbiór Paula Schmidta

Streszczenie

Polnisch-Rasselwitz, Sedschütz i Pechhütte – to trzy miejscowości na Opolszczyźnie, noszące dziś nazwy: Raclawiczki, Dziedzice i Smolarnia, gdzie w 1913 roku Niemiec Paul Schmidt zaplanował i zrealizował na wałkach Edisona najstarsze znane polskojęzyczne nagrania muzyki ludowej na Śląsku i jedno z najstarszych zachowanych nagrań muzyki tradycyjnej w Polsce (obok zbioru Juliusza Zborowskiego z tego samego czasu), po czym w 1916 roku, szeroko je opisując, wysunął wnioski na temat kultury regionu – pogranicznej: innej niż ogólnopolska, odmiennej też od niemieckiej. Porównawcze badania historii, struktury i kultury muzycznej tej społeczności przekonują, że – pomimo oczywistych strat – jej rdzeń trwał do połowy lat osiemdziesiątych XX wieku. Krytyczne wydanie zbioru Paula Schmidta ukazało się nakładem Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, we współpracy z Berlińskim Archiwum Fonograficznym, otrzymało też I nagrodę na konkursie Polskiego Radia „Fonogram Źródła 2017”.

The First Polish Language Recordings of the Folk Music of Silesia from 1913, i.e. the Berlin Collection of Paul Schmidt

Summary

Polnisch-Rasselwitz, Sedschütz and Pechhütte, today called Raclawiczki, Dziedzice and Smolarnia, are the three villages in Opole Silesia where in 1913 Paul Schmidt, a German, made the oldest known Polish-language recordings of folk music in Silesia and some of the oldest preserved recordings of traditional music in Poland (apart from Juliusz Zborowski's collection from the same time). In 1916 he described them in detail and drew conclusions

about the culture of the region, claiming that it was a borderland culture, different from Polish and German cultures. Comparative studies of the history, structure and musical culture of that community prove that, despite the losses it suffered, its core survived until the mid-1980s. A critical edition of Paul Schmidt's collection has recently been published by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in cooperation with the Berlin Phonographic Archive, and it has been awarded the first prize in Polish Radio's 'Phonogram of Sources 2017' competition.

MARIUSZ PUCIA

Doktor, klarncista, etnomuzykolog, adiunkt w Uniwersytecie Opolskim. Począwszy od 1999 roku prowadzi samodzielnie i we współpracy z ośrodkami badawczymi w Polsce oraz na świecie eksploracje terenowe społeczności rdzennych w kierunku tradycyjnego materiału muzycznego w regionach: Lubelszczyzna, Podlasie, Huculszczyzna (Ukraina), Śląscy Teksańczycy (Stany Zjednoczone), koncentrując się zwłaszcza na zagadnieniach związanych z muzyczną kulturą tradycyjną Śląska Opolskiego. Współautor projektów badawczych i popularyzatorskich, jak wystawa *Śląscy Teksańczycy wczoraj i dziś* (www.slask-texas.org), *Folk jest cool* czy wydania najstarszych zachowanych nagrań muzyki tradycyjnej na Śląsku (1913). Prowadzi regularną działalność koncertową jako muzyk instrumentalista oraz w ramach zespołów kameralnych: wokalnego, którego jest założycielem i dyrygentem, a także wokально-instrumentalnego, wraz z Anną Dzwonkowską-Pucią i Dariuszem Kownackim.

Doctor, clarinetist, ethnomusicologist, lecturer at the University of Opole. Since 1999, he has conducted independent field research and collaborated with research centres in Poland and throughout the world working on indigenous traditional music material in various regions, including Lublin, Podlasie, Hutsulshchyna (Ukraine), Silesian Texans (United States), with a special focus on the traditional musical culture of Opole Silesia. He is a co-author of research and popularisation projects, such as the exhibition *Silesian Texans Yesterday and Today* (www.slask-texas.org), *Folk Is Cool*, and the edition of the oldest preserved recordings of traditional music in Silesia (1913). He gives regular concerts as a solo instrumentalist and with his chamber vocal group, which he founded and conducts, and with a vocal-and-instrumental ensemble – together with Anna Dzwonkowska-Pucia and Dariusz Kownacki.

4

**Twórczość kompozytorów śląskich
(XVIII–XXI wiek)**

Music by Silesian Composers
(18th–21st Centuries)

MIŁOSZ KULA

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Idiomatyczne cechy języka muzycznego symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa

Żyjący w latach 1739–1799 Carl Ditters von Dittersdorf był co prawda rodowitym wiedeńczykiem, jednak większość swojego dojrzałego życia spędził na Śląsku. Jego korpus dzieł symfonicznych będący przedmiotem niniejszego artykułu w dużej mierze powstał na zamku Janowa Góra (czes. Jánský Vrch, niem. Johannisberg) w Javorníku na dworze księcia-biskupa wrocławskiego Philippa Gottharda von Schaffgotscha. Pierwsze wykonania tych kompozycji odbyły się właśnie tam oraz w wielu innych śląskich miastach (takich jak Wrocław, Nysa, Oleśnica, Krzeszów czy Slezské Rudoltice). Ta okoliczność uzasadnia umieszczenie niniejszego tekstu w tomie *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*.

Do tej pory symfoniczny dorobek Dittersdorfa w dużej mierze był opisywany z odległej perspektywy, bez wchodzenia w zagadnienia szczegółowe. Zakres podawanych informacji ma jedynie syntetyczny profil. Wiedza zawarta w opracowaniach sprowadza się do obiegowych haseł, takich jak pokaźna liczba dzieł, lekkość i przejrzystość formy i faktury, podobnie jak u Haydna, duża doza humoru czy inspiracje muzyką ludową. Istnieje już bodaj kilkanaście syntez zawierających tych kilka akapitów w niemal identycznym brzmieniu¹. Nie trzeba udowadniać, że tego rodzaju charakterystyka jest tyleż sflacyzująca, co wręcz krzywdząca dla opisywanej spuścizny stu kilkudziesięciu utworów.

¹ Do najważniejszych syntez na temat gatunku symfonii bądź muzyki orkiestrowej należą: L. Finscher, *Symphonie*, Kassel etc. 2001; J. Spitzer, N. Zaslav, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004; D. Wyn Jones, *The Symphony in Beethoven's Vienna*, Cambridge 2007; *The Cambridge Companion to the Symphony*, ed. J. Horton, Cambridge 2012.

Do tej pory autorami najobszerniejszych opracowań obejmujących symfonie Dittersdorfa *en masse* są Stephan Kunze² i Richard Will³. W obu wypadkach nie przekraczają one kilku stron opisu. Toteż potrzeba wniknięcia w interesującą nas spuściznę na bardziej szczegółowym poziomie stała się asumptem do powstania niniejszego artykułu. Ze względów objętościowych, mając świadomość, że wyczerpanie tematu wymagałoby wielostronicowego opracowania teoretycznego, autor zdecydował się pochylić nad aspektami niezbędnymi do odróżnienia dorobku Dittersdorfa od twórczości innych kompozytorów mu współczesnych.

Generalia

Liczba symfonii skomponowanych przez interesującego nas kompozytora do tej pory nie jest uznana za ostateczną. Istnieją dwa katalogi uwzględniające tę spuściznę. Sporządzony w 1900 roku przez Carla Krebsa katalog dzieł wszystkich Dittersdorfa mieści 127 symfonii⁴. Zbiór ten zawiera pewne nieścisłości, powtórzenia, niepełne informacje, co sam autor zresztą zastrzega we wstępie do opracowania. Drugim katalogiem jest aneks do pracy doktorskiej amerykańskiej muzykolog Margaret Grave⁵. Owocem tytanicznej pracy wykonanej na przełomie lat 60. i 70. XX wieku jest zbiór obejmujący w sumie 209 kompozycji, mieszczący w sobie utwory pewnego autorstwa (*authentic*), domniemanego pochodzenia (*questionable*), wątpliwe (*doubtful*) i błędnie mu przypisane (*unauthentic*). Wyłączywszy tę ostatnią grupę, należy oszacować dorobek symfoniczny Dittersdorfa na 123–179 dzieł. Osiem lat później (w 1985 roku) katalog ten został zaktualizowany⁶.

Niezależnie od precyzji obecnego stanu badań trzeba wyraźnie podkreślić, że Dittersdorf jest absolutnym rekordzistą w historii muzyki pod względem liczby skomponowanych symfonii: ogólna liczba oscylująca powyżej 130 dystansuje uważanych za najpłodniejszych twórców tego gatunku, takich jak Joseph Haydn czy Johann Baptist Vanhall. W tym gronie wymienia się również takich symfoników,

² S. Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*, Bd. 1 (w serii „Handbuch der musikalischen Gattungen“), Laaber 1993, s. 205–208.

³ R. Will, *Carl Ditters von Dittersdorf*, [w:] *The Symphonic Repertoire*, vol. 1: *The Eighteenth-Century Symphony*, Bloomington 2012, s. 483–497. Warto nadmienić, że opracowanie to jest bogate w przykłady nutowe zajmujące ponad połowę objętości rozdziału.

⁴ C. Krebs, *Dittersdorffiana*, Berlin 1900, s. 56–86.

⁵ M. Grave, *First-Movement Form as a Measure of Dittersdorf's Symphonic Development*, New York 1977, s. 346–544. W treści niniejszego artykułu oznaczenia pozycji katalogowych zostały zaczerpnięte z tego wykazu.

⁶ *The Symphony 1720–1840. A Comprehensive Collection of Full Scores in Sixty Volumes*, eds. B. Brook, E. Badura-Skoda, M. Grave, series B, vol. 1, New York–London 1985.

jak Johann Melchior Molter (1696–1765) i Franz Xaver Pokorný (1729–1794), będących autorami odpowiednio 160 i 145 symfonii. Jednak w świetle obecnych badań w obu wypadkach liczby te uznaje się za zawyżone, a prawie połowa podanych utworów najpewniej miała innych autorów⁷.

Symfonie Dittersdorfa powstawały głównie między rokiem 1757 a 1793. Doniesienia na temat tych najwcześniejszych pochodzą z autobiografii kompozytora, gdy Carl terminował jeszcze na dworze księcia Josepha Friedricha von Sachsen-Hildburghausena (1702–1787) w Wiedniu. Ostatnia została datowana odpowiednią inskrypcją w rękopisie. Jest więc rzeczą naturalną, że kolejne kompozycje dojrzewały wraz z ich twórcą.

Do tej pory pojawiło się kilka prób periodyzacji symfonicznej spuścizny Dittersdorfa. Najprostszy podział – na trzy okresy – proponują Margaret Grave⁸ i Richard Will⁹. Według Willa do kompozycji wczesnych zaliczyć należy te powstałe przed rokiem 1773, następnie z okresu 1773–1788 oraz 1788–1793. W tym wypadku zastosowano bardziej kryterium historyczne (czy wręcz biograficzne) niż stylistyczne. Rok 1773 to data nobilitacji kompozytora (co przez zmianę nazwiska wydatnie ułatwia datowanie kompozycji), a 1788 to rok wizyty w Berlinie związanej z bezowocnymi staraniami o angaż na dworze króla pruskiego.

Najliczniejszą grupę wśród utworów reprezentujących ten gatunek stanowią symfonie w **tonacji D-dur**. Jest ich, w zależności od stopnia autentyczności, od ponad 30 do blisko 60. Stanowią więc około 30% całego korpusu symfonicznego Dittersdorfa. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego, zważywszy na fakt, że ze względów wykonawczych jest to jedna z najwygodniejszych tonacji dla instrumentów smyczkowych. Dittersdorf sam był skrzypkiem, więc znakomicie rozumiał możliwości brzmieniowe i wykonawcze tej grupy instrumentalnej, stanowiącej trzon obsady wszystkich utworów orkiestrowych. Ponadto rozpatrując zestawienie symfonii pod względem tonacji, można zaobserwować wyraźną dominację tonacji uznawanych za wygodne dla smyczków, a więc *C-dur*, *G-dur*, *A-dur*. Zauważalne jest przy tym jedynie incydentalne stosowanie tonacji molowych. Ich unikanie było również zupełnie powszechne w drugiej połowie XVIII wieku. Liczba znaków przykluczowych w zasadzie nie przekracza trzech. Analizując preferencje co do konkretnych tonacji w zależności od okresu twórczości, nie jesteśmy w stanie odnaleźć zauważalnych związków.

Orkiestra Dittersdorfa na przestrzeni dekad zmieniała się w znacznym stopniu. Odnotować jednak trzeba, że Dittersdorf nie był aż tak odważny i zdecydowany we wprowadzaniu nowych instrumentów do zespołu, jak choćby Mozart czy

⁷ Zob. B. Stróżyńska, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar, cechy stylistyczne*, Łódź 2015, s. 107–108.

⁸ M. Grave, *op. cit.*, s. 7.

⁹ R. Will, *op. cit.*, s. 483–497.

kompozytorzy szkoły mannheimskiej. Wczesne symfonie Dittersdorfa były właściwie ośmiogłosowe (*Sinfonia a 8 voci*) – pisane na kwartet smyczkowy, 2 oboje i 2 rogi. Zgodnie z ustaloną w owym czasie tradycją ostatnie dwie pary tworzą nienaruszalny trzon obsadowy instrumentów dętych. Występują bez wyjątku w każdej symfonii i nie są zastępowane na przykład przez flety. Tym właśnie różnią się od wczesnych symfonii m.in. Johanna Stamitza, który z początku w utworach tego gatunku zakładał tylko obsadę smyczkową. Maksymalny skład, jakim posługiwał się Dittersdorf w swoich symfoniach, to: 2 flety, 2 oboje, 2 fagoty, 2 rogi, 2 trąbki, para kotłów, I skrzypce, II skrzypce, altówki i basy (czyli wiolonczele z kontrabasami). Jednak około 70% wszystkich symfonii utrzymuje ten podstawowy skład, stosowany również w późniejszych kompozycjach.

W żadnej, nawet najwcześniejszej symfonii kompozytor nie użył *basso continuo*. Tym samym w obsadzie żadnego utworu nie występują organy ani klawesyn. Konsekwencją tego wyboru widać w traktowaniu grupy basowej. Partia fagotu jest fakturalnie zbliżona raczej do fletów i obojów niż do wiolonczel i kontrabasów. Wyraźnie świadczy to o nowoczesnym podejściu kompozytora do obsady i faktury kompozycji. Z drugiej strony Dittersdorf nigdy nie stosuje w swoich symfoniach klarnetów. Tym razem jest to przejaw raczej zachowawczego podejścia do nowości i do tego instrumentu, tak dynamicznie się rozwijającego i chętnie wprowadzanego do orkiestr tamtego czasu.

Dorobek symfoniczny Dittersdorfa jest ponadto jaskrawym zaprzeczeniem osiemnastowiecznej praktyki zamiennego nazewnictwa gatunkowego poszczególnych utworów. Często nie sposób odróżnić sonatę, symfonię, *divertimento* czy serenadę, które w twórczości wielu kompozytorów tamtych czasów są tytułowane zamiennie, nie różniąc się zasadniczo w wewnętrznej strukturze. Prowadzi to do konfuzji przy przyporządkowywaniu danej kompozycji do konkretnego gatunku¹⁰. Natomiast w wypadku Dittersdorfa symfonia jest wyznaczona bardzo precyzyjnymi i w zasadzie niezmiennymi cechami gatunkowymi¹¹. Jest to zawsze i bez wyjątku utwór czteroczęściowy (do początku lat 60. XVIII wieku – trzyczęściowy) w układzie części: szybka – wolna – menuet – finał; w obsadzie orkiestry klasycznej. Dittersdorf pisał również utwory o cechach zbliżonych do symfonii (np. serenady), ale wówczas zakładały one inną budowę (zazwyczaj pięcioczęściową) i skład (dla przykładu: jeden głos skrzypiec, dwie altówki, basy i dwa rogi – bez obojów). Były

¹⁰ Należy wspomnieć w odniesieniu np. do W.A. Mozarta, że w wyniku dogłębnych studiów nad cechami gatunkowymi, architektoniką i środkami stylistycznymi Neil Zaslav postuluje uznanie razem 98 (!) kompozycji wiedeńskiego mistrza za symfonie. Wśród nich wymienia m.in. symfonie wykorzystywane także jako uwertury, symfonie wyodrębnione z serenad orkiestrowych. Zob. N. Zaslav, *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford–New York 2001, s. 510–555 *passim*.

¹¹ Zob. M. Grave, *op. cit.*, s. 21.

one na tyle odmienne, że odróżnienie gatunkowe jest możliwe już w pierwszym kontakcie z danym utworem. Ilekroć zatem w źródłach pochodzących od samego kompozytora jest mowa o symfoniach, możemy bez ryzyka przyjmować, że rozumiał on ten termin według nowoczesnych kryteriów, przyjętych w późniejszej, ustalonej terminologii teoretycznomuzycznej.

Kompozytorami, którzy wywarli największy wpływ na kształtowanie języka dźwiękowego symfonii u Dittersdorfa w początkowym okresie jego twórczości, byli Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) i Joseph Haydn (1732–1809).

W sensie architektonicznym forma u Dittersdorfa dość szybko ewoluowała w stronę czteroczęściowości. W całym korpusie symfonii odnajdujemy zaledwie 19 kompozycji trzyczęściowych. Około połowy lat 60. XVIII wieku ten model formalny został przez kompozytora porzucony na rzecz struktury czteroczęściowej, już na zawsze i bez sentymentów. Jednak układy trzyczęściowe nie są identyczne. Częściej pojawiają się symfonie o schemacie szybka – wolna – bardzo szybka, incydentalnie zaś układ szybka – wolna – menuet (np. w Eb-6). Oba rozwiązania mają swoje źródło we włoskim wzorcu formalnym, które w początkowej fazie twórczości były silnym źródłem inspiracji.

Architektonika, harmonika, motywika

Analizując przebieg muzyczny symfonii Dittersdorfa, należy stwierdzić, że narracja prowadzona jest w głównej mierze przez grupę I skrzypiec, tylko incydentalnie przechodząc do innych grup (zwłaszcza basów, rzadziej II skrzypiec). Jedynie w ostatnich symfoniach Dittersdorf nadaje instrumentom dętym status aparatu wykonawczego, który wprowadza istotny materiał tematyczny. Powszechnym rozwiązaniem w dyspozycji głosów symfonii jest wyróżnianie dwóch głosów altówkowych. Dzieje się tak przynajmniej w kilkunastu wypadkach. W istocie jednak autonomia tych dwóch partii jest znikoma i sprowadza się do lokalnego prowadzenia głosów w równoległych tercjach. Rola altówki, idąc z duchem czasu, zwiększa się w ciągu kolejnych lat – początkowo instrument ten zaledwie dubluje grupę basową, z czasem fakturalnie współgra ze skrzypcami, by ostatecznie tworzyć w miarę samodzielny głos wypełniający środkowy rejestr. Stosunkowo rzadko kompozytor używa zdwojeń, tak często stosowanych chociażby u Haydna. Owszem, pojawiają się one w późniejszych symfoniach, lecz zjawisko to nie stało się zasadą. Łatwiej zaobserwować raczej „chórowe” traktowanie sekcji dętej, która tworzy korpus brzmieniowy zintegrowany wewnątrz, w mniejszym zaś stopniu przyporządkowany odpowiednim rejestrom w sekcji smyczkowej.

Rogi, trąbki i kotły pełnią podstawową funkcję przeznaczoną tej grupie – czyli przede wszystkim wzmacniają brzmienie orkiestry w momentach ważnych dla

przebiegu narracji utworu. Niemal zawsze grają fanfary w dynamice *forte* lub *fortissimo*, podkreślając składniki akordu tonicznego lub dominantowego. Nieco większą rolę w tej sekcji odgrywają rogi, które zyskują na znaczeniu, będąc fakturalnie zbliżonymi do grupy instrumentów dętych drewnianych. Kompozytor zazwyczaj powierza im długie dźwięki albo nadaje funkcję harmonicznego dopełnienia treści prezentowanej przez grupę smyczkową.

Zamiłowanie do kontrastów, zwłaszcza we wcześniejszych symfoniach, wyraźne jest w zestawianiu lirycznego tematu w dynamice *piano* z mocnym, zdecydowanym fragmentem, wzmocnionym dodatkowo przez elizję – jeden z najchętniej stosowanych przez Dittersdorfa zabiegów¹². Poza liryzmem widoczne są dążność do przejrzystości fakturalnej i dobitnego podkreślania elementów formy dzieła, a także oszczędne operowanie chromatyką.

I część

Wszystkie formy przechodzą istotne przemiany w miarę upływu czasu, co widać na licznych przykładach. Dittersdorf jedynie na początku swojej drogi twórczej budował symfonie według trzyczęściowego schematu: szybka – wolna – szybka. Około połowy lat 60. XVIII wieku porzucił ten model i już nigdy więcej do niego nie wrócił (inaczej niż np. u Mozarta, chociażby w *XXXVIII Symfonii „Praskiej”* KV 504). Jeśli chodzi o odstępstwa od sekwencji temp w cyklu czteroczęściowym, odnotowane wyjątki podyktowane zostały treściami pozamuzycznymi (*Symfonie „Owidiuszowe”*) albo były to raczej pojedyncze eksperymenty.

Tylko w najwcześniejszych symfoniach niemożliwe lub trudne do odnalezienia są choćby załączki formy sonatowej w ich pierwszych ustępach. Kilka z nich wykazuje budowę złożoną z dwóch części (z repetycjami każdej z nich). Podobnie jak u Haydna, przebieg konstrukcji był od początku bardzo spójny i logiczny. Jak podaje Richard Will, 54 z 64 symfonii powstałych mniej więcej przed rokiem 1773 wykorzystuje formę sonatową. Pozostałe mieszczą się między układem sonatowym a binarnym w ten sposób, że powtarzają swój pierwotny materiał w tonacjach innych niż tonika, a powrót do niej realizują przez wprowadzenie nowej treści¹³.

Na przestrzeni lat obserwuje się zwiększenie rozmiarów symfonii, a zatem ich poszczególnych części. Najwcześniejsze początkowe allegra wykazujące jeszcze formę binarną, nie wliczając repetycji, liczą po kilkadziesiąt taktów (60–80). Późne części otwierające osiagają ponad 200 (230–240) taktów. Te coraz większe rozmiary

¹² R. Will, *op. cit.*, s. 484.

¹³ *Ibidem*, s. 483.

biorą się z obfitości i powtarzania muzycznych pomysłów, a także z większych rozmiarów tychże pomysłów samych w sobie. Dodatkowo rozległość planów muzycznych uobecnia się w strukturze melodycznej i harmoniczej, która ewoluuje ze spójnych jedno- czy dwutaktowych figur w stronę dłuższych melodii, rozpiętych na bardziej złożonych następstwach funkcji harmoniczych.

Nie tak często stosował Dittersdorf **wolny wstęp** do symfonii. Występuje on co najmniej w 10 kompozycjach, zbyt rzadko zatem, aby mówić tu o pewnej zasadzie konstrukcyjnej. Najistotniejsze z punktu widzenia tego elementu wydaje się to, że wolny wstęp odnajdujemy już w najwcześniejszych datowanych utworach (sprzed 1766 roku). Powrót do tego rozwiązania – aczkolwiek na bardzo małą skalę – obserwujemy również w latach 70. i 80. XVIII wieku. We wszystkich wypadkach tonacja wstępu jest identyczna z allegrem, co jest oczywiste z perspektywy przeznaczenia takiego wstępu, czyli utrwalenia funkcji triady harmoniczej przygotowującego V stopień tonacji. Dla uwypuklenia tego efektu wskazane było zrealizowanie go w fanfarrowo-anonsującym charakterze o wyrazistej melodyce i dynamice *forte*.

Temat czółowy w częściach otwierających utwór wykazuje duże zróżnicowanie w zależności od okresu. We wczesnych symfoniach (mniej więcej do roku 1770) był on wywodzony głównie z powtarzających się jedno- lub dwutaktowych zwrotów. Wziąwszy pod uwagę niewielkie rozmiary całej części (zwłaszcza w początkowym okresie), stanowił on ważny element w jej strukturze. We wczesnym okresie zwraca uwagę również swoiste wygładzanie lapidarności i pierwiastka ruchowego przez naturalny liryzm w temacie otwierającym. Od lat 80. XVIII wieku temat bardzo często ma budowę dwuczęściową, wewnątrznie skonstrastowaną. Motyw pierwszy tematu na ogół ma postać rozłożonego akordu tonicznego. Jest wyraziście zaakcentowany dynamiką *forte* lub *fortissimo* oraz dłuższymi wartościami rytmicznymi, drugi z kolei rozładowuje napięcie opadającym rysunkiem melodii, delikatniejszym charakterem. Kontrast tematu drugiego opiera się na wykorzystaniu niemal wszystkich zdobyczy kolejnych dekad XVIII wieku w zakresie operowania elementami dzieła muzycznego. Pod względem planu tonalnego odbywa się to przez podanie tematu w tonacji molowej lub dominanty. Linia melodyczna nabiera łagodnego, kantylenowego kształtu. Dynamika utrzymana jest na poziomie *piano* lub *pianissimo*. Ponadto często następuje redukcja obsady wykonawczej, osiągnana między innymi przez pominięcie instrumentów basowych.

Po przesunięciu się za znak repetycji we wczesnych kompozycjach łatwo zaobserwować plan harmoniczny sięgający stosunkowo odległego ośrodka tonalnego, budowanego nawet na VII stopniu skali. Jednak owe modulacyjne sekwencje (zarówno oddalające się, jak i zbliżające do dominanty) wykazują łatwe do wysłedzenia schematy. Relacje harmoniczne części pierwszych pokazują zróżnicowane strategie kompozytora mające na celu budowanie napięć, wplecionych zresztą w założenia formy (sonatowej bądź dwuczęściowej).

II część

Części powolne najczęściej upostaciowują się w formach dwuczęściowych. Utrzymane są bardzo często w tonacjach subdominanty, dużo rzadziej górnej dominanty. Najczęściej stosowanym tempem jest *andante*. W zakresie obsady wykonawczej zauważyć można ograniczenie aparatu wykonawczego – początkowo tylko do grupy instrumentów smyczkowych, później skład jest pozbawiony jedynie trąbek i kotłów. Interesującym i dosyć powszechnie stosowanym przez Dittersdorfa zabiegiem w częściach powolnych jest powierzanie instrumentom partii solistycznych. Zazwyczaj są to fagot, wiolonczela lub flet. Co więcej, instrumenty dęte umieszczone w obsadzie solistycznej na ogół nie występują w pozostałych częściach. Bliższe zapoznanie się z materiałem nutowym pokazuje jednak, że partia solistyczna jest w istocie iluzoryczna, gdyż jej realizacja odbywa się w całości *colla parte* (na ogół z I skrzypcami), i pełni funkcję zaledwie kolorystyczną.

We wczesnych symfoniach rozmiary części początkowych są na ogół tak niewielkie, że następujące po nich ustępy wolne odczuwa się jako wyrazowy punkt kulminacyjny całego utworu. Ów wyraz waha się od swoistych suchych, „kroczących” *andante*, powszechnie odnajdywanych w muzyce instrumentalnej połowy stulecia, do szerszej lirycznej czy wręcz patetycznej frazy.

III część

Ciekawym zagadnieniem jest miejsce **menueta** we wczesnych symfoniach Dittersdorfa. W wypadku układów trzyczęściowych w zasadzie się on nie pojawia. W późniejszych symfoniach menuety otrzymują nazwy temp (np. *Moderato*, *Allegro vivace*, *Allegro non troppo presto*)¹⁴.

Menuet ze swojej choreicznej natury był częścią symfonii o wyjątkowo rozrywkowym charakterze. Według niektórych osiemnastowiecznych teoretyków uznawano go wręcz za część nieprzystającą do powagi całej kompozycji, zaburzającą jej naturalny przebieg i wprowadzaną do niej, aby zaspokoić gusta niewyrobionych odbiorców¹⁵. Gdyby pójść tym tropem, dziś już nieco zabawnie brzmiącym, można stwierdzić, że również w wypadku Dittersdorfa nie brakuje podobnych rozwiązań. To w menuecie widać najwięcej pierwiastków komicznych i tych rodem z muzyki ludowej. Warto jednak zauważyć, że jawornicki kapelmistrz dostrzegwał w tej części również potencjał do wprowadzania bardziej zaawansowanych środków kompozytorskich. Przykładem tego, nie tak odosobnionym, są menuety w formie kanonów

¹⁴ S. Kunze, *op. cit.*, s. 206.

¹⁵ B. Stróżyńska, *op. cit.*, s. 70–71.

występujące w trzech symfoniach: C-10 (ok. 1768), D-48 (1761–1763) i F-21 (przed 1773). Istotnie, pojawiają się w nich elementy kanonu, momentami ściślego. Zabieg taki jest trudny do zrozumienia – zdaje się przełamywać pierwotny, taneczny charakter tej części, wygląda trochę jak dowcip młodego kompozytora, jest być może oryginalną próbą ćwiczenia się w rzemiośle kompozytorskim, a może łączy wszystkie te trzy zamierzenia.

IV część

Części finałowe niemal zawsze utrzymane są w tempach szybkich i bardzo szybkich. Pisane są w metrum dwudzielnym. Wczesne finały bywają bardzo krótkie. Często pojawiające się znaki repetycji podkreślają ich budowę złożoną z dwóch części, a zatem binarną. Co do doboru formy, kompozytor szczególnie chętnie sięgał po różnego rodzaju rozczłonkowane układy, niezależnie od fazy rozwoju języka muzycznego. Szczególnie chętnie wykorzystywał rondo i rozwiązania z sekcjami o kontrastującym charakterze (tempa, trybu tonacji itd.). W porównaniu z częściami pierwszymi cechowały się dużo prostszym kształtowaniem materiału dźwiękowego, motoryczną jednolitością, rytmiczną jednorodnością oraz rzadszym stosowaniem *crescenda*. Ponadto i tu wyraźna jest skłonność do żartobliwych zestawień, a także tanecznych rytmów.

Symfonie charakterystyczne

Ewidentnym i najbardziej widocznym wkładem Dittersdorfa w rozwój symfonii jest wzbogacenie gatunku o wątki programowe. Wśród nich należy w pierwszej kolejności wymienić sześć (z dwunastu zachowanych) *Symfonii* na podstawie *Metamorfoz* Owidiusza, pozostających w zasadzie jedynymi względnie znanymi kompozycjami Dittersdorfa tego gatunku. Wspólną cechą wszystkich tych kompozycji jest – co niespotykane wcześniej – podporządkowanie formy i materiału dźwiękowego owym pozamuzycznym treściom. Na przykład pierwszą z sześciu *Symfonii* „Owidiuszowych” (*Cztery wieki świata*) rozpoczyna kompozytor częścią w tempie *larghetto*, podkreślając tym samym dostojność Złotego Wieku. Druga część natomiast (*Upadek Faetona*) kończy się fragmentem w tempie *Andantino*, oddającym tragiczny finał przejażdżki syna Heliosa.

Poza *Symfoniemi* „Owidiuszowymi” w nurt ten wpisują się m.in. *Sinfonia nel gusto di cinque nazioni* w tonacji *A-dur*, *Il combattimento delle passioni umani* w tonacji *D-dur* oraz *Il ridotto* (po 1773). Pod względem stylistycznym czasem są one

klasyfikowane bardziej jako suity z powodu tanecznego charakteru poszczególnych części¹⁶.

Komizm

Wielokrotnie, często przy najbardziej nawet lapidarnych opisach dorobku symfonicznego Dittersdorfa, pojawia się wzmianka o „żartobliwości” rozwiązań muzycznych użytych w interesujących nas utworach – na ogół na sposób podobny do stosowanego przez Haydna¹⁷.

Jedną z trudności do pokonania jest przedstawienie ówczesnego rozumienia pojęcia humoru. W XVIII wieku nie było definicji tego pojęcia ani też jasnego rozgraniczenia między nim a innymi pojęciami, które w jakimś stopniu związane są z humorem: żartem, komizmem czy dowcipem. Jeśli poza tym ma się na uwadze, że pojęcia te w najważniejszych językach europejskich niosły ów estetyczny dyskurs czasu, mając zupełnie inne znaczenia, to w tej sytuacji nie można oczekiwać jasnej odpowiedzi na pytanie dotyczące humoru w twórczości Dittersdorfa.

Gdyby spróbować podsumować tę znaczną różnorodność w muzyce kompozytora, można by stosowane przez niego rozwiązania podzielić w zasadzie na trzy grupy. Najmniej liczną grupą są przykłady żartu, który ma na celu rozbawienie słuchacza, ale nie ma konsekwencji w kontekście przebiegu muzycznego. Następna większa grupa to zabiegi wprowadzające humor głównie dzięki przedstawieniu określonego kontrastu. Wreszcie największa grupa ukazuje dowcip w sensie idei znaczącej dla całego fragmentu muzycznego. Przykłady są tu bardzo różnorodne.

Kompozytorskie środki, które wykorzystywał Dittersdorf, to przede wszystkim zaskakujące, za wczesne zakończenia, nieoczekiwane kontrasty na poziomie harmonicznym czy motywicznym, zmiany, opóźnione kadencje, *subito piano* lub *forte* itd. Zestawianie majestatycznych fanfar z pastoralnymi *musettes* to, dla przykładu, jeden z częstych pomysłów stosowanych w menuetach.

Ludowość

Jednym z ważniejszych rysów indywidualnego języka muzycznego u Dittersdorfa jest częste **stosowanie elementu ludowego** w kształtowaniu materiału melodycznego. O ile w wypadku wcześniejszych kompozytorów, takich jak Georg Christoph

¹⁶ M. Grave, *op. cit.*, s. 21–22.

¹⁷ Zob. m.in. A. Ballstaedt, *Humor*, [hasło w:] *Das Haydn Lexikon*, Hrsg. A. Raab *et al.*, Laaber 2010, s. 328–330.

Wagenseil czy Florian Leopold Gaßmann (1729–1774), materiał o ludowej proweniencji tylko okazjonalnie był umieszczany w menuetach, o tyle w symfoniach Dittersdorfa mamy do czynienia z adaptacją tego rodzaju zwrotów na długich odinkach, nawet we fragmentach otwierających cały utwór¹⁸.

Inną cechą jest widoczna chromatyczna ambiwalencja IV i VII stopnia skali, co wskazuje nie tylko na ludowość, ale być może nawet na śląskość źródłowego materiału dźwiękowego. Tego rodzaju traktowanie skali nie pojawia się nigdzie w kręgach wiedeńskich. Natomiast na Śląsku – owszem. To twierdzenie jest na razie hipotezą i będzie wymagało jeszcze dalszych ustaleń.

Podsumowanie

Dittersdorf początkowo postępował raczej zgodnie z ramami formalnymi ustalonymi przez Wagenseila. Około roku 1770 konsekwentnie porzucił ten wzorzec na rzecz czteroczęściowego z menuetem na trzecim miejscu. Przebogata inwencja melodyczna i urok skomponowanych tematów uratowały te kompozycje przed popadnięciem w banał. Język muzyczny kompozytora mieszczący w sobie rozwiązania architektoniczne i fakturalne, dobór instrumentów oraz inne czynniki pozwalają twierdzić, że był to twórca wpisujący się w styl klasyczny ze zdumiewającą łatwością. W niektórych aspektach wydaje się, że nawet tak ikoniczne postacie, jak Joseph Haydn czy Wolfgang Amadeus Mozart, najpewniej za sprawą swojego geniuszu nie mieszczą się w modelu teoretycznym, który idealnie wypełnia Dittersdorf.

Kontynuując tę myśl, warto wskazać, że mimo zaledwie częściowego zgłębienia problematyki symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa autorzy nielicznych syntez dotyczących gatunku symfonii wskazują dosyć zgodnie, że ze względu na dojrzałość środków stylistycznych jego symfonie należy raczej zaliczać do klasycznych niż wczesno- lub przedklasycznych¹⁹.

Bibliografia

- Das Haydn Lexikon*, Hrsg. Armin Raab *et al.*, Laaber 2010.
 Finscher Ludwig, *Symphonie*, Kassel etc. 2001.
 Grave Margaret, *First-Movement Form as a Measure of Dittersdorf's Symphonic Development*, New York 1977.
 Krebs Carl, *Dittersdorffiana*, Berlin 1900.

¹⁸ *The New Oxford History of Music*, eds. E. Wellesz, F. Sternfeld, vol. 7, Oxford 1998, s. 403.

¹⁹ B. Stróżyńska, *op. cit.*, s. 120–121.

- Kunze Stefan, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*, Bd. 1 (w serii „Handbuch der musikalischen Gattungen“), Laaber 1993.
- Spitzer John, Zaslav Neil, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004.
- Stróżyńska Beata, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar, cechy stylistyczne*, Łódź 2015.
- The Cambridge Companion to the Symphony*, ed. Julian Horton, Cambridge 2012.
- The New Oxford History of Music*, eds. Egon Wellesz, Frederick Sternfeld, vol. 7, Oxford 1998.
- The Symphony 1720–1840. Comprehensive Collection of Full Scores in Sixty Volumes*, series B, vol. 1, eds. Barry Brook, Eva Badura-Skoda, Margaret Grave, New York–London 1985.
- Unverricht Hubert, *Dittersdorfs Metamorphosen-Sinfonien*, [w:] *De musica in Silesia*, red. Piotr Tarliński, Opole 2007.
- Will Richard, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge 2008.
- Will Richard, *Carl Ditters von Dittersdorf*, [w:] *The Symphonic Repertoire*, vol. 1: *The Eighteenth-Century Symphony*, Bloomington 2012.
- Wyn Jones David, *The Symphony in Beethoven's Vienna*, Cambridge 2007.
- Zaslav Neil, *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford–New York 2001.

Idiomatyczne cechy języka muzycznego symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa

Streszczenie

Carl Ditters Dittersdorf, który przez większość swojego dorosłego życia był związany z ośrodkami śląskimi, tworzył niemal wszystkie gatunki uprawiane w drugiej połowie XVIII stulecia. Do nich należą symfonie, powstałe w rekordowej liczbie ponad 130 kompozycji.

Artykuł ma na celu przybliżenie elementów języka muzycznego właściwych Dittersdorfovi, które decydują o wyjątkowości tego gatunku – zarówno w dorobku kompozytora, jak i w odniesieniu do innych twórców. W rozważaniach skoncentrowano się na przedstawieniu problemu w relacji do korpusu symfonicznego Josepha Haydna – dużo lepiej przebadanego, powstającego w tym samym czasie w zbliżonych warunkach kulturowych. Przedstawiono zagadnienia dotyczące kształtowania formy od poziomu motywiki i budowy tematów, przez poszczególne części utworu, aż po symfonię *en bloc*. Poza znanym układem czteroczęściowym należy tu zwrócić uwagę na szczególnie przypadek stworzenia swoistej symfonii „protoprogramowej” i zasadę budującą przebieg muzyczny. Kolejną kwestią pozostającą w obrębie zagadnień kształtowania materii dźwiękowej jest dobór tonacji, ich wzajemne relacje oraz częstość występowania. Istotne w rozważaniach są również zagadnienia instrumentacyjne (rezygnacja z *basso continuo*, brak klarnetów w obsadzie, partie koncertujące). Wszystkie te zagadnienia zostały przedstawione w perspektywie uwzględniającej dojrzwane języka muzycznego Dittersdorfa, zważywszy na fakt, że symfonia była jednym z dwóch gatunków (obok mszy) uprawianych przezeń przez całe życie.

Opierając się na dostępnym materiale źródłowym wykazującym tylko śląską proveniencję, można dojść do miarodajnych wniosków w opisie charakterystycznych cech języka muzycznego Carla Dittersa von Dittersdorfa.

Idiomatic Features of Musical Language in Carl Ditters von Dittersdorf's Symphonies

Summary

Carl Ditters Dittersdorf, who throughout most of his adult life was connected with Silesia, composed almost all genres typical of the music of the second half of the 18th century. They included a record number of 130 symphonies.

The aim of the paper is to outline the elements of Dittersdorf's musical language which determine the uniqueness of this genre in the oeuvre of this composer and in reference to other composers. The author concentrates on discussing the issue in relation to the body of Joseph Haydn's symphonies that were composed at the same time and in similar cultural circumstances, and have already been studied much more thoroughly. He addresses the question of form building, from motifs and theme structures, through individual movements, to the symphony *en bloc*. Apart from the typical four-movement structure, one should point out the special case of a 'proto-programme' symphony and the principle that builds the course of music. Another matter related to shaping sound material is the choice of keys, the relations between them and the frequency with which they are used. Of importance are also some elements of instrumentation (no *basso continuo*, lack of clarinets, concerting parts). All those issues are presented from a perspective that takes into account the development of Dittersdorf's musical language, as the symphony was one of two (the other was mass) genres that he cultivated throughout his whole life.

On the basis of the available source material of exclusively Silesian provenance, it is possible to draw reliable conclusions pertaining to characteristic features of Carl Ditters von Dittersdorf's musical language.

MIŁOSZ KULA

Doktor, absolwent wrocławskiej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego w klasie dyrygentury i klarnetu. Równoległe ze studiami muzycznymi ukończył muzykologię na Uniwersytecie Wrocławskim. Jest zatrudniony we wrocławskiej Akademii Muzycznej na stanowisku asystenta.

Otrzymał nagrody i wyróżnienia na konkursach muzycznych w Szczecinie, Jaworze i we Wrocławiu. Półfinalista I Ogólnopolskiego Konkursu dla Studentów Dyrygentury im. Adama Kopycińskiego we Wrocławiu. Był współzałożycielem oraz prezesem Wrocławskiej Orkiestry Młodzieżowej, z którą współtworzył wiele projektów orkiestrowych w kraju i za granicą. Koncertował w Czechach, Francji, Hiszpanii, Niemczech, Rosji i w Szwajcarii.

W obszarze działalności naukowej Miłosz Kula uczestniczył w ekspedycji etnomuzykologicznej w okolice Irkucka, badając ślady obecności polskiego repertuaru. Wygłaszał referaty na konferencjach naukowych w Bydgoszczy, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu. Kierował pięcioma grantami badawczymi. Współtworzył portal batuty.instrumenty.edu.pl prowadzony przez Instytut Muzyki i Tańca. W swojej aktualnej aktywności naukowej koncentruje się na twórczości instrumentalnej Carla Dittersa von Dittersdorfa oraz na polskiej muzyce instrumentalnej pierwszej połowy XIX wieku. Jest autorem dziewięciu publikacji naukowych, prowadzi bogatą działalność prelegencką i popularyzatorską, opatrując słowem wiążącym koncerty w ramach festiwalu muzycznych na Dolnym Śląsku.

Aktywność Miłosza Kuli z pogranicza sztuki i nauki to edytorstwo muzyczne. W 2016 roku wziął udział w seminarium i warsztatach edytorstwa muzycznego organizowanych przez PWM i NIFC. Owoce tych działań są przygotowania tomu poświęconego muzyce orkiestrowej Stanisława Moniuszki w ramach Edycji Narodowej Dzieł Wszystkich tego kompozytora.

Obecnie kończy prace nad doktoratem w zakresie muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim (promotor: prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech). Studia doktoranckie z zakresu dyrygentury pod kierunkiem prof. Mirosława Jacka Błaszczyka w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach ukończył, uzyskując stopień doktora sztuki, we wrześniu 2017 roku.

Doctor, a graduate of the conducting and clarinet classes at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. He also graduated in musicology from Wrocław University. He is employed as an assistant lecturer at the Academy of Music in Wrocław.

He received prizes and honourable mentions at music competitions in Szczecin, Jawor and Wrocław, and was a semi-finalist of the 1st Adam Kopyciński Polish Competition for Students of Conducting in Wrocław. He co-founded and was the head of the Wrocław Youth Orchestra, with which he carried out a number of orchestral projects at home and abroad. He gave concerts in the Czech Republic, France, Spain, Germany, Russia and Switzerland.

As part of his research activity, he participated in an ethnomusicological expedition to the Irkutsk region, where he studied the traces of Polish repertoire. He delivered papers at conferences in Bydgoszcz, Poznań, Warsaw and Wrocław, ran five grant research programmes and contributed to the website: portal.batuty.instrumenty.edu.pl run by the Institute of Music and Dance. Currently, his research interests concentrate on Carl Ditters von Dittersdorf's instrumental works and Polish instrumental music of the first half of the 19th century. He is the author of nine scholarly publications and is also active as a pre-concert lecturer and music propagator during Lower Silesian music festivals.

Miłosz Kula is also involved in music editing which combines art and science. In 2016 he participated in a music editing seminar and workshops organised by the Polish Music Publishing House and the Fryderyk Chopin National Institute. This activity resulted in content editing of a volume of Stanisław Moniuszko's orchestral works as part of the Opera Omnia National Project.

At present, he is completing his PhD musicology thesis at the University of Wrocław (supervisor: Prof. Dr Hab. Remigiusz Pośpiech). In 2017 he completed his PhD studies in conducting under Prof. Mirosław Jacek Błaszczyk at the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, receiving the title of Doctor of Art.

STANISLAV PECHÁČEK
Charles University in Prague

Relations Between Leoš Janáček and Józef Męcina-Krzesz in the Cantata *The Lord's Prayer*

There are not all that many instances in music history of a piece of music being inspired by a visual artefact. The most well-known of such cases is of course Modest Petrovich Mussorgsky's cycle *Pictures at an Exhibition*. Czech music offers similar examples in Bohuslav Martinů's symphonic piece *The Frescoes of Piero della Francesca*, Petr Eben's *Windows* for trumpet and organ based on Marc Chagall's work, or Zdeněk Lukáš's choral cycle *In Honour of Creators*, which includes movements dedicated to Michelangelo, Rembrandt and Picasso. Leoš Janáček's oeuvre also includes a singular instance of such influence: the chamber cantata *The Lord's Prayer* (*Otče náš*) was inspired by Józef Męcina-Krzesz's cycle of paintings of the same title.

Although Janáček spent most of his life in the Moravian city of Brno, he was born in Hukvaldy. This village is located in the south-eastern territory of Silesia, which remained within the Austro-Hungarian monarchy even after 1745, while a substantial part of it fell into the hands of Prussia after the Wars of the Austrian Succession. In his speech, Janáček retained some of the characteristics of the Silesian dialect, especially the shortening of vocals and the pre-final word stress, features common in Polish. The composer's cultural and political orientation to the East was reflected not only in his admiration for the Russian language and culture, but also in his close relationship with the Polish nation. During his travels to Russia, he visited the eastern part of Poland, which was then under Russian rule, five times. In 1904, he was even supposed to become the director of the Music Conservatory in Warsaw, but a misunderstanding with the Russian governor caused him to remain the director of the Organ School in Brno.

Józef Męcina-Krzesz (1860–1934) was born in Kraków, where he also studied at the Academy of Fine Arts under the tutorship, among others, of Jan Matejko,¹ one of the most renowned Polish painters. Thanks to a scholarship from the National Department, he could continue his studies in Paris with Jean-Paul Laurens.² Both teachers directed him towards historical and religious themes. Following his nine-year-long stay in Paris, he travelled around Europe for many years, living mainly in Italy, Germany and England. He spent the war years 1914–1916 in Prague, where he took part in organising help for war refugees. In 1921, he settled permanently in Poznań, where he also died. Under the influence of Jan Matejko, he mainly painted historical works in the early years of his career. Later on, he focused on portraits of prominent personalities, nudes, still lifes and paintings with religious themes. His works have been placed in a number of Polish galleries, and have been exhibited in several European countries (Paris, Berlin, Budapest, St Petersburg, Kiev). In 1894, he became a member of the General Association of Polish Artists, and in 1913 he was admitted to the Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres in Paris. Many of his paintings, including the cycle *The Lord's Prayer*, were destroyed during World War II. *The Lord's Prayer* was created in 1894 and it was exhibited in Vienna and Warsaw in the following years. In 1899, the cycle was published in the prominent Polish magazine *Tygodnik Ilustrowany*, and it is this black-and-white copy of the originally coloured images that has remained the only preserved version of the cycle.

In the works of Leoš Janáček (1854–1928), the most significant Czech composer of the turn of the 19th and 20th centuries, sacred compositions make up only a small part of the oeuvre. Although Janáček was a believer, he understood his relationship with God as a purely personal matter, for which he did not need a church as a mediator with all its hierarchy and rites. With the exception of small liturgical compositions³ that were created as school assignments at the time of Janáček's studies at the Prague Organ School, the remaining religious compositions are intended for concert performance. This type of Janáček's output is represented, alongside

¹ Jan Matejko (1838–1893), whose grandparents came from Bohemia, became famous both at home and abroad mainly thanks to his monumental history-based paintings. He was the first rector of the Academy of Fine Arts in Kraków.

² Jean-Paul Laurens (1838–1921), a painter, sculptor and illustrator, was a professor at École Nationale Supérieure des Beaux-Arts and he taught also at the Julian Academy, a private arts school for painters and sculptors that was established as an alternative to École Nationale.

³ All of them are intended for mixed choirs and Janáček wrote them with the intention to acquire the style of the High Renaissance vocal polyphony of the 16th century (*Communio*, *Exaudi Deus*, *Benedictus*, *Graduale speciosus orna*, *Introitus*). Later on, the composer returned to liturgical compositions only rarely, e.g. in *Exaudi Deus*, *Regnum Mundi* or *Hail Mary* for mixed choir, or in *Veni Sancte Spiritus* for male voices.

The Lord's Prayer, by the cantata *Lord, Have Mercy*, and most importantly by one of his masterpieces, the *Glagolitic Mass*. Both of these works, however, are primarily a testament to the fact that Janáček professed the idea of Slavic reciprocity, that is, a close cooperation of Slavic nations, above all a close relationship with the Russian nation, its language and culture.

Janáček's wife Zdeňka and daughter Olga were members of a women's club in Brno whose main goal was to care for orphans. In 1901, a copy of the above-mentioned issue of the Polish magazine *Tygodnik Ilustrowany* with copies of Męcina's paintings appeared in this club. The religiously oriented members of the club were captivated by this cycle to such an extent that they decided to stage the individual scenes in the form of *tableaux vivants*, which represented a very popular form of stage productions in the 19th century. Through mother and daughter, Janáček was commissioned by the club's board to write stage music for this production. The composer complied with this request, and on June 15 of that year the tableau was staged at the National Theatre in Brno accompanied by Janáček's music for solo tenor, mixed choir and piano. The piece was directed by the composer himself. Five years later, in 1906, Janáček created a second version of the composition, in which the accompanying component was set for harp and organ. In this form, the work was premiered on 18 November 1906 in Prague, performed by the mixed choir of Prague Hlahol⁴ under the baton of Adolf Piskáček.⁵ At that time, Janáček was already well-known in Brno as a folk song collector, choirmaster, teacher and composer. He had, however, been waiting for years for a significant breakthrough in Prague. This performance was therefore of great importance to him; and all the greater was his disappointment at the poor quality of the performance and its rather unfavourable reception by the Prague public and music reviewers.

The cycle follows the structure of seven supplications to God as contained in the prayer. Each of them is depicted in a separate image, portraying a certain situation of the people whom Christ protects, or whom he approaches in the spirit of Christian helpfulness, compassion or forgiveness. The cycle starts with a portrait of Jesus Christ, which, of course, does not feature in the music setting of the cycle (see illustration 1, left).

⁴ The Prague Hlahol Singing Association was founded in 1861, originally as a male choir, but after twenty years it was expanded to include a female component. One of the first conductors was none other than Bedřich Smetana. Until the 1930s it assumed a dominant position among Prague choirs. Ever since the beginning of its existence Prague Hlahol has played a significant role in the organisation of Czech choirs as such.

⁵ Adolf Piskáček (1873–1919), a conductor, composer and teacher. He studied organ and composition at the Prague Conservatory. Between 1903 and 1911 he was the choir conductor of Prague Hlahol.

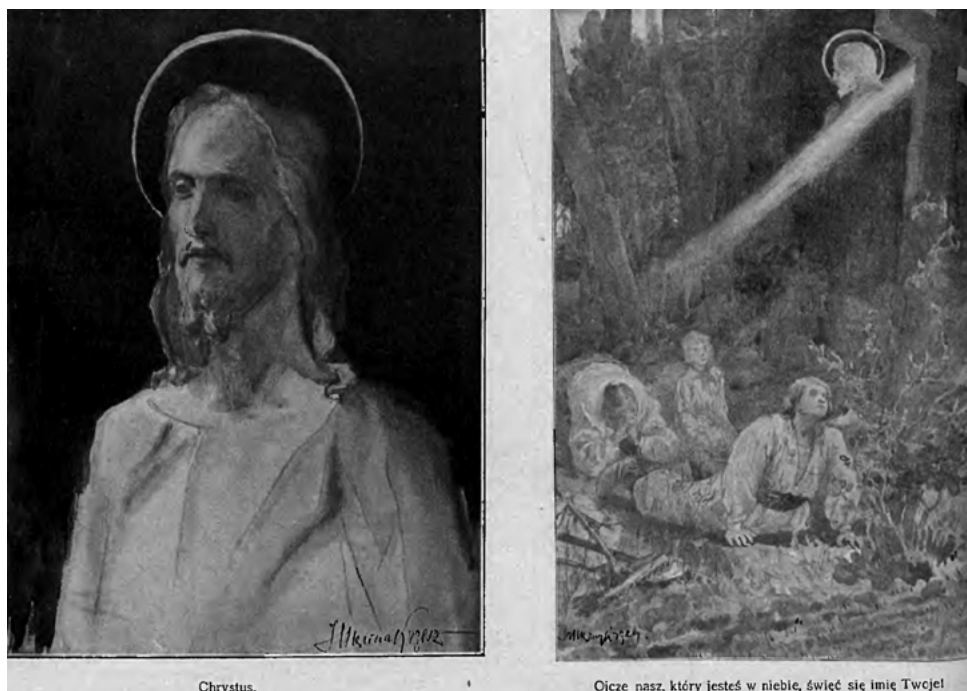


Illustration 1. J. Męcina-Krzesz, *Chrystus* [Christ] and *Ojciec nasz, któryś jest w niebie, święć się imię Twoje!* [Our Father in heaven, hallowed be your name]. Reproduced from: J. Męcina-Krzesz, 'Ojciec nasz' [Our Father], *Tygodnik Ilustrowany* 1899, No. 48, p. 946. Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego, [online:] <https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1493/edition/1165/content?ref=desc> [4 April 2020].

- **Painting 1** – *Our Father in heaven, hallowed be your name.*⁶ A man, a woman and a child can be seen in the picture, kneeling down and praying to Lord Jesus Christ (see illustration 1, right).
- **Painting 2** – *Your kingdom come.* A scene in a church. There are three people in front of the altar, asking God to establish His kingdom on earth. This is the only picture without an explicit portrayal of the human body of Jesus Christ (see illustration 2, left).
- **Painting 3** – *Your will be done, on earth as in heaven.* People are working in the field, a storm is coming. The women are praying on their knees as they see Jesus Christ in the corn. Only he can help them prevent the destruction of the harvest (see illustration 2, right).

⁶ The text of the prayer is that of the 1988 translation of the ecumenical English Language Liturgical Consultation.

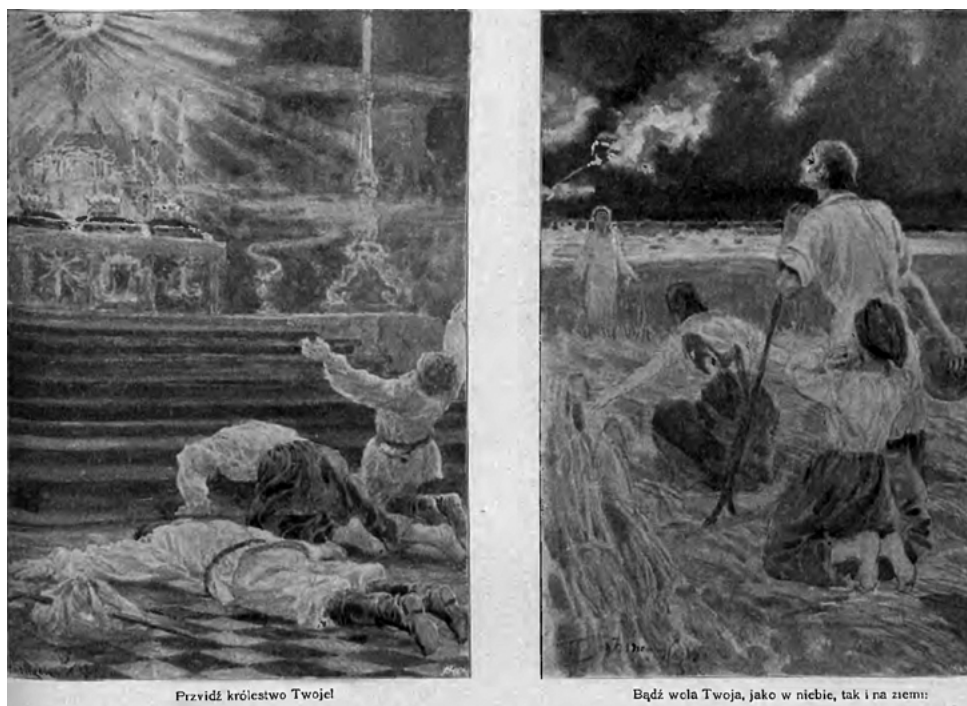


Illustration 2. J. Męcina-Krzesz, *Przjdź królestwo Twoje!* [Your kingdom come] and *Bądź wola Twoja, jako w niebie, tak i na ziemi!* [Your will be done, on earth as in heaven]. Reproduced from: J. Męcina-Krzesz, 'Ojciec nasz' [Our Father], *Tygodnik Ilustrowany* 1899, No. 48, p. 946. Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego, [online:] <https://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1493/edition/1165/content?ref=desc> [4 April 2020].

- **Painting 4** – *Give us today our daily bread.* Another scene in the field. Despite their hard work, people suffer from hunger. Jesus appears and puts a loaf of bread into one of the man's hat (see illustration 3, left).
- **Painting 5** – *Forgive us our sins as we forgive those who sin against us.* A scene in a prison. A convicted criminal is sitting on a bench and weeping. His punishment is approaching – a part of the gallows can be seen through the window. A priest is standing above the man, giving him absolution. Jesus appears, showing a wound on his chest. He has given absolution to all people and he is doing the same in relation to this criminal (see illustration 3, right).
- **Painting 6** – *Save us from the time of trial.* A scene in a private room. A robber is holding an axe, apparently just about to kill a woman lying in bed with a child in her arms. Jesus appears between them and stops the man from committing the murder (see illustration 4, left).

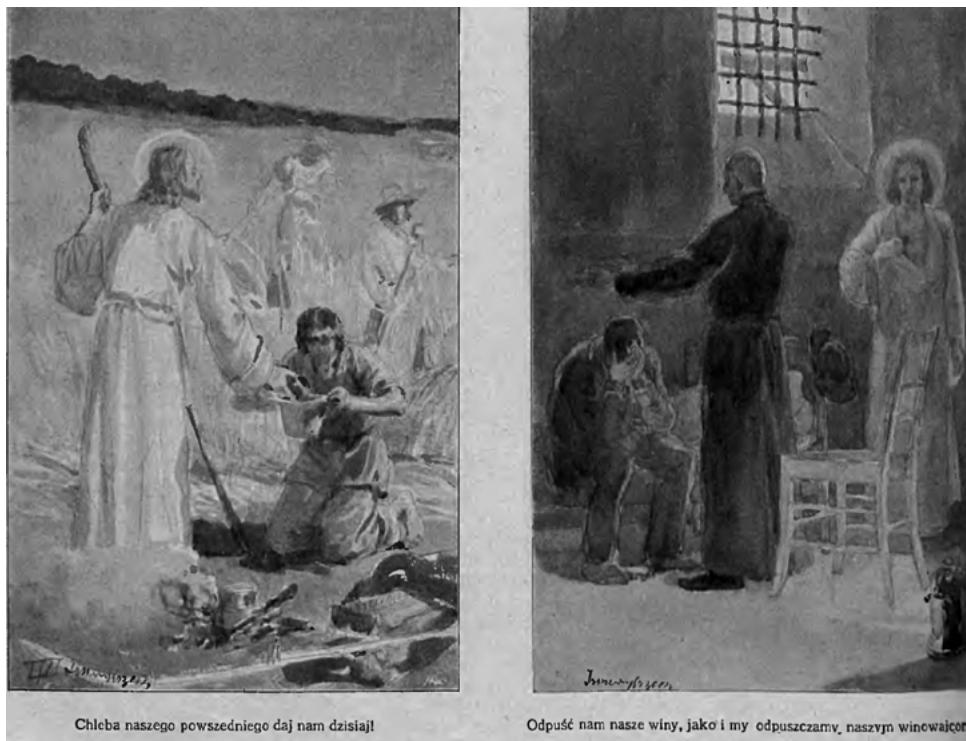


Illustration 3. J. Męcina-Krzesz, *Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj* [Give us today our daily bread] and *Odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom* [Forgive us our sins as we forgive those who sin against us]. Reproduced from: J. Męcina-Krzesz, 'Ojciec nasz' [Our Father], *Tygodnik Ilustrowany* 1899, No. 48, p. 947. Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego, [online:] <https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1493/edition/1165/content?ref=desc> [4 April 2020].

- **Painting 7** – *And deliver us from evil*. The country is flooded. A man with his wife and child are sailing on a raft. Jesus is standing behind them, helping them find solid ground (see illustration 4, right).

In the musical setting of the prayer, Janáček combined the verses relating to the pair of first and last paintings into one whole, creating a five-movement cantata. While the second, third, and fourth movements, which set one verse of prayer at a time, are monothematic, the first and fifth movements are built on two themes and thus have a two-part song form.

One of the most typical features of Janáček's individual style is the use of brief repetitive ostinato rhythmic-melodic motifs, which the author called 'ščasovka'.⁷

⁷ There is probably no official English equivalent for the Czech term. Even the most renowned of international experts on Janáček's music (John Tyrrell, Charles Mackerras) seem to take over the original term and explain its meaning when necessary (Translator's note).



Illustration 4. J. Męcina-Krzesz, *I nie wódcz nas na pokuszenie* [Save us from the time of trial] and *Ale nas zbaw ode złego. Amen* [And deliver us from evil. Amen]. Reproduced from: J. Męcina-Krzesz, 'Ojczy nasz' [Our Father], *Tygodnik Ilustrowany* 1899, No. 48, p. 947. Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego, [online:] <https://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1493/edition/1165/content?ref=desc> [4 April 2020].

They are repeatedly used in *The Lord's Prayer* as well. The first movement, for instance, offers two examples. The first appears in the harp part and consists of a rising melody corresponding to the supplicant's upward gaze in the verse 'Our Father in heaven' (see example 1), while the other, placed in the organ accompaniment,

ARPA

Andante

Example 1. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 1–2. Reproduced from: L. Janáček, *Otče náš* [Our Father], Editio Supraphon, Praha 1974, Petrucci Music Library, [online:] http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP326877-PMLP529136-Jan%C3%A1%C4%8Dek-Ot%C4%8Den%C3%A1%C5%A1_FE_SecondVersion.pdf [4 April 2020], p. 1.

has a declining melody and is associated with the verse ‘Your kingdom come’ (see example 2).

Con moto

G.P. *oo*

TENORE SOLO *f*

Ó,
Deu

G.P.

f

Salic. 8. Fl. 8.

G.P. *mf*

Example 2. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 60–63.
Reproduced from: L. Janáček, *op. cit.*, p. 6.

In the last movement, this ‘ščasovka’, first introduced in the organ (see example 3), is used to build up the choral finale, Amen (see example 4).

ff Pleno

Rec.

Example 3. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 289–293.
Reproduced from: L. Janáček, *op. cit.*, p. 24.

p

Con moto

325

vše - ho zlé - ho. A - men. A - men.
ius vom Ů - bel. A - men. A - men.

vše - ho zlé - ho. A - men. A - men.
ius vom Ů - bel. A - men. A - men.

vše - ho zlé - ho. A - men. A - men.
ius vom Ů - bel. A - men. A - men.

vše - ho zlé - ho. A - men. A - men.
ius vom Ů - bel. A - men. A - men.

f

Example 4. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 322–325.
Reproduced from: L. Janáček, *op. cit.*, p. 27.

As for the choral setting structure, both homophony and polyphony are applied in the composition. Following is an example of a full homophonic four-part section, taken from the first movement (see example 5).

Example 5. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 107–114. Reproduced from: L. Janáček, *op. cit.*, p. 9.

The spiritual content of the composition is reflected, among other aspects, in the fact that – fully in concord with the tradition of sacral music – Janáček makes frequent use of polyphonic techniques. Imitative polyphony is mainly applied in the first movement, first between the bass and the alto (see example 6), then between the tenor and the soprano (see example 7).

Example 6. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 5–10. Reproduced from: L. Janáček, *op. cit.*, p. 1.

Musical score for Example 7, showing vocal lines and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and two piano accompaniment lines. The lyrics are in Czech and Latin. The score is marked *pp* and includes a measure number 30.

Ot - ěe náš, jenž jsi na ne - be - sich,
 Fá - ter un - ser, der du bist im Him - mel,
 Ot - ěe náš, Fá - ter un - ser,

Example 7. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 26–30. Reproduced from: L. Janáček, *op. cit.*, p. 3.

The previous two examples are also instances of folklore influences, which can be manifested by the use of various folklore elements. In these two cases, Janáček uses the Lydian mode. A significant example of modal music appears in the final movement, a large part of which makes use of the archaic-sounding Aeolian mode.

The expressive variability of mood within one short section of the composition is convincingly shown in the third movement. With the imminent danger of an approaching storm and the threat of a destruction of the crops, a joyful song of the villagers (see example 8) turns into desperate cries, escalating into several urgent exclamations of 'bread!' (see example 9).

Musical score for Example 8, showing vocal lines and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and two piano accompaniment lines. The lyrics are in Czech and Latin. The score is marked *Con moto* and includes a measure number 200.

Chléb náš ve - zdej - ší
 Un - ser, täg - lich Brot
 Chléb náš ve - zdej - ší
 Un - ser, täg - lich Brot
 Chléb náš ve - zdej - ší
 Un - ser, täg - lich Brot
 Chléb náš ve - zdej - ší
 Un - ser, täg - lich Brot

dej nám dnes, chléb náš ve - zdej - ší
 gib uns heu - te, un - ser, täg - lich Brot
 dej nám dnes, chléb náš ve - zdej - ší
 gib uns heu - te, un - ser, täg - lich Brot
 dej nám dnes, chléb náš ve - zdej - ší
 gib uns heu - te, un - ser, täg - lich Brot

Example 8. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 199–203.
 Reproduced from: L. Janáček, *op. cit.*, p. 14–15.

chleb
Brot

chleb
Brot

chleb
us

chleb
Brot

chleb
us

náš
ser

ve
lág

zdej - ší
lich Brot

215

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

chleb
Brot

chleb
Brot

chleb
us

chleb
Brot

chleb
us

náš
ser

ve
lág

zdej - ší
lich Brot

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

dej nám,
gib uns,

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

[cresc.]

Example 9. L. Janáček, *The Lord's Prayer*, b. 213–218.

Reproduced from: L. Janáček, *op. cit.*, p. 17.

Jaroslav Vogel depicts Janáček's composition as 'a testament to the thoughtfulness and abundant sensitivity of its creator; of his ability to express with deep emotional insight the entire contents of the Christian Ur-prayer, as well as his own social interest and human compassion.'⁸

Janáček's cantata *The Lord's Prayer* is not one of the composer's finest works. It rarely appears on concert stages, and the general public awareness of its existence is relatively low. Nevertheless, the piece does have its artistic value, and it undoubtedly deserves more attention from music agencies and performers.

English translation: PhD Vít Novotný

Bibliography

Męcina-Krzesz, Józef, 'Ojczy nasz' [Our Father], *Tygodnik Ilustrowany* 1899, No. 48, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego, [online:] <https://bc.ul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1493/edition/1165/content?ref=desc> [4 April 2020].

Pecháček, Stanislav, *Czeska twórczość chóralna* [Czech choral music], Łódź 2011.

Říha, Josef, *Janáčkův Otčenáš* [Our Father by Janáček], Ústí nad Labem 2011.

⁸ J. Vogel, *Leoš Janáček*, Praha 1997, p. 146.

- Šeda, Jaroslav, *Leoš Janáček* (English version), transl. by M. Milner, V. Fried, Prague 1961.
- Tučapský, Antonín, *Mužské sbory Leoše Janáčka a jejich interpretace* [Leoš Janáček's male choirs and their interpretation], Praha 1971.
- Veselka, Josef, 'Slohové základy janáčkovské sborové reprodukce' [The stylistic foundations of Janáček's choral music], [in:] Leoš Janáček, *Sborník statí a studií* [Collection of articles and studies], Praha 1959.
- Vogel, Jaroslav, *Janacek* [Janáček], transl. by H. Szvedo, Kraków 1983.
- Vogel, Jaroslav, *Leoš Janáček*, Praha 1997.

Związki Leoša Janáčka i Józefa Krzesza-Męciny za sprawą kantaty *Pater noster*

Streszczenie

W 1910 roku Leoš Janáček (1854–1928) skomponował niewielkich rozmiarów kantatę zatytułowaną *Otče náš*. Zainspirował go cykl obrazów polskiego malarza Józefa Krzesza-Męciny (1860–1934) z 1894 roku. Cykl ten składa się z siedmiu scen związanych siedmioma prośbami zanoszonymi do Boga w modlitwie *Ojcze nasz*. Obrazy zostały wystawione w Wiedniu i w Warszawie i reprodukowane w polskim „Tygodniku Ilustrowanym”. Numer zawierający te reprodukcje dostępny był w Brnie w klubie kobiecym, którego członkiniami były m.in. żona i córka Janáčka. Zarząd klubu zdecydował się na wystawienie tych rycin w postaci tzw. żywych obrazów, które były popularną formą przedstawień teatralnych w XIX wieku, i poprosił Janáčka o skomponowanie muzyki na tę okazję. Janáček przyjął tę propozycję i napisał utwór na tenor solo, chór mieszany i fortepian. Pięć lat później nadał utworowi formę kantaty koncertowej na tenor, chór mieszany, harfę i organy. Cykl oddaje strukturę siedmiu błagań do Boga zawartych w modlitwie. Każde z nich przedstawione jest na osobnym obrazie, przedstawiającym pewną sytuację ludzi, których Chrystus chroni lub do których podchodzi w duchu chrześcijańskiej pomocy, współczucia bądź przebaczenia.

Relations Between Leoš Janáček and Józef Męcina-Krzesz in the Cantata *The Lord's Prayer*

Summary

Leoš Janáček (1854–1928) composed the chamber cantata *The Lord's Prayer* in 1901. He was inspired by a cycle of pictures by the Polish painter Józef Męcina-Krzesz (1860–1934). His cycle from the year 1894 contains seven scenes relating to seven requests in The Lord's Prayer. The pictures were exhibited in Vienna and Warsaw, and also printed in an important Polish review, *Tygodnik Ilustrowany*. An issue containing these pictures appeared in Brno in a women's club whose members included also Janáček's wife and daughter. The board of

the club decided to stage these pictures in the form of *tableaux vivants*, which were a popular form of theatre performances in the 19th century, and asked Janáček to compose music for the occasion. Janáček agreed and wrote a piece for tenor solo, mixed choir and piano. Five years later, he re-arranged the composition to the form of a concert cantata for tenor, mixed choir, harp and organ. The cycle follows the structure of seven supplications to God as contained in the prayer. Each of them is depicted in a separate image, portraying a certain situation of the people whom Christ protects, or whom he approaches in the spirit of Christian helpfulness, compassion or forgiveness.

STANISLAV PECHÁČEK

Profesor doktor, ukończył Wydział Filozofii w Ołomuńcu w 1974 roku. Przez dziewięć lat uczył w Podstawowej Szkole Pedagogicznej w Pradze, gdzie zainteresował się śpiewem chóralnym i został dyrygentem chóru dziewczęcego. Od 1985 roku wykłada w Instytucie Muzycznym Uniwersytetu Karola w Pradze (Wydział Edukacji), od 1998 roku jako starszy wykładowca, a od 2012 roku jako profesor. Od 2001 roku pełni funkcję wicedyrektora Instytutu Muzycznego. Jest autorem pięciu monografii dotyczących czeskiej literatury chóralnej oraz pieśni ludowych (m.in. *Twórczość chóralna kompozytorów czeskich* opublikowana w 2011 roku w Polsce) oraz dziewięciu podręczników poświęconych zagadnieniom intonacji, techniki dyrygenckiej, dydaktyki muzycznej, opracowań pieśni ludowych na fortepian i gitarę. W latach 1990–1995 był dyrygentem chóru żeńskiego Puellae Pragenses, a od 1995 do 2006 roku prowadził chór dziecięcy Mládí. W latach dziewięćdziesiątych działał w stowarzyszeniach chóralnych w Czechach (członek prezydium Czeskiego Związku Chórów) i za granicą (AGEC – Arbeitsgemeinschaft Europäischer Chorverbände). Od 1993 do 2000 roku był redaktorem naczelnym czasopisma „Cantus” poświęconego sztuce chóralnej.

Professor Doctor, graduated from the Faculty of Philosophy in Olomouc in 1974. For nine years he taught at the Pedagogical Grammar School in Prague, where he became interested in choral singing and became a conductor of the girls' choir at the school. Since 1985 he has been teaching at the Music Department of Charles University – Faculty of Education in Prague, since 1998 as a senior lecturer, and since 2012 as a university professor. Since 2001 he has held the office of Vice-Head of the Music Department. He has published five monographs about Czech choral literature and folk songs (one of them – *Twórczość chóralna kompozytorów czeskich* [Choral works of Czech composers], 2011, in Polish) and nine textbooks in the field of intonation, conducting techniques, didactics of music, and arrangement of folk songs for the piano and the guitar. In the years 1990–1995, he was a conductor of the women's choir Puellae Pragenses, and 1995 to 2006 he led the children's choir Mládí [The youth]. In the 1990s he was engaged in choral organisations both in the Czech Republic (Presidium of Association of Czech Choirs) and abroad (AGEC – Arbeitsgemeinschaft Europäischer Chorverbände). From 1993 to 2000 he was an editor-in-chief of the *Cantus* review of choral arts.

GESINE SCHRÖDER

University of Music and Theatre 'Felix Mendelssohn Bartholdy' Leipzig, Germany
University of Music and Performing Arts in Vienna, Austria

Multimedia Artists and Dead Authors: On Katarzyna Głowicka's and Jagoda Szmytka's More Recent Productions

More than half a century has passed since Roland Barthes' statement of the death of the author (1967) – which had quite an effect in professional analysts' circles – and Michel Foucault's reaction to it were published.¹ If the discussion of the time were to be conducted today in light of current artistic productions, one would presumably arrive at different statements – a point which will be shown here using pieces from Katarzyna Głowicka's and Jagoda Szmytka's oeuvres as examples.

'The Death of the Author' meant doubting whether authors could determine their artistic product and its meaning through and through. A text may possibly develop meanings that even contradict the (presumed) intentions of the author. While the traditional conception was that it was the author who determined the sense and meaning of the text, with the reader only reconstructing the desired sense and meaning given to the text by the author, Barthes' alternative consisted in a text-supported interpretation by the reader: this, then, constituted the sense of the text, no longer influenced by the author. 'The Death of the Author' also meant

¹ The original French version of Barthes' text 'La mort de l'auteur' was first published in the journal *Manteia* (1968), before that there was a publication of an English translation in the multimedia magazine *Aspen* (1967), based in New York. Foucault's answer was a lecture from 1969 – 'Qu'est-ce qu'un auteur?' – first published in *Bulletin de la société française de philosophie* (1969). The German editions used here: R. Barthes, 'Der Tod des Autors', [in:] *idem, Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2005, pp. 57–63; M. Foucault, 'Was ist ein Autor?', [in:] *idem, Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1988, pp. 7–31.

reading texts without any reference or connection to the biography or psyche of the author. And, of course, in the understanding of art, the empirical figure of the creator – what they wanted, wished, experienced, and felt – faded away. Foucault added his reflections on the concept of the author: according to him only the author's name makes the product a work, and only through the author's instance does ownership of the product arise. Current artistic productions, however, seem to give the traditional approach a new justification, even if the author's name neither secures the status as a work nor ensures the question of ownership.

The artistic products that have been appearing at new music festivals for some years – often cross-media pieces or performances, including a growing proportion of women's products – offensively challenge the concept of the work and the discourse about ownership rights in the artistic product. In the case of performances, individual instances do not remain identical to each other, which is why they are no longer works in the traditional sense. But what is the significance of the empirical author? Who *is* the creator, if the concrete configuration of a production can only be constructed through the cooperation of an author, interpreter, and audience? Text-supported interpretation by the reader (Barthes' alternative to author- or creator-related interpretation) is almost always a thing of the past in performances, but also in electronically produced music, as there is often not even a text that could be read. In performances, the text has, more often than not, become a minor consideration, so that the role of score readers can no longer be assumed to have great significance, and not much confidence can be placed in their insights. The analysis, meanwhile, has focused on individual recalled or documented performances, or their audio-visual records. The music of the performances is now analysed as what is played and heard, and no longer – or only to a small extent – as what is written. In addition, the boundaries of such productions often become permeable to all the material that belongs to their environment: to the teaser, the trailer, and to any material about them disseminated in social networks. The status of the people one sees and hears as agents is also changing: performers are not *merely* performers, if such ever existed. If there is a musical text at all, it arguably serves only as a reminder. It is an instruction for action listing which different, pre-prepared materials are to be combined, but one which registers the content of these materials and the tonal result rather rudimentarily. The same applies to electronically produced music. The change of the object from text to performance or – in the case of electronically produced music – to sound recording may no longer permit a text-based interpretation, but still permits an interpretation that concentrates on the subject,

now differently defined, rather than on the author (provided the author themselves does not perform). Performances call for (in accordance with Barthes' desire) an analysis that removes authors from consideration. If the authors were, however, to appear, the empirical person, their body with all its forms of expression, would become part of the product, and in it, display, represent, and imagine their self, and alter with it.

The question of what significance the authors and the empirical persons behind them have for the constitution of their productions, which is to be discussed on the basis of pieces by Silesian artists Katarzyna Głowicka and Jagoda Szmytka, was triggered by deconstructions of the concept of artistic ownership (as in Johannes Kreidler's *Gema-Action*, for example) and Felix Ingold's thoughts on uncreative writing, which, with the negation of an authorial 'I', brings creators into focus.² The question is discussed in two phases. Comments on two largely text-based pieces by the two artists are followed by comments on two cross-media pieces. The starting point is data on the empirical persons.

The artists have three biographical similarities (region, gender, age): both studied at Wrocław, both are women, and they both belong to approximately the same generation. Głowicka was born in 1977 (in Oleśnica/Oels),³ Szmytka in 1982 (in Legnica/Liegnitz). The artists' productions also have common ground. Their more recent productions, in particular, are cross-media, integrating film, electronics, and theatricals; they almost always include transtextual elements: titles and programmes reference films and other music; texts and images often reference political history. The stylistic starting point is often minimalist. The artists' productions cannot be attributed to any mainstream of classical music; they reach into popular art in different ways. Nevertheless, Głowicka and Szmytka are more active in niches of the concert business. When Głowicka becomes involved with popular art, she does so

² J. Kreidler has not, incidentally, included the action ([online:] www.kreidler-net.de/productplacements.html [6th June 2019]) in the list of his works. F. Ingold, 'Genialität war gestern – der moderne Dichter ist ein technischer Bastler', *Neue Zürcher Zeitung* (nzz-online), 16 February 2019, [online:] www.nzz.ch/feuilleton/genialitaet-war-gestern-der-moderne-dichter-ist-ein-bastler-ld.1458488 [6 June 2019], also *idem*, 'Auch Kopieren ist eine Kunst. Liegt also im Copy-and-Paste-Modus die Zukunft des Schreibens?', *Neue Zürcher Zeitung* (nzz-online), 4 August 2018, [online:] www.nzz.ch/feuilleton/auch-das-kopieren-ist-eine-kunst-liegt-also-im-copy-cut-paste-modus-die-zukunft-des-schreibens-ld.1408237 [6 June 2019].

³ Three different birth years of the artist circulate on the net: 1979 on a page about vocal constructivists, [online:] www.vocalconstructivists.com/featured-composers/on-kasia-glowicka [5 March 2019], 1978 on the page of her Dutch publishing house Donemus, [online:] donemus.nl/katarina-glowicka [5 March 2019]. In the Wikipedia articles about the artist (in Polish, Hungarian and English) you can find 1977 [online:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Katarzyna_G%C5%82owicka [8 June 2019].

with unobtrusive ambient music. Szmytka is inclined towards types of metal, and prefers sounds that are anything but conciliatory or comfortable. Głowicka also sometimes takes on the traditional role of the film composer, she holds herself back as a person and rarely performs herself in her pieces. Szmytka is a performer, often exhibiting her person in her artistic products, or making her art part of her person.

That the artists come from the same school – the Wrocław School – can still be seen in their somewhat older, still halfway notation-based productions. To demonstrate this, I have chosen the pieces *Perpetuity* (2008) by Głowicka and *f* for music* (2012) by Szmytka. The artists were approximately the same age when they wrote these pieces. Both pieces are limited to the musical (understood as audible art); video or theatre are not included. The title of Głowicka's piece has a transtextual aspect, as a commentary (probably by the composer herself) suggests that *Perpetuity* belongs to the cycle *Presence*, which aesthetically refers to Ingmar Bergman's films.⁴ As for the title of Szmytka's piece, it remains unclear to me for the time being whether it refers to the functional programming language F* (to be written in uppercase, but still very new in 2012), or whether it is intended to have an obscene meaning (then written in lowercase and rather with three asterisks). The compositional task that the artists set themselves was probably to develop their pieces out of the minimal – a single tone. Szmytka's eight-minute piece *f* for music* for electric guitar and cello⁵ has a normal musical text. For several minutes one hears only *a*, later there are radical cracks in the texture. Głowicka's *Perpetuity* (2008⁶) for ensemble and computer⁷ also has a normal score. One hears the *d* tone for several minutes. Intervals of fifths play a role in what follows, as well as implied scales of just temperament. Dynamics are crucial to the over-arching dramaturgy. Despite the same approach, the pieces differ considerably in tone. Głowicka's piece is sweetly tonal, one might say, can be pleasantly listened to the end, and is never violent. Her piece

⁴ This information is given according to a remark on *Perpetuity* published on Soundcloud: 'The piece is a part of a cycle *Presence* that comprises of pieces that take its aesthetic reference to Bergmans [sic!] movies by building emotional tension with very simple, limited material.' See: [online:] soundcloud.com/kasiata/perpetuity [8 March 2019].

⁵ On the following site one can listen to a recording with score: [online:] www.youtube.com/watch?v=wloQYC3_dRo [6 June 2019].

⁶ The composition date of the cycle to which the piece belongs (*Presence*) is given as 2007 in Wikipedia [8 June 2019]. 2008 is the year of the premiere performance.

⁷ One can listen to a recording via this link: [online:] <https://soundcloud.com/kasiata/perpetuity> [3 March 2019]. The piece was written for the Scottish Ensemble, a string orchestra of 12 musicians based in Glasgow and founded in 1969. On Soundcloud (see: link above) there is a comment on the piece saying that the 'computer forms an alienated dimension complementing the timbre of string ensemble. At the times [sic!] it is also a contrasted reverberation of rich frequencies of the instruments. The static character is deceiving – the piece is moving forward to the higher emotional state. Its [sic!] like stepping into the river that can never be the same, although seems so much alike.'

does not hurt. The dramaturgy of Szmytka's piece is rough, the sounds are excessively ugly and sour, they hurt. Both pieces include electrically generated or manipulated sounds. With Szmytka, the distortion of the electric guitar is added to the, so to speak, handmade concert sound of the cello; with Głowicka, the computer exaggerates the string sounds.

The two pieces do not yet show whether what Dirk Wieschollek formulated is true – that it is no longer about the 'construction of musically autarkic sound worlds',⁸ and that artists of their generation are no longer composing for eternity, but for the here and now. Szmytka adheres to a 'hybrid aesthetic'. She was 'not afraid [...] of [...] aesthetic shallows',⁹ which have been regarded as proof of quality. Recent pieces by both artists are about worldliness.¹⁰ Szmytka's products, in particular, create a world reference. Keywords such as conceptualism and social composing come into play. In the context of the question: 'What role does the empirical author play in the artistic product?', the two works assume opposing positions. Głowicka eludes her piece; one might say that she loses herself as an author. Szmytka repeatedly and forcefully makes her person part of her piece – that is, in any case, the pretence.

Transferring Barthes' concept to the field of music, I had to try to be mindful only of the – albeit relatively text-independent, but nevertheless performed – art product, and to analyse what my ears and eyes tell me about what I perceive. Barthes' ideas come from a time when Thomas Pynchon's first worldwide successes came: *V.* (1963), *The Crying of Lot 49* (1966), and *Gravity's Rainbow* (1973). The fact that their author withdrew into absolute anonymity fits in with Barthes' resistance to author-oriented interpretations, with the traditional manner of interpreting pieces as expressions of empirical persons. Nevertheless, I would like to follow the biographical trail here, especially as both artists offensively direct the reception of their productions, which are to be brought to men and women, via the portrayal of their person, for example on their homepages and their accounts in social media, such as Facebook. This serves the purpose of marketing, of course, and perhaps there is no other way. As a trial, I have not gone back from the artworks to the producers or approached them, but rather the opposite: I have taken their self-representations in one portrait of each of the artists and now turn from there to the products. The artists themselves released these portraits; they wish to be seen as we see them in the photographs (see illustrations 1 and 2).

⁸ D. Wieschollek, 'Ego-Shooter mit Achillesferse. Eine neue (weibliche) Komponistengeneration am ECLAT – Festival Neue Musik Stuttgart', *dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation*, Vol. 137 (2017), pp. 13–18, here p. 13; [online:] www.dissonance.ch/upload/pdf/138_13_hb_wie_eclat.pdf [4 March 2019].

⁹ Both quotes from: *ibidem*, p. 13.

¹⁰ Cf. *ibidem*, p. 14.



Illustration 1. Katarzyna Głowicka, portrait, photograph by Aleksandra Ola Renska. Released with the permission of the composer and photographer.



Illustration 2. Jagoda Szmytka, portrait, photograph by Mariana Gil. Released with the permission of the composer and Kulturmagasinet Fine Spind / photographer Mariana Gil.

Both photos are, generally speaking, sparingly two-toned: one grey / burgundy red, the other white/green. Both artists look at us, both sit, we only see the head and the upper body. They sit upright, not reclining nor leaning. Both have blonde hair. But: one shows herself beautifully, the other with hardly refutable allusions to the aesthetics of the ugly.

Głowicka's portrait can be viewed on the artist's homepage, and also on the site of her publishing house (Donemus).¹¹ Her hair is wavy (there are photos in which it looks less styled). The hairstyle makes her more femininely attractive, and obviously adds to the naturalness of her appearance, as does the discreet makeup. The chair, of which we see only the upper part of the backrest, is minimalistically frugal. It is irritating that it stands at an angle. Is Głowicka really sitting on the seat of the chair? The burgundy red top does not distract from anything, but creates a warm colour contrast. Głowicka's mouth is closed, with a slight smile. She looks at the viewers as if she were listening to them. Głowicka invites us: on the homepage of her website one can 'discover more'.

Now to Szmytka's portrait, taken for the Danish culture magazine *Fine Spind* and shared by the composer on Facebook: the gesture with which she lifts the grapes stages her as a baroque figure, with a decidedly tasteless attribute, the panda bear, a prop that looks almost as though it could have come from Jeff Koons. The white-grey tinted hair does not make Szmytka more attractive in the usual sense, her make-up is anything but discreet; neither adds naturalness, they rather costume it. Szmytka's mouth is slightly and pointedly open, she has just eaten green – matching the wallpaper colour – grapes (the stalk is no longer fully laden). The spacesuit turns Szmytka into a science fiction figure. She does not invite the viewer to address her. She already has company: the bear. Her gaze invites us to look at her, she has something stately about her. Instead of a wooden chair, there is a sofa, white, upholstered and distressed to match her clothes. On it, she sits almost too upright, with the small of her back slightly arched in, but presumably softly, nothing looks like a workshop.

To read the person from the art: this is now inverted to reading the art from the person, which is of course medially transmitted through the photograph. To compare recent productions by the two artists, I have selected two multimedia productions according to the following criteria: they should have been composed at approximately the same time, they should have a reasonably comparable instrumentation, and the media used should be roughly the same.

Szmytka's *DiY or DiE* intro is a five-minute introduction to a performance devised for the Eclat Festival in Stuttgart.¹² The subject of my remarks is not the

¹¹ See: Głowicka's homepage and her dedicated page of her publishing house, Donemus [online:] glowicka.com/about and [online:] donemus.nl/katarina-glowicka [6 June 2019].

¹² Available on YouTube via the link: [online:] www.youtube.com/watch?v=WqLIcWnVbrk [6 June 2019]. Some information about the whole cycle is to be found in the aforementioned

performance itself, but the YouTube video serving as promotion and information; not a recording of a live performance with an analogue audience, so to speak, but a production for an online audience. Many settings and cuts would hardly be possible with a recording. Only the artist herself appears in the intro. Electronic noise-like underscoring can be heard, sharp scenic cuts run parallel with sharp acoustic cuts: as soon as Szmytka is seen in the shower, the sound recedes to a quiet, high-pitched squeal. The shower turns Szmytka into a modern white clown. She keeps looking at the viewers. Words spoken by Szmytka in several languages are so strongly distorted that even I only partially understand the German. The distortion runs parallel to the jerking of the picture, acoustic distortion impulses are directly transferred to the optical or vice versa. One mainly sees scrap, and one hears electronic scrap. Behind a wall with poisonous, colourful graffiti, something emerges that looks like a demolition excavator. Between it and our gaze, the performer wants to make herself comfortable in a bed. The mattress, which should radiate relaxation, instead flickers garishly.

That Szmytka, like the German-Austrian composer Brigitta Muntendorf, has, on several occasions, also programmatically elaborated her concept as a social composer, can be indirectly inferred from external information on the circumstances of the piece's creation.¹³ The first word in the title of Szmytka's piece, *DiY or Die*, is the abbreviation of 'do it yourself', that is: do it yourself or die! Or: express yourself, or you will be dead to others. Whoever writes about Szmytka's art talks about her person. In this mixture of art and life, the person becomes part of the art product and this becomes part of the living person. What one hears in Szmytka's pieces is usually not discussed, with exceptions such as: 'Music that has parts of pop, punk, hip-hop, and techno. There's also a lullaby.'¹⁴ The discussion is of foreign components of her music, of that which makes her music music, or what it does with music. With this also comes the concrete case information that *DiY or DIE* is an exploration of Stravinsky's *The Soldier's Tale*. In Szmytka's piece, a trumpet corresponds to the soldier's violin. It is about her person, but – in the sense of uncreative writing – not

essay from Wieschollek, also in: S. Benda, 'Jagoda Szmytkas "DiY or DIE" und das Eclat-Festival. Wie klingt der Soundtrack der Digital Natives?', *Stuttgarter Nachrichten*, 29 January 2017, [online:] www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.jagoda-szmytkas-diy-oder-die-und-das-eclat-festival-wie-klingt-der-soundtrack-der-digital-natives.8bb77365-7c93-491c-b2be-3f204a997a62.html [4 March 2019], as well as in overview in: A. Kolb, 'Über-performativ und reichlich weiblich – das Festival Eclat in Stuttgart am ersten Februarwochenende', *nmz online*, 6 February 2017, [online:] www.nmz.de/online/ueber-performativ-und-reichlich-weiblich-das-festival-eclat-in-stuttgart-am-ersten-februarwoc [4 March 2019].

¹³ Cf. S. Benda, *op. cit.*, and B. Muntendorf, 'Social Composing', *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Vol. 108 (2016), pp. 16–17. For Muntendorf, composing can be 'social', when it occurs directly on social platforms, cf. *ibidem*, p. 16, 2nd column.

¹⁴ S. Benda, *op. cit.*

about a musical personal style. Szmytka's pieces are fuelled by references to the history of art, as for example in the commemoration of Morton Feldman's *The Viola in My Life* (1970–1971) with her performance *Voilà, That's My Life*, or her piece *Pores Open Wide Shut* (2013), which draws on Stanley Kubrick's *Eyes Wide Shut* (1999).

Głowicka's pieces also refer to pre-existing art, mostly to art in another medium, often films. In her music about films, the reference to the other medium resembles the reference of a symphonic poem to literature. But Głowicka also makes film music. The example I have chosen is called *Sun Spot* (2010).¹⁵ According to Głowicka's homepage, it belongs to the 2014 cycle *music for movie* for a solo instrument (here piano) and multimedia (electronics), apparently first presented at the Musica Nova festival in Wrocław,¹⁶ and at the National Audio-Visual Institute in Warsaw. The artist does not manifest herself as a person. The film, shot by Zuzanna Solakiewicz, initially shows the trouser- and pantyhose-clad legs of people on the street waiting somewhere, perhaps waiting for the tram. Later, there are x-rays of hands, a high-ranking military figure on the phone with a giant moon in the background, and then faded old photos. They suggest that it could be a requiem for the dead. In between, one sees the view through a crevice over meadows into the sun, the afterlife, the beautiful death. To electronic sounds and sampled instruments comes a piano played conventionally (and recorded for the video) with its oscillation between diatonically interlocked triads (*f-a-c*, *a-c-e*). Shortly before the end, the musical background of the five-minute¹⁷ film breaks off abruptly, and only individual notes are heard. This makes it radically clear that until then one had been dealing with mood music or ambient music, in other words with music that amplifies, weakens, shades, or contours that which is on the screen. I expected what I saw, nothing more. For a moment I wondered, with the sudden silence, who the creator of this film music might be, and I was astonished that, up to that point, it had not occurred to me to ponder whether this music had an author, or whether it had a creator. Głowicka's piece opposes an inner-aesthetic assessment as music thoroughly serving the resistance of the compositional 'I' only where it no longer sounds. The fact that, to me, it seems the film music matches how the creator allowed herself to be portrayed may be of sociological, psychological, or

¹⁵ On Vimeo: [online:] vimeo.com/157996635, respectively [online:] ninateka.pl/embed/katarzyna-glowicka-sun-spot-rez-zuzanna-solakiewicz [6 March 2019].

¹⁶ At the conclusion of the film, a 2014 copyright is given. Głowicka's homepage gives the same year, as she 'came into the spotlight with the album "Red Sun"', to which *Sun Spot* belongs. J. Topolski's commentary on *Red Sun* on the promotional video site for the CD: 'What makes the music of Kasia Głowicka special? First of all, space. Deep and extensive. As in ambient music. Built by reverbs, echoes and electronics.' [online:] vimeo.com/91925385 [6 March 2019].

¹⁷ The duration of the piece is given as ten minutes on Głowicka's homepage (see [online:] glowicka.com/sun-spot-2 [6 March 2019]), although, the film here lasts only a little more than five minutes.

anthropological interest as a phenomenon. It is not of aesthetic interest. Szmytka's piece refuses to be assessed from an inner aesthetic point of view; it demands the inclusion of the artist as a person. This person wants me to see her life in her art and her art in her life. Without this will, the product would not be what it is.

Translated from the German by Anne Ewing

Bibliography

- Anon., *Vokale Konstruktivistinnen*, [online:] www.vocalconstructivists.com/featured-composers/on-kasia-glowicka [5 March 2019].
- Barthes, Roland, 'Der Tod des Autors', [in:] *idem, Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. M. 2005.
- Benda, Susanne, 'Jagoda Szmytkas "DiY or DIE" und das Eclat-Festival. Wie klingt der Soundtrack der Digital Natives?', *Stuttgarter Nachrichten*, 29 January 2017, [online:] www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.jagoda-szmytkas-diy-oder-die-und-das-eclat-festival-wie-klingt-der-soundtrack-der-digital-natives.8bb77365-7c93-491c-b2be-3f204a997a62.html [4 March 2019].
- Donemus*, page on Glowicka, [online:] donemus.nl/katarina-glowicka [5 March 2019].
- Gil, Mariana, Portrait (photograph) of Jagoda Szmytka, released in the Danish culture magazine *Fine Spind, et alibi*, [online:] www.finespind.dk/index.php/artikler-og-billedserier/457-jagoda-szmytka-everybody-can-be-present-lynfabrikken-box [6 June 2019].
- Foucault, Michel, 'Was ist ein Autor?', [in:] *idem, Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1988.
- Głowicka, Katarzyna, *Perpetuity*, recording and anonymous commentary, [online:] soundcloud.com/kasiata/perpetuity [8 June 2019].
- Głowicka, Katarzyna, portrait (photograph), [online:] glowicka.com/about [6 June 2019].
- Głowicka, Katarzyna, *Sun Spot*, video on Vimeo, [online:] vimeo.com/157996635, or via Ninateka, [online:] ninateka.pl/embed/katarzyna-glowicka-sun-spot-rez-zuzanna-solakiewicz [6 March 2019].
- Głowicka, Katarzyna, commentary on *Sun Spot* on her homepage, [online:] glowicka.com/sun-spot-2 [6 March 2019].
- Ingold, Felix, 'Auch Kopieren ist eine Kunst. Liegt also im Copy-and-Paste-Modus die Zukunft des Schreibens?', *Neue Zürcher Zeitung* (nzz-online) 4 August 2018, [online:] www.nzz.ch/feuilleton/auch-das-kopieren-ist-eine-kunst-liegt-also-im-copy-cut-paste-modus-die-zukunft-des-schreibens-ld.1408237 [6 June 2019].
- Ingold, Felix, 'Genialität war gestern – der moderne Dichter ist ein technischer Bastler', *Neue Zürcher Zeitung* (nzz-online) 16 February 2019, [online:] www.nzz.ch/feuilleton/genialitaet-war-gestern-der-moderne-dichter-ist-ein-bastler-ld.1458488 [6 June 2019].
- Kolb, Andreas, 'Über-performativ und reichlich weiblich – das Festival Eclat in Stuttgart am ersten Februarwochenende', *nmz online*, 6 February 2017, [online:] www.nmz.de/online/ueber-performativ-und-reichlich-weiblich-das-festival-eclat-in-stuttgart-am-ersten-februarwoc [4 March 2019].
- Kreidler, Johannes, *Gema-Aktion*, [online:] www.kreidler-net.de/productplacements.html [6 June 2019].

- Muntendorf, Brigitta, 'Social Composing', *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Vol. 108 (2016).
- Szmytka, Jagoda, *f* for music*, recording and score, [online:] www.youtube.com/watch?v=wloQYC3_dRo [6 June 2019].
- Szmytka, Jagoda, Intro to *DiY or Die*, [online:] www.youtube.com/watch?v=WqLlcWnVbrk [6 June 2019].
- Topolski, Jan, commentary on *Red Sun*, promotional video for the CD, [online:] vimeo.com/91925385 [6 March 2019].
- Wieschollek, Dirk, 'Ego-Shooter mit Achillesferse. Eine neue (weibliche) Komponistengeneration am ECLAT – Festival Neue Musik Stuttgart', *dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation*, Vol. 137 (2017), [online:] www.dissonance.ch/upload/pdf/138_13_hb_wie_eclat.pdf [4 March 2019].

Multimedialni artyści i martwi autorzy. Omówienie najnowszej twórczości Jagody Szmytki i Katarzyny Głowickiej

Streszczenie

Badacze mają trudności z analizą kompozycji multimedialnych. Ich problemy wynikają z niepewności co do tego, jak określić udział różnych mediów w tego typu utworach. Ktokolwiek słucha kompozycji multimedialnej, ogląda ją lub jej doświadcza, polega na swojej indywidualnej zdolności percepcji synestetycznej. Ta zdolność mówi nam, czy kompozycja jest dobra – zanim jeszcze zracjonalizujemy taki osąd. Wartość twórczości dostrzegamy dzięki intuicji, a nie za pośrednictwem intelektu, szczególnie w wypadku kompozycji multimedialnych, w przeciwieństwie do tych, które wykorzystują tylko jedno medium.

Do kompozycji wykorzystujących multimedia należą między innymi utwory Jagody Szmytki (ur. 1982) i Kasi Głowickiej (ur. 1977). Obie kompozytorki pochodzą ze Śląska, Szmytka z Legnicy, a Głowicka z Oleśnicy. Obie są absolwentkami Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. W utworach Głowickiej znaczącą rolę odgrywa elektroakustyka. Dla Szmytki niezbędnym elementem wykonania jest jej własne ciało. Towarzyszący aktorzy w performansach Szmytki dublują jej sceniczną obecność, często naśladując działania niczym w lustrzanym odbiciu.

Kompozycje Głowickiej są melancholijne i ciche, nie ma w nich żadnych zapożyczeń z muzyki pop, są też historycznie poinformowane. Nawet w wypadku utworów o tematyce politycznej, jak *Requiem for an Icon* (Jackie Kennedy), dźwięk jest powściągliwy i staje się akompaniamentem akustycznym dla ostro zarysowanych obrazów.

W przypadku wstrząsających i prowokacyjnych utworów Szmytki odbiorca, zamiast znanych muzycznych koncepcji, staje wobec wielu niezrozumiałych, zagadkowych elementów. Tytuły jej dzieł wskazują na odniesienia do innych twórców, np. *Viola, that's my life!* do Mortona Feldmana, a *Pores open wide shut* do Stanleya Kubricka. Utwory Szmytki są historycznie poinformowane tylko w zakresie intertekstualności: w odniesieniu do historii mediów.

W artykule autorka zastanawia się, dlaczego jedno z równocześnie występujących w dziele mediów wysuwa się na plan pierwszy.

Multimedia Artists and Dead Authors: On Katarzyna Głowicka's and Jagoda Szmytka's More Recent Productions

Summary

Analysts struggle to handle multimedia productions. Their struggle is rooted in the uncertainty of how to calculate these various media's interaction. Whoever listens to, watches, or feels a multimedia production relies on individual synaesthetic perception. This ability tells us whether the production is any good – before we even rationalise such judgement. We understand the adequacy of a product via intuition, and not through the discursive use of our intellect. This is particularly true in the case of multimedia productions as opposed to productions that only activate one medium.

The works of Jagoda Szmytka (b. 1982) and Kasia Głowicka (b. 1977) are among those in which the use of multimedia is particularly important. Both composers are from Silesia, Szmytka from Legnica, Głowicka from Oleśnica. Both are graduates of the Academy of Music in Wrocław. Electroacoustics play a significant role in Głowicka's pieces. For Szmytka, her own body is essential for the performance. In Szmytka's shows, her stage presence is doubled by accompanying actors – often reverse-mirroring the actions.

Głowicka's productions are melancholic and quiet. There are no borrowings from pop. And they are historically conscious. Even in the case of works with a political subject, like *Requiem for an Icon* (Jackie Kennedy), the audio sound is restraint and becomes an acoustic accompaniment to the sharply cut images.

In the case of Szmytka's morbid and provocative pieces, we are left with many puzzling elements, rather than continuous musical concepts. Her titles point to the Other, e.g. *Voilà That's My Life!* to Morton Feldman and *Pores Open Wide Shut* to Stanley Kubrick. Szmytka's pieces are historically conscious only in their intertextuality: regarding the history of media. This paper asks which one of the simultaneously occurring media receives more attention.

GESINE SCHRÖDER

Profesor doktor, wykłada teorię muzyki w Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy w Lipsku (od 1992) oraz na Uniwersytecie Muzyki i Sztuk Performatywnych w Wiedniu (od 2012). Wcześniej wykładała w Berlinie. Prowadziła wykłady gościnne w Polsce (Poznań, Wrocław), Chinach (Pekin, Guangzhou, Hong Kong, Szanghaj), w Oslo, Paryżu, Santiago de Chile i Zurychu.

Członek komitetu naukowego EuroMAC w 2014 roku w Leuven i w 2017 roku w Strasburgu oraz członek zarządu *Fokus Musik. Musikwissenschaftliche Beiträge der Kunstuniversität Graz*, rumuńskiego czasopisma „revArt” i czasopisma Rosyjskiego Towarzystwa Teorii Muzyki (OTM). Przewodnicząca GMTH (stowarzyszenie niemieckojęzycznych teoretyków muzyki, www.gmth.de; 2012–2016). Autorka publikacji na temat nowej muzyki, kontrapunktu ok. 1600 roku, techniki transkrypcji, teorii i praktyki orkiestracji i dyrygentury oraz dotyczących zagadnienia *gender*.

Professor Doctor, has been teaching music theory at the Hochschule für Musik und Theater ‘Felix Mendelssohn Bartholdy’ Leipzig (since 1992) and at the University for Music and Performing Arts Vienna (since 2012). Before that, she taught in Berlin. As a guest lecturer she gave classes in Poland (Poznań, Wrocław), China (Beijing, Guangzhou, Hong Kong, Shanghai), Oslo, Paris, Santiago de Chile, and Zürich.

Member of the scientific committee of the EuroMACs 2014 in Leuven and 2017 in Strasbourg and member of the board of *Fokus Musik. Musikwissenschaftliche Beiträge der Kunstuniversität Graz*, the Romanian journal *revArt* and the journal of the Russian Society for Music Theory (OTM). President of the GMTH (association of German-speaking music theorists, www.gmth.de; 2012–2016).

Author of the many publications on new music, counterpoint around 1600, techniques of transcription, theory and practice of orchestration and conducting, gender studies.

ANNA GRANAT-JANKI

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Miasto Wrocław w muzyce kompozytorów środowiska wrocławskiego

Miasto inspirowało twórców od dawna. Motyw miasta znajdujemy w mitologii (Romulus i Remus zakładający miasto Rzym), w literaturze antycznej (Troja, Sparta, Ateny, Teby, Aleksandria, Persepolis), w Biblii (Babilon, Betlejem, Sodoma i Gomora, Jerycho, Jerozolima), w literaturze od XVIII wieku po czasy współczesne. Na większą skalę pojawia się od czasów romantyzmu, co miało związek z rozkwitem urbanizacyjnym miast będącym skutkiem rewolucji przemysłowej. Przestrzeń miasta staje się wtedy obiektem wnikliwej obserwacji w dziełach literackich, takich jak: *Lalka* Bolesława Prusa (Warszawa), *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego (Petersburg), *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa (Moskwa), *Dżuma* Alberta Camus (Oran). Obraz miasta pojawia się w dziełach malarskich: *Powisłe i Święto Trąbek* Aleksandra Gierymskiego (Warszawa), *Krakowskie Przedmieście od strony Bramy Krakowskiej* Bernarda Canaletta (Warszawa), *Boulevard de Montmartre* Camille'a Pissarra (Paryż), *Cale miasto* Maxa Ernsta (fantastyczna wizja miasta z wyobraźni artysty). Można wskazać także liczne przykłady filmów silnie powiązanych z realiami miasta, by wymienić obrazy Woody'ego Allena (z nazwami miast w tytułach, takimi jak Barcelona, Rzym, Paryż), Martina Scorsese (Nowy Jork), Fernanda Meirellesa (Rio de Janeiro) czy Harolda Beckera (Chicago).

Przenikanie się dwóch światów miasta i sztuki obserwujemy także w muzyce. Na bogatej liście dzieł inspirowanych miastem znajdują się kompozycje takich twórców, jak: Johann Strauss (operetki *Karnawał w Rzymie*, *Wiedeńska krew*, *Noc w Wenecji*), Luigi Russolo (*Przebudzenie miasta*), Ottorino Respighi (tryptyk symfoniczny: *Fontanny rzymskie*, *Pinie rzymskie*, *Uroczystości rzymskie*), Aleksander Tansman (balet *La grande ville*), George Gershwin (poemat symfoniczny *Amerykainin w Paryżu*), na podstawie którego nakręcono amerykański film muzyczny o tym

samym tytule¹), Richard Addinsell (*Koncert warszawski*)², Krzysztof Penderecki (*Siedem bram Jeruzolimy*), Steve Reich (*City life*)³ czy Wojciech Kilar (*III Symfonia „September Symphony”*)⁴.

Na liście miast, którym kompozytorzy dedykowali swoje dzieła, znalazł się także Wrocław. Twórcy często nazwę miast umieszczają w tytule utworu, czego przykładem są *Kantata wrocławska* Kazimierza Wiłkomirskiego czy *Sinfonia Wratislavia* Marty Ptaszyńskiej. Czasami inspiruje ich audiosfera (lub sonosfera) wybranej dzielnicy, jak w utworze Pawła Mykietyna *Krzyki*, czy wybitna postać związana z Wrocławiem, np. Edyta Stein, której dedykował swoją kompozycję *Dźwięcząca samotność* Marcin Bortnowski. Są też kompozycje adresowane do muzyków solistów lub zespołów, np. do filharmoników wrocławskich, dla których skomponowali swoje dzieła m.in. Ryszard Bukowski (*Uwertura*) i Grażyna Pstrokońska-Nawratil (*Palindrom*).

Przedmiotem rozważań w niniejszym tekście będzie kategoria „miasto w muzyce”, a więc dokonania kompozytorskie, które powstały z inspiracji miastem, a nie zagadnienie „muzyki miasta” jako tej, która funkcjonuje w przestrzeni miejskiej (np. odgłosy kościelnych dzwonów czy tzw. muzyka żywa w postaci występów ulicznych muzyków lub spontanicznych form muzykowania). Poruszone zostanie natomiast zagadnienie „muzyki w mieście”, a to z powodu wykonań utworów na koncertach podczas wrocławskich festiwalu bądź organizowanych przez wrocławskie instytucje muzyczne, a także zamówień władz miasta.

Badaniom poddane zostaną następujące kompozycje: kantata *Głosy miasta* na orkiestrę symfoniczną, chór i komputer (2009) Cezarego Duchnowskiego, „Echa”. *Symfonia stu mostów* na wielką orkiestrę (2016) Grzegorza Wierzyby oraz *Canti di Wratislavia* na orkiestrę (1976) Andrzeja Krzanowskiego. Wybór utworów poddyktowany został tym, że wszyscy twórcy już w tytule kompozycji zwrócili uwagę na audiosferę⁶ miasta, czyli specyficzny dla niego świat dźwięków i brzmień.

¹ Film nakręcony został w 1951 roku przez Vincenta Minnellego.

² Utwór skomponowany został w 1941 roku specjalnie do filmu *Niebezpieczne światło księżycy* (oryginalny tytuł: *Dangerous Moonlight*), w USA znanego jako *Suicide Squadron*.

³ Kompozytor wykorzystał wcześniej nagrane dźwięki Nowego Jorku.

⁴ Impulsem do napisania *September Symphony* stał się zamach na World Trade Center w 2001 roku w Nowym Jorku.

⁵ Ostatnim trzem utworom poświęciła swój artykuł Renata Gozdecka. Zob. R. Gozdecka, *Miasto w muzyce i sztukach plastycznych. Jeruzolima – Paryż – Nowy Jork. Głos edukacji interdyscyplinarnej*, [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2012, vol. X.2., sectio L, s. 9–41.

⁶ Audiosfera rozumiana będzie za Marią Gołaszewską jako dźwiękowe środowisko człowieka, wobec którego może on zająć postawę estetyczną. Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 78–81. Zob. także: R. Losiak, R. Tańczuk, *Wprowadzenie*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014, s. 11. Definicje audiosfery podaje też Tomasz Misiak, który w sposób bardziej szczegółowy prezentuje

Wymienione utwory stanowią rodzaj pejzażu dźwiękowego⁷. Spośród wielu definicji tego terminu chciałabym przytoczyć tę, którą zaproponował Robert Losiak. Według niego „pejzaż [dźwiękowy] stanowi prezentację subiektywnego doświadczenia audiosfery jako rezultat procesu, w którym obiektywnie istniejące środowisko akustyczne zostaje przekształcone w środowisko dla odbiorcy [...]”⁸. Pejzaż dźwiękowy jako audiosfera odbierana przez podmiot to pejzaż ujmowany w jego związku ze znaczeniami i z wartościami⁹. Zdarzenia dźwiękowe rozpoznawalne są jako znaki w rozumieniu semiotyki. Jednocześnie odkrywany jest ich aspekt aksjotyczny. W ten sposób pejzaż jawi się jako specyficzny przedmiot aksjosemiotyczny.

Zdaniem Renaty Tańczuk problematyka pejzażu dźwiękowego „wyznacza ciekawą perspektywę refleksji nad specyfiką doświadczenia miasta, nawiązywania relacji z nim, budowania poczucia zakorzenienia w mieście oraz rozpoznawania jego

stanowisko Gołaszewskiej, zwracając uwagę, że wyróżniła ona „audiosferę potoczną” – całokształt dźwięków najbliższego, prywatnego, oswojonego, w dużym stopniu przewidywalnego pod względem akustycznym otoczenia, „audiosferę zorganizowaną” – zespół różnorodnych odgłosów otoczenia (najczęściej przyrodniczego), odbieranego przez słuchacza jako harmonijne, oraz „audiosferę wyspecjalizowaną” – dźwięki i odgłosy stanowiące o specyficie określonej przestrzeni, charakterystyczne dla danego środowiska (np. odgłosy wsi czy dźwięki miasta). Zarysowany w ten sposób podział koncentruje się głównie na preferencjach odbiorczych, na wrażeniach, spostrzeżeniach oraz na przeżyciu estetycznym. Zob. T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Warszawa–Kraków 1997, s. 35.

⁷ Pejzaż dźwiękowy jest kategorią zaproponowaną przez kanadyjskiego kompozytora, twórcę ekologii akustycznej Raymunda Murraya Schafera. Pojmuje on „pejzaż dźwiękowy jako twór społeczny” będący produktem praktyk społecznych, polityki i ideologii, który „jednocześnie bierze udział w kształtowaniu tych praktyk, polityk i ideologii”. Zob. D.W. Samuels *et al.*, *Towards a Sounded Anthropology*, „Annual Review of Anthropology” 2010, nr 39, s. 330, cyt. za: R. Losiak, R. Tańczuk, *op. cit.*, s. 12–13. Z kolei w kulturoznawczym rozumieniu termin ten, zdaniem Stefana Bednarka, „obejmuje udział człowieka w konstruowaniu otoczenia akustycznego, a przede wszystkim w jego recepcji, wraz z nadawaniem mu znaczeń, symboli, wartościowań i ocen”. Jego zdaniem „to właśnie aksjosemiotyczna aktywność »użytkowników« audiosfery czyni z niej pejzaż dźwiękowy rozpoznawalny przez nich jako specyficzny dla miejsca, w którym żyją”. S. Bednarek, *Słowo wstępne*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014, s. 8. A zatem według kulturoznawców „w pojęciu pejzażu dźwiękowego zawiera się взгляд na indywidualne przeżycie audiosfery, w którym obiektywnie istniejące środowisko foniczne podlega aktom rozpoznania i waluacji, może zostać przyswojone albo odrzucone, ujęte w relacji zdomowienia lub alienacji, a także na przykład rozpoznane w kontekście codzienności bądź odświętności”. Zob. R. Losiak, R. Tańczuk, *op. cit.*, s. 13. Jak pisze B. Truax, kategoria pejzażu dźwiękowego jest definiowana z wyraźnym uwzględnieniem percypującego podmiotu, jest on „środowisk[iem] dźwięk[owym] pojmowany z naciskiem na sposób, w jaki jest ono postrzegane przez jednostkę lub społeczeństwo. Pejzaż dźwiękowy zależy więc od stosunku między jednostką i dowolnym środowiskiem dźwiękowym”. Zob. D.W. Samuels *et al.*, *op. cit.*, s. 330, cyt. za: R. Losiak, R. Tańczuk, *op. cit.*, s. 13.

⁸ R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 47.

⁹ *Ibidem*.

swoistości”¹⁰. W artykule zwrócono uwagę na indywidualne przeżycie audiosfery przez kompozytorów wrocławskich, a w konsekwencji na ich aksjosemiotyczną aktywność.

Należy zauważyć, że wspomniani twórcy wytwarzają własne wizje miasta, wpisując w nie zdarzenia, mity, pragnienia. Ich wyobraźnia związana z miastem ma zazwyczaj charakter narracyjny (deskryptywny), co oznacza, że przedstawiają oni jakąś historię lub ciąg zdarzeń dźwiękowych, tworząc pewną dramaturgię. Narracyjność badanej muzyki obejmuje wiele procesów znakowych, m.in. o charakterze metafory czy symbolu.

Czasami kompozytorzy imitują rzeczywistość miejską za pomocą środków muzycznych, częściej jednak mamy do czynienia z reprezentacją, która nie polega na „przedstawianiu rzeczywistości lub jej fragmentów w dziele sztuki”¹¹, lecz na wyrażaniu pewnych opinii na jego temat, w których istotną rolę odgrywa element subiektywny¹². Kompozytorzy nie dają w dziele sztuki kopii czy portretu miasta, lecz raczej je re-prezentują (*re-present*) we własnym medium¹³.

Pierwsza z omawianych przeze mnie kompozycji to *Głosy miasta* Cezarego Duchnowskiego¹⁴. Dedykowana miastu Wrocław kantata skomponowana została w 2009 roku na zamówienie Międzynarodowego Festiwalu „Wratistavia Cantans” i w tym samym roku odbyło się jej światowe prawykonanie¹⁵. Inspiracją do napisania dzieła była, jak wyjaśnia sam twórca, „głównie kultura wielkich aglomeracji wyrosła z tradycji spotkań, życia

¹⁰ Zob. R. Tańczuk, „Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2005, nr 1, s. 11.

¹¹ R.D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 74.

¹² Zob. *ibidem*, s. 75.

¹³ P. Kivy, *Sound and Semblance. Reflection on Musical Representation*, Princeton 1984, s. 17, cyt. za: R.D. Golianek, *op. cit.*, s. 75.

¹⁴ Cezary Duchnowski (ur. 1971), studiował kompozycję w klasie Leszka Wislockiego w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Obecnie związany jest z wrocławską uczelnią, gdzie wykłada m.in. realizację muzyki komputerowej. Był jednym z inicjatorów założenia Studia Kompozycji Komputerowej w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Ma w swoim dorobku utwory zarówno kameralne, jak i symfoniczne. Od kilku lat czołowe miejsce w jego działalności zajmuje twórczość elektroakustyczna. Wraz z Agatą Zubel tworzy duet *ElettroVoce*, realizując projekty na głos i elektronikę. Jest wielkim orędownikiem muzyki improwizowanej. Chętnie współpracuje z muzykami jazzowymi, a także innymi artystami, których pasją jest kreowanie muzyki na żywo. Wraz z Pawłem Hendrichem i Sławomirem Kupczakiem powołał do życia grupę *Phonos ek Mechanes*. W jej ramach uprawia szczególnie rodzaj elektronicznej muzyki improwizowanej – *human-electronics*, w której komputery kontrolowane są przez instrumenty akustyczne. Wraz z Marcinem Rupocińskim założył grupę *Morphai* – formację podejmującą artystyczne inicjatywy o profilu interdyscyplinarnym. Zob. [online:] <http://www.duchnowski.pl/informacje.html> [6.09.2018].

¹⁵ Wykonawcami byli: Chór „Con Brio” Szkoły Muzycznej I st. im. Grażyny Bacewicz we Wrocławiu, Orkiestra miasta Tychy „Aukso”, Aktorzy Teatru Muzycznego Capitol, Maciej Walczak – projekcja wideo, Cezary Duchnowski – komputer, dyrygował Marek Moś.

we wspólnocie i na styku kultur. Muzyka ma być wyrazem kultu miejsca, w którym się dzieją rzeczy zwyczajne, codzienne; gdzie spotykamy się z ludźmi i rzeczywistością, która naznacza i kształtuje nas na lata¹⁶. Utwór jest rodzajem „hymnu na rzecz codzienności”¹⁷, który przemawia do słuchaczy językiem współczesnym. Tytułowe *Głosy miasta* należy rozumieć zarówno dosłownie, jako dźwięki i odgłosy wydawane przez miasto (audiosfera metropolii), jak i metaforycznie, jako głosy historii związanej z Wrocławiem.

Budowa kantaty miejskiej jest pięcioczęściowa: I. *Chorał*, II. *Passacaglia Słęży*, III. *Głos wołającego na pustyni*, IV. *Miasto*, V. *Coda*. Część I otwierają nagrane wielokanałowo odgłosy Wrocławia. Są to dźwięki konkretne, które zostały zmiksowane przy użyciu technik syntezy. Mamy tu do czynienia z zarejestrowanym na dwóch taśmach pejzażem dźwiękowym miasta (*soundscape*). Odgłosy wielkomiejskiego hałasu powracają w zakończeniu utworu i w ten sposób niczym kłamra spinają metaforyczną opowieść muzyczną o starym grodzie nad Odrą.

W części I kompozytor zacytował dźwiękową wizytówkę miasta – jego hejnał. Ten artefakt brzmieniowy Wrocławia stanowi trwały element jego struktury fonicznej, ważny dla jego audialno-kulturowej identyfikacji. Dzieje hejnału wrocławskiego sięgają początku XVI wieku¹⁸, choć melodie o charakterze sygnałów pojawiły się już w średniowieczu. Hejnał z ratusza grany był do 1832 roku. Do tradycji jego wykonywania powrócono dopiero po II wojnie światowej, w roku 1957. Wtedy to w wyniku konkursu wyłoniona została kompozycja Michała Dąbrowskiego stworzona na podstawie dziewiętnastowiecznej śląskiej pieśni ludowej *We Wrocławiu na ryneku*¹⁹ (zob. przykład 1a, s. 328). Zagrano ją po raz pierwszy z wieży kościoła św. Elżbiety w noc sylwestrową na przełomie lat 1957/1958, a później wykonywano do roku 1975. Do tej tradycji powrócono dopiero po 2000 roku, prezentując hejnał w każdą niedzielę z wieży wrocławskiego ratusza.

Cytując w swojej kompozycji hejnał miasta, Duchnowski nawiązał do średnio-wiecznych tradycji. Twórca odsyła słuchacza do czasów świetności wrocławskiego grodu rządzonego przez polskich władców, przywołuje mit „piastowskiego Wrocławia”. Zacytowana przez Duchnowskiego melodia hymnu stanowi rodzaj parafrazy śląskiej melodii ludowej (zob. przykład 1b, s. 328).

¹⁶ C. Duchnowski, komentarz do utworu *Głosy miasta*, [w:] 44. *Międzynarodowy Festiwal „Wratistlaviana Cantans”* [książka programowa], Wrocław 2009, s. 285.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Dzieje hejnału wrocławskiego szczegółowo opisały Wioletta Muras i Katarzyna Orzołek. Zob. W. Muras, K. Orzołek, *Hejnał – dźwiękowa wizytówka miasta*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014, s. 139–157.

¹⁹ Pieśń powstała w latach 1807–1811 w czasach kampanii napoleońskiej. Spisana i opublikowana została po raz pierwszy przez Juliusza Rogera w 1863 roku w wydanym w języku polskim zbiorze pieśni śląskich (*Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku z muzyką*, Wrocław 1863). Późniejszego zapisu dokonał w 1954 roku Józef Majchrzak we wsi Koza Wielka pod Sycowem. Zob. W. Muras, K. Orzołek, *op. cit.*, s. 144.

Tempo mazurka



We Wro-cła - wiu na ry-ne - cku sto - ją wo - ja - cy
Są tam ło - ni pos-tro-jy - ni wszy - scy jed - na - cy



Są tam łó - ni ro - zma-i - ci ry - ce-rze i ju - no-cy,



szy - ku-ją się na wo-jyn - ka we dnie iw - no - cy

Przykład 1a. Pieśń *We Wrocławiu na ryneku*²⁰.

Reprodukcja za: J. Majchrzak, *Dolnośląskie pieśni ludowe*, Wrocław 1970, s. 28.

START ELECTRONICS

ca 4'



STOP

♩ = 100

Przykład 1b. C. Duchnowski, *Głosy miasta*, cz. I, *Chorał*, cytat z melodii hejnału wrocławskiego w partii trąbki, t. 1–5. Reprodukcja wydruku komputerowego ze zbiorów kompozytora, s. 1.

²⁰ Melodia pieśni spisana przez Józefa Majchrzaka w 1954 roku zamieszczona została w zbiorze *Dolnośląskie pieśni ludowe* opublikowanym we Wrocławiu w 1955 roku.

Duchnowski zmienił tonację z *G-dur* na *F-dur* i inaczej urytmizował hejnał, wybierając metrum $\frac{4}{4}$ ²¹, zachował natomiast podstawowe wyznaczniki melodii²². Cała część I omawianej kompozycji stanowi rodzaj impresji na temat fonicznego symbolu Wrocławia, jakim jest jego hejnał.

Komponując pieśń pochwalną na cześć Wrocławia, twórca przypominał o czasach powstawania miasta nad Odrą. W części II *Passacaglia Ślęży* przez tytuł odwołał się do początków istnienia grodu leżącego u podnóża góry Ślęży, które w średniowieczu zamieszkiwało słowiańskie plemię Ślęzan²³. Temat passacaglii, umieszczony w partii pierwszego i drugiego fortepianu, stanowi tło dla asemantycznego tekstu stworzonego na podstawie pierwszego polskiego zdania zapisanego w trzynastowiecznej *Księdze henrykowskiej*²⁴: „Daj, ac ja pobruszę, a ty pocziwaj”. Staropolskie zdanie zostało podzielone na głoski i sylaby ułożone według algorytmu, który porządkuje także materiał dźwiękowy. Część II kompozycji jest wariacją na temat historycznej frazy napisaną współczesnym językiem muzycznym. Tekst powierzony został chórowi aktorów, który realizuje go w niekonwencjonalny sposób, wydobywając naturalistyczne brzmienia. Kompozytorowi zależy na uzyskaniu efektu szamańskich odgłosów, w związku z tym nakazuje, aby tekst realizować z dużym przydechem, wartości rytmiczne mają być przybliżone, wymowa głosek bliska naturalnej (*con sprezzatura*). Niekiedy twórca sugeruje wykonawcom, aby tekst wypowiadać, marudząc pod nosem, innym razem zawodząc (*solo woman voice*)²⁵. Przetworzone słowa stanowią podstawę sonorystycznej gry z głoskami, sylabami, pojedynczymi słowami. Część II ma charakter melancholijny, „zadumane”, monotonne frazy tylko w kulminacji przerywane są ostrymi interwencjami trąbek (zob. przykład 2, s. 230).

Kolejny etap dziejów Wrocławia ma związek z budową katedry w najstarszej części miasta na Ostrowie Tumskim, gdzie w 985 roku książę Mieszko I wybudował pierwszy gród. Świątynia została wzniesiona pod koniec X wieku, a po utworzeniu biskupstwa wrocławskiego w 1000 roku pełniła funkcję pierwszej katedry. Jej wybudowanie i utworzenie biskupstwa uznaje się za początek istnienia Wrocławia. O budowie w metaforyczny sposób Duchnowski opowiada za pomocą dźwięków w III części kantaty. Ważną rolę odgrywa w niej tekst łaciński zaczerpnięty z Biblii. Są to strofy z Ewangelii wg św. Łukasza *Głos wołającego na pustyni*, które według

²¹ W pieśni występowały dwa rodzaje metrum: $\frac{3}{4}$ i $\frac{4}{4}$.

²² Podobnie uczynił Tadeusz Nesterowicz, trębacz, który obecnie wykonuje hejnał z wieży wrocławskiego ratusza. Stworzył on własną aranżację hymnu. Zob. W. Muras, K. Orzolek, *op. cit.*, s. 149.

²³ Ślężanie osiedlili się około 550 roku. Na Ostrowie Tumskim odkryto resztki pochodzącego z IX wieku grodu słowiańskiego plemienia Ślęzan.

²⁴ *Księga henrykowska* znajduje się obecnie w Archiwum Archidiecezjalnym we Wrocławiu (sygn. V.7).

²⁵ Zob. uwagi kompozytora w partyturze.

jękły szmerem i odgłos z dymu przydychem, przybliżone wartości syntyczne
blisko naturalnej wymowy głosek (zob. poprzedz.). Synchronizacja na głosach i akcentowanych

Przykład 2. C. Duchnowski, *Głosy miasta*, cz. II, *Passacaglia Słęzy*, t. 102–112.
Reprodukcja wydruku komputerowego ze zbiorów kompozytora, s. 7.

tradycji miały ogromne znaczenie dla patronki miasta św. Jadwigi i stanowiły rodzaj motta w czasach, gdy powstawała wrocławska świątynia katolicka. W utworze Duchnowskiego tekst łaciński śpiewany jest przez chór chłopięcy, a towarzyszą mu dźwięki tematu passacaglii z poprzedniej części realizowane tym razem przez klawesyn. W tej części akcent położony został na znaczenie słów (zob. przykład 3).

Para-ti- vi- am Do- mi-ni rec-tas fa-cti- te-se mi-tas e-ius om-nia val-lis am-pli- bi-tur et om-nis mons et col-lis ho-mi-ni- a- bi-tur et e-unt

Przykład 3. C. Duchnowski, *Głosy miasta*, cz. III, *Głos wołającego na pustyni*, t. 227–234.
Reprodukcja wydruku komputerowego ze zbiorów kompozytora, s. 15.

Dźwiękową reprezentację Wrocławia przynosi instrumentalna część IV zatytułowana *Miasto*. Ma ona w metaforyczny sposób nawiązywać do procesu budowania miasta. Kompozytor operuje krótkimi motywami dźwiękowymi, przerywanymi pauzami, które wprowadził już wcześniej w części III. Dźwięki te są imitowane, miksowane, rozrzedzane, zagęszczane. Kojarzyć je można z ruchem, tak typowym dla aglomeracji

miejskich. W niektórych fragmentach mamy do czynienia z interpretacją zgieltku ulicznego. Repetowane frazy w dynamice *fortissimo* pojawiające się początkowo w partiach dwóch fortepianów, a później także w partiach klawesynu i smyczków nasilają efekt hałasu (zgiełku), zwłaszcza w dochodzeniu do kulminacji w zakończeniu części.

Chcąc zrozumieć sens części ostatniej, należy ponownie sięgnąć do historii Wrocławia. W 1241 roku miasto zostało spalone ze względów strategicznych przed najazdem mongolskim. Rok później doszło do ponownej lokacji miasta na prawie magdeburskim. Potwierdzenie prawa niemieckiego i powołanie rady miejskiej (tzw. trzecia lokacja) nastąpiło w roku 1261. Do tego wydarzenia nawiązuje Duchnowski w kodzie, wprowadzając wyjątki z łacińskiej wersji tego aktu lokacyjnego Wrocławia²⁶. Tekst jest wymawiany przez chór aktorów, a także śpiewany przez trzygłosowy chór chłopięcy. Partia tego chóru zanotowana została za pomocą średniowiecznej notacji menzuranej, co pozwoliło twórcy uzyskać efekt archaizacji (zob. przykład 4).

Przykład 4. C. Duchnowski, *Głosy miasta*, cz. V, *Coda*, t. 321–332.

Reprodukcja wydruku komputerowego ze zbiorów kompozytora, s. 26.

W zakończeniu kody powracają nagrane na taśmie odgłosy współczesnego Wrocławia. Przerywają je, niczym błyskawice, przesywające dźwięki perkusji, które stanowią sygnał do wypuszczenia na scenę gołębi – symbolu pokoju i pojednania. Ma to szczególną wymowę w multikulturowym Wrocławiu, w którym niczym w tyglu mieszają się różne religie, narodowości, kultury. Utwór Duchnowskiego staje się pretekstem do nawiązywania pozytywnych relacji i tworzenia trwałych więzi międzyludzkich.

Narracja utworu Duchnowskiego z jednej strony ma związek z treściami pozamuzycznymi, a z drugiej z formą dzieła i techniką kompozytorską. W części I tworzą ją wielokrotne powtórzenia melodii hejnału wrocławskiego z zastosowaniem

²⁶ Akt przechowywany jest obecnie w Archiwum Państwowym we Wrocławiu.

techniki wariacyjnej. Sonorystyczne opracowanie staropolskiego tekstu skonstruowanego za pomocą algorytmu wymyślonego na potrzeby utworu wyznacza narrację części II, dla której podbudowę formalną stanowi passacaglia. Główną rolę w kształtowaniu dramaturgii kolejnej części odgrywa łaciński tekst biblijny. Czterokrotnie powtórzony, za każdym razem prezentowany jest z drobnymi zmianami rytmicznymi i melodycznymi, które jednak nie zamazują czytelności tekstu. Prezentacja tych samych struktur melodyczno-rytmicznych w różnych konfiguracjach brzmieniowych uzależnionych od doboru instrumentarium i ze zmienną akcentacją, a także stałe zagęszczanie i rozrzedzanie brzmienia stanowią *differentia specifica* narracji części IV. W kodzie łaciński tekst aktu lokacyjnego Wrocławia i dźwięki miasta nagrane na taśmie współtworzą dramaturgię ostatniej części dzieła.

Z potrzeby stworzenia wizerunku brzmieniowego miasta uwzględniającego jego specyficzność i odrębność powstał kolejny utwór – „Echa”. *Symfonia stu mostów* na wielką orkiestrę (2016) Grzegorza Wierzby²⁷. Jak dowiadujemy się z partytury, utwór został skomponowany „dla Miasta Wrocławia – Europejskiej Stolicy Kultury 2016”. Okoliczności powstania dzieła były zatem wyjątkowe. Rok 2016 był dla Wrocławia rokiem szczególnym, ponieważ miasto otrzymało zaszczytny tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, stając się w ten sposób przez rok areną wydarzeń kulturalnych mających na celu przybliżenie lokalnej kultury i pobudzenie dialogu międzykulturowego wśród mieszkańców Europy. Wpisując się w działania w ramach ESK, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu ogłosiła Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski, na którym symfonia Wierzby otrzymała wyróżnienie.

Dedykując swój utwór stolicy Dolnego Śląska, kompozytor zwrócił uwagę na to, co stanowi o specyfice miasta – na jego mosty. Wrocław nazywany jest Wenecją Północy ze względu na to, że znajduje się w nim ponad sto mostów łączących kilkanaście wysp. Te posiadające wielowiekową historię zabytki sztuki, techniki i architektury Wrocławia, a jednocześnie elementy przestrzenne bardzo widoczne w krajobrazie miasta, będące jego wizytówką, stały się cennym źródłem inspiracji dla Grzegorza Wierzby. Uwagę twórcy przykuła sylwetka mostu, jego charakterystyczny kształt, który starał się w sposób graficzny odwzorować w partyturze swojego dzieła (zob. przykład 5).

²⁷ Grzegorz Wierzba (ur. 1978), kompozytor, pedagog, wykładowca wrocławskiej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, którą ukończył w 2006 w klasie kompozycji Jana Antoniego Wichrowskiego. Od 2010 jest członkiem honorowym Polskiego Stowarzyszenia Kontrabasistów. W 2014 otrzymał tytuł doktora sztuk muzycznych w zakresie kompozycji i teorii muzyki, specjalności kompozycja. Od 2015 jest także nauczycielem przedmiotów teoretycznych w Państwowej Szkole Muzycznej I st. i Społecznej Szkole Muzycznej II st. w Świdnicy. Otrzymał wyróżnienie w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Wielokrotnie zasiadał w jury konkursów dla dzieci i młodzieży. Współpracuje z wieloma kompozytorami polskimi i zagranicznymi. Od 2018 jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich. Zob. [online:] <http://www.nfm.wroclaw.pl/musica-polonica-nova-2018/artysci/biogram/1570> [4.08.2018].

Score

Echa

symfonia stu mostów

Grzegorz Patrycjusz Wierzbą
(2016)

4/4 ♩ = 60

poco a poco accelerando

Flute 1
Flute 2
Flute 3
Oboe 1
Oboe 2
Oboe 3
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1-4
Trumpet in B♭ 1-3
Trombone 1-3
Tuba

Przykład 5. G. Wierzbą, „Echa”. *Symfonia stu mostów*, graficzny wizerunek mostu, faza I, t. 1–4. Reprodukacja wydruku komputerowego ze zbiorów kompozytora, s. 1.

W sensie muzycznym most oznacza strukturę muzyczną łączącą dwie fazy utworu, która umożliwia płynne przejście między nimi.

Kompozytorowi bliska była ponadto symbolika słowa „most”. Oznacza ono łączenie ze sobą różnych światów, wartości, tego, co rozłączone w czasie i w przestrzeni²⁸. Twórca miał na uwadze budowanie mostów między ludźmi, bo uważa, że „lepiej jest budować mosty, niż wznosić mury”²⁹. Jego intencje doskonale korespondują z naczelną ideą projektu pod nazwą Wrocław 2016 Europejska Stolica Kultury. Trzeba pamiętać, że Wrocław jest miastem o wielonarodowej i wielokulturowej przeszłości. Z tego powodu działania umożliwiające łączenie ludzi różnych wyznań i narodowości, sprzyjające podejmowaniu dialogu międzykulturowego mają w tym mieście szczególne znaczenie. Z pewnością muzyka służąca komunikacji społecznej doskonale się do tego celu nadaje.

Główny tytuł utworu *Echa* może być rozumiany wieloznacznie, tak jak i samo słowo, które oznacza powtórzenie dźwięku spowodowane odbiciem fali akustycznej

²⁸ Zob. *most*, [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 235.

²⁹ Wypowiedź kompozytora podczas rozmowy z Anną Granat-Janki przeprowadzonej 11 czerwca 2018 roku.

od jakiejś powierzchni, nawiązanie do czegoś z przeszłości czy też wieść o czymś lub reakcję na coś³⁰. Zdaniem kompozytora tytuł odnosi się przede wszystkim do kwestii związanych z techniką kompozytorską. Chodzi o powtarzanie w poszczególnych głosach tego samego materiału dźwiękowego z opóźnieniem, w wyniku czego powstaje wrażenie echa. Efekt ten uzyskuje Wierzba, stosując także naprzemiennie kontrastową dynamikę o małym i dużym natężeniu. Jednocześnie twórcy bliskie jest metaforyczne rozumienie słowa „echo” jako wieści z Wrocławia czy też reakcji na miasto, w tym wypadku bardzo emocjonalnej i subiektywnej. Wierzba komponuje pejzaż dźwiękowy miasta, który jest wynikiem jego refleksji nad fenomenem Wrocławia. I chociaż nie ma w nim odwołań do konkretnych artefaktów brzmieniowych tej metropolii, to jednak powstał on pod wpływem indywidualnego przeżycia audiosfery Wrocławia.

Narracja omawianego utworu polega na płynnym przechodzeniu do następujących po sobie siedmiu faz jednoczęściowej symfonii, co umożliwiają struktury dźwiękowe pełniące funkcję muzycznych mostów. Kompozytor posługuje się techniką powtórzenia z opóźnieniem materiału dźwiękowego w partiach różnych instrumentów orkiestry, wykorzystując jednocześnie kontrasty dynamiczne: głośno-cicho. Niekiedy wzmacnia powtórzenie, stosując augmentację wartości rytmicznych, co daje efekt opóźnienia typowego dla zjawiska echa. Dzięki powtarzaniu materiału dźwiękowego w kierunku wznoszącym lub opadającym tworzy on nie tylko muzyczne, ale także graficzne wizerunki mostów.

Na zakończenie warto wspomnieć jeszcze o utworze napisanym przez Andrzeja Krzanowskiego³¹, który co prawda bardzo krótko związany był ze środowiskiem wrocławskim, ale w ciągu zaledwie rocznego pobytu we Wrocławiu³² w 1976 roku

³⁰ Zob. *echo*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/echo.html> [4.08.2018].

³¹ Andrzej Krzanowski (1951–1990), uczeń Henryka Mikołaja Góreckiego (kompozycja) i Joachima Pichury (akordeon), kompozytor, pedagog, wykonawca współczesnej muzyki akordeonowej, występował na ważniejszych festiwalach europejskich. W 1984 i 1986 wykładał na letnich kursach w Darmstadt, w 1987 na „Time of Music” w Viitasaari (Finlandia). Twórca muzyki kameralnej małych i dużych form o niekonwencjonalnym składzie instrumentalnym, często w połączeniu z głosem ludzkim lub muzyką z taśmy, najczęściej z udziałem akordeonu. Inspiracją była dla niego współczesna literatura, chętnie posługiwał się też cytatem (Bach, Szymanowski, Górecki). Umiał stworzyć niezwykle klimat o dużej skali ekspresji od żywiołowej (*Koncert na orkiestrę*) po liryczno-kontemplacyjną (*II Symfonia*, *III Kwartet smyczkowy*). Wychodząc od akordeonu, dzięki niezwyklej wyobraźni artystycznej stał się prawdziwym odkrywcą nowych – nie tylko dla tego instrumentu – obszarów muzyki naszego wieku. Zob. [online:] https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5022/andrzej-krzanowski/index.html [6.09.2018].

³² Po ukończeniu w 1975 roku studiów kompozytorskich u Henryka Mikołaja Góreckiego w PWSM w Katowicach Andrzej Krzanowski podjął pracę w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu, gdzie wykładał do czerwca 1976 roku.

skomponował *Canti di Wratislavia* na orkiestrę³³. Utwór jest hołdem złożonym miastu. Tytułowe *Śpiewy Wrocławia* należy traktować jako metaforę. Możemy je rozpatrywać w kategoriach muzyki konkretnej wykorzystującej rozmaite dźwięki, zarówno te muzyczne, jak i niemuzyczne. Przedmiotem zainteresowania kompozytora była niewątpliwie audiosfera Wrocławia³⁴, która została przez niego indywidualnie przeżyta. Przy czym nie znalazły tu zastosowania konkretne artefakty brzmieniowe miasta. Kompozytor stworzył krajobraz dźwiękowy Wrocławia, wskazując na jego specyfikę, jaką jest muzyka. Miasto nad Odrą słynie bowiem z festiwali muzycznych, wśród których ważną rolę odgrywa Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans”. To właśnie tej imprezie stolica Dolnego Śląska zawdzięcza miano „śpiewającego Wrocławia”.

Utwór ma budowę jednoczęściową, w której można jednak wyróżnić segmenty. Jego forma jest kontrastowana wewnętrznie za pomocą różnych typów brzmień i faktur, barwy i ekspresji. One kształtują narrację dzieła. Utwór Krzanowskiego został napisany przy użyciu techniki sonorystycznej. W latach 70. XX wieku twórca intensywnie poszukiwał nowych brzmień, wykazując się dużą pomysłowością w ich kształtowaniu. Inspirację stanowiły dla niego dźwięki otaczającego go świata, w tym miejscowości Czechowice-Dziedzice, w której osiadł na stałe. Były to: gwizdy lokomotyw, dźwięki syreny rafinerii, alarmów, dzwonów. Jak zauważa żona kompozytora Grażyna Krzanowska, „dźwięki alarmów, dzwonów i syren [które go otaczały] »wesły w niego« w sposób naturalny”³⁵. Chcąc wzbogacić stronę brzmieniową *Śpiewów Wrocławia*, twórca rozbudował perkusję³⁶ i wprowadził takie instrumenty, jak syrena alarmowa (basso i alto), lastra, flexaton, płyta żelazna (ferro), powiększył obsadę instrumentów dętych drewnianych i blaszanych³⁷, sięgnął po flauto a coulisse (flet z gwizdkiem) czy fischetti (zob. przykład 6, s. 336).

³³ Praca nad utworem była realizacją stypendium, które przyznane zostało kompozytorowi przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Skomponowany w 1976 roku utwór otrzymał II nagrodę na XIX Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich. Prawykonanie odbyło się dopiero w 1981 roku w Opolu. Grała Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Opolskiej pod dyrekcją Marka Tracza. W rok po śmierci kompozytora (1990) *Canti* zostały wykonane na „Warszawskiej Jesieni” (1991). Grała wówczas Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej w Katowicach, dyrygował Jerzy Swoboda.

³⁴ O wpływie sonosfery miasta na twórczość kompozytora pisze Jagna Krzanowska. Zob. J. Krzanowska, *Wieloznaczny świat dźwiękowy Andrzeja Krzanowskiego*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku*, red. K. Dziewiątkowska-Mleczeko, J. Kołodziejka, U. Koza, Wrocław 2014, s. 148.

³⁵ G. Krzanowska, *Akordeonochromia, czyli rzecz o nieznanym rękopisie Andrzeja Krzanowskiego*, Czechowice-Dziedzice 2010 [tekst niepublikowany], cyt. za: J. Krzanowska, *op. cit.*, s. 148.

³⁶ Zaproponował 4 zestawy instrumentów perkusyjnych.

³⁷ Wprowadził potrójną obsadę instrumentów dętych drewnianych, 6 waltorni, trąbkę pikolo, 7 puzonów i tubę.

3 Flauti – Fl. (1. anche Flauto a coulisse – Fl. c.; 2. anche Flauto piccolo – Fl. picc.)
 3 Oboi – Ob. (3. anche Corno inglese – Cr. ing.)
 3 Clarinetti in si \flat – Cl. in si \flat (1. anche Clarinetto piccolo in mi \flat – Cl. picc. in mi \flat ; 3. anche Clarinetto basso in si \flat – Cl. b. in si \flat)
 3 Fagotti – Fg. (1. e 2. anche Fischietto – Fsch.; 3. anche Controfagotto – Cfg.)

6 Corni in fa – Cor. in fa (tutti anche 6 Fischietti – Fsch.)
 1 Tromba piccolo in re – Tr. picc. in re
 4 Trombe in si \flat – Tr. in si \flat
 3 Tromboni – Trb.
 Tuba – Tb.

Batteria I:

Guiro – Gui.
 Flexatone – Fix.
 Lastra – Lst.
 Tamburino – Tmbno.
 4 Timpani – Timp.
 Gong basso – Gng. b.
 Tam-tam (molto profondo) – Tmt.

Batteria II:

Maracas – Mcs.
 Sirene basso – Sir. b.
 Xilofono – Xil.
 Marimbafono – Mbf.
 Ferro – Fer.
 Campane – Cmp.
 Piatti a due – Pt. a due
 2 Gonghi (alto – Gng. a.; tenoro – Gng. t.)
 Tam-tam (profondo) – Tmt.

Arpa – Ar.

Pianoforte – Pf.

30 Violini – Vn.
 12 Viole – Vl.
 10 Violoncelli – Vc.
 8 Contrabbassi – Cb.

Batteria III:

Maracas – Mcs.
 5 Cowbells – Cwb.
 Campanelli – Cmpli.
 Vibrafono – Vbf.
 2 Piatti sospesi (soprano – Pt. s., mezzosoprano – Pt. ms.)
 3 Tom-toms (piccolo – Tom-t. p.; soprano – Tom-t. s., alto – Tom-t. a.)
 4 Bonghi – Bg.
 Gran cassa (profondo) – G. c.

Batteria IV:

Raganello – Rg.
 Frusta – Fr.
 Sirene alto – Sir. a.
 Ferro – Fer.
 2 Piatti sospesi (alto – Pt. a.; tenoro – Pt. t.)
 Piatti a due – Pt. a due
 5 Temple blocks – T. bl.
 2 Tamburi – Tmb.
 2 Tom-toms (baritono – Tom-t. br.; basso – Tom-t. b.)
 Gran cassa (molto profondo) – G. c.

Przykład 6. A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, obsada instrumentalna.

Reprodukcja za: A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, PWM, Kraków 2018, s. 3.

Zastosował także zróżnicowane sposoby artykulacji, wprowadził rozbudowane klasterki w partiach smyczków i fortepianu, ostre współbrzmienia w partiach instrumentów dętych. Niektóre dźwięki instrumentów przypominają brzmienia industrialne wskazujące na wpływy futuryzmu³⁸. W utworze preferowane są brzmienia agresywne, jaskrawe, co z kolei nasuwa skojarzenia z bruityzmem. Zdaniem recenzenta Ryszarda Gabryśa ich obecność jest usprawiedliwiona, „śpiewa wszak nie człowiek, a miasto!”³⁹. *Canti di Wratislavia* to kompozycja żywiołowa, o dużej skali ekspresji. W wielu miejscach przypomina *Canti strumentali* (*Śpiewy instrumentalne*)

³⁸ Na związek z futuryzmem zwrócił uwagę recenzent Olgierd Pisarenko. Zob. O. Pisarenko, *Dni młodych kompozytorów*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 7, s. 7.

³⁹ R. Gabryś, komentarz do utworu Andrzeja Krzanowskiego *Canti di Wratislavia*, [w:] 34. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [książka programowa], Warszawa 1991, s. 113.

Henryka Mikołaja Góreckiego⁴⁰, mistrza Krzanowskiego, któremu zadedykował swoją kompozycję. Poza brzmieniami agresywnymi, jaskrawymi są jednak w utworze także fragmenty śpiewne (*cantabile, dolcissimo*) i spokojne (*tranquillo*), jak również momenty cisy. Wszystkie te dźwięki mogą nasuwać skojarzenia z odgłosami miasta. Nie jest to jednak utwór ilustracyjny ani programowy, lecz subiektywna interpretacja audiosfery Wrocławia (zob. przykład 7).

The image displays a complex musical score for the work 'Canti di Wratislavia' by Andrzej Krzanowski. The score is organized into several systems of staves, each representing a different instrument or section. At the top left, a tempo marking 'J = 60-66' is present. The instruments listed on the left include: Coc. I-VI (Corns), Tr. pbc. (Trumpet in B-flat), Tr. I-IV (Trumpets), Tpt. I-IV (Trombones), Timp. (Timpani), Slt. b. (Soprano Trombone), Ctrp. (Contrabass Trombone), Pt. (Percussion), Tom-t. I-IV (Tom-toms), and T. b. (Tuba). The score features various musical notations, including dynamics like 'pp' (pianissimo) and 'ff' (fortissimo), and articulation marks. Vertical dashed lines divide the score into sections labeled 'I', 'Ia', 'Ib', and '2'. The notation is dense and characteristic of modernist orchestral writing.

Przykład 7. A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*.

Reprodukcja za: A. Krzanowski, *Canti di Wratislavia*, PWM, Kraków 2018, s. 5.

⁴⁰ *Canti strumentali* to II część sonorystycznego cyklu *Genesis* skomponowanego przez Góreckiego w 1962. Podobieństwa między utworami dotyczą takich elementów kompozycji Krzanowskiego, jak agresywne klasterki i plamy dźwiękowe poszczególnych instrumentów oraz ich połączeń, gęsta faktura będąca wynikiem nakładania na siebie poszczególnych warstw brzmieniowych, przewaga głośniejszej dynamiki, duży wolumen brzmienia.

Zaprezentowane w niniejszym tekście utwory kompozytorów wrocławskich stanowią trzy przykłady reprezentacji Wrocławia powstałe w wyniku indywidualnego doświadczenia miasta przez twórców, jego historii i audiosfery. Stworzyli oni trzy różne wizerunki brzmieniowe Wrocławia uwzględniające jego specyfikę, odrębność, niepowtarzalność. Ich dzieła odsłaniają wielorakie aspekty i wartości miasta. Są swoistym komentarzem, objaśnieniem, oryginalną interpretacją. Te artystyczne odpowiedzi na miasto służą zachowaniu tradycji ukształtowanej historycznie, etnicznie, religijnie, artystycznie, a także budowaniu tożsamości stolicy Dolnego Śląska i jej mieszkańców. Dzieła twórców wrocławskich to nie tylko przedmioty estetyczne. Są one częścią „muzyki w mieście”, która jest prezentowana podczas wrocławskich festiwali, na koncertach. Można zatem powiedzieć, że między miastem a muzyką istnieje wzajemna zależność, która „bardziej przypomina dwustronną translację: tego, co miejskie, na to, co estetyczne, i tego, co estetyczne, na to, co miejskie”⁴¹. Inspirowana miastem muzyka twórców wrocławskich jest integralnym elementem kultury Wrocławia. Umożliwia kontakt z drugim człowiekiem, służy nawiązywaniu pozytywnych relacji i tworzeniu więzi międzyludzkich.

Bibliografia

- Bednarek Stefan, *Słowo wstępne*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2014, s. 7–9.
- Duchnowski Cezary, komentarz do utworu *Głosy miasta*, [w:] *44. Międzynarodowy Festiwal „Wratislavia Cantans”* [książka programowa], Wrocław 2009, s. 283–285.
- Gabryś Ryszard, komentarz do utworu Andrzeja Krzanowskiego *Canti di Wratislavia*, [w:] *34. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”* [książka programowa], Warszawa 1991, s. 113.
- Golianek Ryszard D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.
- Gołaszewska Maria, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997.
- Gozdecka Renata, *Miasto w muzyce i sztukach plastycznych. Jerozolima – Paryż – Nowy Jork. Głos edukacji interdyscyplinarnej*, [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2012, vol. X.2., sectio L, s. 9–41.
- Kivy Peter, *Sound and Semblance. Reflection on Musical Representation*, Princeton 1984.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Krzanowska Grażyna, *Akordeonochromia, czyli rzecz o nieznanym rękopisie Andrzeja Krzanowskiego*, Czechowice-Dziedzice 2010 [tekst niepublikowany].
- Krzanowska Jagna, *Wieloznaczny świat dźwiękowy Andrzeja Krzanowskiego*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku*, red. Katarzyna Dziewiątkowska-Mleczko, Joanna Kołodziejaska, Urszula Koza, Wrocław 2014, s. 145–157.

⁴¹ E. Rewers, *Wprowadzenie*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 10.

- Losiak Robert, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 45–57.
- Losiak Robert, Tańczuk Renata, *Wprowadzenie*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. Robert Losiak, Renata Tańczuk, Wrocław 2014, s. 11–19.
- Majchrzak Józef, *Dolnośląskie pieśni ludowe*, Wrocław 1970.
- Misiak Tomasz, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Warszawa–Kraków 1997.
- Muras Wioletta, Orzolek Katarzyna, *Hejnał – dźwiękowa wizytówka miasta*, [w:] *Audiosfera Wrocławia*, red. Robert Losiak, Renata Tańczuk, Wrocław 2014, s. 139–157.
- Pisarenko Olgierd, *Dni młodych kompozytorów*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 7, s. 6–7.
- Rewers Ewa, *Wprowadzenie*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków 2010, s. 10.
- Roger Juliusz, *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku z muzyką*, Wrocław 1863.
- Samuels David William et al., *Towards a Sounded Anthropology*, „Annual Review of Anthropology” 2010, nr 39, s. 329–345.
- Tańczuk Renata, „Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2005, nr 1, s. 10–19.

Netografia

- https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5022/andrzej-krzanowski/index.html [6.09.2018].
- <http://www.duchnowski.pl/informacje.html> [6.09.2018].
- <http://www.nfm.wroclaw.pl/musica-polonica-nova-2018/artysci/biogram/1570> [4.08.2018].
- <https://sjp.pwn.pl/slowniki/echo.html> [4.08.2018].

Miasto Wrocław w muzyce kompozytorów środowiska wrocławskiego

Streszczenie

Miasto inspirowało twórców od dawna. Motyw miasta na szerszą skalę pojawia się od czasów romantyzmu, co miało związek z rozkwitem urbanizacyjnym miast będącym skutkiem rewolucji przemysłowej. Przestrzeń miasta stała się od tego czasu obiektem wnikliwej obserwacji w dziełach literackich, można wskazać także liczne przykłady filmów silnie powiązanych z realiami miasta. Przenikanie się dwóch światów: miasta i sztuki, obserwujemy również w muzyce. Na liście miast, którym kompozytorzy dedykowali swoje dzieła, znalazł się m.in. Wrocław. Przedmiotem badań w artykule są następujące kompozycje: kantata *Głosy miasta* na orkiestrę symfoniczną, chóry i komputer (2009) Cezarego Duchnowskiego, „Echa”. *Symfonia stu mostów* na wielką orkiestrę (2016) Grzegorza Wierzby oraz *Canti di Wratislavia* na orkiestrę (1976) Andrzeja Krzanowskiego. Wybór utworów podyktowany został tym, że wszyscy twórcy zwrócili uwagę już w tytule kompozycji na audiosferę miasta, czyli specyficzny dla niego świat dźwięków i brzmień. Wymienione utwory stanowią rodzaj

pejzażu dźwiękowego niosącego ze sobą znaczenia i wartości. Zdarzenia dźwiękowe związane z miastem są obiektami semiotycznymi komunikującymi pewne treści.

W artykule zwrócono uwagę na indywidualne przeżycie historii i kultury Wrocławia oraz jego audiosfery przez kompozytorów, a w konsekwencji na aksjosemiotyczną aktywność twórców. Należy zauważyć, że wytwarzają oni własne wizje miasta, wpisując w nie zdarzenia, mity, pragnienia. Ich wyobrażenia związana z miastem ma zazwyczaj charakter narracyjny (deskryptywny), co oznacza, że przedstawiają oni jakąś historię lub ciąg zdarzeń dźwiękowych, tworząc pewną dramaturgię. Narracyjność badanej muzyki obejmuje wiele procesów znakowych, m.in. o charakterze metafory czy symbolu.

Czasami kompozytorzy imitują rzeczywistość miejską za pomocą środków muzycznych, częściej jednak mamy do czynienia z reprezentacją. Twórcy nie dają w dziele muzycznym kopii czy portretu miasta, lecz raczej je re-prezentują (*re-present*) we własnym medium. Wybrane do analizy utwory stanowią trzy przykłady reprezentacji Wrocławia powstałe w wyniku indywidualnego doświadczenia miasta przez twórców, jego historii i audiosfery. Stworzyli oni trzy odmienne wizerunki brzmieniowe stolicy Dolnego Śląska uwzględniające jej specyfikę, odrębność i niepowtarzalność.

The City of Wrocław in Music by Wrocław-Based Composers

Summary

Cities have inspired artists for a long time. The motif of a city has become more popular since Romanticism when cities developed as a result of urbanisation and the industrial revolution. Since that time the urban space has become an object of insightful observation in literary works. There are also numerous examples of films strongly related to urban reality. The interpenetration of the urban world and the world of art may also be observed in music. The list of cities to which composers dedicated their music includes, among others, Wrocław. The paper focuses on the following compositions: *Głosy miasta* [Voices of the city] – a cantata for symphony orchestra, choir and computer (2009) by Cezary Duchnowski, *'Echa'. Symfonia stu mostów* ['Echoes'. Symphony of a hundred bridges] for large orchestra (2016) by Grzegorz Wierzba and *Canti di Wratislavia* for orchestra (1976) by Andrzej Krzanowski. The choice of the compositions has been motivated by the fact that all of those composers have referred to the audiosphere of the city, that is to its specific world of tones and sounds, already in the titles of their works. The compositions are kinds of sonic landscapes that carry certain meanings and values. The urban-related sonic events are semiotic objects that communicate a certain message.

The author of the paper points to the composers' individual experience of the history and culture of Wrocław, and thus to their axiosemitic activity. It should be noticed that they have created their own visions of the city, in which they included events, myths and desires. Their representations of the city are usually narrative (descriptive), which means that they depict some story or sequence of events building certain dramatic effect. The narrative character of this music results in the presence of numerous sign processes including metaphors and symbols.

Sometimes the composers imitate urban reality by musical means, more often, however, instead of depicting reality or its fragments in a work of art, they comment on it, expressing certain opinions in an essentially subjective way. They do not create a copy or portrait of the city in their music, but rather re-present it in their own medium. The compositions chosen for analysis exemplify three representations of Wrocław that were created as a result of the composers' individual experience of the city, its history and audiosphere. The composers have come up with three different sonic images of the Lower Silesian capital that show its specific character, identity and uniqueness.

ANNA GRANAT-JANKI

Profesor, doktor habilitowany, teoretyk muzyki, muzykolog. Studiowała teorię muzyki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu (1976–1981). W 1985 roku dzięki stypendium Rządu Francuskiego przebywała w Paryżu, gdzie prowadziła badania naukowe nad twórczością Aleksandra Tansmana. W 1992 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie muzykologii w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, w 2006 roku stopień doktora habilitowanego sztuki muzycznej w specjalności teoria muzyki w Akademii Muzycznej w Krakowie, a w 2014 tytuł profesora sztuk muzycznych. Od 1981 roku pracuje w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, gdzie od 2006 roku była kierownikiem Zakładu Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, a od 2010 roku pełni funkcję kierownika Katedry Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej. Zorganizowała serie konferencji dotyczących analizy dzieła muzycznego, śląskiej kultury muzycznej oraz patrona Akademii Muzycznej we Wrocławiu – Karola Lipińskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół historii i teorii muzyki XX i XXI wieku, twórczości kompozytorów polskich XX i XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem dorobku Aleksandra Tansmana, Marty Ptaszyńskiej, kompozytorów wrocławskich, a także wokół historii kultury muzycznej powojennego Wrocławia oraz analizy muzycznej (w szczególności analizy semiotycznej). W swoim dorobku posiada dwie książki: *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana* i *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, liczne artykuły w polskich i zagranicznych monografiach zbiorowych oraz czasopismach naukowych, jak również hasła w *Encyklopedii muzycznej PWM*, *Encyklopedii Wrocławia* i *Polskim słowniku biograficznym*. Brała udział w wielu konferencjach naukowych w kraju i za granicą (Paryż, Los Angeles, Imatra, Rennes, Banská Štiavnica, Canterbury, Kowno, Kluż-Napoka, Ateny). Jest redaktorem dziesięciu monografii zbiorowych z takich cykli, jak: *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis, Tradycje śląskiej kultury muzycznej, Muzycy wrocławscy* (Ryszard Bukowski, Tadeusz Natanson), *Karol Lipiński – życie, działalność, epoka*. Jest członkiem stowarzyszeń, m.in.: Les Amis d'Alexandre Tansman w Paryżu, Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej w Warszawie, Academy of Cultural Heritages w Helsinkach, Athens Institute for Education and Research w Atenach.

Professor, Doctor Habilitated, music theorist, musicologist. She studied theory of music at the State Higher Music School in Wrocław (1976–1981). In 1985 thanks to a scholarship from the French government, she went to Paris, where she mainly studied Alexandre

Tansman's works. In 1992 she was granted the title of Doctor of Philosophy in Musicology by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw, in 2006 the title of Doctor Habilitated in Music Art, specialty: Music Theory, by the Academy of Music in Cracow, in 2014 the title of Professor in Music Art. Since 1981 she has been working at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, where from 2006 she was the head of the Unit of Silesian Musical Culture History, and since 2010 she has been the head of the Chair of Music Theory and History of Silesian Musical Culture. She organised series of conferences on musical analysis, Silesian musical culture, and Karol Lipiński, after whom the Academy of Music in Wrocław is named. Her research interests focus on history and theory of 20th- and 21st-century music, works of Polish composers of the 20th and 21st centuries, particularly Alexandre Tansman, Marta Praszynska and Wrocław-based composers, history of musical culture in the post-war Wrocław and musical analysis (especially semiotic analysis of music). She is the author of two books: *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana* [Form in the instrumental works by Alexandre Tansman] and *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [The works of Wrocław-based composers in the years 1945–2000], numerous articles in Polish and foreign joint monographs and academic journals, and entries in *Encyklopedia muzyczna PWM* [PWM music encyclopaedia], *Encyklopedia Wrocławia* [Encyclopaedia of Wrocław] and *Polski Słownik Biograficzny* [Polish biographical dictionary]. She participated in numerous conferences at home and abroad (Paris, Los Angeles, Imatra, Rennes, Banská Štiavnica, Canterbury, Kaunas, Cluj-Napoca, Athens). She is an editor of ten joint monographs in the following series: *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis* [Musical analysis. Historia – teoria – praxis], *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Traditions of Silesian Musical Culture], *Muzycy wrocławscy (Ryszard Bukowski, Tadeusz Natanson)* [Wrocław-based musicians (Ryszard Bukowski, Tadeusz Natanson)], *Karol Lipiński – życie, działalność, epoka* [Karol Lipiński – life, activity, epoch]. She is a member of the following societies: Les Amis d'Alexandre Tansman in Paris, Polish Composers' Union in Warsaw, Polish Society for Musical Analysis in Warsaw, Academy of Cultural Heritages in Helsinki, Athens Institute for Education and Research.

ALEKSANDRA PIJAROWSKA

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

Critics on Jan Antoni Wichrowski. Comments on Music Reception

As Mieczysław Tomaszewski writes, if you look at a musical piece from a semiotic perspective, there appears to be a message sent by the artist to the potential audience. According to the author, the composition goes through four, ontologically different phases: musical concept, sound implementation, auditory perception and symbolic reception.¹ The latter refers to 'the existence of the work – in time and in cultural space'.² Therefore, it allows for 'an insight into all those concretisations of the work that have been preserved in the memory of a given culture after reading the message they carry, and discovering its value'.³

The exploration of the reception of music can, therefore, provide an additional cognitive material, which allows us to look at the composer's work in an objective and non-accidental way. The reception of the works of a composer living in the 20th and 21st centuries is a process that manifests itself in many ways. An example of such manifestation might be a situation in which a work of one author becomes a source of inspiration for the compositions of other composers – those representing subsequent generations (especially his students), as well as his contemporaries. The reception can be measured by the number of published editions of works – editions understood both as musical notations and recordings of compositions. It may also be observed by following the main ideas of festival programmes, concert cycles, or even entire artistic seasons. However, the earliest reflection on the reception of

¹ Cf. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* [Chopin. The man, his work and its resonance], Kraków 1998, p. 738.

² *Ibidem*. 'losów dzieła – w czasie i w kulturowej przestrzeni'.

³ *Ibidem*. 'wgląd we wszystkie te konkretyzacje dzieła, które utrwaliły się w pamięci danej kultury po odczytaniu niesionego przez nie przesłania i odkryciu jego wartości'.

a creative work, one which almost immediately follows the public performance of the work, are critical reviews. In the era of the rapid development of mass media, the dissemination of influential opinions about the artistic value of a work take places not only on a huge scale, but also with a remarkable speed. Thus, the critics' first 'reports' on the musical piece may contribute to the successful outcome of the work in the cultural context, but also consign it to oblivion.

Jan Antoni Wichrowski (1942–2017) was one of the leading members of the Wrocław school of composition. This talented composer had been associated with Wrocław since 1964. His sound-sensitive and highly emotional music has always been very popular, and the performances of his works were enthusiastically applauded by both the critics and music lovers. Several dozen press reviews of numerous performances of Wichrowski's works have been written since the mid-1980s, and they are an expression of appreciation for the composer's high level of mastery. Almost 20 of them will be discussed here. The author of the paper has chosen the texts which, apart from their reporting value, focus mainly on the constitutive features of the musical language of Jan Antoni Wichrowski.

There is a reason why most of the reviews were placed in newspapers published in the capital of Lower Silesia. Wichrowski linked his adult life with Wrocław when he started composition studies at the Faculty of Composition, Conducting, and Theory of Music in 1964, in the class of Professor Stefan Bolesław Poradowski, and then under the tutelage of Professor Ryszard Bukowski. In 1972, he received a diploma in composition. During his studies in Wrocław, Jan Antoni Wichrowski was already active as a performer and composer. However, a significant increase in the composer's activity, the multiplicity of premieres of his works, as well as the most productive time of his artistic work, fell in the period from the mid-1980s to the beginning of the 21st century, when almost 50 works were created, including works for symphony orchestra, for instrument or voice with orchestra accompaniment, for string orchestra, pieces for various chamber ensembles, whether instrumental, vocal or vocal-and-instrumental, compositions for instrument or voice with accompaniment, as well as solo compositions, theatre, film and electronic music.

Amongst the most important premieres from that period, there are songs for baritone and chamber ensemble to Jerzy Harasymowicz's love poems, presented by Maciej Witkiewicz and the Instrumental Ensemble conducted by Krzysztof Teodorowicz during the second edition of the Days of New Music (1985). This composition is also connected with some interesting anecdote that the composer told the author of this paper.

Once, Jerzy Harasymowicz wanted to give me another volume of poetry. I asked him to send it to Małopanevska Street. In response, I heard: 'I am very sorry, but I cannot send it to such a street, because my hand, my pen, are not able to write the word Małopanevska. This is something terrible, do you have any trustworthy person who can pick up the parcel?'

I replied, 'yes – my mother-in-law.' 'And what is the name of the street?' – asked Harasymowicz, 'Bobrza', I replied. The poet commented 'well, well'.⁴

The above-mentioned composition has greatly impressed one of Wrocław's most famous critics – Wojciech Dziędużycki. In his article about the second edition of the Days of New Music, in the column called 'Listy o muzyce' [Letters on music], published in *Odra* monthly, he considered the evening with Wichrowski's music to be one of the most interesting festival events and described his impressions in the following words:

I cannot omit the unusually charming, romantic, and lyrical songs by Jan Antoni Wichrowski to Jerzy Harasymowicz's *Love Poems*, excellently sung by Maciej Witkiewicz, accompanied by a well-playing ensemble conducted by Krzysztof Teodorowicz.⁵

Many years earlier, in 1977, Wichrowski began long-lasting cooperation with dramatic and puppet theatres in Wrocław, Wałbrzych and Jelenia Góra. Several performances for which he composed music appeared in theatre programmes for many seasons. Moreover, these performances were presented at festivals abroad, e.g. in France and Spain, achieving significant successes. Amongst them, there were *Gusta* [Spells] based on Mickiewicz's *Dziady* [Forefathers' Eve], to which Wichrowski wrote music in 1987. The so-called functional (theatre and film) music was treated by the composer as 'an adventure, a springboard, an encounter with some other technology'.⁶ He never concealed the fact that he wrote it with pleasure and no boredom. As he mentioned, on the one hand, he 'had never got sentimental'⁷ about it, and on the other, he 'tried to do it – whether for the theatre or film – so that you could risk listening to it without a picture and without theatre. It is difficult, but sometimes it succeeds'.⁸

⁴ A. Pijarowska, *Jan Antoni Wichrowski. Katalog tematyczno-bibliograficzny* [Jan Antoni Wichrowski. A thematic and bibliographic catalogue], Wrocław 2005, pp. 219–220. 'Jerzy Harasymowicz chciał przekazać mi kolejny tomik wierszy. Poprosiłem, aby przysłał go na ulicę Małopanewską. W odpowiedzi usłyszałem "bardzo pana przepraszam, ale ja na taką ulicę nie mogę, dlatego że moja ręka, moje pióro, nie jest w stanie napisać słowa Małopanewska. To jest coś potwornego, czy ma pan kogoś zaufanego, kto może odebrać tę przesyłkę?" Powiedziałem, że tak – teściową. "A jaka nazwa ulicy?" – zapytał Harasymowicz, odparłem – Bobrza, "no pięknie, pięknie" – odpowiedział poeta.'

⁵ W. Dziędużycki, 'Listy o muzyce' [Letters on music], *Odra* 1985, No. 6 (285), pp. 93–95. 'nie mogę pominąć niezwykle nastrojowych, utrzymanych w romantycznym stylu, świetnie śpiewanych przez Macieja Witkiewicza, z towarzyszeniem dobrze grającego pod batutą Krzysztofa Teodorowicza zespołu muzycznego, jakże lirycznych pieśni Jana Antoniego Wichrowskiego do *Wierszy miłosnych* Jerzego Harasymowicza'.

⁶ A. Pijarowska, *op. cit.*, p. 225. 'przygoda, odskocznia, zmierzenie się z jakąś inną technologią'.

⁷ *Ibidem*. 'nie roztkliwiał'.

⁸ *Ibidem*. 'staralem się ją zrobić – obojętnie czy do teatru, czy do filmu – tak, żeby można było zaryzykować słuchanie jej bez obrazu i bez teatru. Jest to trudne, ale czasami się udaje.'

The qualities of the play based on Mickiewicz's *Dziady*, both theatrical and musical, were also appreciated by critics, who eagerly described the European successes of the staging. The journalist under a nickname (ZOF) reported:

Wrocław's Wandering Theatre stayed in France for nearly three weeks, presenting to the local audience the *Gusta* based on the second part of Mickiewicz's *Dziady* [...]. The theatre group from Wrocław performed first at the International Theatre Festival in Marseille, gaining the recognition of the audience and local critics. Then *Gusta* were shown at the 4th International Festival of European Theatres in Grenoble, meeting with an applause reception. The performance was also watched by the General Consul of the People's Republic of Poland in Lyon, Stanisław Topa, who highly appreciated the artistic values and moral message of the show. Mrs Raymon Temkin, a well-known Parisian theatre critic, expressed a similar opinion about this play. The Wandering Theatre was invited to perform in Spain and Italy. Meanwhile, starting from 10 September, it will continue to travel through Lower Silesian villages.⁹

While analysing the critical reviews of theatrical performances with Wichrowski's music, one can often find only brief information about the sound layer. Mostly, the reviewers' arguments are limited to the statement that the music was 'interesting',¹⁰ 'rhythmical and intriguing',¹¹ and the musical background – 'modern'.¹²

In the period discussed here, the compositions that had been written many years earlier were performed for the first time. Amongst them, there was *Muzyka na fortepian i orkiestrę* [Music for piano and orchestra], having waited 25 years for its first performance which it took place in Opole in 1989. The composition was conducted by Mieczysław Gawroński, with Jerzy Witkowski as soloist, accompanied by the Symphony Orchestra of the Opole Philharmonic. Here, too, the critics did not remain unmoved by Wichrowski's composition. Among the numerous reviews that appeared after the Wrocław premiere (25 February 1989), two are particularly

⁹ (ZOF), "Gusta" podobały się we Francji' ['Gusta' were liked in France], *Słowo Polskie*, July 1988. 'Wrocławski Teatr Wędrujący przez blisko trzy tygodnie przebywał we Francji, prezentując tamtejszej publiczności *Gusta* wg II części *Dziadów* Mickiewicza. [...] Wrocławianie wystąpili najpierw na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Marsylii, zyskując uznanie widzów i miejscowej krytyki. Następnie pokazano *Gusta* na IV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Europejskich w Grenoble, spotykając się z owacyjnym przyjęciem. Przedstawienie obejrzał również konsul generalny PRL w Lyonie Stanisław Topa, oceniając wysoko walory artystyczne i przesłanie moralne widowiska. Podobnie o *Gustach* wyrażała się pani Raymon Temkin, znany paryski krytyk teatralny. Teatr Wędrujący otrzymał propozycję występów m.in. w Hiszpanii i we Włoszech. Tymczasem, począwszy od 10 września, wędrować będzie nadal po dolnośląskich wsiach.'

¹⁰ M. Steiner, 'Zemsta, mocium panie!' [Revenge, Sir!], *Gazeta Dolnośląska*, No. 253 (240), 29 October 1991, p. 2. 'interesująca'.

¹¹ M. Steiner, "Jednooki" z Kuby' ['A one-eyed man' from Cuba], *Gazeta Dolnośląska*, No. 111 (398), 12 May 1992, p. 2. 'miarowa i intrygująca'.

¹² M. Steiner, 'Zemsta...'. 'nowoczesna'.

noteworthy: that is those by Maria Magdalena Janowska and Walentyna Węgrzyn, who were permanent commentators of the musical life of Wrocław and Lower Silesia. The first of them notes that the work has not lost much of its freshness, despite the fact that it comes from several years ago. She also mentions that the composer 'adopted the most traditional concept of contrasting the piano part with the concertante groups of the orchestra'.¹³ Interestingly, in the further part of the review, the author, known for her analytical approach, undertakes a detailed interpretation of Wichrowski's work, paying attention to its structure, genre affiliation, as well as its form-creating elements. She mentions an interesting idea 'with a fugato for brass instruments and then for percussion instruments, [which] makes the whole composition very colourful'.¹⁴ Moreover, being a pianist herself, she states: 'I liked the penultimate cadence of the piano, whose texture based on short notes resembles a little Messiaen's "ornithological" trend. This cadence is a perfect culmination of the piano part.'¹⁵ When Wichrowski once mentioned to the author of the paper his composer's fascinations, he spoke of the creator of the Birds Catalogue as one of those who influenced his musical path. Walentyna Węgrzyn also draws attention to the colouristic aspects of Wichrowski's composition by stating: 'The most interesting in this piece seem to be the fragments played by the strings and the way in which the tone colour is used. The piano part, treated as a colour complement, is written in an interesting way.'¹⁶ Janowska's insightful reviews also concerned other compositions by Wichrowski. A comprehensive and detailed commentary on the premiere of *Kontrapunkt* [Counterpoints] for soprano, baritone, reciter, mixed choir and symphony orchestra to the words by Roman Drahan can be found in *Wieczór Wrocławia*. 'Melodiousness versus the contemporary language of colours and technique is synonymous with success. This is how I would describe the piece *Kontrapunkt* in a concise way' – writes Janowska.¹⁷ Then, she draws attention to

¹³ M.M. Janowska, 'Muzyka Wichrowskiego' [Wichrowski's music], *Wieczór Wrocławia*, No. 44 (6140), 2 March 1989, p. 3. 'przyjął jak najbardziej tradycyjną koncepcję przeciwstawienia partii koncertującego fortepianu koncertującym grupom orkiestry'.

¹⁴ *Ibidem*. 'z fugatem na instrumenty dęte blaszane, a potem na instrumenty perkusyjne, [które] bardzo ubarwia całą kompozycję'.

¹⁵ *Ibidem*. 'podobala mi się przedostatnia kadencja fortepianu, która w swej rozdrobnionej fakturze przypomina trochę "ornitologiczny" kierunek u Messiaena. Kadencja ta jest dobrą kulminacją partii fortepianowej'.

¹⁶ W. Węgrzyn, 'Muzyka symfoniczna i organy' [Symphonic music and the organ], *Słowo Polskie*, No. 51 (12912), 1 March 1989, p. 3. 'najciekawsze wydają się tu fragmenty wykonane przez smyczki i sposób operowania kolorystyką. Partia fortepianowa, traktowana na zasadzie dopełnienia kolorystycznego, jest napisana interesująco.'

¹⁷ M.M. Janowska, 'Kontrapunkt Wichrowskiego' [Wichrowski's counterpoints], *Wieczór Wrocławia*, No. 55 (6655), 19 March 1991, p. 3. 'Melodyjność kontra współczesny język barw i techniki równa się powodzenie. Tak w sposób lapidarny określiłabym utwór Kontrapunkt.'

the contemplative character of the work and the dramatic accumulations it contains, which are 'the result of multi-faceted musical actions'.¹⁸ As in many other reviews of Wichrowski's oeuvre, here too, attention is drawn to tone colour as the basis for the creation of the form. In this case, the reviewer sees interesting tone colour effects thanks to the use of a symphony orchestra with extended percussion, harp, celesta, piano and saxophone.

Around the mid-1990s, Wichrowski's new compositions are being written and noticed by the critics of Wrocław. These include, among others: *Chant pour orchestre de chambre – Witold Lutosławski in memoriam* (1994), *Miniatury* [Miniatures] for amplified flute (1995) and *Paysage Variable* for string orchestra (1995). In the press, *Miniatury* was acclaimed as 'full of various ideas'.¹⁹ Kazimierz Kościukiewicz pays particular attention to Wichrowski's *Paysage Variable*. In *Ruch Muzyczny*,²⁰ while praising the composer, he writes about his rich invention, sensitivity and solid skills. The cycle of miniatures appeared to the critic to be quite peculiar, alternating the lyrical and reflective parts with energetic, motoric movements, often full of 'rhythmometrical complications (causing serious problems to performers), referring to the composer's impressions from his stay in Corsica'. Kościukiewicz concludes: 'I do not know how they [impressions] relate to their inspirations. I have not been to Corsica. The music sounds interesting and carries with it a certain amount of exoticism, not leaving the listener neutral.'²¹ *Chant pour orchestre de chambre*, written on the news of Witold Lutosławski's death, was perceived by critics as 'elegiac and serious'²² in its character, 'referring to the style of the 18th and 19th centuries'.²³

At the end of the 20th century, Wichrowski wrote *Concerto for violin and orchestra* (1997), *Cante Hondo* for flute, viola and guitar (1997), and 3.5.1.7.2.9.3 *Księgi Megilot* [3.5.1.7.2.9.3 Megilot books] for acoustic percussion and tape (1998). Most of these compositions had their first performances as a part of subscription philharmonic concerts in various music centres in Poland and during contemporary music festivals. The first performance of the *Concerto* was mentioned by the Wrocław press as an 'important

¹⁸ *Ibidem*. 'wynikiem wielopłaszczyznowych zdarzeń muzycznych'.

¹⁹ J. Zawieyski, 'Szlachetne retrospekcje' [Noble retrospections], *Wieczór Wrocławia*, No. 40 (7903), 26 February 1996, p. 3. 'pełne różnorodnych pomysłów'.

²⁰ K. Kościukiewicz, 'Lutosławski jako obowiązek' [Lutosławski as a duty], *Ruch Muzyczny* 1995, No. 24, s. 35. 'komplikacjami rytmometrycznymi (przysparzającymi poważnych kłopotów wykonawcom), odwołujące się do wrażeń z pobytu kompozytora na Korsyce'.

²¹ *Ibidem*. 'nie wiem, jak mają się one [wrażenia] do swych inspiracji. Na Korsyce nie byłam. Muzyka brzmi interesująco i niesie z sobą pewną dozę egzotyki, nie pozostawiając słuchacza obojętnym.'

²² M. Steliga, 'Młodość i profesjonalizm' [Youth and professionalism], *Gazeta Robotnicza*, No. 229 (13.995), 29 November 1994, p. 12. 'elegijny i poważny'.

²³ *Ibidem*. 'nawiązujący do stylistyki XVIII i XIX wieku'.

event'.²⁴ Walentyna Węgrzyn states that the composition unveiled 'the subtle world of the artist's fantasy and longing for the past tradition'.²⁵ As always, Kościukiewicz devotes much attention to Wichrowski's music in his review. Readers of *Ruch Muzyczny* can learn a lot about the new piece by the artist from Wrocław. The reviewer reports:

The first performance of Jan Antoni Wichrowski's *Violin Concerto* was a spectacular success. The middle-generation Wrocław composer, who has been following his own path for years, remaining not susceptible to the surrounding musical turmoil – once 'avant-garde', today 'postmodernist' – this time also retained his outsider's position. However, in his language, with a distinctly individual taste, a certain evolution has taken place: from open references to the major-minor system to almost complete independence and a significant predilection for rhythmic complications.²⁶

Kościukiewicz continues by mentioning one essential advantage of the *Concerto* – its duration that 'is short, lasts as long as it is necessary, or for as long as there are enough ideas to develop'.²⁷ Then he describes the character of each movement: 'the first movement is full of vivid gestures, the second is barely an impression, the last is a dense, impressive finale'.²⁸ In the article which concludes the 21st Festival of Polish Contemporary Music 'Musica Polonica Nova', Kościukiewicz also refers to *Cante Hondo*, drawing attention to the 'exotic, Spanish shade of elegant, sensual impressions'²⁹ that are part of the cycle. In February 2000, during the 22nd Festival of Polish Contemporary Music 'Musica Polonica Nova', the composition for acoustic percussion and tape *3.5.1.7.2.9.3 Księgi Megilot* was performed. Four critical reviews of this event can be found in the Wrocław press. Artur Bielecki points out that the performance was 'the most atmospheric composition of the day',³⁰ and considers the

²⁴ W. Węgrzyn, 'Muzyczne prezenty' [Musical presents], *Słowo Polskie*, No. 298 (7590), 27–28 December 1997, p. 4. 'ważne wydarzenie'.

²⁵ *Ibidem*. 'subtelny świat fantazji twórcy i tęsknotę za minioną tradycją'.

²⁶ K. Kościukiewicz, 'Schubert, Berlioz i Wichrowski' [Schubert, Berlioz and Wichrowski], *Ruch Muzyczny* 1998, No 4, p. 21. 'spektakularnym sukcesem zostało uwieńczone prawykonanie *Koncertu skrzypcowego* Jana Antoniego Wichrowskiego. Wrocławski kompozytor średniego pokolenia, od lat idący własną ścieżką, niepodatny na otaczający go muzyczny harmider – niegdyś "awangardowy", dziś "postmodernistyczny" – i tym razem zachował pozycję outsidera. W jego języku, o wyraźnie indywidualnym posmaku, nastąpiła jednak pewna ewolucja: od jawnych odniesień dur-moll do prawie całkowitej niezależności oraz wyraźnego upodobania do komplikacji rytmicznych.'

²⁷ *Ibidem*. 'jest krótki, trwa tyle, ile trzeba lub na ile wystarczyło pomysłów'.

²⁸ *Ibidem*. 'część pierwsza jest pełna zamasztych gestów, druga to ledwie impresja, ostatnia stanowi zwarty, efektowny finał'.

²⁹ K. Kościukiewicz, "'Musica Polonica Nova" po raz dwudziesty pierwszy' ['Musica Polonica Nova' for the twenty first time], *Ruch Muzyczny* 1998, No. 8, p. 14. 'egzotyczny, hiszpański koloryt zgrabnych, nastrojowych impresji'.

³⁰ A. Bielecki, 'Kameralnie' [Chamber music concert], *Gazeta Dolnośląska*, No. 45 (2767), Wrocław, 23 February 2000, p. 10. 'najbardziej nastrojowa kompozycja dnia'.

work to be ‘as honest as it is possible’.³¹ He also mentions that in this chamber music composition, the composer ‘does not hide his face behind the range of orchestral tutti colours, but instead, he often tries to create a work by means of the simplest elements’.³² Kazimierz Kościukiewicz, already referred to several times in the paper, presents Wichrowski’s *Księgi Megilot* as ‘mysterious [...], enchanting with the sensual beauty of euphonic sounds and maintained in a mildly wistful mood characteristic of the composer’,³³ while Wojciech Dzieduszycki describes it as ‘moving’.³⁴ Ewa Kofin devotes a considerable passage of her review to Wichrowski’s composition, writing:

It turned out that the most original piece was Jan Antoni Wichrowski’s 3.5.1.7.2.9.3 (for acoustic percussion and tape), which simply seemed to me the most striking point of the festival’s programme. Wichrowski’s music is characterised by a very original, peculiar style, dominated by soothing sounds; however, neither ‘sweet tonality’ nor neo-romanticism (it would rather be neo-impressionism) is to be found here. This music is modern in its means, but very subtle, requiring from the performer a special delicacy, which the composer has actually achieved, as the percussionist Jacek Wota performed it with a great sensitivity.³⁵

In the first years of the new century, Jan Antoni Wichrowski’s compositional activity resulted in over 45 performances, including the premiere of *Syntropie* [Syn-trophy] for symphony orchestra during the concert inaugurating the 23rd Festival of Polish Contemporary Music ‘Musica Polonica Nova’, performed by the Witold Lutosławski Wrocław Philharmonic Orchestra conducted by Marek Pijarowski. As Artur Bielecki reports, ‘the festival began with the premiere performance of orchestral *Syntropie* by Janusz Antoni Wichrowski, expressive in its form, illustrating the phenomena of movement and “static moments” in an impressive way’.³⁶

³¹ *Ibidem*. ‘maksymalnie szczerze’.

³² *Ibidem*. ‘nie ukryje twarzy za wachlarzem barw orkiestrowego tutti, stara się stworzyć utwór często za pomocą elementów najprostszych’.

³³ K. Kościukiewicz, ‘Kompozytorzy wrocławscy – i polscy’ [Wrocław composers – and Polish ones], *Ruch Muzyczny* 2000, No. 8, p. 10. ‘tajemnicze [...], czarujące sensualnym pięknem eufonicznych brzmień i utrzymane w charakterystycznym dla tego kompozytora łagodnie smętnym nastroju’.

³⁴ W. Dzieduszycki, ‘Trąby jerychońskie’ [Jerycho trumpets], *Odra* 2000, No. 4 (461), p. 106. ‘przejmujące’.

³⁵ E. Kofin, ‘Konsternacja’, *Opcje* 2000, No. 2–3 (31–32), p. 92. ‘najbardziej oryginalny okazał się utwór 3.5.1.7.2.9.3 (na perkusję akustyczną i taśmę) Jana Antoniego Wichrowskiego, który wydał mi się po prostu najefektowniejszym punktem programu festiwalu. Muzyka Wichrowskiego odznacza się bardzo oryginalnym, swoistym stylem, zdominowanym dźwiękami działającymi kojąco, mimo że bynajmniej nie wchodzi tu w grę ani “słodka tonalność”, ani też neoromantyzm (już prędzej neoiimpresjonizm). Jest to muzyka nowoczesna w środkach, ale nad wyraz subtelna, wymagająca od wykonawcy szczególnej delikatności, czego się zresztą twórca doczekał, jako że perkusista Jacek Wota wykonał ją z dużym wyczuciem.’

³⁶ A. Bielecki, ‘Klasyk i komputery’ [A classic and computers], *Gazeta Wyborcza*, Wrocław, 21 February 2002, p. 7. ‘Festiwal rozpoczęły orkiestrowe i premierowe *Syntropie* wrocławianina Janusza

Wichrowski's oeuvre is extensive and varied. It is characterised by a diversity of forms and genres. One of the media of the reception of this output are the critical reviews – quoted and discussed above. Even though they are only a part of a splendid group of articles that deal with the music of the artist, they are nevertheless representative of Wichrowski's creative evolution. They point out certain stylistic categories, characteristic to the musical language of the author of *Syntropie*, often attempting to define the composer's individual style. In critics' reports, Wichrowski appears to be an interesting composer, sometimes an 'outsider'.³⁷ He does not reject classical or Romantic tradition, uses elements of major-minor tonality and simultaneously maintains free tonal structures and modern language. The reports pay attention to the architecture of works and their formal clarity, the composer's rich inventiveness and professional skills in combining established formal patterns with a strong individualisation of the musical process. They also emphasise that the complicated rhythmometrical aspect plays a special role in shaping the narrative of Wichrowski's works. The authors pay particular attention to the expression of this music, that is the distinctive, original, and even intriguing and mysterious expressive aspect of the works. In their comments, they express the opinion that timbre, interesting colour effects, and their adequate use are the elements that determine the expressive quality of Wichrowski's works. The authors emphasise the role of the mood in the music of the Wrocław artist, the contemplative and calming character of his works, subtlety and sensuality, and associate these properties with the composer's artistic sensitivity. They find in his music an ephemeral impression, a Messiaenian element, references to Debussy (in a rather neo-impressionist version), as well as a lot of fantasy and a bit of exoticism.

The reception of Wichrowski's works, as presented in the critique, is consistent with the interpretation of researchers – music theorists and musicologists. Anna Granat-Janki, who has synthesised the rich output of several generations of composers associated with the post-war Wrocław, mentions it in her book: 'Wichrowski managed to create an individual style that is characterised by sensual timbre and emotionalism. These features determine the individual character of postmodernism in the composer's oeuvre.'³⁸ Granat-Janki, referring to a radio broadcast with Wichrowski in the main role, adds that:

Antoniego Wichrowskiego, wyraziste formalnie, w efektowny sposób obrazujące zjawiska ruchu i "momentów statycznych"?

³⁷ Cf. K. Kościukiewicz, 'Schubert, Berlioz...' and K. Kościukiewicz, 'Lutostawski jako...'

³⁸ A. Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [The music of Wrocław-based composers in the years 1945–2000], Wrocław 2003, p. 197. 'Wichrowskiemu udało się stworzyć indywidualny styl, odznaczający się sensualizmem brzmienia i emocjonalizmem. Cechy te decydują o indywidualnym obliczu postmodernizmu w twórczości kompozytora.'

Amongst other principles that the author follows, there are: attention to the form of the work, preservation of the metrics and melodic of the text (which is a sign of respect for the author of the poem), reference to tradition without an abuse of avant-garde means, usage of instruments in accordance with their nature, and cultivation of the melodic element, in which one of the composer's personality features – sentimentalism – is expressed.³⁹

The correctness of the conclusions that the reviewers have drawn having listened to Wichrowski's music with their trained ears seems to be confirmed by the words of the composer himself. Asked once by the author of this paper which of the 20th-century music trends are the closest to him and why, he answered:

Impressionism, because of Debussy, the determining role of shades, ephemeral impressions, colours. When I have the opportunity to see the paintings of Impressionists, I can no longer see anything else, oh, maybe also the old Dutchmen, Titian. Whenever we are in Paris with my wife, I sit down as if hypnotised in front of Impressionist art, and usually I don't look at other collections anymore, then I take a break, go for a cup of coffee and come back again.⁴⁰

Wichrowski was also aware of the fact that he was described as an 'outsider' in the reviews written by Kościukiewicz. Asked what his music meant to him, he replied: 'this is my world, this is my enclave. It is easier for me to talk to someone about a piece I have heard than about what I have written myself. I cannot say I do not like it, but somehow, I prefer not to talk about it.'⁴¹ He commented about the role of tradition in his work: 'it's the beginning of natural evolution, of development, you come out of one thing and you do not go to the next by means of cutting'. He also stated that the return to the major-minor system is never orthodox: 'I return to the elements of tonal tradition as one of the possible paths or aesthetic categories, treating this system very freely.'⁴²

³⁹ *Ibidem*. 'inne zasady, których przestrzega twórca, to: dbałość o formę dzieła, zachowanie metryki i melodyki tekstu (co stanowi oznakę szacunku dla autora wiersza), nawiązywanie do tradycji bez nadużywania środków awangardowych, wykorzystanie instrumentów zgodnie z ich naturą oraz pielęgnowanie elementu melodycznego, w czym wyraża się jedna z cech osobowości kompozytora – sentymentalizm'.

⁴⁰ A. Pijarowska, *op. cit.*, p. 229. 'Impresjonizm, z powodu Debussy'ego, determinująca rola barwy, ulotnego wrażenia, kolorystyki. Gdy mam możliwość zobaczenia obrazów impresjonistów, to mogę już więcej niczego nie oglądać, może jeszcze starych Holendrów, Tycjana. Ile razy pojawia się z żoną w Paryżu, siadam jak zahipnotyzowany przed impresjonistami i bardzo często już do innych kolekcji nie zaglądam, potem robię przerwę, idę na kawę i wracam jeszcze raz.'

⁴¹ *Ibidem*, p. 228. 'to jest mój świat, to jest moja enklawa. Łatwiej rozmawia mi się z kimś o utworze, jaki usłyszałem, niż o tym, co sam napisałem. Nie mogę powiedzieć, że nie lubię, ale wolę jakoś nie rozmawiać na ten temat.'

⁴² *Ibidem*, p. 227. 'rozpoczyna się od niej naturalna ewolucja, rozwój, z czegoś się wychodzi i nie przechodzi się do następnego na zasadzie cięcia', a o powracaniu do dur-moll, że nie jest nigdy ortodoksyjne: 'wracam do elementów tradycji tonalnej jako do jednej z dróg czy kategorii estetycznych, traktując ten system bardzo swobodnie'.

The Wrocław music critique followed the development and transformation of Jan Antoni Wichrowski's style from the moment he appeared in the capital of Lower Silesia as a young, beginner composition student, until the end of his composing activity in the second decade of the 21st century. During this time, Wichrowski's path led from sonorism, through neoclassicism, postmodernism, towards a turn to sonoristic thinking (at the beginning of the 21st century), however, re-evaluated, more sublime, as Wichrowski himself stated – 'a different one'.⁴³ Even though the composer has undoubtedly become a permanent part of Wrocław's musical landscape, the audience, being aware of his compositional plans and dreams, remains unsatisfied. When asked about his artistic plans, he confessed: 'yes, there are many of them [...]. However, I do not know whether it is possible to implement them at all. For many years I have been dreaming of a piece for string orchestra, harpsichord, flute, or a composition for string orchestra, four saxophones and percussion...'⁴⁴ However, these works have never been written, and the critics have had no chance to write about them.

Bibliography

- Bielecki, Artur, 'Kameralnie' [Chamber music concert], *Gazeta Dolnośląska*, No. 45 (2767), 23 February 2000.
- Bielecki, Artur, 'Klasyk i komputery' [A classic and computers], *Gazeta Wyborcza*, 21 February 2002.
- Dzieduszycki, Wojciech, 'Listy o muzyce' [Letters on music], *Odra* 1985, No. 6 (285).
- Dzieduszycki, Wojciech, 'Trąby jerychońskie [Jericho trumpets], *Odra* 2000, No. 4 (461).
- Granat-Janki, Anna, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000* [The music of Wrocław-based composers in the years 1945–2000], Wrocław 2003.
- Janowska, Maria Magdalena, 'Muzyka Wichrowskiego' [Wichrowski's music], *Wieczór Wrocławia*, No 44 (6140), 2 March 1989.
- Janowska, Maria Magdalena, 'Kontrapunkty Wichrowskiego' [Wichrowski's counterpoints], *Wieczór Wrocławia*, No. 55 (6655), 19 March 1991.
- Kofin, Ewa, 'Konsternacja' [Consternation], *Opcje* 2000, No. 2–3 (31–32).
- Kościukiewicz, Kazimierz, 'Lutosławski jako obowiązek' [Lutosławski as a duty], *Ruch Muzyczny* 1995, No. 24.
- Kościukiewicz, Kazimierz, 'Schubert, Berlioz i Wichrowski' [Schubert, Berlioz and Wichrowski], *Ruch Muzyczny* 1998, No. 4.
- Kościukiewicz, Kazimierz, "'Musica Polonica Nova" po raz dwudziesty pierwszy' [Musica Polonica Nova for the twenty first time], *Ruch Muzyczny* 1998, No. 8.

⁴³ *Ibidem*, p. 224. 'innego'.

⁴⁴ *Ibidem*. 'tak, jest ich bardzo dużo [...]. Nie wiem jednak, czy w ogóle uda się je zrealizować. Marzy mi się od wielu lat utwór na orkiestrę smyczkową, klawesyn, flet, bądź też kompozycja na orkiestrę smyczkową, cztery saksofony i perkusję...'

- Kościukiewicz, Kazimierz, 'Kompozytorzy wrocławscy – i polscy' [Wrocław composers – and Polish ones], *Ruch Muzyczny* 2000, No. 8.
- Pijarowska, Aleksandra, *Jan Antoni Wichrowski. Katalog tematyczno-bibliograficzny* [Jan Antoni Wichrowski. Thematic and bibliographic catalogue], Wrocław 2005.
- Steiner, Marta, 'Zemsta, mocium panie!' [Revenge, Sir!], *Gazeta Dolnośląska*, No. 253 (240), 29 October 1991.
- Steiner, Marta, "'Jednooki" z Kuby' [A one-eyed man' from Cuba], *Gazeta Dolnośląska*, No. 111 (398), 12 May 1992.
- Steliga, Magdalena, 'Młodość i profesjonalizm' [Youth and professionalism], *Gazeta Robotnicza*, No. 229 (13.995), 29 November 1994.
- Tomaszewski, Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* [Chopin. The man, his work and its resonance], Kraków 1998.
- Węgrzyn, Walentyna, 'Muzyka symfoniczna i organy' [Symphonic music and the organ], *Słowo Polskie*, No. 51 (12912), 1 March 1989.
- Węgrzyn, Walentyna, 'Muzyczne prezenty' [Musical presents], *Słowo Polskie*, No. 298 (7590), 27–28 December 1997.
- Zawieyski, Janusz, 'Szlachetne retrospekcje' [Noble retrospections], *Wieczór Wrocławia*, No. 40 (7903), 26 February 1996.
- (ZOF), "'Gusła" podobały się we Francji' ['Gusła' were liked in France], *Słowo Polskie*, July 1988.

Jan Antoni Wichrowski piórem krytyków.

Uwagi do recepcji twórczości

Streszczenie

Recepcja twórczości kompozytora żyjącego w XX i XXI wieku jest procesem objawiającym się na wiele sposobów. Może urzeczywistniać się w postaci źródła inspiracji w kompozycjach innych twórców – tych reprezentujących następną generację (zwłaszcza jego uczniów), jak i jemu współczesnych. Można mierzyć ją liczbą wydań utworów – rozumianych zarówno jako edycje nutowe, jak i nagrania kompozycji. Może być również myślą przewodnią programów festiwalu, cykli koncertowych czy wręcz całych sezonów artystycznych. Jednak najwcześniejszym refleksem recepcji twórczości, następującym niemal natychmiast po publicznym wykonaniu utworu, są recenzje. W dobie rozwoju środków masowego przekazu mają one ogromny zasięg i niezwykłą szybkość oddziaływania w przekazywaniu środowisku opinii na temat wartości artystycznej dzieła. Spod pióra krytyków wychodzą tym samym pierwsze „relacje” na temat utworu, które mogą przyczynić się do pomyślnych losów dzieła w obiegu kulturowym, ale i stracić je w niebyt.

Jan Antoni Wichrowski (1942–2017) jest jednym z czołowych przedstawicieli wrocławskiej szkoły kompozytorskiej. Ten ciekawy twórca związany był z Wrocławiem od 1964 roku. Jego wrażliwa na brzmienie i nacechowana wysokim ładunkiem emocjonalnym muzyka cieszyła się zawsze dużą popularnością, a wykonania przyjmowane były z entuzjazmem zarówno przez krytyków, jak i melomanów. Wyrazem uznania dla wysokiego kunsztu kompozytorskiego są liczne wykonania utworów Wichrowskiego, z których tylko od połowy lat osiemdziesiątych napisano aż kilkadziesiąt recenzji prasowych. W artykule omówiono

i przeanalizowano dwadzieścia z nich. Wybrano te teksty, które traktują przede wszystkim o cechach konstytutywnych języka muzycznego Jana Antoniego Wichrowskiego.

Critics on Jan Antoni Wichrowski. Comments on Music Reception

Summary

The reception of the music by a composer who lived in the 20th and 21st century is a multi-faceted process. It may manifest itself in a situation when a work of one author becomes a source of inspiration for works by other composers – those who represent next generations (especially his students), as well as those who were his contemporaries. It can be measured by the number of editions of his works – in the form of both sheet music and recordings. It may also be observed by following the central themes of festival programmes, concert series or entire artistic seasons. However, the earliest manifestation of music reception, one which directly follows the public performance of a composition, are reviews. In the era of mass media development, the reviews conveying opinion on the artistic value of works are a means of a huge range and immediate influence on the environment. Thus, it is the critics who produce the first ‘accounts’ of the work, which contribute to the success of the composition in cultural circulation or consign it into oblivion.

Jan Antoni Wichrowski (1942–2017) was one of the main exponents of the Wrocław school of composers. This interesting artist had been connected with Wrocław since 1964. His music of great sound subtlety and high emotional charge has always enjoyed huge popularity and has been enthusiastically received by critics and music lovers. The recognition that Wichrowski achieved as a composer is evidenced by numerous performances of his works, which since the middle of the 1980s have been discussed in several dozen press reviews. In her presentation, the author discusses and analyses 20 of them. The texts she has selected focus on the key elements of Jan Antoni Wichrowski’s musical language.

ALEKSANDRA PIJAROWSKA

Doktor sztuk muzycznych w zakresie teorii muzyki (2013). Adiunkt wrocławskiej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, prorektor do spraw ewaluacji i rozwoju. Brała udział w konferencjach i seminariach naukowych, m.in. w Ankarze, Katowicach, Krakowie, Wrocławiu. Publikowała w wydawnictwach: Akademii Muzycznej we Wrocławiu, Uniwersytetu Śląskiego, Polskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu oraz Ossolineum. Autorka książek *Jan Antoni Wichrowski. Katalog tematyczno-bibliograficzny* oraz *Ryszard Bukowski. Człowiek i dzieło*. Stypendystka Międzynarodowego Towarzystwa Wagnerowskiego, laureatka nagrody Kolegium Rektorów Uczelni Wrocławia i Opola, dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Muzyka u J.I. Schnabla” w Nowogrodźcu oraz kierownik naukowy konferencji „Józef Ignacy Schnabel i jego epoka”.

Doctor of Music Art in Theory of Music (2013), Assistant Professor at the Academy of Music in Wrocław and deputy rector of the Academy for evaluation and development. She has participated in conferences and seminars in, among others, Ankara, Katowice, Cracow and Wrocław. Her papers have been published by the Academy of Music in Wrocław, the University of Silesia, the Polish Society of Vocal Pedagogues, and Ossolineum. She is the author of the books: *Jan Antoni Wichrowski. Katalog tematyczno-bibliograficzny* [Jan Antoni Wichrowski. A thematic-and-bibliographical catalogue] and *Ryszard Bukowski. Człowiek i dzieło* [Ryszard Bukowski. The man and his works]. She has been given the scholarship of the International Wagner Society and the award of the College of Rectors of Wrocław and Opole Universities. She is also the artistic director of the International Music Festival 'Music at J.I. Schnabel's' in Nowogrodzic and the scholarly head of the conference 'Józef Ignacy Schnabel and his epoch'.

KATARZYNA BARTOS

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław

Musical Souvenir from the Gulf of Mexico – *...como el sol y la mar...* by Grażyna Pstrokońska-Nawratil

While visiting Cuba, it is impossible not to stop, even for a few moments, by the Gulf of Mexico. It is called the American Mediterranean Sea, and it connects three countries – the USA, Mexico and Cuba. This last country was visited by the Wrocław composer Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Her trip to the cradle of salsa and the amazing views she saw inspired her to write a piece entitled *...como el sol y la mar...* [...like the sun and sea...] in 2007. The composition is the second piece from the cycle *Mysłąc o Vivaldim* [Thinking of Vivaldi]. In the subtitle, Grażyna Pstrokońska-Nawratil wrote ‘summer’, as it was the season with which she associated the composition. The piece was commissioned by the City of Wrocław as a gift for the City of Kraków on the occasion of the 750th anniversary of its foundation. The first performance of *...como el sol y la mar...* was given on 30 June 2007, but only two first movements were played. The whole piece was premiered on 19 February 2008. The electronic version of the score was made by Grzegorz Wierzbka in 2007.

In the article, I shall discuss this very interesting composition, taking a closer look at the elements of the piece that are representations of the outer-piece reality, as well as musical and non-musical structures. I will focus on the title of the composition, its movements, genre, construction, musical forms, instrumentation and articulation, and then present the narration of the piece, as it is through it that the ‘tale’ about the Gulf’s landscape is told.

Titles

As it has been mentioned before, the title of the composition is connected with the outer-piece reality. Just like the titles of the movements, it is written originally in

Spanish,¹ and its English translation reads: ‘...like the sun and sea...’. The composition consists of three movements: *La playa* [The beach], *La hondura* [The depth], and *El viento dorado* [The golden wind], which suggest a specific way of understanding the piece in the context of nature with its elements – a beach, sea depth and golden wind. Especially the use of the adjective ‘golden’ helps to specify the latitude of the radiant places near the equator which are depicted in the piece. But only by knowing the source of inspiration can the listener imagine the landscape of the Mexican Gulf.

Genre and musical forms

The composition is an example of a solo concerto with an accompaniment of the orchestra. It is divided into three movements played *attacca*, namely: *La playa* in the form of prelude, *La hondura* – passacaglia, and *El viento dorado* – fugue. The choice of such musical forms shows that the composer did not use the classical scheme of a concerto, but she rather recalled the structures of the concertos by Antonio Vivaldi, in whose honour the piece was written. Although the tempos of all the movements are similar, the musical material suggests that the first movement is slow, the second – moderate, and the last one – fast. What is new compared to past models is that the concerto is an example of programme music.

The use of musical forms helps to depict outer-musical reality. In the first movement, which represents sand and its motion, the composer used the form of prelude. Its quasi-improvised character seems to be ideal for depicting the delicacy and variability of sand dunes on the beach. In the second movement, the ostinato variation form helps to represent different levels and colours of sea depths – the ones near the bottom, as well as those near the surface. The melodic pattern used here, because of the scale (octatonic), somehow implies the presence of a harmonic pattern as well. Capricious wind, which is in constant movement, is represented by the fugue form, the name of which comes from the Italian word meaning ‘to flee’. The theme is based on figuration and the rhythm of samba, and that seems an ideal metaphor of the wind. Because of strict imitation, used mostly in the exposition, one should talk here about the fugato form, but not about a strict and complete fugal form. The subject and answers are treated freely. Sometimes only the rhythm or the intervals remain the same as in the theme, and the composer uses variation, which is a metaphor of the variability of the wind.

¹ In Spanish the preposition ‘el’ is used with the word ‘sea’, indicating the masculine gender. Here, the composer used the Cuban version ‘la mar’, which is connected with understanding the sea as a mother.

Tone colour, articulation and instrumentation

What serves to represent outer-musical reality is tone colour, and this is achieved thanks to the instrumentation and articulation used in the composition. The piece is composed for flute – *grande* and *alto* – and chamber orchestra which consists of percussion, harp and string quintet; there are no woodwind or brass instruments. In each movement, the composer used the instruments that were the most suitable to underline the meaning suggested by the title. The discussion of each movement is preceded by a table which shows the instruments and articulation used in this particular movement of the piece (see tables 1–3).

Table 1. Instruments and articulation in the first movement of the ...*como el sol y la mar...* concerto by Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Author's own elaboration.

<i>La playa</i>	Flute (<i>grande</i>)	microtonal glissandi, jaw vibration, playing with breath (imitating wind blowing), microtonal thrills
	Harp	a'la gongs
	Percussion: tubular bells, crotales, celesta, vibraphone, triangle, metal chimes, Chinese cymbals, gongs, rainstick	glissandi, rocking the instrument, glissandi on the edge of the gong, tremolo (half-tone cluster) played with bristles, 'golden buzz' on the vibraphone
	String quintet	short, quarter-tone glissandi with sharp impulses, 'multi-pitch' thrills, 'returning' glissandi

In the first movement – *La playa* – we should notice the percussion instruments, which include mostly metal idiophones. In flute and strings, there are microtones used. Figurations, glissandi, tremolos are ways of illustrating the movement of sand. The flautist should play with a lot of breath, as the composer writes in the score that in this way the sound of the wind is mimicked. Bright and warm colours of the beach are depicted by playing in the high register. The use of different mallets and even a metal stick also helps to change the tone colour. There are two types of articulation that illustrate in a visible way the taking away of the sand by a sea wave. These are:

- 1) 'returning' glissando: a glissando by a third down and then a second up (see example 1),
- 2) 'multi-pitch' trills.

Example 1. G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...*, 1st movt. *La playa*, b. 40–42, ‘returning’ glissando. Reproduced from: G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...*, Wrocław 2007, electronic version of the score made by G. Wierzba, from the composer’s archives, p. 17.

Table 2. Instruments and articulation in the second movement of the ...*como el sol y la mar...* concerto by Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Author’s own elaboration.

<i>La hondura</i>	Alto flute	microtonal thrills with glissandi, jaw vibration, frullato, playing without vibration, playing with buzz: ‘unreal sound, without vibrato (“thin”) with buzz (à la Pan Flute)’ ² , thrills ‘like a rapid wind – a breeze – on the surface of peaceful water’ ³
	Harp	‘wide silvery glissando with a small reverb’ ⁴ , ‘heavy, thick <i>gliss.</i> in the lowest register’ ⁵

² See: G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...* [score], Wrocław 2007, electronic version of the score made by Grzegorz Wierzba, from the composer’s archives, p. 32.

³ See: *ibidem*, p. 34.

⁴ See: *ibidem*, p. 39.

⁵ See: *ibidem*, p. 34.

	Percussion: tubular bells, celesta, vibraphone, crotales, gong, cymbals; mallets: soft, plastic, glass or metal, wire brushes (metal, made from bristle)	conventional use of instruments
<i>La hondura</i>	String quintet	playing without vibration, <i>sul ponticello</i> , <i>ordinario</i> , microtonal glissandi (also with pressure applied to the bow – ‘strenuous climb’ ⁶), <i>pizzicato</i> , thrills and tremolos above the tailpiece, freely oscillating in a range from quarter-tone to minor third (excluding contrabasses)

What is prominent in the second movement, called *La hondura*, is the use of the alto flute with its specific, nasal sound and low register. Also, the sound of percussion instruments is chosen because of their unique features – it is metallic and full of harmonics. That gives an impression of music that comes from another environment – the aquatic one – where the sound is distorted, changed, and different harmonics occur that form layers of additional melodies. In this movement, the articulation plays an essential role in creating the outer-musical reality. From bar 87, there is an annotation by the composer: ‘like a rapid wind – a breeze – on the surface of peaceful water’ (see example 2). In string instruments, a microtonal glissando called ‘strenuous climb’ is used (see example 3). The analogy to the ‘rocking of the water’s surface’ is made by free oscillations in a range from a quarter-tone to a minor third (bars 104–105 and 108–109) in all of the string instruments except for contrabasses (see example 4).⁶

Example 2. G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...*, 2nd movt. *La hondura*, b. 87–93 – ‘like a rapid wind – a breeze – on the surface of peaceful water’.
Reproduced from: as previously, p. 34.

Example 3. G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...*, 2nd movt. *La hondura*, b. 13–19 – ‘strenuous climb’ in the first violin (b. 15–17). Reproduced from: as previously, p. 23.

⁶ See: *ibidem*, p. 23.

The image displays a page of a musical score for string instruments. It is divided into four systems, each containing staves for different instruments. The first system includes Violins I (Vn I), Violins II (Vn II), Violas (VI 2), and Cellos (Vc). The second system includes Violins I (Vn I), Violins II (Vn II), and Violas (VI 2). The third system includes Violins I (Vn I), Violins II (Vn II), and Violas (VI 2). The fourth system includes Violins I (Vn I), Violins II (Vn II), and Violas (VI 2). The score is marked with dynamics such as *mp* and *mf*, and features various articulations and phrasing marks. The tempo is indicated as *Allegretto* at the beginning of the first system.

Example 4. G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...*, 2nd movt. *La hondura*, b. 102–109 – ‘rocking of the water’s surface’ in string instruments.
Reproduced from: as previously, p. 36.

Table 3. Instruments and articulation in the third movement of the ...*como el sol y la mar...* concerto by Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Author’s own elaboration.

<i>El viento dorado</i>	Flute (<i>grande</i>)	octave overblowing, sharp overblowing ‘without exact pitch’, ⁷ multiphones, harmonics, frullato, thrills, glissandi, playing with harmonics, playing the highest possible sound
	Harp	hitting the resonance box, preparation, glissandi, glissandi played with fingernails in a range of tritone that gives an effect of guiro, ⁸ using jingle bells, ‘pulling a metal stick along the length of the lowest string’ ⁹

⁷ See: *ibidem*, p. 46.

⁸ See: *ibidem*, p. 47.

⁹ See: *ibidem*, p. 51.

<i>El viento dorado</i>	Percussion: glockenspiel, celesta, vibraphone, triangle, three Chinese cymbals, two temple blocks, crotales, gongs	clusters, playing with bristles or metal sticks, hard plastic or metal mallets, glissandi on the edge of the gong, hitting the frame of the gong with a metal stick
	String quintet	Harmonics, flageolets glissandi, <i>sul ponticello</i> , arpeggio behind the bridge, microtonal glissandi played tremolo, pizzicato, multi-pitch thrills, <i>col legno</i> , hitting the resonance box, playing the highest possible sound

In the last movement, called *El viento dorado*, other instruments are used. The composer again reaches for the flute (*grande*),¹⁰ accompanied by glockenspiel, celesta, vibraphone, triangle, three Chinese cymbals, two temple blocks, crotales, gongs, harp and string quintet. From the group of percussion instruments, she chooses the ones whose sound is rather piercing, metallic, with a long sound ‘afterglow’ that helps to illustrate the wind evoked in the title. The score is full of articulation markings that are supposed to imitate the wind whistling (see example 5).



Example 5. G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar*..., 3rd movt. *El viento dorado*, b. 135–138 – playing the highest possible sound on the flute as an analogy to wind whistling. Reproduced from: as previously, p. 77.

Narration

As far as the narration of the composition is concerned, what should be underlined is that each movement is a kind of musical picture or film frame. The three of them together make up a ‘symbolic space’ connected with the Gulf of Mexico’s nature.

The narration of the first movement, *La playa*, is similar to that in *Prelude à l’après-midi d’un faune* by Claude Debussy. This movement is in an *andante*

¹⁰ Although her initial idea was to use piccolo here.

tempo, and the composer wrote *molto capriccioso e rubato* above the notes. There is a one-bar introduction played by percussion instruments and harp, and it sounds like a delicate sea wave. The introduction takes the listener 'inside' the fairy-tale reality of the piece. The movement consists of two segments that differ from each other in terms of musical material as well as character. In the first of them, there is a melody that is the basis for variation. It is first presented in the flute part, where lots of microtonal glissandi are used. The melody is played from a distance (*lontano*), in a way that makes it sound like an improvisation. What is important in the next presentations of this melody is that figuration is used to depict the motion of the sand. In the second segment, the 'jaw vibration' and playing with air serve a crucial role because of their resemblance to the sound of the wind. The figurations in the flute part, 'returning' glissandi and the sound of *baton de pluie* suggest that this segment should be 'read' as the depiction of a sea wave that takes the sand away to the water. This is also a kind of introduction to the next movement.

In *La hondura* – the second movement of the concerto – different tone colours are employed. This is because of the use of the alto flute and percussion instruments whose sound is full of additional harmonics. This is an analogy to the specific, distorted sound under water. The depth evoked in the title is depicted by the use of passacaglia. There is a constant melodic pattern presented mostly in the flute part. Though the melodic line takes on different variants, its shape is wavy. Because of that, the solo part illustrates a sea wave, and the accompanying instruments – the sea depth. In the orchestra part, the simplicity of the notation is worthy of note. At first, the instruments play long notes that make up a chord 'layer'. With the next variant of the theme, the way of playing, the register and instruments change. Different sound 'layers' are created. This allows the composer to depict the colours and levels of depth evoked in the title. What is interesting is that in bar 39 different dynamic motion is used in the parts of the violas, cellos and contrabasses. These instruments form a multi-pitch layer, and the dynamic is an analogy to 'wave accretion'.

The third movement – *El viento dorado* – which represents golden wind, was described by the composer as fugue, although, as it has been mentioned above, the way the musical form is treated suggests rather the fugato form. The strict canonic imitation is used only at the beginning, and the theme is presented in different variants. Above the notes, the composer wrote: *Allegro giocoso, tempo di samba*. The movement begins with an introduction in which string instruments play harmonics and glissandi in canonic imitation, which resembles the whistling of wind (see example 6). The theme is presented from bar 8 in the flute part. It is imitated by the first violin. The structure of the theme is very interesting: there are pitches and rests used in a way that results in symmetry (see table 4 and example 7).

Example 6. G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...*, 3rd movt. *El viento dorado*, b. 1–4 – ‘whistling’ articulation in the first violin. Reproduced from: as previously, p. 40.

Table 4. The arrangement of pitches and rests in the theme in *El viento dorado*.
Author’s own elaboration.

4 ♯	Fis	7 ♯	Fis G	6 ♯	Fis G Dis	5 ♯	Fis G Dis E	Fis G Dis E Des	3 ♯	Fis G Dis E Des C	2 ♯	Fis G Dis E Des C B	1 ♯	Fis G Dis E Des C B A
-----	-----	-----	----------	-----	-----------------	-----	----------------------	-----------------------------	-----	----------------------------------	-----	---------------------------------------	-----	--

Example 7. G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...*, 3rd movt. *El viento dorado* – theme (b. 7–11) and imitation in the violins (b. 8–10). Reproduced from: as previously, p. 41–42.

In bar 12, the codetta of the theme starts. Playing the flute with overblow produces an effect of wind whistling. Bars 15–19 contain the episode. Its tone colour and the motifs used refer to the very beginning of the piece. After that, in bar 20, the flute comes back with an inversion of the theme. It is imitated by the second violins. In the next entries, the theme is modified. Its material is treated as a starting point for the subsequent transformations, among which the most important is the change of tone colour. In the third entry, the homophonic texture is used. The theme is played by the following group of instruments: flute, celesta and harp. In the flute part, the composer used sharp overblowing ‘without exact pitch (short whizz)’.¹¹ In section D, the course of narration is stopped. The flute and string quintet play long notes linked with each other by microtonal glissandi. The sound is complemented with the effect achieved by pulling a metal stick along the length of the lowest string. In sections E and F, imitation is employed, but its material is very far from the material of the theme. The composer uses here the technique of shifting structures.¹² In the G section, the rhythmic element is very important, and it constitutes a reference to the theme. Motoric movement is underlined by the *col legno* articulation in the first violin and by hitting the harp’s resonance box in the samba rhythm. The theme is presented again in section H in the flute, but with a different rhythmic structure than before (see example 8). An interesting element is the echo imitation used here – the motifs played by the flute are repeated a few times by the glockenspiel. For the last time the theme is presented in section I.

Example 8. G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...*, 3rd movt. *El viento dorado*, b. 86–95 – modification of the theme – interval structure (b. 88–93).

Reproduced from: as previously, p. 59–60.

¹¹ See: G. Pstrokońska-Nawratil, ...*como el sol y la mar...* [score]..., p. 46.

¹² G. Pstrokońska-Nawratil, ‘Muzyka i Morze’ [Music and the sea], [in:] *Dzielo muzyczne między inspiracją a refleksją* [A musical work between inspiration and reflection], commemorative book on the 60th anniversary of Marek Podhajski’s birthday, ed. by Janusz Krassowski, Gdańsk 1998, p. 48.

Here, its characteristic interval structure can be noticed, but the rhythm and articulation are changed (the composer used thrills). The music is striving towards culmination. At the end, there is a motoric coda in which an intense *crescendo* is used. The last sound is the highest possible pitch, which is an analogy to the sound of the wind.

Conclusions

The concerto *...como el sol y la mar...* consists of three musical representations of the Gulf of Mexico's nature. Among the elements of nature that the composer chose to depict in her music are: movements of sand grains on a beach scoured by sea waves, mysterious sea depth, and unruly, warm wind. The composer used musical elements, as well as non-musical structures that helped the listener to 'see' what had amazed her during her trip to Cuba. The piece is a starting point for Grażyna Pstrokońska-Nawratil's cycle of reportages. These are musical souvenirs in which the composer, inspired by different places in the world, creates a sound-sphere of a particular place.

Bibliography

- Bartos, Katarzyna, 'Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil' ['Natural Music'? About similarities between Olivier Messiaen and Grażyna Pstrokońska-Nawratil], *Scontri* 2017, No. 4.
- Królak, Sylwia, *Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia* [Grażyna Pstrokońska-Nawratil. A thematic catalogue of works and bibliography], unpublished master's thesis, Wrocław 2005.
- Pawłowska, Małgorzata, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony* [Music narrations about lovers from Verona], Toruń 2016.
- Pstrokońska-Nawratil, Grażyna, 'Muzyka i Morze' [Music and the sea], [in:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją* [A musical work between inspiration and reflection], commemorative book on the 60th anniversary of Marek Podhajski's birthday, ed. by Janusz Krassowski, Gdańsk 1998.
- Pstrokońska-Nawratil, Grażyna, 'Ekomuzyka' [Ecomusic], [in:] *O naturze i kulturze* [About nature and culture], ed. by Jan Mozrzyk, Wrocław 2005.
- Pstrokońska-Nawratil, Grażyna, *...como el sol y la mar...* [score], Wrocław 2007, electronic version of the score made by Grzegorz Wierzba, from the composer's archives.
- Pstrokońska-Nawratil, Grażyna, Topolski, Jan, 'Uchwycić półokrągłość oceanu. Grażyna Pstrokońska-Nawratil odpowiada na pytania Jana Topolskiego' [Capturing half-circularity of the ocean. Grażyna Pstrokońska-Nawratil answers Jan Topolski's questions], *Scontri* 2017, No. 4.

Muzyczny souvenir znad Zatoki Meksykańskiej – *...como el sol y la mar...* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil

Streszczenie

Wizyta na Kubie nad Zatoką Meksykańską zainspirowała wrocławską kompozytorkę Grażynę Pstrokońską-Nawratil do stworzenia w 2007 roku utworu *...como el sol y la mar...* (*...jak słońce i morze...*). Kompozycja weszła w skład cyklu *Mysząc o Vivaldim* jako drugie jego ogniwo (*Lato*). Została ona podzielona na trzy części nazwane kolejno: *La playa* (*Plaża*) w formie preludium, *La hondura* (*Głębina*) przyjmująca formę passacaglii oraz *El viento dorado* (*Złoty wiatr*) wykazująca formę fugi. Utwór ten można zaliczyć do gatunku koncertu solowego. Za pomocą muzyki kompozytorka pragnęła uchwycić swoje wspomnienia związane z pobytem nad Zatoką Meksykańską. W analizie utworu wykorzystane zostały narzędzia semiotyczne. Autorka zwraca uwagę na znaki niemuzyczne i muzyczne (struktury melodyczne, harmoniczne, motywy, fakturę, obsadę, kolorystykę, formy i gatunki), będące reprezentantami rzeczywistości pozadźwiękowej. Następnie szuka analogii pomiędzy zjawiskami natury i muzyki. Ukazany jest także sposób prowadzenia przez kompozytorkę narracji muzycznej polegającej na dźwiękowym przedstawianiu ciągu zdarzeń. Preferowana metoda pozwala ujawnić sposób, w jaki dokonuje się przedstawienie zjawisk natury w utworze *...como el sol y la mar...* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil.

Musical Souvenir from the Gulf of Mexico – *...como el sol y la mar...* by Grażyna Pstrokońska-Nawratil

Summary

A visit to Cuba on the Gulf of Mexico inspired Grażyna Pstrokońska-Nawratil, an artist from Wrocław, to compose, in 2007, a work entitled *... como el sol y la mar ...* [*... like the sun and the sea ...*]. The composition was included in the series *Mysząc o Vivaldim* [Thinking about Vivaldi] as its second part (*Lato* [The summer]). It was divided into three movements called: *La playa* [The beach] in the form of a prelude, *La hondura* [The depth] in the form of passacaglia, and *El viento dorado* [The golden wind] in the form of a fugue. In terms of genre, this piece is a solo concerto. With the help of music, the composer wanted to capture her memories of the visit to the Gulf of Mexico. In her analysis of the work, the author uses semiotic tools. She pays attention to non-musical and musical signs (melodic structures, harmony, motifs, texture, instrumentation, timbre, forms and genres) that represent the reality outside the work of music. Then, she looks for analogies between natural phenomena and music. The way the composer builds the musical narrative, presenting the sequence of events by means of sounds, is also shown. The employed method of analysis reveals the way in which the phenomena of nature are presented in the work *...como el sol y la mar...* by Grażyna Pstrokońska-Nawratil.

KATARZYNA BARTOS

Asystentka w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Tytuł doktora w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne uzyskała w 2020 roku w Akademii Muzycznej w Krakowie, broniąc pracy z zakresu teorii muzyki na temat *Natura w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil*. Stypendystka programu Erasmus (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). Brała udział w konferencjach naukowych w Polsce i za granicą (Grecja, Litwa, Norwegia, Portugalia, Serbia, Szwajcaria i Wielka Brytania). Jej zainteresowania skupiają się wokół analizy i interpretacji muzyki (zwłaszcza ludowej, współczesnej i polskiej), zagadnienia symetrii w matematyce i sztuce oraz kultur Azji i Oceanii.

Assistant lecturer at the Karol Lipinski Academy of Music in Wrocław. In 2020 she was granted a Doctor's degree in music arts by the Academy of Music in Kraków, having defended a music theory dissertation entitled *Natura w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil* [Nature in Grażyna Pstrokońska-Nawratil's music]. Erasmus scholarship holder (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). She participated in scholarly conferences in Poland and abroad (Greece, Lithuania, Norway, Portugal, Serbia, Switzerland and the United Kingdom). Her interests focus on the analysis and interpretation of music (especially folk, contemporary and Polish music), the issue of symmetry in mathematics and art, the cultures of Asia and Oceania.

Oddajemy do rąk czytelników XV tom cyklicznie ukazującej się publikacji *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. Książka ma związek z badaniami prowadzonymi w Katedrze Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Kontynuowane nieprzerwanie od 1980 roku – służą one ukazaniu swoistych cech owej kultury, ukształtowanych w wyniku nakładania się na siebie różnorodnych warstw tradycji: narodowych, religijnych i artystycznych. Tom zawiera 20 artykułów wybitnych naukowców, znawców kultury muzycznej Śląska pochodzących z różnych ośrodków akademickich i placówek naukowych znajdujących się w Polsce i za granicą: w Austrii, w Czechach, w Niemczech, na Słowacji i na Ukrainie. Tematyka artykułów dotyczy takich zagadnień, jak tożsamość śląskiej kultury, obecność muzyki w instytucjach kościelnych i świeckich oraz na dworach, związki ważnych postaci muzycznych ze Śląskiem, a także muzyka ludowa i artystyczna twórców śląskich. Zapraszając do lektury wyżej wspomnianych prac naukowych, wierzymy, że treści w nich zawarte pozwolą dostrzec bogactwo śląskiej kultury muzycznej i pogłębić wiedzę na jej temat.

We present the 15th volume of the series entitled *Traditions of Silesian Musical Culture*. The publication derives from the activity of the Chair of Music Theory and History of Silesian Musical Culture at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław. The research conducted at the Chair has been continued since 1980 and is aimed at demonstrating distinctive features of Silesian culture that arose from the overlapping of various national, religious and artistic traditions. The volume includes 20 articles by eminent scholars, experts on the musical culture of Silesia, from various academic and research centres in Poland as well as Austria, Czech Republic, Germany, Slovakia, and Ukraine. The subject matter concerns such issues as the identity of Silesian culture, the presence of music at church and secular institutions, and at courts, the connections between important music figures and Silesia, and folk and artistic music by Silesian composers. We believe that the issues raised in the above-mentioned scholarly texts will allow the readers to discover the richness and broaden the knowledge of Silesian musical culture.

ISBN 978-83-65473-26-4



9 788365 473264