

Żydzi w kulturze muzycznej Galicji

Tom 3

Zapomniane karty historii

Żydzi w kulturze muzycznej Galicji

Tom 3

Zapomniane karty historii

redakcja
Ewa Nidecka



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2026

Recenzowali
prof. dr hab. KRYSZYNA JUSZYŃSKA
dr hab. MAŁGORZATA LISECKA
prof. dr hab. MARCIN ŁUKASZEWSKI

Opracowanie redakcyjne i korekta
WŁADYSŁAW WÓJTOWICZ

Korekta tekstów w języku angielskim
MAGDALENA MICHNIEWICZ

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
KATARZYNA KOT

Projekt okładki
JULIA SOŃSKA-LAMPART

Na okładce wykorzystano zdjęcia archiwalne z domeny publicznej
(Berta Kalich, Tekla Trapszo, Marceli Sowilski,
Mieczysław Münz, Karol Klein, Leopold Münzer, Seweryn Berson)

Wyłączną odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich
odnośnie do materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2026

Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons
(CC BY-NC-ND 4.0 International)



ISBN 978-83-8277-349-1 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-8277-353-8 (wersja elektroniczna)

DOI: 10.15584/978-83-8277-353-8

2255

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. Stanisława Pigionia 6
tel.: 17 872 13 69 (kolportaż), 17 872 14 26 (sekretariat)
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd. 14; ark. druk. 16,75; zlec. red. 55/2025

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

Table of Contents	7
-------------------------	---

Wstęp	9
-------------	---

Dziedzictwo kulturowe Galicji i jego konteksty

Tomasz Baranowski

Bracia Karol, Jakub i Bronisław Gimplowie. Kulturalne dziedzictwo i artystyczne kariery wirtuozów ze Lwowa	15
--	----

Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Muzyczne wartości w żydowskim teatrze Gimplów we Lwowie	27
---	----

Karol Rzepecki

Geneza rodziny Trapszów oraz ich wkład w kulturę muzyczną Galicji ...	33
---	----

Michał Jaczyński

Żydowskie trupy operetkowe ze Lwowa na scenach międzywojennego Wiednia	47
--	----

Blaski i cienie karier Żydów galicyjskich

Ewa Nidecka

Marceli Sowilski (1880–1944) – w nieustannej podróży artystycznej. W 80. rocznicę śmierci	65
---	----

Ewa Nidecka

Stuttgarcki okres w karierze operowej Hermana Hornera	95
---	----

Sławomir Dobrzański

Maurycy Rosenthal (1862–1946) i jego autobiografia. Anglojęzyczne materiały biograficzne	117
--	-----

Spis treści

Lucy Mauro

Mieczysław Münz: Pianist and Teacher 127

Ewa Fedyczkowska

Nestorzy światowej pianistyki i pedagogiki: Karol Klein, Mieczysław Münz
i Leopold Münzer w dobie „teutońskiej” ery XX wieku 137

Hanna Karaś

Emanuel Feuermann – wybitny wiolonczelista i jego światowa kariera ... 151

Twórczość kompozytorska i działalność muzyczno-edukacyjna

Joanna Miklaszewska

Twórczość fortepianowa Ignacego Friedmana a dziedzictwo Chopina 163

Maryla Renat

Utwory fortepianowe i pieśni Seweryna Bersona (1858–1917), lwowskiego kompozytora i krytyka muzycznego 185

Jolanta Wąsacz-Krztoń

Uwagi o muzyce Seweryna Bersona na łamach prasy galicyjskiej 205

Patrycja Szczurek

Działalność muzyczna i edukacyjna absolwentki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Róży Arnold-Herstein (1896–?) 219

Kultura żydowska w czasach Galicji i jej współczesne perspektywy

Anna Pachowicz

Muzyka w życiu codziennym tarnowskich Żydów na początku XX wieku 231

Bożena Boba-Dyga

Kultura żydowska we współczesnej poezji polskiej i jej odzwierciedlenie w pieśniach i piosenkach artystycznych na przykładzie wierszy Elżbiety Zechenter-Splawińskiej i Stanisława Stabry z muzyką Bożeny Boby-Dygi 257

Table of Contents

Introduction	9
--------------------	---

The Cultural Heritage of Galicia and its Contexts

Tomasz Baranowski

The Brothers Karol, Jakub, and Bronisław Gimpel: The Cultural Heritage and Artistic Careers of the Lviv Virtuosos	15
--	----

Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Musical Values at the Gimpel Jewish Theatre in Lviv	27
---	----

Karol Rzepecki

The Origins of the Trapszo Family and Their Contribution to the Musical Culture of Galicia	33
---	----

Michał Jaczyński

Jewish Operetta Troupes from Lviv on the Interwar Vienna Stages	47
---	----

The Pros and Cons of the Careers of Galician Jews

Ewa Nidecka

Marceli Sowilski (1880-1944) – in a Constant Artistic Journey. On the 80th Death Anniversary	65
---	----

Ewa Nidecka

The Stuttgart Period in Herman Horner's Operatic Career	95
---	----

Sławomir Dobrzański

Maurice Rosenthal (1862-1946) and his Autobiography. English-Lan- guage Biographical Materials	117
---	-----

Lucy Mauro

Mieczysław Münz: Pianist and Teacher	127
--	-----

Table of Contents

Ewa Fedyczkowska

The Doyens of World Piano and Pedagogy: Karol Klein, Mieczysław Münz and Leopold Münzer in the "Teutonic" Era of the 20th Century 137

Hanna Karaś

Famous Cellist Emanuel Feuermann and his Worldwide Career 151

**Composer's Works and Musical
and Educational Activities**

Joanna Miklaszewska

Ignacy Friedman's Piano Works and Chopin's Legacy 163

Maryla Renat

The Piano Works and Songs of Seweryn Berson (1858–1917), a Composer and Musical Critic from Lviv 185

Jolanta Wąsacz-Krztoń

Comments on Seweryn Berson's Music in the Galician Press 205

Patrycja Szczurek

The Musical and Educational Activities of Róża Arnold-Herstein (1896–?), a Graduate of the Jagiellonian University 219

**Jewish Culture in the Times of Galicia
and its Contemporary Perspectives**

Anna Pachowicz

Music in the Everyday Life of Tarnów Jews in the Early Twentieth Century 231

Bożena Boba-Dyga

Jewish Culture in Contemporary Polish Poetry and its Reflection in Art Songs and Ballads. A Study Based on the Poems of Elżbieta Zechenter-Spławińska and Stanisław Stabro with Music by Bożena Boba-Dyga 257

Wstęp

Żydzi, po Polakach i Rusinach, byli najliczniejszą grupą etniczną Galicji, stanowiącą 30% ogółu ludności. Po aneksji Galicji przez monarchię Habsburgów populacja żydowska jeszcze wzrosła. W XIX w. Żydzi galicyjscy stanowili prawie dwie trzecie ludności żydowskiej żyjącej w całej monarchii habsburskiej. Wobec takiego składu społecznego kultura żydowska, rozwijająca się na tym terytorium od końca XVIII w., obok unikatowej kompilacji tradycyjnego judaizmu, chasydyzmu oraz wpływów austriacko-polskich, musiała odcisnąć swoje piętno, tworząc dziedzictwo kulturowe naznaczone własną specyfiką i drogą rozwoju. Szeroko rozumiana kultura muzyczna tworzona przez społeczność żydowską różnej proveniencji, nadawała więc wyjątkowe oblicze wielkim ośrodkom kultury oraz galicyjskim miastom i miasteczkom. Zagłębianie się w tę przeszłość, badanie nieznaną twórczości, odnajdywanie ocalałych dokumentów i pamiątek po przedstawicielach społeczności żydowskiej Galicji do dziś stanowi niezwykle fascynujący temat dla zainteresowanych tymi zagadnieniami badaczy.

Czy kultura muzyczna Galicji ma jeszcze nieodkryte karty działalności Żydów? To pytanie za każdym razem stawia sobie redaktor niniejszej serii wydawniczej podczas prac redakcyjnych nad kolejnym tomem publikacji *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*. Istnieje coraz większe zagrożenie, że rozsiane po całym świecie materiały archiwalne, dotyczące życia muzycznego i twórczości galicyjskich artystów, muzyków i kompozytorów żydowskiego pochodzenia, przypadną na strychach i zapleczach domów, w zakamarkach prywatnych archiwów, bądź ulegną zniszczeniu w wyniku zawieruchy wojennej. Nie przetrwają próby czasu. Niekiedy też nieznaną twórczość kompozytorów żydowskich, wydana wiele lat temu, zalega w zbiorach bibliotek bądź archiwów rozsianych po całym świecie i tylko przez przypadek zostaje odnaleziona. Wielu badaczy staje w obliczu sytuacji, w której

Wstęp

niejednokrotnie wydaje się, że dany zakres tematyczny, życiorys, fragment okresu historycznego jest już wystarczająco opracowany, a jednak okazuje się, że poboczny wątek prowadzi do innego nieznanego artysty, nieopracowanego zjawiska bądź twórczości. Czasem zdarza się, że prace utykają w martwym punkcie. Z tymi problemami mierzyło się wielu autorów niniejszego wydania.

W oddanym do rąk czytelnika tomie poruszone są między innymi tematy dotyczące twórczości kompozytorskiej jako pobocznej lub mało znanej domeny działalności muzycznej danego artysty, muzyka, kompozytora, tudzież wpływów, jakim ulegali wymienieni twórcy. Niniejszy tom zawiera także losy pewnej doktor filozofii urodzonej w Rzeszowie, oddanej nauczycielki muzyki żydowskiej, której śladów działalności, pomimo wielu prób, nie odnalazła pisząca te słowa. Jak się okazało, do materiałów archiwalnych dotarła inna badaczka, autorka artykułu w niniejszym tomie. Jego zawartość stanowi również losy artystów, na których swe piętno głęboko odcisnęła II wojna światowa i dla których niejednokrotnie muzyka była tą dziedziną sztuki, która pozwoliła przetrwać najbardziej dramatyczne chwile. Wielu z nich, opuszczając na zawsze Europę, ocaliło swe życie, szukając lepszych warunków pracy i możliwości rozwoju kariery muzycznej.

Dziś, również nie po raz pierwszy, zadajemy sobie kolejne pytanie, dlaczego część Żydów galicyjskich ukrywała swoją prawdziwą tożsamość, nie tylko w czasie II wojny światowej, lecz także wcześniej i później. Odpowiedź na nie kładzie się cieniem na stosunkach polsko-żydowskich, panujących na ziemiach polskich. Wielu z nich na zawsze opuściło swoje rodzinne strony. Są przypadki, kiedy po latach Żydzi powracali do miejsca swojego dzieciństwa i widzieli już tylko zgliszcza rodzinnego domu. Naszym pragnieniem jest ujawnienie ich historii i prawdziwej tożsamości, a więc tego, co z różnych powodów w przeszłości było skrywane. Ze szczegółami tych zagadnień czytelnik zapozna się, biorąc do rąk niniejsze wydanie.

Bogate dziedzictwo kultury żydowskiej, materialnej i niematerialnej, która ucierpiała w wojennej pożodze, jest nierozzerwalnie związane z pejzażem Galicji. Probierzem wartości tej spuścizny jest to, że stanowi

Wstęp

ona źródło inspiracji dla współczesnych artystów. Jak się wydaje, jej bogactwo będzie służyć zainteresowanym jeszcze przez wiele dekad. Obraz Galicji pragniemy przywrócić naszej pamięci poruszaną wieloaspektową tematyką tomu, aby choć częściowo poczuć klimat epoki, która nie wróci, epoki, której już nie ma.

Ewa Nidecka

Dziedzictwo kulturowe Galicji i jego konteksty



Tomasz Baranowski

Uniwersytet Warszawski

Bracia Karol, Jakub i Bronisław Gimplowie. Kulturalne dziedzictwo i artystyczne kariery wirtuozów ze Lwowa

Ród Gimplów – wywodzących się ze Lwowa muzyków i działaczy muzycznych – wniósł niezwykle znaczący wkład w kulturę muzyczną Galicji, jak również – w dalszej konsekwencji – w życie kulturalne Europy i świata II połowy XIX oraz niemal całego XX w. Wyjątkową wręcz rolę tej wielopokoleniowej rodziny można by porównać – oczywiście *toutes proportions gardées* – do tej, jaką w historii muzyki epoki baroku odegrała rodzina Bachów w Niemczech i Couperinów we Francji. Tematyka ta jest bogato udokumentowana w źródłach, jak również w literaturze muzykologicznej i teatrologicznej. Aktualny stan badań obrazują jednak w większości prace o charakterze leksykograficznym i przyznawarskim. Celem niniejszego szkicu jest syntetyczne przedstawienie sylwetek i dorobku przedstawicieli ostatniego pokolenia rodziny Gimplów, tj. trzech wybitnych wnuków Jakuba Bera – pianistów Karola i Jakuba oraz skrzypka Bronisława. Należy na wstępie zaznaczyć, że problematyka recepcji działalności koncertowej tych wirtuozów, ze względu na ogromną wręcz skalę ich indywidualnych karier artystycznych, stanowi sama w sobie odrębne pole badań i – jako taka – w niniejszej pracy zostanie przywołana jedynie incydentalnie. Warto zauważyć również, że w badaniach muzykologicznych nad wieloma polskimi muzykami o żydowskich korzeniach dominuje perspektywa europocentryczna, kładąca nacisk na ich kraj i język, w jakim mówili, a pomijająca milczeniem lub usuwająca na dalszy plan ich pochodzenie. Jak stwierdziła Sylwia Jakubczyk-Ślęczka, tacy wybitni artyści, jak między innymi Bronisław Huberman, Józef Koffler czy też najślawniejszy z braci Gimplów skrzypek Bronisław, nigdy nie zaprzeczali swojej rodowej

tożsamości, co więcej, angażowali się w życie kulturalne społeczności żydowskiej. Fakt ten był jednak z reguły ignorowany przez badaczy, którzy nie znali żydowskich źródeł¹.

W roku 1890 populacja mniejszości żydowskiej w stolicy Galicji Wschodniej liczyła blisko 30% jej stałych mieszkańców (dokładnie 28,25%). Oczywiście rzeczą było więc duże zapotrzebowanie na różnego rodzaju wydarzenia artystyczne adresowane specjalnie do społeczności wyznania mojżeszowego, w tym przede wszystkim na spektakle teatralne lub muzyczne w języku jidysz. Rolę nie do przecenienia w procesie ożywienia życia kulturalnego Żydów we Lwowie w II połowie XIX stulecia odegrał protoplasta rodu i dziadek głównych bohaterów mojego szkicu, Jakub Ber Gimpel (urodzony w 1840 r.). Jemu to właśnie zawdzięczamy powstanie pierwszego na ziemiach polskich i jednego z pierwszych na świecie stałego teatru grającego w języku jidysz.

Jakub Ber Gimpel, wyuczony rzemiosła malarza szyldów, przez ponad ćwierć wieku (w latach 1863–1889) pracował jako chórzysta w Teatrze Skarbowskim, gdzie – począwszy od sezonu artystycznego 1873/74 – powierzano mu niejednokrotnie epizodyczne role solowe, jak na przykład Pierwszego Mnicha w *Hugenotach* Giacomo Meyerbeera czy Oficera w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. Powodzenie często goszczących we Lwowie w przedostatniej dekadzie XIX w. wędrownych zespołów teatralnych określanych na afiszach i w prasie jako „polsko-żydowskie” lub „niemiecko-żydowskie”, jak między innymi trupy kierowane przez Chaima Beniamina Trejtlera, Kalmena Juweliara czy Edwarda Marulesa, podsunęło doświadczonemu, dobiegającemu pięćdziesiątki lwowskiemu chórzyscie myśl o założeniu własnej sceny.

Koncesję na urządzanie przedstawień w – jak to określono – „żargonie polsko-żydowskim” Jakub Ber Gimpel otrzymał w kwietniu 1889 r. od zarządzanego przez Kazimierza Badeniego Prezydium ck Namiestnictwa, początkowo tylko na trzy miesiące, jednak później była ona regularnie i bez przerwy odnawiana. Miejscem pierwszych reżyserowanych przez Gimpla widowisk był szynk Pod Sroką przy ulicy Zamkowej 13.

¹ Zob. S. Jakubczyk-Ślęczka, *Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2017, nr 3 (34), s. 142.

Inauguracja działalności stałego teatru żydowskiego we Lwowie nastąpiła 11 maja 1889 r. Wystawiono wówczas operetkę *Sulamita* Abrahama Goldfadena, utwór oparty na motywach biblijnych, znany również pod tytułem *Córka Jerozolimy*. Otwarcie nowego teatru ówczesna krytyka powitała z uznaniem, o czym świadczyć mogą następujące słowa z artykułu opublikowanego trzy tygodnie po inauguracji w czasopiśmie „Ojczyzna”:

Repertuar teatralny obfity obejmuje obok oper na tle historii Żydów, jak Bar Kochba, Sulamith, także szereg komedii obyczajowych, które znakomicie i z niezwykłą prawdą przedstawiają życie Żydów prowincjonalnych, wykazując ich wady i śmieszności, ostrą satyrą gromiąc ich głupotę i fanatyzm, podnosząc ich zalety i cnoty. Takie komedie jak *Obaj Kunie Lemel* lub *Trefiniak* są w swoim rodzaju arcydziełami, których wartość podnosi znakomita i naturalna gra artystów².

W stosunkowo krótkim czasie, bo już późną jesienią 1889 r., udało się Jakubowi Gimplowi pozyskać nową i stałą już siedzibę teatru. Był nią zaadaptowany i wydzierżawiony przez Zygmunta Mozera niewielki budynek giserni, czyli odlewni dzwonów, usytuowany w sąsiedztwie ulic Krasickich i Sądowej, w dzielnicy zamieszkaną głównie przez Żydów i dość oddalonej od centrum miasta. W nowej siedzibie Gimpel zatrudnił na stałe debiutującą jeszcze w lokalu Pod Sroką orkiestrę Towarzystwa Harmonia, koncertującą pod batutą znanego we Lwowie dyrygenta i kompozytora Maurycyego Falla. W roku 1897 prężnie działający dyrektor pozyskał nowy murowany budynek przy ulicy Jagiellońskiej 11, w którym scena żydowska funkcjonowała do końca swoich dni. Po śmierci Jakuba Bera zarządzali nią jego synowie – najpierw Samuel, a następnie Adolf (Aaron). Młodszy z braci, Adolf (ur. 1875), był wszechstronnie wykształconym muzykiem – klarnecistą, skrzypkiem, dyrygentem i wziętym pedagogiem. Przez szereg lat we Lwowie przed I wojną światową prowadził jako pierwszy koncertmistrz austriacką reprezentacyjną wojskową orkiestrę dętą, pracował także jako dyrygent chóru miejscowej synagogi. W roku 1941, po napaści Niemiec i zajęciu Lwowa, wraz z żoną i braćmi Emilem i Maurycym został zamknięty w lwowskim getcie. Niedługo potem cała rodzina została zamordowana w obozie

² *Teatr polsko-żydowski*, „Ojczyzna” 1889, nr 11, cyt. za: M. Szydłowska, *Uwagi o teatrze Jakuba Bera Gimpla we Lwowie*, „Pamiętnik Teatralny” 2010, z. 1–2 (233–234), s. 67.

zagłady w Bełżcu. Odziedziczony po seniorze rodu talent Adolf Gimpel przekazał swoim synom – Karolowi, Jakubowi i Bronisławowi; wszyscy trzej zostali wybitnymi muzykami wirtuozami i rozslawili nazwisko Gimpel w Polsce i na świecie.

Najstarszy z braci Karol urodził się we Lwowie w roku 1904 (data dzienna nie jest znana). Muzyki uczył się początkowo pod kierunkiem ojca, a następnie odbył studia pianistyczne w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. W latach międzywojennych koncertował przede wszystkim w Warszawie – jako akompaniator solistów-śpiewaków operowych, słynnych zagranicznych skrzypków koncertujących w Polsce oraz jako pianista w teatrach i teatrzykach rewiowych. Występował w roli solisty w Filharmonii Warszawskiej, gdzie szczególne uznanie zyskały jego mistrzowskie interpretacje dzieł Fryderyka Chopina i Franza Liszta. Niejednokrotnie partnerował w recitalach swojemu najmłodszemu bratu, skrzypkowi Bronisławowi. Na początku lat trzydziestych obaj utrwalili na płytach największej polskiej firmy fonograficznej II Rzeczypospolitej Syrena-Electro między innymi *Dudziarza* Henryka Wieniawskiego. We wrześniu 1939 r. Karol Gimpel przedostał się do rodzinnego Lwowa, a po zajęciu miasta przez Niemców w roku 1941 uciekł w głąb Rosji, gdzie los okazał się dla niego tragiczny. Zmarł w 1942 r. w szpitalu więziennym w Bucharze. Jako oficjalną przyczynę śmierci podano informację (zapewne nieprawdziwą) o chorobie zakaźnej – czerwonce.

Fortuna okazała się znacznie bardziej szczęśliwa dla młodszych braci Karola – pianisty Jakuba i skrzypka Bronisława. Obaj dożyli sędziwego wieku i rozwinęli – jeszcze w latach międzywojennych – błyskotliwe kariery artystyczne, zapisując się chwalebnie w historii światowego wykonawstwa muzycznego XX stulecia. Ich drogi często spletały się ze sobą; wielokrotnie bowiem grali razem recitale zarówno w Polsce, wielu krajach Europy, jak i w Stanach Zjednoczonych, do których obaj wyemigrowali. Obok więzów krwi i wyjątkowej skali talentu tym, co łączyło ich najbardziej, była wielka pracowitość i aktywność artystyczna. Były w ich zawodowym życiu okresy, w których dawali ponad sto koncertów rocznie.

Urodzony 16 kwietnia 1906 r. Jakub Gimpel po ukończeniu Konserwatorium Lwowskiego w klasie fortepianu Kornelii Tarnawskiej w roku

1922 wyjechał do Wiednia, gdzie kontynuował studia pianistyczne pod kierunkiem Edwarda Steuremanna, ucznia Feruccio Busoniego. Tam także przez rok pobierał prywatne lekcje w zakresie teorii muzyki i kompozycji u samego Albana Berga. W Wiedniu też dał swój pierwszy własny recital w wieku niespełna osiemnastu lat, na początku roku 1924. Trzy lata później w Amsterdamie miał miejsce jego debiut na koncercie symfonicznym. Zagrał wówczas *II Koncert fortepianowy c-moll* Sergiusza Rachmaninowa z towarzyszeniem orkiestry Cocertgebouw pod batutą sławnego wówczas francuskiego dyrygenta, Pierre'a Monteux (w 1942 r. otrzymał on obywatelstwo amerykańskie, stąd też we współczesnych leksykonach określany jest jako dyrygent amerykański pochodzenia francuskiego, *notabene* o korzeniach żydowskich). W tymże roku 1927 dwudziestojednoletni pianista wziął udział w I Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim w Warszawie. Pomimo aplauzu publiczności otrzymał wówczas jedynie wyróżnienie (podobnie jak Dymitr Szostakowicz i Bolesław Woytowicz), co ówczesna krytyka uznała za niepowodzenie ze wszech miar niezasłużone. Nad tym co najmniej kontrowersyjnym werdyktem ubolewał między innymi Feliks Rafał Halpern – ceniony pianista, pedagog i krytyk muzyczny pochodzenia żydowskiego, wówczas redaktor działu muzycznego w „Nowym Kurierze Łódzkim”. W swojej opinii napisał między innymi:

Gimpel ujawnił ogromny talent, ale żywił przez kulturę i dyscyplinę światową jeszcze nieujarzmiony. (...) Łódź słyszała już wszystkich laureatów Konkursu (...). Ale Gimpel posiada w swej grze jeszcze coś, co go wznosi ponad wszystkich laureatów – to indywidualizm artysty. Dlaczego nagrody nie otrzymał, pozostanie tajemnicą sędziów konkursowych³.

W latach 1929–1938 Jakub Gimpel mieszkał na stałe w austriackiej stolicy, skąd odbywał liczne podróże koncertowe. Z najważniejszych sukcesów artystycznych warto wymienić przede wszystkim wspólny występ z cenioną śpiewaczką operową Stanisławą Korwin-Szymanowską (siostrą Karola Szymanowskiego) w ambasadzie polskiej w Wiedniu w roku 1930 oraz pierwsze wielkie *tournee* koncertowe w 1934 r., podczas którego dał ponad osiemdziesiąt koncertów. Trasa ta obejmowała

³ Cyt. za: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 183.

między innymi występ na festiwalu w Strasburgu, gdzie z bratem Bronisławem wykonał *Suitę na skrzypce i fortepian* Jerzego Fitelberga, oraz koncert w rodzinnym Lwowie, gdzie z kolei towarzyszył słynnemu Bronisławowi Hubermanowi w *Sonacie „Kreutzerowskiej”* Beethovena.

Z Hubermanem Jakub Gimpel współpracował także w roku 1936 przy realizacji projektu założenia Izraelskiej Orkiestry Symfonicznej w Tel Awiwie (znanej początkowo pod nazwą Palestine Symphony) – złożonego z muzyków żydowskich zespołu, który w krótkim czasie zyskał wielką światową renomę. Niespełna rok po inauguracji działalności orkiestry, która odbyła się 26 grudnia 1936 r., pianista z dużym powodzeniem wystąpił na setnym jej koncercie rozpoczynającym drugi sezon artystyczny 1937/38. Jak wspomina jego syn Peter w poświęconym ojcu eseju biograficznym, dał on wówczas – pomimo niesprzyjających, prymitywnych i niebezpiecznych warunków – około trzydziestu recitali we wsiach i kibucach w całej Palestynie⁴.

Wobec narastających w Europie nastrojów antysemitycznych i w przeczuciu nadchodzącej zagłady hitlerowskiej Jakub Gimpel w 1938 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie niezwłocznie podjął intensywną działalność estradową. Po udanym debiucie w nowojorskiej Town Hall występował wielokrotnie ze sławnymi orkiestrami Nowego Jorku, Waszyngtonu, Chicago, Bostonu, San Francisco, wreszcie też Los Angeles – miasta, które stało się jego domem na prawie trzydzieści lat i w którym zyskał największe grono wielbicieli. W konstruowaniu programów swoich koncertów, recitali i realizacji nagranych kierował się dążeniem do promowania muzyki polskiej. Był pierwszym pianistą, który utrwalił na płytach *Etiudy* op. 33 i *Mazurki* op. 50 Karola Szymanowskiego; nagrania te powstały dla wytwórni Columbia w roku 1940.

Pierwsze lata powojenne w biografii artysty doczekały się upamiętnienia na kartach jednej z powieści Tomasz Manna – jednego z największych koneserów muzyki wśród pisarzy minionego stulecia. Twórca *Czarodziejskiej góry* tak wspominał prywatny koncert, który odbył się latem 1945 r.:

⁴ Zob. P. Gimpel, *Jakob Gimpel: esej biograficzny*, strony internetowe Archiwum Jakoba i Bronisława Gimpela, <https://web.archive.org/web/20161027102646/> oraz <http://gimpelmusicarchives.com/jakobgimpel.htm>.

Z muzyką spotkaliśmy się także w gościnnym domu Mrs. Wells w Beverly Hills, gdzie niezwykle utalentowany pianista Jakob Gimbel [sic.] (z gatunku wschodniożydowskich wirtuozów, który nigdy nie ginie i wciąż odradza się na nowo) grał Beethovena i Chopina⁵.

Z kolei w roku 1949, z okazji setnej rocznicy śmierci Chopina, Jakub Gimpel dał serię koncertów chopinowskich, między innymi w ambasadzie polskiej w Waszyngtonie oraz w nowojorskiej Carnegie Hall, gdzie wykonał *I Koncert fortepianowy e-moll* op. 11 i *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza Es-dur* op. 22. Sławą znakomitego interpretatora muzyki Chopina cieszył się zresztą przez długie lata swojej kariery zarówno w USA, jak i niemal w całej Europie. Poboczny nurt amerykańskiej kariery pianisty stanowiły jego występy w wielu filmach wyprodukowanych w Hollywood. Współpraca z koryfeuszami światowego kina zaowocowała sławą wśród milionów miłośników dziesiątej muzy oraz licznymi nagrodami.

Na Stary Kontynent pianista zawitał w 1954 r., zachęcony triumfalnym powrotem młodszego brata Bronisława. Kilkuletnie tournée po Europie okazało się pasmem sukcesów. Jakub Gimpel występował głównie w Niemczech Zachodnich, dając tam po kilkadziesiąt występów rocznie; koncertował także w Londynie, Genewie, Rzymie i Bazylei. Według cytowanej wcześniej relacji syna Petera apogeum sławy wśród niemieckiej publiczności i krytyków przypadło na rok 1957, kiedy to bilety były wyprzedane „pięć razy z rzędu w Hamburgu, sześć razy w Berlinie”, a „gdziekolwiek grał, na scenie trzeba było instalować dodatkowe miejsca siedzące”. Świadectwem niebywalej wręcz sławy pianisty w Republice Federalnej Niemiec było przyznanie mu przez władze państwowe Krzyża Zasługi Pierwszej Klasy za „nadzwyczajne zasługi dla muzyki niemieckiej”⁶.

Do ojczyzny Jakub Gimpel powrócił tylko raz, w roku 1961, po blisko trzydziestu latach nieobecności. Koncertował wówczas w Filharmonii Warszawskiej oraz w studiu Polskiego Radia, gdzie nagrał między innymi *Wariacje Es-dur „Eroica”* op. 35 Beethovena oraz *Sonata h-moll* op. 58, 24 *Preludia* op. 28 i kilka innych dzieł Chopina. Wybitny

⁵ T. Mann, *Jak powstał Doktor Faustus. Powieść o powieści*, przeł. Maria Kurecka, Warszawa 1960, s. 110.

⁶ P. Gimpel, *op. cit.*

polski muzykolog i krytyk muzyczny II połowy minionego stulecia, Jan Weber, w następujących słowach scharakteryzował osobowość artystyczną pianisty:

Introwertyczna natura artysty i niechęć do wszelkiej reklamy sprawiły, że pozostał w cieniu innych pianistów. Jego kunszt pianistyczny przejawia się w starannym wykończeniu szczegółów, wykwinnym *toucher*, szerokiej palecie kolorystycznej i zdolności do wywoływania intymnych nastrojów poetyckich⁷.

W 1963 r. Jakub Gimpel otrzymał zaproszenie od światowej sławy rosyjskiego skrzypka pochodzenia żydowskiego Dawida Ojstracha do odbycia wspólnego *tournée* po Związku Radzieckim. Władze amerykańskie z niewiadomych przyczyn nie dały jednak pozwolenia na wyjazd, odmawiając włączenia pianisty do międzynarodowego programu wymiany kulturalnej. Do końca swoich dni przebywał głównie w swoim domu w Los Angeles. Pomimo pewnych niepełnosprawności, z którymi zmagał się w podeszłym wieku, jak przede wszystkim częściowa utrata wzroku i zerwane ścięgno prawego ramienia, kontynuował działalność koncertową. Bolesnym ciosem była dla niego śmierć ukochanego młodszego brata Bronisława. W celu uczczenia i kultywowania pamięci o tym wybitnym skrzypku ufundował stypendium jego imienia na Uniwersytecie Stanu Kalifornia w Northridge – uczelni, w której w latach 1971–1986 okazjonalnie nauczał jako wizytujący profesor. Zmarł w Los Angeles 12 marca 1989 r. w wieku 83 lat.

Spośród braci Gimplów największą sławę światowego formatu zdobył najmłodszy Bronisław, od dzieciństwa niezrównany wirtuoz skrzypiec (naukę gry na skrzypcach i fortepianie rozpoczął u ojca w wieku pięciu lat). Już po jego wiedeńskim debiucie krytycy powitali w czternastoletnim zaledwie artyście „Bronisława II”. Nietrudno się domyślić, że miano „I” zarezerwowane było niejako dla starszego o niespełna dwadzieścia lat wiolinisty Bronisława Hubermana, *notabene* jednego z mistrzów Gimpla podczas jego „podyplomowych” studiów w Berlinie, gdzie doskonalił swój kunszt także pod kierunkiem Carla Flescha. Wcześniej jednak, już jako ośmiolatek, studiował w Konserwatorium Lwowskim u cenionego pedagoga i koncertmistrza orkiestry Teatru

⁷ Cyt. za: S. Dybowski, *op. cit.*, s. 184.

Miejskiego Maurycego Wolfstahla, a trzy lata później dołączył do brata Jakuba w Wiedniu, gdzie jako stypendysta tamtejszej uczelni muzycznej kształcił się w klasie skrzypiec Roberta Pollacka. Pierwszym pasmem wielkich sukcesów była rozpoczęta w roku 1926 wraz z bratem, pianistą Karolem, trasa koncertowa po Włoszech. Młody artysta wystąpił przed królem Wiktoorem Emanuelem III i papieżem Piusem XI, a także zagrał na należącym niegdyś do Paganiniego instrumencie Giuseppe Guarneriego podczas uroczystości zorganizowanych przy grobie legendarnego wirtuoza. Można bez cienia przesady stwierdzić, że już u progu kariery Bronisław Gimpel cieszył się w pełni sławą cudownego dziecka.

Po powrocie z kilkuletniego w sumie *tournée* koncertowego, które objęło nie tylko występy we Włoszech, lecz także w wielu miastach Europy i Ameryki Południowej, artysta zamieszkał na kilka lat w Warszawie. W roku 1933 zawarł znajomość z pianistą Władysławem Szpilmanem – wówczas studentem klasy fortepianu Aleksandra Michałowskiego – z którym wielokrotnie koncertował⁸. Obu muzyków połączyły więzy przyjaźni, na długie lata przerwane różnymi kolejami wojennego i powojennego losu. Do ponownego spotkania artystów doszło dopiero na początku lat sześćdziesiątych minionego stulecia, kiedy to obaj współtworzyli słynny później Kwintet Warszawski⁹. Z zespołem tym Bronisław Gimpel przemierzył wiele tras koncertowych po Europie oraz w Japonii, Indiach i Hongkongu. Pierwsza trasa zyskującego coraz większą sławę kwintetu po Stanach Zjednoczonych przyniosła jego prymariuszowi ofertę stanowiska profesora na uniwersytecie w Connecticut, którą od dawna już zadowolony w Ameryce wirtuoz bez wahania przyjął z nadzieją, że oddanie się pracy pedagogicznej da mu wytchnienie po latach niezwykle intensywnej i tym samym wyczerpującej aktywności estradowej.

Z kart przedwojennej biografii Bronisława Gimpla należy wspomnieć przede wszystkim jego udział w I Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu w 1935 r. Dwudziestoczteroletni wówczas artysta zdobył tam, przy dużej konkurencji

⁸ Zob. *Okupacyjne losy muzyków. Warszawa 1939–1945*, koncepcja albumu, wybór materiałów i oprac. E. Markowska i K. Naliwajek-Mazurek, Warszawa 2014, s. 286.

⁹ Zob. A. Tuszyńska, *Oskarżona: Wiera Gran*, Kraków 2010, s. 272.

znakomitych adeptów wiolinistyki, ostatnią, IX nagrodę, skutkującą jedynie wyróżnieniem, co spotkało się ze słowami sprzeciwu ze strony krytyków. Jak wspomina Marian Fuks: „Znany muzykolog i krytyk muzyczny Karol Stromenger, omawiając wyniki konkursu na łamach «Gazety Polskiej»”, pisał: Bronisław Gimpel zasługiwał na wyższy stopień niż otrzymał. Artysta znany już dobrze z dawniejszych występów, błysnął szczególnie w koncercie z orkiestrą”¹⁰.

W roku 1937 Gimpel, przyjąwszy zaproszenie od słynnego niemieckiego dyrygenta Otto Klemperera, wyjechał do Stanów Zjednoczonych, które stały się jego drugą ojczyzną już do końca życia. Podczas wojny służył krótko w armii amerykańskiej, kontynuował także działalność estradową. Koncertował, najczęściej z bratem Jakubem, pracował w orkiestrze filharmonii w Los Angeles jako jej koncertmistrz i niekiedy też dyrygent, a w roku 1941 założył i prowadził Młodzieżową Orkiestrę Symfoniczną w Hollywood. Dał się wówczas poznać również jako wybitny kameralista, występując w roli prymariusza dwóch znanych kwartetów smyczkowych – American Artist String Quartet i New Friends of Music Quartet.

Do Polski po wojnie Bronisław Gimpel zawitał dwukrotnie – w roku 1948 oraz dwanaście lat później, w 1962 r., kiedy to – jak wspomniano – był współzałożycielem słynnego „Kwintetu Warszawskiego”. O jego pierwszym recitalu w Warszawie w 1948 r., na którego program złożyły się utwory Beethovena, Hindemitha, Strawińskiego, Bartóka oraz Szymanowskiego i Wieniawskiego, wybitny kompozytor, pisarz i krytyk muzyczny Zygmunt Mycielski donosił w tygodniku „Odrodzenie” między innymi:

Był to wspaniały wieczór, jeden z tych, które pozostają na zawsze w pamięci. (...) Mimo blisko trzygodzinnego trwania koncertu, uwaga i nastrój sali ani na chwilę nie opadły, przeciwnie, z każdym utworem się wzmagaly. Skrzypek ten dochodzi do wyżyn artyzmu, na których ton instrumentu i spokój, dostępne tylko tym, którzy opanują i techniczne i samego siebie tajniki, bezpośrednio na słuchacza działając¹¹.

¹⁰ M. Fuks, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Poznań-Warszawa 2003, s. 115.

¹¹ *Ibidem*, s. 116.

Jako wirtuoz skrzypiec Bronisław Gimpel był najbardziej ceniony za interpretację sonat Ludwiga van Beethovena, Johanna Brahmsa i Césara Francka, koncertów skrzypcowych W.A. Mozarta oraz sonat i partit solowych J.S. Bacha. Do końca życia kontynuował działalność pedagogiczną. W 1973 r. objął stanowisko profesora klasy skrzypiec w renomowanej angielskiej uczelni muzycznej – Royal Northern College of Music w Manchesterze. Zmarł w Los Angeles 1 maja 1979 r. w wieku 68 lat.

Nie sposób przecenić wkładu, jaki wszyscy trzej bracia Gimplowie wnieśli w galicyjską, polską, europejską, wreszcie też światową kulturę muzyczną XX stulecia. Wychowani w rodzinie o bogatych tradycjach artystycznych tak w dziedzinie muzyki, jak i teatru, rozślawili swój rodzinny Lwów – miasto, w którym kultura żydowska na przełomie XIX i XX w. rozwijała się szczególnie prężnie.

Bibliografia

- Błaszczuk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2014.
- Dybowski Stanisław, *Słownik muzyków polskich*, Selene, Warszawa 2003.
- Fater Isachar, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przekład z języka hebrajskiego Ewa Świdorska, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1997.
- Fuks Marian, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Sorus, Poznań-Warszawa 2003.
- Gimpel Peter, *Jakob Gimpel: esej biograficzny*, strony internetowe Archiwum Jakoba i Bronisława Gimpela, <https://web.archive.org/web/20161027102646/> oraz <http://gim-pelmusicarchives.com/jakobgimpel.htm>
- Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Musical Life of the Jewish Community in Interwar Galicia. The Problem of Identity of Jewish Musicians*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2017, nr 3 (34), s. 135–157.
- Mann Tomasz, *Jak powstał Doktor Faustus. Powieść o powieści*, przeł. Maria Kurecka, Czytelnik, Warszawa 1960.
- Okupacyjne losy muzyków. Warszawa 1939–1945* [album], koncepcja, wybór materiałów i oprac. Elżbieta Markowska i Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2014.
- Szydłowska Mariola, *Uwagi o teatrze Jakuba Bera Gimpla we Lwowie*, „Pamiętnik Teatralny” 2010, z. 1–2 (233–234), s. 62–81.
- Tuszyńska Agata, *Oskarżona: Wiera Gran*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.

Tomasz Baranowski

**The Brothers Karol, Jakub and Bronisław Gimpel:
The Cultural Heritage and Artistic Careers of the Lviv Virtuosos**

Abstract

This article provides a concise overview of the lives and artistic careers of the three distinguished Gimpel brothers – pianists Karol and Jakub, and violinist Bronisław. They were born into a Jewish family in Lviv with rich cultural traditions. Their grandfather and family doyen, Jakub Ber Gimpel, was the founder and director of the first musical theater in Poland to perform plays in Yiddish, while their father, Adolf, was a highly regarded violinist, clarinetist, conductor, and organizer of musical life. The article addresses the lineage of the Gimpel brothers and expands on the themes—previously scattered in various contributions—concerning both the biographies of these renowned instrumentalists and the reception of their concert activities.

Keywords: Jakub Ber Gimpel, Karol Gimpel, Jakub Gimpel, Bronisław Gimpel, Lviv, musicians of Jewish origin, Polish piano and violin playing of the 20th century

Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu

Muzyczne wartości w żydowskim teatrze Gimplów we Lwowie

Wędrownie trupy teatralne były znane w Europie już w okresie wczesnego średniowiecza. Stanowiły one popularną formę teatru ludowego dostępnego w swej postaci językowej i scenicznej dla wszystkich warstw ludności. Wśród tych zespołów znajdował się również teatr w języku jidysz, choć na ziemiach polskich był on trójjęzyczny, co sprawiło, że miał charakter międzynarodowy. Od najdawniejszych czasów do okresu największego rozkwitu w XIX w. teatr jidysz był formą kultury masowej tworzonej przez wędrownie trupy teatralne przechodzące swobodnie przez granice. Źródłem do działalności teatru jidysz jest niewiele, ponieważ sporo zostało zniszczonych w czasie II wojny światowej. Najważniejszą pozycją z tego zakresu jest *Leksykon Teatru Żydowskiego* Zalmena Zilberzweiga¹, ale nie bez znaczenia jest też prasa codzienna wydawana w języku jidysz i w języku polskim.

W połowie lat osiemdziesiątych XIX w. rozpoczął się nowy okres w rozwoju teatru żydowskiego. Na terenie dzisiejszej Rumunii zapoczątkował działalność Abraham Goldfaden zwany „ojcem teatru żydowskiego”². Goldfaden urodził się w 1840 r. na Wołyniu w Starokonstantynowie. Wraz z muzykami żydowskimi zaczął pisać i wystawiać małe formy sceniczne. Ze swoją grupą w latach osiemdziesiątych XIX stulecia przyjechał do Lwowa i nawiązał współpracę z Jakubem Ber Gimpem (1840–1906) znanym we Lwowie jako antreprenier³. Z wykształcenia

¹ Z. Zilberzweig, *Lexikon fun yidishn teater*, t. I-VI: 1931–1969.

² A. Goldfaden, w: Edward Lahad: *Machazot amamiim be-Jidisz. Machazot Avraham Goldfaden, Mechkarim bibliografiim bemuzyka*, t. 4, Haifa 1970; M. Taub, *Abraham Goldfaden i Teatr żydowski*, tłum. S. Wojnicki, „Pamiętnik Teatralny” 1992, t. 41, nr 1/4, s. 57–76.

³ *Teatr żydowski w Polsce. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Warszawa, 18–21 października 1993 roku*, red. A. Kulikowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998; *Gimpel ber Jakob*, hasło w: www.delet.jhi.pl (dostęp: 2.04.2025).

był on malarzem szyldów, ale miłość do muzyki i dobry głos sprawiły, że został chórzystą w Teatrze Skarbkowskim. W roku 1889 Gimpel zwrócił się do władz z prośbą o wydanie koncesji na powadzenie teatru we Lwowie. Uzyskał wówczas zezwolenie na „prowadzenie produkcji teatralnych w żargonie polsko-żydowskim, na razie na czas 3 miesięcy” w lokalu przy ulicy Zamkowej 13 zwanym „pod Sroką”, a więc na uboczu i pod gołym niebem. Gimpel zbudował tu scenę, wstawił ławki i wykonał krytą werandę. Zadbał też o swoistą reklamę – wokół sceny krążyli opłacani „teatralni agenci” za kufel piwa, szklanekę miodu z prażonym grochem. Można też było – jak to określono – zakąsić gęsım pipkiem (były to duszone gęsie żołądki w oleju z cebulką) lub smażoną wątróbką i oczywiście śledziem z cebulką⁴.

Muzycy i śpiewacy teatralni wywodzili się z różnych środowisk. Większość pochodziła z Teatru Skarbkowskiego, część przeszła szkolenie muzyczne w szkołach talmudycznych. Przykładem są dzieje Anula Szora, który współpracę z Gimplem rozpoczął jako inspicjent, garderobiany, maszynista, sufler i oświetleniowiec. Występował też w rolach epizodycznych. Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych został aktorem, reżyserem i przedsiębiorcą teatralnym⁵.

Abraham Goldfaden pisał utwory utrzymane w dwóch nurtach. Pierwszy – wodewilowo-operetkowy – przeznaczony był dla mniej wymagającej publiczności, która chciała się tylko zabawić. Drugi nurt, oparty na biblijnej tematyce żydowskiej, zbliżony był do melodramatów w stylu dziewiętnastowiecznym. Jak wynika ze wspomnień wykonawców, oba nurty miały swoją publiczność. Nurt wodewilowy przybrał zdecydowanie charakter teatru ludowego opartego na dowcipie żydowskim. Na widowni siedzieli tragarze, kupcy, czeladnicy piekarscy. Wodewile złożone z dwóch lub trzech aktów składały się z dialogów mówionych, krótkich piosenek o budowie zwrotkowej i wstawek instrumentalnych. Publiczność bawiła się żywiołowo i silnie reagowała na rozwój akcji. Na jednym z przedstawień, gdy bohater pytał swoją partnerkę o wyjawienie prawdy, z publiczności dał się słyszeć głos: „Nie bądź głupia, nie mów mu nic”⁶. Polemika przeniosła się poza teren teatru, ale przedstawienie nadal cieszyło się wielkim powodzeniem.

⁴ S. Gowin, *Teatr bezpowrotny*, www.e-teatr.pl (dostęp: 21.04.2025).

⁵ *Ibidem*; M. Steinlauf, *Teatr żydowski w Polsce. Stan badań*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, t. 41, nr 4, s. 7–14.

⁶ S. Gowin, *op. cit.*

Drugi nurt oparty, jak wspomniano, na biblijnej tematyce żydowskiej, wymagał profesjonalnego przygotowania muzycznego. W latach 1889–1890 wystawiono tu *Rabiego Jeselmana*, *Dziesiąte Przykazanie*, *Judytę i Holofernesa* oraz *Judę Machabeusza*. Przedstawienia te przeznaczone były dla tzw. postępowych Żydów, którzy w tym czasie wzmacniali swoje wpływy, posiadali też dobre wykształcenie. Współpracownikiem Gimpla był w tym czasie Juliusz Idl Guttman – aktor, scenarzysta, pisarz i nauczyciel sztuki. Był on bratem wpływowego rabina lwowskiego Szmula Guttmana, co ułatwiło dobre relacje z konserwatywnym środowiskiem lwowskich Żydów. Stali się oni także widzami poważnych spektakli teatru.

Wiosną 1897 r. przeniesiono scenę teatralną na ulicę Jagiellońską do drewnianego pawilonu należącego do rodziny Sokalów. Za przygotowanie wokalne aktorów odpowiadał Józef Eskrajs, były śpiewak w chórze kantora, aktor, śpiewak, dyrygent i kompozytor. Na nowej scenie wystawiono operę *Sulamita albo córka Jerozolimy* z Sonią Friedmann i Manią Wileńską. W repertuarze znalazły się także *Król Salomon*, *Mojżesz*, *Esterka albo królowa Polski* i opera *Żydówka* według Eugeniusza Scribe’a z muzyką Jacquesa Fromental Halevy’ego.

Wymienione utwory wymagały odpowiednio dużego aparatu wykonawczego. Na ten temat zachowało się niewiele wiadomości. Najmniej informacji dotyczy składu instrumentalnego zespołu teatralnego. Tylko nieliczne przekazy odnoszą się do muzyków, którzy wykonywali w teatrze inne prace; dotyczy to na przykład stolarzy, dekoratorów i malarzy. Wielką rolę odegrał tu Chune Wolfshal, wszechstronnie utalentowany muzyk⁷. Jego następcą został syn Jakuba Adolf Gimpel – klawecista, skrzypek i dyrygent, który trzydzieści lat dyrygował orkiestrą teatralną⁸. Jednakże na ogół byli to muzycy z innych zespołów, niekoniecznie teatralnych. Pochodzili ze szkół talmudycznych, zespołów kawiarnianych, a nawet ulicznych.

⁷ Wirtualny sztetl, <https.org.pl> (dostęp: 15.05.2025); J. Guzy-Pasiak, *Jewish Popular Music in Galicia: Karol Rathaus' Recollections of Chune Wolfsthal*, „Musicology Today” 2023, t. 20.

⁸ L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014, s. 80–81.

Znacznie obszerniejsze są natomiast wiadomości o solistach występujących na scenie teatru. Większa ich część po występach w teatrze Gimplów osiągnęła wielkie sukcesy w słynnych teatrach na Broadwayu; typowym przykładem były losy Ludwiga Satza – aktora, śpiewaka i komika⁹. Pierwsze kroki stawiała na lwowskiej scenie Regina Prager, utalentowana śpiewaczka występująca w chórze w Teatrze Skarbkowskim¹⁰. Większą sławę uzyskiwała inna chórzystka z teatru Skarbka – Berta Kalich, którą dostrzegł Goldfaden i zaprosił do swojego teatru¹¹. Po opuszczeniu Lwowa rozpoczęła wielką karierę w Stanach Zjednoczonych. Porównywano ją do Sary Bernard, a także do Heleny Modrzejewskiej.



Ryc. 1. Berta Kalich, chórzystka z teatru Skarbka

Nadzwyczajny talent przejawiał Leo Fuks – aktor, śpiewak i tancerz. Nazywano go drugim Fredem Asterem i entuzjastycznie pisano, że potrafi wszystko zaśpiewać i zatańczyć¹².

Najmniej wiadomości zachowało się o działalności zespołu instrumentalnego. Pewne cechy można ustalić na podstawie opisów, wiadomo bowiem, że Goldfaden przywiózł ze sobą zespół muzyków grających w karczmie. Tego rodzaju zespoły były zbliżone do obecnie działających kapel klezmerskich, ze skrzypcami, klarnetem i kontrabasem. Ich skład był powiększany w zależności od potrzeb. Można więc założyć, że zespoły takie towarzyszyły widowiskom o charakterze wodewilowym. Wspomnieliśmy już, że część pracowników technicznych również grała na instrumentach i wspomagała zespoły kameralne.

Teatr Gimplów zyskał ogromną popularność. Pomagali w tym liczni antreprenery, sami aktorzy, a także współpracownicy, często z Teatru

⁹ *Yiddish Musicals*, w: *The National Center for Jewish Film*, 2007, nr 12.

¹⁰ M. Osherowitz, *Regina Prager słynna śpiewaczka sceny Jidish, opowieści o jej życiu w teatrze, Foreword*, New York 1926.

¹¹ D. Soyer, *Kobiety żydowskie. Kompleksowa encyklopedia historyczna*, Archiwum kobiet żydowskich, 2017, 16 grudnia.

¹² *Słownik biograficzny teatru polskiego, t. III: 1910–2000*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017.

Skarbkowskiego. Przykładem może być dekorator z tego teatru Jan Düll, chrześcijanin, który dla Gimpla wymalował kurtynę przedstawiającą scenę wyjścia Żydów z Egiptu. Senior rodu Gimplów – Jakub Ber Gimpel, założyciel teatru lwowskiego, zmarł w 1906 r. Dyrekcję po nim objął najstarszy syn Samuel M. Gimpel, a ten z kolei przekazał prowadzenie teatru swojemu synowi Maurycemu i jego żonie Amalii. Scena ta pozbawiona już była takiego rozmachu, jak za życia seniora Gimpla¹³. Wartość muzyczna teatru nie miała charakteru jednolitego. Obok przedstawień pisanych i granych dla gminu pojawiły się wprawdzie pozycje ambitne, jednakże były one wyjątkiem w ogólnym obrazie artystycznej działalności teatru. Nie miały więc trwałej wartości muzycznej. Wiele lat zmagania z trudnościami lokalowymi, kłopoty z uzyskaniem kolejnych zezwoleń na działalność powodowały znaczne problemy. Jednakże ta sytuacja była typowa dla wielu ówczesnych wędrownych objazdowych teatrów żydowskich grających w języku jidysz. Zarówno teatr Gimplów, jak i inne trupy teatralne przetrwały do 1939 r. Ich wartość określiła wybitna żydowska aktorka, która stwierdziła: „Nie liczyła się wtedy chronologia, ale tradycja”.

Bibliografia

- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.
- Genealogia Rodzin Gimpel, Ennis-Laub, www.jgaliciabukowina.net.
- Gowin Sławomir, *Teatr bezpowrotny*, e-teatr.pl.
- Guzy-Pasiak Jolanta, *Jewish Popular Music in Galicia: Karol Rathaus' Recollections of Chune Wolfsthal*, „*Musicology Today*” 2023, t. 20, s. 60–68.
- Lahad Edward, *Machazot amamiim be-jidisz, Avraham Goldfaden bibliografiim be muzika*, t. IV, Haifa 1970.
- Osherowitz Moritz, *Prager Regina, słynna śpiewaczka sceny Jidisz, opowieści o jej życiu w teatrze*, Foreword, New York 1926.
- Soyer Daniel, *Kobiety żydowskie. Kompleksowa encyklopedia historyczna*, Archiwum kobiet żydowskich, Warszawa 2017.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. III: 1910–2000, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.
- Steinlauf Michael, *Bibliografia recenzji Tadeusza Boya-Żeleńskiego z teatru żydowskiego, w: Polish-Jewish theater: the case of Mark Arnshteyn, a study of the interplay among Yiddish, Polish and Polish-language Jewish*, New York 1970.

¹³ Genealogia Rodzin Gimpel, Ennis-Laub, www.jgaliciabukowina.net (dostęp: 14.03.2025).

Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Steinlauf Michael, *Teatr żydowski w Polsce. Stan badań*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, t. 41, nr 4, s. 7-14.

Teatr żydowski w Polsce. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Warszawa, 18-21 października 1993 roku, red. A. Kulikowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998.

Wirtualny sztetl, <https://sztetl.org.pl/>.

Wojnicki Stanisław, *Teatr żydowski*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, t. 41, nr 1/4.

Taub Michael, *Abraham Goldfaden i Teatr żydowski*, tłum. S. Wojnicki, „Pamiętnik Teatralny” 1992, t. 41, nr 1/4, s. 57-76.

Yiddish Musicals, w: *The National Center for Jewish Film*, 2007, nr 12.

Zilberzweig Zalmen, *Lexikon fun jidishn teater*, t. I-VI: 1931-1969.

Musical Values at the Gimpel Jewish Theatre in Lviv

Abstract

In the mid-19th century, Europe experienced a growing popularity of Jewish travelling theatres that performed in Yiddish. The language was primarily used in folk theatre, intended for the lower social classes, and in all countries, and thus it was a form of borderless mass culture. It should be emphasized, however, that it was the language of common people, used to present works of a lesser artistic value. In Galicia, Jewish theatre flourished when the composer Abraham Goldfaden and his theatre company came to Lviv. In 1876, he got in touch with Jakub Ber Gimpel, who set up a stationary street theatre of folk characters. After the theatre received a license from Lviv's municipal authorities, it began producing theatrical performances in a Polish-Jewish jargon for three months. At 'Magpie' establishment at 13, Zamkova Street, Gimpel set up a stage, added benches and a veranda. Around the venue, so-called 'theatrical agents' operated, who encouraged the public to watch the performances by offering tasty snacks.

Most of the performances had a vaudeville-operetta character and were based on traditional Jewish customs. With time, so-called melodramas based on ancient Jewish myths started to be created. Those included: *Judas Maccabeus*, *The Tenth Commandment*, *Judith and Holofernes*, and *Rabbi Jeselman*. Those were intended for more sophisticated audiences. Gimpel's theatre presented many eminent singers and actors, who made a good career for themselves in New York. All of them came from Skarbkovsky's Theatre in Lviv. Those were, among others: Sonia Friedmann, Motel Glasman, Berta Kalich, and Regina Prager. The theatre in Lviv operated until the outbreak of World War II.

Keywords: Gimpel family, theater, Jews, Lviv

Karol Rzepecki

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Geneza rodziny Trapszów oraz ich wkład w kulturę muzyczną Galicji

Wiek XIX był okresem intensywnego rozwoju sztuki i kultury muzycznej poszczególnych regionów. W bardziej znaczących, jak i tych mniejszych ośrodkach powstawały kolejne instytucje: stowarzyszenia, teatry, trupy operowe, towarzystwa muzyczne. Skupiały osoby zainteresowane kulturą, działające na rzecz jej rozwoju, przyczyniając się do podniesienia poziomu życia muzycznego, jak również zwiększenia roli kolejnych gałęzi sztuki. Nie mniej istotne znaczenie miały instytucje niesformalizowane – oparte wyłącznie na lokalnym muzykowaniu, skupiające osoby zainteresowane muzyką lub teatrem, w efekcie czego powstawały kapele, chóry, orkiestry czy trupy operowe. Te ostatnie, choć w większości złożone niemal wyłącznie z amatorów, „wydawały na świat” liczne grono znanych i cenionych w późniejszych latach artystów. Celem niniejszego artykułu jest syntetyczne opracowanie nieznanych dotychczas faktów biograficznych dotyczących Anastazego Trapszy oraz jego rodziny. Autor dokona również omówienia zespołu ukształtowanego przez zamojskiego muzyka oraz przedstawi jego wkład w życie muzyczne Galicji.

W ciągu XIX stulecia Zamojszczyzna wydała na świat wielu znamienitych – niekiedy zapomnianych dzisiaj – muzyków i kompozytorów, wpisujących się na trwałe w kulturę muzyczną Lubelszczyzny, Królestwa Polskiego oraz ziem będących częścią Galicji. Do tego grona z pewnością należeli: Karol Namysłowski i jego syn Stanisław, Aleksander Bryk czy Jan Tomasz Wydźga – poeta i kompozytor. Z Zamościem wiązało się szerokie grono pedagogów, jak Konstanty Paschalski – skrzypek i wiolonczelista, czy pianistka Helena Niewieska. Miasto stwarzało szerokie możliwości rozwoju dla wielu gałęzi sztuki, czego dowodem obok Namysłowskich była dzisiaj mniej znana rodzina Trapszów, przez ponad

sto lat związana z polską sceną muzyczno-teatralną i filmową. W pierwszej kolejności należy jednak zwrócić uwagę na sytuację teatru galicyjskiego. Spoglądając z perspektywy podjętych rozważań, ważnych informacji w tym zakresie dostarczył Edward Webersfeld, przedstawiając sytuację w okresie działalności Anastazego Trapszy, funkcjonowanie poszczególnych trup operowych¹. Dokonał wnikliwego omówienia genezy, składu zespołów, ze szczególnym uwzględnieniem istniejących na terenie Lwowa i Krakowa, jak chociażby zespół Konstantego Sulikowskiego, który rozpoczął działalność niedługo po powstaniu styczniowym.

Geneza rodziny mającej ścisły związek ze sztuką sięga pierwszej połowy XIX w. Otóż w Zamościu (mieście, w którym wówczas 60 procent stanowiła społeczność pochodzenia żydowskiego) 2 maja 1832 r. urodził się protoplasta rodu – Anastazy Franciszek Trapszo². Ojciec Franciszek Ksawery (1783–1857) w akcie chrztu z 17 maja odnotowany został jako galicyjski urzędnik – „dozorca budowli wojskowych”³, mąż Domicelli z d. Kwasiborskiej (1794–1852). Nie wykazywali oni jednak zainteresowania sztuką, w przeciwieństwie do innych rodzin, w których tradycja przenikała z pokolenia na pokolenie. Jak przedstawił Mieczysław Rulikowski, zjawisko niniejsze dotyczyło nie tylko muzyki, ale również teatru. Działy bowiem wówczas trupy prowadzone między innymi przez rodziny Kratzerów, Stefanich, Tuczynowskich, Weinertów⁴. Dopiero ostatnie z dziewięciorga dzieci Trapszów okazało się wybitnym reżyserem, aktorem, muzykiem, a w kolejnych dekadach śladem Anastazego Franciszka podążyli jego potomkowie. Obszerną biografię Trapszy zamieściła we wrześniu 1896 r. redakcja galicyjskiego „Głosu Narodu”, przy okazji jubileuszu 40-lecia pracy artystycznej, co z dzisiejszego punktu widzenia stanowi źródło cennych informacji. Artykuł, jak okazało się później, był podsumowaniem aktywności Trapszy, który zdaniem autora „nie dla braku innego zajęcia, lecz ze szczerą miłości dla

¹ Zob. E. Webersfeld, *Teatr prowincjonalny w Galicji (1850 r. – 1908 r.)*, „Scena i Sztuka” 1908, nr 48– 52.

² Członkowie rodziny Trapszo, pojawiający się wówczas na Lubelszczyźnie, byli żydowskiego pochodzenia.

³ Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej: APL) Zespół 35/1859/0 *Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej św. Jana w Lublinie 1826–1911: Księga urodzeń 1830–1839*, nr aktu: 148/1832.

⁴ M. Rulikowski, *Teatr Warszawski od czasów Osieńskiego 1825–1915*, Lwów 1939, s. 2.

sceny poświęcił jej pracę, spokój i życie”⁵. Krytyk wyraził słowa uznania pod adresem artysty, wykazując się przy tym dogłębną znajomością faktów biograficznych. Wskazał na jego debiut, jako członka trupy wędrowniej Tomasza Chełchowskiego, z którą wystąpił we Lwowie 30 września 1856 r., wcielając się w rolę Stanisław z *Hrabiego na Wątorach* Władysława Syrokomli⁶. Wcześniej, w 1854 r., Trapszo ukończył w stolicy Gimnazjum Realne⁷, a za namową Władysława Piotrowskiego – kolegi z lat szkolnych – wstąpił do Szkoły Dramatycznej Jana Jasińskiego⁸. Po jej ukończeniu nie otrzymał jednak z niewiadomych przyczyn zezwolenia na występy publiczne.

Pomimo tego od pierwszych chwil współpracował z trupą wspomnianego Tomasza Chełchowskiego – „doskonały reżyser i kierownik doświadczony, wykonawcą był miernym (...), ale instruował wybornie”⁹, a także Pawła Ratajewicza, nabierając doświadczenia na dwóch płaszczyznach – scenicznej i organizacyjnej, co zaowocowało w niedalekiej przyszłości. We wrześniu 1858 r. debiutował z kolejnym sukcesem na deskach Warszawskiego Teatru Rozmaitości. Jego aktywność przerwało powstanie styczniowe, gdyż z powodu czynnego w nim udziału został aresztowany na kilka tygodni. Pomimo tego w 1865 r. otrzymał koncesję na dyrektora Teatru Ludowego w stolicy, co dowodzić może jego autorytetu i talentu, niezależnionego od poglądów politycznych. Równolegle w listopadzie tegoż roku objął stanowisko profesora deklamacji w Warszawskim Instytucie Muzycznym¹⁰.

Kolejny, przełomowy moment przyniósł rok 1866, związany z przeprowadzką do Lublina, gdzie założył własną trupę operową¹¹, funkcjonującą przez kolejnych osiemnaście lat. Tam w okresie od 21 czerwca do 16 września 1866 r. w Teatrze Starym kierował zespołem złożonym

⁵ Anastazy Trapszo, „Głos Narodu” 1896, nr 216, s. 8.

⁶ Zob. *ibidem*.

⁷ Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 749.

⁸ Zob. A. Trapszo, *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, Kraków 1899, s. 3.

⁹ A. Niemirowski, *Notatka jubileuszowa*, „Głos Płocki” 1910, nr 32. Cyt. za: B. Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim*, Płock 2006, s. 130.

¹⁰ Zob. B. Konarska-Pabiniak, *op. cit.*, s. 128.

¹¹ Zob. Anastazy Trapszo, „Kuryer Niedzielnny” 1898, nr 29, s. 456.

głównie ze swoich uczniów, natomiast pozostając jeszcze w Lublinie przez kilka kolejnych miesięcy, pełnił funkcję dyrektora teatru. Nie przeszkodziło mu to jednak w dalszym prowadzeniu „działalności wędrownej”, o czym regularnie informowała prasa lokalna. W sierpniu 1867 r. na łamach „Lodzer Zeitung” sam zamieścił adnotację:

Podpisany dyrektor Teatru Lubelskiego ma zaszczyt zawiadomić szanowną publiczność, iż w swej wycieczce po Królestwie zjedzie z swoim towarzystwem w pierwszej połowie sierpnia b. r. do miasta Łodzi, gdzie zamierza dać tylko dziesięć przedstawień złożonych z najnowszych dzieł Teatru Warszawskiego. Anastazy Trapszo¹².

Sformułowanie: „tylko dziesięć przedstawień” świadczyć może zatem o napiętym harmonogramie artystów. Z teatrem warszawskim (z przerwami) związany był niemal w całej swojej działalności, ze zmienną częstotliwością – w latach 1856–1857 oraz 1890–1892¹³. Jednak z początkiem lat 70. nie powiodły się prowadzone w stolicy wspólnie z Adamem Miłaszewskim starania o powołanie teatru sezonowego. Artyści dwukrotnie otrzymali negatywną rekomendację ze strony władz carskich w Petersburgu¹⁴, co nie przyniosło jednak zniechęcenia do podejmowania kolejnych inicjatyw. Jedną z nowych form, dzięki której Towarzystwo Artystów Dramatycznych Trapszy nieprzerwanie kontynuowało działalność, było organizowanie wieczorów muzyczno-teatralnych. Jeden z nich odbył się 22 listopada / 4 grudnia 1873 r., z udziałem Izidora Lotto, który wykonał *Koncert skrzypcowy G-dur op. 76* Charlesa Bériota, *Morceaux de Salon* Henriego Vieuxtempsa oraz *Spinnerlied* własnej kompozycji¹⁵. Zespół Trapszy wykonał *Życie prywatne* Jacquesa Offenbacha oraz komedię *Każdy wiek ma swoje prawa*¹⁶. Istotnym momentem w biografii Trapszy było powołanie w 1868 r. teatru w Kaliszu, ze specjalnie wybudowaną dla niego siedzibą. Jeszcze w 1878 r. ponownie w Lublinie otrzymał zgodę na inscenizację *Kupca weneckiego* Szekspira¹⁷.

¹² A. Trapszo, *Ogłoszenie*, „Lodzer Zeitung” 1867, nr 87, s. 4.

¹³ M. Rulikowski, *op. cit.*, s. 61.

¹⁴ Zob. *ibidem*.

¹⁵ *Afisz*, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego (dalej: BUJ), sygn. 224660 IV 10/26.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zob. S. Dąbrowski, *Teatry w Lublinie i Teatry w Lubelskiem 1860–1880*, „Pamiętnik Lubelski” t. 1 za lata 1927–1930, Lublin 1930, s. 329.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na nie mniej istotny obszar aktywności. Redaktor „Tygodnika Ilustrowanego”¹⁸ we wspomnieniu pośmiertnym poświęcił dużo miejsca pracy pedagogicznej Trapszy, który u progu 1885 r. zainicjował działalność własnej szkoły w Warszawie. Spośród jego uczniów przywołał Natalię Siennicką, Rufina Morozowicza¹⁹, Karola Kopczewskiego²⁰, Zarębę [?]. W latach późniejszych kolejne pokolenia młodych adeptów sztuki zasilają zespół Trapszy: Bolesław Leszczyński, Maria Morozowicz-Szczepkowska, Edmund Rygier, Jan Tatarkiewicz²¹, Ludwik Solski, Józef Śliwicki²², Maksymilian Węgrzyn, Helena Marcello-Palińska, Adolfina Zimajer²³ oraz członkowie rodziny: Marcelli, Stanisław, Tekla oraz Irena. O tej formie aktywności wspomniano również po śmierci Trapszy. Z „Gońca Łódzkiego” dowiadujemy się, że „zmarł jako znakomity informator. Wykształcił takich aktorów jak Tatarkiewicz, Wardzyński, Zaręba, Bystrzyński (Sobiesław), Grubińska, Adolfina Zimajer, Michalina Siennicka, a z młodszych Chmieliński, Kopczewski i Staszkowski”²⁴.

Działalność dydaktyczna była zapewne jednym z impulsów mających wpływ na opracowanie autorskiej publikacji pt. *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*²⁵, będącego nie tylko cennym źródłem dla kolejnych pokoleń, ale równocześnie prezentacją wizji towarzyszących autorowi w postrzeganiu muzyki i teatru. Trapszo za największe dobro uznał naturę, która „wszystkie dzieła swoje przedstawia w najkorzystniejszych formach”²⁶. Podkreślił, że stanowią one nieodłączne elementy składające się w jedną całość, ponieważ „sztuka jako taka, tworząc dzieła na wzór natury, stara się przedstawić tylko jej piękno, kryjąc o ile można to, co by wywarło wrażenie przykre”²⁷. Określił to mianem sztuki dramatycznej spajającej muzykę i teatr – wyrażającą wszelkie stany,

¹⁸ Zob. Ł. K., *Anastazy Trapszo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 29, s. 573–574.

¹⁹ Pomimo wydalenia z Warszawskiej Szkoły Dramatycznej, w latach 1871–1875 pełnił rolę aktora i reżysera w zespole Anastazego Trapszy. Zob. *Słownik biograficzny...*, s. 460–461.

²⁰ W sezonie artystycznym 1890/91 dyrektor Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi.

²¹ Autor oprawy muzycznej do wielu przedstawień Anastazego Trapszy.

²² Syn Józefa i Michaliny (z d. Trapszo) Śliwickich.

²³ Żona Gustawa Zimmajera, administratora zespołu Anastazego Trapszy.

²⁴ R., *Anastazy Trapszo*, „Dziennik Łódzki” 1898, nr 121, s. 3.

²⁵ Zob. A. Trapszo, *Podręcznik...*

²⁶ *Ibidem*, s. 9.

²⁷ *Ibidem*.

role i zjawiska. Pierwszą część publikacji autor poświęcił sztuce aktorskiej, analizując zagadnienia składające się na jej profesjonalne przygotowanie. Przedstawił kwestie dotyczące mimiki, poruszania się, sposobu i roli prawidłowego oddychania²⁸. Za nie mniej istotny problem uznał sposób wyrażania uczuć, czemu poświęcił drugą część pracy. Dokonał klasyfikacji na uczucia przyjemne, nieprzyjemne, spokojne i gwałtowne, namiętności, choroby duszy i słabości fizyczne²⁹. Uważał, że „dobry aktor powinien swobodnie władać wszystkimi namiętnościami i wszelkimi charakterami, umieć wskazać stopień tych namiętności, odpowiedni, właściwy epoce czasu, narodowości, stanowisku i wiekowi postaci”³⁰. Zapewne jedną z przyczyn przywiązania Trapszy do wysokiego poziomu dydaktyki była liczna konkurencja. Otóż w latach 1864–1914 wyłącznie na terenie zaboru rosyjskiego funkcjonowało 118 amatorskich teatrów wędrownych³¹.

Mówiąc o dokonaniach Trapszy na terenie Galicji, warto powrócić jeszcze do wydarzeń z roku 1866. Wówczas trupa kierowana przez zamojskiego reżysera wystąpiła na scenie Teatru Polskiego w Krakowie, gdzie 14 maja 1866 r. wystawiła *Zemstę za mur graniczny* – komedię w 4 aktach Aleksandra Fredry, będącą inspiracją dla opery Zygmunta Noskowskiego o tym samym tytule. Wynika to z przeprowadzenia jednej z pierwszych analiz składu zespołu działającego pod kierunkiem Trapszy. W inscenizacji udział wzięli wówczas: A. Trapszo (cześnik Raptusiewicz), Teofila Kwiecińska (Klara), Wincenty Rapacki (Milczek), Bolesław Ładnowski (Wacław), Paulina Raszowska (podstolina), Henig (Papkin), Aleksander Ładnowski³² (Dynalski), Miciński (Śmigalski), Jan Wisłocki (Perełka), [?] Sielicki (Michał Kafar)³³. Dość szczegółowa wzmianka pojawiła się na łamach jednego z numerów czasopisma „Goniec i Iskra” z 1892 r., w którym anonimowy korespondent przypomniał najistotniejsze fakty, wyrażając dość ostrożną opinię:

A więc reżyserem dramatu i komedji na lwowskiej scenie został p. Anastazy Trapszo, niegdyś artysta scen warszawskich, potem dyrektor różnych trup

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 215.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 216.

³⁰ *Ibidem*, s. 15–16.

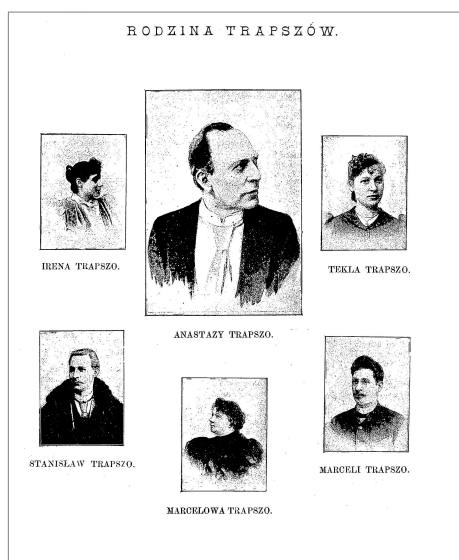
³¹ Zob. B. Konarska-Pabiniak, *op. cit.*, s. 43.

³² Ojciec Bolesława Ładnowskiego. W latach 1857–1865 prowadził intensywną działalność artystyczną na terenie Galicji. Występował na deskach teatrów w Tarnowie, Nowym Sączu, Rzeszowie, Czemiernikach.

³³ Zob. Biblioteka Narodowa (dalej: BN), *Afisz*, sygn. DŻS XIX A 7.

provincialnych w Kongresówce, a na ostatku, gdyż losy rozbiły jego dyrektorskie przedsiębiorstwa, znowu aktor teatrów warszawskich, ale już nie na tem stanowisku artystycznym jak dawniej... Pan Anastazy Trapszo jest już dziś w podeszłym wieku – zapewne dla lwowskiego teatru będzie chciał zużytkować swoje doświadczenia. Czy będzie z tego pożytek, czy będą dodatnie owoce? Zobaczymy – będziemy czekać cierpliwie... Wyznajemy jednak otwarcie, że różowemi nadziejami nie karmimy się. Nasze stosunki teatralne są tego rodzaju, że nie potrzeba długo czekać na rezultaty... Gdyby pesymizm nasz okazał się nieuzasadniony – pierwsi mimo osobistych animozji przykłaśniemy prawdziwie... Pole p. Anastazy Trapszo ma obszerne i urodzajne – czy jednak potrafi orać, to niedaleka przyszłość okaże³⁴.

Anastazy Trapszo był dwukrotnie żonaty. Pierwszą jego żoną była Natalia z d. Karasińska, drugą – Anna Eugenia Waleria z d. Ćwiklińska (1825–1882), z którą doczekali się pięciorga dzieci. Najstarsza córka – Anastazja zmarła kilka miesięcy po porodzie. Wszyscy pozostali potomkowie Anastazego i Eugenii podążyli jego śladem, co zostanie przeanalizowane w dalszej części opracowania. W pierwszej kolejności należy jednak dokonać syntetycznej analizy życiorysów poszczególnych członków rodziny.

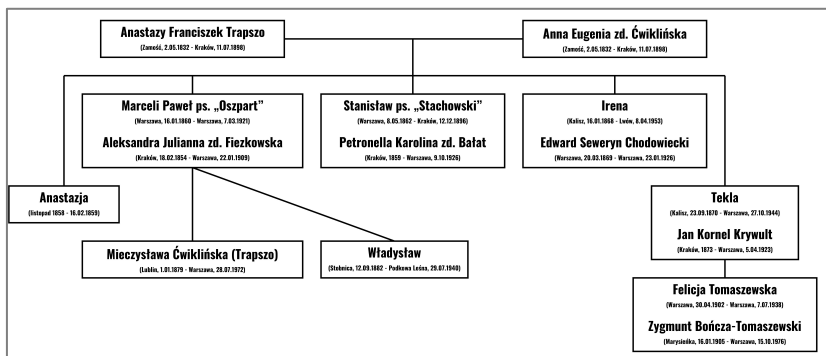


Fot. 1. Rodzina Trapszów³⁵

³⁴ *Kroniczka*, „Goniec i Iskra” 1892, nr 28, s. 6.

³⁵ *Rodzina Trapszów*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” (dalej: EMTA) 1897, nr 48, s. 565.

Karol Rzepecki



Fot. 2. Drzewo genealogiczne rodziny Trapszów

Najstarszym synem był Marceli Paweł ps. „Oszpart” urodzony 16 stycznia 1860 r. w Warszawie, gdzie zmarł 7 marca 1921 r.³⁶ Zadebiutował w trupie ojca na scenie kaliskiej, mając dziewięć lat. Wcześniej odkryty talent rozwijał w szkole realnej, natomiast pierwszy profesjonalny występ miał miejsce w roku 1877, kiedy wcielił się w rolę Lokaja (*Oblężenie Paryża*) na deskach warszawskiego teatru ogródkowego „Arkadia”³⁷. Kilka miesięcy później pojawił się jako członek zespołu Bolesława Kremskiego i Hipolita Wójcickiego, co było „początkiem 23-letniej tułaczki po prowincji”³⁸. Marceli regularnie występował na scenach teatru poznańskiego i Teatru Rozmaitości w Warszawie. W okresie od 1894 do 1896 r. regularnie brał udział w spektaklach na najważniejszych scenach Galicji – we Lwowie i w Krakowie³⁹. Wówczas, wspólnie z zaangażowaną w działalność zespołu ojca, pochodzącą ze Lwowa, Adolfiną Zimajer zainicjował i powołał własną trupę operową⁴⁰. Związki Marcelego z Galicją zacieśniły się, kiedy poślubił lwowską aktorkę i śpiewaczkę operową Aleksandrę Ficzkowską, występującą również pod pseudonimem Aleksandra Milońska, uczennicę cenionej wówczas Antoniny Hoffmanowej. Zdaniem jednego z krytyków, po ojcu odziedziczył nie tylko zamiłowanie do sceny, ale również zdolność „praktycznego wcielania ideałów teatralnych”⁴¹. Autor wzmianki podkreślił również jego

³⁶ Zob. *Słownik biograficzny teatru...* s. 750.

³⁷ Zob. *ibidem*.

³⁸ K. Zieliński, *Z żałobnej karty*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 15, s. 239.

³⁹ Zob. *Ś.p. Marceli Trapszo*, „Kurier Warszawski” 1921, nr 66, s. 5.

⁴⁰ Zob. *ibidem*.

⁴¹ EMTA 1897, nr 48, s. 567.

talent reżyserski: „jest i umie być scenicznym spoidłem, które to bardzo sprzeczne żywioły godzi”⁴². Aleksandra i Marceli doczekali się dwójki dzieci – Mieczysławy⁴³ i Władysława, spośród których córka wybrała ścieżkę artystyczną.

Dwa lata po Marcelim – 8 maja 1862 r. na świat przyszedł Stanisław Trapszo. Również od dziecka związany z teatrem, zadebiutował w Lublinie, mając 16 lat⁴⁴. Przede wszystkim „grywał role lekkich amatorów”⁴⁵, będąc przez długi okres związanym ze Lwowem, między innymi poprzez pracę w miejscowym teatrze (1890–1906). Równolegle angażował się w działalność Koła Literacko-Artystycznego. Brał także czynny udział w organizacji wieczoru sylwestrowego 1892/93 przygotowanego pod kierunkiem dyrektora Tadeusza Skalskiego⁴⁶. Uczestniczył regularnie w wieczorach muzycznych organizowanych przez Karola Mikulego, będącego uczniem Fryderyka Chopina⁴⁷. Autor pośmiertnego wspomnienia Stanisława Trapszy uważał, że „był to talent nierozwinięty dostatecznie z powodu zbyt wczesnego rzucenia się w odmęt pracy gorączkowej na prowincyi”⁴⁸. Zmarł przedwcześnie, 12 grudnia 1896 r., mając 33 lata. Na klepsydrze został wspomniany również jako „artysta dramatyczny Teatru Lwowskiego”⁴⁹. Jego żoną była aktorka i śpiewaczka operowa Karolina Bułat, występująca także jako Antonina Radwan. Warto wspomnieć, że również on – podążając śladem ojca – zainicjował własną wędrowną trupę operową, która nie odnosiła mimo wszelkich starań tak spektakularnych sukcesów jak

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Mieczysława Ćwiklińska / Mieczysława Trapszo (1879–1972) – zaangażowana w działalność konspiracyjną podczas II wojny światowej aktorka teatralna i filmowa. Członkini operetki Warszawskich Teatrów Rządowych. Od 1901 r. współpracowała z Teatrem Nowości, natomiast po powrocie z emigracji w 1922 r. była aktorką Teatru Polskiego – Narodowego. Wystąpiła w blisko 50 filmach i spektaklach teatralnych. Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. II: 1900–1980, red. Z. Wilski, Warszawa 1994, s. 141–146.

⁴⁴ Zob. *Słownik biograficzny teatru...*, s. 751.

⁴⁵ *Nekrologja*, „Echo Muzyczne i Teatralne” (dalej: EMT) 1896, nr 51, s. 621.

⁴⁶ Zob. A. Bieńkowski, J. Starkel, *Sprawozdanie Koła Literacko-Artystycznego za rok 1892/93 przedłożone walnemu zgromadzeniu*, Lwów 1893, s. 3.

⁴⁷ Zob. *ibidem*, s. 17.

⁴⁸ *Nekrologja*, *op. cit.*, s. 621.

⁴⁹ *Stanisław Trapszo Artysta dramatyczny Teatru Lwowskiego [...] zasnął w Panu dn. 12 grudnia 1896 r.*, BUJ, sygn. 224649 V To-Ty 45.

zespół ojca. W 1887 r. podjęła z nim jednak współpracę Gabriela Zapolska⁵⁰, występując we Lwowie, w Krakowie i Piotrkowie. Trupa Stanisława niekiedy borykała się z dużymi trudnościami, chociażby w 1880 r., kiedy artyści zmuszeni byli pieszo przebyć trasę z Warszawy do Odessy⁵¹. Anastazy Trapszo doczekał się jeszcze dwóch córek – Ireny i Tekli, które przyszły na świat w Kaliszu, gdzie w latach 1867–1871 znajdowała się stała siedziba zespołu teatralnego⁵².

Irena Trapszo-Chodowiecka urodziła się 16 stycznia 1868 r. Z czasem okazała się wybitną aktorką, deklamatorką, śpiewaczką. Podobnie jak ojciec prowadziła działalność pedagogiczną we Lwowskiej Szkole Dramatycznej. Jej występy spotykały się również z różnorakim przyjęciem, o czym można było przeczytać w czerwcu 1886 r.:

Panna Trapszówna nie posiada przedewszystkiem głosu podatnego nie już do wzruszeń, ale do swobodnego a gładkiego dyalogu na większej scenie. Głos ten może nabierze koniecznej dla pracy giętkości, może ruchy będą mniej szorstkie, wzruszenia mniej trywialne, może młoda aspirantka obierze inne *emolio* ról⁵³.

Irena pozostawiła po sobie niedosyt, wzbudzając poniekąd rozczarowanie, być może widziane przez pryzmat ojca lub starszych braci. Kilka dni później „Trapszówna po raz drugi debiutowała w *Starym jego-mości*, zbierając oklaski za poprawne oddanie swej drobnej rolki”⁵⁴, co dowodzi rozbieżności w postrzeganiu możliwości warsztatu aktorskiego i wokalnego Ireny Trapszo. W odróżnieniu od młodszej siostry nie zyskała rozgłosu pomimo tego, że „jej głos był ciepły i błyskotliwy”⁵⁵. Artystka zmarła 8 kwietnia 1953 r. we Lwowie.

Ostatnim dzieckiem Trapszów była Tekla urodzona w Kaliszu 23 września 1870 r. Podobnie jak starsze rodzeństwo od dziecka występowała w zespole ojca, z czasem nabierając doświadczenia i obycia na

⁵⁰ Zob. B. Konarska-Pabiniak, *op. cit.*, s. 78.

⁵¹ Zob. Z. Wilski, *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce*, Wrocław 1990, s. 60.

⁵² Zob. J. Wojtczak, *Dynastii Trapszów związki z Wielkopolską*, „Rocznik Wielkopolskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2019, s. 76.

⁵³ *Przegląd teatralny*, EMTA 1886, nr 140, s. 227.

⁵⁴ *Kronika*, EMTA 1886, nr 151, s. 340.

⁵⁵ *Słownik biograficzny teatru...*, s. 750.

scenie. Zadebiutowała pod okiem ojca 27 września 1890 r. w *Ślubach panięńskich* w teatrze łódzkim, pozostając na jeden sezon artystyczny.

Tekla Trapszo przybyła do Krakowa w momencie symbolicznym, bowiem II połowa lat 90. przyniosła wydarzenie istotne z punktu widzenia rozwoju teatru na terenie Galicji za sprawą kompozytorów polskich. Otóż 10 grudnia 1896 r. na deskach teatru krakowskiego odbyła się premiera opery *Goplana* Władysława Żeleńskiego, natomiast kilka tygodni wcześniej we Lwowie wybrzmiał *Step* Zygmunta Noskowskiego⁵⁶. Wówczas, w roku 1899, pozostawiła po sobie trwałe ślady, będąc na długo zapamiętaną przez publiczność jednej z najistotniejszych instytucji kulturalnych Galicji, jaką był Teatr Miejski w Krakowie. Tekla Trapszo pojawiła się na scenie ośmiokrotnie w sześciu przedstawieniach. Pierwszy raz zagrała w czteroaktowym *Skowronku* Ernsta von Wildenbrucha 9 stycznia⁵⁷. Wcieliła się w rolę Leuy – córki głównego bohatera Augusta Langenthala, właściciela papierni. Dwa dni później wystąpiła jako Jadwiga w dramacie *Dzika kaczka* Henriego Ibsena⁵⁸. Krakowska publiczność z talentem Tekli Trapszo miała okazję zapoznać się bliżej w kilku jej rolach, gdy prezentowała się jako śpiewaczka i aktorka. Jej mężem został Jan Krywułt, będący kierownikiem artystycznego salonu wystawowego znanego jako Salon Krywułta, a następnie dyrektorem administracyjnym Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych⁵⁹. Ich zmarła przedwcześnie córka Felicja⁶⁰ również poświęciła się sztuce.

Działalność Anastazego Trapszy oraz jego rodziny na terenie Galicji nie stanowiła dotychczas przedmiotu badań muzykologów. Celem autora niniejszego opracowania było – na ile to możliwe – wnikliwe przedstawienie zagadnień związanych z historią rodziny, a także omówienie

⁵⁶ Zob. M. Gmys, *W cieniu Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego. Szkice i studia o muzyce z czasów Młodej Polski*, Warszawa 2025, s. 27.

⁵⁷ Zob. BN, Afisz, sygn. DŹS XIX A 7.

⁵⁸ Zob. *ibidem*.

⁵⁹ Zob. G. Chmielewska, „Dziś rano dostałam Twój kochany list, a już wieczorem odpisuję”: Felicja Trapszo-Krywułtówna do Leonii Jabłonkówny 1930–1936, „Pamiętnik Teatralny” 2018, z. 1–2, s. 113–134.

⁶⁰ Felicja Trapszo-Krywułt (1902–1936) – początkowo kształciła się pod kierunkiem matki, a następnie wstąpiła do Związku Artystów Scen Polskich. Zadebiutowała w sezonie 1929/30 na deskach Teatru Popularnego w Łodzi pod kierunkiem Bolesława Górczyńskiego. Zob. G. Chmielewska, *ibidem*, s. 113–134.

wkładu w rozwój kultury na terenie Galicji, ze szczególnym uwzględnieniem jej najważniejszych ośrodków. Niniejsza analiza pozwoliła przybliżyć pomijane w dotychczasowej literaturze fakty z życia rodziny oraz ich zaangażowanie w kształtowanie polskiej kultury na przełomie XIX i XX w. Należało jednak uwzględnić nie tylko Anastazego i jego rodzinę, ale również liczne grono uczniów, z których w późniejszych latach znacząca część zainicjowała własne teatry prowincjonalne.

Bibliografia

Rękopisy

Archiwum Państwowe w Lublinie, Zespół akt 35/1859/0 *Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej św. Jana w Lublinie 1826–1911: Księga urodzeń 1830–1839*, nr aktu: 148/1832.

Opracowania

Bieńkowski A., Starkel J., *Sprawozdanie Koła Literacko-Artystycznego za rok 1892/93 przedłożone walnemu zgromadzeniu*, Lwów 1893.

Chmielewska G., „Dziś rano dostałam Twój kochany list, a już wieczorem odpisuję”: *Felicja Trapszo-Krywultówna do Leonii Jabłonkówny 1930–1936*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, z. 1–2, s. 113–134.

Dąbrowski S., *Teatry w Lublinie i Teatry w Lubelskiem 1860–1880*, „Pamiętnik Lubelski”, t. 1 za lata 1927–1930, Lublin 1930.

Gmys M., *W cieniu Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego. Szkice i studia o muzyce z czasów Młodej Polski*, Warszawa 2025.

Konarska-Pabiniak B., *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim*, Płock 2006.

Rulikowski M., *Teatr Warszawski od czasów Osińskiego 1825–1915*, Lwów 1939.

Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973.

Trapszo A., *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, Kraków 1899.

Wilski Z., *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce*, Wrocław 1990.

Wojtczak J., *Dynastii Trapszów związki z Wielkopolską*, „Rocznik Wielkopolskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2019, s. 75–83.

Czasopisma

Anastazy Trapszo, „Głos Narodu” 1896, nr 216

Anastazy Trapszo, „Kuryer Niedzielny” 1898, nr 29.

Kroniczka, „Goniec i Iskra” 1892, nr 28.

Kronika, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 151.

Niemirowski A., *Notatka jubileuszowa*, „Głos Płocki” 1910, nr 32.

Nekrologja, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1896, nr 51.

Przegląd Teatralny, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 140.

R., Anastazy Trapszo, „Dziennik Łódzki” 1898 nr 121.

Rodzina Trapszów, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 48.

Geneza rodziny Trapszów oraz ich wkład w kulturę muzyczną Galicji

Ś.p. Marcelli Trapszo, „Kurier Warszawski” 1921, nr 66.

Trapszo A., *Ogłoszenie*, „Lodzer Zeitung” 1867, nr 87.

Webersfeld E., *Teatr prowincjonalny w Galicji (1850 r. – 1908 r.)*, „Scena i Sztuka” 1908, nr 48– 52.

Zieliński K., *Z żałobnej karty*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 15.

Druki ulotne

Afisz, sygn. DŹS XIXA 7, Biblioteka Narodowa.

Afisz, sygn. 224660 IV 10/26, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Stanisław Trapszo Artysta dramatyczny Teatru Lwowskiego [...] zasnął w Panu dn. 12 grudnia 1896 r., sygn. 224649 V To-Ty 45.

The Origins of the Trapszo Family and Their Contribution to the Musical Culture of Galicia

Abstract

The history of Jews active in the region of Galicia and their contribution to the shaping of the area's musical culture still holds many unanswered questions. One such question concerns the operations of individual operatic troupes. Both local and traveling theaters significantly contributed to the development of cultural and musical life. Among them were professional as well as amateur ensembles, although the latter were by no means inferior in quality. A particularly important role was played by the theater directed by Anastazy Trapszo, which included numerous amateurs, professional actors and singers, as well as members of his family. The aim of this study is to analyze a topic that has not yet been explored, which, in the author's opinion, may help fill another gap in research on the musical culture of Galicia.

Keywords: Anastazy Trapszo, Mieczysława Ćwiklińska, the Trapszo family, opera, musical culture of Galicia

Michał Jaczyński

Uniwersytet Jagielloński

Żydowskie trupy operetkowe ze Lwowa na scenach międzywojennego Wiednia

Od początku XIX w. na terenie Galicji oraz sąsiednich prowincji (Bukowina, Rumunia) działali wędrowni śpiewacy i zespoły żydowskie wykonujące twórzoną lub aranżowaną własnymi siłami muzykę instrumentalną i wokalną oraz popularne formy teatralne. Fundamenty pod tę działalność położyła grupa śpiewaków pochodzących z leżącego na szlaku handlowym z Lipska do Moskwy miasta Brody, która w połowie stulecia przyjęła nazwę Broder Singer. Była to pierwsza grupa wykonująca swój repertuar poza zwykłymi okolicznościami życia żydowskiego, takimi jak wesela czy święto Purim. Śpiewacy, którzy przyjęli od wiedeńskich artystów ulicznych nazwę Volkssängerzy, występowali w żydowskich szynkach i gospodach. Pierwsze pokolenie członków Broder Singer tworzyli poeta Welwel Zbarażer (Beniamin Wolf Ehrenkranz) oraz członkowie rodzin Goldwurm, Lukatscher, Kanarik i in. Z grupą Broder Singer nawiązał kontakt ojciec żydowskiej „operetki” Abraham Goldfaden, zetknąwszy się w 1876 r. w Jassach z jej członkami Izraelem Grodnerem i Mosze Finklem. Wraz z nimi założył tam pierwszy stały teatr żydowski, gdzie prezentowane były jego piosenki, kuplety, scenki rodzajowe i właśnie „operetki”¹, które w późniejszych latach funkcjonowały jako żydowska muzyka ludowa.

W kolejnych latach teatr żydowski rozwijał się najbujniej w dwóch ośrodkach: Czerniowcach i Lwowie. Twórcą lwowskiej sceny żydowskiej był Jakub Ber Gimpel (zm. 1906). Koncesję na prowadzenie własnego

¹ Tak je w kontekście gatunkowym określano w literaturze powstałej w środowisku żydowskim (stąd po dziś dzień z twórczością Abrahama Goldfadena łączy się termin „operetka”). W zasadzie powinno się je nazywać – zgodnie z polską tradycją terminologiczną – komediooperami, wodewilami lub śpiewogrami. Każdy z tych terminów oznacza sztukę mówioną z piosenkami.

teatru uzyskał w 1889 r. W roku 1897 teatr przeniósł się do specjalnie wybudowanego gmachu przy ul. Jagiellońskiej 11. Wystawiał klasyczne sztuki historyczne i farsy w języku jidysz. Od początku XX w. realizował występy gościnne, m.in. w Krakowie i Wiedniu². Z teatrem Gimpla współpracował również wspomniany wyżej kanoniczny twórca żydowskiej operetki Abraham Goldfaden.

Mniej ambitny teatr żydowski, który można nazwać ludowym, reprezentowali w tym czasie artyści należący do sfery Volkssängerów. Był wśród nich szczególnie sprawny jako przedsiębiorca Szulim Podzamcze (1859–1940)³, nazwany przez Szolema Perlmuttera „ostatnim z Broder Singerów”⁴, który w późniejszych latach stał się głównym przedstawicielem żydowskiego teatru w Wiedniu. W latach 80. XIX w., gdy zapotrzebowanie na jego występy we Lwowie spadło, Podzamcze zorganizował, we współpracy z aktorską parą Pepim i Salcią Weinbergami, efemeryczne zespoły teatralne na prowincji monarchii, m.in. w Krakowie. Występował z nimi jako wykonawca humorystycznych skeczów żydowskich, w których się wyspecjalizował. Organizował też podróże artystyczne po miastach i miasteczkach Galicji, Węgier, Bukowiny i Rumunii⁵.

Do grupy utworzonej przez Podzamcze przyłączył się m.in. urodzony w Chersoniu śpiewak Jona Reissmann, znany już w wielu miastach Rosji i Rumunii. W 1889 r. opuścił Galicję, postanowiwszy rozpocząć karierę w Wiedniu. Otrzymał angaż do teatru żydowskiego założonego wówczas przez Horowitza-Halevy’ego, jednak przedsięwzięcie nie doszło do skutku, gdyż wkrótce potem władze austriackie zabroniły

² Z. Borzymińska, *Gimpel Jakub Ber*, w: *DELET*, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=16772> (dostęp: 26.02.2025). Zob. również: D. Bechtel, *Le théâtre yiddish Gimpel de Lemberg: une Odyssée oubliée*, „Yod. Revue des études hébraïques et juives” 2011, nr 6, s. 83–98.

³ K. Rubin, *Das jüdische Theater in Wien*, „Jüdische Volksstimme” 1910, nr 11 (16.03.), s. 1.

⁴ S. Perlmutter, *Der «Großvater» des jiddischen Theaters in Galizien ist als Flüchtling von Wien nach Amerika gekommen*, w: *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, red. B. Dalinger, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003, s. 122. Zob. też: Z. Zylbercweig, *Sholom Podzamce*, w: *Leksikon fun yidishn teater*, t. 3, Farlag „Elisheva”, Nowy Jork 1959, s. 1602, za: *Lives in the Yiddish Theatre. Short Biographies of those involved in the Yiddish Theatre*, <https://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex-biography.htm#P> (dostęp: 26.02.2025).

⁵ *Ibidem*.

prowadzenia teatrów żydowskich⁶. Powrócił więc do Lwowa, kontynuując współpracę zarówno z miejscowymi grupami żydowskimi, jak i z teatrami żydowskimi w Budapeszcie oraz miastach Galicji i Rumunii.

W roku 1891 Szulim Podzamcze wyjechał do Ameryki. Dwa lata później powrócił do Lwowa i zatrudnił się w teatrze Gimpla. Wkrótce wznowił też samodzielną działalność, zakładając we Lwowie większy zespół, który występował w szynku Bambocha na ulicy Szerokiej, w ogrodzie Josche Handsa i szeregu innych restauracji, ciesząc żydowską publiczność piosenkami, wśród których były także późniejsze żydowskie przeboje: *Der alte Vater*, *Grossmutter Jachne*, *Der Krakauer*, *Der Schuster als Rabbi*, *Tante Dressl mit dem krummen Näschen*, *Godel*, *Der vierliebte Jüngling*. Wiele tych piosenek wypromował Jona Reissmann.

Artyści mieli jednak stale na uwadze chęć dotarcia ze swoją ofertą do stolicy monarchii. W 1901 r. Podzamcze na stałe zamieszkał w Wiedniu, natychmiast powołując amatorski zespół żydowski, do którego zaprosił artystów z Galicji.

W tym czasie grunt wiedeński był już nieco spenetrowany przez przybyszów ze Lwowa, w tym samego Podzamcze. Już w latach 80. XIX w. wyruszyła tam na rekonesans sformowana *ad hoc* czteroosobowa grupa, która nazwała się *Deutsch-polnische Gesellschaft*. Jej dyrektorem był Franz Böhm, a w składzie miała dwóch wokalistów: Spiwaka i Rosensteina oraz Szulima Podzamcze. Program wykonywany przez tę grupę – w hotelu przy *Rotensterngasse* – reprezentował model *variété* i był adresowany do miejscowej ludności zamieszkującej dzielnicę żydowską. Ludność ta, zarówno osiadła, jak i przybyła z różnych stron monarchii, należała do sfery drobnomieszczańskiej i proletariackiej, zachowując odrębność w zakresie języka, a także religii i obyczajów. Ofertę lwowskiego zespołu należy zatem traktować jako niszową, adresowaną do konkretnego odbiorcy posługującego się językiem jidysz i identyfikującego się z oferowanymi mu treściami z życia żydowskiego.

W kolejnych latach przybysze ze Lwowa wprowadzili na scenki wiedeńskie operetki Abrahama Goldfadena, które u schyłku XIX w. podbiły nie tylko galicyjską, ale i – z pewnymi oporami – także wiedeńską publiczność.

⁶ Zob. S. Schmitz, *Ein Stück jüdische Theatergeschichte. Zu Jona Reissmann 50jährigem Bühnenjubiläum*, „Wiener Morgenzeitung” 1925, nr 2319 (5.08.), s. 3.

Stosunek wiedeńskiej elity niemieckojęzycznej do teatru żydowskiego był początkowo zdecydowanie negatywny. Od lat 70. prasa interesowała się, co prawda, podjętymi w różnych miastach, m.in. w Warszawie, Londynie, Nowym Jorku, próbami organizowania teatrów żydowskich, jednak zainteresowanie to miało niemal stały podtekst antysemitki, a co najmniej podkreślano obcość języka, formy i treści żydowskich widowisk. Po wykonaniu w 1880 r. w Ringtheater przez trupę Mosesa Hurwitza⁷ operetki jego autorstwa *Der Dibick oder der Wundermann* dziennikarz „Neue Freie Presse” uznał język, w jakim sztuka była grana, za „bełkot jeszcze mniej dla nas zrozumiały niż mowa Murzynów z Kongo”⁸.

Co do Goldfadena, większość wiedeńskich dzienników obszernie informowała o karierze, jaką robił jego teatr w Europie i USA. Już na początku lat 80. XIX w. dowiedziano się w Wiedniu o wizycie grupy Goldfadena w Petersburgu, prawdziwą sensacją wzbudził zaś w stołecznych kręgach sukces jego teatru w Paryżu (1889). Znaleźli się jednak konserwatywni publicyści, którzy przestrzegali przed „skalaniem” wiedeńskiego teatru przez goldfadenowski repertuar. „Z pewnością będą i nas kusić «koryfeusz» prowadzeni szczęśliwą ręką A. Goldfadena. Z całego serca będziemy protestować przeciwko wprowadzeniu niemiecko-żydowskiej sztuki do naszych teatrów” – oświadczył publicysta szowinistycznego dziennika „Deutsches Volksblatt”, komentując paryski sukces grupy⁹.

⁷ Moses Ha-Levi Horowitz (1844–1910), znany jako Moishe Hurvitz, był pochodzącym ze Stanisławowa (dzisiejszego Iwano-Frankiwska) dramaturgiem i aktorem związanym z początkami teatru jidysz, autorem ponad 160 sztuk, głównie dramatów historycznych i społecznych. Choć początkowo cieszył się uznaniem jako poważny twórca, z czasem zasłynął jako specjalista od popularnego gatunku „szund”. Zob. H. Rosenthal, B. Gorin, *Horowitz, Moses Ha-Levi*, w: *Jewish Encyclopedia*, <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/7879-horowitz-moses-ha-levi> (dostęp: 20.06.2025).

⁸ „Die Sprache der Kongo-Neger klingt uns nicht unverständlicher als das Kauderwelsch, das wir heute hören mussten”. *Theater- und Kunstnachrichten*, „Neue Freie Presse” 1880, nr 5852 (12.12.), s. 7, cyt. za: B. Dalinger, *Verloshene Sterne*. *Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Picus Verlag, Wiedeń 1998, s. 40.

⁹ „Vielleicht lassen sich unsere «Koryphäen» von dem Glück der Direction A. Goldfaden verlocken, bei derselben einzutreten. Wir verzichten auf die jüdisch-deutsche Mund und Sinnesart an unseren Theatern vom ganzen Herzen”. O.P., *Theater, Kunst und Literatur*, „Deutsches Volksblatt” 1889, nr 52 (24.02.), s. 7.

U progu nowego stulecia Wiedeń odwiedził kilkakrotnie sam Goldfaden, biorąc udział w zamkniętych imprezach organizowanych przez stowarzyszenia żydowskie¹⁰. Natomiast już w lipcu 1901 r., w małej żydowskiej restauracji na Taborstrasse, grupa aktorów lwowskiego teatru Gimpla pod wodzą Franza Böhma wystawiła – z udziałem Szulima Podzamcze – operetkę Goldfadena *Judith mit Holofernes*¹¹. Spektakl zapowiedziała prasa żydowska i nieżydowska.

Johann Riedl's Restauration „Hotel Bairischer Hof“
II., Taborstrasse 39. — Telephon 12485. — Direction: Franz Böhm.
Heute und täglich: Grosse Vorstellung
des Ensemble **Gimpel aus Lemberg.**
Um 1½ Uhr die höchst komische Posse: „**Schmied Gorgel**“.
Um 1¼ Uhr: „**Judith**“, Singspiel von Goldfaden.
Tagescassa im Café Urania, II., Taborstrasse Nr. 25. — Telephon 14916
Cassa-Eröffnung 1½7 Uhr. 2481 Anfang 8 Uhr.

Ilustr. 1. Reklama występów trupy Jakuba Ber Gimpla w Wiedniu w lipcu 1901 r.

Źródło: „Neues Wiener Journal” 1901, nr 2791 (3.08.), s. 11

Kilka dni później na scenie teatryku Edelhofer Volksorphenium w Leopoldstadt (dzielnicy żydowskiej) wystawiono sztukę Goldfadena *Das zehnte Gebot*, a wykonawcą była ta sama trupa wyłoniona spośród członków lwowskiego teatru Jakuba Gimpla¹², zarządzana na miejscu przez reżysera, aktora i przedsiębiorcę teatralnego Alberta Hirscha, który posiadał koncesję upoważniającą do organizowania występów muzycznych w Wiedniu. Grupa występowała w sali Hotelu Stephanie przy Taborstrasse 12, który był czymś w rodzaju żydowskiego „domu kultury”. Mieściła się tam koszerna restauracja i sale klubowe (jedną z nich zajmował wiedeński Związek Kantorów) oraz sala widowiskowa.

Wzmiankowane wyżej przedstawienie odniosło spory sukces, czego skutkiem było ponowne zaproszenie trupy lwowskiej w 1902 r. Gwiazdami zespołu byli panowie: Jona Reissmann, Leopold Kanner,

¹⁰ W 1897 r. był obecny na wieczorze zorganizowanym przez stowarzyszenie Zion. Inf.: *Kleine Chronik. Wien. (Einzel Verein Wien des „Zion“-Verbandes)*, „Die Neuzeit” 1897, nr 20 (14.05.), s. 211.

¹¹ Inf.: anons w „Neues Wiener Journal” 1901, nr 2791 (3.08.), s. 11.

¹² *Kleine Chronik*, „Die Neuzeit” 1901, nr 31 (2.08.), s. 318.

Bodansky, Herman i Moshe Weinbergowie, Albert Hirsch, oraz panie: Sara Kanner, Flottwell, Frühling, Rauch. Trupa przyjechała z kolejnym utworem Goldfadena – *Jontl Schnorrer* (Jontl żebrak), grając w Edelhofer Volksorpheum (Leopoldstadt, Rotensterngasse 7a), które stało się sceną stale udostępnianą trupom żydowskim i zasłużyło na miano pierwszego stałego teatru żydowskiego w Wiedniu – jak go określa Brigitte Dalinger¹³. O premierze powiadomiła ponownie prasa żydowska i nieżydowska – popularny „*Illustrierte Wiener Extrablatt*” nadmieniał przy okazji, że *Jontl Schnorrer* odniósł ogromny sukces w Nowym Jorku¹⁴. W kolejnym numerze tej poczytnej gazety doniesiono o równie gorącym przyjęciu utworu przez niemieckojęzycznych Wiedeńczyków¹⁵. Sztukę *Jontl Schnorrer* grano przez całe lato, do połowy września 1902 r., przy pełnej sali. Z końcem 1902 r. w tym samym miejscu lwowska trupa prezentowała utwór *König Salomo*. Orkiestra grała pod batutą kapelmistrza Losticky’ego, a występy cieszyły się nie mniejszym powodzeniem.

Lwowscy artyści mieli oczywiście w Wiedniu konkurentów w postaci instytucji będących prototypami kabaretów. Niektóre z nich wręcz specjalizowały się w sztuce żydowskiej (spośród nich największe powodzenie miało Budapester Orpheumgesellschaft założone przez Bernharda Lautzky’ego – w Wiedniu występowało od 1889 r., początkowo w Hotelu Zum Schwarzen Adler, później w Hotelu Stephanie i Hotelu Central w dzielnicy żydowskiej), inne, jak założone nieco później Danzers Orpheum, prowadzone przez małżeństwo Franza i Mariettę Kriebbaumów, miało ofertę różnorodną, poczynając od sztuki cyrkowej, a kończąc na piosence i scenie kabaretowej, zwanej w Wiedniu Posse. Na początku XX w. działały także: grupa Gabora Steinera, zarządzane przez parę Adler-Müller Foliés Comique, pozostające pod dyrekcją Antala Lövy’ego Nestroy-Säle oraz wspomniane wyżej Edelhofer Volksorpheum. Wszystkie te instytucje mieściły się przy

¹³ B. Dalinger, *Początki teatru żydowskiego w Wiedniu (wizyty aktorów polskich), w: Teatr żydowski w Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Warszawa, 18–21 października 1993 roku*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 333.

¹⁴ *Vergnügungs-Anzeiger*, „*Illustrierte Wiener Extrablatt*” 1902, nr 190 (12.07.), s. 8.

¹⁵ *Vergnügungs-Anzeiger*, „*Illustrierte Wiener Extrablatt*” 1902, nr 193 (15.07.), s. 7.

reprezentacyjnej ulicy Praterstrasse, okalającej Prater – tradycyjną wiedeńską dzielnicę rozrywki. Grupy żydowskie występowały także w kilku kawiarniach czynnych przy Taborstrasse.

Wybiegiem, który pozwolił trupie ze Lwowa skutecznie konkurować z wymienionymi zespołami, cieszącymi się poparciem zarówno żydowskiej, jak i nieżydowskiej publiczności, był wybór terminów występów w „sezonach ogórkowych”. Lwowscy śpiewacy i aktorzy zjawiali się w Wiedniu latem, pozostając do początku kolejnego sezonu, rozpoczynającego się w połowie września. Jednak ich powodzenie zależało najbardziej od artystycznego *emploi* trupy, które pozwoliło uważać ją za członków teatru ludowego, charakteryzującego się żywiołowością i spontanicznością, nieznaną scenkom reżyserowanym i kabaretom literackim, przy czym owa spontaniczność dotyczyła nie tylko aktorów, ale i publiczności, tworząc ze spektakli nie tylko widowisko, lecz rodzaj rytuału. Dostrzegli to i docenili nieżydowscy krytycy, co obrazuje opublikowana przez czołowy dziennik „Neues Wiener Journal” recenzja jednego z występów lwowskiej trupy, która po dłuższej przerwie zjawiała się w Wiedniu w 1909 r.:

Nie wiem dokładnie, z jakich kręgów pochodzi publiczność, która co wieczór zapełnia salę podczas przedstawień polsko-żydowskiego towarzystwa grającego w sali restauracyjnej hotelu Stephanie przy Taborstrasse. Z pewnością są wśród nich ziomkowie aktorów, zasymilowani czy też wykorzeni w wielkim mieście, a w niektórych przypadkach także ciekawi, których przyciąga egzotyzm ich produkcji. Od razu się zauważa, że panuje tu, jak nigdzie indziej, intymne porozumienie między sceną i masą słuchaczy. Śpiewają oni razem z aktorami strofy pieśni wykonywanych częściowo w jidysz, częściowo po hebrajsku; zdaje się, że ich melodie są wszystkim od dawna znane. Wszyscy zdają się też być obcy z dowcipami, należącymi do typowego żydowskiego humoru. W tych narodowych pieśniach zawarta jest pełna skala uczuciowego życia Żydów ze Wschodu. (...) Śpiew kończy się za każdym razem jedynym w swoim rodzaju tańcem, wykonanym często z prawdziwą wirtuozerią. Słowom aktorów towarzyszą wyraziste gesty¹⁶.

¹⁶ „Ich weiß es nicht genau, aus welchen Kreisen sich das Publikum zusammensetzt, das jetzt allabendlich den Aufführungen einer polnisch-jüdischen Singpielgesellschaft in einem Restaurationssaal des Hotel Stephanie in der Taborstraße beiwohnt. Sicherlich sind es zumeist Landsleute der Schauspieler, an die Großstadt Assimilierte oder Entwurzelte, in einigen Fällen auch Neugierige, die auch hier dem Reiz des Exotischen nachgehen. Zu merken ist sofort, dass hier

W dalszej części tekstu dokonana została charakterystyka stylu gry aktorskiej. Publicysta przypisał jej prymitywizm, pisał m.in. o braku fachowego wykształcenia żydowskich artystów i wręcz o ich analfabetyzmie. Nie odmówił jednak zjawisku, jakim jest w ogólności teatr żydowski (omówiony w artykule dość dokładnie na przykładzie Lwowa, który autor znał osobiście, oraz Nowego Jorku), mocy oddziaływania na publiczność i osobliwej poezji.

Artykuł ten został napisany na kilka tygodni przed rozpoczęciem działalności przez pierwszy stały teatr żydowski w Wiedniu. Ciałem założycielskim teatru był specjalnie w tym celu powołany Verein „Jüdische Bühne”, złożony wyłącznie z Żydów, a pierwszym dyrektorem został Egon Brecher. Po nim stanowisko to piastował Moritz Sieglar. Teatr mieścił się w Hotelu Stephanie przy Taborstrasse 12. Na łamach czasopisma „Jüdische Volksstimme” zapowiadano, że w programie teatru miały być przede wszystkim sztuki autorów żydowskich¹⁷. Sporą część repertuaru Jüdische Bühne stanowiły lubiane przez szeroką publiczność operetki Abrahama Goldfadena, Barucha Schorra, Josefa Leteinera oraz popularnych autorów wiedeńskich. Wśród nich największym uznaniem cieszył się Chune Wolfstal (obocznie Wolfsthal, 1851–1924), muzyk pochodzący ze Lwowa, kierujący w Wiedniu własną, bardzo znaną kapelą żydowską. Z Jüdische Bühne współpracował m.in. Jona Reissmann.

Mimo powstania w Wiedniu stałej sceny żydowskiej, w mieście nadal była przestrzeń dla występów prowincjonalnych trup żydowskich. Przywoziły one bowiem do stolicy wschodniożydowski folklor nieskażony zachodnią cywilizacją, w którym wiedeńska widownia żydowska rozpoznawała koloryt opuszczonego kraju dzieciństwa, podczas gdy stały teatr żydowski miał większe ambicje – nastawiał się na poważniejszy repertuar

wie kaum anderwärts noch in dem Masse ein inniger Kontakt zwischen Bühne und Zuhörer besteht. Einzelne Strophen der Lieder, teils in jüdischer, teils in hebräischer Sprache, werden mitgesungen; die Melodien scheinen längst bekannt und die Witzworte finden eine innige Vertrautheit mit der Art des jüdischen Humors. Eine ganze Skala des jüdischen Gefühlslebens im Osten wird in diesen Nationalliedern angeschlagen. (...) Der Gesang endet immer mit einem Tanz, der oft virtuos und sehr eigenartig ausgeführt wird, und die Worte sind von jener so ausdrucksvollen Geste begleitet, über welche der jüdische Schauspieler verfügt”. H.M., *Jüdisches Theater in Wien*, „Neues Wiener Journal” 1909, nr 5758 (31.10.), s. 5.

¹⁷ *Jüdische Bühne*, „Jüdische Volksstimme” 1909 nr 4 (1.02.), s. 4.

i profesjonalną reżyserię, uwzględniającą najnowsze tendencje w europejskim teatrze dramatycznym (wzorem dla Jüdische Bühne Brechera był m.in. berliński teatr Maxa Reinhardta).

Ostatnie lata przed wybuchem I wojny światowej były widownią stopniowego wzrostu zainteresowania ludności, nie tylko żydowskiej, jidyszowym teatrem – równoległego do tego, które ogarnęło inne europejskie metropolie i USA, a więc przypisanego głównie do środowisk inteligentnych. Gdyby szukać najbliższego porównania, należałoby wskazać satelitarną wobec Wiednia Pragę i entuzjazm, z jakim występy goszczącej tu regularnie od roku 1909 trupy lwowskiej Moshe Weinberga (byłego członka zespołów Gimpla i Podzamcze) odbierali członkowie tamtejszej żydowskiej elity literackiej Max Brod i Franz Kafka¹⁸.

Na podobne przyjęcie mogli liczyć członkowie grupy o tej samej nazwie, co grupa Brechera – Jüdische Bühne, której przewodniczył najpierw Franz Böhm, po nim małżeństwo Maurice i Rosa Zieglerowie, a następnie Szulim Podzamcze¹⁹. Jako datę założenia zespołu podawano rok 1901, w którym Podzamcze wraz z innymi członkami trupy Gimpla wystawił w Wiedniu operetkę Goldfadena *Judith*²⁰. Tym samym zespół przyjął na siebie – trochę na wyrost – rolę instytucji założycielskiej żydowskiego teatru w Wiedniu, a jednocześnie wskazał na swoje prowincjonalne, lwowskie korzenie. O marce, jaką zdobył ten teatr, i rozpoznawalności jego specyficznego repertuaru świadczy fakt, że wiele jego przebojów nagrano na płyty i były one reklamowane konkretnie jako repertuar żydowskiego teatru ze Lwowa (Judisches Theater aus Lemberg)²¹.

Trupa Podzamcze reaktywowała się już w pierwszych latach po zakończeniu wojny. Występowała początkowo jako zespół gościnny pod nazwą Deutsch-Jüdisch Theater, a następnie przyjęła swoją starą nazwę Jüdische Bühne. Reżyserem był Leopold Jungwirth, kierownikiem muzycznym nieznany z imienia Kuczinski. W zespole występowali teraz

¹⁸ Zob. G. Massino, *Kafka, Lövy und das Jiddische Theater*, przeł. N. Bickert, Nexus/Stroemfeld, Frankfurt/M – Basel 2007, s. 7.

¹⁹ Zob. S. Schmitz, *Ein Stück jüdische Theatergeschichte...*, s. 4.

²⁰ Zob. *Die jüdische Bühne jubiliert*, „Wiener allgemeine Zeitung” 1931, nr 15786 (16.01.), s. 6.

²¹ Tak reklamował swoją ofertę sklep płytowy znajdujący się w samym centrum Wiednia, w II Bezirku, koło Carltheater. Por. anons w „Illustrierte Kronen Zeitung” 1917, nr 6458 (22.12.), s. 3.

m.in. Laura Glücksmann, Wera Kaniewska, Jona Reissmann i sam Szulim Podzamcze, a miejscem występów były sala Hotelu Stephanie oraz Roland-Bühne. Specjalnością grupy pozostały popularne singspiele i melodramy, w tym operetki Goldfadena, jednak wzorem bardziej profesjonalnych zespołów jidyszowych tego czasu (takich, jak np. trupa wileńska i jej mutacje, które także pojawiły się w Wiedniu po 1918 r.²²) zaczęto sięgać także po adaptacje klasycznego repertuaru teatralnego i operetkowego, a co więcej – wykonywać je w języku niemieckim. W czerwcu 1921 r. wystawiono, po niemiecku i z udziałem rosyjskiej trupy operetkowej, *Księżniczkę czardasza* Kálmana. To posunięcie nie spodobało się redaktorom czołowego żydowskiego dziennika „Wiener Morgenzeitung”, którzy byli w tym czasie zajęci dyskusją na temat tzw. nowej szkoły żydowskiej w muzyce, poszukując przy okazji definicji „prawdziwej” muzyki żydowskiej. W jednym z czerwcowych numerów gazety można było przeczytać następującą filipikę, przekazującą mimochodem znakomitą opinię o poziomie artystycznym zespole:

Rosyjsko-żydowski zespół operetkowy, występujący obecnie w Roland-Bühne, podąża obecnie inną drogą niż ta, którą kroczy Freie jüdische Volksbühne²³: oferuje publiczności mniej lub bardziej koszerne dania kuchni zagranicznej. Tę próbę należy stanowczo odrzucić z tych samych powodów, dla których wszyscy wiedeńscy krytycy orzekli, że utwór autorstwa Scholema Ascha, kiedyś wystawiony tutaj w języku niemieckim, o wiele silniej oddziałuje w wersji oryginalnej. Jeśli

²² Trupa wileńska zjawiła się po raz pierwszy w stolicy Austrii w październiku 1922 r. Występowała pod kierownictwem Leiba Kadisona na Roland-Bühne. Występy rozpoczęto sztuką ludową Pereca Hirszbejna *Grüne Felder* (Zielone pola), o tematyce wziętej z życia Żydów galicyjskich. Wśród wykonawców prasa żydowska wymieniła Josefa Burowa, Judith Laxes, Mirjam Orleską, Polę Walter, Lubę i Leiba Kadisonów, Aleksandra Steina i Morewskiego. Przedłużone do końca stycznia 1923 r. występy Wileńczyków, na które złożył się także kultowy *Dybuk* Szymona An-skiego z muzyką Dawida Bajgelmana (główną rolę grał Aleksander Stein) oraz sztuka warszawskiego autora Andrzeja Marka (Marka Arnsztajna) *Pieśniarze*, cieszyły się ogromnym powodzeniem wśród szerokich rzesz publiczności zarówno żydowskiej, jak i nieżydowskiej.

²³ Freie jüdische Volksbühne [Der fraye yidische folksbine] założona w 1919 r. grupa mająca program nawiązujący do przedwojennej tradycji teatrów jidyszowych działających na wschodzie Europy – starała się o skonstruowanie repertuaru, który mógłby pełnić rolę sztuki narodowej dla publiczności żydowskiej. Grupę, kierowaną przez Egon Brechera (założyciela i przedwojennego dyrektora wiedeńskiego teatru żydowskiego) i znanego pieśniarza jidyszowego Izaaka Deut-scha, popierała „Wiener Morgenzeitung”.

Dyrektor Podzamcze nie chce podążać ku wyższej sztuce żydowskiej drogą wytyczoną przez zespół prowadzony przez Brechera i Deutscha, pozostaje dla niego dość odpowiedzialnego zajęcie w sferze żydowskiego singspielu. Przy okazji mógłby się jednak nauczyć od Freie jüdische Volksbühne, że żydowski zespół nie musi podrzucać nikomu artystycznych kukulczych jaj. Przyjęcie do repertuaru rosyjsko-żydowskiej sceny *Księżniczki czardasza* Kálmana oznacza nie tyle wzbogacenie ich repertuaru, co raczej daje świadectwo ignorancji kierownictwa. Nie dlatego, że zespół jest za słaby do tego rodzaju sztuk, lecz wręcz przeciwnie, jest na to o wiele za dobry. Chętnie przyznajemy, że styl wykonania, to, co się tyczy poziomu wokalistyki i aktorstwa, jak również zapału członków grupy, jest nie do porównania z tym, co oferują w tym gatunku rodzime wiedeńskie sceny. Właśnie z tego powodu trzeba jednak żałować nadużycia, jakiego dopuszczono się wobec talentów, które zostaną zniszczone, jeśli ich siły zostaną zmarnowane na poczynania godne lepszej sprawy²⁴.

Reagując na tę krytykę, lwowski zespół powrócił do występów w jidysz. W repertuarze miał m.in. sztuki *Der blinde Maler*, *Jankele*, *Cipke Feier*, *Jüdische Anna Karenina*, *Siebzehn Jahre Kerker*, *Schulym Baies*, *Chynke-Pynke*, *Jekale Bloffe* oraz kilka klasycznych operetek, w tym *Sulamith Goldfadena*. Jednak od czasu do czasu przygotowywano przedstawienia

²⁴ „Das russisch-jüdische Operettenensemble, das gegenwärtig an der Roland-Bühne gastiert, schlägt den entgegengesetzten Weg ein, welchen die Freie jüdische Volksbühne nahm: Es bietet seinem Publikum fremde Kost, die sich erst einer mehr oder weniger glücklichen, rituellen Zubereitung gefallen lassen muss. Diesen Versuch muss man [nieczytelne, prawdopodobnie: entschieden ablehnen, aus denselben] Gründen, aus denen die gesamte Wiener Kritik festgestellt hat, dass ein Stück von Schalom Asch, das man hier früher einmal in deutscher Sprache zu sehen bekommen hatte, in der Originalfassung ungleich stärker wirke. Wenn auch Herr Direktor Podzamcze den Weg zur höheren jüdischen Kunst neidlos dem von Brecher und Deutsch geführten Ensemble überlassen will, bliebe ihm in den Regionen des jüdischen Singspiels immer noch genug Gebiet zur ersprießlichen Arbeit und er hätte aus den Erfolgen der Freien jüdischen Volksbühne lernen können, dass es ein jüdisches Ensemble nicht notwendig hat, künstlerische Kuckuckseier auszubrüten. Die Aufnahme der Kálmanschen, Csárdásfürstin in den Spielplan der russisch-jüdischen Bühne bedeutet nicht so sehr eine Bereicherung ihres Repertoires als vielmehr ein Armutszeugnis für ihre Leitung. Nicht etwa, weil das Ensemble für diese Aufgabe zu schlecht, sondern im Gegenteil, weil es dafür – wie wir unumwunden feststellen – viel zu gut ist. Wir geben gerne zu, dass die Aufführung, was die gesanglichen und schauspielerischen Leistungen, besonders aber was Spielweise betrifft, keinen Vergleich mit dem, was in diesem Genre an den heimischen Wiener Bühnen geboten wird, zu scheuen braucht. Gerade deshalb muss man jedoch den Missbrauch bedauern, der mit solchen Talenten getrieben wird, wenn man ihre Kräfte in Leistungen verschwenden lässt, die einer besseren Sache würdig gewesen wären“. H. Sp., *Aus den Theatern*, „Wiener Morgenzeitung“ 1921, nr 863 (22.06.), s. 6.

w języku niemieckim, np. w listopadzie 1928 r. grano sztuki *Die Weiber, Verloren und wiedergefunden* i *Die Mime von Lemberg*. Takie rozwiązanie było z całą pewnością wymuszone koniecznością dotarcia do jak najszerszej publiczności. Oczywiście do teatru Podzamcze przyciągała też gwiazdorska obsada – w drugiej połowie lat 20. XX w. trzon zespołu tworzyli panowie: Melcer, Jona Reissmann, Adolf Bell, Podzamcze, Waldberg i Schorr, oraz panie: Laura Glücksmann, Braclawska, Waldberg, Adela Leresco i Glattstein.

W latach 30. teatr żydowski był reprezentowany w Wiedniu przez mające wysokie ambicje artystyczne *Jüdische Künstlerspiele*, na których czele stał J. Goldflies, nowy teatr dramatyczny *Jüdisches Kulturtheater* oraz dwie sceny kabaretowe: *Jüdisches Künstlerkabarett*, który przetrwał do 1931 r., i powstały w 1927 r. *Jüdisch-Politisches Kabarett*. Z tymi instytucjami, borykającymi się z niemałymi kłopotami wynikającymi z trudności w pozyskaniu stałej żydowskiej widowni inteligenckiej, konkurowała skutecznie ostatnia mutacja trupy lwowskiej – teatr prowadzony w latach 1929–1938 przez Szulima Podzamcze pod różnymi nazwami: *Neues jüdisches Theater*, *Jüdisches Theater* lub *Jüdische Bühne*. Artyści występowali w tradycyjnych żydowskich lokalach na *Taborstrasse* i *Praterstrasse*, proponując publiczności zarówno klasyczne jidyszowe pozycje, takie jak *Der Golem*, *Der Dybuk*, *Unser rebenju*, *Der Lemberger Chasen*, *Jesonim findet Heim*, *Der Momes Geliebte*, *Des Bäckers Töchterschen*, *Der goldene Chulim*, *Duwidl*, jak i nowe, aktualnie modne sztuki w guście amerykańskim, naśladujące rewię, jak *Hallo, Lilly* czy *Schmendrik in Amerika*. Dyrygentem i kierownikiem muzycznym zespołu był A. Braclawski, reżyserem – Aleksander Stein, a od 1935 r. Leopold Jungwirth. W składzie zespołu były zarówno dotychczasowe gwiazdy, jak i młode siły (panowie: Reissmann, Bell, Hausknecht, Zucker, Asher Grimminger, Lehrer i Neuwirth, panie: Braclawska, Lehrer, Zucker, Glattstein i Minna Deutsch). Wykonawców gościnnych reprezentowali Anna Lerner i David Seiderman²⁵.

W przedostatnim sezonie przed „Anschlusssem” (1936–37) *Jüdische Bühne* występowała w lokalu restauracji Astor przy *Praterstrasse* 60.

²⁵ Zob. j.r., *Jüdischen Theater*, „Die Stimme” 1934, nr 316 (3.01.), s. 4; j.r., *Jüdischen Theater*, „Die Stimme” 1934, nr 319 (12.01.), s. 5.

Kierownictwo objął w tym sezonie Leopold Jungwirth, a do zespołu, którego podstawowy skład tworzyli: Jungwirth, Cilli Bell, M. Herschko-witz, P. Kamlot (Kamloth), A. Weissmann, Leo Weintraub-Graf i S. Zuc-ker dokooptowano grupę młodych aktorów z warszawskiego Teatru Kamińskiego (wśród nich znaną z filmu jidyszowego parę Menashe Oppenheim – Nadia Kareni oraz aktora i śpiewaka Leo Kaswinera), a także byłego członka trupy wileńskiej Josepha Kamena²⁶.

Pierwszym spektaklem w wykonaniu powiększonego i odmłodzo-nego zespołu była rewia *Broadway Boys*. Później zaprezentowano: *Moderne Chassene* (w której Oppenheim wypromował szlagier *Beth Hillel und Beth Schammai*), *Fröhliche Herzen*, *Der Romans in Palästina*, *Der grojsse Verdienner*, *Wie ein Mann liebt*, *Machitunim*, *Verbotene Vergnügens*, *Die pol-nische Chassene*, *Hershele Ostropoler*.

W ostatnim sezonie przed „Anschlusssem” nie znajdujemy już w pra-sie wzmianek o działalności koryfeuszy Jüdische Bühne: Reissmannie i Podzamcze. Wiadomo, że w roku 1937 (1938?), przewidując działania Hitlera w Austrii, Podzamcze odwołał ostatnią produkcję i wyjechał do Nowego Jorku, gdzie mieszkała już jego córka. W USA Podzamcze nie prowadził działalności artystycznej, zmarł w 1940 r. Być może Reiss-mann podążył jego śladem i również wyjechał do USA, w każdym razie ślad po nim zaginął. Aktorzy rozwiązanej trupy Jüdische Bühne, którzy pozostali na miejscu: panie Cilli Bell, Laura Glücksmann, Minna Deu-tsch, oraz panowie: Adolf Bell, Abisch Meisels, Ben-Zion Sigal, Herman Tunis, P. Kamlot i in., zatrudnili się w zespole, który utworzył Mojżesz Lipman – członek warszawskiego Teatru Kamińskiego, od lat 20. współ-pracujący też z tamtejszymi wytwórniami filmów jidyszowych (wiosną 1937 r. nakręcił w Warszawie, w firmie Green-Film, wraz z żoną Natalią i członkami Teatru Kamińskiego słynny film *Dybuk*, który z wielkim sukcesem wyświetlano w Wiedniu, podobnie jak kilka innych filmów jidyszowych warszawskiej wytwórni). Lipman zatrudnił w zespole także kilka osób poprzednio niezwiązanych z trupą Podzamcze (byli to m.in. Itzhak Grudberg i Eny [Eni] Liton).

Zespół Lipmana działał pod nazwą Jüdische Künstlerspiele, a w celach reklamowych tytułował się zespołem Morrisa Schwartza (z tej racji, że

²⁶ *Josef Kamen an der Jüdischen Bühne*, „Die Stimme” 1936, nr 607 (31.12.), s. 7.

Lipman się z niego wywodził) bądź trupą amerykańsko-warszawską²⁷. Sezon rozpoczęto 7 września 1937 r. w siedzibie Jüdische Künstlerspiele przy Praterstrasse 34 spektaklem *Moschke Chaser* Berkowitscha, następnie grano m.in. sztuki *Esterka*, *Mirla Efros* Gordina, *Dybuk* – w nowej inscenizacji wykorzystującej pomysły i obsadę warszawskiego filmu – i *Der polnische Purez Altera* Kacyzne. Kierownikiem muzycznym grupy i autorem muzyki do wymienionych sztuk był M. Lubetzky. Z końcem lutego 1938 r. Jüdische Künstlerspiele wystąpiły z premierą sztuki *Amerikaner Glücken* i *Der lustige Wanderer*. 11 marca, dzień przed „Anschluss”, „Der Tag” zaanonsował kolejną premierę, do której już nie doszło – *Eifiki wird Chusen*.

Repertuar teatru Lipmana, schlebający aktualnej modzie na rewię, nie dawał podstaw do pisania o galicyjskich korzeniach grupy. Zresztą jego członkowie wywodzący się z zespołu Podzamcze od dawna na stałe mieszkali w Wiedniu. Ich wojenne losy w znacznej części nie są znane, podobnie jak losy Jony Reissmanna. W świetle przytoczonych wyżej źródeł trudno nie zgodzić się z tezą wybitnej znawczyni historii teatru żydowskiego w Wiedniu Brigitte Dalinger, iż teatr ten aż do końca swojego istnienia, tj. do 1938 r., pozostawał pod silnym wpływem zespołów przybywających z Galicji²⁸. Ponadto można zaryzykować stwierdzenie, że wspomniani w niniejszym artykule artyści przygotowali – jako niestrudzeni propagatorzy muzycznej i teatralnej tradycji wschodniożydowskiej – grunt pod wiedeński sukces warszawskiego kina jidyszowego, niemający odzwierciedlenia w innych miastach Europy. Należy im z pewnością przyznać zasługę „oswojenia” wymagającej wiedeńskiej publiczności z „egzotyką” żydowskiego folkloru, co było konsekwencją stale utrzymywanego wysokiego poziomu artystycznego, docenionego przez Wiedeńczyków.

Bibliografia

Teksty źródłowe

[Anons], „Illustrierte Kronen Zeitung” 1917, nr 6458 (22.12.), s. 3.

[Anons], „Neues Wiener Journal” 1901, nr 2971 (3.08.), s. 11.

Die jüdische Bühne jubiliert, „Wiener allgemeine Zeitung” 1931, nr 15786 (16.01.), s. 6.

²⁷ *Jüdische Künstlerspiele. Zum Saison Beginn am 7 September*, „Die Stimme” 1937, nr 674 (8.09.), s. 11; *Jüdische Künstlerspiele*, „Der Tag” 1937, nr 5138 (2.10.), s. 8.

²⁸ B. Dalinger, *Początki teatru żydowskiego w Wiedniu...*, s. 336.

Żydowskie trupy operetkowe ze Lwowa na scenach międzywojennego Wiednia

- H. Sp., *Aus den Theatern*, „Wiener Morgenzeitung” 1921, nr 863 (22.06.), s. 6.
H.M., *Jüdisches Theater in Wien*, „Neues Wiener Journal” 1909, nr 5758 (31.10.), s. 5.
j.r., *Jüdischen Theater*, „Die Stimme” 1934, nr 316 (3.01.), s. 4.
j.r., *Jüdischen Theater*, „Die Stimme” 1934, nr 319 (12.01.), s. 5.
Josef Kamen an der Jüdischen Bühne, „Die Stimme” 1936, nr 607 (31.12.), s. 7.
Jüdische Bühne, „Jüdische Volksstimme” 1909, nr 4 (1.02.), s. 4.
Jüdische Künstlerspiele, „Der Tag” 1937, nr 5138 (2.10.), s. 8.
Jüdische Künstlerspiele. Zum Saison Beginn am 7 September, „Die Stimme” 1937, nr 674 (8.09.), s. 11.
Kleine Chronik, „Die Neuzeit” 1901, nr 31 (2.08.), s. 318.
Kleine Chronik. Wien. (Einzel Verein Wien des „Zion“-Verbandes), „Die Neuzeit” 1897, nr 20 (14.05.), s. 211.
O.P., *Theater, Kunst und Literatur*, „Deutsches Volksblatt” 1889, nr 52 (24.02.), s. 7.
Rubin Karl, *Das jüdische Theater in Wien*, „Jüdische Volksstimme” 1910, nr 11 (16.03.), s. 1.
Schmitz Siegfried, *Ein Stück jüdische Theatergeschichte. Zu Jona Reissmann 50jährigem Bühnenjubiläum*, „Wiener Morgenzeitung” 1925, nr 2319 (5.08.), s. 3.
Theater- und Kunstdnachrichten, „Neue Freie Presse” 1880, nr 5852 (12.12.), s. 7.
Vergnügungs-Anzeiger, „Illustrierte Wiener Extrablatt” 1902, nr 190 (12.07.), s. 8.
Vergnügungs-Anzeiger, „Illustrierte Wiener Extrablatt” 1902, nr 193 (15.07.), s. 7.

Opracowania

- Bechtel Delphine, *Le théâtre yiddish Gimpel de Lemberg: une Odyssée oubliée*, „Yod. Revue des études hébraïques et juives” 2011, nr 16, s. 83–98.
Borzymińska Zofia, *Gimpel Jakub Ber*, w: *DELET*, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=16772> (dostęp: 26.02.2025).
Dalinger Brigitte, *Początki teatru żydowskiego w Wiedniu (wizyty aktorów polskich)*, w: *Teatr żydowski w Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Warszawa, 18–21 października 1993 roku*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 329–342.
Dalinger Brigitte, *‘Verloschene Sterne’. Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Picus Verlag, Wiedeń 1998.
Massino Guido, *Kafka, Lövy und das Jiddische Theater*, przeł. N. Bickert, Nexus/Stroemfeld, Frankfurt/M – Basel 2007.
Rosenthal Herman, Gorin Bernard, *Horowitz, Moses Ha-Levi*, w: *Jewish Encyclopedia*, <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/7879-horowitz-moses-ha-levi> (dostęp: 20.06.2025).
Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien, red. B. Dalinger, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003.
Zylbercweig Zalmen, *Sholom Podzamce*, w: *Leksikon fun yidishn teater*, t. 3, Farlag „Elisheva”, Nowy Jork 1959, s. 1602, za: *Lives in the Yiddish Theatre. Short Biographies of those involved in the Yiddish Theatre*, <https://www.museumoffamilyhistory.com/yt/lex-biography.htm#P> (dostęp: 26.02.2025).

Michał Jaczyński

Jewish Operetta Troupes from Lviv on the Interwar Vienna Stages

Abstract

The article discusses the history of Jewish operetta troupes from Lviv, which played an important role in shaping Yiddish theatre in interwar Vienna from the end of the 19th century. It shows the evolution of the phenomenon from folk performances of the Broder Singers to professional Jewish stages, whose activity influenced the reception of Jewish culture in Vienna. Particular attention is paid to Szulim Podzamcze and his ensemble Jüdische Bühne, who were among the first to familiarize the Viennese audience with the Yiddish repertoire. The author also analyzes the relations between the Lviv and Viennese artistic circles, the presence of competing theaters, the attitude of the local press, and the process of professionalization of Jewish theater. As a result, the unique phenomenon of the penetration of Galician Jewish folklore into the space of the metropolitan European stage was reconstructed.

Keywords: Jewish theatre in Vienna, Jewish musical theatre, Szulim Podzamcze, Jüdische Bühne, history of Jewish theatre, Jewish music

Blaski i cienie karier Żydów galicyjskich



Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski

Marceli Sowilski (1880–1944) – w nieustannej podróży artystycznej. W 80. rocznicę śmierci

Marceli Jan Sowilski urodził się 27 maja 1880 r. w Chmielniku koło Rzeszowa, w żydowskiej rodzinie, wedle aktu urodzenia jako Marcel Eile, syn Józefa Eile i Gustawy (Gittel/ Augustyny) z Westfriedów (Westfrydów). Jego ojciec był dzierżawcą folwarku, następnie właścicielem dworu w Chmielniku oraz współwłaścicielem dóbr w niedalekich Siedliskach, skąd pochodził. Rodzice Marcelego pobraли się 14 lipca 1877 r. w Tyczynie: ojciec miał 23 lata, matka – 22 (świadkowie ślubu: „zarobnik” i przemysłowiec, obydwaj z Tyczyna). Marceli (używał takiej wersji imienia) był najmłodszy z czworga rodzeństwa, miał siostrę o imieniu Rachel Leia (ur. 10 maja 1875 r.) i trzech starszych braci o imionach: Berl (ur. 21 czerwca 1876 r.), Herman (ur. 5 lipca 1877 r.) i Abraham (ur. 16 października 1878 r.; wszyscy z wyjątkiem Racheli urodzili się w Chmielniku). 5 sierpnia 1904 r. za zgodą namiestnictwa Galicji rodzeństwo Marcelego zmieniło nazwisko z Eile na Sowilski. Tym samym nazwiskiem posługiwał się najmłodszy Marceli¹. Matka Marcelego Gustawa (Gittel) Westfried, wedle spisu ludności miasta Rzeszowa z 1869 r., zanim weszła w związek małżeński, mieszkała z rodzicami i pięciorgiem rodzeństwa w Rzeszowie w domu pod numerem 68. Rodzina Westfriedów żyła

¹ Archiwum Państwowe w Rzeszowie (dalej APRz), Akta miasta Rzeszowa, nr zespołu 884: sygn. 12, akty małżeństwa z 1877 r., s. 2; sygn. 1: akty urodzenia z 1877 r., s. 11, 1878 r., s. 42 i 0087; sygn. 2, s. 4. Jak wynika z aktów urodzenia, zgodnie z tradycją żydowską zarówno Marceli, Herman, jak i Abraham kilka dni po narodzinach zostali obrzezani w miejscu zamieszkania – w folwarku w Chmielniku. O siostrze Rachel brak jest takiej informacji w akcie urodzenia (nie znaleziono odpowiedniej adnotacji również w akcie urodzenia starszego Berla Eilego); por. APRz, Akta miasta Rzeszowa, nr zespołu 533, sygn. 55, akty urodzenia z 1875 r., s. 181, nr zespołu 884: sygn. 2, akty urodzenia z 1876 r., s. 4.

raczej na dobrym poziomie, gdyż ojciec Gustawy zajmował się, jak to określono w spisie ludności, handlem „wiktuałami”, rodzina miała także służącą². Jeszcze przed ślubem rodziców Marceliego Józefa i Gustawy (14 lipca 1877 r.) urodziło się dwoje najstarszych dzieci – córka Rachel Leia³ i syn Berl.

Fot. 1. Akt urodzenia Marceliego Sowińskiego (w ramce); APRz, nr zespołu 884, sygn. 1, akty urodzenia z 1880 r., s. 87

Jak wyżej zaznaczono, miejscem urodzenia Marceliego był Chmielnik. Już w połowie XIX w. oprócz kościoła parafialnego istniał tam folwark i dwór, którego – wedle wpisów w aktach urodzenia członków rodziny Eile – zarządcą, a potem właścicielem był ojciec Marceliego Józef Eile. W tym czasie w Chmielniku były dwa folwarki. Pierwszym był duży folwark plebański, obejmujący 11 budynków drewnianych, drewnianą karczmę, drewniany młyn wodny i dwór, drugim – folwark dworski, obejmujący jeden budynek murowany i 9 drewnianych, a także

² APRz, Akta miasta Rzeszowa, nr zespołu 108, sygn. 1498, Spis ludności Rzeszowa z 31 grudnia 1869 r., s. 0246-0247.

³ Córka Rachel Leia była nieślubnym dzieckiem Gustawy, jej ojcem nie był Józef Eile; APRz, Akta miasta Rzeszowa, nr zespołu 533, sygn. 55, akty urodzenia z 1875 r., s. 181; nr zespołu 884: sygn. 2, akty urodzenia z 1876 r., s. 4; sygn. 1: akty urodzenia z 1877 r., s. 11, z 1878 r., s. 42 i z 1880 r., s. 87.

murowaną kapliczkę. Dwór rozebrano podczas I wojny światowej⁴. W tym właśnie folwarku dworskim przyszedł na świat Marcel Eile, później Sowilski⁵. Sądząc po miejscach narodzin dzieci Józefa Eilego, był on zarządcą folwarku od 1876 r. W 1855 r. właścicielem Chmielnika był Maurycy Szymanowski (1797–1879, herbu Jezierza), a od 1886 r. jego córka Zofia Maria Wallis z domu Korwin-Szymanowska (1825–1907, herbu Jezierza, potem Ślepowron, rezydowała w dworze w pobliskiej Słocinie). Po jej śmierci majątek odziedziczyła jej córka Maria Wallis, która rozparcelowała folwark w 1919 r. Resztę tego folwarku – kilka hektarów ziemi, stajnię, spichlerz, dwie stodoły, krowy, konie, parterowy budynek mieszkalny o trzech izbach kupił na własność Władysław Rudnicki. Budynek gospodarczy zostały rozebrane zaraz po zakupieniu, zaś do 1980 r. zachował się jeden budynek mieszkalny⁶. Do 2025 r. z folwarku dworskiego w Chmielniku ocalały ruiny właśnie tego budynku.



Fot. 2a. Pozostałości folwarku dworskiego w Chmielniku (k. Rzeszowa),
3.01.2025, autor Ewa Nidecka

⁴ Gmina Chmielnik, <https://chmielnik.pl/index.php/solectwa/chmielnik> (dostęp: 17.12.2024); E. Chwajta, B. Piernicka, *Wędrując po Chmielniku... Przewodnik turystyczno-regionalny*, Chmielnik 2005, mps, s. 17.

⁵ Marceli Sowilski w pierwszych dekadach XX w. musiał posługiwać się jeszcze nazwiskiem Eile, skoro Alfred Plohn wymienił je w swojej publikacji *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, wydanej we Lwowie w 1936 r.; por. *idem, op. cit.* s. 7, 16.

⁶ Sejm-Wielki.pl, <https://www.sejm-wielki.pl/b/sw.1761> (dostęp: 4.01.2025).



Fot. 2b. Pozostałości folwarku dworskiego w Chmielniku (k. Rzeszowa), 3.01.2025, autor Ewa Nidecka

Potomkowie Władysława Rudnickiego do dnia dzisiejszego zamieszkują w tym miejscu w nowo wybudowanych budynkach mieszkalnych. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach Józef Eile nabył folwark, prawdopodobnie aktualny właściciel tych dóbr powierzył Eilemu folwark najpierw w zarządzanie, potem sprzedał. Nie wiadomo również, do kiedy przebywała tam rodzina Eilów.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kontekst historyczny, mianowicie jeszcze w pierwszych dwóch dekadach XX w. Chmielnik zamieszkiwały inne rodziny żydowskie. Nie był to czas sprzyjający tej społeczności. Jak donosiła prasa z 1918 r., na terenie Galicji miały miejsce liczne antyżydowskie incydenty. W przeddzień uzyskania przez Polskę niepodległości dochodziło do napadów rabunkowych na domostwa Żydów nie tylko w Chmielniku, lecz również w okolicznych wioskach (dobrze opisanych przez lokalną prasę w Błażowej, oraz w Tyczynie, Borku Starym i Nowym, Kielnarowej, Budziwoju, Hyżnem, Brzezówce, Hermanowej, Strasztydłu i Czekażu). W Chmielniku do poszkodowanych należały rodziny Kaltera Chaji i Kriegera Hudes⁷. Być może te niesprzyjające okoliczności były jednym z powodów, dla którego rodzina Eilów opuściła folwark w Chmielniku. Wiele wskazuje też na to, że Marcelli Sowilski dość wcześnie wyjechał z rodzinnych stron (nigdy już tam nie powrócił), udał się do Lwowa, by w ostatniej dekadzie XIX w. (na

⁷ *Dalsze wiadomości o rozruchach antyżydowskich – Błażowa*, „Nowy Dziennik” 1918, R. 1, nr 122, s. 3; *Dalsze wiadomości o rozruchach antyżydowskich – Tyczyn*, „Nowy Dziennik” 1918, R. 1, nr 133, s. 3; por. Historia Hyżnego i okolic, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1092788252851556&set=a.529537782509942> (dostęp: 15.01.2025).

przełomie wieków) ukończyć tam gimnazjum⁸. Zarówno on, jak i większość utalentowanych Żydów zmieniała miejsca pobytu w celu zdobycia odpowiedniego wykształcenia. Początkowo studiował we Lwowie budowę maszyn na politechnice lwowskiej (dwa lata). Jego talent wokalny musiał się uwidocznić dość wcześnie, gdyż wkrótce opuścił Lwów, wyjeżdżając w 1903 r. do Wiednia na studia filozoficzne, gdzie pobierał także lekcje gry na skrzypcach, fortepianie oraz śpiewu w Konserwatorium Towarzystwa Przyjaciół Muzyki (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde) w klasie Franza Haböcka. Był to czas, kiedy artysta miał zdecydować, jakiej dziedzinie artystycznej się poświęci. Wiodącą działalnością okazał się śpiew operowy. Pomimo iż studia wokalne ukończył w 1909 r., to jeszcze kontynuował naukę śpiewu u F. Haböcka w Akademii für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu, równoległe koncertując po całej Europie. Jako tenor bohaterski występował w latach 1910–1921 m.in. w Austrii, Niemczech, Włoszech (Bolzano) i Francji. Znaczącym osiągnięciem w karierze artystycznej było objęcie w 1921 r. kierownictwa Studium Operowego „Glasbena Matica” w Konserwatorium w Lublanie, które w latach 1921–1923 łączył jako pierwszy tenor z występami na tamtejszej scenie operowej⁹.

W 1921 r. Marceli Sowilski poślubił śpiewaczkę urodzoną w Krakowie Janinę Rewicz (Sowilską), z którą wyjechał do Lublany. Poznali się prawdopodobnie w Wiedniu, gdyż Janina Rewicz studiowała na tej samej uczelni (Akademii für Musik und darstellende Kunst), razem też koncertowali w krajach europejskich (w jej życiorysie pojawiają się te same, co u Marcelego, miasta i kraje odwiedzone w tym samym czasie, m.in. Bolzano)¹⁰.

Marceli Sowilski wrócił do Polski prawdopodobnie pod koniec 1923 r., gdyż jego debiut wokalny był planowany już 8 stycznia 1924 r. w roli

⁸ *Czy wiesz, kto to jest?*, red. S. Łoza, Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, Warszawa 1938, s. 685.

⁹ *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 r.*, red. K. Janczewska-Słomko, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2008, s. 450; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014, s. 230; *Encyklopedia muzyczna PWM, Sm-Ś*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2007, s. 42.

¹⁰ Por. *Janina Rewicz-Sowilska*, w: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/19366/janina-rewicz-sowilska>, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/81254/marceli-sowilski> (dostęp: 27.11.2024).

Don Joségó w *Carmen* G. Bizeta, gdzie anonsowano go jako pierwszy tenor królewskiej opery w Lublanie. Z powodu zamieci śnieżnych śpiewak nie dojechał na ten spektakl i jego występ przesunięto na 11 stycznia¹¹. Konieczna była jednak zmiana repertuaru, mianowicie w tym dniu zaplanowano *Aidę* Verdiego, w której Sowilski wcielił się w rolę Radamesa. Ówczesna prasa podkreślała wykonanie partii solowej po słoweńsku¹². Dobrą recenzję z tego występu wystawił śpiewakowi Łucjan Kamieński, pisząc w „Kurierze Poznańskim”:

Z artystą tym rozumiemy się i radzi go powitamy jako stałego członka zespołu naszego. Bohaterskie zabarwienie, piękna siła średnicy i dołu, choć połączona z pewną, ale nierazącą niekonsystencją góry, umiar śpiewacki, pewność muzyczna, wyraz i akcja dramatyczna, kwalifikują go na cennego przedstawiciela partii dramatycznych, też i wagnerowskich, nieleżących na ogół po linii tenorów naszych dotychczasowych. Nie należy go porównywać głosowo z Wolińskim naszym zwyczajnym, który też i winien nim pozostać w dalszym ciągu: Woliński Wolińskim, Czarnecki Czarneckim, a Sowilski Sowilskim¹³.

Nieco bardziej krytyczna recenzja ukazała się w „Dzienniku Poznańskim”, gdzie anonimowy autor (A.B.) napisał o Sowilskim:

Na ogół publiczności podobał się bardzo, jest bowiem obdarzony wielką muzykalnością i miłym brzmieniem głosu. Dokładniejsza jednak analiza miałaby coś niecoś do zarzucenia emisji głosowej w tonach przejściowych, wskutek czego w pewnym stopniu cierpi „góra”, tak potrzebna właśnie Radamesowi. Od „fa” głos artysty nieraz tremoluje. Uwagi te nie mogą jednak zatrzeć ogólnego, bardzo dodatniego wrażenia, jakie wywołał p. Sowilski¹⁴.

Obok Sowilskiego w spektaklu udział wzięli: Janina Turczyńska (Aida), Aleksandra Szafrńska (Amneris), Aleksander Karpacki (Amonastro), Karol Urbanowicz (Arcykapłan), dyrygował Piotr Stermich-Valcrociata.

¹¹ „Dziennik Poznański” (dalej DP) 1924, R. 66, nr 4, s. 3, nr 5, s. 3 i nr 6, s. 3. Nie potwierdza się informacja, że śpiewak zadebiutował w Teatrze Wielkim w Poznaniu tytułową rolę w *Konradzie Wallenrodzie* W. Żeleńskiego, jak podaje *Encyklopedia muzyczna PWM*, Sm-Ś, s. 42.

¹² DP 1924, R. 66, nr 10, s. 3

¹³ Ł. Kamieński, *Z opery (dokończenie)*, „Kurier Poznański” 1924, R. 19, nr 26, s. 2-3; pisownię wszystkich czasopism i cytaty uwspółcześniono.

¹⁴ DP 1924, R. 66, nr 12, s. 4.

W niedługim czasie, bo 8 marca 1924 r., artysta wystąpił na poznańskiej scenie w tytułowej roli w *Lohengrinie* R. Wagnera. Jak wynika z anonsu prasowego, obok Sowilskiego w spektaklu wzięli udział m.in.: Irena Cywińska, Aleksandra Szafrąska, Gabriel Górski /Gorski/, Karol Urbanowicz, orkiestrą dyrygował Jerzy Bojanowski¹⁵. Kilka dni później, 14 marca tegoż roku, Sowilski wystąpił na tej samej scenie w roli Radamesa w *Aidzie* G. Verdiego (obok Ady Lenczewskiej, Janiny Turczyńskiej, Gabriela Górskiego, Stanisława Tarnawskiego, Karola Urbanowicza, dyr. Jerzy Bojanowski)¹⁶. Wiosną 1924 r. Sowilski wystąpił jeszcze raz w poznańskim teatrze w *Tanhäuserze* Wagnera, obok Ewy Bandrowskiej-Turskiej, pod dyrekcją Piotra Stermicha-Valcrocciaty. Po przedstawieniu Łucjan Kamiński napisał: „Teatr Wielki staje znów na wysokości swej misji kulturalnej. Wprowadzając w gminę swoją (...) twórczość Ryszarda Wagnera, sprawia święto miłośnikom opery”¹⁷. Jak wynika z tekstu Kamińskiego, Stermich-Valcrocciata był cenionym dyrygentem, który czerpał wzorce z teatru w Bayreuth i – jak można przypuszczać – pieczołowicie dobierał obsadę wykonawczą.

Warto podkreślić, że od samego debiutu w Polsce Sowilski cieszył się wysokim uznaniem, o czym świadczą nie tylko kreowane główne role operowe, lecz również pierwsze wzmianki prasowe, w których od początku określono go jako „artystę wybitnego”, a jego występy cieszyły się dużym powodzeniem¹⁸. W 1924 r. śpiewak przeniósł się do Warszawy, gdzie jako profesor objął w latach 1924–1927 kierownictwo klasy operowej i gry scenicznej w tamtejszym Państwowym Konserwatorium Muzycznym, którą to posadę powierzył mu ówczesny dyrektor tej instytucji Henryk Melcer-Szczawiński, po rezygnacji Adolfa Popławskiego. Zajęcia prowadził tam do 1927 r.¹⁹. Kolejnym etapem kariery

¹⁵ DP 1924, R. 66, nr: 56, s. 3–4, 57, s. 3–4, 58, s. 3.

¹⁶ DP 1924 R. 66, nr: 58, s. 3–4, 59, s. 3.

¹⁷ Cyt. za: M. Dziadek, *Opera Poznańska 1919–2005. Dzieje sceny i myśli*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2007, s. 41.

¹⁸ DP 1924, R. 66, nr 59, s. 3, nr 61, s. 3.

¹⁹ M. Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010*, t. 1: 1810–1944, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2011, s. 362; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 230. Istnieją rozbieżności dotyczące dat nauczania w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie: *Encyklopedia muzyczna*

zawodowej było nawiązanie współpracy z Teatrem Wielkim w Warszawie w nowym sezonie artystycznym 1924/25. Jeszcze z końcem 1924 r. wystąpił na warszawskiej scenie w kilku przedstawieniach, m.in. 4 listopada w tytułowej roli *Lohengrina* Wagnera (obok Matyldy Polińskiej-Lewickiej, Heleny Jaroszówny, Zygmunta Mossoczego, Eugeniusza Mossakowskiego, Eugeniusza Narożnego; dyr. Adam Dołżycki)²⁰. W niedługim czasie, bo 5 grudnia, wziął udział również w *Żydówce* L. Halévy'ego (obok Margot Kaftalówny grającą tytułową rolę oraz Adeliny Czapskiej, Zygmunta Mossoczego i Maurycego Janowskiego)²¹. Niewiele później, bo 15 stycznia 1925 r., śpiewak w Teatrze Wielkim kreował rolę Zygryda w premierze tytułowego dramatu R. Wagnera z dyrygentem Adamem Dołżyckim (obok Heleny Zboińskiej-Ruszkowskiej jako Brunhildy, Maurycego Janowskiego jako Mime oraz Piotra Szepietowskiego, Mariana Palewicza, Marii Przygodzkiej, Maryli Karwowskiej; reż. Adolf Popławski, dekoracje Wincenty Drabik)²². Warto nadmienić, że Dołżycki jako dyrygent wiele zawdzięczał Sowilskiemu w wyborze drogi artystycznej. W jednym z wywiadów przeprowadzonym z okazji jubileuszu 20-lecia pracy dyrygenta, obchodzonego w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1936 r., powiedział, że podczas studiów muzycznych w Berlinie był na rozdrożu co do wyboru swojej drogi artystycznej (nie wiedział, czy zostać pianistą czy skrzypkiem) i wówczas spotkał Marcelego Sowilskiego, który był już znanym śpiewakiem i profesorem śpiewu. Sowilski doradził mu dyrygenturę, udzielił także pomocy w tym względzie²³. Później niejednokrotnie współpracowali ze sobą, wspólnie koncertując (Dołżycki często dyrygował dziełami Wagnera, w których występował Sowilski).

PWM podaje lata 1924–1927, zaś w pracy *Żydzi w kulturze muzycznej...* L.T. Błaszczyka wymienione są lata 1924–1925; por. *Encyklopedia muzyczna...*, Sm-Ś, s. 42; L.T. Błaszczyk, *op. cit.*, s. 230.

²⁰ „Warszawianka” 1924, R. I, nr 7, s. 7.

²¹ „Express Poranny” 1924, R. 3, nr 337, s. 5.

²² M. Komorowska, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2008, s. 37, 86–87; „Express Poranny” 1925, R. 4, nr 16, s. 3.

²³ „Kurier Warszawski” 1936, R. 116, nr 81 + dodatek, s. 31.

Ważnym okresem w karierze operowej Marceliego Sowilskiego był pobyt we Lwowie. W sierpniu 1925 r. Marceli Sowilski dołączył do zespołu opery lwowskiej za dyrekcji Henryka Barwińskiego, zasłużonego reżysera i aktora sceny dramatycznej. W tym czasie opera lwowska przechodziła liczne fale kryzysu, które ciągnęły się od 1918 r. Początkowo wiązały się z zawirowaniami spowodowanymi walkami polsko-ukraińskimi, później z nieustannym brakiem środków finansowych, często zmieniającą się dyrekcją oraz nieodpowiednim repertuarem, o czym rozpisywano się we lwowskiej prasie²⁴. Jeden z kryzysów skutkujących groźbą likwidacji opery zażegnano 31 lipca 1925 r., gdy uchwałą Rady Miejskiej Lwowa podjęto decyzję o redukcji personelu technicznego (z 394 do 280 osób), zmniejszeniu zespołu artystycznego, utworzeniu jednego chóru, a nie osobnych, oraz jednej orkiestry dla opery i operetki. Henryk Barwiński, jako nowy dyrektor teatrów miejskich we Lwowie, obok innych solistów zatrudnił również Marceliego Sowilskiego. Wydarzeniem artystycznym w tym czasie okazała się kreowana przez Sowilskiego rola Cavaradossiego w *Tosce* G. Pucciniego (wznowienie) w reżyserii śpiewaka Mikołaja Lewickiego (bas, uczeń Walerego Wysockiego, dyr. Józef Lehrer), która 5 września 1925 r. otwierała we Lwowie Targi Wschodnie i jednocześnie sezon operowy 1925/26²⁵. Status Sowilskiego wśród polskich śpiewaków operowych potwierdza anons tego wydarzenia opublikowany w „Dzienniku Ludowym”:

Teatr Wielki, rozpocznie (...) nowy sezon operowy „Toską” Pucciniego, w której wystąpi znakomity tenor, pozyskany z warszawskiej opery (dla sceny naszej), p. Marceli Sowilski²⁶.

W tym czasie artysta, dodajmy, jednej z najlepszych polskich scen operowych dwudziestolecia międzywojennego, śpiewał na lwowskiej scenie czołowe partie. O jego wysokiej pozycji artystycznej świadczy fakt, że pobierał tam najwyższą gażę, a była to kwota rzędu 2500 zł,

²⁴ E. Nidecka, *Kryzys opery lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Muscia Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. VII, red. L. Mazepa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003, s. 194.

²⁵ M. Komorowska, *Za kurtyną lat...*, s. 96.

²⁶ „Dziennik Ludowy” (dalej DL) 1925, nr 203, s. 4.

wysoka jak na standardy artysty operowego. Jak informowano w „Słowie Polskim”, we wrześniu śpiewak jeszcze kilkakrotnie wystąpił we Lwowie w Teatrze Wielkim, 8 i 9 – w *Carmen* Bizeta, następnie 12 – w *Żydówce* Halévy’ego²⁷. Kolejną operą, w której uczestniczył Sowilski, była lwowska premiera *Dziewczyny z Zachodu* G. Pucciniego z 24 października 1925 r., gdzie wystąpił obok Franciszki Platówny, Ignacego Manna, Romualda Cyganika, Franciszki Ostrowskiej, Michała Martiniego, Tadeusza Łowczyńskiego, Jana Zopotha, Zygmunta Schmidta (reż. Mikołaj Lewicki, dyr. Józef Lehrer, scenografia Józef Balk). Opera ta była jeszcze wystawiana na lwowskiej scenie przez kolejne trzy dni, oraz 29 października, ale tylko przy dacie 27 października prasa odnotowała występ Sowilskiego. Artysta wcielał się w tę rolę wymiennie z Ignacym Mannem, gdyż – jak anonsował „Dziennik Ludowy” – 29 października główną partię wykonywał właśnie Ignacy Mann²⁸.

W kolejnym 1926 r. Marceli Sowilski wystąpił we Lwowie jeszcze trzykrotnie w dziełach: R. Wagnera – *Zygfryd* (rola tytułowa, 23 stycznia), J. Halévy’ego – *Żydówka* (Eleazar, 27 marca) i L. Janáčka – *Jenufa* (Laca, 30 i 31 marca). Dodajmy, że przed pierwszym występem w 1926 r. lwowska prasa ponownie anonsowała śpiewaka jako znakomitego tenora. *Jenufa* była grana na lwowskiej scenie w tym samym roku jeszcze w kwietniu, w dniach 4, 6, 10, tudzież *Żydówka* – 11, nie ma jednak wzmianek prasowych, że Marceli Sowilski brał udział w tych przedstawieniach, chociaż niewykluczone, że była to ta sama obsada, jak w pierwszych spektaklach. Po raz ostatni przed kilkuletnią przerwą lwowska publiczność miała okazję podziwiać Sowilskiego 3 maja 1926 r., kiedy to wystąpił w tytułowej roli w operze T. Joteyki *Zygmunt August*²⁹. W tym czasie śpiewak udzielał się artystycznie także na scenie opery katowickiej, obok najlepszych głosów operowych w Polsce (m.in. Ewy Bandrowskiej /Turskiej/, Stanisławy

²⁷ D. Greszczuk, *Henryk Barwiński – dyrektor czy artysta? (Sezon 1925/1926, 1926/1927)*, „Rocznik Lwowski” 2019, red. J. Wasylkowski, Instytut Lwowski, Warszawa 2019, s. 111, 139; „Słowo Polskie” 1925, nr 243, s. 6, 244, s. 13.

²⁸ DL 1925, nr 246, s. 7; 247, s. 8; 248, s. 8.

²⁹ DL 1926, nr 19, s. 4; 78, s. 8; 74, s. 7; 76, s. 7; 81, s. 8; 82, s. 8; 83, s. 8.

Korwin-Szymanowskiej, Zofii Fedyczkowskiej, Franciszka Freszela)³⁰. Jak podaje Leon Tadeusz Błaszczyk, Sowilski uczył również przez jakiś czas śpiewu w Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, co musiało przypadać na drugą połowę lat 20. lub trzecią dekadę XX w., gdyż wtedy na dłużej zaznacza się jego działalność koncertowa w tym mieście³¹.

Od początku kariery artystycznej Marceli Sowilski specjalizował się w rolach wagnerowskich. W sezonach artystycznych 1924/25 i 1926/28, będąc solistą warszawskiej sceny operowej, wystąpił w tytułowych rolach w *Lohengrinie*, *Zygfrydzie*, później także w *Tanhäuserze* Wagnera³². Jego kunszt wokalny wychwalano w warszawskiej prasie. W 1926 r. ukazała się wzmianka o artyście, który wziął udział w wieczorze wagnerowskim w Filharmonii Warszawskiej. Na koncercie pod dyktando Adama Dołżyckiego zaprezentowano fragmenty z *Parsifala* (w zamku Klingsora) i *Zmierzchu bogów* (scena z córami Renu). Obok Marceliego Sowilskiego wystąpili również Helena Zboińska-Ruszkowska i Franciszek Freszel. Oceniając solistów, redaktor „Muzyki” Mateusz Gliński napisał: „wszyscy stojący, jak wiadomo, na wyżynie stylu wagnerowskiego”³³. Nie tylko Mateusz Gliński wysoko oceniał kunszt wokalny Marceliego Sowilskiego. Z uznaniem rozpisywano się również w innych periodykach, na przykład w 1925 r. „Nowości Ilustrowane” zamieściły notę informacyjną następującej treści:

Marceli Sowilski, znakomity tenor bohaterski opery warszawskiej, na występach w Krakowie zdobył niebywale powodzenie. Krytyka prasy codziennej stawia go na pierwszym miejscu pośród artystów-śpiewaków polskich. Jego kreacje w operach: „Gopłanie”, „Samsonie i Dalili”, „Żydówce”, „Lohengrinie”, a ostatnio w „Zygfrydzie”, zdobyły znakomitemu śpiewakowi entuzjastyczne uznanie³⁴.

³⁰ M. Komorowska, *Za kurtyną lat...*, s. 31, 130–131, 282, 296; nie udało się dotrzeć do wzmianek prasowych z tego okresu.

³¹ L. T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze...*, s. 139.

³² M. Komorowska, *Za kurtyną lat...*, s. 31, 130–131, 282, 296.

³³ M. Gliński, „*Borys Godunow*” na scenie Teatru Wielkiego – III Symfonia („*Pieśń o nocy*”) Karola Szymanowskiego – *Soliści*, „*Muzyka*” 1926, nr 3, s. 120.

³⁴ „*Nowości Ilustrowane*” 1925, nr 32, s. 13 (1), autor nieznan.



Marceli Sowilski, znakomity tenor bohaterski opery warszawskiej, na występach w Krakowie zdobył niebywale powodzenie. Krytyka prasy co dziwniej sławia go na pierwszym miejscu pośród artystów-śpiewaków polskich. Jego kreacje w operach: „Goplanie”, „Samsonie i Dalill”, „Zydówce”, „Lohengrinie”, a ostatnio w „Zygrydzie”, zdobyły znakomitemu śpiewakowi entuzjastyczne uznanie.

Fot. 3. Marceli Sowilski, zdjęcie z 1925 r., „Nowości Ilustrowane” 1925, nr 32, autor nieznan



Fot. 4. Kamienica przy ul. Mariensztat 1 (róg „Kasztelanki”) w Warszawie, w której mieszkał Marceli Sowilski przed wybuchem II wojny światowej (zburzona podczas wojny), 1938 r.; Fundacja Warszawa1939.pl, warszawa.ap.gov.pl³⁵

Kariere Marceliego Sowilskiego można określić jako nieustanną podróż artystyczną, gdyż w ciągu całego życia często zmieniał miejsca pobytu, występując nierzadko niemal jednocześnie w wielu teatrach operowych, m.in. we Lwowie, w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Katowicach. Obok scen europejskich dwukrotnie odwiedził też USA. Najtrudniejszy do rekonstrukcji jest wczesny okres działalności artysty do 1918 r. i pobyt w Stanach Zjednoczonych, ponieważ niemożliwe okazało się dotarcie do jakiegokolwiek dokumentacji. Więcej śladów można znaleźć w okresie dwudziestolecia międzywojennego, kiedy występował w Polsce i miał już ugruntowaną pozycję wybitnego solisty operowego.

W Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie Marceli Sowilski udzielał się także jako reżyser. W roku szkolnym 1925/26 śpiewak wyreżyserował przedstawienie operowe *Wolnego Strzelca* C.M. Webera pod dyrekcją Zygmunta Singera. Przedstawienie zostało bardzo dobrze przyjęte w prasie. Autor noty prasowej L.M. następująco ocenił efekt jego pracy:

³⁵ Fotografia ze strony: Fundacja Warszawa1939.pl, <https://shorturl.at/kMk1X> (dostęp: 15.11.2024); Historia Warszawy cegłą pisana, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100066704841704>; warszawa.ap.gov.pl.

Przedstawienie pod dyrekcją prof. Zygmunta Singera, wyreżyserowane przez prof. Marcelę Sowilskiego, osiągnęło sukces zupełny. Świetnie wiązały się z zadania i orkiestra przygotowawcza i chóry. Spośród solistów na plan pierwszy wysunęły się wykonawczynie ról kobiecych: Agaty – p. Ruszczewska Anna i Anusi – p. Szyfmanowna Sabina (obie uzyskały dyplomy). P. Ruszczewska (ucz. prof. E. Heintzego), posiada głos o bardzo pięknej barwie i dobre warunki sceniczne, p. Szyfmanowna (kl. prof. Trąmpczyńskiej) – głos ładny, dużą kulturę śpiewaczą i temperament aktorski. Z wykonawców ról męskich wyróżnić należy p. Czekotowskiego (Kaspar)³⁶.

Z Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie Marceli Sowilski związany był jeszcze w latach późniejszych. W 1932 r. obok klasy śpiewu objął tam kierownictwo sceniczne, które przejął po Franciszku Freszeli³⁷, mając już pewne doświadczenie w reżyserii spektakli operowych. Sowilski miał też uczniów, który później zrobili karierę w różnych dziedzinach. W latach dwudziestych XX w. jedną z nich była Maria Szczepańska, później znana jako Maria Kuncewiczowa. Dzięki śpiewakowi w 1925 r. pisarka miała możliwość skromnego debiutu w Teatrze Wielkim w Warszawie w roli ptaszka w *Zygfrydzie* Wagnera. Chociaż odmówiła debiutu, występowała później w koncertach z repertuarem pieśni polskich, które nadawano m.in. w katowickiej rozgłośni Polskiego Radia³⁸.

Dwukrotny pobyt Marcelę Sowilskiego w Stanach Zjednoczonych (Detroit w roku 1926 i Chicago w 1930) był ściśle związany z kontynuacją jego kariery operowej i pedagogicznej. Niestety, nie udało się znaleźć jakichkolwiek wzmianek prasowych o jego koncertach czy działalności pedagogicznej z pierwszego pobytu w Detroit w 1926 r. Po powrocie do Polski w tymże roku Marceli Sowilski osiadł w Warszawie.

³⁶ L.M., *Artystyczne wyniki pracy konserwatorium warszawskiego*, „Wiadomości Muzyczne” (1925–1926), nr 5–6, s. 170–171.

³⁷ M. Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu...*, t. 1: 1810–1944, s. 362, 373, 472.

³⁸ Maria Szczepańska (Kuncewiczowa) niestety porzuciła również studia w warszawskim Konserwatorium, ograniczając dalsze kształcenie muzyczne do prywatnych lekcji udzielanych jej przez Stanisławę Korwin-Szymanowską; por. http://narynkuusiascwkazimierzu.pl/?page_id=5 (dostęp: 28.12.2024); „Polska Zachodnia” (dalej PZ) 1928, R. III, nr 105, s. 5.

Stamtąd dość często odwiedzał w celach koncertowych Lwów. Pierwszy jego koncert odbył się w styczniu 1927 r., kiedy to wystąpił w koncercie organizowanym przez Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego za dyrekcji Mieczysława Sołtysa w oratorium *Krucjata dzieci* G. Pierné. Obok śpiewaka partie solowe wykonali: Zofia Drexler-Pasławska, Wanda Wermińska, Romana Kończacka i (?) Müller (dyr. Adam Sołtys). Jak oceniła Stefania Łobaczewska, wykonanie to „stało na wysokim poziomie artystycznym”³⁹. W czerwcu tego samego roku artysta dwukrotnie wziął udział w spektaklu *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta (prawdopodobnie kreował rolę Ferranda), który również za sprawą Adama Sołtysa zorganizowało Konserwatorium PTM. W ramach koncertów tej instytucji w 1927 r. Sowilski dwukrotnie wystąpił jeszcze w *Potępieniu Fausta* H. Berlioz. Obsada obejmowała również: Helenę Ruszkowską, Hermana Hornera, Marię Sowilską, dyrygenta Mieczysława Sołtysa⁴⁰. Rok 1928 jest kontynuacją lwowskiej działalności artystycznej i współpracy z Konserwatorium PTM. Sowilski wystąpił wówczas w dwóch koncertach, które w tym czasie administrowane były przez Biuro Maksymiliana Türka (przedstawiciela społeczności żydowskiej Lwowa). 10 i 13 listopada, obok Haliny Leskiej (alt), Sowilski wykonał *Pieśń o ziemi* G. Mahlera pod dyrekcją Adama Sołtysa. W koncercie udział wzięły połączone orkiestry Towarzystwa PTM i Teatru Miejskiego⁴¹. Wcześniej jednak, bo 18 i 21 kwietnia 1928 r., artysta wystąpił

³⁹ Jak wynika z obsady w *Krucjacie dzieci* G. Pierné (?), Müller wykonywał partię barytonu (pod takim nazwiskiem działał we Lwowie pianista i kompozytor Artur Tadeusz Müller; nie był to raczej ten wykonawca); por. S. Łobaczewska, *Lwów – «Wesołe kumoszki z Windsoru» w Operze Lwowskiej – Koncerty – Audycja kompozytorska prof. W. Friemanna*, „Muzyka” 1927, R. 4, nr 1, s. 29.

⁴⁰ W obsadzie tego koncertu wystąpił także Herman Horner, wybitny bas z Rzeszowa. Nie wiadomo, czy Horner znał się z Sowilskim; mogło to być możliwe ze względu na bliskie miejsce urodzenia (Horner – Rzeszów, Sowilski – Chmielnik k. Rzeszowa, obydwaj pochodzenia żydowskiego). W 1927 r. Horner przebywał we Lwowie, gdyż wtedy przyszedł na świat jego pierwszy syn Marian Wilhelm (żona śpiewaka Anna Khana Koller pochodziła ze Lwowa; był to okres realizacji przez Hornera kontraktu w Neues Deusches Theater w Pradze). Autorka artykułu nie dotarła do informacji, czy wymieniona w obsadzie koncertu Maria Sowilska należała do dalekiej rodziny Marcelego Sowilskiego. Por. L. Jaworski, *Opera w sezonie 1926/27*, „Almanach Lwowski «Ateneum»” 1928, s. 109, 121; <https://sbc.org.pl/Content/29052/PDF/29052.pdf> (dostęp: 15.04.2025).

⁴¹ „Almanach Lwowski «Ateneum»” 1928, <https://www.lwow.com.pl/almanach/muzyka1928.html> (dostęp: 17.12.2024).

w premierze *Tannhäusera* R. Wagnera w Teatrze Polskim w Katowicach, będąc jednocześnie reżyserem spektaklu (w obsadzie znaleźli się m.in.: Maria Bielecka, Laura Kochańska, Maria Zunowa, Maria Sowilska, Józef Stępniewski, Eugeniusz Narożny, Michał Marini, Józef Syroczeński, Jan Popiel, Michał Morena, dyr. Milan Zuna). W anonimowym anonsie prasowym „Polski Zachodniej”, poprzedzającym premierę, czytamy:

„Tannhäusera” wystawia dyrekcja Teatru Polskiego z całym pietyzmem i prawdziwym przepychem dekoracyjnym i kostiumowym. Reżyseria spożywa w rękach wytrawnego i cenionego art.[ysty] Opery Warszawskiej P. Marcellego Sowilskiego, który równocześnie na premierze kreować będzie partię tytułową, którą zalicza do najlepszych w swoim bogatym repertuarze⁴².

Równie entuzjastyczne oceny ukazały się po premierze *Tannhäusera* w Teatrze Polskim. Prawdopodobnie ten sam anonimowy autor napisał w tym samym czasopiśmie:

(...) pojmując znaczenie twórczości Wagnera należy się dyrekcji teatru polskiego szczerze uznanie, że dołożyła tylu starań do jak największego uświetnienia premiery „Tannhäusera”. (...) Dyrekcja dokonała tu istotnie cudu. Świetne opracowanie partii orkiestrowej i chórowej zdumiało nawet tych – którzy są do solidnego i precyzyjnego rodzaju pracy dyr. Zuna przyzwyczajeni i stawiają temu wielkiemu artyście już całkiem pierwszorzędnym wymagania. Olśniewający przepych dekoracyjny i kostiumowy (zwł. II akt) wywarł ogromne wrażenie, zwłaszcza na tych, którzy zdają sobie sprawę z trudnych warunków gospodarczych naszego teatru⁴³.

W tym czasie Sowilski był obecny również w transmisjach z koncertów symfonicznych nadawanych w katowickiej rozgłośni Polskiego Radia, gdzie występował wraz z orkiestrą Filharmonii Warszawskiej⁴⁴. Niewątpliwie był to jeden ze szczytowych momentów w karierze operowej artysty.

Wiele wskazuje na to, że już w następnym roku (1929) śpiewak planował drugą podróż do Stanów Zjednoczonych, gdyż jego ponowny przyjazd poprzedziła informacja o emisji pieśni w jego wykonaniu z 19 marca 1929 r., która ukazała się w amerykańskim czasopiśmie

⁴² PZ 1928, R. III, nr 104, s. 9 oraz 106, s. 5; 108, s. 5.

⁴³ PZ 1928, R. III, nr 109, s. 5.

⁴⁴ PZ 1928, R. III, nr 110, s. 7.

„The Evening Tribune”. Dowiadujemy się z niej, że Marceli Sowilski miał wykonać *novelty songs* w amerykańskiej rozgłośni Rhode Island Stations, które nadano 19 marca tego roku o godzinie 19:00⁴⁵. Obok przeważającej liczby amerykańskich artystów, którzy w tym czasie byli emitowani, był to jedyny polski śpiewak zaplanowany w gorącym czasie antenowym tej rozgłośni. Emisja pieśni była prawdopodobnie związana z ukazaniem się płyty z nagraniami Sowilskiego w tym samym 1929 r., wydanej przez firmę fonograficzną Victor (Victor Talking Machine Company), jako POLISH 78rpm recordings in the US. W nagraniu Sowilski, błędnie oznaczony jako głos barytonowy, wykonuje z towarzyszeniem orkiestry dwie pieśni: *Rozkwitały pęki⁴⁶ białych róż* i nieznaną pieśń autorstwa I. Podgórskiego *Polski rybak znad Wołgi*. Niewykluczone, że właśnie te nagrania jako „nowości” (*novelty songs*) były prezentowane na antenie wspomnianego radia Rhode Island. Koncert pieśni polskich trwał pół godziny, musiał więc zawierać więcej nagrań z repertuaru artysty. Pieśni w wykonaniu Marcelego Sowilskiego utrwalono w Stanach Zjednoczonych łącznie na 26 płytach gramofonowych wydanych przez różne firmy fonograficzne, z czego dostępnych jest zaledwie kilka. W repertuarze płytowym uwagę zwracają pieśni ukraińskie (łemkowskie), które Sowilski wykonał z towarzyszeniem łemkowskiej kapeli ludowej. W opublikowanej Discography of American Historical Recordings są również inne nagrania Sowilskiego z wcześniejszych lat, mianowicie z 1907 r.⁴⁷ Część nagrań Marcelego Sowilskiego znajduje się w zbiorach Mills Music Library w Wisconsin University-Madison (Zurawski collection inventory)⁴⁸.

⁴⁵ Rhode Island Stations swym zasięgiem obejmowała m.in. Nowy Jork; por. „The Evening Tribune” 1929, nr 67 (19 marca), s. 7.

⁴⁶ Na płycie jest błąd w tytule – zamiast „pąki” są „pęki” i taki jest też zapis archiwalny w Zurawski collection inventory.

⁴⁷ Discography of American Historical Recordings, https://adp-staging.eks.dld.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/344768/Sowilski_Marceli, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=buEtpgLM19c> (dostęp [obydwa]: 26.11.2024).

⁴⁸ Są to pieśni: *Fujareczka, Siwe oczka co płaczenie, Rozkwitały pęki białych róż, Polski rybak znad Wołgi, Hiszpanka, O młodem kowalu i starej kowalce, Krakowiak polka*. W dwóch nagraniach Sowilski wystąpił z Sylwią Tate; były to: *Babski ozór* i *Hojże ino z góry hojże* (skecz komiczny); por. <https://zurawski.plik.zurawski.xlsx> można pobrać z powyższej strony (dostęp: 29.12.2024).

RADIO Programs

March 19, 1929. Eastern Standard Time. Wave length in meters on left of station.

R. I. Stations

WJAR—The Outlet Company
336.9 Meters—890 Kilocycles

4:00 p. m.—Weather Bureau report.
4:05 p. m.—Musical program.
4:30 p. m.—Auction bridge game—National Feature—Milton C. Work, New York. "South." (the dealer), holds—Spades—A, K, J, 9, 5, 3; Hearts—A, Q; Diamonds—K, Q, J; Clubs—4, 3, 2. Drummond Jones, St. Louis, "West," holds: Spades—4; Hearts—K, 9, 6; Diamonds—A, 6, 3; Clubs—A, J, 10, 9, 7, 2. Mrs. Clyde Bissett, Kansas City, "North" holds: Spades—Q, 7, 2; Hearts—J, 10, 4;

Diamonds—10, 8 spot, 5; Clubs—K, 8 spot, 6, 5. Wilbur C. Whitehead, New York, "East," holds: Spades—10, 8 spot, 6; Hearts—8 spot, 7, 5, 3, 2; Diamonds—9, 7, 4, 2; Clubs—Q.

6:40 p. m.—News flashes.
6:50 p. m.—Safety talk, sponsored by the Providence Safety Council.
6:55 p. m.—Weather Bureau report.
6:58 p. m.—Correct time.
7:00 p. m.—Voters' service program, sponsored by the National League of Women Voters—National feature—"Tariff and Living Costs."

7:30 p. m.—Soconyland sketches—National feature.

8:00 p. m.—Outlet 35th birthday announcement for the children.

8:15 p. m.—Hawaiian Island quintet.
8:30 p. m.—Prophylactic program—National feature.

9:00 p. m.—Eveready Hour — National feature.

10:00 p. m.—Clicquot Club Eskimos—National feature.

10:30 p. m.—News flashes.
10:35 p. m.—Musical program.

11:00 p. m.—Radio-Keith-Orpheum hour, National feature.

WEDNESDAY'S EARLY PROGRAM.

9:30 a. m.—Housewives' radio exchange conducted by Mrs Wood

10:00 a. m.—National Home Hour, National feature.

11:00 a. m.—Augusta Bowen Fanning, fabric stylist, "Better Buying"

11:05 a. m.—Musical program.
11:15 a. m.—Radio Household Institute, National feature.

12:00 m.—Lenten services sponsored by the Federated Council of Churches of Christ in America, National feature.

1:05 p. m.—News flashes.
1:10 p. m.—Studio program.

1:30 p. m.—Weather Bureau report.
1:35 p. m.—Continuation of studio program.

WEAN—THE SHEPARD STORES.
545.1 Meters—550 Kilocycles.

2:00 p. m.—Patterns in prints, Colum-

3:00 p. m.—The Dandits of Yesterday.

4:00 p. m.—Herbert Soman and the Hotel Roosevelt Ensemble—Columbia.

4:15 p. m.—Oxton Twins.

4:30 p. m.—Modulations—Columbia.

5:00 p. m.—Ted and His Gang.

WLSI—THE LINCOLN STUDIOS, INC.
247.8 Meters—1210 Kilocycles

3:45 p. m.—News flashes.

4:00 p. m.—Correct time.

8:05 p. m.—Market report.

8:10 p. m.—Kamiki Hawaiians.

New York

451 M.—WEAF—660 Kc.

2:00 p. m.—The Snops—Grosa Palmer.

2:15 p. m.—Gotham String Trio.

3:15 p. m.—Mikon Cross, tenor; Kath-

leen Stewart, piano.

3:30 p. m.—Mellow Melodies; Leslie Taylor; Zona Hall, songs.

4:00 p. m.—Californian Orchestra.

4:30 p. m.—Auction bridge game.

5:00 p. m.—Voice Orchestra.

6:30 p. m.—Jolly Bill and Jane, children's program.

5:55 p. m.—Summary of programs.

6:00 p. m.—Waldorf-Astoria music.

7:00 p. m.—Voters' Service, Lynn Edminster; Can the Tariff Be Made Scientific? "The Tariff and the consumer."—Prof. Raymond T. Bye.

7:30 p. m.—Soconyland sketches—The Strange Life of Enoch Crosby.

8:00 p. m.—Genia Fonariova, soprano; concert orchestra.

8:30 p. m.—Prophylactic Orchestra; Marimba Orchestra, Bert Hirsch, violin; male quartet.

9:00 p. m.—Eveready hour; Play—Local Boy Makes Good, with Don Barclay, Rosaline Greene and others.

10:00 p. m.—Clicquot Eskimos Orchestra.

10:30 p. m.—The Four Contraltos.

11:00—Radio-Keith-Orpheum hour.
422 M.—WOR—710 Kc.

2:30 p. m.—Song festival.

2:59 p. m.—Chimes; Prescott Holden Thorpe—Stamp Collecting.

3:15 p. m.—Musical musings; organ.

3:45 p. m.—H. E. Richard, soprano.

4:00 p. m.—Tra and music.

4:30 p. m.—Studio presents.

4:50 p. m.—Science talk.

5:00 p. m.—Upsala College hour.

5:30 p. m.—Your Chud talk.

5:40 p. m.—Ogden Dingwall, piano.

6:00 p. m.—Fulton Orchestra.

6:25 p. m.—News; Barnegat Pioneers; orchestra and songs.

7:00 p. m.—Time; novelty songs, Mar-

cello Sowilski, tenor.

7:30 p. m.—Whispering; orchestra.

7:59 p. m.—Main Street sketch.

9:00 p. m.—Male quartet.

9:30 p. m.—Budapest zynsy music.

Fot. 5. Marceli Sowilski w programie radia Rhode Island Stations (prawa kolumna na dole), New York, „The Evening Tribune” 1929, nr 67 (19 marca), s. 7

W 1930 r. podczas drugiej podróży do Stanów Zjednoczonych, do Chicago, Marceli Sowilski utworzył studio śpiewu i studio operowe. W tym czasie dał tam także wiele koncertów z muzyką polską⁴⁹. Poza wymienionym wyżej anonsem prasowym, jak wyżej zaznaczono, nie udało się dotrzeć do jakichkolwiek informacji w prasie chicagowskiej o działalności Sowilskiego⁵⁰.

Po powrocie do Polski, początkiem 1931 r., Sowilski nagrał dla firmy fonograficznej Syrena-Electro pieśń pochodzącą z filmu *Neapol, śpiewające miasto*. W tym miejscu uwagę zwraca fakt, że w filmie, o którym mowa (reż. Carmine Gallone), obok obsady brytyjskiej (Brigitte Helm, Walter Janssen), wystąpił również Jan Kiepura, a we wspomnianej pieśni – właśnie Marceli Sowilski⁵¹. W tym samym czasie śpiewak dokonał nagrania barkaroli popularnego we Lwowie i w Krakowie kompozytora polskiego Jana Galla *Ach, zjedź do gondoli*⁵².

Rok 1932 obfitował w karierze Sowilskiego w wiele wydarzeń artystycznych. Do ważniejszych należały gościnne występy w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. 25 kwietnia wystawiono tam *Lohengrina* R. Wagnera, w którym śpiewak wcielił się w rolę tytułowego bohatera. W spektaklu udział wzięli również Stefan Romanowski, Franciszka Platówna, Adam Mazanek, (?) Mazurek. Przedstawienie powtórzono jeszcze 9 maja⁵³. Ten okres został dość dobrze udokumentowany fotografiami z przedstawień operowych.

⁴⁹ L.T. Błaszczuk, *op. cit.*, s. 230; <https://www.youtube.com/watch?v=5DUyVxRgv2M> (dostęp: 18.12.2024).

⁵⁰ Przeglądano „Dziennik Chicagoski”, „Dziennik Związkowy” i in.

⁵¹ Angielska wersja filmu *The Singing City* powstała w 1931 r.; por. <https://www.youtube.com/watch?v=5DUyVxRgv2M> (dostęp: 18.12.2024).

⁵² Nagranie na portalu YouTube oznaczono tytułem *O, zjedź do gondoli*, niestety, nie podano żadnych informacji dotyczących okoliczności nagrania; por. <https://www.youtube.com/watch?v=C4Ltjwi9U4I> (dostęp: 31.12.2024).

⁵³ „Czas” 1932, nr 94 – 22/28, s. 6 ; nr 103, s. 4; w tym czasopiśmie nie ma recenzji z krakowskich przedstawień operowych dotyczących występów M. Sowilskiego.



Fot. 6. Marceli Sowilski w tytułowej roli *Lohengrina* R. Wagnera w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, 1932 r., Narodowe Archiwum Cyfrowe (dalej NAC), sygn. 3/1/0/11/9937



Fot. 7. Marceli Sowilski jako Lohengrin (ostatni z prawej strony) w scenie zbiorowej z *Lohengrina* R. Wagnera w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, 1932 r., NAC, sygn. 3/1/0/11/9937



Fot. 8. Marceli Sowilski z Franciszką Platówną w jednej ze scen w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (prawdopodobnie *Lohengrin* R. Wagnera), 1932 r., NAC, sygn. 3/1/0/11/9937

Jak podają źródła, pomimo iż w 1932 r. Marceli Sowilski nie prowadził już klasy śpiewu w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, to 31 maja odbył się tam ostatni występ śpiewaka, prawdopodobnie na zakończenie jego pracy scenicznej, gdyż właśnie w tym czasie z powodu złego stanu zdrowia wycofał się ze sceny operowej. Po tej uroczystości, w podziękowaniu za dotychczasową pracę artystyczną, Sowilski otrzymał pamiątkowy wieniec (fot. 9).



Fot. 9. Marceli Sowilski z pamiątkowym wieńcem i uczestnikami po ostatnim koncercie w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, 31 V 1932 r., NAC, sygn. 3/1/0/10/2597

Po rezygnacji z czynnej działalności operowej Sowilski zajął się głównie nauczaniem, chociaż zdarzały się w jego karierze jeszcze pojedyncze koncerty. Do takich należał na przykład występ z 24 sierpnia 1934 r. w znanym wówczas kurorcie w Oficerskim Domu Wypoczynkowym w Truskawcu koło Drohobycza, zorganizowany z okazji rocznicy wymarszu Pierwszej Kompanii Kadrowej. W koncercie udział wzięli także śpiewacy: Stefan Romanowski, Tadeusz Szymonowicz, Helena Jadwiga Oleska i pianistka Jadwiga Szymonowiczowa.



Fot. 10. Marceli Sowilski podczas uroczystości w Oficerskim Domu Wypoczynkowym w Truskawcu k. Drohobycza z okazji rocznicy wymarszu Pierwszej Kompanii Kadrowej Uczestnicy obchodów rocznicy 24 VIII 1934 r. Od lewej siedzą: tenor Tadeusz Szymonowicz, L. Sas-Kulczycka, gen. Michał Karaszewicz-Tokarzewski, muzyk Jadwiga Szymonowiczowa, Marceli Sowilski. Od lewej stoją: por. Tadeusz

Dawidowicz, śpiewaczka Helena Jadwiga Oleska⁵⁴, śpiewak operowy Stefan Romanowski, mjr Rudolf Leroch-Orlot z Korpusu Kontrolerów Ministerstwa Spraw Wojskowych; NAC, sygn. 3/1/0/6/3189

Pomimo starań nie udało się dotrzeć do jakichkolwiek wzmianek o Studium Śpiewu Solowego, które Sowilski prowadził w latach 1933–1944 najpierw we Lwowie, później w Warszawie. Można jednak przypuszczać, że zgodnie z częstym zwyczajem, wielu artystów okresu przedwojennego prowadziło bez ustanowienia oficjalnego statusu własne szkoły o charakterze prywatnym; studium Sowilskiego mogło mieć właśnie taki charakter.

Przed wybuchem II wojny światowej Sowilski powrócił do Warszawy, zamieszkując w kamienicy przy ul. Mariensztat 1 (róg „Kasztelanki”) i poświęcając się działalności pedagogicznej. Podjął wówczas pracę jako pedagog z zespołami amatorskimi, m.in. z zespołem pracowników tramwajów i autobusów⁵⁵. Zmarł 9 lutego 1944 r. w Warszawie, został pochowany na Cmentarzu Powązkowskim. Niniejszy artykuł powstał w celu upamiętnienia 80. rocznicy śmierci artysty, przypadającej w 2024 r.

Kalendarz koncertowy Marcelego Sowilskiego ⁵⁶			
Data	Utwór, miejsce	Rola operowa	Obsada
1	2	3	4
1921–1923	G. Verdi, <i>Aida</i> Opera w Lublanie	Radames (partia śpiewana po słoweńsku)	?
11 I 1924	G. Verdi, <i>Aida</i> Teatr Wielki w Poznaniu	Radames	Marceli Sowilski, Janina Turczyńska (<i>Aida</i>), Aleksandra Szafrąńska (<i>Amneris</i>), Aleksander Karpacki (<i>Amonastro</i>), Karol Urbanowicz (<i>Arcykapłan</i>), dyr. Piotr Stermich-Valcrocciata

⁵⁴ W opisie zdjęcia błędnie podano samo nazwisko Olecka (NAC), jest to prawdopodobnie Helena Jadwiga Oleska (1875–1969), występująca w Teatrze Miejskim we Lwowie w pierwszej dekadzie XX w.; por. <https://encyklopediateatru.pl/osoby/41604/helena-oleska> (dostęp: 30.06.2025).

⁵⁵ Por. *Encyklopedia muzyczna PWM, Sm-Ś...*, s. 42.

⁵⁶ Kalendarz koncertowy został sporządzony na podstawie wszystkich materiałów zawartych w bibliografii.

Ewa Nidecka

1	2	3	4
8 III 1924	R. Wagner, <i>Lohengrin</i> Teatr Wielki w Poznaniu	Lohengrin	Marceli Sowilski, Irena Cywińska, Aleksandra Szafrąńska, Gabriel Górski /Gorski/, Karol Urbanowicz, dyr. Jerzy Bojanowski
14 III 1924	G. Verdi, <i>Aida</i> Teatr Wielki w Poznaniu	Radames	Marceli Sowilski, Ada Lenczewska, Janina Turczyńska, Gabriel Górski, Stanisław Tarnawski, Karol Urbanowicz, dyr. Jerzy Bojanowski
wiosna 1924	R. Wagner, <i>Tannhäuser</i> Teatr Wielki w Poznaniu	Tannhäuser	Marceli Sowilski, Ewa Bandrowska-Turska, dyr. Piotr Stermich-Valcrocciata
4 XI 1924	R. Wagner, <i>Lohengrin</i> Teatr Wielki w Warszawie	Lohengrin	Marceli Sowilski, Matylda Polińska-Lewicka, He- lena Jaroszówna, Zygmunt Mossoczy, Eugeniusz Mossakowski, Eugeniusz Narożny, dyr. Adam Dołżycki
5 XII 1924	L. Halévy, <i>Żydówka</i> Teatr Wielki w Warszawie	prawdo- podobnie księżę Leopold	Marceli Sowilski, Margot Kaftalówna (Żydówka), Adelina Czapska, Zygmunt Mossoczy, Maurycy Janowski
5 IX 1925	G. Puccini, <i>Tosca</i> (Targi Wschodnie) Teatr Wielki we Lwowie	Cavaradossi	Marceli Sowilski, Franciszka Platówna, Franciszka Ostrowska, Romuald Cyganik, Michał Martini, Maria Jeleńska, Zygmunt Schmidt, Franciszek Szymański, reż. Mikołaj Lewicki, dyr. Józef Lehrer
8 i 9 IX 1925	G. Bizet, <i>Carmen</i> Teatr Wielki we Lwowie	Don José	Marceli Sowilski i in., reż. Mikołaj Lewicki lub Tadeusz Łowczyński, dyr. Józef Lehrer lub Milan Zuna

Marceli Sowilski (1880–1944) – w nieustannej podróży artystycznej...

1	2	3	4
12 IX 1925	J. Halévy, <i>Żydówka</i> Teatr Wielki we Lwowie	prawdopodobnie księżę Leopold	Marceli Sowilski i in., reż. Mikołaj Lewicki lub Tadeusz Łowczyński, dyr. Józef Lehrer lub Milan Zuna
24 i 27 X 1925	G. Puccini, <i>Dziewczyna z Zachodu</i> Teatr Wielki we Lwowie	Dick Johnson/ Ramerrez	Marceli Sowilski, Franciszka Platówna, Ignacy Mann, Romuald Cyganik, Franciszka Ostrowska, Michał Martini, Tadeusz Łowczyński, Jan Zopoth, Zygmunt Schmidt, reż. Mikołaj Lewicki, dyr. Józef Lehrer, dekoracje Józef Balk
15 I 1925	R. Wagner, <i>Zygfryd</i> Teatr Wielki w Warszawie	Zygfryd	Marceli Sowilski, Helena Zboińska-Ruszkowska, Piotr Szepietowski, Marian Palewicz, Maria Przygodzka, Maryla Karwowska, Maurycy Janowski, reż. Adolf Popławski, dyr. Adam Dołżycki, dekoracje Wincenty Drabik
23 I 1926	R. Wagner, <i>Zygfryd</i> Teatr Wielki we Lwowie	Zygfryd	Marceli Sowilski, Franciszka Platówna, Helena Green-Skazowa, Romuald Cyganik, Tadeusz Łowczyński, Franciszek Schütz, Leon Jeleński, Maria Popowicz, dyr. Milan Zuna, reż. Tadeusz Łowczyński, dekoracje Józef Balk i Ignacy Stahl
27 III 1926	J. Halévy, <i>Żydówka</i> Teatr Wielki we Lwowie	Eleazar	Marceli Sowilski i in. (?)

Ewa Nidecka

1	2	3	4
30 i 31 III 1926	L. Janáček, <i>Jenufa</i> Teatr Wielki we Lwowie	Laca	Marceli Sowilski, Franciszka Platówna, Helena Green-Skazowa, Ignacy Mann, Janina Okońska, dyr. Milan Zuna, reż. Tadeusz Łowczyński, cho- reograf Jan Cesarski, dekoracje Józef Balk
3 V 1926	T. Joteyko, <i>Zygmunt</i> <i>August</i> Teatr Wielki we Lwowie	Zygmunt August (wymienne ze Stanisła- wem Grusz- czyńskim)	Marceli Sowilski, Helena Lipowska, Franciszka Platówna, Michał Martini, Romuald Cyganik, Jan Zopoth, Klemens Kwiatkowski, Mikołaj Lewicki, Leon Jeleński, Romuald Cyganik, Mieczysław Salecki, Franciszek Schütz, Stefania Hinglerówna, Janina Okońska, dyr. Jarosław Leszczyński, reż. Mikołaj Lewicki, dekoracje Józef Balk
1926	? Teatr Polski w Katowicach	?	Marceli Sowilski, Ewa Bandrowska /Turska/, Stanisława Korwin- -Szymanowska, Zofia Fedyczkowska, Franciszek Freszel
I 1927 dwukrotnie	G. Pierné, oratorium <i>Krucjata dzieci</i> Sala koncertowa Polskiego Towarzystwa Muzycznego	Narrator	Marceli Sowilski, Zofia Drexler-Pasławska, Romana Kończacka, Wanda Wermińska, (?) Müller, dyr. Mieczysław Sołtys
VI 1927 dwukrotnie	W.A. Mozart, <i>Cosi fan tutte</i> Teatr Wielki we Lwowie	prawdopodob- nie Ferrando	Marceli Sowilski i in., orkiestra Polskiego Towarzystwa Muzycznego, dyr. Adam Sołtys

Marceli Sowilski (1880–1944) – w nieustannej podróży artystycznej...

1	2	3	4
1924–1928	R. Wagner, <i>Lohengrin</i> , <i>Zygfryd</i> , <i>Tannhäuser</i> Teatr Wielki w Warszawie	Lohengrin, Zygfryd, Tannhäuser	Marceli Sowilski i in.
18 i 21 IV 1928	R. Wagner, <i>Tannhäuser</i> Teatr Polski w Katowicach	Tannhäuser	Marceli Sowilski, Maria Bielecka, Laura Kochańska, Maria Zunowa, Maria Sowilska, Józef Stępniewski, Eugeniusz Narożny, Michał Marini, Józef Syroczeński, Jan Popiel, Michał Morena, dyr. Milan Zuna, reż. Marceli Sowilski, chór „Echo” i chór kolejowy
10 i 13 XI 1928	G. Mahler, <i>Pieśń o ziemi</i> , koncert symfoniczny Sala koncertowa PTM we Lwowie	partia solowa	Marceli Sowilski, Helena Leska, p ołączone orkiestry Towarzystwa PTM i Teatru Miejskiego, dyr. Adam Sołtys
1931	?	?	Marceli Sowilski i in.
25 IV, 9 V 1932	R. Wagner, <i>Lohengrin</i> Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie	Lohengrin	Marceli Sowilski, Franciszka Platówna, Wiktoria Pastówna, Stefan Romanowski, Adam Mazanek, (?) Mazurek, dyr. Bolesław Wallek-Walewski, reż. Stefan Romanowski

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Państwowe w Rzeszowie:

- Akta miasta Rzeszowa, nr zespołu 108, sygn. 1498, Spis ludności z 1869 r., s. 246–427.
- Akta miasta Rzeszowa, nr zespołu 533, sygn. 55, akty urodzenia z 1875 r., s. 181; nr zespołu 884, sygn. 2, akty urodzenia z 1876 r., s. 4; sygn. 1: akty urodzenia z 1877 r., s. 11, z 1878 r., s. 42 i z 1880 r., s. 87.
- Akta miasta Rzeszowa, nr zespołu 884, sygn. 12, akty małżeństwa z 1877 r., s. 2.
- Marceli Sowilski w jednej ze scen w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, 1932 r., NAC, sygn. 3/1/0/11/9937.
- Marceli Sowilski z Franciszką Platówną w jednej ze scen w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, 1932 r., NAC, sygn. 3/1/0/11/9937.
- Marceli Sowilski podczas uroczystości w Truskawcu, 24 VIII 1934 r., Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/6/3189.

Opracowania i artykuły

- A.B., *Z opery*, „Dziennik Poznański” 1924, R. 66, nr 12, s. 3.
- Błaszczuk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku, Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.
- Chwajta Ewa, Piernicka Barbara, *Wędrując po Chmielniku... Przewodnik turystyczno-regionalny*, Chmielnik 2005, mps.
- Dalsze wiadomości o rozruchach antyżydowskich – Błazowa*, „Nowy Dziennik” 1918, R. 1, nr 122, s. 3.
- Dalsze wiadomości o rozruchach antyżydowskich – Tyczyn*, „Nowy Dziennik” 1918, R. 1, nr 133, s. 3.
- Dziadek Magdalena, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu. Dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010*, t. 1: 1810–1944, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.
- Dziadek Magdalena, *Opera Poznańska 1919–2005. Dzieje sceny i myśli*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.
- Gliński Mateusz, „*Borys Godunow*” na scenie Teatru Wielkiego – III Symfonia („Pieśń o nocy”) Karola Szymanowskiego – Soliści, „Muzyka” 1926, nr 3.
- Greszczuk Danuta, *Henryk Barwiński – dyrektor czy artysta? (Sezon 1925/1926, 1926/1927)*, „Rocznik Lwowski” 2019, red. Janusz Wasylkowski, Instytut Lwowski, Warszawa 2019, s. 109–142.
- Jaworski Lesław, *Opera w sezonie 1926/27*, „Almanach Lwowski «Ateneum»” 1928, s. 107–109, <https://sbc.org.pl/Content/29052/PDF/29052.pdf>.
- Kamieński Łucjan, *Z opery (dokończenie)*, „Kurier Poznański” 1924, R. 19, nr 26, s. 2–3.
- Komorowska Małgorzata, *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2008.
- L.M., *Artystyczne wyniki pracy konserwatorium warszawskiego*, „Wiadomości Muzyczne” (1925–1926), nr 5–6, s. 170–172.
- Łobaczewska Stefania, *Lwów – «Wesołe kumoszki z Windsoru» w Operze Lwowskiej – Koncerty – Audycja kompozytorska prof. W. Friemanna*, „Muzyka” 1927, R. 4, nr 1, s. 28–29.

Marceli Sowiński (1880–1944) – w nieustannej podróży artystycznej...

Nidecka Ewa, *Kryzys opery lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. VII, red. L. Mazepa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003.

Encyklopedie, leksykony, słowniki

Błaszczak Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.

Czy wiesz, kto to jest?, red. S. Łoza, Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, Warszawa 1938.

Encyklopedia muzyczna PWM, Sm-Ś, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2007.

Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/19366/janina-rewicz-sowińska>; <https://encyklopediateatru.pl/osoby/81254/marceli-sowiński>; <https://encyklopediateatru.pl/osoby/41604/helena-oleska>.

Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 r., red. K. Janeczewska-Słomko, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2008.

Czasopisma

„Almanach Lwowski «Ateneum»”, 1928, <https://www.lwow.com.pl/almanach/muzyka1928.html>; <https://sbc.org.pl/Content/29052/PDF/29052.pdf>.

„Czas” 1932, nr 94 – 22/28; wydanie nadzwyczajne z 11 IV; nr 103.

„Dziennik Ludowy” 1925, nr: 203, 246, 247, 248; 1926, nr 19, 72, 74, 75, 76, 81, 82, 83.

„Dziennik Poznański” 1924, R. 66, nr: 4, 5, 6, 9, 10, 12, 56, 57, 58, 59, 61.

„Express Poranny”, 1924, R. 3, nr 337; 1925, R. 4, nr 16.

„Kurier Poznański” 1924, R. 19, nr 26.

„Kurier Warszawski” 1936, R. 116, nr 81 + dodatek.

„Muzyka” 1926, nr 3; 1927, R. 4, nr 1.

„Nowy Dziennik” z 21 listopada 1918.

„Nowy Dziennik” 1918, R. 1, nr: 122, 133.

„Nowości Ilustrowane” 1925, nr 32.

„Polska Zachodnia” 1928, R. III, nr: 104, 105, 106, 109, 110.

„Słowo Polskie” 1925, nr: 242, 243, 244.

„The Evening Tribune” 1929, nr 67.

„Warszawianka” 1924, R. I, nr 7.

„Wiadomości Muzyczne” (1925–1926), nr 5–6.

Strony internetowe

Discography of American Historical Recordings, https://adp-staging.eks.dld.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/344768/Sowiński_Marceli;Marceli_Sowiński_-_Discography_of_American_Historical_Recordings

Fundacja Warszawa1939.pl, <https://shorturl.at/kMk1X>

Gmina Chmielnik, <https://chmielnik.pl/index.php/solectwa/chmielnik>

Historia Hyżnego i okolic, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1092788252851556&set=a.529537782509942>

Historia Warszawy cegłą pisana, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100066704841704>

http://narynkuusiaswczkazmierzu.pl/?page_id=5

Ewa Nidecka

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=buEtpgIM19c>

<https://www.youtube.com/watch?v=5DUyVxRgv2M>

<https://www.youtube.com/watch?v=C4Ltjwi9U4I>

Sejm-Wielki.pl, <https://www.sejm-wielki.pl/b/sw.1761>

Zurawski collection inventory, <https://shorturl.at/9uIPP>

Marceli Sowilski (1880–1944) – in a Constant Artistic Journey. On the 80th Death Anniversary

Abstract

Marceli Sowilski was born as Marcel Eile in Chmielnik (near Rzeszów, south-eastern region of Poland) to Jewish family. In 1904 he changed his name to Sowilski. After studying at the Conservatory of Society of Friends of Music in Vienna with Franz Haböck (singing) and then at the Academy of Music and Performing Arts in Vienna with the same pedagogue, he began his long artistic career. As a heroic tenor, he performed in the years 1910–1921, among others in Austria, Germany, Italy (Bolzano) and France. His first significant achievement was taking over the position of director of the Opera Studio "Glasbena Matica" at the Ljubljana Conservatory in 1921, which he combined as the first tenor with performances on the local opera stage.

Sowilski made his debut in Poland in 1924 on the stage of the Grand Theatre in Poznań in the role of Radames (G. Verdi, Aida). Since that time he has enjoyed high recognition. Apart from the Poznań opera stage, he also performed on stages in Warsaw, Kraków, Katowice, and Lviv. He specialized in Wagnerian roles.

Keywords: Marceli Sowilski, opera, Polish Jews, Galicia

Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski

Stuttgarcki okres w karierze operowej Hermana Hornera

Historia Żydów galicyjskich jest nieustannie uzupełniana przez nowo odnajdywane i ujawniane materiały dotyczące zarówno wybitnych, jak i mniej znanych artystów, pedagogów, kompozytorów czy nieustrudzonych organizatorów życia muzycznego Galicji. Proces ten będzie trwał zapewne wiele dekad, w miarę udostępniania zawartości europejskich i światowych archiwów.

Niniejszy tekst jest uzupełnieniem artykułu *Titirel – zapomniana rola. Herman Horner (1892–1942) – wybitny bas-baryton z Rzeszowa*, który ukazał się w pierwszym tomie monografii *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji* (Rzeszów 2021). Nie wszystkie etapy życia artysty zostały w nim jednak opisane, a okres niemiecki zawierał najwięcej luk. Przeszukiwania niemieckich archiwów zaprowadziły do zbiorów w Deutsche Digitale Bibliothek, gdzie znajduje się kartoteka i akta osobowe Hermana Hornera z lat 1929–1933. Jest to okres, kiedy śpiewak był zatrudniony w teatrze operowym w Stuttgarcie. Na podstawie zgromadzonej dokumentacji można i należy uzupełnić także wcześniejsze szczegółowe informacje dotyczące zamieszkania oraz innych form jego artystycznej aktywności¹.

Dokumentacja archiwalna zgromadzona w zasobach Deutsche Digitale Bibliothek ujawnia dokładne daty służby wojskowej Hermana Hornera w austriackiej armii, które objęły lata 1916–1918, tudzież znane już fakty związane z zatrudnieniem w teatrach operowych: we Lwowie 1919–

¹ Autorce niniejszego artykułu udało się też dotrzeć do adresu zamieszkania prawdopodobnie rodziny matki Hermana Hornera – Pesli Schweber. Rodzina Schweberów zajmowała lokal w Rzeszowie pod numerem 470, byli to Izak Markus i Józef (oraz troje innych osób: Władysław i Rozalia Schwenk, Bronisława Sitko); Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Inwentarz, Akta miasta Rzeszowa z lat 1569–1944 [1945–1952], nr zespołu 1.

1923 (Teatr Miejski), Wrocławiu 1923–1924 (Teatr Miejski), Berlinie 1924–1925 (Staatsoper), Pradze 1925–1927 (Deutsches Theater Prag), Norymberdze 1927–1929 (Stadttheater Nürnberg²) i Stuttgarcie 1929–1933 (Stadttheater Stuttgart). Dokumentacja zawiera również korespondencję dotyczącą sprawy spadkowej, która miała miejsce po tragicznej śmierci artysty³.

Jak wynika z historii zatrudnienia w Staatsoper w Stuttgarcie (Württembergische Landestheater Stuttgart / Königliches Hoftheater Stuttgart⁴), artysta podpisał angaż obowiązujący od 1 sierpnia 1929 do 31 lipca 1933 r., obejmujący więc pełne cztery lata⁵. Z dokumentacji wynika, że nie było to łatwą sprawą i zostało poprzedzone liczną korespondencją. W Stuttgarcie artysta miał zaszczytny status pierwszego basu teatrów operowych w Wirtembergii (Württembergischen Staatstheatern). Początkowo zajmował mieszkanie przy ul. Urbanstrasse 41, następnie ul. Pfitzerstrasse 17. Obydwa mieszkania znajdowały się w niedalekiej lokalizacji od opery. Ze względu na fakt, że Horner mieszkał z rodziną, wszystkie kontrakty operowe były negocjowane z opcją zapewnienia mieszkania. W Stuttgarcie jego żona Anna Khana Koller (1894–1942) urodziła dwoje młodszych dzieci – Ewę Helenę (1930–1942) i Ludwika Lucjana (1931–1942); łącznie miał trójkę dzieci). Jak wyżej zaznaczono, zanim przyjechał do Stuttgartu, realizował kontrakt z teatrem operowym w Norymberdze⁶.

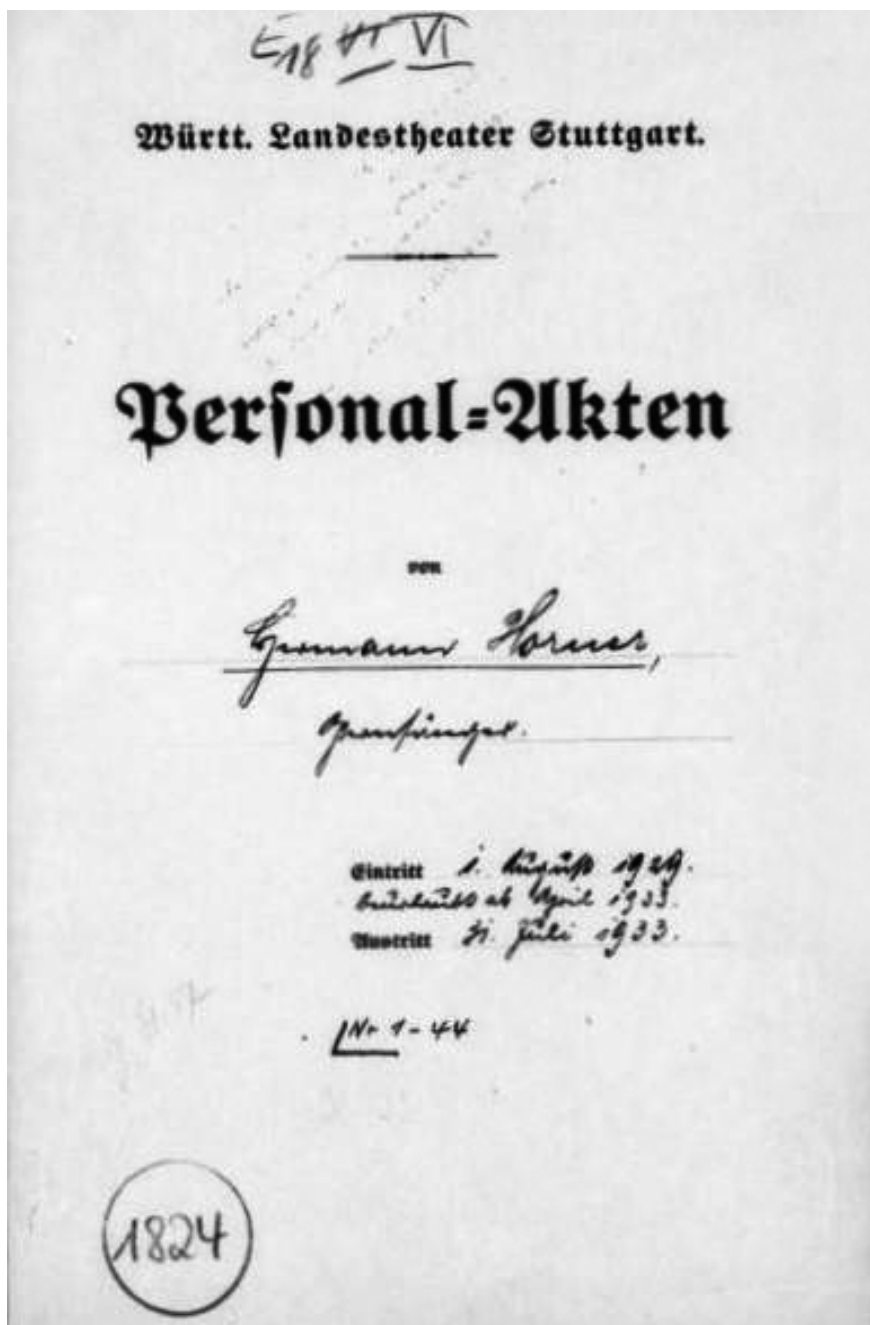
² Adres zamieszkania Hornera w Norymberdze to Lenbachstrasse 17.

³ Cała rodzina Hermana Hornera była ofiarą Holokaustu; por. E. Nidecka, *Tituel – zapomniana rola. Herman Horner – wybitny bas-baryton z Rzeszowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021, s. 82–85.

⁴ Teatr operowy w Stuttgarcie występował pod różnymi nazwami (m.in. Landestheater, Staatstheater, Stadttheater itp.; różną terminologię stosowano także w przypadku teatrów w Norymberdze i in.).

⁵ Materiały archiwalne dotyczące stuttgartckiego okresu działalności Hermana Hornera, wykorzystane w niniejszym artykule pochodzą ze Staatsarchiv Ludwigsburg (Landesarchiv Baden-Württemberg, Dept. Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 VI Bü 1824), E 18 VI, Königliches Hoftheater Stuttgart, Personalakten 1843–1982, Aufn. Film 2055 i n., które znajdują się w cyfrowych zbiorach Deutsche Digitale Bibliothek (dalej DDB); <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>, <https://shorturl.at/WXNvk> (dostęp: 3.05.2023).

⁶ Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB, E 18 VI Bu 1824 1 Bu; <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-323419> (dostęp: 23.05.2023.)



Fot. 1. Strona Personal-Akten Hermana Hornera,
Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB



Fot. 2. Staatstheater Stuttgart, zdjęcie ogólnodostępne z 2011 r. autor nieznany

Występy na scenie Landestheater w Stuttgarcie w latach 1929–1933 można określić jako intensywny okres w karierze operowej Hermana Hornera. Co więcej, kariera ta w coraz większym stopniu nabierała międzynarodowego zasięgu. Z dokumentacji archiwalnej Landestheater w Stuttgarcie wynika, że w listopadzie 1928 r., będąc w tym czasie zatrudniony w teatrze w Norymberdze, artysta szukał pracy w innych teatrach operowych Niemiec. W tym okresie negocjował kontrakt z jednym z teatrów operowych w Berlinie, prawdopodobnie była to scena Deutsche Oper Berlin (Deutsche Opernhaus)⁷, z którą wcześniej śpiewak już współpracował. Ostatecznie okazało się jednak, że do zatrudnienia w tym czasie nie doszło. W listopadzie 1929 r. Horner prawdopodobnie występował gościnnie na scenie Bayerische Staatstheater w Monachium, a w grudniu zwrócił się do dyrekcji tego teatru o zatrudnienie. 10 grudnia

⁷ Istnieją nieścisłości, w którym dokładnie teatrze operowym Herman Horner realizował kontrakt w sezonie operowym 1924–1925. L.T. Błaszczuk wymienia Staatsoper w Berlinie, a więc można sądzić, że chodzi o Staatsoper Unter den Linden. Jednak w tym czasie istniały w Berlinie jeszcze dwa inne teatry operowe: Komische Oper i Stadtoper (Deutsche Oper Berlin/Deutsche Opernhaus) z siedzibą przy ul. Bismarckstraße w dzielnicy Charlottenburg. Ponieważ z prośbą o gościnne występy wystąpiła ostatnia największa z trzech wymienionych Stadtoper z siedzibą w Charlottenburgu, można przypuszczać, że tu właśnie artysta realizował swój pierwszy niemiecki roczny kontrakt w sezonie artystycznym 1924–1925; por. L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014, s. 113.

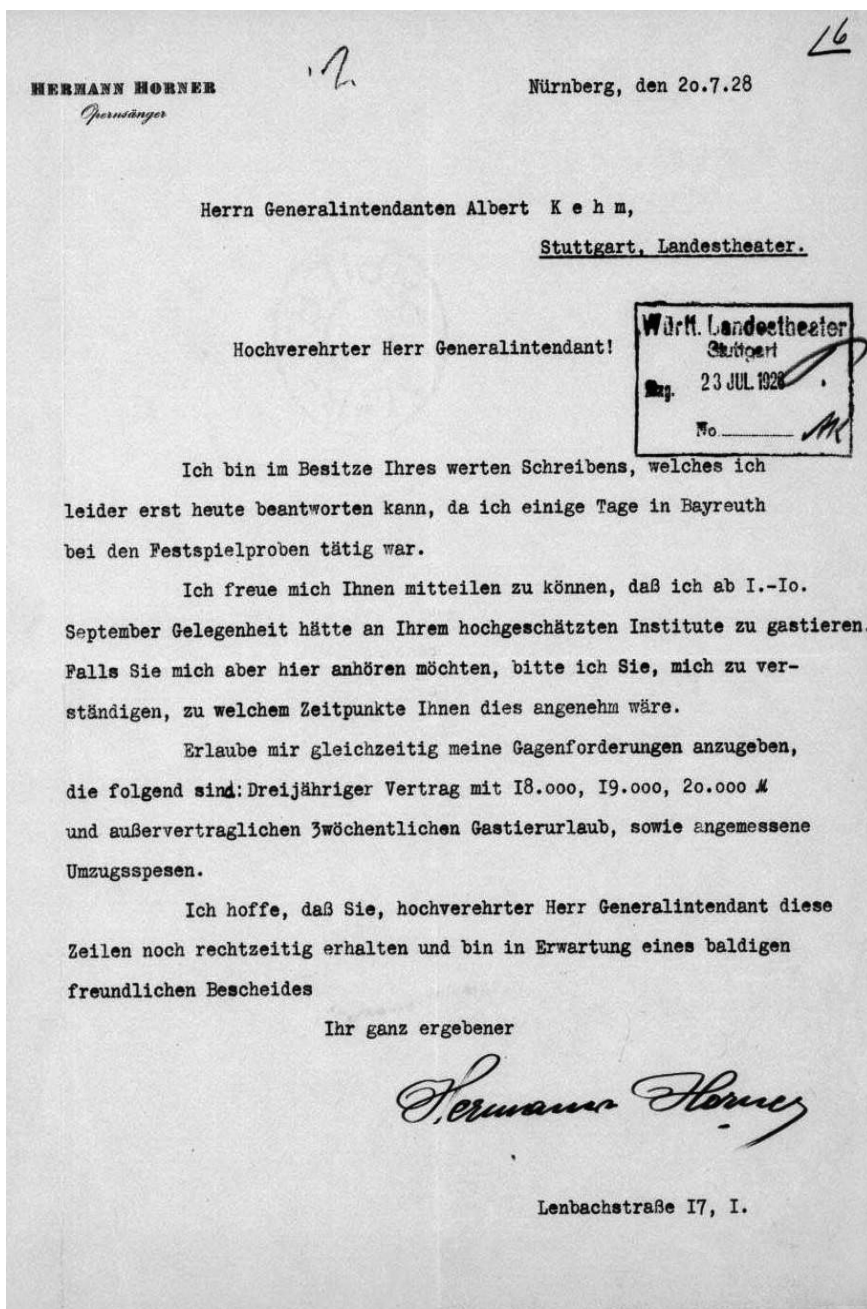
tego roku otrzymał uprzejmą, ale odmowną odpowiedź, w której wyrażono uznanie dla głosu Hornera, zaznaczając jednak, że nie potrzebują głosu basowego („schwarze Bass”). Argumentem był również zawarty wcześniej kontrakt ze stuttgarckim teatrem operowym⁸.

Zanim jednak Horner podpisał kontrakt z teatrem w Stuttgarcie, od października 1928 r., a więc równolegle, uzgadniał już jego warunki z dyrekcją tegoż teatru. Jednym z etapów negocjacji była prezentacja możliwości wokalnych śpiewaka w konkretnym repertuarze. W tym celu artysta zaprosił dyrektora teatru Alberta Kehma na przedstawienia operowe odbywające się na scenie w Norymberdze. Kreował tam role: Kecala z opery *Sprzedana narzeczona* B. Smetany (19 X) oraz Pognera z *Śpiewaków norymberskich* R. Wagnera (21 X). W listopadzie 1928 r. na deskach tegoż teatru wcielał się w role: Sarastra w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta (7 XI), Hundinga w *Walkirii* (11 XI) i Hageny w *Zmierzchu bogów* R. Wagnera (18 XI). Po trzeciej prezentacji wokalnej kontrakt z artystą został ostatecznie doprecyzowany.

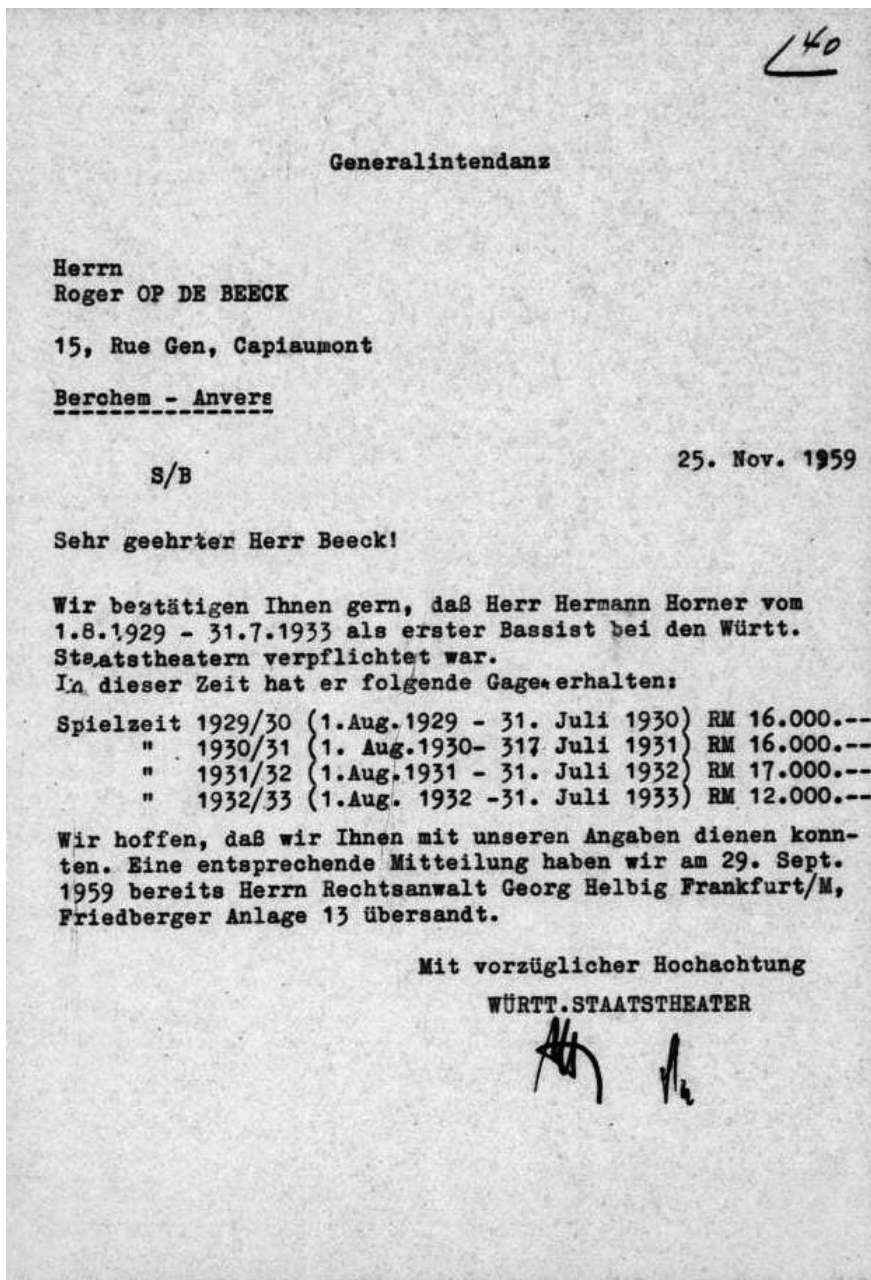
O decyzji co do wyboru sceny operowej zdecydowały prawdopodobnie lepsze warunki, które zaproponował teatr w Stuttgarcie (obok gaży obejmowały mieszkanie i koszty relokacji). W liście z 20 lipca 1928 r. Horner zaproponował gażę kontraktu, która opiewała na 18 000 marek (Reichsmark, dalej RM) w pierwszym roku, 19 000 w drugim i 20 000 w trzecim. Wysokość proponowanego honorarium wzbudziła u dyrekcji opór, co odzwierciedla korespondencja listowna i prośba dyrektora o wycofanie najwyższej kwoty. Kontrakt, który miał obowiązywać od 1 sierpnia 1929 r., zawierał także zgodę na urlop na potrzeby realizacji występów gościnnych na innych scenach operowych. Ostatecznie ustalono następujące stawki w kolejnych sezonach: 16 000 (1929–1930), 16 000 (1930–1931), 17 000 (1931–1932). W ostatnim sezonie (1932–1933) gaża miała być większa, ale ostatecznie teatr wypłacił 12 000 RM, potrącając wynagrodzenie za odbyty urlop. Od początku Horner miał status pierwszego basu. Jak się później okazało, rozliczenia finansowe z teatrem dotyczące wykorzystanych dni urlopu były przedmiotem sporu pomiędzy artystą a dyrekcją teatru.

⁸ Telegram od Bayerische Staatsoper z 10 grudnia 1929 r.; Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB, E 18 VI Bu 1824 1 Bu; <http://www.landesharchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-22> (dostęp: 8.08.2023).

Ewa Nidecka



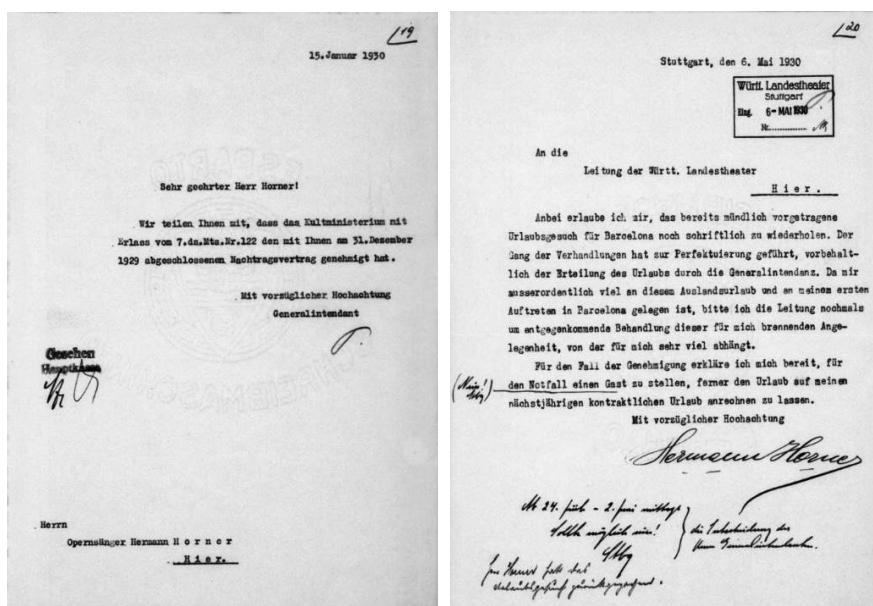
Fot. 3. List Hermana Hornera z 20 lipca 1928 r. do dyrektora Landestheater w Stuttgarcie z propozycją warunków finansowych;
Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB



Fot. 4. Pismo z 25 listopada 1959 r. do kancelarii prawnej reprezentującą Malwinę Berger w sprawie odszkodowawczo-spadkowej z informacją o wysokości gaży wypłaconej Hermanowi Hornerowi przez Stadttheater Stuttgart; Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB

Negocjacje kontraktu nakładały się na występy w festiwalu wagnrowskim w Bayreuth, o czym artysta nadmienił w liście z 20 lipca 1928 r. W tym czasie pięciokrotnie wystąpił w Bayreuth w *Parsifalu* R. Wagnera w roli Titurela (dwa razy w lipcu i trzy – w sierpniu tegoż roku)⁹.

Herman Horner dążył do rozwoju kariery operowej na terenie całej Europy. W związku z tym negocjował zawarty już kontrakt z teatrem stutgarckim¹⁰ i zapis dotyczący możliwości brania urlopów związanych z występami na innych scenach operowych. Po pierwotnej odmowie nastąpiła zgoda w formie aneksu do kontraktu z 1929 r., którą Hornerowi udzieliło Ministerstwo Kultury ówczesnych Niemiec. Horner wielokrotnie zwracał się z prośbą do władz macierzystego teatru o udzielenie urlopu, który byłby rozliczony w kolejnym sezonie artystycznym. Z propozycją występów zwróciła się do śpiewaka opera w Barcelonie. Jedno z pism z prośbą o urlop Horner wysłał do władz teatru w Stuttgarcie 6 maja 1930 r. Nie ma jednak pewności, czy doszło do występu w barcelońskiej operze.



Fot. 5. Potwierdzenie z 15 stycznia 1930 r. władz Landestheater w Stuttgarcie o dokonaniu zmian w kontrakcie – zgoda na umowę dodatkową (z lewej); korespondencja

⁹ Por. E. Nidecka, *Titurel – zapomniana rola...*, s. 95.

¹⁰ Zbiory archiwalne Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg zawierają liczną korespondencję w tej sprawie, jaka miała miejsce jeszcze w 1929 r.

Hermana Hornera z 6 maja 1930 r. do władz teatru o udzielenie urlopu związanego z występami na scenie opery w Barcelonie (z prawej); Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB

Wiele wskazuje na to, że Herman Horner występował gościnnie również w teatrze operowym w Dreźnie, o czym świadczy telegram z 7 lipca 1930 r. wysłany przez stuttgarcki teatr właśnie do dyrekcji sceny drezdeńskiej¹¹.

W czerwcu i lipcu 1931 r. w teatrze stuttgarckim Herman Horner na pewno występował w *Walkirii* Wagnera (prawdopodobnie w partii Hundinga) oraz w *Aidzie* Verdiego (prawdopodobnie w partii Ramfisa). Udział w ostatniej operze potwierdza pewien incydent; mianowicie 23 czerwca 1931 r. artysta nie przybył na próbę i we wrześniu tego roku na rozpoczęcie aktu wspomnianej opery. Zgodnie z decyzją dyrekcji stuttgarckiego teatru z 22 czerwca 1932 r. został za to ukarany grzywną w wysokości 3 RM. Podobny incydent zdarzył się 16 września 1930 r., kiedy Horner spóźnił się 30 minut na próbę opery *Angelina*¹² (prawdopodobnie chodzi o operę *Kopciuszek* G. Rossiniego, w której jest partia Angeliny), co odnotowano w aktach osobowych śpiewaka. W kontekście tych wydarzeń godne uwagi jest szczególne traktowanie Hornera przez dyrekcję stuttgarckiego teatru. W celu uniknięcia podobnych incydentów dyrekcja teatru wysyłała wcześniej harmonogram z planem przedstawień operowych i ról, w których ten wybitny bas miał wystąpić, aby umożliwić mu właściwe rozplanowanie i przygotowanie wyznaczonego repertuaru. Taką korespondencję dyrekcja teatru wystosowała na przykład 9 lipca 1931 r. z informacją, że śpiewak jest przewidziany w obsadzie opery *Le pauvre Matelot* (*Die arme Matrose; Ubogi żeglarz*) Dariusza Milhauda w partii Szwagra (*Schwiegervaters*) oraz w operze *Norma* Vincenzo Belliniego w partii Orowista.

¹¹ <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-24>, Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB (dostęp: 11.08.2023).

¹² <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-20>, <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-22>, <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-23>, Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB (dostęp: 10.05.2023).

23

9. Juli 1931.

K./V.

Sehr geehrter Herr Horner!

Im Laufe der nächsten Spielzeit soll u.a. auch „Der arme Matrose“ von Milhaud, worin Sie die Partie des Schwiegervaters und „Norma“ (in der Mottl-Bearbeitung), worin Sie die Partie des Orovist singen sollen, gegeben werden.

Ich teile Ihnen das heute schon mit, weil ich annehme, dass Ihnen auch in den Ferien eine Beschäftigung mit Ihren beruflichen Aufgaben erwünscht sein könnte, die geeignet wäre, Ihr nächstjähriges Arbeitspensum, das nicht gering sein wird, zu entlasten.

Mit den besten Ferienwünschen und verbindlichsten Grüßen

Herrn
Hermann Horner
Hier.

Fot. 6. List z 9 lipca 1931 r. dyrekcji teatru w Stuttgarcie do Hermana Hornera w sprawie planowanego repertuaru; Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB

O wysokiej pozycji śpiewaka świadczy również fakt, że w 1932 r. kolejny już raz „dopominała” się o niego Stadtoper w Berlinie (Deutsche Oper Berlin/Deutsche Opernhaus) z siedzibą w Charlottenburgu, na której to scenie artysta odbywał roczny kontrakt w sezonie artystycznym 1924/25. W tym celu berlińska opera wystosowała telegram datowany na 10 stycznia 1932 r. z propozycją występów w 13 spektaklach w dramacie R. Wagnera *Złoto Renu* (*Rheingold*, była to prawdopodobnie rola Fasolta, którą później artysta wielokrotnie wykonywał) za kwotę 150 RM i zwrot kosztów podróży.

Stuttgarcki okres w karierze operowej Hermana Hornera

No 0901 Deutsche Reichspost Stuttgart 26
 201 Berlin f 17 1434 =
 6192 rp = intendanz
 Landestheater stuttgart
 Würf. Land. Beförderung
 Stuttgart 10 JAN 1932
 von Berlin SI durch
 kann horner 13 rheingold fahner hier singen 150 mark und reisen
 dank = stadtooper +
 rp horner 13 + 150 +
 B VI 2 (C 187) - D 478

Fot. 7. Telegram z 10 stycznia 1932 r. od berlińskiej Stadtoper (Deutsche Oper Berlin) z siedzibą w Charlottenburgu do Württembergische Landestheater Stuttgart z propozycją występów gościnnych Hermana Hornera w dramacie muzycznym Złoto Renu R. Wagnera; Landesarchiv Baden-Württemberg; Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB

Niestety, dyrekcja teatru w Stuttgarcie odmówiła, argumentując, że śpiewak jest w tym czasie zajęty udziałem w bieżących spektaklach teatru.

Deutscher Reichstelegraph
 Telegramm
 von
 Befördert den
 am
 in Exp. an vorm. nachm.
 durch
 Städtoper
 Berlin Charlottenburg
 (Bestimmungsstelle)
 Horner kann leider nicht kommen da hier beschäftigt
 Landestheater Stuttgart
 Sonntag-Vormittag 12 Uhr
 10. Januar 1932.
 B VI 1 z (C 183)

Fot. 8. Odmowa teatru w Stuttgarcie na propozycję występów gościnnych Hermana Hornera w berlińskiej Stadtoper (Deutsche Oper Berlin) z siedzibą w Charlottenburgu, Landesarchiv Baden-Württemberg; Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB



Fot. 9. Deutsche Opernhaus (Deutsche Oper Berlin) z 1912 r., gdzie w latach 1924–1925 występował Herman Horner; zdjęcie ogólnodostępne, autor nieznan

Podczas pobytu w Stuttgarcie dopełnieniem artystycznej działalności Hermana Hornera było udzielanie lekcji śpiewu. Do jego najślawniejszych uczniów z tego okresu należał Gottlob Frick, wybitny niemiecki bas znany z interpretacji dzieł Wagnera, Mozarta, Nicolai'a i Lortzinga¹³.

Realizacja kontraktu przez Hermana Hornera w teatrze w Stuttgarcie przypadła za dyrekcji niemieckiego reżysera Alberta Kehma, z którym artysta ustalał warunki kontraktu. Paradoksalnie trafił na dość sprzyjające okoliczności, gdyż Kehm był przeciwny polityce nazistowskiej, sam zresztą był jej ofiarą. W 1930 r. na scenie Landestheater w Stuttgarcie Kehm wystawił antyrasistowską sztukę rosyjskiego pisarza Ossipa Dymowa *Cienie nad Harlemem* (*Schatten über Harlem*), wywołując skandal. W rezultacie został oskarżony o „hańbę kulturową”. Jego rezygnacja nastąpiła 5 marca 1933 r., kiedy w budynku Landestheater narodowi socjaliści podnieśli flagę ze swastyką. Po tym incydencie Kehm ostentacyjnie ustąpił z funkcji dyrektora artystycznego¹⁴.

Latem 1933 r., po dojściu do władzy NSDAP w Republice Weimarskiej i usunięciu wszystkich artystów żydowskich z niemieckich instytucji

¹³ https://www.wikiwand.com/en/Hermann_Horner#Life_and_career, https://www.wikiwand.com/en/Gottlob_Frick (dostęp /obydwa/: 10.08.2023).

¹⁴ <https://peoplepill.com/people/albert-kehm> (dostęp: 30.05.2023).

kultury, Herman Horner wraz z rodziną wrócił do Rzeszowa. Zamieszkał w należącym do rodziny Hornerów Hotelu Imperial, usytuowanym w Rzeszowie nieopodal dworca kolejowego przy pl. Kilińskiego 6. Bezpośrednią przyczyną tego faktu było wejście w życie 7 kwietnia 1933 r. pierwszego rasistowskiego prawa pod rządami nowo mianowanego kanclerza Adolfa Hitlera, *Ustawy o przywróceniu zawodowej służby cywilnej (Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums)*, zawierającego nakaz przejścia na emeryturę urzędników służby cywilnej, którzy nie są pochodzenia aryjskiego. Wspomniany akt prawny był pierwszym krokiem do wycofania praw obywatelskich dla niektórych grup ludności, w tym żydowskich artystów¹⁵. Losy wypędzonych artystów żydowskich były tematem wystawy „Verstummt Stimmen – die Vertreibung der Juden aus der Oper 1933 bis 1945” („Uciszone głosy – wypędzenie Żydów z opery 1933–1945”) zorganizowanej w Stuttgarcie w XXI w., dokładniej w 2006 r. przez historyka Hannesa Heera, krytyka muzycznego Jürgena Kestinga i projektanta Petera Schmidta we współpracy Staatsarchiv Ludwigsburg oraz Haus der Geschichte Baden-Württemberg. Przedstawiono na niej perypetie 44 wybitnych kompozytorów, dyrygentów, reżyserów i śpiewaków, w tym Hermana Hornera, którzy w teatrach operowych na terenie Austrii i Niemiec padli ofiarą rasistowskiej polityki. W kolejnych latach wystawa była prezentowana w wielu miastach Austrii i Niemiec, w tym w Bayreuth podczas festiwalu wagnerowskiego (2012). W 2008 r. wystawa została także utrwalona drukiem i wydana przez Metropol Berlin¹⁶.

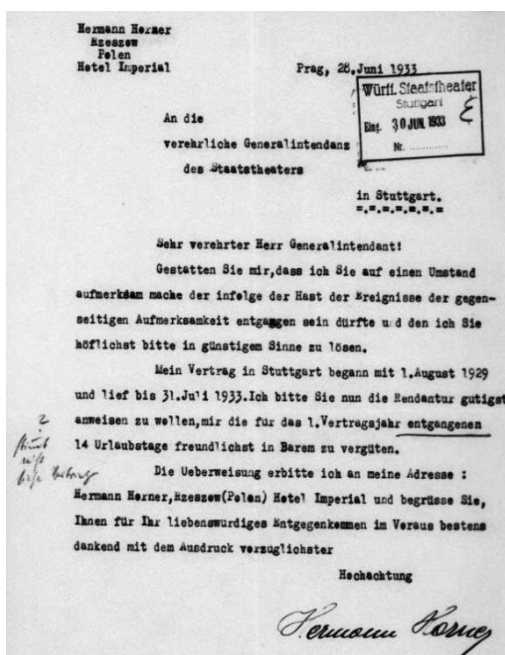
Zanim jednak Herman Horner został wyrzucony przez nazistów z opery w Stuttgarcie, jak wynika z jego osobistej korespondencji z dyrekcją tego teatru, miał być zatrudniony także w sezonie artystycznym 1933–1934. Wcześniej jednak, zimą 1933 r., Horner popadł w kłopoty rodzinne,

¹⁵ Por. <https://miz.org/de/nachrichten/neue-wandtafel-verstummt-stimmen-im-opernhaus-stuttgart-erinnert-an-opfer-des-nationalsozialismus-n12684?term=herman%20horner&position=5> (dostęp: 30.05.2023).

¹⁶ W 2016 r. Herman Horner został również upamiętniony na tablicy ofiar nazizmu, odsłoniętej na frontonie budynku Staatstheater w Stuttgarcie, ceremonii dokonała ówczesna minister Nauki, Badań i Sztuki Niemiec Theresia Bauer wraz z dyrektorem teatru; por. https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner; https://de.wikipedia.org/wiki/Verstummt_Stimmen; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayreuth_Verstummt_Stimmen.JPG; <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=990359204&fbt=98E1440FCE7F7B0FE5CBD72B1A02E09F#> (dostęp /wszystkie/: 1.06.2023).

albowiem pismem z 26 lutego tegoż roku zwrócił się do dyrekcji teatru o pożyczkę w wysokości 800 RM jako zaliczkę na przyszły sezon koncertowy 1933/34. Swoją prośbę uzasadniał poniesionymi wysokimi kosztami leczenia choroby swojej i dzieci (300 RM). Innym powodem była także ciężka sytuacja finansowa matki Hornera (Pesli Horner, 1861-1941), która – jak zaznaczył artysta we wspomnianym piśmie – pozostawała w tym czasie bez dochodu¹⁷.

Podczas realizacji kontraktu w Stuttgarcie Herman Horner był ubezpieczony w Bawarskiej Izbie Ubezpieczeniowej (Bayerischen Versicherungskammer). Po wygaśnięciu kontraktu, pomimo wcześniejszych planów przedłużenia kontraktu w teatrze operowym w Stuttgarcie, artystę zwolniono, co było spowodowane (jak wyżej nadmieniono) sytuacją polityczną ówczesnych Niemiec. Po powrocie do Rzeszowa Horner domagał się wyrównania finansowego za 14 dni urlopu. W tym celu wystosował kurtuazyjne pismo do dyrekcji teatru z prośbą o przesłanie stosownej kwoty na adres Hotelu Imperial w Rzeszowie, gdzie miał stałe zameldowanie. List datowany był na 28 czerwca 1933 r. i wysłany z Pragi.



Fot. 10. List Hermana Hornera do władz Staatstheaters w Stuttgarcie z 28 czerwca 1933 r. w sprawie zapłaty za zaległy urlop; Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB

¹⁷ Por. E. Nidecka, *op.cit.*, s. 71-74.

W odpowiedzi dyrekcja teatru odmówiła wypłaty świadczenia, uzasadniając to wyliczeniami dotyczącymi przepracowanych dni i odbytych urlopów. Ponieważ sam artysta nie doszedł do porozumienia z dyrekcją stuttgarckiego teatru, zatrudnił adwokata i notariusza dra Hansa Hirschwelda z Magdeburga. Domagał się również dotrzymania warunków kontraktu opiewającego na 16 000 RM rocznie. W ostatnim sezonie artystycznym Horner otrzymał zaniżoną kwotę 12 000 RM, stąd konieczna okazała się pomoc prawna. W odmownej odpowiedzi dyrekcja teatru przesłała swoje wyliczenia dotyczące ilości odbytych prób przez Hermana Hornera, a także urlopów.

Po wyprowadzce ze Stuttgartu, w 1933 r., Horner występował gościnnie w Deutsches Theater Prag (współpraca z praskim teatrem trwała do 1938 r.), jednocześnie udzielając się w innych teatrach operowych, mianowicie w Aussich (Usti nad Łabą) i Morawskiej Ostrawie. W ostatnim teatrze podpisał stały kontrakt, który trwał do 1939 r. i był ostatnim miejscem zatrudnienia Hermana Hornera¹⁸.

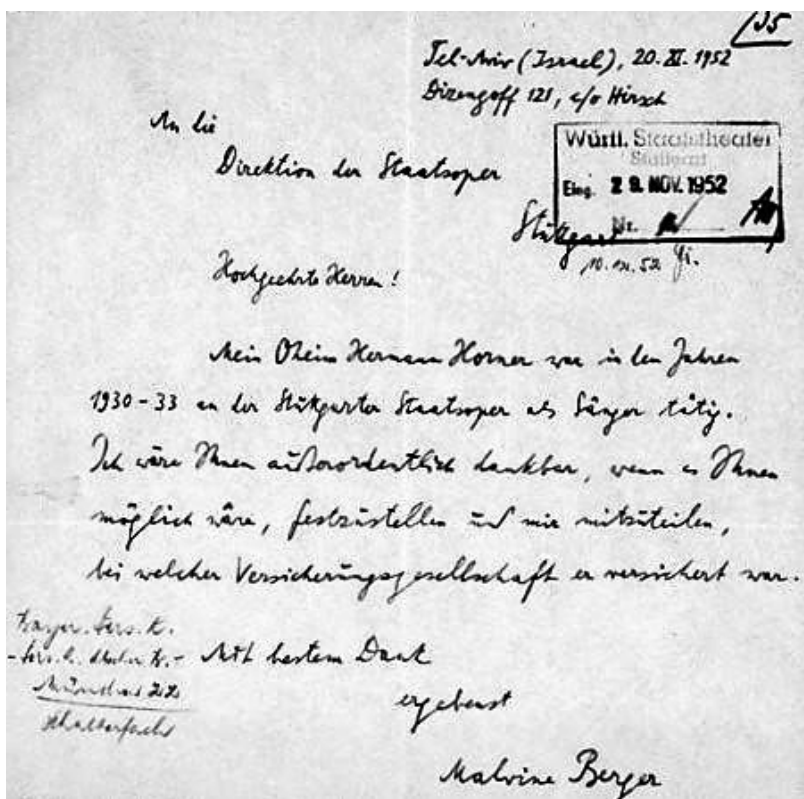
Już po śmierci śpiewaka (1942), w 1959 r., zostało wszczęte postępowanie odszkodowawczo-spadkowe przez kancelarię adwokacką Georg Helbig, Leo Karas, Dr. Gero Müller-Michels z siedzibą we Frankfurcie nad Menem (Westendstrasse 99). Wnioskodawczynią była jedyna spadkobierczyni i jedyna ocalała z Holokaustu Malwina z Pelikanów Kamińska, drugiego ślubu Bergerowa (córka siostry Hermana Hornera Franciszki Pelikan). Sprawa spadkowa obejmowała m.in. ustalenie miejsca pobytu Hermana Hornera w całej karierze operowej oraz otrzymane gáže. 27 czerwca 1960 r. kancelaria wystosowała pismo (kolejne już) do dyrekcji teatru operowego w Stuttgarcie z zapytaniem, jaką narodowość miał Herman Horner (czy uzyskał obywatelstwo niemieckie¹⁹) i gdzie mieszkał w czeskiej Pradze po opuszczeniu Stuttgartu.

Malwina Berger, która w latach 30. XX w. nie mieszkała w Rzeszowie, już od 1935 r. poszukiwała miejsca aktualnego pobytu Hermana Hornera. Początkowo w tych poszukiwaniach uczestniczyły prywatne osoby zamieszkałe na terenie Niemiec. Jedną z nich był niemiecki

¹⁸ Por. E. Nidecka, *op.cit.*, s. 90–103.

¹⁹ We wszystkich dokumentach, do których udało się dotrzeć, Herman Horner wykazywał narodowość polską.

nauczyciel Karl Laubert, zamieszkały w Linkenheim koło Karlsruhe (Badenia-Wirtembergia), który 31 stycznia 1935 r. przesłał list do dyrekcji stuttgarckiego teatru operowego w sprawie pobytu Hornera. 20 listopada 1952 r. Malwina Berger w tej samej sprawie wysłała również osobistą korespondencję do dyrekcji tegoż teatru.



Fot. 11. List Malwiny Berger do dyrekcji Staatstheater w Stuttgarcie z 20 listopada 1952 r., Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Ludwigsburg, DDB

W sprawie odszkodowawczo-spadkowej Malwina Berger wielokrotnie zwracała się do dyrekcji teatru operowego w Stuttgarcie, osobiście lub za pośrednictwem licznych kancelarii prawnych. Po II wojnie światowej, zanim wyemigrowała do USA, siostrzenica Hermana Hornera, przebywając w różnych miejscach na różnych kontynentach (m.in. w Tel Aviwie, ul. Dizengoff 121, 1952, oraz w Antwerpii, ul. Felikaanstraat 42, 1959), cały czas prowadziła skomplikowane postępowanie

odszkodowawczo-spadkowe. W tym celu jedną z ważniejszych kwestii było ustalenie wszystkich miejsc zatrudnienia Hornera. Jedną z kancelarii prowadzących owo postępowanie była kancelaria z Luksemburga, reprezentowana przez Romana Tesłę. Jak wynika z korespondencji, Malwina Berger nie знаła losów swojego wujka po 1933 r. Początkowo błędnie sądziła, że pracował w teatrze w Stuttgarcie do 1938 r. Zatrudnione kancelarie poszukiwały świadków wywodzących się z kręgu teatru operowego w Stuttgarcie, którego zespół w latach 1929–1933 w przeważającej większości składał się z nieżydowskich śpiewaków, stąd adwokaci wnioskowali, że w znacznej części mogli w tamtym czasie pozostać przy życiu i być pomocni w prowadzonej sprawie²⁰. Ostatecznie sprawa spadkowa została sfinalizowana i Malwina Berger stała się jedyną spadkobierczynią nie tylko majątku Hermana Hornera, lecz również matki śpiewaka, swojej babci Pesli Schweber²¹. Siostrzenica Hermana Hornera otrzymała także odszkodowanie od Krajowego Urzędu ds. Odszkodowań Badenii-Württembergii²².

Pomijając cały kontekst spadkowy, opisany okres stuttgarcki przedstawia nie tylko przebieg samej kariery artystycznej, lecz również zawirowania i kłopoty rodzinne, z którymi artysta się borykał. Jednocześnie z akt osobowych zgromadzonych w Deutsche Digitale Bibliothek, zwłaszcza z negocjowanego z Landestheater w Stuttgarcie kontraktu wynika, że Herman Horner był wybitnym artystą, którego prestiżowy status pierwszego basu skutkowało uprzywilejowaną pozycją w relacjach z dyrekcją teatru. Ów status gwarantował zatrudnienie Hornera nawet w okresie nasilającego się na przełomie lat 20.

²⁰ Ponoć jedną z zaprzyjaźnionych z Hermanem Hornerem osób była wówczas 17-letnia Erika Berikowen. W latach 1929–1933 w stuttgarckim teatrze operowym śpiewali jeszcze: Albin Swoboda, Hubert Buchta i Engelbert Czubok, którzy byli wskazani jako potencjalni świadkowie w prowadzonej sprawie; pismo dyrekcji Württembergische Staatstheater w Stuttgarcie z 29 IX 1958 r. do adwokata Georga Helbiga reprezentującego Malwinę Berger w sprawie odszkodowawczo-spadkowej; <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-12> (dostęp: 10.08.2023).

²¹ Zarówno matka Hermana Hornera Pesla Schweber jak i on sam pozostawili spory majątek, który, jak wyżej nadmieniono odziedziczyła Malwina Berger. Cały spadek po rodzinie Hornerów (włączając majątek po bracie Macieju i siostrze Franciszce Pelikan) wynosił 98 198 zł; por. E. Nidecka, *op. cit.*, s. 78.

²² <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-2314114> (dostęp: 8.08.2023).

i 30. XX w. antysemityzmu wywołanego sytuacją polityczną ówczesnych Niemiec. Świadczą o tym także plany przedłużenia kontraktu artysty po 1933 r., kiedy wszedł w życie wspomniany rasistowski akt prawny *Ustawy o przywróceniu zawodowej służby cywilnej (Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums)*, zawierający nakaz przejścia na emeryturę urzędników służby cywilnej, którzy nie są pochodzenia aryjskiego. Losy Hermana Hornera potoczyły się jednak inaczej. W 1939 r. zawierucha wojenna zmusiła śpiewaka do powrotu wraz z rodziną z Morawskiej Ostrawy, gdzie był związany kontraktem, do Rzeszowa. Ostatnie niepełne dwa lata przeżył w rzeszowskim getcie, skąd 7 lipca 1942 r. został przewieziony do obozu pracy w Biesiadce k. Mielca. Trzy dni później został tam zamordowany.



Fot. 12. Hotel Imperial z restauracją, mieszczący się w Rzeszowie przy ul. Kilińskiego 6, należący do Maurycygo i Pesli Hornerów, rodziców Hermana Hornera, wybudowany pod koniec XIX w. (po wojnie Hotel Mały), zdjęcie z października 1980 r., autor Barbara Tondos, Biuro Dokumentacji Zabytków, Rzeszów

Kalendarz operowy Hermana Hornera w latach 1928–1933 w Landestheater w Stuttgarcie i innych niemieckich scenach operowych

Rok	Repertuar	Rola	Teatr
1928, 20, 29 VII 7, 9, 19 VIII	R. Wagner, <i>Parsifal</i>	Titurel	Festspielhaus Bayreuth
1928, 19 X	B. Smetana, <i>Sprzedana narzeczona</i>	Kecal	Stadttheater Norymberga
1928, 21 X	R. Wagner, <i>Śpiewacy norym- berscy</i>	Pogner	Stadttheater Norymberga
1928, 7 XI	W. A. Mozart, <i>Czarodziejski flet</i>	Sarastro	Stadttheater Norymberga
1928, 11 XI	R. Wagner, <i>Walkiria</i>	Hunding	Stadttheater Norymberga
1928, 18 XI	R. Wagner, <i>Zmierzch bogów</i>	Hagen	Stadttheater Norymberga
1930 propozycja występów w operze w Barcelonie i zgoda dyrekcji Landestheater Stuttgart			
1930, IX	G. Rossini, <i>Kopciuszek*</i>	?	Staatstheater Drezno
1931, VI/VII	R. Wagner, <i>Walkiria</i>	Hunding*	Landestheater Stuttgart
1931, IX 20	G. Verdi, <i>Aida</i>	Ramfis*	Landestheater Stuttgart
1931	D. Milhaud, <i>Le pauvre Matelot (Ubogi żeglarz)</i>	Szwagier (Schwiegervaters)	Landestheater Stuttgart
1931	V. Bellini, <i>Norma</i>	Arcykapłan Orowist	Landestheater Stuttgart
1932, VI	G. Verdi, <i>Aida</i>	Ramfis*	Landestheater Stuttgart
1932, I propozycja występów w Stadtooper Berlin (Deut- sche Oper Berlin) odmowa Landestheater, Stuttgart	R. Wagner, <i>Złoto Renu</i>	Fasolt*	Stadtooper Berlin Charlottenburg

* Prawdopodobny spektakl operowy lub kreowana partia; sporządzone na podstawie późniejszych realizacji scenicznych.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Inwentarz, Akta miasta Rzeszowa z lat 1569–1944 [1945–1952], nr zespołu 1.

Staatsarchiv Ludwigsburg (Landesarchiv Baden-Württemberg, Dept. Staatsarchiv Ludwigsburg, E 18 VI Bü 1824), E 18 VI, Königliches Hoftheater Stuttgart, Personalakten 1843–1982, Deutsche Digitale Bibliothek.

Opracowania

Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.

Nidecka Ewa, *Titurel – zapomniana rola. Herman Horner – wybitny bas-baryton z Rzeszowa*, red. E. Nidecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021, s. 69–112.

Strony internetowe

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayreuth_Verstummte_Stimmen.JPG

https://de.wikipedia.org/wiki/Verstummte_Stimmen

https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Horner

<https://miz.org/de/nachrichten/neue-wandtafel-verstummte-stimmen-im-opernhaus-stuttgart-erinnert-an-opfer-des-nationalsozialismus-n12684?term=herman%20horner&position=5>

<https://peoplepill.com/people/albert-kehr>

<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=990359204&fbt=98E1440FCE7F7B0FE5CBD72B1A02E09F#>

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>

<http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-12>

<http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-2314114>

<http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-323419>

<http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-20>

<http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-22>

<http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-323419-24>

https://www.wikiwand.com/en/Hermann_Horner#Life_and_career

https://www.wikiwand.com/en/Gottlob_Frick

[bestand=17463&id=819572&gewaehlteSeite=02_0000323419_0003_2-323419-3.jpg&ausgangspunkt=thumbnails&groesseThumbnails=400&thumbnailsProSeite=10&screenbreite=1024&screenhoehe=728](https://www.wikiwand.com/en/Gottlob_Frick?bestand=17463&id=819572&gewaehlteSeite=02_0000323419_0003_2-323419-3.jpg&ausgangspunkt=thumbnails&groesseThumbnails=400&thumbnailsProSeite=10&screenbreite=1024&screenhoehe=728)

The Stuttgart Period in Herman Horner's Operatic Career

Abstract

The aim of this article is to supplement the information concerning the Stuttgart period in Herman Horner's operatic career. Herman Horner performed at the Württembergische Landestheater Stuttgart (Königliches Hoftheater Stuttgart) from 1929 to 1933. Before he signed the contract there, he was employed at the opera house in

Stuttgarcki okres w karierze operowej Hermana Hornera

Nuremberg. At that time he was negotiating with one of the Berlin opera houses, probably the Deutsche Oper Berlin (Deutsche Opernhaus), but the cooperation did not take place. Contract negotiations overlapped with performances at the Wagner Festival in Bayreuth, where he appeared five times in R. Wagner's *Parsifal*, in the role of Titurel (twice in July and three times in August of the same year). On the Stuttgart stage, the artist performed, among others, in Wagner's *Die Walküre* (probably in the role of Hunding) and in Verdi's *Aida* (probably in the role of Ramfis).

Hörner was supposed to be employed at the Stuttgart theatre until 1934, but the artist was dismissed due to the political situation in Germany.

Keywords: Herman Horner, opera, Polish Jews, Galicia, Rzeszów

Sławomir Dobrzański

Kansas State University, USA

Maurycy Rosenthal (1862–1946) i jego autobiografia. Anglojęzyczne materiały biograficzne

Działalność artystyczna i biografia Maurycego Rosenthala (1864–1946) są stałym elementem badań amerykańskich muzykologów. Do najważniejszych osiągnięć w tej dziedzinie należą: obszerna nota biograficzna *Moriz Rosenthal: A Memorial Tribute* autorstwa Runolfura Thordarsona, opublikowana w 1996 r. w *American Liszt Society Journal* w pięćdziesiątą rocznicę śmierci pianisty, oraz dysertacja *Rhythmic Nuance in Chopin Performances Recorded by Moriz Rosenthal, Ignaz Friedman and Ignaz Jan Paderewski* autorstwa Williama Huntera Heiles'a na University of Illinois w 1964 r. Analizy sztuki wykonawczej Maurycego Rosenthala podjął się chyba jako pierwszy Brytyjczyk James Methuen-Campbell w swej książce *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day*, wydanej w Londynie w roku 1981. Dostęp do nagrań Maurycego Rosenthala jest dziś niezwykle łatwy, prawie wszystkie nagrania artysty zostały opublikowane na płytach CD¹, wiele z nich jest dostępnych w serwisie youtube.com

Nazwisko artysty pojawia się często w badaniach ewolucji recitalu fortepianowego, jak na przykład w dysertacji z roku 2017 pod tytułem *The Art of Recital Programming: A History of the Development of Solo Piano Recitals with a Comparison of Golden Age and Modern-Day Concert Programs at Carnegie Hall*, autorstwa Rosy Ge, na University of Kansas. Internet przepełniony jest też reprodukcjami plakatów i ogłoszeń o koncertach artysty, jak również setkami recenzji z jego koncertów, w większości ze strefy anglojęzycznej. Jak do tej pory, nikt jednak nie opracował kalendarium koncertów Rosenthala, tak jak to się stało w przypadku Ignacego

¹ R. Thordarson, *Moriz Rosenthal: A Memorial Tribute*, "American Liszt Society Journal" 1996, vol. 40, s. 99.

Jana Paderewskiego. Trudności z badaniami tego typu związane są przede wszystkim z koniecznością prowadzenia poszukiwań jednocześnie na kilku kontynentach.

Maurycemu Rosenthalowi poświęcił dużo miejsca nowojorski krytyk Harold C. Schonberg w swej popularnej wśród melomanów na całym świecie publikacji *Great Pianists. From Mozart to the Present* z roku 1965, wydanej ponownie w 1987 r. Schonberg, który opublikował swą książkę, gdy żyli jeszcze naoczni świadkowie gry pianisty, uważał Rosenthala za jednego z najwybitniejszych pianistów w historii. Wymienił Rosenthala jako jednego z uczniów w czasie ośmiu ostatnich lat życia Liszta. Poza Rosenthalem do grupy tej należeli: Eugene d'Albert, Alfred Reisenauer, Adele aus de Ohe, Alexander Siloti, Carl Pohlig, Arthur Friedheim, Conrad Ansoerge, Frederic Lamond, Emil i George Liebling, Bernard Stavenhagen i Vianna da Motta². Studiując recenzje i nagrania Rosenthala, Schonberg prześledził też ewolucję gry pianisty od młodszej, porywającej wirtuozerii do dojrzałych interpretacji pełnych delikatnych niuansów³. Schonberg analizuje też grę dwóch wybitnych uczniów Rosenthala, Jorge Boleta⁴ i Roberta Goldsanda⁵, oraz wspomina sławną amerykańską pianistkę Fannie Bloomfield Zeisler, kuzynkę Rosenthala, która uczyła się w Wiedniu u Teodora Leszetyckiego⁶. Popularna do dziś publikacja Schonberga plasuje Rosenthala wśród światowej elity pianistycznej jego pokolenia. Jak podaje Krystyna Juszyńska, wielu znawców pianistyki uważało Maurycego Rosenthala, obok Józefa Hofmanna, za najwybitniejszego pianistę na świecie, o czym donosiła także polska prasa⁷.

Wyjątkową pozycję wśród anglojęzycznych publikacji na temat Maurycego Rosenthala zajmuje książka pod tytułem *Moriz Rosenthal in Words and Music*, przygotowana przez muzykologa i producenta płyt Allana Evansa (1956–2020) i pisarza Marka Mitchella (ur. 1961),

² H.C. Schonberg, *Great Pianists, From Mozart to the Present*, Nowy Jork 1987, s. 181.

³ *Ibidem*, s. 316.

⁴ *Ibidem*, s. 446.

⁵ *Ibidem*, s. 492.

⁶ *Ibidem*, s. 353.

⁷ K. Juszyńska, *Józef Hofmann – pianista – kompozytor – wynalazca*, Warszawa 2023, s. 198.

z przedmową znanego pianisty i muzykologa, ucznia Rosenthala, Charlesa Rosena (1927–2012), wydana przez Indiana University Press w 2006 r. Ta mało znana w Polsce pozycja zajmuje jak do tej pory centralne i niezastąpione miejsce w badaniach nad Rosenthalem. Jedynie kilkusetstronicowa biografia, która – mam nadzieję – kiedyś się ukáže, mogłaby konkurować z tą publikacją.

Centralną ideą publikacji Evansa i Mitchella było to, by Maurycy Rosenthal przemówił własnym głosem. Książka zawiera więc osiemnaście oryginalnych tekstów autorstwa pianisty, w tym jego autobiografię, odpowiedzi na prasowe recenzje, teksty wspomnieniowe i poświęcone zagadnieniom muzycznym czy postaciom z życia muzycznego. Jako bonus wydawcy dołączyli teksty recenzji z jego koncertów (te, na które Rosenthal odpowiedział długimi listami do redakcji), kalendarium życia artysty, jego repertuar oraz dyskografię. Do książki załączona jest też płyta CD zawierająca wcześniej niepublikowane interpretacje muzyki Fryderyka Chopina, nagrane przez Rosenthala w latach 1931 i 1939.

Czytelnika polskiego zaciekawi przede wszystkim szkic autobiograficzny Rosenthala, w którym pianista, z dużą dozą lwowskiego humoru, opisał swe dzieciństwo we Lwowie i pierwsze miesiące studiów w Wiedniu. Rękopis owych wspomnień znajduje się obecnie w bibliotece Mannes College of Music w Nowym Jorku⁸.

Maurycy Rosenthal wyrastał w rodzinie o korzeniach żydowskich, w której językiem codziennym był język polski. Ojciec artysty, Leo Rosenthal, pochodził z Kamieńca Podolskiego. Był znanym i cenionym pedagogiem, autorem podręcznika do nauki języka niemieckiego używanego w całym cesarstwie austro-węgierskim⁹. Pierwsze lekcje fortepianu Maurycy pobierał u altowiolisty z Teatru Miejskiego we Lwowie o nazwisku Wenzel Galath.

Wcześniej zauważono niezwykle zdolności intelektualne dziecka. Rodzice posłali go do szkoły podstawowej już w wieku pięciu lat, a chłopiec potrafił recytować z pamięci całe rozdziały podręczników¹⁰.

⁸ *Moriz Rosenthal in Word and Music*, red. M. Mitchell, A. Evans, Bloomington 2006, s. 17.

⁹ *Ibidem*, s. 19.

¹⁰ *Ibidem*, s. 20.

Pierwszym zadaniem, jakie Galath wyznaczył Rosenthalowi, było zagranie hymnu narodowego Austro-Węgier jednym palcem w tonacji *C-dur*. Maurycy w ciągu kilku minut nauczył się owej melodii we wszystkich tonacjach¹¹. Szybko też odkryto, że młody adept fortepianu ma słuch absolutny¹². Interesujące jest, jak miło Rosenthal wspomina swe pierwsze lekcje i jaką wdzięcznością obdarza swego pierwszego nauczyciela-amatora¹³. Pianista wspomina też o prywatnym korepetytorze o arystokratycznych korzeniach, o nazwisku Rola Bolechowski¹⁴. W wieku lat dziesięciu Maurycy został uczniem Karola Mikulego (1821–1897), ucznia Chopina, choć brano też pod uwagę innego renomowanego lwowskiego nauczyciela, ucznia Liszta, Ludwika Marka (1837–1893)¹⁵. Rosenthal wspomina koncert Mikulego w Sali Ratuszowej we Lwowie, gdzie artysta grał jako członek tria fortepianowego. To był pierwszy raz, gdy Maurycy usłyszał to legendarne chopinowskie *legato*¹⁶. Z perspektywy lat Rosenthal miał jednak zastrzeżenia do metod pedagogicznych Mikulego. Owszem, doceniał piękno dźwięku i różnorodność kolorów, jakie mistrz wydobywał nawet z najprostszych gam, jednakże Mikuli kompletnie unikał teorii muzyki, jak również nie znał podstaw pedalizacji. Dał Maurycemu zadanie nauczenia się na pamięć wszystkich dwudziestu czterech preludiów i fug z „*Das wohltemperierte Klavier*” Bacha, bez wyjaśnienia uczniowi podstaw struktury fugi. Mimo to Maurycy nauczył się z łatwością tego dzieła na pamięć. Lekcje teorii muzyki pobierał Rosenthal u Franciszka Słomkowskiego (1849–1924), w owym czasie koncertmistrza Teatru Miejskiego¹⁷.

Artysta wspomina swój debiut we Lwowie w 1874 r., gdy razem ze swym mistrzem wykonał Chopina *Rondo* op. 73 na dwa fortepiany na festiwalu mickiewiczowskim. Mikuli tak się przejął debiutem swego utalentowanego ucznia, że wysłał go do szkoły tańca niejakiego pana Kaweckiego, gdzie Maurycy miał być poinstruowany w kwestii ukłonów na

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, s. 21.

¹³ *Ibidem*, s. 22.

¹⁴ *Ibidem*, s. 23.

¹⁵ *Ibidem*, s. 24.

¹⁶ *Ibidem*, s. 25.

¹⁷ *Ibidem*, s. 26.

scenie¹⁸. Rosenthal pominął w pamiętnikach swój debiut w Krakowie, który nastąpił pod koniec tego samego roku (1874), 9 i 11 listopada¹⁹. Wspomina natomiast koncerty na scenach lwowskich, ponieważ ukształtowały one jego osobność artystyczną.

Artyści z czasów dzieciństwa, którzy na zawsze zostali w jego pamięci, to pianista Józef Wieniawski, wiolonczelista Carl Popper i jego żona pianistka Sofia Menter, a przede wszystkim jego przyszły nauczyciel, uczeń Franciszka Liszta i Karola Tausiga, Rafael Joseffy, który zaprezentował na swym koncercie nieznaną przedtem Rosenthalowi artykulację, zwaną *jeu perle* (perliście)²⁰. Na zaaranżowanym przez znajomego spotkaniu na poczęstunek w restauracji Rosenthal wykonał dla Joseffego z pamięci fugę *C-dur* z *Das wohltemperierte Klavier* Bacha. Joseffy szybko zareagował i powiedział, by przysłać mu Maurycego do Wiednia na sześć miesięcy, a zrobi z niego wirtuoza²¹. Tego też lata 1874 r., bez poinformowania będącego na wakacjach Mikulego, Leo Rosenthal zabrał syna do Wiednia, by rozpocząć lekcje u Joseffy'ego. Niestety, mistrz właśnie wyjeżdżał na wakacje i polecił im lekcje u ucznia Carla Czerneho, Josepha Dachsa (1825–1896)²². Dachs zalecił Rosenthalowi ćwiczenie gam przez cztery godziny dziennie i dodatkową godzinę ćwiczeń z popularnego zbioru ćwiczeń Louisa Plaidy (1810–1874). Rosenthal opisał ten czas jako „piekło gam”²³. W tym monotonnym okresie ćwiczeń pianista pocieszał się czytaniem książek i zapoznał się z arcydziełami Heinego i Byrona²⁴.

Nie znamy reakcji Mikulego na decyzję kontynuowania studiów pianistycznych u Joseffy'ego, ale wszystko wskazuje na to, że była to reakcja pozytywna. Mikuli miał bardzo dobre stosunki w kręgach rządowych Galicji, szczególnie z marszałkiem parlamentu Galicji, hrabią Agenorem Gołuchowskim (1849–1921). Przebywający w Wiedniu Rosenthal otrzymał wspaniałą wiadomość: Sejm Galicyjski przyznał mu trzyletnie

¹⁸ *Ibidem*, s. 28.

¹⁹ S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003, s. 551.

²⁰ *Moriz Rosenthal...*, s. 29.

²¹ *Ibidem*, s. 30.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 31.

²⁴ *Ibidem*, s. 33.

stypendium na studia pianistyczne w Wiedniu²⁵. Rodzina Rosenthalów, rodzice i cztery młodsze siostry Maurycego, przeprowadziła się do Wiednia. Ojciec znalazł pracę w dużej firmie ubezpieczeniowej, otrzymał też pozwolenie na otwarcie prywatnej szkoły²⁶.

Rosenthal zanotował datę 4 października 1875 r. jako pierwszy dzień swych lekcji u Joseffy'ego²⁷. Pianista wspomina, że Joseffy zadał mu arcytrudną Sonatę *fis-moll* Johanna Nepomuka Hummła oraz ćwiczenia z „*Gradus ad Parnassum*” Clementiego. Wkrótce, w 1876 r., miał miejsce wiedeński debiut Rosenthala, na którym trzynastoletni chłopiec wykonał *Koncert fortepianowy f-moll* Chopina, *32 Wariacje c-moll* Beethovena, *Preludium i fugę f-moll* Mendelssohna, *Etiudę* op. 10 nr 5 i *Walc e-moll* Chopina oraz dwie kompozycje Liszta: *Campanellę* i *Au bord d'une source*²⁸.

Ostatnie strony autobiografii Rosenthala poświęcone są środowisku artystycznemu Wiednia. Miasto żyło legendą przedwcześnie zmarłego polskiego pianisty Karola Tausiga (1841–1871), a najnowszą sensacją była muzyka Wagnera i jego rewolucyjny styl harmoniczny²⁹. Rosenthal odnotował też ten moment w swym życiu, gdy po raz pierwszy zobaczył Franciszka Liszta. Było to na koncercie uczennicy Liszta, Antonii Raab (1846–1902), w Bösendorfer Saal³⁰.

Rosenthal miał wkrótce dołączyć do elitarnej grupy uczniów Liszta, u którego będzie się uczył przez cztery lata, w Weimarze i w Rzymie.

W wywiadzie udzielonym kilka lat po śmierci Rosenthala żona pianisty, Hedwig Kanner Rosenthal, powiedziała, że pianista zarzucił pisanie pamiętników w 1938 r., po aneksji Austrii przez hitlerowskie Niemcy³¹.

Mimo że przeprowadzka w wieku lat trzynastu do Wiednia oznaczała, że Rosenthal stracił kontakt z polskim obszarem kulturowym, artysta był częstym gościem na scenach polskich. Stanisław Dybowski wspomina koncerty w Warszawie w roku 1880, w Poznaniu w 1894, oraz występy

²⁵ P. Krzywicki, *From Paderewski to Penderecki. The Polish Musician in Philadelphia*, Philadelphia 2016, s. 42.

²⁶ *Moriz Rosenthal...*, s. 33.

²⁷ *Ibidem*, s. 34.

²⁸ *Ibidem*, s. 35.

²⁹ *Ibidem*, s. 37–38.

³⁰ *Ibidem*, s. 36.

³¹ *Ibidem*, s. 17.

Maurycy Rosenthal (1862–1946) i jego autobiografia...

z Filharmonią Warszawską i w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym w 1901 r.³² Rosenthal wystąpił też z koncertami w Krakowie w 1923 r.³³

XIXA5
1923
Sokol

KRAKOWSKIE BIURO KONCERTOWE E. BUJAŃSKI
ul. Dunajewskiego 2, II. p. — Telefon 4060

STARY TEATR
We środę dnia 6 czerwca 1923 r.

MAURYCY
ROSENTHAL

PROGRAM:

1. BEETHOVEN: Sonata op. 57 F-moll (Appassionata)
Allegro assai — Andante con variazioni —
Finale
2. SCHUMANN: Etudy symfoniczne
3. CHOPIN: 4 Preludja
3 Mazurki
Scherzo Cis-moll
Chant Polonais
4. LISZT: Rapsodia węgierska II.

Po numerze 2 dłuższa pauza

FORTEPIAN KONCERTOWY L. BÖSENDORFERA
własność Tow. Muzycznego

POCZĄTEK O GODZINIE 7:30 WIECZÓR

Wierzechnie okrycia, laski i kapelusze należy bezwarunkowo składać w szatni

Cena programu Mk. 1000⁰—

65354724x

Ryc. 1. Program koncertu Maurycego Rosenthala w Teatrze Starym w Krakowie 6 czerwca 1923 r.

³² S. Dybowski, *op. cit.*, s. 553–554.

³³ <https://polona.pl/preview/cd22fcb6-d70a-4475-bc96-27f93642fc70> (dostęp: 15.11.2025).

W 1934 r. artysta został odznaczony decyzją Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej Złotym Krzyżem Zasługi, „za zasługi na polu propagandy muzyki polskiej za granicą”³⁴. Nie wiemy, jakim paszportem legitymował się Maurycy Rosenthal. Obywatelstwo amerykańskie przyjął dopiero w 1944 r.³⁵

Nota biograficzna *Moriz Rosenthal: A Memorial Tribute* autorstwa Rulfura Thordarsona, opublikowana w 1996 r. w *American Liszt Society Journal* w pięćdziesiątą rocznicę śmierci pianisty, zasługuje na osobną analizę. Jest to najprawdopodobniej najobszerniejsza biografia artysty w języku angielskim. Zawiera ona nie tylko informacje na temat życia i przebiegu kariery koncertowej artysty, ale również szczegółową analizę i chronologię jego nagrań i działalności pedagogicznej.

Thordarson odnotował, że Rosenthal zainteresował się nagrywaniem swych interpretacji dopiero w roku 1924, podczas gdy inni wielcy pianiści dokonywali swych pierwszych nagrań już we wczesnych latach wieku XX. Nie mamy więc dostępu do sztuki wykonawczej Rosenthala z czasów jego największych międzynarodowych sukcesów, gdy artysta był w najlepszej formie technicznej. Thordarson, tak jak wcześniej Methuen-Campbell³⁶, wyraża opinię, że Rosenthal dokonał najdoskonalszego, nieprześcignionego do dziś nagrania tercjowej Etiudy *gis-moll* op. 25 nr 6 Fryderyka Chopina³⁷ (nagranie to, z roku 1924, jest dziś dostępne w serwisie YouTube). Ostatnich nagrań dokonał Rosenthal w 1936 r., gdy miał 74 lata³⁸.

Epokowe wręcz dokonania Rosenthala w dziedzinie sztuki wykonawczej przesłaniają jego działalność pedagogiczną. Thordarson zwraca uwagę na zapomniane dziś artykuły Rosenthala w amerykańskim magazynie *Etude*, publikowane w odstępach w latach 1932–1935 w formie tzw. *master lessons*. Utwory poddane analizie interpretacyjnej przez Rosenthala to dzieła Chopina: *Scherzo* nr 2 op. 31, *Marsz żałobny* z drugiej sonaty

³⁴ <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP19342590338> (dostęp: 15.11.2025).

³⁵ *Moriz Rosenthal...*, s. XX.

³⁶ J. Methuen-Campbell, *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day*, Victor Gollancz, London 1981, s. 57.

³⁷ R. Thordarson, *Moriz Rosenthal...*, s. 96.

³⁸ *Ibidem*, s. 98.

b-moll, *Walce* op. 42 oraz *Walc e-moll* op. *posthume*, jak również, w osobnym aneksie, *Mazurek* op. 24 nr 4³⁹. Artykuły te pozwalają prześledzić sposób myślenia Rosenthala o interpretacji muzyki Chopina. Czekają one na ponowną publikację, jak również na tłumaczenie na język polski.

Galicjanin Maurycy Rosenthal, jako jedyny w historii polskiej pianistyki, połączył w swych interpretacjach bezpośrednie wpływy szkoły chopinowskiej i lisztowskiej. Jego unikalna sztuka wykonawcza to link między XIX-wieczną i XX-wieczną pianistyką. Dziś, z perspektywy XXI w., podziwiamy ją i próbujemy zrozumieć.

Bibliografia

- Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
- Ge Rosy, *The Art of Recital Programming: A History of the Development of Solo Piano Recitals with a Comparison of Golden Age and Modern-Day Concert Programs at Carnegie Hall*, doctoral dissertation, University of Kansas 2016.
- Heiles William Hunter, *Rhythmic Nuance in Chopin Performances Recorded by Moriz Rosenthal, Ignaz Friedman and Ignaz Jan Paderewski*, doctoral dissertation, University of Illinois 1964.
- Juszyńska Krystyna, *Józef Hofmann – pianista – kompozytor – wynalazca*, Warszawa 2023.
- Krzywicki Paul, *From Paderewski to Penderecki. The Polish Musician in Philadelphia*, Philadelphia 2016.
- Methuen-Campbell James, *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day*, Victor Gollancz, London 1981.
- Moriz Rosenthal in Words and Music*, red. Mark Mitchel, Allan Evans, Bloomington 2006.
- Schonberg Harold C., *The Great Pianists. From Mozart to the Present*, Simon & Schuster, New York 1987.
- Thordarson Runolfur, *Moriz Rosenthal: A Memorial Tribute*, "American Liszt Society Journal", 1996, vol. 40, s. 84–101.

Strongy internetowe

<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP19342590338>

<https://polona.pl/preview/cd22fcb6-d70a-4475-bc96-27f93642fc70>

Moriz Rosenthal (1862–1946) and his Autobiography. English-Language Biographical Materials

Abstract

This article discusses the English-language research devoted to the life and work of Polish pianist Maurycy Rosenthal (1862–1946). The most complete resource on this topic is the 2006 publication by Indiana University Press, *Moriz*

³⁹ *Ibidem*, s. 100.

Sławomir Dobrzański

Rosenthal in Words and Music, edited by Mark Mitchel and Allan Evans, which presents, for the first time in history, a collection of texts by Rosenthal himself. Of particular importance to the Polish reader is Mr. Rosenthal's autobiography, which documents his childhood in hometown of Lwów (Lemberg) and in the Austrian capital of Vienna. For historians of piano performance, Rosenthal's reports on the teaching methods used by Karol Mikuli, Joseph Dachs, and Rafael Joseffy are particularly significant. In addition, the article discusses other texts devoted to Rosenthal, such as *Moriz Rosenthal: A Memorial Tribute* by Runolfur Thordarson and Harold C. Schonberg's *The Great Pianists*.

Keywords: Moriz Rosenthal, Polish Jews, pianism, musical career, English-language biographical materials

Lucy Mauro

West Virginia University, USA

Mieczysław Münz: Pianist and Teacher

Poland has a distinguished history of producing outstanding classical pianists. In the early 20th century, legendary names such as Ignaz Paderewski (1860-1941), Josef Hofmann (1876-1957), and Arthur Rubinstein (1887-1982) dominated the field. While the name Mieczysław Münz (1900-1976) may be less known today, Münz had a pianistic talent that rivaled these famous artists at that time, but a life that was filled with unexpected and often tragic turns and circumstances.



Fig. 1: Photo of Münz, ca. 1920-1925. Credit: Bain News Service, Library of Congress

Münz was born in Krakow in 1900. He showed musical talent at an early age, playing Polish folk songs on the piano by the age of 3¹. He soon began piano lessons and became a student of the esteemed piano teacher Jerzy Lalewicz (1875-1951), whose own musical lineage through his piano teachers could be traced back to Franz Liszt (1811-1886).



Fig. 2: 1912 photo of Lalewicz's piano studio.
Young Münz is sitting in the front row center. Credit: Wikimedia Commons

By age 12, the young Münz performed the virtuosic *Piano Concerto No. 1* by Tchaikovsky with the Krakow Symphony Orchestra. At age 19, Münz moved to Berlin to study with legendary pianist Ferruccio Busoni (1866-1924). He made his debut the following year performing three concertos in one evening by Brahms, Franck, and Liszt with the Berlin Symphony Orchestra, a stellar feat rarely heard even today. Numerous concerts with rave reviews followed throughout Europe. In 1922, he made his New York debut in Aeolian Hall. A glowing promotional advertisement for Münz in the "Musical Courier"² included his outstanding New York reviews such as:

¹ S. Lee, *The Life and Legacy of Mieczyslaw Munz*, D.M.A. diss., (West Virginia University, 2016), p. 2. <https://researchrepository.wvu.edu/etd/6050>, access: 9.02.2025.

² "Musical Courier", November 23, 1922, IPAM Munz Collection.

Mieczyslaw Münz: Pianist and Teacher

Another pianist has invaded the local concert field. He is Mieczyslaw Münz, and he can play music as complicated as his name. When it comes to virtuosity, he is at home. With the greatest ease he played a program of unusual difficulty³.

Above all, he is a musicianly pianist. Everything he played showed artistic sensitiveness, restraint, and a rare sense of structure⁴.



Fig. 3: Concert advertisement from Musical Courier, 1922.

Credit: Mieczyslaw Münz Collection, International Piano Archives at Maryland

Münz returned the following year to perform in Carnegie Hall and throughout the United States with symphonies and in solo concerts⁵. His exceptional playing then took him to Australia and the Far East, where he toured in China and Japan. In a 1973 interview, Münz recalled:

In China there was the great impresario Strok. I felt so honored when he took me. He managed only artists like Chaliapin and Pavlova and Kreisler and Heifetz. Then there were the Taits, seven brothers. They handled Australia. You went by boat from China to Australia. It took thirty days, but it was worthwhile. When you arrived you could give fifteen concerts in two weeks at good fees. And when Indonesia was the Dutch East Indies there was a kind of community concert service, long before such a thing existed in the States. You were engaged for a series of about twenty concerts in various cities--Djakarta was then called Batavia--and each city had a subscription series sold out long in advance⁶.

Indeed, Münz's international tours "made this young Polish pianist famous in his country, and his success influenced many Polish musicians to dream about a career in America".

³ P. Morris, "New York Evening Telegram", Oct. 21, 1922.

⁴ D. Taylor, "New York World", Oct. 21, 1922.

⁵ S. Lee, op.cit., p. 7, access: 9.02.2025.

⁶ D.J. Soria, *Meeting with Muenz*, in: *Musical America*, (insert, High Fidelity), June 1973.



Fig. 4: Photo and international reviews of Müinz.

Credit: Mieczyslaw Müinz Collection, International Piano Archives at Maryland

By his mid-20s, Müinz not only had an impressive career as a concert pianist but also began his teaching career at the Cincinnati Conservatory of Music and shortly thereafter at the Curtis Institute of Music in Philadelphia. In 1928, Müinz married Aniela (Nela) Młynarska (1908-2001), the daughter of the Polish conductor Emil Młynarski (1870-1935). In order to marry Nela, Müinz converted from Judaism to the Catholic faith. Sadly, this marriage was ill-fated as Nela was 8 years younger than Müinz and in love with his fellow pianist Arthur Rubinstein. By 1932, Nela had left Müinz to marry Rubinstein who was 21 years her senior. In his 1980 autobiography, Rubinstein said of Müinz:

This Polish pianist had arrived in New York the year I left the United States forever. He had immediate success, which even then gave me a slight pang of jealousy, with his perfect technical equipment, and being a conscientious worker, he made a brilliant career and became prosperous and free of care⁷.

⁷ A. Rubinstein, *My Many Years: Arthur Rubinstein*, First edition, Alfred A. Knopf, 1980, p. 268.

For her part, Nela once said in an interview about Münz: “He had a heart of gold – he was much nicer than Arthur”⁸.

And so began a series of tragedies for Münz including losing not only his beloved wife, but also his teaching positions (often due to financial issues at the schools), and over 20 members of his family in the Holocaust. During these difficult times, the pianist Josef Hofmann gave significant support for Münz, both financially and in helping to arrange concerts for him⁹. However, by 1941, Münz’s tragic losses would include also his ability to play the piano.



**Fig. 5: 1940 concert program – one of Münz’s final concerts.
Credit: Toronto Public Library, Special Collections**

In 1942, his hand problems were diagnosed as “occupational neurosis,”¹⁰ a vague condition from which he never overcame to resume his performing career. In fact, during the last years of World War II, before

⁸ H. Sachs, D. Manildi, *Rubinstein: A Life*, Grove Press, 1995, p. 238.

⁹ R. Mookerjee, *Mieczyslaw Münz: His Students and His Teaching*, M. M. Thesis, The Catholic University of America, 1987, p. 5.

¹⁰ S. Lee, op.cit., p. 20, access: 9.02.2025.

Münz became a United States citizen, he searched for work as he continued to teach a very few private piano students. The only job he was able to find was in a Connecticut munitions factory, working the nightshift. In a November 1943 letter to Mary Curtis Bok, he commented about the success of one of his piano students, Walter Hautzig, and also his current situation:

[Hautzig] had a remarkable success which was particularly gratifying to me as a last link between my past and present." Here in Bridgeport, nothing new except my working nights and trying to sleep in daytime—at least I am helping to put out some very essential war material, but...how I wish to be back in music¹¹.

In 1946, however, his desperate situation would dramatically change, and his life would be set on a course back to music, but as a full-time teacher. The conductor Reginald Stewart (1900-1984), with whom Münz had performed frequently in Canada with the Toronto Philharmonic Orchestra, saw Münz on the street in New York City, and moved by his tragic circumstances, invited Münz to teach on the faculty at the Peabody Institute in Baltimore where he served as the Director. Münz joined the faculty that year and also became a naturalized United States citizen. This dramatic turning point for Münz began a new chapter: an illustrious teaching career that would span 30 years and include positions at Peabody, Juilliard, and the Manhattan School of Music, as well as invited master classes and teaching posts in Asia. In fact, Münz was one of the first piano professors to bring regularly piano students from Asia to the United States for study. His students include some of the most prominent pianists: Emanuel Ax, Ann Schein, Walter Hautzig, Alan Feinberg, Eugen Indjic, and a host of others. In a 1967 thesis interview, Clair Price Rozier relates:

Mr. Münz brought out that without a doubt he is of the opinion that a successful performer makes the best teacher. In order to sustain a concert career the performer faces and overcomes personally any problem a student might present and from his own experience would be better able to express himself¹².

¹¹ *Mary Curtis Bok correspondence with Mieczyslaw Münz*, Curtis Institute of Music Archives, November 1943.

¹² C.P. Rozier, *Artist Teaching by Contemporary Pianists*, M. A. Thesis, The American University, 1967, p. 31.



Fig. 6: Photos of Münz teaching in Asia. Credit: Mieczysław Münz Collection, International Piano Archives at Maryland

While still planning to continue teaching at Juilliard in the upcoming school year of 1976, Münz suffered a heart attack at the age of 75:

During his last days, while in the hospital, Münz requested a rabbi to come to meet with him. At the funeral, the rabbi recounted the story of his hospital visit, saying Münz was ‘one of the most remarkable human beings he had ever met’ and that Münz had told him the story of his marriage to Nela. Münz had asked the rabbi to do him one last favor: to reconvert him to Judaism. This was done, and Münz received a Jewish funeral and was buried in Mount Carmel Cemetery, in Glendale, Queens County, New York. There was no surviving immediate family. His gravestone reads: Mieczysław Münz, Concert Pianist and Teacher¹³.

Münz’s influence continues today in the ensuing generations of his students, through a renewed interest by researchers and former students promoting his legacy, and in the few available recordings from his live performances and piano rolls. Particularly remarkable are his Paganini Etude No. 2 by Liszt (a 1923 Ampico piano roll), the *Piano Concerto in D*

¹³ S. Lee, op.cit., p. 25, access: 9.02.2025.

Minor, K. 466 by Mozart with the NBC Symphony Orchestra conducted by Frank Black (a live recording from 1940), and *Rhapsody on a Theme of Paganini* by Rachmaninoff with the National Orchestral Association conducted by Leon Barzin (a live recording from 1941). In these recordings, one hears Münz's impeccable pianism and a musician of consummate artistic taste. Evident also is the control required for a "loving touch" and the "many shades of touch" about which Münz remarked as a requirement for control in Romantic piano music¹⁴. It is interesting to note that Rachmaninoff once amusingly told Münz, who went backstage to see him after a concert, "Get away from here: people keep telling me that you play my *Rhapsody* better than I do"¹⁵. Indeed, Münz's pianism, extraordinary life, and teaching career represent a musical legacy still unfolding and an inspiration for generations to come.



Fig. 7: Undated photo of Münz. Credit: Mieczyslaw Münz Collection, International Piano Archives at Maryland

¹⁴ C.P. Rozier, op. cit., p. 31.

¹⁵ S. Lee, op. cit., p. 10, access: 9.02.2025.

Sources

- The Art of Mieczysław Münz*, CD, Americus Records (2008).
- Lee Sora, *The Life and Legacy of Mieczysław Münz*, D.M.A. diss., West Virginia University, 2016; <https://researchrepository.wvu.edu/etd/6050>.
- Mary Curtis Bok correspondence with Mieczysław Münz*, Curtis Institute of Music Archives.
- Mauro Lucy, producer, Sora Lee and Mark Benincosa, co-producers. *Münz: A Pianist's Story*, documentary, 2022, 82 minutes, <https://youtu.be/xYxI6F8Du58?si=TUujXqQRVyImp8ap>.
- Mieczysław Münz Collection, International Piano Archives at Maryland (IPAM), University of Maryland.
- Mookerjee Rosemary, *Mieczysław Münz: His Students and His Teaching*, M. M. Thesis, The Catholic University of America, 1987.
- Morris Paul, "New York Evening Telegram", Oct. 21, 1922.
- Rozier Clair Price, *Artist Teaching by Contemporary Pianists*, M. A. Thesis, The American University, 1967.
- Rubinstein Artur, *My Many Years: Arthur Rubinstein*, First edition, Alfred A. Knopf, 1980.
- Sachs Harvey, Manildi Donald, *Rubinstein: A Life*, Grove Press, 1995.
- Soria, D. J., *Meeting with Münz*, in: *Musical America*, (insert, *High Fidelity*), June 1973.
- Taylor Deems, "New York World", Oct. 21, 1922.

Mieczysław Münz: pianista i nauczyciel

Streszczenie

Mieczysław Münz (1900–1976) to zapomniany polski pianista, urodzony w Krakowie, który od najmłodszych lat wykazywał nieprzeciętne zdolności muzyczne. Zadebiutował w wieku dwunastu lat, wykonując z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej *I Koncert fortepianowy* P. Czajkowskiego. Studia w Berlinie u Ferruccio Busoniego otworzyły przed nim drogę do międzynarodowej kariery. W wieku 22 lat (1922) zadebiutował w nowojorskiej Aeolian Hall, w kolejnym roku w Carnegie Hall, a następnie odbył tournée po Australii i Dalekim Wschodzie. Pomimo ogromnych sukcesów tragiczne koleje losu sprawiły, że od 1941 r. nie mógł kontynuować kariery pianistycznej. Poświęcił się wówczas pracy pedagogicznej w prestiżowych amerykańskich uczelniach, m.in. w Peabody Institute w Baltimore oraz Juilliard i Manhattan School of Music. Wykształcił grono wybitnych pianistów.

Słowa kluczowe: Mieczysław Münz, polsko-amerykańska pianistka, USA, Kraków, Żydzi

Ewa Fedyczkowska

Uniwersytet Rzeszowski

Nestorzy światowej pianistyki i pedagogiki: Karol Klein, Mieczysław Münz i Leopold Münzer w dobie „teutońskiej” ery XX wieku

W 2025 r. minęła 80. rocznica zakończenia II wojny światowej – największej hekatombi oraz katastrofy moralnej w historii ludzkości XX w. Dwa zbrodnicze systemy totalitarne: nazizm i stalinizm wywarły tragiczne piętno na milionach istnień ludzkich, rujnując ich plany, marzenia i całą dotychczasową egzystencję. Eksterminacja narodu żydowskiego wyniosła około 6 milionów obywateli tej nacji, w tym około 3 milionów polskich Żydów. Konkludując, na terenach dawnej II Rzeczypospolitej przeżył co trzeci europejski Żyd¹.

Żyjący w tych czasach i należący do tej samej grupy wiekowej – Karol Klein, Mieczysław Münz i Leopold Münzer, zmuszeni zostali do weryfikacji i konfrontacji z rzeczywistością zaistniałą po wybuchu II wojny światowej.

Karol Klein – urodzony w 1908 r. w Krakowie i pochodzący ze zasy-milowanej rodziny żydowskiej, był uczniem Wiktora Łabuńskiego (pianisty, kompozytora, dyrygenta i pedagoga), który w latach 1918–1928 mieszkał w Krakowie i był profesorem fortepianu w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego. Co ciekawe, choć Karol Klein w swoich danych biograficznych podaje się jako absolwent krakowskiego Konserwatorium Muzycznego, to jednak w spisie absolwentów brak jego nazwiska². Być

¹ *Zagłada Żydów europejskich*, Edukacja IPN, Łódź 2021, <https://edukacja.ipn.gov.pl> (dostęp: 17.09.2021).

² T. Przybylski, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie*, Kraków 1994.

Ewa Fedyczkowska

może uczęszczał zatem prywatnie do Wiktora Łabuńskiego³, będąc jego muzycznym wychowaniem.



Fot. 1. Karol Klein

Źródło: <https://commons.wikimedia.org> (dostęp: 26.02.2025)

W okresie międzywojennym K. Klein kształcił się jeszcze u Izydora Philippa w Paryżu, a także był uczniem krakowskiego pianisty i pedagoga pochodzenia żydowskiego – Ignacego Friedmanna, u którego brał lekcje w austriackim Alt-Aussee. We wspomnieniach Zbigniewa Drzewieckiego czytamy:

Friedmann uczył niewiele, właściwie znałem tylko jednego jego ucznia, pianistę Karola Kleina. Mistrz przekazał mu lotność palców i dar intymności gry. Na prywatnych seansach (...) Klein potrafił całymi godzinami wprowadzać w zachwyt słuchaczy, sypiąc jak z rękawa dziesiątkami różnych transkrypcji Godowskiego, Rachmaninowa i wielu innych⁴.

Z okresu przedwojennego odnotować jeszcze należy udział Karola Kleina w II Konkursie Chopinowskim z 1932 r., w którym zakończył swoje zmagania na pierwszym etapie.

³ S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, hasło: *Łabuński Wiktor*, Warszawa 2003, s. 380. Jest tu podane, że Karol Klein był jego uczniem.

⁴ Cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 300. Niestety, S. Dybowski w swojej pracy nie podaje źródeł cytowanych materiałów.

Lata II wojny światowej Klein spędził w Warszawie i był ukrywany przez rodzinę polską, natomiast większa część jego rodziny zginęła w obozie zagłady w Bełżcu⁵. Te lakoniczne, zachowane z czasów okupacji hitlerowskiej informacje pozwalają jednak uzmysłowić sobie dramatyzm przeżyć osobistych tego pianisty, który choć ocalał z holokaustu, ale wyszedł z niego okaleczony psychicznie i sam! W recenzjach Zygmunta Mysińskiego czytamy: „Jeżeli czegoś jeszcze gra Kleina nabrała po wojnie, to skupienia i cech, które nawet drobiazgom nadają w jego wykonaniu piętno wzorów klasycznych”⁶.



Fot. 2. Afisz koncertu (16.05.1947)

Źródło: <https://polona.pl/item-view/9acbc044-e8e1-4379-ba5e-c11a55a4e291?page=0> (dostęp: 13.07.2025)

Co ciekawe – recepcja działalności koncertowej Kleina była skrajnie zróżnicowana. W krytycznych recenzjach autorstwa Wandy Bacewicz, Henryka Swolkenia oraz Jerzego Broszkiewicza gra tego pianisty określana była jako automatyczna, bez polotu, bez zrozumienia, w zbyt dużym stopniu zobiektywizowana i choć technicznie bez zarzutu, to z pełną

⁵ W „aktach sprawy o stwierdzenie zgonu” w Archiwum Narodowym w Krakowie, których wnioskodawcą był Karol Klein (akta nr 29/446/40158), znajduje się adnotacja: **1. Samuel Klein**, ur. 25.10.1879 r. w Krakowie s. Salomona i Jetti z Menaschów, zm. w Bochni, zastrzelony przez Niemców; **2. Anna Klein** z Czapnickich, ur. 04.11.1887 r. w Krakowie, c. Leopolda i Jetti z Pilzerów, zm. 31.08.1942 r. w obozie Bełżec; **3. Stefania Klein**, ur. 03.07.1909 r. w Krakowie, c. Samuela i Anny z Czapnickich, zm. 31.08.1942 r. w obozie w Bełżcu.

⁶ Z. Mysiński, cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 300.

rezerwy interpretacją. Z kolei entuzjaści jego wykonania: Zygmunt Mycielski, Jan Ekier, Zbigniew Drzewicki, podkreślali takie dominujące cechy jego pianistyki, jak oszałamiająca technika, a przy tym monumentalny spokój. Może istotnie, jak zauważa Z. Drzewicki, z braku odporności nerwowej „próby estradowe go zawodziły, natomiast w warunkach, gdy był dobrze usposobiony – grał mistrzowsko”⁷. Niestety, niewielka i bardzo słaba jakość techniczna zachowanych nagrań nie pozwoli nam już dokonać własnej oceny jego wykonania.

Działalność pedagogiczna Karola Kleina, rozpoczęta jeszcze w 1928 r., związana była w okresie powojennym z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Krakowie⁸. Już w czerwcu 1945 r. otrzymał on stanowisko profesora klasy fortepianu⁹, piastując od 1 września 1949 do 31 sierpnia 1950 r. funkcję dziekana Wydziału Instrumentalnego. Do jego uczniów należał między innymi Włodzimierz Obidowicz. W styczniu 1951 r. Klein zrezygnował z posady na krakowskiej uczelni i wyemigrował do Izraela, gdzie pracował jako pedagog w Jerozolimie i na Akademii Muzycznej w Tel Awiwie. W Izraelu sporo koncertował, nagrywając także dla tamtejszego radia. Jego ostatni recital odbył się w 1982 r. w Hajfie – wykonał wówczas utwory J. Brahmsa, F. Chopina, I.J. Paderewskiego i S. Rachmaninowa. Zmarł w 1983 r. w Tel Awiwie.

Wśród uczniów Kleina na uwagę zasługuje Ilan Rogoff (1943–2025), absolwent Akademii Muzycznej w Tel Awiwie, laureat I nagrody Konkursu Pianistycznego i Skrzypcowego zorganizowanego przez Amerykańsko-Izraelską Fundację Kulturalną (1958)¹⁰. Rogoff był też, między innymi, uczestnikiem VI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie, kończąc swój udział na pierwszym etapie. Ilan Rogoff był wszechstronnym artystą: pianistą, dyrygentem, edytorem i pedagogiem, prowadząc kursy mistrzowskie z pianistyki i kameralistyki¹¹.

⁷ Z. Drzewicki, cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 300.

⁸ Po II wojnie światowej początkowo funkcjonowało Państwowe Konserwatorium Krakowskie (od 31 sierpnia 1945 r.), przemianowane 1 kwietnia 1946 r. na PWSM.

⁹ Z. Drzewicki, *Wspomnienia muzyka*, Kraków 2010, s. 110, 141.

¹⁰ *Program VI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina*, red. K. Czekaj, Warszawa 1960, s. 58–59.

¹¹ *Israeli Pianist Ilan Rogoff has Died, Age 81*, <https://theviolinchannel.com> (dostęp: 15.11.2025).

Do grona izraelskich uczniów Karola Kleina zalicza się również Rami Bar-Niv (ur. w 1945 r.) – pianista i kompozytor, autor książki *Sztuka palcowania fortepianu – tradycyjna, zaawansowana i innowacyjna*. Dokonał on ponadto jedyne nagrania fortepianowego *Little Notebook for Anna Magdalena Bach*¹².

Zupełnie odmienny przebieg przybrały zarówno życiowe losy, jak też kariera pianisty i pedagoga **Mieczysława Münza**, urodzonego w 1900 r. w rodzinie prawniczej w Krakowie.

Początkowo pobierał lekcje fortepianu u Olgi Stolfowej, a następnie, już w wieku 9 lat, został uczniem Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, kształcąc się pod kierunkiem Jerzego Lalewicza. Gdy w 1913 r. młody pianista wystąpił na koncercie uczniów Konserwatorium Muzycznego, wzbudził wielkie emocje, czego wyrazem może być recenzja Józefa Reissa:

W klasie prof. Jerzego Lalewicza (...) wyjątkowym zjawiskiem jest kilkunastoletni Mieczysław Münz, budzący zdumienie swą muzykalnością i dojrzałością interpretacji, który wykonał *Konzertstück* K. M. Webera¹³.

Gdy w 1912 r. Jerzy Lalewicz przeniósł się do Wiednia aby podjąć pracę na tamtejszej Akademii Muzycznej (Musikakademie), w ślad za nim wyjechał M. Münz, chcąc kontynuować naukę pod jego kierunkiem. Trwała ona do roku 1919, po którym Münz przeniósł się do Berlina, aby kształcić się dalej w Hochschule für Music u Ferruccio Busoniego. Tam też miał miejsce w 1920 r. jego sceniczny debiut, zakończony wielkim sukcesem, podczas którego pianista wykonał aż trzy utwory na fortepian i orkiestrę: *Koncert d-moll* J. Brahmsa, *Koncert Es-dur* F. Liszta oraz *Wariacje symfoniczne* C. Francka.

Kolejny, czteroletni okres w życiu M. Münza wiąże się z pobytem w USA, gdzie znakomity debiut 20 października 1922 r. w Nowym Jorku



Fot. 3. Mieczysław Münz

Źródło: <https://deezer.com/en/album/6256211> (dostęp: 26.02.2025)

¹² Rami Bar-Niv, <https://en.wikipedia.org> (dostęp: 24.11.2025).

¹³ J. Reiss, cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 458.

zaowocował tournée koncertowym z czołowymi orkiestrami i dyrygentami Stanów Zjednoczonych. Jak podają źródła biograficzne, występował z orkiestrami: Bostonu, Filadelfii, Saint Louis, Cincinnati, Nowego Jorku i wielu innych miast, pod batutami takich dyrygentów, jak: A. Rodziński, F. Reiner, S. Kusewicz, V. de Sabata, W. Mengelberg, O. Gabriłowicz¹⁴. W 1925 r. Münz koncertował również w Australii, o czym napisała ówczesna prasa:

W Melbourne gościło dwoje znakomitych koncertantów polskich: słynny (...) na całym świecie Mieczysław Münz i równie głośną sławą ciesząca się śpiewaczka p. Lechowska z opery „La Scala” w Mediolanie¹⁵.



Fot. 4. Mieczysław Münz podczas pobytu w Australii, 1925. Pianista w towarzystwie muzyków. Fotografia sytuacyjna podczas biegu

Źródło: <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/web/guest/jednostka/-/jednostka/5909599?refererPlid=2144199>, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/11/6746 (dostęp: 13.07.2025)

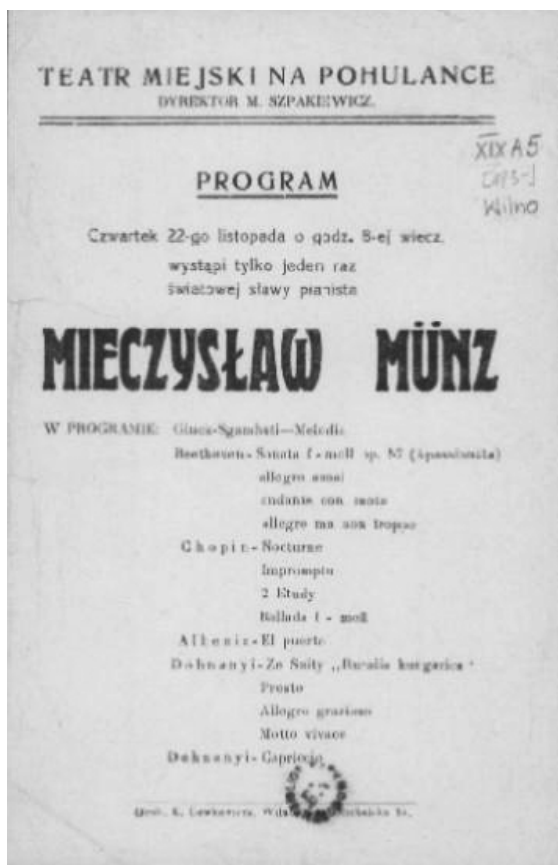
Przebywając pod koniec 1926 r. z koncertami w Polsce, Münz poznał Anielę (Nełę) Młynarską, córkę znakomitego dyrygenta Emila Młynarskiego, z którą wziął ślub w obrzędku katolickim (poprzedzony chrztem oraz nauką religii i doktryny chrześcijańskiej). Małżeństwo to, trwające od 1928 do 1931 r., zakończyło się rozwodem, po którym Aniela Młynarska związała się dożywotnio węzłem małżeńskim z Arturem Rubinsteinem. Rozpad związku był ogromnym dramatem osobistym dla Münza, który

¹⁴ Z. Judycki, *Polscy muzycy w świecie*, Warszawa 2015, s. 177; por. *Słownik muzyków polskich*, hasło: Münz Mieczysław, red. J. Chomiński, t. II, Kraków 1967.

¹⁵ „Światowid – ilustrowany kurier tygodniowy”, 4.07.1925, *Wczasy naszych gwiazd koncertowych*.

ostatecznie, za namową przyjaciela – Józefa Hofmanna, podjął najpierw pracę pedagogiczną na Curtis Institute of Music w Filadelfii (lata 1930–1932). Następnie w 1932 r. podpisał kontrakt na kilkumiesięczne tournée po Ameryce Południowej, koncertując w Rio de Janeiro, Sao Paulo oraz Buenos Aires, gdzie obchodził jubileusz swojego pięćsetnego występu publicznego. Kolejne gigantyczne tournée artysty po Brazylii, Argentynie i Urugwaju odbył w 1937 r., kiedy to występował pod batutą między innymi: S. Kusewickiego, W. Mengelberga i G. Fitelberga. Następny wójaż, podczas którego Münz wykonał ponad 100 występów, odbył się w Japonii, Australii oraz Chinach.

Mieczysław Münz pamiętał też o Polsce, którą odwiedzał w 1934 i 1935 r., grając w Wilnie, Lwowie, Katowicach i Krakowie. Jego występy udokumentowało Polskie Radio.



**Fot. 5. Afisz koncertu
z 22 listopada (?)
w Teatrze Miejskim
na Pohulance w Wilnie**

Źródło: fbc.pionier.net.pl
(dostęp: 14.07.2025)

Ostatni raz przed wojną Münz koncertował w Polsce w 1938 r., występując dwukrotnie w Warszawie, co po koncercie z dnia 21 października 1938 r. zrelacjonował Konstanty Regamey:

Münz ma wszelkie dane na wspaniałego pianistę: idealną technikę, piękny ton, kulturę muzyczną, a (...) robi to, jakby nie chciał umyślnie tych walorów wykorzystać (...). Toteż efektowna *Rapsodia na temat Paganiniego* Rachmaninowa wypadła w jego interpretacji, oszalamiającej pod względem technicznym, dziwnie płasko i bez perspektywy. A szkoda (...), bo czasem ten pianista wspinał się na wyżyny dostępne tylko wybranym¹⁶.



Fot. 6. Mieczysław Münz przy fortepianie

Źródło: <https://www.thepianofiles.com> (dostęp: 15.07.2025)

W okresie II wojny światowej M. Münz przebywał w Ameryce, dzięki czemu uniknął prześladowań czy nawet śmierci. Niestety, jego rodzina zamieszkująca w Europie zginęła, stając się kolejnymi ofiarami holokaustu.

W latach 40. XX w. u Münza pojawiły się problemy zdrowotne związane z ruchomością prawej ręki (zdiagnozowane jako ogniskowa dystonia), co zmusiło go do nagłego zakończenia kariery pianistycznej i skoncentrowania się na działalności pedagogicznej. Wśród jego uczniów znalazło się wielu wybitnych pianistów światowego formatu, m.in.: Emanuel Ax, Antonio Barbosa, Felicja Blumenthal, Alan Feinberg, Walter Hautzig, Hindemitsu Hayashi, Eugen Indjic, a także Paweł Chęciński i Jan Ekier. Uczniowie ogromnie go lubili i cenili. Sara Devis Buechner, kształcząca się pod kierunkiem Münza do jego śmierci w 1976 r., opisuje ćwiczenia pianistyczne, które Münz z kolei przejął od Bussoniego:

¹⁶ K. Regamey, cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 457, 458.

Był wielkim zwolennikiem wariantów rytmicznych, jako gruntownej praktyki technicznej i treningu. Takie ćwiczenia sprawiały, że przygotowanie 2-minutowej etiudy Chopina zajmowało do 2 godzin dziennie, aby ją dokładnie przećwiczyć (...). Rezultaty tego były potężne (...) czułam się całkowicie bezpiecznie przy fortepianie, mając swobodę interpretacji i nawet nie myśląc o wymaganiach technicznych na scenie¹⁷.

M. Münz wykładał na następujących uczelniach: Konserwatorium Muzyczne w Cincinnati (1928), Curtis Institute of Music w Filadelfii (1941–1963), Peabody Institute w Baltimore (1946–1965), Manhattan School of Music w Nowym Jorku (1963–1975), Juilliard School of Music w Nowym Jorku (1963–1975)¹⁸. Prowadził też kursy mistrzowskie na Uniwersytecie Geidai w Tokio. Zmarł w Nowym Jorku 25 września 1976 r.

Spośród kreślonych sylwetek pianistów pochodzenia żydowskiego najtragiczniejszy los stał się udziałem **Leopolda Münzera**, urodzonego w 1901 r. we Lwowie.

Jego życie wraz z działalnością artystyczną można podzielić na trzy wyraźne fazy: okres edukacji artystycznej, następnie działalności pianistycznej i pedagogicznej, wreszcie lata wojny i okupacji. Leopold Münzer¹⁹ kształcił się, podobnie jak Mieczysław Münz, u Jerzego Lalewicza w czasie, gdy ten w latach 1919–1921 nauczał fortepianu w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Następnie wyjechał do Wiednia i tam doskonalił swoje umiejętności pod kierunkiem Eduarda Steuermanna (ucznia Ferruccia Busoniego) oraz Emila von Sauera (ucznia F. Liszta). Ten ostatni w znacznym stopniu ukształtował styl jego techniki pianistycznej oraz interpretacji



Fot. 7. Leopold Münzer (1932)

Źródło: <https://koffler.polmic.pl> (dostęp: 26.02.2025)

¹⁷ M. Ainlay, *Magnificat Münz*, The Piano Files, 2015, <https://www.thepiano-files.com> (dostęp: 13.07.2025).

¹⁸ Z. Judycki, *Polscy muzycy...*, s. 177.

¹⁹ Obok zapisu: Münzer, pojawiają się równolegle formy nazwiska: Muenzer (zob. Józef Koffer); Mincer (zob. Isachar Fater).

muzycznej. Równolegle Münzer studiował też kompozycję u Hansa Eislera (ucznia Arnolda Schönberga).

Jego debiut pianistyczny miał miejsce w Wiedniu w 1920 r., następnie Münzer odbył tournée koncertowe po Włoszech, Francji, Holandii oraz Niemczech. W Polsce jego nazwisko zaczęło się pojawiać w środowisku muzycznym oraz relacjach prasowych, gdy jako uczestnik I Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina, odbywającego się w 1927 r. w Warszawie, został finalistą i ostatecznie otrzymał Dyplom Honorowy, będący odpowiednikiem późniejszego wyróżnienia²⁰. Krytycy pisali o nim jako „pianiście zupełnie dojrzałym, o wielkim talencie i pięknym tonie”²¹. Kolejne koncerty Münzera w Krakowie, Lwowie oraz stolicy każdorazowo spotykały się z ogromnym uznaniem zarówno publiczności, jak i krytyki muzycznej. Leopold Münzer szczególnym upodobaniem darzył dzieła J.S. Bacha, W.A. Mozarta, L. v. Beetho-vena, które „były bliskie jego naturze (...) uwydatniając ogromną powagę, skupienie, a także zdolność do natychmiastowego chwytania formy utworu”²². Pianista ten z dużym powodzeniem wykonywał też dzieła współczesne, np. utwory fortepianowe A. Honeggera, K. Szymanowskiego, S. Prokofiewa, którego darzył wyjątkowym sentymentem, dokonując prawykonań jego utworów w wielu miastach Europy. Leopold Münzer był też pierwszym wykonawcą w Polsce kompozycji D. Milhauda, F. Poulenca, F. Deliusa, A. Baxa, D. Szostakowicza i J. Kofflera. L. Münzera łączyła ponadto wielka przyjaźń z Kofflerem, który dedykował mu swój *I Koncert fortepianowy op. 13*. Był on też świadkiem na rabinackim ślubie Józefa i Róży Kofflerów, który odbył się we Lwowie w 1929 r.

Aktywność koncertowa przeplatała się u L. Münzera z działalnością pedagogiczną. W latach 1928–1938 był profesorem fortepianu Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, a od 1939 r. profesorem na tzw. Wydziale specjalnym Konserwatorium Lwowskiego im. Mykoły Łysenki²³. Od 1930 r. Leopold Münzer wszedł do zarządu

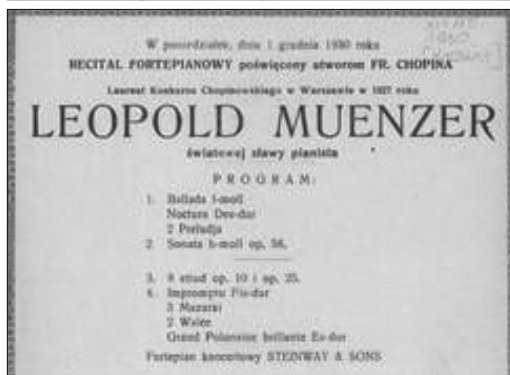
²⁰ Zob. I Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina, Wikipedia, pl:m.wikipedia.org

²¹ „Przegląd Muzyczny”, cyt. za: S. Dybowski, *Słownik...*, s. 461.

²² S. Dybowski, *Słownik...*, s. 462.

²³ W 1939 r. powstało Lwowskie Państwowe Konserwatorium z połączenia Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki, Konserwatorium Polskiego

Lwowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej²⁴. W latach 30. XX w. rozwijał intensywną działalność koncertową, a z uwagi na swój bogaty i oryginalny repertuar, występował wielokrotnie w Warszawie, Berlinie oraz odbył tournée po Rumunii.



Fot. 8. Afisz koncertu z 30 listopada 1930 r. Fot. 9. Afisz koncertu z 1 grudnia 1930 r.

Źródło: <https://polona.pl> (dostęp: 12.07.2025). Źródło: <https://polona.pl> (dostęp: 12.07.2025)

L. Múnzer należał także do Stowarzyszenia Humanistycznego „Leopolis”, istniejącego we Lwowie i będącego ogniwem Niezależnego Zakonu Przymierza (Independent Order B'nei B'rith), którego działalność obejmowała aktywność kulturalno-oświatową, jak też charytatywną²⁵.

(dawniej Galicyjskiego) Towarzystwa Muzycznego, Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Lwowskiego.

²⁴ L. Múnzer działał w zarządzie tego stowarzyszenia obok m.in.: A. Chybińskiego, A. Sołtysa, S. Łobaczewskiej, Z. Lissy, J. Kofflera.

²⁵ J. Koffler, *Leopold Múnzer (1901-1943) pianista, pedagog*, <https://koffler.polmic.pl>.

Mund Jakób, przemysłowiec, współwł. f-y Bracia Mund, Lwów, Sykstuska 23, m. Frydrychów 4. Tel. 205-78. m. 227-73. (18/XII 1920).

Mund Maurycy, przemysłowiec, współwł. f-y Bracia Mund, Lwów, Sykstuska 23, m. Frydrychów 4. Tel. 205-78, m. 227-73. (18/XII 1920).

Dr. Münzer Jakób, lekarz, prymarj. szpit. im. Lazarusa, Lwów, Słowackiego 4. Tel. 215-82. (4/VI 1922).

Münzer Leopold, profesor muzyki, Lwów, Sykstuska 17. Tel. 265-14. (9/I 1937).

Fot. 10. Książka adresowa członków żydowskich organizacji stowarzyszeń humanitarnych B'nei B'rith w Rzeczypospolitej Polskiej w Krakowie z 1935 r.

Źródło: <https://koffler.polmic.pl> (dostęp: 12.07.2025)

Wśród uczniów Leopolda Münzera wymieniani są: Jan Gorbaty i Fryderyk Portnoj (uczestnicy III Konkursu Chopinowskiego w 1937 r.), Piotr Łoboz, Czesław Halski, Leopold Kozłowski-Kleinman (zwany ostatnim klezmerem Galicji).

Z dniem 17 września 1939 r., gdy wojska radzieckie zajęły wschodnie tereny Polski, Münzer, mieszkający we Lwowie, stał się automatycznie obywatelem ZSRR, co wykorzystał, koncertując z wielkim sukcesem w Charkowie, Odessie, Leningradzie i Moskwie. Tę pozytywną passę przerwała wojna niemiecko-rosyjska i wkroczenie Niemców do Lwowa w 1941 r. Od tego momentu liczne egzekucje i deportacje do obozów zagłady objęły przedstawicieli polskiej i żydowskiej inteligencji, w tym profesorów wyższych uczelni. Dalsze tragiczne losy Leopolda Münzera w relacjach historyków, jak i bezpośrednich świadków nie są ani spójne, ani jednoznaczne. Najczęściej powtarzającym się wątkiem jest pobyt Münzera w getcie lwowskim, gdzie przebywał do 1942 r., pracując fizycznie w warsztatach miejskich. Następnie przeniesiony został do założonego przez Niemców obozu koncentracyjnego w Janowie (zlokalizowanego przy ul. Janowskiej we Lwowie), gdzie grał w orkiestrze obozowej. Obóz Janowski w założeniach nazistów miał charakter przejściowy, skąd deportowano więźniów do obozu zagłady w Bełżcu. Został on zlikwidowany w listopadzie 1943 r.

Zarówno data, jak i miejsce śmierci Leopolda Münzera nie są dokładnie znane, choć różne źródła wskazują na rok 1942. Lakoniczna, ale chyba

najtrafniejsza wydaje się informacja zawarta w publikacji Isachara Fatera: „Zamordowany w czasie okupacji hitlerowskiej w 1942 roku”²⁶.

Leopold Münzer był jednym z ogromnej rzeszy artystów i muzyków żydowskich, których życie i kulturotwórcza działalność zostały brutalnie przerwane w czasie XX-wiecznej „teutońskiej” zagłady. Nie zdołali oni opuścić na czas strefy zagrożenia, jaką objął europejski hitleryzm, i emigrować, jak inni żydowscy artyści, którzy, jak to trafnie określił Marian Fuks, zostali „ocaleni przez nieobecność”²⁷. Ich zachowana spuścizna zawarta w dokumentach, publikacjach historycznych oraz nagraniach fonograficznych, a także relacje świadków ich życia, pozwoliły naszkicować portret pamięci zarówno tych, którzy przeżyli, jak i tych, którzy przedwcześnie odeszli.

Bibliografia

- Czekaj Kazimierz, *Program VI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina*, Warszawa 1960.
- Drzewiecki Zbigniew, *Wspomnienia muzyka*, Kraków 2010.
- Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
- Fater Issachar, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, Warszawa 1997.
- Fuks Marian, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989.
- Judycki Zbigniew, *Polscy muzycy w świecie*, Warszawa 2015.
- Książka adresowa członków związku żydowskich stowarzyszeń humanitarnych „B'nei B'rith” w Rzeczypospolitej Polskiej w Krakowie, Kraków 1937.
- Przybylski Tadeusz, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie*, Kraków 1994.

Czasopisma

- „Świat” – pismo tygodniowe ilustrowane, 1932, nr 5.
- „Światowid – ilustrowany kurier tygodniowy”, 1925, nr 27.

Strony internetowe

- Ainly Mark, *Magnificat Münz*, <https://www.thepianofiles.com>
- Archiwum Narodowe w Krakowie, <https://ank.gov.pl/sygn.29/446/40158>
- Koffler Józef, *Leopold Münz (1901–1943), pianista, pedagog*, <https://koffler.polmic.pl>
- Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/web/guest/jednostka/-/jednostka/5909599?refererPlid=2144199>
- Polona, <https://polona.pl/item-view/9acbc044-e8e1-4379-ba5e-c11a55a4e291?page=0>
- The violin channel, *Israeli Pianist Ilan Rogoff has Died*, <https://theviolinchannel.com>
- Zagłada Żydów europejskich*, Edukacja IPN, Łódź 2021, <https://edukacja.ipn.gov.pl>

²⁶ I. Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, Warszawa 1987, s. 233.

²⁷ M. Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989, s. 197.

The Doyens of World Piano and Pedagogy: Mieczysław Münz, Leopold Münzer and Karol Klein in the "Teutonic" Era of the 20th Century

Abstract

In 2025, it will be 80 years since the end of World War II – the greatest extermination in the history of humanity in the 20th century. Two totalitarian systems: Nazism and Stalinism had a tragic impact on millions of people. The extermination of the Jewish nation in the part of Europe occupied by the Germans reached 6 million citizens, including about 3 million Polish Jews. Every third Polish Jew survived in the territories of the Second Polish Republic.

Karol Klein (born in 1908 in Kraków) came from a Jewish family. He took piano lessons from W. Łobuński, then from I. Philipp in Paris. He was also a student of I. Friedmann. In 1932 he participated in the 2nd International Chopin Piano Competition in Warsaw. During World War II K. Klein was hidden by a Polish family in Warsaw, and his family died in the extermination camp in Bełżec. After the war Klein resumed concerts, his performances were characterized by masterful technique and interpretation. As a teacher he worked in Kraków, Jerusalem and Tel Aviv, where he died in 1983.

Mieczysław Münz (born in 1900 in Kraków) came from a family of lawyers. At the age of 9 he began his studies at the Conservatory of the Music Society in Kraków from J. Lalewicz. He continued his studies in Vienna, then in Berlin with F. Busoni. He made his debut in 1920 in Berlin, then in 1922 in New York. In 1932 and 1937 he gave concerts in South America, he also performed in Japan, Australia and China. Münz gave concerts in Poland in the years: 1926–1938 (Warsaw, Lviv, Vilnius, Kraków). During World War II he lived in America, and all of his family in Europe died as victims of the Holocaust. In the 1940s he had problems with his right hand and ended his career as a pianist. His students were: Emanuel Ax, Eugen Indjic, Jan Ekier, F. Blumenthal. He died in 1976 in New York.

Leopold Münzer (born in 1901 in Lviv), was a student of J. Lalewicz at the Conservatory of the Galician Music Society in Lviv. He continued his piano studies in Vienna (with E. Steurman and E. von Sauer) and composition with H. Eisler. As a pianist, he debuted in Vienna in 1920, then gave concerts in Italy, France, Holland, Germany, Poland, Romania. In 1927 he was a finalist of the 1st International Chopin Piano Competition in Warsaw (he received an Honorary Diploma). In his repertoire, he preferred: Bach, Mozart, Beethoven and contemporary works: Honnegger, Szymanowski, Prokofiev, Shostakovich. He was a professor of piano at the Galician Music Society in Lviv and a member of the Polish Society of Contemporary Music. After the German occupation of Lviv, he was in the ghetto, then in the concentration camp in Janów. Leopold Münzer was murdered by the Germans in November 1942.

Keywords: Karol Klein, Mieczysław Münz, Leopold Münzer, Jews, pianists, teachers, holocaust, Galicia

Hanna Karaś

Przykarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stefanyka
(Iwano-Frankiwsk, Ukraina)

Emanuel Feuermann – wybitny wiolonczelista i jego światowa kariera

Los obdarzył Emanuela (Munio) Feuermanna, jednego z najwybitniejszych wiolonczelistów pochodzenia żydowskiego, zaledwie czterdziestoma latami życia i działalności artystycznej (22 listopada 1902 r., Kołomyja, obecnie obwód iwanofrankowski, Ukraina – maj 1942 r., Nowy Jork, USA). Mimo krótkiego życia artysta pozostawił wyraźny ślad w sztuce gry na wiolonczeli. Niestety, przegląd literatury w języku ukraińskim poświęconej jego działalności ujawnia, że w publikacjach naukowych¹, periodykach² i encyklopediach³ ukazało się jedynie kilka artykułów na jego temat. Tymczasem w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii i Polsce twórczość Feuermanna cieszyła się zainteresowaniem badaczy, takich jak Seymour Itzkoff⁴, Annette Morreau⁵, Brinton Smith⁶, M. Fuks⁷ i innych.

¹ Ł. Lechnyk, *Stawetnyj wiolonczelist z Kołomyji Emanuel Fojerman (1902–1942)*, w: *Musica humana: zbirnyk statej, kafedry muzycznoji ukrainistyky*, cz. 1: Do 150-littja Lwiwśkoji konserwatoriji / widpow. red. J. Jasinowski [Naukowi zbirky ŁDMA im. M. Łysenka, 8, Instytut ukrainoznawstwa im. I. Krypiakewycza NAN Ukrainy, serija: Istorija ukraińskoji muzyky, 10], Lwiv 2003, s. 274.

² J. Jasinowski, *Mołytwa za muzykanta: pamiati Emanuela Fojermana*, „Proswita”, Lwiv 1992, № 32, grudeń; J. Jasinowski, *Pamiati wydatnoho wiolonczelista [Emanuel Fojerman]*, „Szofar”, Lwiv 1993, № 18, siceń.

³ I. Łysenko, *Fojerman Emanuel*, w: I. Łysenko, *Słownik muzykantiw Ukrainy*, Rada, Kyjiw 2005, s. 313.

⁴ S. Itzkoff, *Emanuel Feuermann, Virtuoso. A Biography. With Notes on Interpretation by Emanuel Feuermann and A Discography of Feuermann Recordings by Fred Calland and Seymour W. Itzkoff*. University of Alabama Press, 1979; S. Itzkoff, *Emanuel Feuermann, Virtuoso*, 2nd ed., Reimund-Maier-Verlag, Schweinfurt 1995.

⁵ A. Morreau, *Emanuel Feuermann*, Yale University Press, New Haven and London 2002, s. 420.

⁶ B. Smith, *The physical and interpretive technique of Emanuel Feuermann*, Thesis (D.M.A.). Juilliard School of Music, New York 1998.

⁷ M. Fuks, *Muzyka ocalona – judaica polskie*, Warszawa 1989, s. 271.

Profesor Jurij Jasinowski podkreśla:

Emanuel Feuerman pojawił się na scenie koncertowej później niż słynny Pablo Casals, jednak z takim samym niepowtarzalnym blaskiem talentu jak Enrico Mainardi, Maurice Maréchal, Pierre Fournier czy Grigorij Piatigorski⁸.

Miastem rodzinnym wirtuoza, którego nazwisko zapisało się w historii światowej sztuki, była Kołomyja.

Lubomir Lechnik pisał:

Ojciec muzyka był samoukiem, który grał na skrzypcach i wiolonczeli. Matka również pochodziła z rodziny muzyków ludowych i miała talent muzyczny. Starszy brat, Zygmunt, był utalentowanym skrzypkiem, który już w wieku pięciu lat występował publicznie, stając się dla małego Munia wzorem do naśladowania. Zafascynowany wczesnymi sukcesami muzycznymi Jana Kubelika i Miszy Elmana, ojciec w 1907 roku przeprowadził się z rodziną do Wiednia. Dwa lata później Zygmunt rozpoczął naukę w Akademii Muzycznej u Otakara Ševčíka, który wcześniej przez niemal dwie dekady pracował na Ukrainie. Munio początkowo grał na skrzypcach, trzymając je – podobnie jak ojciec – w sposób przypominający grę na wiolonczeli. Gdy ojciec dostrzegł w synu wielki talent muzyczny, zdecydował się dać mu wiolonczelę⁹.

Początki formacji młodego wykonawcy są ściśle związane z Wiedniem. Kształcił się u Friedricha Buxbauma, członka kwartetu Arnolda Rosé – Rosé Quartet, a następnie u Antona Waltera. W wieku dziewięciu lat dał swój pierwszy koncert. Później Emanuel kontynuował naukę w Lipsku u niemieckiego wiolonczelisty Juliusa Klengela, członka Gewandhaus-Quartett.

Wyjątkowe zdolności muzyczne, ogromna pracowitość oraz studia u wybitnych pedagogów-wiolonczelistów przyczyniły się do błyskotliwego startu E. Feuermanna jako pedagoga. W wieku 16 lat przyjeżdża do Kolonii, a rok później, mając niespełna 17 lat, obejmuje stanowisko profesora w Konserwatorium Kolońskim. Z wyjątkiem jednego ucznia w jego wieku, pozostali byli starsi od swojego nauczyciela. Ucząc innych, sam wciąż się uczył. W latach 1929–1933 objął stanowisko

⁸ J. Jasinowski, *Motywa...*

⁹ Ł. Lechnyk, *Stawetnyj wiolonczelist...* s. 274.

profesora w Wyższej Szkole Muzycznej w Berlinie, stając się najmłodszym profesorem w historii tej uczelni¹⁰.

W tym czasie współpracuje z Paułem Hindemithem, który grał na altówce w trio smyczkowym z Feuermannem i Wolfsthalem, a także występuje z Jaszą Heifetzem, Williamem Primrosem i Arturem Rubinsteinem.

W 1933 r. Feuermann został zwolniony ze stanowiska w Konserwatorium Berlińskim z powodu żydowskiego pochodzenia. Wraz z Paułem Hindemithem przeniósł się do Londynu. Swoje pierwsze międzynarodowe tournée jako wiolonczelista odbył w 1933 r., odwiedzając Chiny, Japonię, Jawę oraz Amerykę. Następnie powrócił do Europy, gdzie koncertował w Londynie i Zurychu. Londyński krytyk Steward Reid pisał: „Nie sądzę, by mogły istnieć jakiegokolwiek wątpliwości, że Feuermann jest najlepszym żyjącym wiolonczelistą – z wyjątkiem jednego, Casalsa...”¹¹.

Po ślubie w 1935 r. E. Feuermann wyrusza w drugie zagraniczne tournée do Ameryki Południowej. Wkrótce potem małżeństwo zamieszkało w Zurychu.

W 1938 r. E. Feuermann przypadkowo znalazł się w Wiedniu w czasie aneksji Austrii. Miał szczęście, że natychmiastową pomoc zaoferował mu światowej sławy polski skrzypek-wirtuoz Bronisław Huberman, który pomógł rodzinie Feuermannów uciec do brytyjskiej Palestyny. Stamtąd Feuermannowie wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych.

W USA E. Feuermann nauczał prywatnie oraz w Curtis Institute of Music aż do swojej śmierci. Każde jego publiczne wystąpienie spotykało się z entuzjastycznymi recenzjami krytyków muzycznych. W Stanach Zjednoczonych nagrał liczne legendarne interpretacje muzyki kameralnej z Jaszą Heifetzem, Arturem Rubinsteinem i innymi. Jascha Heifetz stwierdził, że taki talent jak Feuermanna pojawia się raz na sto lat, a Artur Rubinstein nazwał go „najwybitniejszym wiolonczelistą wszech czasów”¹².

E. Feuermann uważał wiolonczelę za niezwykle trudny instrument do opanowania i często powtarzał: „To okropny instrument, nikt nie

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ E. Feuermann, *Master the Cello*, <https://www.masterthecello.com/gasp/emanuel-feuermann> (dostęp: 30.12.2025).

¹² *Ibidem*.

powinien na nim grać, zostawcie go. To niewiarygodnie trudne. Po co marnować życie i siły na tego potwora?"¹³.

Jeśli chodzi o styl wykonawczy, to – jak podkreśla L. Lechnik – Feuermann łączył w nim różne szkoły. Początkowo pozostawał pod wpływem swojego brata i szkoły Otakara Ševčíka, później – niemieckiej szkoły Juliusa Klengla, a także Dirana Alexanyana i jego nauczyciela Pablo Casalsa:

Styl gry Feuermanna charakteryzował się niezwykłą precyzją i lekkością. Jego wykonania były eleganckie i pełne najwyższej klasy artystycznego smaku. (...) Niezwykła sprawność lewej ręki była wręcz niewiarygodna. Jednym z jego popisowych numerów podczas spotkań towarzyskich było wykonanie finału Koncertu skrzypcowego Mendelssohna, trzymając skrzypce jak wiolonczelę – a jego gra była tak perfekcyjna technicznie, że niewielu obecnych mogło mu dorównać¹⁴.

E. Feuermann występował razem z tak wybitnymi muzykami, jak skrzypkowie Jascha Heifetz i Carl Flesch, pianiści Artur Schnabel i Gerald Moore, a także dyrygent Arturo Toscanini.

E. Feuermann był wykonawcą-wirtuozem, który poszerzył wyobrażenie o możliwościach wiolonczeli, swobodnie wykorzystując jej najwyższe, „skrzypcowe” rejestry. Jego gra wyróżniała się szczerością, wyzuciem stylu oraz rzadkim pięknem dźwięku.

Jeden z jego akompaniatorów, Gerald Moore, tak pisał o Feuermannie:

Jego intonacja była doskonała, artykulacja – maksymalnie przejrzysta, a dźwięk – wspaniały. Do tego dochodziła mistrzowska kontrola rytmu. Wszystkie te cechy stanowiły fundament jego artyzmu. Na ich podstawie jego twórcza wyobraźnia sięgała szczytów. Jego gra, podobnie jak jego osobowość, były ucieleśnieniem doskonałego smaku. Nawet przy gorącym temperamencie potrafił w pełni nad sobą panować i wydawał się najbardziej otwartą osobowością, jaką można było spotkać. Jako człowiek był niezwykle zrównoważony, przyjazny w kontaktach i pełen szacunku oraz życzliwości wobec innych¹⁵.

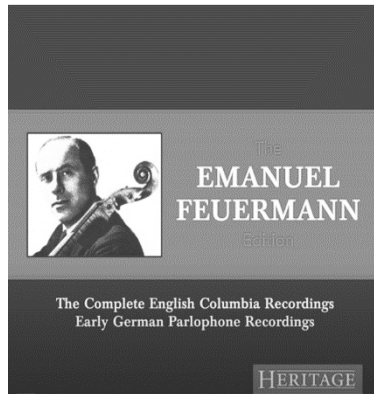
Repertuar wiolonczelisty obejmował dzieła kompozytorów od epoki baroku po współczesność: J.S. Bacha, J. Haydna, L. van Beethovena, F. Schu-

¹³ *Ibidem*, s. 275.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 275–276.

berta, A. Dvořáka, Davida Poppera, F. Chopina, C. Saint-Saënsa, R. Straussa, Ernő Dohnányiego, P. Hindemitha, M. Regera, A. Schönberga i E. Blocha. W jego programach znajdowały się sonaty, suity, tria i koncerty.



**Fot. 1. Cello Sonata in A Major, Op. 69: III. Adagio cantabile – Allegro vivace Ludwig van Beethoven Emanuel Feuermann Myra Hess
The Emanuel Feuermann Edition © 2013 Heritage Records**

Źródło: Cello Sonata in A Major, Op. 69: III. Adagio cantabile – Allegro vivace, https://www.youtube.com/watch?v=4y84ewtgokA&list=PLVVydzWYmxcndhM_Z_inqBLJzH9rzM0JL&index=17 (dostęp: 1.06.2025)



Fot. 2. Hindemith: Sonata for Unaccompanied Cello, Op. 25, No. 3 Emanuel Feuermann, cello Recorded January 27, 1934, in EMI's Studio No. 3, Abbey Road, London, on Columbia matrices CAX 7076 and CAX 7077. Issued in the USA in 1937, as Columbia 69001-D; also issued in Japan as Columbia S-1032 (with a special picture label). The record was apparently unissued in Europe

Źródło: Hindemith Unaccompanied Cello Sonata (Feuermann, 1934), https://www.youtube.com/watch?v=lu0MQ9jnD3s&list=PLVVydzWYmxcndhM_Z_inqBLJzH9rzM0JL&index=18 (dostęp: 1.06.2025)

Zachowały się nagrania wideo z jego koncertowych występów, a także płyty wydane przez takie wytwórnie, jak PARLOPHON, Columbia Record, Rare Recordings, Pearl, EMI ALP, Heritage Records i inne.

Nagranie utworu *Spinning Song*, op. 55 nr 1 Davida Poppera w wykonaniu Emanuela Feuermanna i Teddy'ego Saidenberga (Rare Recordings 1934–1942) pozwala dobrze przyjrzeć się dłoniom mistrza i jego fenomenalnej technice gry¹⁶. Z kolei nagranie *Nocturnu Es-dur* wybitnego polskiego kompozytora Fryderyka Chopina nie tylko ukazuje szczególnie cechy interpretacji E. Feuermanna, lecz także uprzystępnia archiwalne fotografie miasta Kołomyja z początku XX w.¹⁷

Wszystkie dostępne obecnie w Internecie nagrania audio i wideo słynnego wiolonczelisty Emanuela Feuermanna umożliwiają specjalistom w dziedzinie wiolonczeli dokładniejszą analizę jego indywidualnego stylu wykonawczego oraz interpretację utworów.

Jak podaje L. Lechnik, „Nagła śmierć Mistrza była spowodowana wieścią o tym, że naziści schwytali jego ojca, również muzyka, i zmusili go do szorowania żrącą sodą kaustyczną gołymi rękami chodnika przed jego własnym domem”¹⁸. W jego kondukcje pogrzebowym szli najwybitniejsi muzycy swego czasu: pianiści Rudolf Serkin i Artur Schnabel, skrzypkowie Mischa Elman i Bronisław Huberman oraz dyrygenci George Szell, Eugene Ormandy i Arturo Toscanini. Podczas ceremonii Toscanini nie wytrzymał emocjonalnie i wykrzyknął: „To było morderstwo!”¹⁹.

Ukraina i rodzinna Kołomyja pamiętają Emanuela Feuermanna jako swojego krajana i wybitnego muzyka. Z okazji 90. rocznicy urodzin Mistrza, 19 listopada 1991 r., w Kołomyi odbyła się uroczysta akademie w ramach VI Festiwalu Muzycznego im. Anatolija Kos-Anatolskiego. Słowo wstępne wygłosił wówczas docent (obecnie profesor) Lwowskiego

¹⁶ David POPPER, *Spinning Song* – Emanuel Feuermann (Cello), Theodore Saidenberg (Piano) Rare Recordings 1934 to 1942, https://www.youtube.com/watch?v=0F9TDRKixg&list=PLVvydzWYmxndhM_Z_inqBLJzH9rzM0JL&index=1 (dostęp: 6.01.2025).

¹⁷ Chopin: Nocturne Es-dur played on cello! – Emanuel Feuermann, 1929, <https://www.youtube.com/watch?v=7AGOYeGs6eo>, dostęp: 6.01.2025.

¹⁸ *Ibidem*, s. 276.

¹⁹ S. Itzkoff, *Emanuel Feuermann, Virtuoso*, 2nd ed. Schweinfurt, Germany: Reimund-Maier-Verlag, 1995. s. 190.

Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki (obecnie – Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M.W. Łysenki), Jurij Jasinowski, który opowiedział „o twórczej drodze wybitnego wiolonczelisty oraz zwrócił uwagę na artystyczne i kulturalne więzi między narodami żydowskim i ukraińskim”²⁰.

Podczas akademii zaprezentowano nagrania utworów w wykonaniu E. Feuermanna.

Docent Lwowskiego Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki, znany pedagog-wiolonczelista i członek Towarzystwa im. Szolemaja Alejchema Jewhen Szpicer w swoim wystąpieniu podkreślił, że „Feuermanna charakteryzował rygorystyczny, akademicki styl wykonawczy, dzięki któremu udało mu się uniknąć pewnych elementów romantycznej swobody, typowej dla interpretacji w pierwszej połowie XX wieku”²¹.

Podczas koncertu poświęconego E. Feuermannowi dominowała muzyka wiolonczelowa w wykonaniu studentów klasy wiolonczeli docentów Jewhena Szpicera i Jurija Laniuka. Jurij Jasinowski upamiętnił program tego koncertu, który obejmował utwory z repertuaru E. Feuermanna: *Suitę* I. Strawińskiego (wyk. Natalia Cajc), *Sonatę* C. Debussy’ego i *Sarabandę* z *VI Suity* J.S. Bacha (wyk. E. Rzezacz), *Koncert* J. Haydna (wyk. T. Menczyńskij) z towarzyszeniem pianistki Natalii Pelech, laureatki międzynarodowego konkursu²².

Do muzyków lwowskich dołączyli artyści z Kołomyi. Podczas koncertu zabrzmiał *Marsz wojenny na tematy żydowskie* autorstwa ukraińskiego kompozytora Stanisława Ludkiewicza, pochodzący z jego opery *Bar Kochba*. Utwór został wykonany w duecie fortepianowym przez nauczycielki Kołomyjskiej Szkoły Muzycznej nr 1 – Anzelę Gabrielian i Irynę Zineć. W finale koncertu orkiestra kameralna Lwowskiego Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki, pod batutą wybitnego kompozytora Myrosława Skoryka, zaprezentowała modlitwę *Kol Nidre* Maksa Brucha. „Ten wzniosły utwór stał się prawdziwą modlitwą za wybitnego muzyka – Żyda, który urodził się w ukraińskim mieście”²³.

²⁰ J. Jasinowski, *Pamięci wydatnoho wiolonczelista...*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

Wśród gości obchodów znalazł się znany w regionie karpackim (na Przykarpaciu) wiolonczelista i pedagog Lubomyr Kucij (1932-1994), który wychował wielu profesjonalnych wiolonczelistów.

Z okazji 100. rocznicy urodzin Emanuela Feuermanna w wydaniu naukowym *Musica Humana* opublikowano artykuł autorstwa Lubomyra Lechnika, który jest wyrazem szacunku dla Emanuela Feuermanna, Żyda urodzonego na ukraińskiej ziemi, który przyniósł chwałę zarówno swojemu narodowi, jak i całej światowej społeczności. Jako że Feuermann przyszedł na świat w naszym regionie, uważamy go za część naszego ukraińskiego dziedzictwa kulturowego.

W 2011 r., dzięki staraniom korespondentki BBC Switłany Pyrkało, do Kołomyi przyjechała Annette Moreau²⁴, autorka książki o Emanuelu Feuermannie, napisanej na zlecenie wydawnictwa Uniwersytetu Yale (USA)²⁵.

Niniejszy artykuł również stanowi wyraz hołdu dla wybitnego wiolonczelisty.

Bibliografia

Opracowania

- Lechnyk Lubomir, *Sławetnyj wiolonczelist z Kołomyji Emanuel Fojerman (1902-1942)*, w: *Musica humana: zbirnyk statej, kafedry muzycznoji ukrainistyky*, cz. 1: Do 150-littja Lwiwśkoji konserwatoriji / widpow. red. J. Jasinowski [Naukowi zbirky ŁDMA im. M. Łysenka, 8, Instytut ukrainoznawstwa im. I. Krypiakewycza NAN Ukrainy, seria: Istorija ukraińskoji muzyky, 10], Lwiv 2003, s. 274-276.
- Itzkoff Seymour, *Emanuel Feuermann, Virtuoso. A Biography. With Notes on Interpretation by Emanuel Feuermann and A Discography of Feuermann Recordings by Fred Calland and Seymour W. Itzkoff*, University of Alabama Press 1979.
- Itzkoff Seymour, *Emanuel Feuermann, Virtuoso*, 2nd ed., Reimund-Maier-Verlag, Schweinfurt 1995.
- Morreau Annette, *Emanuel Feuermann*, Yale University Press, New Haven and London 2002.
- Smith Brinton, *The physical and interpretive technique of Emanuel Feuermann*, Thesis (D.M.A), Juilliard School of Music, New York 1998.
- Fuks Marian, *Muzyka ocalona – judaica polskie*, Warszawa 1989.

²⁴ S. Pyrkało, *W poszukach muzyky sztetla Kołomyja*, w: *BBC NEWS Ukraina*, 6 stycznia 2011, https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/01/110106_kolomya_a_svitlana_pyrkalo (dostęp: 30.12.2025).

²⁵ A. Morreau, *Emanuel Feuermann*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, s. 420.

Słowniki

Łysenko Iwan, *Fojerman Emanuel*, w: I. Łysenko, *Słownik muzykantiw Ukrainy*, Rada, Kyjiw 2005.

Czasopisma

Jasinowski Jurij, *Mołytwa za muzykanta: pamiati Emanuela Fojermana*, „Proswita”, Lwiv 1992, № 32, grudeń;

Jasinowski Jurij, *Pamiati wydatnoho wiolonczelista [Emanuel Fojerman]*, „Szofar”, Lwiv 1993, № 18, siczeń.

Strony internetowe

Pyrkało Switłana, *W poszukach muzyki sztetla Kołomyja*, w: *BBC News Ukraina*, 6 stycznia 2011; https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/01/110106_kolomya_svitlana_pyrkalo (dostęp: 1.06.2025).

Chopin: Nocturne Es-dur played on cello! – Emanuel Feuermann, 1929; <https://www.youtube.com/watch?v=7AGOYeGs6eo> (dostęp: 1.06.2025).

David POPPER: Spinning Song – Emanuel Feuermann (Cello), Theodore Saidenberg (Piano). Rare Recordings 1934 to 1942; https://www.youtube.com/watch?v=0F9TDRKiixg&list=PLVVydzWYmxcndhM_Z_inqBLJzH9rzM0JL&in dex=1 (dostęp: 1.06.2025).

Famous Cellist Emanuel Feuermann and his Worldwide Career

Abstract

Emanuel Feuermann (1902–1942) is one of the most prominent cellists of Jewish origin. Born in the city of Kolomyia (Ukraine), the musician left a bright mark on the world cello art. The formation of the young performer is associated with Vienna, where he studied with Friedrich Buxbaum, later with Anton Walter, and also in Leipzig with the German cellist Julius Klenge. The cellist gave his first concert at the age of nine, and at the age of 17 he became a professor at the Cologne Conservatory. In 1929–1933, E. Feuermann worked as a professor at the Higher School of Music in Berlin, collaborated with Paul Hindemith, and played with Jascha Heifetz, William Primrose, and Arthur Rubinstein. In 1933, E. Feuermann was dismissed from his position at the Berlin Conservatory because of his Jewish origin. The musician toured Europe, Japan, and later emigrated to the United States. Here E. Feuermann taught privately and at the Curtis Institute of Music, and made numerous recordings of legendary chamber music with Jascha Heifetz, Arthur Rubinstein, and others.

Keywords: cellist Emanuel Feuermann, Kolomyia, Vienna, Leipzig, performance, recordings, Jews, USA

**Twórczość kompozytorska
i działalność
muzyczno-edukacyjna**



Joanna Miklaszewska

Uniwersytet Wrocławski

Twórczość fortepianowa Ignacego Friedmana a dziedzictwo Chopina

Na temat twórczości kompozytorskiej i działalności koncertowej Ignacego Friedmana nie ukazało się dotychczas zbyt wiele prac. Temat ten podjęli w swoich artykułach Adolf Chybiński¹, Felicjan Szopski² oraz Karol Klein³. W latach 80. XX w. ukazały się ponadto artykuły Antoniego Kędry⁴ i Tadeusza Przybylskiego⁵, a w 2009 r. – biografia kompozytora pt. *Ignaz Friedman. Romantic Master Pianist*, autorstwa Allana Evansa⁶. Powstały ponadto dwie prace magisterskie poświęcone Friedmanowi⁷. Celem artykułu jest ukazanie ogromnego wpływu dziedzictwa Fryderyka Chopina na twórczość kompozytorską, a w szczególności fortepianową Ignacego Friedmana. W świetle analizy działalności koncertowej i edytorskiej Friedmana, a także jego twórczości kompozytorskiej oraz

¹ A. Chybiński, *Kompozycje fortepianowe Ignacego Friedmana*, „Przegląd Muzyczny”, 1910, R. III, nr 9, s. 3–4, oraz omówienia wydań utworów I. Friedmana zamieszczone w dziale *Nowości wydawnicze* w „Przeglądzie Muzycznym” 1911, nr 4, s. 10 i w „Przeglądzie Muzycznym” 1911, nr 18, s. 12–13.

² F. S. [Felicjan Szopski], *Utwory fortepianowe*, w dziale: *Sprawozdania z wydawnictw muzycznych*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911, R. I, z. 2, s. 210 (artykuł zawiera krótkie omówienie *Scènes enfantines* op. 22 I. Friedmana wydanych nakładem Leona Idzikowskiego).

³ K. Klein, *Ignacy Friedman*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 10.

⁴ A. Kędra, *Ignacy Friedman. Pianista, wirtuoz i kompozytor*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi” nr 14, Łódź 1987.

⁵ T. Przybylski, *Ignacy Friedman (1882–1948). Pianista, wirtuoz i kompozytor*, „Muzyka Fortepianowa” VIII, „Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku” nr 46, red. J. Krassowski, Gdańsk 1989, s. 55–82.

⁶ A. Evans, *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana) 2009.

⁷ J. Szubra, *Ignacy Friedman pianista-kompozytor (1882–1948) i jego twórczość fortepianowa*, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1988. P. Olko, *Dokumentacja działalności Ignacego Friedmana w latach 1901–1939*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2017.

poglądów estetycznych należy postawić tezę, że dokonania Chopina stanowiły niezwykle ważne źródło inspiracji dla tego artysty w różnych aspektach jego działalności.

Ignacy Friedman walczył z fałszywą recepcją muzyki Fryderyka Chopina, do której powstania przyczynił się fakt, że kilku krytyków działających w drugiej połowie XIX w. określiło jego miniatury jako salonowe⁸. Dał temu wyraz w wypowiedzi nagranej w 1940 r. dla radia nowozelandzkiego, w której przeciwstawił się głoszonemu przez jednego z niemieckich krytyków pogładowi, że Chopin był kompozytorem salonowym⁹. Stwierdził wówczas, iż „Chopin był prorokiem, który przewidywał przyszłość, z czego zaczęto zdawać sobie sprawę dopiero pół wieku po jego śmierci. Innymi słowy, sądzimy, że w muzyce Chopina możemy odnaleźć załączki twórczości Wagnera, późniejszej szkoły rosyjskiej i twórczości Debussy'ego”¹⁰.

W 1913 r. we wstępie do opracowanego przezeń wydania *Etiud Chopina* Friedman wyraził szerzej swoje poglądy na temat twórczości genialnego polskiego kompozytora:

Niech na koniec wolno będzie redaktorowi przy tej okazji krótko zaprotestować przeciwko głupiemu założeniu, że Chopin był jedynie kompozytorem salonowym, interpretatorem kobiecych wzruszeń i emocji, poetą dźwięków, który potrafił jedynie w pełni docenić rytmy swego rodzinnego kraju. Niewielu jest kompozytorów, których paleta jest tak bogata jak Chopina, niewielu, w których twórczości zachowana jest równowaga pomiędzy elementami lirycznymi, dramatycznymi, a nawet epickimi w takiej artystycznej doskonałości stylu, niewielu wywarło tak wielki lub tak rewolucyjny wpływ w zakresie wykorzystywania harmoniki na kompozytorów całego XIX wieku

⁸ Mieczysław Tomaszewski pisał, iż do repertuaru wykonywanego w salonach trafiło „po parę preludiów, nokturnów, mazurków i przede wszystkim walców Chopina, tworząc fałszywe wyobrażenia o charakterze jego twórczości. Znaleźli się krytycy i monografiści, którzy swoje sądy na tym właśnie fragmencie twórczości opierając, przypisali miniatury Chopina muzyce salonowej. Rymowało się to ponadto z powierzchownie poznaną biografią, z wyobrażeniem Chopina jako człowieka salonów”, w: M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1996, s. 151.

⁹ *Friedman speaks on Chopin*, wypowiedź Friedmana nagrana w 1940 r., udostępniona w serwisie streamingowym *Spotify*.

¹⁰ *Ibidem*.

trwający nawet do dnia dzisiejszego, niewielu umiało z takim zapałem wyśpiewywać nieszczęścia swego kraju lub hymny wyrażające uczucia głębokiej miłości i namiętności z taką siłą, czułością i powagą...¹¹

Na zainteresowanie Ignacego Friedmana muzyką Fryderyka Chopina wpłynęło wiele czynników. Jednym z nich było życie muzyczne Krakowa¹², które w ostatnich dwóch dekadach XIX w., okresie dzieciństwa i wczesnej młodości kompozytora, uległo ożywieniu. Przyczyniła się do tego działalność krakowskiego Towarzystwa Muzycznego, którego dyrektorem artystycznym w latach 1886–1906 był pianista Wiktor Barabasz¹³. Marta Sajdek podkreśla znaczący wkład tego towarzystwa w rozwój życia muzycznego Krakowa: „W porównaniu z innymi instytucjami, działalność Towarzystwa Muzycznego w latach 1895–1900 była zakrojona na największą skalę”¹⁴. Towarzystwo organizowało różne rodzaje koncertów, w tym tzw. wieczory historyczne, cykl 12 koncertów, z których każdy poświęcony był twórczości innego kompozytora. Jeden z nich obejmował dzieła Chopina. W Krakowie występowali wówczas z recitalami wybitni chopiniści Aleksander Michałowski i Józef Śliwiński¹⁵. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Kraków, obok Lwowa, był jednym z najważniejszych ośrodków kultywowania muzyki Chopina w ówczesnej Galicji, do czego przyczyniła się działalność uczennicy Chopina, księżnej Marceliny Czartoryskiej¹⁶.

Pierwszą nauczycielką gry na fortepianie Ignacego Friedmana była Flora Grzywińska, obok Emilii Salomońskiej jedna z najwybitniejszych postaci ówczesnej pedagogiki fortepianowej w Krakowie¹⁷. Podczas

¹¹ I. Friedman, *Preface*, w: F. Chopin, *Etüden*, wyd. Ignaz Friedman, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1913.

¹² Ignacy Friedman urodził się w 1882 r. w miasteczku Podgórze położonym w bliskim sąsiedztwie Krakowa, z którym zostało w 1915 r. połączone.

¹³ M. Sajdek, *Akcje koncertowe krakowskiego Towarzystwa Muzycznego w ostatnich latach XIX wieku*, „Młoda Muzykologia” 2009, nr 2009, <https://muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/145026381/mloda-muzykologia-2009-sajdek.pdf/f6d402f8-fd70-44e8-98c0-5d5dba1a26eb> (dostęp: 12.02.2025).

¹⁴ *Ibidem*, s. 137.

¹⁵ *Ibidem*, s. 123.

¹⁶ *Historia Katedry Fortepianu*, tekst zamieszczony na stronie internetowej Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie, <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-fortepianu/> (dostęp: 17.02.2025).

¹⁷ *Ibidem*.

nauki u Grzywińskiej Friedman zapoznał się z arcydziełami światowej literatury fortepianowej, m.in. z *Das wohltemperierte Klavier* Bacha. Dzięki niej, jak pisze Allan Evans, Friedman wykształcił „niezwykłą technikę” pianistyczną¹⁸. Artysta kontynuował naukę gry na fortepianie pod kierunkiem Teodora Leszetyckiego w Wiedniu. Leszetycki był uczniem Carla Czernego, który znał osobiście Chopina¹⁹. Wykorzystywał on w swojej metodzie pedagogicznej mazurki Chopina; także w twórczości kompozytorskiej, której większość stanowią dzieła fortepianowe, nawiązywał do Chopina²⁰. Leszetyckiego i Chopina porównała Ewa Nidecka pod względem występującej u obu kompozytorów wariantowości motywicznej, wynikającej z ich talentu improwizatorskiego²¹.

Ignacy Friedman jest postrzegany jako jeden z najwybitniejszych interpretatorów muzyki Fryderyka Chopina w historii. Punktem przełomowym, który zapoczątkował jego międzynarodową karierę pianistyczną, był wiedeński debiut artysty. Leon Tadeusz Błaszczyk pisał o Friedmanie, że „Wkrótce po debiucie w 1904 w Wiedniu zyskał światową sławę, zwłaszcza jako wykonawca muzyki F. Chopina”²². Allan Evans dostrzegł wpływ pianistyki wybitnego chopinisty Moritza Rosenthala na Ignacego Friedmana. Rosenthal studiował grę fortepianową pod kierunkiem ucznia Chopina, Karola Mikulego. Pisał o tym, iż Mikuli „przejął Chopinowską tradycję wydobywania dźwięku i gry legato, frazowania i interpretacji w takim stopniu, w jakim talent może zrozumieć

¹⁸ A. Evans, *op. cit.*, s. 22.

¹⁹ Fryderyk Chopin wspomina w liście do Tytusa Wojciechowskiego z 12 września 1829 r., że w czasie pobytu w Wiedniu poznał Carla Czernego: „Z Czernym poznałem się za panie brat – na dwa fortepiana często z nim u niego grywałem”, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 303.

²⁰ E. Bogula, „Concerto symphonique pour le piano” [op. 9] Teodora Leszetyckiego w kontekście warsztatu wirtuozowskiego kompozytora, „Muzyka” 2020, nr 4, s. 23.

²¹ E. Nidecka, „Romance «Les Adieux»” Teodora Leszetyckiego – pożegnanie z Petersburgiem, „Muzyka w Kontekście Pedagogicznym, Społecznym i Kulturowym” 2024, nr 4, s. 63.

²² L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014, s. 75, <https://docplayer.pl/24819973-Zydzi-w-kulturze-muzycznej-ziem-polskich.html> (dostęp: 17.02.2025).

geniusza”²³, a także, że przekazał mu kultywowanie przejętej od Chopina artykulacji czystego legata²⁴.

Być może Friedman znał również przekaz ucznia Marceliny Czartoryskiej, Aleksandra Michałowskiego, dotyczący interpretacji przez Chopina *Mazurka D-dur* op. 33 nr 3. Michałowski w 1932 r. opublikował artykuł pt. *Jak grał Fryderyk Szopen?*²⁵, w którym opisał, w jaki sposób wykonywała Czartoryska „znany mazurek D-dur”²⁶ Chopina:

Uderzył mnie sposób, w jaki sędziwa pianistka interpretowała główny temat mazurka. Grała go na początku wulgarnie, rubasznie, bez subtelniejszego cieniowania. Dopiero, kiedy zjawia się on za drugim razem przy końcu utworu, grała go miękkim, pięściwym uderzeniem, w sposób naskroś subtelny i wykwintry.

Zapytałem, dlaczego tak odmiennie traktuje główny temat kompozycji. Odrzekła mi, że tak ją nauczył Szopen. W dziele tem chciał przedstawić kontrast pomiędzy „karczmą” a „salonem”. Dlatego tak odmiennie kazał interpretować tę samą melodję: na początku ma ona ilustrować nastrój karczemy, pospolity, a pod koniec – wykwin salonów...²⁷

W dokonanym przez Friedmana nagraniu *Mazurka D-dur* op. 33 nr 3 Fryderyka Chopina słyszalna jest interpretacja częściowo zgodna z interpretacją tego utworu przez samego kompozytora, w której gra fortepianowa imituje brzmienie kapel grających w karczmach. Zaznaczyć należy jednak, że przekaz Michałowskiego pochodził z 1932 r., zaś Friedman dokonał ostatniego nagrania tego mazurka w 1930 r., być może więc znał tę tradycję wykonawczą z innego źródła lub Michałowski osobiście mu ją przekazał.

Autor biografii Ignacego Friedmana Allan Evans podkreślał kontynuację dziedzictwa Chopina przez Friedmana widoczną m.in. w jego interpretacjach Chopinowskich mazurków:

Te tańce ludowe były muzycznym pamiętnikiem kompozytora przez całe życie, warsztatem dokonywanych przezeń eksperymentów w zakresie formy, kontrpunktu i harmonii, bazując na artykulacji mowy i nieregularnych

²³ A. Evans, *op. cit.*, s. 7.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A. Michałowski, *Jak grał Fryderyk Szopen?*, „Muzyka” 1932, nr 7-9, nr specjalny: *Szopen*, monografia zbiorowa, red. M. Gliński, s. 72-77.

²⁶ Najprawdopodobniej chodzi o *Mazurek D-dur* op. 33 nr 3 Chopina, *ibidem*, s. 73.

²⁷ *Ibidem*.

rytmach tanecznych. W wykonaniach Friedmana widać wrodzone zrozumienie tego elementu rytmicznego, wykraczające daleko poza to, co można wynioskować z zapisu nutowego. Sztuka interpretacyjna Chopina nie zanikła wraz z jego śmiercią, gdyż pewne jej elementy, opisywane przez współczesnych Chopinowi, można usłyszeć w grze Friedmana, Rosenthala, Pachmanna i Horszowskiego. Ich gra sugeruje bezpośrednią kontynuację dziedzictwa Chopina²⁸.

Ignacy Friedman zaliczany był do „polskiej szkoły” interpretacji Chopina. Zdaniem Józefa Kańskiego, który wyróżnił sześć odmian stylu interpretacji dzieł Chopina, reprezentował grę „romantyczno-wirtuozowską”²⁹. Tomaszewski pisze o „pierwszym pokoleniu legendarnych wirtuozów”, które tworzyli pianiści, grający ze szczególną pasją i romantycznym polotem”, wymieniając wśród nich m.in. Paderewskiego, Rosenthala i Friedmana³⁰, w przeciwieństwie do formacji reprezentującej styl gry zintelektualizowanej i obiektywnej (M. Moszkowski, H. Melcer, L. Godowski)³¹.

Udział utworów Fryderyka Chopina w repertuarze koncertowym Friedmana był procentowo największy, w porównaniu z twórczością innych kompozytorów, których dzieła wykonywał na koncertach. Miał w repertuarze ok. 100 utworów Chopina. Oprócz wybranych mazurków, walców, preludiów, nokturnów, polonezów i innych dzieł wykonywał też na jednym koncercie całe cykle utworów fortepianowych, np. *12 etiud* op. 25 i *24 preludia* op. 28 Chopina zabrzmiały na koncertach Friedmana w Sztokholmie odpowiednio w 1913 i w 1919 r. W 1912 r. wykonał wszystkie 4 ballady Chopina na koncercie w Wiedniu. Istotny udział repertuaru Chopinowskiego widoczny jest też w dokonanych przez Friedmana nagraniach. Zachowały się jego nagrania 34 utworów Fryderyka Chopina, z których niektóre zostały wiele lat później wydane na płytach CD, w wersjach zremaste-

²⁸ A. Evans, *op. cit.*, s. 5.

²⁹ J. Kański, *Z badań nad interpretacją artystyczną dzieł Chopina*, „Annales Chopin” 1959, nr 4, cyt. za: M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005, s. 763.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

rowanych, a także nagrania 8 utworów Chopina na rolkach pianolowych. Szczególnie cenione były jego wykonania mazurków Chopina. Artur Bielecki pisał:

Do muzyki Chopina Ignacy Friedman miał stosunek bardzo osobisty, doskonale rozumiał uniwersalną i ponadczasową wartość dzieł mistrza, a jednocześnie podkreślał ich narodowy, polski charakter. Nieprzypadkowo więc stał się tak genialnym interpretatorem mazurków, których nagrania, same w sobie, zapewniają mu pozycję jednego z największych chopinistów w historii; utrwalone przez niego zaledwie około tuzina tych dzieł Chopina to bodaj najlepsze, najbardziej mistrzowskie i wyraziste kreacje w ich dyskografii. Fenomenalnie roztańczone, żywiołowe, barwne, pełne kontrastów dynamicznych, a przy tym grane z gracją i niewiarygodną precyzją³².

Friedman przygotował także wydanie wszystkich solowych dzieł fortepianowych oraz na fortepian z orkiestrą Fryderyka Chopina, które ukazało się w 1913 r. (edycja w 12 tomach, nakładem firmy Breitkopf und Härtel). Wydanie to Mieczysław Tomaszewski określił jako „jedno z najsłynniejszych, najbardziej znaczących”³³. Friedman dokonał w nim m.in. korekty stosowanej przez Chopina aplikatury, zgodnie z postępowaniem w nowoczesnej pianistyce. W swojej działalności pedagogicznej również wykorzystywał dzieła Chopina (były to m.in.: *I Koncert fortepianowy*, etiudy, mazurki, *Ballada g-moll* op. 23 i *Barkarola*), obok dzieł m.in. Bacha, Mozarta, Beethovena, Brahmsa i Schumanna.

Wpływ Fryderyka Chopina na twórczość kompozytorską Ignacego Friedmana widoczny jest w wielu aspektach. Już obsada dzieł komponowanych przez Friedmana przypomina twórczość Chopina. W twórczości Friedmana zaznacza się silna dominacja fortepianu, poprzez wykorzystanie go w większości dzieł jako instrumentu solowego. Podobnie jak Chopin, tworzył ponadto dzieła kameralne (z udziałem fortepianu) – są to: *Kwintet fortepianowy*, 2 utwory na wiolonczelę i fortepian oraz *Romance* na skrzypce lub wiolonczelę i fortepian.

Porównanie twórczości Chopina i Friedmana pod względem gatunków muzycznych ukazuje wiele zbieżności. Podobnie jak Chopin,

³² A. Bielecki, *Chopiniści*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2023, s. 154.

³³ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans...*, s. 766.

Friedman pisał cykle mazurków, walce, zbiory etiud, preludia, cykle wariacji. Podjął ponadto w swojej twórczości takie gatunki, jak ballada, barkarola, nokturn i *ecossaise*³⁴. Wśród pieśni solowych napisanych przez Friedmana odnajdujemy dwie do tekstów poetów, do których słów tworzył pieśni Fryderyk Chopin: Adama Mickiewicza i Bohdana Zaleskiego³⁵. Pod względem doboru gatunków muzycznych twórczość fortepianowa Friedmana w dużym stopniu przypomina twórczość Chopina, z jedną główną różnicą – Friedman tworzył miniatury programowe ujmowane w cykle (np. *Miniatures* op. 8, *Trois pensées lyriques* op. 9, cykl *Polnische Lyrik* ujęty w trzech zeszytach, *Aquarelles*, *Vignettes*, *Epizody liryczne*). W *Polnische Lyrik* kompozytor łączył miniatury o tytułach programowych oraz utwory charakterystyczne z miniaturami, których tytuł nie był związany z konkretną treścią pozamuzyczną i oznaczał ich określenie gatunkowe, jak np. miniatury *Im Mai* (nr 3) i *Vieux refrain* (nr 5) zostały połączone w drugim zeszycie cyklu *Polnische Lyrik* z miniaturami zatytułowanymi *Dumka* (nr 1), *Hymne* (nr 2) i *Valsette* (nr 4).

Podobnie jak w dorobku Chopina, również w twórczości Friedmana jedną z najważniejszych grup stanowią mazurki, choć mniejszą pod względem ich liczebności w porównaniu ze spuścizną Chopina, obejmującą 57 mazurków. Friedman opublikował 12 mazurków ujętych w trzech zbiorach: op. 15 (4 utwory), op. 49 (2 utwory) i op. 85 (6 utworów), a także kilka pojedynczych mazurków, które weszły w skład innych zbiorów lub cykli (*Mazurka*, nr 5 ze zbioru *Aquarelles* op. 18, *Mazurka*, nr 3 z *Vier Stücke* op. 27, *Mazurka*, nr 2 z *Drei Klavierstücke* op. 33, *Mazurka*, nr 2 z *Episodes lyriques* op. 59). Ponadto opublikował w dwóch różnych zbiorach dwa utwory zatytułowane *À la Mazourka* (nr 4 ze zbioru *Impressions* op. 38 oraz nr 2 z op. 96)³⁶.

³⁴ Gatunki te reprezentowane są w następujących utworach Friedmana: *Balade* op. 66, *Barcarolle* op. 77 nr 1, *Nocturne* op. 38 nr 5 i *Ecossaise* op. 81 nr 5.

³⁵ Są to pieśni: *Polaty się tży* op. 23 nr 2 do słów Adama Mickiewicza oraz *Młodo zaswatana* op. 17 nr 1 do słów Bohdana Zaleskiego.

³⁶ Do popularyzacji tych dzieł przyczyniło się wydane w 2023 r. nagranie CD wszystkich mazurków Ignacego Friedmana w wykonaniu Ludmila Angelova (*Friedman, Michałowski. Mazurki*, L. Angelov, wyd. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, NIFCCD147).

Przykładem ukazującym wpływ muzyki Chopina na twórczość Ignacego Friedmana jest *Mazurek* ze zbioru *Drei Klavierstücke* op. 33, wydane w 1910 r. Odnajdujemy w nim takie elementy znane z Chopinowskich mazurków, jak prowadzenie melodii w równoległych oktawach czy powtarzana kwinta w rejestrze basowym imitująca grę ludowej kapeli (występująca np. w *Mazurku E-dur* op. 6 nr 3 F. Chopina). Friedman stosuje silne kontrasty dynamiczne pomiędzy dynamiką *fortissimo* i *pianissimo* np. w taktach 32–43, podobnie jak Chopin wprowadza kontrast między dynamiką *fortissimo* i *piano* w *Mazurku E-dur* op. 6 nr 3 w taktach 33–40, przy czym Friedman stosuje jednocześnie cieniowanie dynamiczne. W takcie 31 Friedman w kadencji wprowadza akord chopinowski. Melodia omawianego mazurka Friedmana, podobnie jak w mazurkach Chopina, utrzymana jest w rejestrze głosu ludzkiego (zob. przykład 1). Prostota rytmu i melodii odwołuje się przede wszystkim do wczesnych mazurków Chopina i, w pewnym stopniu, do jednego z wyróżnionych przez Mieczysława Tomaszewskiego w twórczości Chopina idiomów stylistycznych, idiomu *semplice*³⁷, choć Friedman wykracza poza typową dla tego idiomu diatonikę, stosując chromatyzację materiału dźwiękowego i przytaczając w taktach 18–20 główny temat mazurka w tonacji Fis-dur, odległej od głównej tonacji utworu D-dur. Przełamuje także prymarną dla idiomu *semplice* kantylenowość, łącząc w temacie głównym artykulację legato z artykulacją staccato i wprowadzając tempo *Assai vivo*.

³⁷ M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonesanse. Seria druga*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2010, s. 21–22.

a) *Vivace* $\text{♩} = 60$

b) *Assai vivo*

Przykład 1a. Fryderyk Chopin, *Mazurek E-dur* op. 6 nr 3, Wydanie Narodowe Dzieł F. Chopina, Seria A, t. IV: *Mazurki*, red. J. Ekier i P. Kamiński, PWM, Kraków 1998, t. 1-16; 1b. Ignacy Friedman, *Mazurka*, nr 2 ze zbioru *Drei Klavierstücke* op. 33, Universal Edition, Wiedeń 1910, t. 1-10

Utwory Ignacego Friedmana zawarte w późniejszym zbiorze mazurków op. 85, wydanym w 1925 r., ukazują przemianę stylistyczną w twórczości kompozytora. Poprzez zaawansowaną harmonikę i schromatyzo-

wany język dźwiękowy, wykorzystanie wszystkich rejestrów fortepianu, wzbogacenie warstwy fakturalnej, rytmicznej i wyrazowej, wykraczają poza wzorzec mazurka Chopinowskiego, ukazując pokrewieństwo z mazurkami Skriabina lub Szymanowskiego. Przykładowo, w *Mazurku* op. 83 nr 1 pojawiają się określenia wyrazowe *leggiero*, *dolce*, *triste*, a w zakończeniu *Mazurka* op. 85 nr 2 pojawia się dynamika *pppp*. W *Mazurku* op. 85 nr 6 Friedman eksponował kolorystykę dźwiękową, stosując przenośnik oktaowy dla figurowanej melodii prowadzonej w głosie górnym (zob. przykład 2). Do mazurków Chopinowskich odsyła określenie *poco rubato* zastosowane przez Friedmana w *Mazurku* op. 85 nr 2.

The image shows a musical score for a Mazurka in G major, Op. 85 No. 6 by Ignacy Friedman. The score is presented in four systems, covering measures 10 to 29. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass clefs. The first system (measures 10-14) is marked 'sempre f' and 'm.g.' (mezzo-giochiato). The second system (measures 15-19) includes 'pp non legato' and '8' (ottava). The third system (measures 20-24) and the fourth system (measures 25-29) continue the melodic and harmonic development. The score is rich with musical details such as fingerings, slurs, and dynamic markings.

Przykład 2. Wykorzystanie kolorystyki dźwiękowej w *Mazurku* H-dur op. 85 nr 6, t. 10–29 Friedmana. I. Friedman, *Six Mazourkas* op. 85, Universal Edition, Wiedeń 1925, s. 9

Podobnie jak Fryderyk Chopin, także Ignacy Friedman tworzył zbiory etiud. Są to *Etiudy* op. 47 i *Etiudy* op. 63, których wykonanie, ze względu na zaprezentowanie w nich niezwykle trudnych do zagrania pasażów i zestawień współbrzmień granych w szybkim tempie wymaga od pianistów niezwyklej biegłości. W niektórych etiudach konieczne było fragmentaryczne zastosowanie zapisu nutowego na trzech systemach. Podobnie jak w etiudach Chopina zaznacza się w nich tendencja do prezentowania w danej etiudzie konkretnego problemu technicznego (np. gra staccato w szybkim tempie w *Etiudzie* op. 63 nr 2, technika pasażowa w *Etiudzie* op. 47 nr 2 i *Etiudzie* op. 63 nr 1). Etiudy Friedmana, w odróżnieniu od dzieł Chopina cechujących się większym bogactwem odcieni wyrazowych, pozostają przede wszystkim dziełami o charakterze pedagogicznym, zachowującymi trwałą wartość w pedagogicznej literaturze fortepianowej. Do grupy utworów pedagogicznych Friedmana należy także zbiór ćwiczeń zatytułowany *Problemy techniczne*, przeznaczony dla zaawansowanych pianistów chcących doskonalić technikę fortepianową. Friedman napisał ponadto *Balladę* op. 66, w której, podobnie jak w balladach Chopina, zaznaczają się elementy dramatyczne i epickie.

Inspiracje indywidualnym stylem muzycznym Fryderyka Chopina widoczne są w całej twórczości Ignacego Friedmana, nie występują one tylko w tych gatunkach muzycznych, w których tworzył swoje kompozycje Chopin. Widoczne one są w kilku aspektach stylu muzycznego Friedmana. Są nimi:

1. występowanie cytatów i reminiscencji muzyki Chopina w dziełach Friedmana,
2. inspiracja polskim folklorem,
3. inspiracja polską pieśnią powszechną,
4. nadrzędność liryki w twórczości kompozytorskiej³⁸,
5. duże znaczenie techniki wirtuozowskiej.

³⁸ M. Tomaszewski pisze, iż „Wypowiedź Chopina jest czytelna we wszystkich trzech kategoriach rodzajowych nawzajem się przenikających: lirycznej, epickiej i dramatycznej. Absolutna nadrzędność liryki jest niewątpliwa, stanowi ona punkt wyjścia i podstawowy punkt odniesienia”. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans...*, s. 611.

Mieczysław Tomaszewski wyróżnia 6 właściwości, które zdają się dominować w „syndromie Chopina”: instrumentalność, muzyczność, liryczność, poetyckość, ludowość i narodowość³⁹. Większość z nich można odnaleźć w twórczości Friedmana. Wyjątek stanowi „muzyczność”, związana z odrzuceniem tekstu literackiego i wszelkiego programu, gdyż nie ma ona w jego twórczości charakteru dominującego – wiele bowiem dzieł Friedmana zawiera tytuły programowe, wskazujące na związki tych dzieł z elementami pozamuzycznymi. Również elementy narodowe, choć obecne w twórczości Friedmana, nie są aż tak silne jak w twórczości Chopina. W dziełach fortepianowych Friedmana pojawiają się, obok polskich elementów narodowych, także inspiracje włoską *commedia dell'arte*, szeroko rozumianą kulturą francuską (*Marquis et marquise* op. 22 nr 4, *À la Watteau* op. 22 nr 5, *Masque galante* op. 81 nr 2), w tym starofrancuską (*Aubade*, *Badinage*, *Menuet*), a także kulturą muzyczną Wiednia w okresie *belle époque* (*5 tańców wiedeńskich na motywach Eduarda Gärtnera*). W miniaturach programowych tworzonych przez Friedmana występuje także inspiracja malarstwem (cykl *Aquarelles*) i teatrem marionetek (*Bei den Marionetten*).

W dziełach Ignacego Friedmana są również reminiscencje, a niekiedy także cytaty muzyki Fryderyka Chopina. Nie są one jednak szczególnym wyróżnikiem jego indywidualnego stylu kompozytorskiego, egzystują raczej w ramach bardziej ogólnej cechy jego twórczości, jaką jest występowanie reminiscencji tematów muzycznych kompozytorów romantycznych, m.in. Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego i Johanna Brahmsa. Dwa utwory rozpoczyna Friedman nieznacznie zmodyfikowanym rytmicznie cytatem początku melodii tematu *Preludium e-moll* op. 28 nr 4 Fryderyka Chopina – skokiem oktawy w górę ujętym w rytm punktowany i powtórzonym interwałem prymy. Są to *Novelletta d-moll* op. 14 nr 3 oraz *Melodie élégiaque* op. 13 nr 2 (z cyklu *Morceaux*). Reminiscencja rytmu *Mazurka f-moll* op. 63 nr 2 Chopina pojawia się natomiast w temacie *Mazurka C-dur* op. 27 nr 3 Friedmana opublikowanego w zbiorze *Vier Klavierstücke* (zob. przykład 3).

³⁹ *Ibidem*, s. 683.

a) *Lento*

b) *Vivo, con grazia*

Przykład 3a. F. Chopin, *Mazurek f-moll* op. 63 nr 2, Wydanie Narodowe Dzieł F. Chopina, Seria A, tom IV *Mazurki*, red. J. Ekier i P. Kamiński, PWM, Kraków 1998, t. 1-5; 3b. I. Friedman, *Mazurek C-dur*, nr 3 ze zbioru *Vier Klavierstücke* op. 27, D. Rahter, Lipsk 1908, t. 1-5

Inspiracja folklorem polskim przejawiała się nie tylko w tworzeniu mazurków, stanowiących najliczniejszą grupę miniatur tanecznych w dorobku Ignacego Friedmana. W jego twórczości spotykamy także stylizację krakowiaka (*Cracovienne* op. 39 nr 3, *Soldatenmarsch* op. 72 nr 4, *Krakowiak* op. 90 nr 2). Pisał ponadto fortepianowe miniatury programowe zainspirowane kulturą ludową (np. *Na ligawce* ze zbioru *Trois pensées lyriques* op. 9).

Znaczącym źródłem inspiracji w twórczości fortepianowej Ignacego Friedmana, podobnie jak w twórczości Fryderyka Chopina, była pieśń powszechna. M. Tomaszewski pisał, iż „Znacznie żywsze niż dawniej sądzono okazuje się przy bliższym poznaniu zainteresowanie Chopina pieśnią powszechną, śpiewem i tańcem narodowym”⁴⁰. W dorobku Fryderyka Chopina występują zarówno cytaty polskich pieśni powszechnych ukazane w wersji oryginalnej lub nieznacznie zmienionej (jak np. cytat pieśni *Już miesiąc zeszedł* w *Fantazji na tematy polskie* op. 13 lub cytat kołedy *Lulajże Jezuniu* w *Scherzu h-moll* op. 20), jak i cytaty w formie znacznie przekształconej (tendencja ta jest szczególnie widoczna w utworach Chopina skomponowanych w latach 40., np. cytaty hymnów *Bogurodzica* i *Gaude Mater Polonia* w *Polonezie fis-moll* op. 44).

Podobny, dwoisty sposób wykorzystania cytatów pieśni powszechnych można zaobserwować w twórczości Ignacego Friedmana. W jego

⁴⁰ *Ibidem*, s. 596.

utworach fortepianowych pojawiają się cytaty oryginalnych melodii pieśni powszechnych (w wersjach nieznacznie zmienionych), jak i znacznie przekształcone fragmenty ich melodii. Oryginalne, minimalnie zmienione melodie pieśni polskich zawarte są w utworze *Le paysan joyeux* ze *Scen dziecięcych* (*Scènes enfantines* op. 22b, wyd. ok. 1912) oraz w ostatniej, dziewiętej miniaturze z cyklu *Stimmungen* op. 79, opatrzonej oznaczeniem tempa *Andante, con tristezza*. W pierwszym utworze kompozytor cytuje melodię znanej tradycyjnej polskiej pieśni biesiadnej *Pije Kuba do Jakuba*, zaś w drugim – melodię pieśni *Wezme ją kontusz* (znanej także pod innymi tytułami, m.in. *Ty pójdziesz górą*), przy czym kompozytor zastępuje w cytacie oryginalne, występujące w tej pieśni wychylenie o kwartę w dół wychyleniem półtonowym (zob. przykład 4).

a)

5

b) *Andante, con tristezza*

5

9

Przykład 4a. Melodia polskiej pieśni powszechnej *Wezme ją kontusz* (*Ty pójdziesz górą*), t. 1–8, źródło: M. Wacholc, *Śpiewnik polski*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2012, s. 32; 4b. I. Friedman, *Stimmungen* op. 79 nr 9, Universal Edition, Wiedeń 1918, t. 1–10

W utworach fortepianowych Ignacego Friedmana pojawiają się także przekształcone cytaty melodii polskich pieśni powszechnych, zarówno świeckich, jak i religijnych. W miniaturze *Près de l'église* z cyklu *Sceny dziecięce* zawarty jest zmieniony cytat fragmentu kolędy *Bóg się rodzi*, przy czym Friedman wprowadza aluzję nie do pierwszej, a do drugiej frazy tej pieśni. Podobną tendencję spotykamy w twórczości Chopina, np. w *Poloniezie-Fantazji As-dur*, gdzie wprowadzone są – symultanicznie w dwóch głosach – dwie odrębne aluzje do melodii znanej pieśni *Na Wawel, na Wawel, krakowiaku żwawy*, jednak z pominięciem jej początkowego motywu. Innym przykładem tego typu procedury kompozytorskiej może być przekształcony cytat *Mazurka Dąbrowskiego*, który pojawia się w utworze *Zawód* ze zbioru *Trois pensées lyriques* Friedmana. Reminiscencja lub przekształcony cytat kolędy *Lulajże Jezuniu* występuje natomiast w miniaturze *Modlitwa poranna* z cyklu utworów fortepianowych dla dzieci pt. *Zabawki*, zeszyt 1.

Oryginalny sposób cytowania pieśni powszechnych wprowadził Ignacy Friedman w *Mazurku C-dur* op. 27 nr 3. Materiał muzyczny *Mazurka C-dur* zawiera cytaty melodii dwóch polskich pieśni powszechnych: pieśni ludowej z Mazowsza *Podkóveczki, dajcie ognia* oraz *Mazurka Dąbrowskiego*. Melodia ludowa z Mazowsza zaprezentowana jest w środkowym odcinku mazurka Friedmana, który kontrastuje agogicznie i tonalnie ze skrajnymi odcinkami utworu i utrzymany jest w tempie *Vivace*. W środkowym odcinku mazurka, zawartym w taktach 36–83, wyodrębniają się trzy wewnętrzne części. Na początku pierwszej z nich, w taktach 36–43, kompozytor wprowadza w tonacji G-dur pierwszy odcinek pieśni ludowej z Mazowsza, ukazany (z niewielkimi zmianami) w środkowym i niskim rejestrze fortepianu, grany z akompaniamentem współbrzmień wykonywanych *staccato* w dynamice *piano* (z dodatkowym oznaczeniem *sotto voce* oraz cieniowaniem dynamicznym). Następnie, w taktach 44–59, cytowany jest drugi odcinek tej pieśni, ukazany w rejestrze środkowym fortepianu, w dynamice *mezzoforte*, następnie *piano* (z dodatkowymi oznaczeniami *crescendo* i *diminuendo*). Cytat ten występuje jednak już w wersji znacznie przekształconej i poddawany jest parafrazie. Przekształcaniu i parafrazowaniu cytatu towarzyszy cieniowanie dynamiczne, zakończone *crescendem*, współdziałającym z modulacją do tonacji H-dur, w której utrzymana jest druga wewnętrzna część

środkowego odcinka *Mazurka C-dur*, rozpoczynająca się w takcie 60. Ponownie ukazany jest w niej pierwszy odcinek pieśni *Podkóweczki, dajcie ognia*, tym razem w jaśniejszym, wyższym rejestrze fortepianu, co wprowadza kolejną nową barwę brzmienia. Cytat pojawia się z niewielkimi tylko zmianami w taktach 60–67 utworu (zob. przykład 5).

a)



Pod - kó - wecz - ki... daj - cie o - gnia, bo dziew - czy - na... te - go go - dna.
A czy go - dna... czy nie go - dna... Pod - kó - wecz - ki... daj - cie o - gnia.

b)



60 *f* *sciolto*

64 *più f*

Przykład 5a. Pieśń *Podkóweczki, dajcie ognia*, odcinek 1, źródło: *Pieśni polskie. Śpiewnik dla Polaków na obczyźnie*, oprac. J. Rutkowska i B. Kieszkowski, cz. II: *Nuty*, Warszawa, nakł. Stowarzyszenia Opieka Polska nad Rodakami na Obczyźnie 1930; 5b. I. Friedman, *Mazurek C-dur*, nr 3 ze zbioru *Vier Klavierstücke op. 27*, D. Rahter, Lipsk 1908, t. 60–67

Najciekawszy jednak zabieg kompozytorski istnieje w taktach 76–83, stanowiących trzecią wewnętrzną część środkowego odcinka *Mazurka C-dur*. Kompozytor wprowadza w niej aluzje do melodii drugiego odcinka pieśni *Podkóweczki, dajcie ognia*, które łączy z aluzjami do początkowych taktów melodii *Mazurka Dąbrowskiego*. Dokonuje tego np. poprzez charakterystyczny początkowy rytm pierwszego taktu *Mazurka Dąbrowskiego* wprowadzony w takcie 76, wraz z nawiązaniem do początku melodii „Jeszcze Polska nie zginęła”, jednak z chromatyzacją jednego z dźwięków oryginalnej pieśni (zob. przykład 6).

a)



Nu - że ży - wo, nu - że da - lej, bo pod - ków - ki są ze sta - li,
 5 Byś - my o - gnia, wy - krze - sa - li, Nu - że ży - wo, nu - że da - lej.

b)



ff con fuoco
 76
 80 *precipitando*
secco

Przykład 6a. Pieśń Podkóweczki, dajcie ognia, odcinek 2, źródło: *Pieśni polskie. Śpiewnik dla Polaków na obczyźnie*, oprac. J. Rutkowska i B. Kieszkowski, cz. II: *Nuty*, Warszawa, nakł. Stowarzyszenia Opieka nad Rodakami na Obczyźnie 1930; 6b. I. Friedman, *Mazurek C-dur*, nr 3 ze zbioru *Vier Klavierstücke op. 27*, D. Rahter, Lipsk 1908 t. 76-83

W twórczości fortepianowej Ignacego Friedmana wyraźnie zaznacza się ekspresja liryczna, widoczna w kantylenowych tematach muzycznych i podstawowej roli, jaką odgrywa w jego dziełach melodyka. Inną cechą charakterystyczną indywidualnego stylu kompozytorskiego Friedmana jest istotny udział faktury wirtuozowskiej w kształtowaniu formy utworów widoczny w takich dziełach, jak zbiory etiud, *Studien über ein Thema von Paganini* czy *Balladzie op. 66*.

Podsumowując, dziedzictwo Fryderyka Chopina stało się ważnym punktem odniesienia dla różnych aspektów działalności artystycznej Ignacego Friedmana. Był on jednym z najwybitniejszych wirtuozów fortepianu w historii, słynącym z fenomenalnej techniki pianistycznej, a zarazem postrzegany był jako kontynuator tradycji pianistyki romantycznej i tradycji wykonawczej pochodzącej od samego Chopina. Ignacy Friedman w swej

twórczości fortepianowej w znacznym stopniu inspirował się dziedzictwem Chopina, podobnie jak wielu polskich kompozytorów muzyki fortepianowej. Silne źródło inspiracji stanowiła twórczość Chopina zwłaszcza dla kompozytorów wcześniejszych pokoleń, np. Józefa Wieniawskiego czy Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, jednak wpływ ten wyraźny był również w twórczości artystów współczesnych Friedmanowi, jak w utworach Ignacego Jana Paderewskiego czy wczesnych dziełach fortepianowych Karola Szymanowskiego. Inspiracje chopinowskie wyraziły się w wielu aspektach twórczości Ignacego Friedmana, świadczą o tym takie cechy jego twórczości, jak istotny udział ekspresji lirycznej, stosowanie środków wirtuozowskich, posługiwanie się stylizacją folkloru oraz oryginalny sposób wykorzystywania cytatów polskich pieśni powszechnych.

Twórczość Ignacego Friedmana określana była jako konserwatywna, choć wskazywano w niej umiarkowane tendencje nowatorskie, widoczne w dziełach pisanych w drugiej i trzeciej dekadzie XX w. Po śmierci kompozytora popadła ona w zapomnienie, obecnie przeżywa jednak pewien renesans. Począwszy od lat 90. datuje się szersze nią zainteresowanie, a nagrania wybranych dzieł Friedmana zarejestrowali pianiści z Polski, Bułgarii, Wielkiej Brytanii, Chorwacji, Niemiec, Finlandii Australii, USA i Chin. Mimo iż twórczość Friedmana można określić jako nierówną pod względem wartości artystycznej, to wybrane dzieła, takie jak mazurki czy cykle miniatur fortepianowych, w których elementy liryczne łączą się z folklorystycznymi i pieśniowymi, uznać należy za trwały wkład kompozytora w rozwój światowej literatury fortepianowej.

Autorka składa podziękowania Dyrekcji Polskiego Wydawnictwa Muzycznego za zgodę na udostępnienie przykładów nutowych pochodzących z wydań utworów Fryderyka Chopina.

Bibliografia

Archiwalia

- Friedman Ignaz, *Friedman speaks on Chopin*, nagrana wypowiedź kompozytora udostępniona w serwisie streamingowym Spotify (dostęp: 17.02.2025).
Friedman Ignaz, *Preface*, w: Fr. Chopin, *Etüden*, wyd. Ignaz Friedman, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1913.

Korespondencja Fryderyka Chopina, t. 1: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Opracowania

- Bogula Ewa, „*Concerto symphonique pour le piano*” [op. 9] Teodora Leszetyckiego w kontekście warsztatu wirtuozowskiego kompozytora, „*Muzyka*” 2020, nr 4.
- Chybiński Adolf, *Kompozycje fortepianowe Ignacego Friedmana*, „*Przegląd Muzyczny*” 1910, R. III, nr 9, Warszawa, 1 maja 1910 r., s. 3–4, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/227827/edition/216337/content> (dostęp: 11.01.2021).
- Chybiński Adolf, Omówienie wydań *Impressions* op. 38, *Trois morceaux* op. 39 i *Romance* na skrzypce i fortepian op. 32 Ignacego Friedmana, zamieszczone w dziale *Nowości wydawnicze*, „*Przegląd Muzyczny*” 1911, nr 4, s. 10.
- Chybiński Adolf, Omówienie utworów: *Zabawki dzieciinne*, transkrypcji dwóch pieśni skandynawskich na fortepian oraz *Passacaglii* op. 44 Ignacego Friedmana, zamieszczone w dziale *Nowości wydawnicze*, „*Przegląd Muzyczny*” 1911, nr 18, s. 12–13.
- Drobner Mieczysław, *Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego i inne szkoły muzyczne w Krakowie (1888–1939)*, w: *75 lat Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie*, red. Mieczysław Drobner, Aleksander Frączkiewicz i Adam Rieger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1963, s. 18 i nast.
- Drobner Mieczysław, Przybylski Tadeusz, *Życie muzyczne Krakowa w okresie międzywojennym*, w: *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. Mieczysław Drobner i Tadeusz Przybylski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 5–19.
- Evans Allan, *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana) 2009.
- Historia Katedry Fortepianu*, który zamieszczony na stronie internetowej Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie, <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-fortepianu/> (dostęp: 17.02.2025).
- Kański Józef, *Wspomnienie o Ignacym Friedmanie*, „*Ruch Muzyczny*” 1962, nr 23.
- Kędra Antoni, *Ignacy Friedman. Pianista, wirtuoz i kompozytor*, „*Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Łodzi*” nr 14, Łódź 1987.
- Klein Karol, *Ignacy Friedman*, „*Ruch Muzyczny*” 1948, nr 10.
- Michałowski Aleksander, *Jak grał Fryderyk Szopen?*, „*Muzyka*” 1932, nr 7–9, nr specjalny: *Szopen*, monografia zbiorowa, red. M. Gliński.
- Miklaszewska Joanna, *Miniatury fortepianowe Ignacego Friedmana i Stanisława Lipskiego – studium porównawcze*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. Ewa Nidecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021.
- Nidecka Ewa, „*Romance «Les Adieux»*” Teodora Leszetyckiego – pożegnanie z *Petersburgiem*, „*Muzyka w Kontekście Pedagogicznym, Społecznym i Kulturowym*” 2024, nr 4.
- Olko Paulina, *Dokumentacja działalności Ignacego Friedmana w latach 1901–1939*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2017.
- Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Romantyzm, część druga A, 1850–1900*, *Historia Muzyki Polskiej*, t. V, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010.
- Przybylski Tadeusz, *Ignacy Friedman (1882–1948). Pianista, wirtuoz i kompozytor*, *Muzyka Fortepianowa VIII*, *Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku* nr 46, red. Janusz Krassowski, Gdańsk 1989, s. 55–82.

- Przybylski Tadeusz, *Noty biograficzne*, w: *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. Mieczysław Drobner i Tadeusz Przybylski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 237–284.
- Sajdek Marta, *Akcje koncertowe krakowskiego Towarzystwa Muzycznego w ostatnich latach XIX wieku*, „*Młoda Muzykologia*” 2009, nr 2, <https://muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/145026381/mloda-muzykologia-2009-sajdek.pdf/f6d402f8-fd70-44e8-98c0-5d5dba1a26eb> (dostęp: 12.02.2025).
- Skarbowski Jerzy, *Sylwetki pianistów polskich*, t. II: *Od I.J. Paderewskiego do A. Wielhorskiego*, Jerzy Skarbowski, Kraków 2002.
- Szopski Felicjan, *Utwory fortepianowe*, w dziale: *Sprawozdania z wydawnictw muzycznych*, „*Kwartalnik Muzyczny*”, 1911, R. I, z. 2, s. 210.
- Szubra Jacek, *Ignacy Friedman pianista-kompozytor (1882–1948) i jego twórczość fortepianowa*, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1988.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1996.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonstrukcje. Seria druga*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2010.

Encyklopedie, słowniki, leksykony

- Błaszczyc Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014, <https://docplayer.pl/24819973-Zydzi-w-kulturze-muzycznej-ziem-polskich.html> (dostęp: 17.02.2025).
- Czy wiesz, kto to jest?*, red. Stanisław Łoza, Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, Warszawa 1938.
- Dybowski Stanisław, *Friedman Ignacy*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. Marek Podhajski, t. II: *Biogramy*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina / Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 217–220.
- Dybowski Stanisław, *Friedman Ignacy (1882–1948)*, w: tegoż, *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003, s. 169–174.
- Evans Allan, *Friedman, Ignacy*, w: *Grove Music Online*, red. Deane Root, Oxford University Press 2021.
- Jachimecki Zdzisław, *Friedman Ignacy (1882–1948)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. VII, red. główny (z. 1–4) Władysław Konopczyński, Kraków 1948–1958, s. 142–143.
- Janczewska-Sołomka Katarzyna, Roźniatowska Bożenna, *Grzywińska Flora*, w: tychże, *Muzycy pedagodzy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej: leksykon*, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Warszawa 2018, s. 187.
- Myczka Irena, *Friedman Ignacy*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM, część biograficzna*, red. Elżbieta Dziebowska, t. 3 *efg*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 163.
- Thiemel Matthias, *Friedman, Ignacy, Ignaz, eigentl. Solomon Isaac Freudmann*, w: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken, Bärenreiter-Verlag Karl Vötker GmbH & Co. KG, Kassel, J. B. Metzler, part of Springer Nature, Springer-Verlag GmbH, Berlin, Répertoire International de Littérature Musicale Inc., Nowy Jork, publikacja online w 2016.

Joanna Miklaszewska

Ignacy Friedman's Piano Works and Chopin's Legacy

Abstract

The aim of this article is to show the influence of Frédéric Chopin's legacy on the compositional output, and in particular the piano works of Ignaz Friedman. Frédéric Chopin's work has become an important point of reference for various aspects of Ignacy Friedman's artistic activity. Friedman was one of the most outstanding piano virtuosos in history, famous for his phenomenal piano technique, and at the same time he was perceived as a continuator of the romantic piano tradition and the performance tradition originating from Chopin himself. Friedman had about 100 pieces by Frédéric Chopin in his concert repertoire. In his piano work, he used, among others, the same genres in which Chopin created his compositions: mazurkas, waltzes, etudes, preludes, cycles of variations. Chopin's influences are evidenced by such features of his works as the significant share of lyrical expression, the use of virtuoso means, the use of folklore stylization and the original way of using quotations from Polish popular songs.

Keywords: piano works, Ignaz Friedman, Frédéric Chopin, mazurka, quotation, Polish popular song

Maryla Renat

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

Utwory fortepianowe i pieśni Seweryna Bersona (1858–1917), lwowskiego kompozytora i krytyka muzycznego

Lwowski kompozytor, działacz i krytyk dzielił swą muzyczną pasję z zawodem prawnika. Łączenie dwóch profesji z pewnością miało wpływ na liczbę skomponowanych przez niego dzieł. Autor hasła w *Encyklopedii muzycznej PWM* (ab, wyd. 1979), Andrzej Spóz, podaje wykaz utworów orkiestrowych, fortepianowych, pieśni oraz tytuły sztuk teatralnych, do których Seweryn Berson skomponował muzykę, jednak nie wymienia źródeł, na podstawie których wykaz został sporządzony¹. W suplemencie I tomu *Encyklopedii muzycznej PWM*, wydanym w 1998 r., notka biograficzna Bersona ponownie zawiera korektę, w której autor przytacza jedną pozycję bibliograficzną. Jest nią jednostronicowy artykuł autorstwa Jana Galla, opublikowany we lwowskim dwutygodniku „Wiadomości Artystyczne” w maju 1901 r.² Jan Gall, znany twórca pieśni chóralnych, podobnie jak Seweryn Berson, z końcem lat 90. XIX w. osiadł we Lwowie, prowadząc chór „Echo – Macierz”. W początkach lat 90. pracował jako pedagog w Krakowie, był też czynnym recenzentem „Gazety Lwowskiej”³.

Porównując biografie Bersona i Galla, dochodzimy do wniosku, że ich drogi zawodowo-artystyczne splatały się. Jan Gall we wstępnych rozważaniach swej publikacji ubolewa nad faktem negatywnej krytyki,

¹ A. Spóz, *Berson Seweryn*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziebowska, część biograficzna, ab, PWM, Kraków 1979, s. 306.

² A. Spóz, *Berson Seweryn*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM suplement*, część biograficzna, ab, PWM, Kraków 1998, s. 52.

³ S. Lachowicz, *Gall Jan*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziebowska, część biograficzna, efg, PWM, Kraków 1987, s. 216.

z którą jego przyjaciel spotykał się w pierwszych latach działalności we Lwowie. Komentuje to następująco:

Na drodze wiodącej do sławy wзира co krok mnóstwo przeszkód, barykad i niebezpieczeństw. Zanim publiczność zapamięta nazwisko nowego artysty, zanim ją zbierze ochota do zaznajomienia się z jego dziełami – pełno już na całej linii faktorów, odwodzących ją od niego, szkalujących biedaka za to, że śmiał sięgnąć po listek wawrzynu, a zachwalających wielkim głosem własne lub przyjaciół swoich towary. Los taki spotkał jednego z naszych muzyków, p. Seweryna Bersona, który niespełna od lat trzech mieszka we Lwowie⁴.

Po tych nieco gorzkich uwagach Gall przystępuje do prezentacji dotychczasowego dorobku twórczego swego przyjaciela. Podaje kolejno tytuły utworów wokalnych, fortepianowych, orkiestrowych oraz sztuk teatralnych z muzyką Bersona. Wymienione tytuły, zwłaszcza dzieł orkiestrowych, nie pokrywają się z wyszczególnieniem podanym przez autora hasła encyklopedycznego. Przykładem może być wskazana przez Galla *Uwertura dramatyczna* na wielką orkiestrę, której Andrzej Spóz nie ujął w wykazie kompozycji. Z tańców orkiestrowych Gall wymienia: *Dwa tańce polskie* i *Mazurek, caprice, Krakowiak rondo*⁵, a w biogramie *Encyklopedii muzycznej PWM* podane są: *Mazur i krakowiak* na orkiestrę (1894), *Tańce charakterystyczne* na orkiestrę (1899), *Suita tańców polskich* na orkiestrę (1906), *Serenada* na orkiestrę smyczkową (bez datowania). Są tu zatem znaczne różnice w tytułach utworów. Oczywiście publikacja Jana Galla z 1901 r., składająca się w stronę eseju, zawierająca jego własny punkt widzenia nie mogła przecież uwzględnić utworów Bersona powstałych później. Wykaz kompozycji fortepianowych jest zbieżny w obydwu źródłach, a jak podają datowania wydań tych utworów, niektóre powstały przed osiedleniem się Bersona we Lwowie (np. *Bagatelles de Concert* op. 2). Z danych biograficznych można wywnioskować, że Gall i Berson współpracowali. Jan Gall od 1896 r. prowadził chór męski „Echo” we Lwowie, którego prezesem trzy lata później został właśnie Berson. W tym też czasie powstały jego pieśni na chór męski. Gall dokonuje w swym szkicu bardzo pozytywnej oceny utworów Bersona, zaznaczając jednocześnie, że jako

⁴ J. Gall, *Seweryn Berson*, „Wiadomości Artystyczne”, Lwów 1901, nr 4 (25 maja), s. 43.

⁵ *Ibidem*, s. 44.

radca prawny, „artysta ten nie może się zupełnie, niepodzielnie, oddać się zawodowi artystycznemu, gdyż odrywa go od niego praca biurowa”⁶. Swą „laurkę” o muzyce przyjaciela ujął tak:

Berson pisze przede wszystkim niezwykle piękną i wytworną formą, która świadczy o doskonałym zgłębieniu wszystkich tajników harmonii i kontrapunktu. Nadto trzeba dodać, że Berson jest niezwykle wirtuozem w instrumentowaniu; tutaj talent jego wyblyska w całej jaskrawości i plastyce⁷.

Niewielka część spuścizny lwowskiego kompozytora jest dostępna w formie elektronicznej w Bibliotece Narodowej i Bibliotece Jagiellońskiej. Są to:

- 1) *Bagatelles de Concert, quatre morceaux pour piano* op. 2, nr 2, 3, 4 datowane na 1894 r., wydane w oficynie Leuckarta w Lipsku,
- 2) *Pieśń starofrancuska* op. 3 nr 1 na głos i fortepian, wydana w oficynie Jakubowski&Zadurowicz we Lwowie,
- 3) *Pięć pieśni do słów K.M. Górskiego* op. 6 na śpiew z towarzyszeniem fortepianu, wydanych nakładem Gubrynowicza i Schmidta we Lwowie,
- 4) *Z rojeń dziewczęcia, cztery utwory na fortepian* op. 7, wyd. przez A. Piwarskiego w Krakowie.

Z kolei w Bibliotece Akademii Muzycznej w Katowicach były dostępne trzy pieśni na kwartet męski:

- 1) *Dumka* op. 4 nr 1 do słów A. Asnyka, wyd. we Lwowie ok. 1899 r.,
- 2) *Noc* do słów Z. Sarneckiego, wyd. we Lwowie, bez daty wydania,
- 3) *Jakże cię mam brać*, opublikowana na łamach „Wiadomości Artystycznych” ok. 1900 r.

Charakterystyka utworów fortepianowych i pieśni Seweryna Bersona

Utwory fortepianowe i pieśni są omówione w kolejności opusowej. Chronologicznie najwcześniejsze *Bagatelles de Concert* op. 2 tworzą układ suitowy czterech utworów kontrastujących względem siebie.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

Maryla Renat

Skrajne są tańcami, środkowe to miniatura liryczna i scherzo. Tytuły poszczególnych utworów są następujące:

1. *Menuet* (brak materiału nutowego).
2. *Au Crépuscule* (O zmierzchu).
3. *Scherzino*.
4. *Danse des Montagnards* (Taniec górali).



Przykład 1. Seweryn Berson, *Bagatelles de Concert*, strona tytułowa wydania lipskiego

Pierwszy numer cyklu, który był niedostępny, *Menuet*, prawdopodobnie jest pastiszem dawnego tańca. Drugi utwór o tytule *Au Crépuscule* to miniatura liryczna o dwudzielnej formie A A₁ (tonacja B-dur, metrum 9/8, *pp espressivo*). Czterotaktowy temat jest bazą materiałową dla całej miniatury, rozwijanej ewolucyjnie poprzez powtórzenia inicjalnego motywu

z przenoszeniem do coraz wyższego rejestru. Rozwój początkowej myśli, wspomagany chwiejnością modulacyjną i nieznacznym rozbudowaniem faktury, prowadzi do krótkiej kulminacji *ff* na dysonansowym akordzie. Ogniwo A_1 jest wariantem materiałowym pierwszego A , z charakterystyczną duolą w pierwszym motywie i przeskokiem do Des-dur. W drugim ogniwie również tworzy akordową kulminację *allargando pesante* na zwiększonym trójdźwięku septymowym. Utwór oddaje klimat wieczornej kontemplacji, zakłóconej tylko chwilami niepokojem. Trzeci utwór, *Scherzino*, jest najdłuższym w cyklu. Silnie kontrastuje z poprzednią liryczną miniaturą. To typowo romantyczne scherzo w tempie *presto* i tonacji c-moll w repryzowej formie $A B A_1$ z rozbudowanym ogniwnem ekspozycyjnym. Energiczny temat prezentuje kontrast pulsacji metrycznej: figuracyjnego motywu w 6/8 z motywem akordowym w 3/4, dając przykład ukrytej polimetrii. Mamy tu element groteski, rytmicznej przekory, tak typowej dla idiomu wyrazowego scherza. Przejawia się ona również w zestawianiu zróżnicowanych motywów i rodzajów faktury.

2

4878 Bagatelles de Concert.

III.

Scherzino. Séverin Berson, Op. 2.

Piano. Presto.

non legato

Przykład 2. Seweryn Berson, *Scherzino* z cyklu *Bagatelles de Concert*, temat, takty 1–8

Ekspozycję tworzy grupa tematyczna oparta na budowie okresowej oraz odmienny odcinek o charakterze łącznika rozwijany ewolucyjnie. Te dwa odcinki poddane są wariantowanym powtórkom. Środkowe ogniwo B w As-dur *Moderato espressivo* w dynamice *p* wnosi element melodyjności, bazujący na powtarzaniu w różnych odmianach trzytaktowej frazy z przenoszeniem melodii do dolnego głosu i odmiennym ujęciem fakturalnym w trzeciej projekcji. Wariantowanie określonej frazy melodycznej, struktury figuracyjnej lub układu akordowego jest istotną cechą warsztatu twórczego Bersona. Repryza *Scherzina A₁* to skrócone ujęcie treści ekspozycji. Harmonika tej miniatury operuje tradycyjnymi akordami o budowie tercjowej, poruszającymi się w rozszerzonej tonalności. W czwartym, finałowym *Danse des Montagnards* silnie oddziałuje element ludowości. Szesnastotaktowy temat tańca budowany okresowo – podobnie jak w *Scherzino* – przeciwstawia dwa motywy: figuracyjny, opadający i akordowy wznoszący. W toku rozwoju grupy tematycznej powstają rytmiczne warianty tych motywów.

2 Mus.
4 IV. Danse des Montagnards. Séverin Berson, Op. 2.
Assai vivo.
PIANO.
C₂.

Przykład 3. Seweryn Berson, *Danse des Montagnards*
z cyklu *Bagatelles de Concert*, takty 1–9

Konstrukcja tańca jest dwudzielna A A₁, przy czym krótsze drugie ogniwo z repetycją eksponuje materiał pochodny tematowi, głównie figuracyjny. Rozwija się niczym *moto perpetuo*, które przekornie jest podane w wyciszonej dynamice, *p dolce*. Jest jakby wybrzmieniem pierwszego ogniwa. Należy tu zauważyć, że taka dwufazowa koncepcja budowy utworu tanecznego, który w XIX-wiecznej literaturze tańców stylizowanych przyjmował niemal zawsze układ reprzyzowy lub rondowy, jest bardzo nietypowa i można ją odczytać jako daleki refleks formy tańców barokowych. Cykl *Bagatelles de Concert* jako całość przedstawia opus zespalający cztery różne odmiany romantycznej miniatury fortepianowej i różne idiomy wyrazowe. Sam tytuł nawiązuje do nazwy miniatur stosowanej już w XVIII w. i podkreśla ten archetyp stylizacją menueta. Faktura fortepianowa *Bagatelles* jest zróżnicowana, ze zmienną rolą głosów. Utworky te zostały określone jako „koncertowe” i reprezentują od strony wykonawczej wyższy stopień trudności. Zwróćmy jeszcze uwagę na dedykację umieszczoną na stronie tytułowej: „a mon jeune ami Joseph Hofmann” (mojemu młodemu przyjacielowi Józefowi Hofmannowi). Rok powstania 1894 i dedykacja świadczą o tym, że Berson utworzył je pod koniec swych studiów kompozytorskich w Berlinie u Heinricha Urbana⁸. W tych samych latach kompozycję u tegoż pedagoga studiował sporo młodszy od Bersona Józef Hofmann⁹, z którym zapewne osobiście się znał, tym bardziej że w trakcie studiów Berson założył Stowarzyszenie Uczniów Urbana¹⁰.

Kolejnym według numeracji opusowej utworkem Bersona jest *Pieśń starofrancuska* na śpiew i fortepian op. 3 nr 1. Została opublikowana

⁸ A. Spóz, *Berson...*, s. 306.

⁹ J. Popis, *Hofmann Józef*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, część biograficzna, hij, PWM, Kraków 1993, s. 261.

¹⁰ Heinrich Urban (1837–1901), berliński skrzypek i kompozytor, zyskał w międzynarodowym środowisku muzycznym opinię doskonałego pedagoga. Pod jego kierunkiem kształciło się wielu polskich kompozytorów, w tym I.J. Paderewski, W. Landowska, H. Opieński, a później także M. Karłowicz (E. Dziębowska, *Urban Heinrich*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, część biograficzna, tv, PWM, Kraków 2009, s. 194.

w zbiorze *Pieśni i piosnki polskich kompozytorów* przez lwowską oficynę Jakubowski&Zadurowicz. W zbiorze obejmującym 15 pieśni różnych twórców znalazły się m.in. 4 pieśni Władysława Żeleńskiego, 3 pieśni Jana Galla, a także pojedyncze utwory Zygmunta Noskowskiego, Stanisława Niewiadomskiego, Piotra Maszyńskiego, Henryka Jareckiego. Mamy tu zatem zbiór dorobku wokalnego znanych polskich „pieśniarzy” doby pomoniuszkowskiej. Jedyna pieśń Bersona znalazła się na 13 pozycji zbioru. Opatrzona jest dedykacją: „Pannie Józefie Szlezycierównie”, śpiewacze operowej (sopran), która w latach 90. XIX w. występowała w repertuarze patriotycznym na terenie Galicji, a w 1893 r. założyła szkołę śpiewu we Lwowie. Często prezentowała się w repertuarze pieśniowym, wykonując utwory kompozytorów, o których była mowa powyżej¹¹.

Pieśń starofrancuska ma formę zwrotkową z refrenem. W wierszu ukazana jest scenka rodzajowa, którą kompozytor ujął w jasnej tonacji G-dur i metrum $\frac{3}{4}$, tempie *Allegretto*. Tekst w przekładzie Konstantego Marii Górskiego opowiada o frywolnej pastereczce, którą napotyka jeździec na koniu. Krótka śpiewka nucona przez dziewczynę pełni rolę refrenu. Melodyka o budowie okresowo-zdaniowej operuje ruchem drobnointerwałowym, tekst traktowany jest sylabicznie z małymi wyrazowymi kulminacjami, podkreślanymi wejściami do wyższego rejestru. Trzecia zwrotka tekstu, w której dziewczyna zdradza imię swojego chłopaka, podana jest bez zmian melodycznych w jednoimiennym g-moll. Ten prosty zabieg zmiany trybu tej samej frazy Berson stosuje dla uwypuklenia sensu tekstu, zmiany wyrazowej i jako taki występuje również w późniejszych pieśniach z op. 7, tyle że w bardziej złożonej konfiguracji fakturalnej. Fortepian, dublując głos wokalny, prowadzi równolegle melodię w pochodach dwudźwiękowych i trójdzwiękowych w prawej ręce. Prostota melodyczna koresponduje z prostotą harmoniczną, opartą głównie na akordach diatonicznych. Układ zwrotkowy pieśni podkreślają czterotaktowe „dogrywki” fortepianu, powtarzające pierwsze zdanie pieśni.

¹¹ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, PWN, Warszawa 1973, s. 707.

2

Pannie Józefie Szlezygierównie.

Pieśń starofrancuska.
(Przekład K. M. Górskiego.)

Seweryn Berson, Op. 3. № 1.

Allegretto.

Śpiew. *mf*

1. Pod Saint - Quen - tin na
pa - dam bo zda -

Fortepian. *p* *mf*

bło - - niu Je - - cha - - tem raz na ko - - - niu. Aż
le - - ka Wi - - dzę że w gąszcz u - - cie - - ka, U -

Przykład 4. Seweryn Berson, *Pieśń starofrancuska* op. 3 nr 1, początkowe takty

Kolejny opus w dorobku Bersona jest również wokalny. A są to *Pieśni na kwartet męski* op. 4, obejmujący trzy utwory na ten rodzaj obsady. W porównaniu z *Pieśnią starofrancuską* są bardziej zróżnicowane melodycznie i harmonicznie. W materiale nutowym dostępnym w zbiorach Akademii Muzycznej w Katowicach tylko *Dumka* ma podaną numerację opusową. Można przypuszczać, że dwie kolejne pieśni: *Noc* i *Jakże cię mam brać*, należą do tego samego op. 4. Czterogłosowa obsada tych utworów obejmuje 2 tenory i 2 basy. *Dumka* do słów Adama Asnyka datowana w bibliotecznej karcie katalogowej na rok ok. 1899 to prosta pieśń trzyzwrotkowa. Każda zwrotka jest ósmiotaktowa, przy czym dwie pierwsze mają to samo opracowanie muzyczne, a trzecia, mimo tej samej budowy wersyfikacyjnej wiersza, otrzymuje opracowanie bogatsze harmonicznie z większą dysonansowością. Dla równowagi formalnej jest powtórzona. Nostalgiczny, pełen smutku wiersz Asnyka został zaopatrzonej w miarowy ćwierćnutowo-ósemkowy, niemal marszowy

rytm na 4/4 z niewielkimi melizmatycznymi rozwinięciami w pojedynczych głosach, dialogującymi między sobą w zakończeniach fraz. Regularny, rymowany wiersz o wersach ośmio- i sześciogłoskowych ujęty został w klasyczny układ poprzednika i następnika, z równie klasycznym planem harmonicznym opartym na triadzie. Tonacja a-moll, wyciszona dynamika, powolne *Andante* podtrzymują w tej lapidarnej kompozycji ton nostalgiczny. Faktura czterech głosów męskich jest zwarta, skupiona, tylko na wyróżnionych wyrazowo frazach rozszerza się do dwóch oktaw. Wiersz w swej treści mówi o ludzkich cierpieniach, ujętych porównawczo ze zjawiskami przyrody.

DUMKA.

do słów A Asnyka.

ułożył muzykę

4016 III

L. W. S. M. A. B. S. K. A.

Seweryn Berson op. 4. Nr

Andante.

pp

Przy-kro przy-kro jest de-bo-wi gdy go ro-bak to czy-
 Smu-Tno bje-dnej jest pta-szy-nie, gdy jej skrzydła u sznq.-

pp.

a le przy krzej nie modz pta kac gdy tez pot na lo czy-
 le smu tniej je szcze to mu so ko che na pro zno.-

Przykład 5. Seweryn Berson, *Dumka* op. 4 nr 1 na kwartet męski, początkowe takty

Pieśń *Noc* do słów Zygmunta Sarneckiego, z którym kompozytor współpracował w dziedzinie teatralnej, wnosi postać dialogu frazy solowej intonowanej przez I bas z zespołową frazą tutti. Odcinki solowe mają charakter deklamacyjny, a choralne frazy czterogłosowe są bogatsze melodycznie i rytmicznie. Pieśń ta, utrzymana w tonacji f-moll

i metrum 4/4, obfituje w kontrasty dynamiczne od *pp* do *f risoluto* w kulminacji na słowach „Hej bracia junacy”. Nieregularny w układzie sylabicznym wiersz determinuje tu formę przekomponowaną i powtórzoną dla drugiej części tekstu. Pod względem harmonicznym pieśń ta jest bogatsza od poprzedniej, co wynika wprost z tekstu balansującego między klimatem nocnego mroku a wizją odpoczynku po pracy i nabierania sił. W pieśniach Bersona, zarówno tych chóralnych, jak i solowych, o doborze środków muzycznych decyduje ekspresja tekstu, jego sens i strona emocjonalna. Trzecia pieśń, *Jakże cię mam brać* (tempo *Larghetto*, tonacja Des-dur, metrum 2/4), uderza również w ton tęsknoty i niespełnienia, tyle że „na ludową nutę”. Trzyzwrotkowy tekst (autor wiersza w wydaniu nie jest podany) otrzymuje opracowanie niekonwencjonalne. Pierwsze dwie strofy mają tę samą melodykę, a ostatnią strofę kompozytor rozdziela na dwie części i każdą opracowuje oddzielnie ze zmianą tonacji i zmianą tempa (z Des-dur na Fis-dur i powrót do Des-dur). Melodyka podąża frazami czterotaktowymi w stale symetrycznej relacji poprzednika i następnika w sposób sylabiczny. Kształt melodyki o postęпах sekundowo-tercjowych jest prosty, falisty. Warto nadmienić, że materiał nutowy tej pieśni został zaczerpnięty z lwowskich „Wiadomości Artystycznych” (co jest odnotowane w katalogu bibliotecznym).

Kolejna pozycja w dorobku wokalnym Seweryna Bersona to *Pięć pieśni do słów Konstantego Marii Górskiego* op. 6. Datowane są na ok. 1900 r. Autor wierszy był krytykiem, a także historykiem literatury i sztuki. Wykładał historię sztuki na uczelniach krakowskich oraz pełnił funkcję kierownika Biblioteki Polskiej w Paryżu. Pozostawił prace historyczne i krytycznoliterackie, pełnił też funkcję recenzenta teatralnego. Autorka internetowej publikacji na temat tego pisarza stwierdza: „Obecnie K. M. Górski jest prawie zapomniany. Ranga jego pism zasługuje jednak na przemyślany powrót do dawnego projektu wydawniczego”¹². W lwowskim wydaniu Gubrynowicza i Schmidta teksty pieśni są podane w polskiej i niemieckiej wersji językowej. Zostały zawarte w dwóch zeszytach. Zeszyt I tworzą trzy pierwsze pieśni, zeszyt II – dwie ostatnie. Oto wykaz tytułów pieśni:

¹² D. Świerczyńska, *Górski Konstanty Maria*, nplp.pl/arttykul/gorski-konstanty-maria/ (dostęp: 20.02.2025).

1. Wszystkie moje łzy.
2. Wspominaj mnie.
3. Widzę oknem śnieżne dachy.
4. Łśni nad morzem słońce.
5. Wstają z morza wały.

PANI
MARY MERKL-NOWACKIEJ.

FRAU
MARIE von MERKL
zugeeignet.

Pięć pieśni

do słów K.M. Górskiego

na śpiew z stowarzyszeniem
fortepianu
napisał

Fünf Lieder

zu Worten von K.M. von Górski
(deutsch von Michael Landau)

für eine Singstimme mit Begleitung
des Pianoforte
componirt von

SEWERYN BERSON

SEVER BERSON

OP. 6.

Zesz. I 2 Kor 80 hel.

n^o1. Wszystkie moje łzy.
n^o2. Wspominaj mnie.
n^o3. Widzę oknem śnieżne dachy.

Zesz. II 1 Kor 80 hel.

n^o4. Łśni nad morzem słońce.
n^o5. Wstają z morza wały.

OP. 6.

Heft I. m. 2, 40.

n^o1. All mein Leid.
n^o2. Gedenke mein.
n^o3. Seh im Winterkleid.

Heft II. m. 1, 50.

n^o4. Sonnenglanz am Meere.
n^o5. Meeresrauschen.

LWÓW.
Naktadem księgarni i składu nut
GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA
przy placu Katedralnym.

POZNAŃ
J. Leilgeber.

WARSZAWA
Gebethner i Wolf.

Eigentum der Verleger für alle Länder
LEMBERG
GUBRYNOWICZ & SCHMIDT
LEIPZIG,
FRANZ WAGNER.

Lith. v. F. K. Gieseler Leipzig

Przykład 6. Seweryn Berson, *Pięć pieśni do słów K.M. Górskiego*, strona tytułowa

Kompozytor do swego cyklu wybrał wiersze o nostalgicznym wydźwięku (podobnie jak w pieśniach na chór męski). We wszystkich tekstach odzywa się nuta smutku i rezygnacji, przejaw dekadentyzmu. Sporo w poezji Górskiego jest odniesień do zjawisk przyrody i jej

korelacji ze stanem psychicznym podmiotu lirycznego. Najlepiej tę relację oddają dwie pierwsze strofy pierwszej pieśni cyklu:

Wszystkie moje łzy i smutki
Pochłonęły niezabudki.
Gdy wiatr z lasu szum przyniesie
Wiem, co żalem szumi w lesie.

Moją trwogą i nadzieją
Sosny się po borach chwieją
Z dawnych marzeń i tęsknoty
Powyrastał jaskier złoty.

Wszystkie pieśni, oprócz drugiej, swoje tytuły zaczerpnęły z pierwszych słów wiersza. Jak już wyżej zaznaczono, forma muzyczna pieśni Bersona jest ściśle zależna od struktury wersyfikacyjnej wiersza, a strona melodyczno-harmoniczna również od strony ekspresyjnej poezji. Formę zwrotkową mają dwa utworki: nr 1 *Wszystkie moje łzy* (2 zwrotki) oraz nr 4 *Łśni nad morzem słońce* (4 zwrotki). Obydwie są w tym samym tempie *Andantino*. W pierwszej z nich cała zwrotka obejmująca 24 takty wykazuje podział na trzy odcinki w różnych tonacjach (C-dur, e-moll, c-moll, C-dur), a melodyka kształtowana jest okresowo. Dla porównania pieśń nr 4 *Łśni nad morzem słońce* w ramach jednej strofy stosuje dwa odcinki różne melodycznie, rozdzielone krótkim łącznikiem fortepianu. W drugiej pieśni *Wspominaj mnie* występuje trójdzielna nietypowa forma a a₁ b ze zmianą tonacji na jednoimienną molową w środkowym odcinku. Pozostałe dwie pieśni: trzecia *Widzę oknem śnieżne dachy* i ostatnia *Wstają z morza wały*, są w formie przekomponowanej. Melodyka traktująca tekst sylabicznie budowana jest drobnointerwałowo, a większe skoki stosowane są w miejscach kulminacji wyrazowych. Wszystkie są przeznaczone na głos sopranowy. W całym cyklu wyróżnia się trzecia pieśń *Widzę oknem śnieżne dachy* (w tempie *Lento*, tonacji G-dur). Reprezentuje ona typ pieśni deklamacyjnej z bogato rozpracowaną partią fortepianu o zmiennych strukturach. Fortepian tworzy tutaj odrębny, przeciwstawny do linii wokalne plan dźwiękowy, sam w sobie pełen kontrastów. W ślad za różnicowaniem struktur figuracyjnych podążają gwałtowne zwroty harmoniczne, ciągła modulacyjność. W zestawieniu z pozostałymi utworami

cyklu, odznaczającymi się jednolitymi strukturami w warstwie akompaniującej, pieśń ta ilustruje przeskok w technice kompozytorskiej Bersona, wejście do stylistyki modernizmu.

„Widzę oknem same śnieżne dachy.“
„Seh' im Winterkleid die Dächer prangen.“

Seweryn Berson, Op. 6. № 3.

Spiew. *Lento.* *pp* Wi - - dzę o - knem sa - me
Seh' im Win - ter - kleid die

Fortepian. *mysterioso* *pp*

agitato *a tempo* *p dolce*
śnie - żne da - - chy, Leż na o - knie
Dä - cher pran - gen, doch im Fen - ster

agitato *a tempo*
p

Przykład 7. Seweryn Berson, pieśń *Widzę oknem śnieżne dachy*, początkowe takty

Każda z pieśni zaopatrzona jest w określoną formułę akompaniującą, która zawiera element ilustracyjny, podkreślający sens słów. Ekspresja słów wyzwala czasem silne zmiany faktury, jak np. w utworze *Wspominaj mnie*. W końcowym odcinku *Piu vivo con forza* na słowach:

Otoczy smutny mrok i nas,
Nastaną długie żalów dnie.
W imię tych blasków, złud i kras:
Wspominaj mnie, wspominaj mnie.

partia fortepianu gwałtownie zmienia fakturę z łagodnej figuracyjnej na pauzowane akordy *staccato* osadzone w duolach zakłócających trójkową pulsającą pieśń w metrum 9/8, po czym przesuwany do różnych rejestrów szerokimi akordami buduje końcową kulminację. W pieśni *Lśni nad morzem słońce* legowany w lewej ręce motyw na szeroko rozłożonym trójdźwięku ilustruje morską toń. Z kolei wały morskie

w ostatniej pieśni są zilustrowane charakterystyczną sekstolą prawej ręki, dopełnioną akordami ze wstępną adnotacją *con fuoco* w tempie *Allegro agitato*.

„Wstają z morza wały coraz nowe.“
„Meeresrauschen.“

Seweryn Berson, Op. 6. № 5.

Śpiew. *Allegro agitato.*

Fortepian. *con fuoco*

Wsta - ją z mo - rza wa - ły co - raz
Fort und fort sich Wel - len - ber - ge

no - we, i pry - ska - ją wsłoi - eu zło - ta
bäu - men, und zer - stäu - ben weit zu Re - gen -

Przykład 8. Seweryn Berson, pieśń
Wstają z morza wały coraz nowe, początkowe takty

Omawiany tu cykl obfituje w określenia wyrazowe, zmiany dynamiczne i agogiczne. Wpisuje się w szeroki nurt neoromantycznej polskiej liryki wokalne przelomu XIX i XX w.

Z rojeń dziewczęcia, cztery utwory na fortepian op. 7 zostały opublikowane przez Antoniego Piwarskiego w Krakowie. Datowanie w katalogu bibliotecznym określono przed 1898 r. Utwory pod tym urokliwym tytułem zostały dedykowane „Jego Excelencyi Jaśnie Wielmożnemu Panu Aleksandrowi Mniszek-Tchórznickiemu”. Adresat dedykacji był ziemianinem, właścicielem posiadłości w okolicach Sanoka. Miał na swoim koncie poważną karierę urzędniczą, a jednocześnie był zapalonym

amatorem-pianistą, chętnie grywającym w swym domu w podkarpackiej miejscowości Pisarowce. Na niwie muzycznej również się odznaczył. Był członkiem Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego oraz założycielem i honorowym członkiem Towarzystwa im. Fryderyka Chopina we Lwowie¹³. W tym cyklu miniatur Berson czyni ukłon w stronę romantycznych miniatur typu schumanowskiego. Ogólny programowy tytuł sugeruje nadrzędny charakter wyrazowy wynikający z wyobraźni młodej dziewczynki. Miniatury opatrzone są następującymi tytułami:

1. Druhny idą!
2. Gdybym śmiał ci wyznać
3. Wspomnienie
4. Pierwszy bal babuni

Wszystkie utrzymane są w umiarkowanym tempie. Utwory skrajne mieszczą się w charakterze marszowo-tanecznym, środkowe w liryczno-pastoralnym. W tych krótkich utworach, poza ostatnim, kompozytor zastosował niekonwencjonalne rozwiązania formalne. Pierwsza miniatura *Druhny idą!* zestawia czterokrotnie różne warianty prostego, okresowego tematu. Druga, *Gdybym śmiał ci wyznać*, zawiera silną dysproporcję odcinków formalnych z rozbudowanym fragmentem środkowym i nietypową dla tego typu miniatur dwufazową, pasażową kadencją. *Wspomnienie* buduje swą narrację z otwierającego tematu na zasadzie ewolucyjnych rozwinięć, przeplatanych nawiązaniem do głowicy tematu, po której każdorazowo następuje nowe rozszerzenie. To tak, jakby wspomnianie różnych zdarzeń w coraz nowym kontekście. Materiał melodyczno-harmoniczny spaja jednorodny, stale synkopujący akompaniament lewej ręki, nadający miniaturze ton kołysankowy. Cykl zamyka zgrabna stylizacja menueta (*Pierwszy bal babuni*) z przyjętym dla tego tańca regularnym układem reprzyzowym. Podobnie jak w pieśniach, Berson stapia okresową prostotę myśli tematycznych z ewolucyjnym kształtowaniem ich rozwinięć, oraz harmoniczną prostotę początkowych taktów miniatur z neoromantycznym sposobem budowania kulminacji wyrazowych i stosowaniem śmiałych zmian tonalnych. Zasadą nadrzędną jest wariantowanie zarówno głównych myśli tematycznych, jak

¹³ https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksander_Mniszek-Tchorznicki (dostęp: 23.02.2025).

i głosów kontrapunktujących. Z tego wynika znaczne zróżnicowanie faktury fortepianowej, podporządkowanej stronie wyrazowej. Najbogatszą w tym względzie jest druga miniatura liryczna *Gdybym śmiał ci powiedzieć*. Tutaj w odcinku potematycznym następuje stopniowe budowanie kulminacji, poczynając od tradycyjnej kantyleny w maksymalnym wyciszeniu *ppp una corda e dolcissimo* poprzez *poco a poco cresc*, ze zdwojeniem oktawowym w głównej melodii i *appassionato* do kulminacji *pesante ff*, zwieńczonej wspomnianą już wyżej kadencją *espressivo brillante* i wznoszącym recytatywem z szybkim wyciszeniem.



Przykład 9. Seweryn Berson, *Gdybym śmiał ci wyznać*
z cyklu *Z rojeń dziewczęcia* op. 7, kulminacja i początek kadencji, takty 29–44

W porównaniu z *Bagatelles de Concert* utwory op. 7 ukazują pewien progres w technice kompozytorskiej, zwłaszcza w języku harmonicznym i fakturze. Bagatele są bardziej jednolite, prostsze w budowie i ekspresji. W cyklu *Z rojeń dziewczęcia* prawdopodobnie fakt ukrytej programowości wyzwolił bardziej złożone procedury kompozytorskie.

Omówione powyżej zachowane utwory Seweryna Bersona pozwalają umiejscowić je na przecięciu stylistyki romantycznej i neoromantycznej, z pewnymi cechami modernizmu. Dostępność partytur orkiestrowych i muzyki dramatycznej tego twórcy pozwoliłaby zapewne wysnuć pełniejsze wnioski.

Bibliografia

Archiwalia

Seweryn Berson,

- *Bagatelles de Concert, quatre morceaux pour piano* op. 2, nr 2, 3, 4, wyd. Leuckart, Lipsk 1894.
- *Dumka* op. 4 nr 1 do słów A. Asnyka, wyd. we Lwowie, ok. 1899.
- *Jakże cię mam brać*, opublikowana na łamach „Wiadomości Artystycznych” ok. 1900.
- *Noc* do słów Z. Sarneckiego, wyd. we Lwowie, bez daty wydania.
- *Pieśń starofrancuska* op. 3 nr 1 na głos i fortepian, wyd. Jakubowski & Zadurawicz, Lwów, między 1892 i 1898.
- *Pięć pieśni do słów K. M. Górskiego* op. 6 na śpiew z towarzyszeniem fortepianu, wyd. Gubrynowicz i Schmidt, Lipsk, ok. 1900.
- *Z rojeń dziewczęcia, cztery utwory na fortepian* op. 7, wyd. A. Piwarski, Kraków, po 1898.

Czasopisma

Gall Jan, *Seweryn Berson*, „Wiadomości Artystyczne”, Lwów 1901, nr 4 (25 maja), s. 43–44.

Strony internetowe

https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksander_Mniszek-Tchorznicki (dostęp: 23.02.2025).
Świerczyńska Dobrosława, *Górski Konstanty Maria*, nplp.pl/artukul/gorski-konstanty-maria/ (dostęp: 20.02.2025).

Encyklopedie, słowniki

- Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, część biograficzna, ab, efg, hij, kll, tv, PWM, Kraków 1979–2009.
- Encyklopedia muzyczna PWM, suplement*, część biograficzna, ab, PWM, Kraków 1998.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, PWN, Warszawa 1973.

The Piano Works and Songs of Seweryn Berson (1858–1917), a Composer and Musical Critic from Lviv

Abstract

This article presents unknown works of Seweryn Berson (1858–1917), a Jewish composer active in Lviv in the late 19th and early 20th centuries. The introduction will analyze the encyclopedic information in connection to the short description by Jan Gall from 1901 as well as identify differences between various lists of Berson's works. The main body of the article contains a discussion of Berson's piano compositions and songs that are available in Polish digital libraries.

Utwory fortepianowe i pieśni Seweryna Bersona...

The works have been characterized in opus order. Attention has been given to the structure, melodies, harmonies, texture, and expressive side of Berson's creative output, as well as the authors of song lyrics and the addressees of the dedications. Berson's works are neoromantic in character while also being marked by his individual style of composing.

Keywords: Seweryn Berson, piano music, songs, musical culture in Lviv

Uwagi o muzyce Seweryna Bersona na łamach prasy galicyjskiej

Seweryn Berson (ur. w 1858 r. w Nowym Sączu, zm. w 1917 r. we Lwowie) to prawnik, kompozytor i organizator życia kulturalnego Lwowa, który odszedł dziś nieco w zapomnienie. Pochodził z żydowskiej rodziny prawniczej. Jego ojciec Leon Berson (Bersohn) był doktorem praw i prowadził



Ryc. 1. Seweryn Berson,
1900 r.

Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Seweryn_Berson
(dostęp 12.01.2024)

praktykę adwokacką w Nowym Sączu. Był również członkiem Rady Miasta, wieloletnim członkiem Rady Powiatu i sekretarzem c.k. Sądu Powiatowego w Nowym Sączu¹. Seweryn, idąc śladem ojca, także podjął studia prawnicze, które odbył na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po ich ukończeniu wrócił do Nowego Sącza, gdzie otworzył kancelarię adwokacką². Prawdopodobnie równoległe ze studiami prawniczymi studiował kompozycję u Władysława Żeleńskiego w Krakowie³.

¹ R.K. Tabaszewski, *Adwokaci Nowego Sącza do 1945 roku*, Nowy Sącz 2014, s. 21, 27, 34, 72. W latach 50. XIX w. Leon Berson był jednym z trzech adwokatów w Nowym Sączu, a później jednym z pierwszych sądeckich adwokatów w Radzie Powiatu. Zob. *Szenatyzm Królestwa Galicyi i Lodomerji i Wielkim Księstwem Krakowskiem: na rok 1880*, s. 515, 253.

² „Gazeta Lwowska” 1917, nr 52, s. 4. W biogramach Seweryna Bersona znajduje się także informacja, że jako wyższy urzędnik sądowy pracował po studiach w Przemyślu, gdzie był adwokatem. Zob. m.in. *Słownik muzyków polskich*, t. 1: A–Ł, Kraków 1964, s. 36; J.W. Reiss, hasło: *Berson Seweryn*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 470.

³ A. Spóz, hasło: *Berson Seweryn*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dębowska, t. ab, Kraków 1979, s. 303; *Spółcześni kompozytorowie polscy*, „Echo Muzyczne Teatralne Artystyczne” 1898, R. 15, nr 49, s. 2.

Około 1890 r. za namową Ignacego Jana Paderewskiego Berson podjął studia kompozycji w Berlinie u znanego pedagoga Heinricha Urbana⁴, który uchodził w tym czasie za wybitnego nauczyciela kompozycji. W gronie jego uczniów znajdowali się m.in. Ignacy Jan Paderewski i Mieczysław Karłowicz⁵. W 1891 r. Seweryn Berson, który według relacji Karłowicza „odbywał wcale nie dyletanckie studia przy Urbanie”, założył stowarzyszenie uczniów kompozytora⁶. Jego główną ideą była działalność koncertowa, a podczas koncertów wykonywano przede wszystkim nowe utwory młodych kompozytorów. Program każdego koncertu układał zawsze Heinrich Urban⁷.

Seweryn Berson studiował w Berlinie cztery lata, zdobywając żelazne podstawy formy i wyrobioną wrażliwość artystyczną. Niewątpliwie uzyskał także odpowiedni warsztat kompozytorski w zakresie instrumentacji, co potwierdzały choćby późniejsze recenzje prasowe dotyczące jego utworów. Po studiach w Berlinie młody kompozytor wrócił do Krakowa, gdzie w 1895 r. objął stanowisko adwokata w obrębie Sądu Krajowego⁸, a na przełomie lat 1898/99 wyjechał do Lwowa, aby objąć

⁴ Heinrich Urban (1837–1901) – niemiecki skrzypek, kompozytor i pedagog. Był uczniem Huberta Riesa, Ferdinanda Lauba i Richarda Hellmanna. Studiował także w Paryżu. Napisał symfonię *Frühling* (Wiosna), która ukazała się drukiem, uwertury do *Fiesco*, *Szeherazady* i *Zu einem Fastnachtsspiel* Schillera, poemat symfoniczny *Der Rattenfänger von Hameln*, operę *Konradin* i koncert skrzypcowy. Pisał również utwory skrzypcowe, duety, tria i Lieder. Do jego uczniów obok I.J. Paderewskiego należeli Wanda Landowska, Henryk Opieński, Mieczysław Karłowicz. Zob. *Encyklopedia muzyki PWN*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2006, s. 915; A. Oron, hasło: *Heinrich Urban*, https://www.bach-cantatas.com/Lib/Urban-Heinrich.htm#google_vignette (dostęp 10.05.2024).

⁵ Mieczysław Karłowicz rozpoczął studia kompozycji u Urbana we wrześniu 1889 r. Karłowicz poświęcił swemu nauczycielowi artykuł na łamach „Echa Muzycznego”, w którym wspomina m.in. koncerty stowarzyszenia uczniów Urbana, organizowane co dwa lata w filharmonii berlińskiej. Zob. M. Karłowicz, *Henryk Urban*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1900, R. 17, nr 52, s. 1.

⁶ *Ibidem*, s. 2.

⁷ *Ibidem*. Do stowarzyszenia należeli tylko uczniowie Urbana, którzy co miesiąc opłacali składkę (było to od 5 do 20 marek). Początkowo Stowarzyszenie odbywało próby w Konzerthaus, z czasem koncerty przeniosły się do Filharmonii lub organizowano je w Sali Beethovena z udziałem orkiestry filharmonicznej.

⁸ Nazwisko Bersona pojawia się w wykazie adwokatów obrębu Sądu Krajowego w Krakowie za rok 1895, po raz ostatni w 1898 r. Zob. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomeryi z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1895*, Lwów 1895, s. 121; *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomeryi z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1898*, Lwów 1898, s. 135. Rubryka: Adwokaci w obrębie Sądu krajowego w Krakowie.

stanowisko radcy Wyższego Sądu Krajowego. We Lwowie mieszkał już do końca swoich dni.

Chociaż zawodowo związany był z sądownictwem, równolegle interesował się życiem muzycznym zarówno Krakowa, jak i później Lwowa. Jeszcze w Krakowie odwiedzał regularnie teatr; trwały ślad jego obecności pozostał choćby na ścianie garderoby aktora Ludwika Solskiego, niezapomnianego Starego Wiarusa z *Warszawianki*⁹. Wkrótce Seweryn Berson dał się poznać także jako kompozytor, recenzent i krytyk muzyczny oraz organizator Spółki Wydawniczej Kompozytorów Polskich. Czynn timer włączał się w krzewienie kultury muzycznej, obejmując w 1899 r. stanowisko prezesa lwowskiego chóru męskiego „Echo”. Jako organizator życia muzycznego wziął także udział w pracach komitetu inicjującego I Zjazd Muzyków Polskich we Lwowie w 1910 r.

W spuściźnie kompozytorskiej Bersona znajdują się pieśni, utwory na chór męski, utwory fortepianowe i orkiestrowe¹⁰, muzyka do opery *Salvator Rosa*¹¹, operetek *Lekcja tańców*¹² oraz *Żołnierz królowej Madagaskaru*¹³, muzyka do baśni *Szklana góra* Zygmunta Sarneckiego¹⁴ i innych

Natomiast w kolejnym wykazie za rok 1899 jest już wpisany jako radca Wyższego Sądu Krajowego we Lwowie. Zob. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerji z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1899*, Lwów 1899, s. 115.

⁹ Ludwik Solski, wspominając swoją garderobę w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego, zanotował, że wśród wpisów, które zostały uwiecznione na jednej ze ścian, znajdował się także zapis Seweryna Bersona: „Z najwyższym szacunkiem, Imci pana Solskiego najniższy sługa”. Zob. L. Solski, *Wspomnienia 1893–1954*, Kraków 1956, s. 39.

¹⁰ S. Berson, *Pięć pieśni do słów Konstantego Marii Górskiego na śpiew z towarzyszeniem fortepianu*, op. 6, z. 1–2, wyd. Lwów 1900; *Liede lines Einsammen*, op. 1, Berlin 1892–1897; *Bagatelles de concert: quatre morceaux pour piano*, op. 2, wyd. Leipzig 1894; *Z rojeń dziewczęcia*: cztery utwory na fortepian, op. 7, wyd. Kraków 1898; *Mazur i krakowiak* na orkiestrę, 1894; *Tańce charakterystyczne* na orkiestrę, 1899; *Romans A-dur* na skrzypce i orkiestrę, 1899; *Suita tańców polskich* na orkiestrę, 1906; *Serenada* na orkiestrę smyczkową. Zob. A. Spóz, *op. cit.*, także *Polski słownik biograficzny...*, s. 135, 303.

¹¹ <http://opera.stanford.edu/composers/B.html> (dostęp: 23.02.2025).

¹² W. Poźniak, *Główne gatunki i formy muzyki polskiej w XIX wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, Kraków 1966, s. 297–298. Autorem libretta był Michał Winiarski.

¹³ Libretto na podstawie farsy Stanisława Dobrzańskiego napisał Adolf Kitschmann.

¹⁴ K. Michałowski, *Opery polskie*, Warszawa 1954, s. 115.

utworów scenicznych¹⁵. Skomponował także muzykę do prologu *Baśń nocy świętojańskiej* do słów Jana Kasprowicza, która wybrzmiała na otwarciu Teatru Miejskiego we Lwowie w 1900 r.¹⁶

Po powrocie z Berlina Berson zaczął pisać recenzje muzyczne do prasy krakowskiej. Jego artykuły znajdziemy m.in. w „Nowej Reformie” i „Życiu”¹⁷. Był jednym z wielu młodych recenzentów, którzy jako absolwenci uczelni muzycznych usiłowali zaistnieć w roli kompozytora i krytyka¹⁸.



Ryc. 2. Recenzje muzyczne Seweryn Berson publikował m.in. w prasie krakowskiej
Źródło: „Życie” 1897, nr 11 (4 XII); „Nowa Reforma” 1898

W „Życiu” jego pierwszy artykuł ukazał się w 1897 r. z okazji przygotowań do jubileuszu pracy twórczej Władysława Żeleńskiego. Berson przedstawił „sylwetkę duchową jubilata”, omawiając jego działalność

¹⁵ Z innych utworów scenicznych z muzyką Bersona można wymienić: *Cud dziewczica*, *Czarodziejski testament* i *Widziadło*. Zob. W. Poźniak, *op. cit.*, s. 298.

¹⁶ L. Solski, *Wspomnienia*, Kraków 1956, s. 102. Inauguracja nowej sceny lwowskiej nastąpiła 4 października 1900 r.

¹⁷ Do obu tych czasopism Seweryn Berson pisał w 1898 r. Zob. J.W. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa*, t. 1, Kraków 1939, s. 149.

¹⁸ W podobny sposób działalność recenzentów zaczęli np. Stanisław Kuczkiewicz, Tomasz Joteyko, Tomasz Godecki. Zob. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, Katowice 2002, s. 42.

kompozytorską¹⁹. W maju 1898 r. pisał recenzje z kolejnych przedstawień operowych trupy lwowskiej bawiącej w Krakowie. Jego obszerny artykuł stanowił syntezę wszystkich przedstawień, ponadto zawierał uwagi na temat opery lwowskiej i ogólnej sytuacji sceny operowej w Galicji²⁰.

W „Nowej Reformie” pisał od stycznia do maja 1898 r. W tym czasie przedstawił dziewiętnaście relacji z wydarzeń muzycznych: dziewięć z koncertów i dziesięć z przedstawień operowych trupy lwowskiej, goszczącej w maju w Krakowie. Jeśli chodzi o wydarzenia koncertowe, Berson pisał o koncertach krakowskiego Towarzystwa Muzycznego z udziałem Aleksandra Bandrowskiego (dwie relacje)²¹, Marceliny Sembrich-Kochańskiej²² i Teresy Carreño²³. Dwie relacje dotyczą koncertów krakowskiej „Lutni”²⁴, a pozostałe to recenzje z koncertów chóru akademickiego, orkiestr wojskowych i rosyjskiej „kapeli wokalne”, czyli chóru mieszanego²⁵. W maju pisał relacje z przedstawień lwowskiej trupy operowej, omawiając po kolei opery: *Córka pułku*, *Pajace*, *Trębacz z Sekkingen*, *Tannhauser*, *Halka*, *Dalibor*, *Diablik małżeński*, *Lohengrinn*, *Żydówka*, *Wesołe kumoszki z Windsoru*, *Robert Diabeł*, *Sprzedana naręczona*²⁶.

Z wydarzeń muzycznych przedstawionych przez Bersona uwagę zwraca drugi koncert „Lutni” poświęcony obchodom jubileuszu 40-lecia pracy artystycznej Władysława Żeleńskiego, który miał wyjątkowy charakter, ponieważ uczestniczył w nim czynnie sam kompozytor²⁷. W programie znalazły się nie tylko fragmenty z najbardziej znanych jego dzieł (*Polonez koncertowy* na orkiestrę z *Goplany* i z *Konrada Wallenroda*, *Uwertura* do opery *Janek*), ale też mniej znane utwory, jak np. *Róże* na baryton solo, chór męski i orkiestrę. Pisząc relację z tego koncertu, Berson skoncentrował swoją uwagę przede wszystkim na analizie kompozycji *Róże* i *Uwertury symfonicznej* do opery *Janek*. Zarówno w jednym, jak i w dru-

¹⁹ „Życie” 1897 nr 11, s. 1-2; nr 12, s. 2-3; nr 13, s. 2-3.

²⁰ „Życie” 1898, nr 19, s. 224; nr 20, s. 238.

²¹ „Nowa Reforma” 1898, nr 29, s. 3; nr 47, s. 3.

²² „Nowa Reforma” 1898, nr 41, s. 3.

²³ „Nowa Reforma” 1898, nr 50, s. 3.

²⁴ „Nowa Reforma” 1898, nr 6, s. 4; nr 63, s. 3.

²⁵ „Nowa Reforma” 1898, nr 61, s. 3; nr 62, s. 3, nr 83, s. 4.

²⁶ „Nowa Reforma” 1898, nr 74, s. 2-3; nr 100, s. 3; nr 101, s. 2-3; nr 102, s. 3; nr 103, s. 2-3; nr 104, s. 3; nr 105, s. 4; nr 106, s. 3; nr 107, s. 2; nr 108, s. 3.

²⁷ Koncert odbył się 16 marca 1898 r., „Nowa Reforma” 1898, nr 58, s. 2.

gim utworze zachwycił się instrumentacją, fakturą i inwencją melodyczną, które np. w *Róży* stworzyły w opinii krytyka obraz o „niepospolitej piękności o jasnym i spokojnym tle”, a w *Uwerturze* dzieło „niezwykle głęboko przemyślane”, „ugruntowane logicznie i przejrzyste”, opracowane „z mistrzostwem i pełne prześlicznych szczegółów”²⁸. Zresztą samą uwerturę nie wahał się usytuować wśród „pierwszorzędnych utworów symfonicznych (...) muzyki polskiej”²⁹. Jak wielki wpływ kompozycje Żeleńskiego wywarły na Bersona, oddaje najlepiej jego stwierdzenie: „podobnego efektu instrumentalnego nie zdarzyło mi się usłyszeć dotychczas nigdzie”³⁰.

Relacje z koncertów śpiewaka Aleksandra Bandrowskiego zawierają nie tylko słowa uznania dla wybitnego talentu artysty, ale także charakterystykę muzyki niemieckiej, której Berson zarzucał kosmopolityczny charakter. W swej relacji odniósł się także do Wagnera, przypisując mu wielki przewrót w dziejach muzyki niemieckiej, stworzenie dramatu muzycznego, który w opinii krytyka stał się zaprzeczeniem bytu dawnej opery³¹. Wagner jawi się u Bersona także jako rewolucjonista w zakresie instrumentacji i metody śpiewu.

Po koncercie Marceliny Sembrich-Kochańskiej pisał przede wszystkim o jej wielkim artyzmie, podkreślając fenomen śpiewaczki, a zarazem „wybornej” pianistki i skrzypaczki. Dziękując się swymi spostrzeżeniami, pisał: „Czar głosu skończony w każdym względzie” wywołał wielki entuzjazm publiczności, kiedy wykonywała pieśni Schumanna i Żeleńskiego oraz arie operowe „najeżone trudnościami technicznymi”³². Z kolei w recenzji koncertu z udziałem Teresy Carreño podkreślił znakomitą technikę meksykańskiej pianistki i temperament gry. Dostrzegł jednak też brak właściwego prowadzenia melodii i wrażliwości, które dawały się odczuć podczas wykonywania utworów Chopina: „całe niebo leży między gorącą, chwilami wprost nieokiełznaną naturą Meksykanki, a pełną tęsknoty, marzenia i rzewnego uczucia duszą największego

²⁸ „Nowa Reforma” 1898, nr 63, s. 3.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ „Nowa Reforma” 1898, nr 29, s. 3.

³² „Nowa Reforma” 1898, nr 41, s. 3. Koncert Sembrich-Kochańskiej odbył się 18 lutego 1898 r. i był dedykowany tylko członkom Towarzystwa Muzycznego.

polskiego kompozytora. Zasłuchać się przy tym w Chopinie nie można było, a przy kim, jeśli nie przy nim zasłuchać by się powinno” – konkludował Berson³³.

W maju 1898 r. Seweryn Berson pisał recenzje z kolejnych przedstawień operowych trupy lwowskiej bawiącej w Krakowie. W tym samym czasie w tygodniku „Życie”³⁴ ukazał się także jego obszerny artykuł stanowiący syntezę tych przedstawień i uwagi na temat opery lwowskiej³⁵.

Berson rozpoczyna swój wywód stwierdzeniem, iż w Galicji o repertuarze operowym decyduje zwykle „przysłowiowy brak pieniędzy” oraz nieznamość światowego repertuaru operowego, co skutkuje niewielkim, czy wręcz „miernym” zainteresowaniem publiczności tą formą rozrywki. Oceniając zespół, zwraca uwagę na chór i orkiestrę, które pomimo iż są najbardziej kosztownymi elementami całego zespołu operowego, otrzymują najmniejsze subwencje finansowe, co skutkuje przede wszystkim obniżeniem poziomu artystycznego zarówno jednych, jak i drugich. W podobnej sytuacji znajdują się artyści obsadzeni w rolach drugo- i trzecioplanowych. W skali całego zespołu najlepiej wypadają jedynie soliści.

Berson zauważa, iż charakterystyczną, a przy tym znamioną cechą galicyjskiej sceny operowej jest wystawianie w ciągu jednego sezonu zbyt wielkiej ilości sztuk (od 30 do 40 oper). Zabieg ten znajduje uzasadnienie dyrekcji teatru-opery w utrzymaniu zainteresowania publiczności, jednak w opinii recenzenta tak duża ilość przedstawień wiąże się z częstą zmianą obsady, co z kolei skutkuje zbyt dużą ilością prób. Zamiast „szlifować” i doskonalic poziom artystyczny danej sztuki, zespół skupia uwagę na kolejnej próbie. Oceniając działania dyrekcji teatru lwowskiego na gruncie opery, Berson podkreśla troskę o utrzymanie narodowego charakteru sceny. Zważywszy na sytuację polityczną, jest to rzecz naturalna i uzasadniona, ale niestety negatywnym skutkiem tego działania jest brak wprowadzania na scenę nowości. Wyrażając uznanie dla dyrekcji za realizację ustalonego, długookresowego planu spektakli

³³ „Nowa Reforma” 1898, nr 50, s. 3.

³⁴ Pełna nazwa tygodnika to „Życie. Tygodnik Ilustrowany, Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny”.

³⁵ „Życie” 1898, nr 19, s. 224; nr 20, s. 238.

oraz ustabilizowania obsady głównych partii solowych, recenzent podkreślił dobry poziom przedstawień, zaznaczając, iż częste dawniej „wykolejenia i szwankowania” zdarzają się teraz znacznie rzadziej. Zespół operowy ocenia Berson dosyć pozytywnie, jednak w ostatecznej konkluzji stwierdza, że daleko mu jeszcze do trup niemieckich, które nawet na najmniejszych scenach operowych poszczycić się mogą przedstawieniami na najwyższym poziomie pod każdym względem³⁶.

W drugiej części swego wywodu krytyk dzieli się uwagami na temat repertuaru. Opera lwowska przywiozła do Krakowa różnorodny repertuar: obok poważnych oper Wagnera (*Lohengrin* i *Tannhäuser*), Smetany (*Dalibor*), Noskowskiego (*Livia Quintilla*), Leoncavalla (*Pajace*) i Halévy'ego (*Żydówka*) na scenie pojawiły się operetki i opery komiczne, które niestety wypadły najgorzej (np. *Wesołe kumoszki z Windsoru*). Za niski poziom przedstawień Berson obwinia obsadę tych samych solistów zarówno w operach poważnych, komicznych, jak i w operetkach. Ten zabieg przyniósł w jego opinii nie najlepsze efekty, zwłaszcza w operetkach, gdzie raził brak smaku estetycznego.

Charakterystykę przedstawień lwowskiej trupy operowej, jak i swoje rozważania na temat ogólnego stanu opery galicyjskiej kończy Berson apelem do czytelnika, a zarazem potencjalnego widza. Jego odezwa dotyczy przede wszystkim większego nakładu finansów na operę jako znakomitą formę rozrywki. Mając na uwadze fakt, że tylko w ten sposób można przyczynić się do poprawy trudnej sytuacji, Berson apeluje: uczęszczaj pilnie na przedstawienia, wykupuj abonament na lepsze (droższe) miejsca na cały sezon, udzielaj subwencji, funduj stypendia dla muzyków, nagrody w konkursach, „dawaj, dawaj ciągle, a zawsze trochę więcej, aniżeli pan sąsiad”³⁷.

Na przełomie lat 1898/99 Seweryn Berson wyjechał do Lwowa. Zawodowo zajmował się nadal sądownictwem, piastując urząd radcy Wyższego Sądu Krajowego aż do śmierci³⁸. Poza tym działał czynnie przede wszystkim jako recenzent „Gazety Lwowskiej”, „Irysa” i „Gazety Porannej”.

³⁶ „Życie” 1898, nr 19, s. 224.

³⁷ „Życie” 1898, nr 20, s. 238.

³⁸ Jeszcze w *Szematyzmie...* za rok 1914 nazwisko Bersona widnieje w wykazie radców Sądu Krajowego Wyższego. Zob. *Szematyzm Królestwa Galicyi i Łódemeryi z Wielkim Księstwem Krakowskiem na rok 1914*, Lwów 1914, s. 94, 258. W spisie

Pierwsze relacje w „Irysie” dotyczyły koncertu na cele oświaty polskiej w Paranie, podczas którego wystąpili m.in. skrzypek Robert Poselt, śpiewak Stanisław Orzelski i pianistka Chołodecka³⁹. Krytyk podkreślił bardzo dobry wybór repertuaru przez Poselta, który wykonał „szereg nowych kompozycji francuskiej szkoły, u nas prawie zupełnie nieznanymi”⁴⁰. Docenił wspaniały głos Orzelskiego, który nie otrzymał do tej pory stałego angażu do składu zespołu operowego, wyraził też wdzięczność dla pianistki Chołodeckiej, ponieważ wykonaniem *Ballady A-s-dur* Chopina „zapewniła fortepianowi należne mu miejsce w koncercie”⁴¹. Omawiając z kolei koncert kwartetu czeskiego, Berson wyraził podziękowanie dla muzyków za „prawdziwą biesiadę artystyczną”⁴². W repertuarze artystów znalazły się: *Kwartet B-dur* op. 130 Beethovena, *Kwartet E-s-dur* Mozarta, *Kwartet F-dur* op. 96 Dworzaka. W swej relacji Berson przedstawił także krótką charakterystykę kwartetów Beethovena, zauważając, iż pod względem formy, treści i nastroju „odbiegają one w zupełności od wcześniejszych i późniejszych utworów instrumentalnych” kompozytora⁴³.

W „Gazecie Lwowskiej” recenzje Bersona pojawiały się od 1899 r., w dość regularnych odstępach, w rubryce: Notatki literacko-artystyczne. Tylko w pierwszym roku jego pracy jako sprawozdawcy ukazało się dwadzieścia jeden tekstów. Dotyczyły one koncertów Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, chóru „Echo”, „Lutni”, występów muzyków przyjezdnych⁴⁴, oper i operetek. Berson zamieścił też wspomnienie pośmiertne o Antonim Kątskim. Podobny charakter miały sprawozdania w kolejnych latach. Bywały momenty, że Seweryn Berson narzekał na monotony charakter swojej pracy, jak choćby w sprawozdaniu z 1901 r.,

mieszkańców Lwowa z roku 1902 Berson jako radca sądowy zamieszkiwał przy ul. Zygmuntowskiej 12. Zob. *Księga adresowa Król. Stoł. Miasta Lwowa*, 1902, R. 6, s. 10.

³⁹ „Irys” 1899, z. 11, s. 528.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² „Irys” 1899, z. 12, s. 572.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Pisał sprawozdania z koncertów m.in. Johana Messchaerta – śpiewaka, Aleksandra Michałowskiego – pianisty, Emila Saureta – skrzypka, Cecile Chaminade – pianistki, kwartetu czeskiego, Maksa Wolfsthal – skrzypka. „Gazeta Lwowska” 1899.



Ryc. 3. „Gazeta Lwowska” zamieszczała recenzje Seweryna Bersona, począwszy od 1899 r.

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1899

kiedy zanotował: „pisać np. o artystach, których zna we Lwowie doskonale każdy (...) omawiać, co tylekroć było już omawianem i to z tem przekonaniem, że nic nowego powiedzieć nie można, to chyba zadanie niełatwe”⁴⁵.

W swych recenzjach Berson podejmował nie tylko problemy wykonawcze, zamieszczał też uwagi na temat repertuaru. Przykładem może być recenzja z koncertu Towarzystwa Muzycznego, na którym wystąpił znany kwartet lwowski (Wolfstahl – 1. skrzypce, Bereźnicki – 2. skrzypce, Jakl – altówka, i Sladek – wiolonczela) oraz pianistka Zofia Naimska. Uwagi skierowane pod adresem Naimskiej dotyczyły właśnie doboru repertuaru. Berson zarzucał jej wy-

konanie miniatur Leszetyckiego, które nazwał „lichotą muzyczną (...) posklecaną z reminiscencji Rubinsteina i Liszta”⁴⁶. Wskazywał na brak zainteresowania rodzimych wirtuozów utworami polskich kompozytorów, m.in. Żeleńskiego, Paderewskiego, Noskowskiego czy Hofmanna⁴⁷. W recenzjach odnosił się także do nowych dzieł muzycznych kompozytorów młodszej generacji. W sprawozdaniu z opery *Manon* Masseneta, wystawionej po raz pierwszy we Lwowie 21 marca 1901 r., pisał: „Nowsza opera francuska kroczy swoją własną drogą. Droga ta nie wiedzie ani do włoskiego ogrodu słodkiej, przesłodzonej nawet często melodii (...) ani do poważnego boru muzyki niemieckiej (...). Jest to raczej park sztuczny, wzniesiony fantazją i sztuką, w którym króluje przede wszystkim smak i dowcip”⁴⁸. O nowych dziełach kompozytorów francuskich zanotował: „nie znać w dziele wielkiego rzutu, nie ma tam tego rozmachu, tego rozwijania rzeczy coraz szerzej i wyżej. Architektura dzieła polega

⁴⁵ „Gazeta Lwowska” 1901, nr 11, s. 3. Notatki literacko-artystyczne. Z sali koncertowej.

⁴⁶ „Gazeta Lwowska” 1900, nr 19, s. 3. Notatki literacko-muzyczne. Z muzyki.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ „Gazeta Lwowska” 1901, nr 68, s. 3. Notatki literacko-muzyczne. Opera.

tu wyłącznie na zestawieniu obok siebie pięknych i interesujących szczegółów⁴⁹. Berson doceniał jednak ten rodzaj struktury, gdyż – jak się wyraził – nie znajdował on przeciwników i krytyków: „Muzyki tej słuchają zarówno ci, co lubią tylko to, co wpada w ucho, i znawcy”⁵⁰.

Jako recenzent włączył się także w nurt rozważań o nowej muzyce programowej, a swoje uwagi przekazał w sprawozdaniu z poematu symfonicznego *Złoty kołowrotek* Dworzaka oraz *Wesoła jazda i smutny powrót rycerza Don Kichota z la Manchy* Kienzla⁵¹. Berson pisał: „wyznaję szczerze, że jestem jej [muzyki programowej] zwolennikiem, o tyle, iż program poddając mi jednym słówkiem tytułu odpowiedni nastrój, ułatwia muzyce zamierzone przez kompozytora w pewnym kierunku na mnie oddziaływanie, a mnie ułatwia jej rozumienie”⁵². Poniżej dodaje: „Program jest modą, a każda moda, chociażby z góry skazana na zagładę, przejść musi także fazę rozwoju, a potem dopiero upadku. Że ten upadek nastąpi, o tem ja przynajmniej osobiście nie wątpię ani przez chwilę”⁵³.

W 1910 r. we Lwowie zaczęła się ukazywać „Gazeta Poranna i Wieczorna”. Tu także przekazywał swoje recenzje Berson. W „Gazecie Porannej” jego teksty ukazywały się z podpisem *-n-n*. Był to skrót ostatnich liter imienia i nazwiska. Praca recenzenta była dla niego, podobnie jak dla wielu innych redaktorów prasowych, dodatkiem do pracy zawodowej. Przekonują o tym nazwiska recenzentów, sprawozdawców, krytyków prasy galicyjskiej, wśród których nie brakowało urzędników, prawników, lekarzy, przedsiębiorców itd.⁵⁴. Może to potwierdzać tezę, iż praca redaktora nie była na tyle intratną posadą, aby zabezpieczyć byt finansowy.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ „Gazeta Lwowska” 1902, nr 285, s. 3. Notatki literacko-muzyczne. Z filharmonii.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Wśród grupy urzędników znajdował się np. Stanisław Kuczkiwicz, który pracował jako nadradca górniczy w Dyrekcji Skarbu, Stanisław Meliński (pracownik c.k. kolei państwowych) czy Maurycy Siebel (pracował na poczcie). Zawód prawniczy wykonywali: Alojzy Brukman, Leon Ludwik Gruder, Cezary Jellenta, Seweryn Berson, Henryk Zbierchowski. Spośród redaktorów możemy wymienić też lekarzy, np. Juliusza Bandrowskiego. Zob. M. Dziadek, *op. cit.*, s. 67.

Seweryn Berson był jednym z wielu znanych recenzentów życia muzycznego Galicji, chociaż włączał się czynnie także w inne inicjatywy związane z kulturą muzyczną. Jego uwagi na temat kultury muzycznej Galicji, teatru-opery lwowskiej, refleksje o muzyce europejskiej pojawiały się na łamach gazet krakowskich i lwowskich. Pisząc relacje z koncertów, dzielił się swoimi uwagami o wykonawcach, charakteryzował repertuar, wyrażał opinie o kompozytorach. We Lwowie, gdzie mieszkał do śmierci, cieszył się szacunkiem społecznym nie tylko jako znakomity prawnik, ale także „wytrawny sprawozdawca muzyczny”⁵⁵ „Gazety Lwowskiej”.



Ryc. 4. Grobowiec rodziny Bersonów na Cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie

Źródło: <https://cmentarzlyczakowski.pl/karty-nagrobkow/seweryn-berson-rodzina-bersonow/> (dostęp 12.01.2025)

⁵⁵ „Gazeta Lwowska” 1917, nr 52, s. 4.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Berson Seweryn, *Bagatelles de concert: quatre morceaux pour piano*, op. 2, wyd. Leipzig 1894.
- Berson Seweryn, *Pięć pieśni do słów Konstantego Marii Górskiego* na śpiew z towarzyszeniem fortepianu, op. 6, z. 1–2, wyd. Lwów 1900.
- Berson Seweryn, *Z rojeń dziewczęcia: cztery utwory na fortepian*, op. 7, wyd. Kraków 1898.
- Karłowicz Mieczysław, Henryk Urban, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1900, R. 17, nr 52.
- Księga adresowa Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa, R. 1, Lwów 1897.
- Księga adresowa Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa, R. 6, Lwów 1902.
- Kuczkiewicz Stanisław, *Z Sali koncertowej*, „Irys” 1899, z. 2, s. 81; z. 5, s. 238.
- Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i I Zjazd muzyków polskich we Lwowie, 23–28 października 1910. Księga pamiątkowa przedłożona przez komitet obchodu*, Lwów 1912.
- Paderewski Ignacy Jan, *Pamiętniki*, Kraków 1986.
- Solski Ludwik, *Wspomnienia 1893–1954*, Kraków 1956.
- Spółcześni kompozytorowie polscy*, „Echo Muzyczne Teatralne Artystyczne” 1898, R. 15, nr 49.
- Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerji z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1880*, Lwów 1880.
- Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerji z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1895*, Lwów 1895.
- Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerji z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1898*, Lwów 1898.
- Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerji z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1899*, Lwów 1899.
- Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerji z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1914*, Lwów 1914.

Opracowania

- Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, Katowice 2002.
- Encyklopedia muzyki PWN*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2006.
- Michałowski Kazimierz, *Opery polskie*, Warszawa 1954.
- Oron Aryeh, hasło: *Heinrich Urban*, https://www.bach-cantatas.com/Lib/Urban-Heinrich.htm#google_vignette (dostęp: 10.05.2024).
- Poźniak Włodzimierz, *Główne gatunki i formy muzyki polskiej w XIX wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, Kraków 1966.
- Reiss Józef W., *Almanach muzyczny Krakowa*, t. 1, Kraków 1939.
- Reiss Józef W., hasło: *Berson Seweryn*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935.
- Spóz Andrzej, hasło: *Berson Seweryn*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. ab, Kraków 1979.
- Tabaszewski Robert Krzysztof, *Adwokaci Nowego Sącza do 1945 roku*, Nowy Sącz 2014.

Jolanta Wąsacz-Krztoń

Słownik muzyków polskich, t. 1: A–Ł, Kraków 1964.

Vogel Benjamin, *Z fortepianem w herbie. Saga rodu Szkielskich*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2014, t. 12.

Czasopisma

„Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1898, R.15; 1900, R. 17.

„Gazeta Lwowska” 1899–1902, 1917.

„Irys” 1899.

„Nowa Reforma” 1898.

„Nowości Ilustrowane” 1907, nr 37.

„Wiadomości Artystyczne” 1898.

„Życie” 1897, nr 11–13; 1898, nr 19–20.

Comments on Seweryn Berson's Music in the Galician Press

Abstract

Seweryn Berson (born 1858 in Nowy Sącz, died 1917 in Lviv) lawyer, composer and organizer of cultural life in Lviv, this is a man somewhat forgotten today. He came from a Jewish legal family. Parallel to his law studies, he studied composition with Władysław Żeleński in Kraków. Around 1890 he began studying composition in Berlin with the famous teacher, composer and violinist Heinrich Urban. After returning from Berlin, he began writing music reviews for the Krakow press ("Nowa Reforma", "Życie"). In Lviv he was a reviewer of "Gazeta Lwowska", "Irys" and "Gazeta Poranna". In his press reviews he shared his comments about the performers, characterized the repertoire, and expressed his opinions about the composers. His comments concerned primarily the musical culture of Galicia and the Lviv theatre-opera, but he also wrote about European music.

Keywords: Seweryn Berson, the musical culture of Galicia, theater-opera in Lviv, Jews

Działalność muzyczna i edukacyjna absolwentki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Róży Arnold-Herstein (1896–?)

Sztuka i muzyka żydowska na ziemiach polskich w okresie międzywojennym przeżywała swój rozkwit. Duże społeczności żydowskie w miastach sprzyjały rozwojowi kultury żydowskiej, której jednym z wyrazów była muzyka. Niektórzy ograniczali się do muzykowania w gronie rodziny i znajomych w wolnym czasie czy przy okazji żydowskich świąt, inni – stawiali na bardziej profesjonalny rozwój, szkoląc się i zostając zawodowymi muzykami. Nie inaczej było w Krakowie – mieście, w którym narodziło się wiele muzycznych talentów, w tym pochodzenia żydowskiego. Wielu z nich było absolwentami kojarzonej z Krakowem najstarszej polskiej uczelni, Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wśród tego liczного grona artystów w szczególności warto pochylić się nad życiem i działalnością jednej osoby pochodzenia żydowskiego, która całe swoje życie związała z muzyką. Mowa o Róży Arnold-Herstein (1896–?) – doktorce filozofii, pianistce i pedagogu, nauczycielce muzyki żydowskiej, a także wieloletniej dyrektorce Szkoły Muzycznej przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym w Krakowie. Jej życie przepełniało zamiłowanie do żydowskiej kultury, zwłaszcza do muzyki. Nie tylko ją wykonywała jako artystka przy okazji różnego rodzaju wydarzeń, ale również znaczną część swojego życia poświęciła na nauczanie jej wśród najmłodszych. Mimo że tragedia II wojny światowej spowodowała zamknięcie prowadzonej przez nią krakowskiej szkoły, to ona się nie poddała i nadal wykorzystywała swoje umiejętności pedagogiczne – najpierw udzielając prywatnych lekcji fortepianu we Lwowie, a po zakończeniu wojny tworząc szkołę muzyczną w Izraelu. Do tej pory jest postacią nie została poddana szerszej analizie w literaturze, a poniższy artykuł stanowi próbę przybliżenia jej życia i działalności.

Po powrocie do Polski została nauczycielką szkoły średniej w Ostrowcu, a później osiadła w Krakowie. Po prześledzeniu ksiąg adresowych z lat 1933/1934 można odnaleźć informację, że w tym okresie mieszkała przy ul. Jasnej 2 (obecnie ul. Wojciecha Bogusławskiego, w dzielnicy I Stare Miasto), wraz z rodziną Borgenichtów: Ernestyną, urzędniczką prywatną, i Izakiem, kupcem².

Od 1 września 1932 r. kierowała założoną przez siebie szkołą muzyczną Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego. Róża założyła ją wraz z inną pianistką, Heleną Landau. Razem ze Stefanem Schleichkorem tworzyły one trzon pedagogiczny tej placówki. Zastosowano w niej trójstopniowy tok nauczania³. Były w niej klasy: fortepianu, skrzypiec, wiolonczeli, śpiewu, śpiewu chóralnego, nauk teoretycznych i rytmiki (tańca), które obejmowały wszystkie stopnie nauki. Kadra pedagogiczna była dobierana z dużą starannością i składała się z wybitnych nauczycieli, którzy sami byli praktykami – przykładem tego jest fakt, że kurs mistrzowski w klasie fortepianu prowadził jej były nauczyciel, Edward Steuermann (1892–1964) – wybitny pianista i kompozytor, uczeń Ferruccia Busoniego, który w latach 1932–1936 prowadził najwyższy kurs fortepianu w Krakowie, dojeżdżając tu aż z Wiednia⁴. Obecność Steuermanna spowodowała duży wzrost popularności szkoły wśród żydowskich dzieci, jak również podniosła rangę tej szkoły na tle innych placówek tego typu, które funkcjonowały w mieście. Przy szkole prowadzonej przez Różę otwarto również przedszkole muzyczne dla dzieci od 4 do 7 lat, a także tzw. konwersatorium dla dzieci w wieku 7–14 lat. Zajęcia prowadzono na podstawie najnowszych programów i metod nauczania⁵.

² *Spis mieszkańców miasta Krakowa z uwzględnieniem zawodu i adresu*, w: *Księga adresowa miasta Krakowa i województwa krakowskiego z informatorem m. st. Warszawy, wojew. kieleckiego i śląskiego. Rocznik 1933/1934*, Kraków 1933, s. 3, 11.

³ Według informacji T. Przybylskiego szkoła miała zostać założona już w latach 20. XX w. Por. T. Przybylski, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków 1994, s. 91.

⁴ T. Przybylski, *op. cit.*, s. 91; *Szkola Muzyczna przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 267, s. 20; *Katedra Fortepianu, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie*, <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-fortepianu/> (dostęp: 27.11.2025).

⁵ T. Przybylski, *op. cit.*, s. 91; I. Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przekł. E. Świdorska, Warszawa 1997, s. 230; C. Brzoza, *Na Kazimierzu i... Żydzi Krakowa międzywojennego. Kalendarium*, Kraków 2023, s. 836.

Zanim jednak zostanie przybliżony obraz szkoły prowadzonej przez Różę, warto powiedzieć kilka słów na temat samego Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, w którego ramach ona działała. Towarzystwo stanowiło instytucję kulturalną społeczności żydowskiej, a rozkwit swojej działalności przeżywało w latach 20. i 30. XX w. Jego celem było promowanie muzyki żydowskiej oraz rozwijanie życia muzycznego poprzez organizację koncertów, wykładów i wydarzeń artystycznych. W obliczu rosnącego w dwudziestoleciu międzywojennym nacjonalimu i antysemityzmu działalność Towarzystwa stanowiła formę oporu kulturowego i podkreślała odrębność żydowskiej tożsamości. Jego prezesem był doktor praw, Henryk Apte (1888–1942) – adwokat, a także skrzypek i krytyk muzyczny⁶. Powstanie instytucji i jej misja były odpowiedzią na zmniejszające się możliwości rozwoju muzyki żydowskiej, wypieranej coraz częściej przez muzykę europejską. Jak zaznacza Sylwia Jakubczyk-Ślęczka w artykule zatytułowanym *Przemiany żydowskich tradycji muzycznych a przemiany żydowskich instytucji muzycznych na przykładzie przedwojennej Galicji*: „Żydowskie Towarzystwo Muzyczne, jako fuzja kapeli klezmerskiej i nowoczesnej europejskiej instytucji muzycznej, stawało się narzędziem przetrwania tradycji w nowoczesnym świecie, przekształcając ją w nową muzykę narodową”⁷.

Sama Róża widziała w prowadzeniu szkoły muzycznej przeznaczonej dla żydowskiej młodzieży szczególną misję. Jak mówiła, „uświadamia muzycznie żydowski Kraków”, a także, że „niema pilniejszej rzeczy na świecie. Składamy muzyce światowej wspaniałą daninę prac, kompozycji i dzieł, a sami nie mamy o niczem pojęcia. To oburzające”⁸. Z kolei dyrygent w tejże szkole, Izaak Lust, dodawał: „Jak długo nie ma

⁶ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Za kulisami sceny koncertowej: polityka kulturalna Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie*, w: *Żydzi krakowscy: nowe kierunki badań*, red. A. Maślak-Maciejewska, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2021, s. 133–182; *Organizacje żydowskie w Krakowie do 1939 r.*, Wirtualny Sztetl Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin”, <https://sztetl.org.pl/pl/node/81404> (dostęp: 27.11.2025).

⁷ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Przemiany żydowskich tradycji muzycznych a przemiany żydowskich instytucji muzycznych na przykładzie przedwojennej Galicji*, „Roczniki Humanistyczne” 2022, t. LXX, z. 12, s. 244.

⁸ J. Feldhorn, *O fortepianie, skrzypcach, szkole i dobrej wróżce zwanej muzyką*. Wrażenia z Żydowskiej Szkoły Muzycznej przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym w Krakowie, „Nowy Dziennik”, R. XVI, nr 194 z 17 lipca 1933, s. 9–10.

żydowskiego szkolnictwa muzycznego, tak długo nie będzie ani twórców, ani wykonawców prawdziwie narodowej muzyki”⁹.

Krakowska szkoła stała się tematem jednego z artykułów czasopiśma „Nowy Dziennik” z 1933 r. (nr 194), zatytułowanego *O fortepianie, skrzypcach, szkole i dobrej wróżce zwanej muzyką. Wrażenia z Żydowskiej Szkoły Muzycznej przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym w Krakowie*, autorstwa Juliusza Feldhorna, w którym Róża została przedstawiona nie z nazwiska, a przez inicjał „A.”, od nazwiska „Arnold”, i określona jako „jedna z muzyczno-pedagogicznych sław naszego grodu”¹⁰. Z artykułu Juliusza Feldhorna dowiadujemy się, że szkoła muzyczna, którą prowadziła Róża, w pierwszym okresie swej działalności mieściła się pod adresem zamieszkania Róży – przy ul. Jasnej 2 w Krakowie. Autor tego artykułu opisał jeden z koncertów uczniów, który odbył się w szkole:

Wszystkie miejsca były zajęte. Znalazłem wreszcie skromne krzeselko w kącie, dokąd usunięto wszystkie osoby powyżej lat dwunastu i inne niepotrzebne rekwizyty. Jakiś rozkoszny puzaty dzieciak w białej sukience, dygnawszy grzecznie, zasiadł do fortepianu. Nóżki z trudem dosięgały pedałów, ale rączki zagarniały klawiaturę w posiadanie, jak teren dobrze znany, swojski. Nagrodzono ją oklaskami. Przyjęła je bez fałszywego wstydu, ale też bez dumy, jak rzecz, która się rozumie sama przez się. Program był bardzo urozmaicony. Z fortepianu i skrzypiec płynęły pod palcami dzieci melodie dziwnie wzruszające; mieszała się w nich prostota i zadziwiająca umiejętność w jakiś ciekawy, jedyne w swoim rodzaju amalgamat. Pośród słuchaczy panowało skupienie nad wiek dojrzałe. Dziecinna radość przejawiała się w żywszych ruchach i podniesionych głosach dopiero przy herbatce z ciastkami, którymi obdarzono obficie małych i dużych gości¹¹.

Z roku na rok placówka rozszerzała swoją działalność. 15 sierpnia 1934 r. siedziba szkoły została przeniesiona do powiększonego i unowocześnionego budynku przy ul. Mikołaja Zyplikiewicza 5, w którym mieścił się ówczesnie Dom Pracowników Pocztovej Kasy Oszczędności¹². Można go zobaczyć na poniższej fotografii z zasobu Narodowego Archiwum Cyfrowego. Jak widać, był to okazały gmach, zlokalizowany –

⁹ Ż.T.M., „Nowy Dziennik” 1929, nr 263, s. 11.

¹⁰ J. Feldhorn, *op. cit.*, s. 9.

¹¹ *Ibidem*, s. 9–10.

¹² *Szkoła Muzyczna przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym w Krakowie*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 223, s. 15.

podobnie jak poprzedni budynek – bardzo blisko centrum miasta, co niewątpliwie było jego bardzo dużym atutem.



Fot. 2. Dom Pracowników Pocztowej Kasy Oszczędności przy ul. Mikołaja Żybkiewicza 5 w Krakowie – widok zewnętrzny, 1927-1939

Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, sygn. 3/1/0/8/6143

W ogłoszeniu z 1935 r. możemy przeczytać, że oprócz wspomnianych wcześniej klas muzycznych szkoła prowadziła również przygotowanie do egzaminu nauczycielskiego. Z kolei w przedszkolu muzycznym, do którego mogły uczęszczać dzieci już od 3 roku życia aż do 7 lat, prowadzono zajęcia z rytmiki i orkiestry perkusyjnej, a także zajęcia freblowskie, czyli takie, które stawiają na naukę poprzez zabawę, doświadczenie i aktywną eksplorację świata. Ponadto, jak dowiadujemy się z artykułu na łamach 267 numeru „Nowego Dziennika” z 1935 r., szkoła prowadziła również jednoroczny kurs rytmiki dla freblanek i zawodowe trzyletnie studium rytmiczno-taneczne¹³. Róża Arnoldówna była uzdolnioną pianistką i grała przy okazji różnych wydarzeń. Przykładowo, od

¹³ Szkoła Muzyczna przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym, „Nowy Dziennik” 1935, nr 267, s. 20; C. Brzoza, *op. cit.*, s. 1007.

26 października 1935 r. rozpoczęto w szkole cykl wieczorów muzycznych. W czasie spotkania inauguracyjnego zaprezentowano sonaty Arcangelo Corellego, Wolfganga Amadeusza Mozarta i Johannesesa Brahmsa w wykonaniu właśnie Róży Arnoldówny, która wystąpiła obok Heleny Landauówny, Rafała Mannego i Stefana Schleichkorna. Kolejny taki wieczór odbył się 3 listopada tegoż roku w Sali Bolońskiego – sali koncertowej mieszczącej się w Rynku Głównym pod numerem 34. Odbyło się wtedy pożegnanie Stefana Schleichkorna, który miał się udać w tournée po Palestynie. Wykonał utwory solowe na altówce z akompaniamentem Heleny Landauówny, jak również był dyrygentem dziecięcej orkiestry. W czerwcu 1936 r. odbył się natomiast II popis Szkoły Muzycznej przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym, podczas którego wystąpili uczniowie klas fortepianu Róży Arnoldówny, obok wychowanków Heleny Landauówny i Ireny Rothówny¹⁴.

22 sierpnia 1937 r. w Krakowie Róża wyszła za mąż za Zygfrйда Manfreda Hersteina¹⁵. W Żydowskim Towarzystwie Muzycznym pełniła funkcję bibliotekarki¹⁶, a obok pracy pedagogicznej nieustannie prowadziła aktywną działalność muzyczną. 9 stycznia 1938 r. wystąpiła na koncercie muzyki żydowskiej, który zorganizował Komitet Lokalny Żydowskiego Frontu Narodowego i Szkoła Muzyczna przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym. Odbył się on w Klubie Syjonistycznym, mieszczącym się na ul. Grodzkiej 71. Oprócz niej wystąpili między innymi Izak Lust, Rafał Manne i Izabela Wexnerowa¹⁷. Z kolei 17 lutego tegoż roku była pianistką na wieczorze muzyki żydowskiej. Wystąpiła wtedy ponownie obok Izabeli Wexnerowej (śpiew) i Alfreda Schenkera (skrzypce). Koncert miał miejsce na ul. Zielonej 10, w siedzibie „Solidarności” – krakowskiego oddziału organizacji B’nai B’rith, która istniała w mieście od 1892 r. i zajmowała się tu

¹⁴ C. Brzoza, *op. cit.*, s. 1016–1017, 1063; *Kraków. Przewodnik dla zwiedzających z planem miasta/Część I. Informacje ogólne*, Kraków 1936, https://pl.wikisource.org/wiki/Krak%C3%B3w._Przewodnik_dla_zwiedzaj%C4%85cych_z_planem_miasta/Cz%C4%99%C5%9B%C4%87_I._Informacje_og%C3%B3lne (dostęp: 27.11.2025).

¹⁵ D. Hirschberg, *Herstein Family*, <https://ics.uci.edu/~dhirschb/genealogy/Krakow/Families/Herstein.html> (dostęp: 27.11.2025).

¹⁶ *Walne Zgromadzenie Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 30, s. 13.

¹⁷ C. Brzoza, *op. cit.*, s. 1170; *Koncert Muzyki Żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 9, s. 14.

działalnością charytatywną, edukacyjną i kulturalną¹⁸. Róża prowadziła szkołę aż do wybuchu II wojny światowej. W 1939 r. udało jej się uciec do Lwowa, gdzie podjęła pracę jako nauczycielka gry na fortepianie. Czas okupacji przeżyła jako Polka, mając aryjskie papiery. Po wielu latach tułaczki osiadła ostatecznie w Izraelu. Tam też założyła Szkołę Muzyczną im. Joela Engla, w której zdobyła sławę oraz uznanie jako nauczycielka i dyrektorka. Data i okoliczności jej śmierci nie są znane¹⁹.

Podsumowanie

Reasumując, Róża Arnold-Herstein jest przykładem kobiety wyznania mojżeszowego i narodowości polskiej, która przez całe swoje życie pozostała wierna judaistycznym wartościom, kulturze i wierze. Wyrażała te wartości w tworzonych przez siebie muzyce, jak i wiedzy muzycznej, którą przekazywała swoim uczniom. Pianistka odnalazła swoje powołanie właśnie w dzieleniu się wiedzą z najmłodszymi – dostrzegając, jak duży potencjał tkwi w młodym pokoleniu i jak ważne jest przekazywanie im wiedzy muzycznej od najmłodszych lat. Nie tylko zaszczepiała w nich miłość do muzyki, ale również udostępniała im wiedzę i wtajemniczała w kulturę muzyki żydowskiej, która była przecież bardzo charakterystyczna i nie można było się jej nauczyć w innych typach szkół. Zdawała sobie sprawę, że tylko przekazanie dalej żydowskiego dorobku muzycznego umożliwi jego przetrwanie w następnych pokoleniach. Stało się to szczególnie ważne w obliczu tragedii Holokaustu podczas II wojny światowej i próby zniszczenia wszystkiego, co było związane z żydowską kulturą i dziedzictwem. Jest dowodem na to, że muzyka żydowska mogła być wyrażana na wiele sposobów – zarówno przez aktywną twórczość, jak i edukację młodego pokolenia. Godne uznania są jej zdolności organizacyjne, dzięki którym nie tylko doprowadziła do założenia szkoły przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym, ale również aktywnie rozwijała jej działalność, zatrudniając wykwalifikowaną kadrę nauczycielską, organizując wydarzenia okolicznościowe, liczne koncerty z udziałem jej uczniów czy starając się o jak najlepsze

¹⁸ C. Brzoza, *op. cit.*, s. 1177.

¹⁹ I. Fater, *op. cit.*, s. 230.

warunki do nauki przez pozyskanie nowocześniejszego budynku. Oprócz tego nieustannie czynnie muzykowała, występując przy okazji różnego rodzaju koncertów muzyki żydowskiej. Niewątpliwie jej życiorys może stać się inspiracją, a także przyczynkiem zarówno do dalszych badań nad jej życiem, jak i nad losami innych osób pochodzenia żydowskiego oraz prowadzonej przez nich edukacji muzycznej.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego

S II 318a, Katalog główny studentów UJ za rok szkolny 1923/1924, filozofia studentki i farmacja – słuchaczki zwyczajne, litery A-Z,

S II 361, Katalog główny studentów UJ za rok szkolny 1929/1930, litery A-B.

Narodowe Archiwum Cyfrowe

3/1/0/8/6143, KoncERN Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji.

Opracowania

Brzoza Czesław, *Na Kazimierzu i... Żydzi Krakowa międzywojennego*. Kalendarium, Kraków 2023.

Fater Isachar, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przekł. Ewa Świderska, Warszawa 1997.

Przybylski Tadeusz, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków 1994.

Czasopisma

Feldhorn Juliusz, *O fortepianie, skrzypcach, szkole i dobrej wróżce zwanej muzyką. Wrażenia z Żydowskiej Szkoły Muzycznej przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym w Krakowie*, „Nowy Dziennik”, R. XVI, nr 194 z 17 lipca 1933, s. 9-10.

Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Przemiany żydowskich tradycji muzycznych a przemiany żydowskich instytucji muzycznych na przykładzie przedwojennej Galicji*, „Roczniki Humanistyczne” 2022, t. LXX, z. 12, s. 231-250.

Jakubczyk-Ślęczka Sylwia, *Za kulisami sceny koncertowej: polityka kulturalna Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie*, w: *Żydzi krakowscy: nowe kierunki badań*, red. Alicja Maślak-Maciejewska, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2021, s. 133-182.

Koncert Muzyki Żydowskiej, „Nowy Dziennik” 1938, nr 9, s. 14.

Szkoła Muzyczna przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym w Krakowie, „Nowy Dziennik” 1934, nr 223, s. 15.

Szkoła Muzyczna przy Żydowskim Towarzystwie Muzycznym, „Nowy Dziennik” 1935, nr 267, s. 20.

Walne Zgromadzenie Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego, „Nowy Dziennik” 1938, nr 30, s. 13.

Ż.T.M., „Nowy Dziennik” 1929, nr 263, s. 11.

Patrycja Szczurek

Słowniki

Słownik muzyków polskich, t. 1, red. Józef Chomiński, Kraków 1964.

Strony internetowe

Katedra Fortepianu, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-fortepianu/> (dostęp: 27.11.2025).

Kraków. Przewodnik dla zwiedzających z planem miasta/Część I. Informacje ogólne, Kraków 1936, https://pl.wikisource.org/wiki/Krak%C3%B3w._Prze-wodnik_dla_zwiedzaj%C4%85cych_z_planem_miasta/Cz%C4%99%C5%9B%C4%87_I._Informacje_og%C3%B3lne (dostęp: 27.11.2025).

Organizacje żydowskie w Krakowie do 1939 r., Wirtualny Sztetl Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin”, <https://sztetl.org.pl/pl/node/81404> (dostęp: 27.11.2025).

The Musical and Educational Activities of Róża Arnold-Herstein (1896-?), a Graduate of the Jagiellonian

Abstract

The aim of this article is to present the life and work of a Jewish graduate of the Jagiellonian University who devoted her entire life to music. We are talking about Róża Arnold-Herstein (1896-?), Doctor of Philosophy, pianist and teacher, founder and director of the Music School of the Jewish Music Society, which operated in Krakow until the outbreak of World War II. Her activities at school and her musical career as a pianist were described in this article.

Keywords: Arnold-Herstein Róża (1896-?), Jewish Music Society, Jagiellonian University, Cracow, music education

**Kultura żydowska
w czasach Galicji i jej
współczesne perspektywy**



Anna Pachowicz

Akademia Tarnowska

Muzyka w życiu codziennym tarnowskich Żydów na początku XX wieku

Spółeczność żydowska była obecna w strukturze narodowościowej Tarnowa od końca XV do XX w.¹ Tarnów był miastem prywatnym do 1772 r., więc zgodę na osiedlenie się w mieście wydawali jego właściciele. Populacja Żydów z każdym rokiem zwiększała się. Według danych z 1765 r. w mieście mieszkało 900 Żydów w 31 kamienicach przy ul. Żydowskiej i Piłźnieńskiej (dziś Wekslarskiej)², a do wybuchu II wojny światowej ta liczba wciąż wzrastała³.

Przekrój społeczny społeczności żydowskiej w Tarnowie pod wieloma względami był bardzo zróżnicowany. W tej licznej grupie byli zarówno działacze syjonistyczni, polityczni, społeczni i samorządowi, rabin, cadyce, dziennikarze, prawnicy, lekarze, historycy, adwokaci oraz muzycy, czyli szerokie spektrum inteligencji, jak i reprezentanci wielu różnych innych zawodów, np. drobni rzemieślnicy, którzy dominowali w handlu i w przemyśle konfekcyjnym, ceramicznym, metalowym, drzewnym, a także w kamasznictwie i kuśnierstwie. Byli to więc głównie handlarze, krawcy, stolarze, młynarze.

¹ F. Kiryk, *Miasta regionu tarnowskiego – Tarnów, Tuchów, Ciężkowice do końca XVI w.*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. 1: *Czasy przedrozbiorowe*, red. F. Kiryk i Z. Ruta, Tarnów 1981, s. 266–267; *Sejm Czterech Ziem*, oprac. J. Goldberg, A. Kaźmierczyk, Warszawa 2011, s. 55–407.

² A. Pachowicz, *Razem przez wieki w jednym mieście. Wybrane zagadnienia z dziejów społeczności żydowskiej w Tarnowie*, „*Studia Żydowskie. Almanach*” 2024, t. 14, s. 45–61; A. Pachowicz, *Środowisko inteligencji żydowskiej w Tarnowie w latach 1772–1918 (wybrani przedstawiciele)*, „*Galicja. Studia i Materiały*” 2024, t. 11 specjalny: *Galicyski tygiel. Inteligencja w zaborze austriackim (1772–1918)*, s. 498–510.

³ A. Bartosz, *Żydowskim szlakiem po Tarnowie*, *In the footsteps of the News of Tarnów*, Tarnów 2000 (publikacja niepaginowana); Z. Guldon, *Ludność żydowska w miastach małopolskich w drugiej połowie XVII wieku*, w: *Żydzi w Małopolsce. Studia z dziejów osadnictwa i życia społecznego*, red. F. Kiryk, Przemyśl 1991, s. 85–97.

Wśród tej społeczności była liczna grupa osób, dla których ważną rolę w życiu odgrywała muzyka⁴. Osoby te troszczyły się m.in. o gruntowne wykształcenie muzyczne dzieci i młodzieży (nauczanie gry na różnych instrumentach w szkołach lub na prywatnych lekcjach); brały udział w różnych wydarzeniach muzycznych, takich jak np. koncerty, na które zapraszano wybitnych muzyków, występy chórów (przy szkołach czy też przy organizacjach żydowskich); organizowały również np. koncerty muzyki jazzowej albo rozrywkowej. Celem artykułu jest ukazanie tych aspektów codziennego życia muzycznego w Tarnowie w początkach XX w., a także zwrócenie uwagi na różnorodność podejmowanych inicjatyw w tym zakresie.

Dokonując analizy różnych zachowanych materiałów, można stwierdzić, że sfera życia muzycznego w Tarnowie rozwijała się szybko i aktywnie. Jej całościowe odtworzenie jest trudne, ale możliwe na podstawie szczątkowo zachowanych dokumentów.

Nauka śpiewu i gry na instrumentach

Nauka śpiewu czy też gry na instrumentach towarzyszyła dzieciom od najmłodszych lat. Rozpoczęła się w szkole, a potem, jeśli ktoś chciał, mógł doksztalać się również w trakcie korepetycji. Tę formę wielokrotnie reklamowano w lokalnej prasie. Zainteresowani mogli przeczytać oferty, które zamieszczano w prasie tarnowskiej. W „Tygodniku Żydowskim” regularnie publikowano wiele takich propozycji, co może świadczyć o popularności tej formy nauki. Nauczyciele oferowali naukę gry na wskazanym instrumencie, a jednocześnie informowali, jakie sami mają wykształcenie, kompetencje i doświadczenie, np. lekcji gry na fortepianie udzielała Mała Grünstein-Klapholzowa, która ukończyła konwersatorium muzyczne w Pradze⁵, czy dr Marcel Liebeskind, uczeń prof. Seweryna Eisenbergera.

⁴ J.T. Pekacz, *Music in the Culture of Polish Galicia, 1772–1914*, Rochester 2002, *passim*; E. Frydel-Jasińska, *Muzyka*, w: *Encyklopedia Tarnowa*, red. A. Niedojadło, Tarnów 2021, s. 277–278.

⁵ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 10, s. 4.

Dr MARCEL LIEBESKIND
rozpoczął lekcje gry na fortepianie oraz kursa teorii
i historii muzyki.
Zgłoszenia: Krakowska 61. l. p. od 2-4.

Dr Marcel Liebeskind
uczeń prof. Sew. Eisenbergera
powrócił i przyjmuje wpisy
na lekcje gry fortepianowej oraz na kursa
teorii i historii muzyki (zbiorowe i indywidualne).
Wyższy kurs gry fortepianowej
według programu wiedeńskiej Akademii muzycznej.
Zgłoszenia: Krakowska 61. l. p. od 5 do 7.

Ryc. 1. „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 22, s. 3, „Tygodnik Żydowski” 1929, nr 36, s. 3

Dr. Marcel Liebeskind przygotowuje w za-
kresie historii i teorii muzyki oraz udziela
lekcyj gry na fortepianie.
Zgłoszenia: Krakowska 61. l. p. od g. 2-4
popoł.

LEKCYJ GRY NA FORTEPIANIE
udziela według najnowszych metod
absolwentka konserwatorium muzycz. w Pradze
Zgłoszenia: Mała Grünstein-Klapholzowa
ul. św. Anny Nr. 5, 1 p. (dom p. Malinskiego u pp. Messingerów)

Ryc. 2. „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 2, s. 3, Tygodnik Żydowski” 1934, nr 10, s. 4

Stałe miejsce w kalendarzu roku szkolnego miały tzw. popisy organizowane w szkołach muzycznych. Zawsze dokładnie opracowywano ich program, aby uczestnicząca w nich młodzież mogła zaprezentować swój dorobek artystyczny oraz umiejętności muzyczne. Niewątpliwie był to ważny moment również dla nauczycieli, gdyż mogli usłyszeć efekty pracy swoich podopiecznych. Popisy były zazwyczaj na wysokim poziomie, odzwierciedlały się w nich zarówno umiejętności uczniów, jak i umiejętności pedagogiczno-muzyczne nauczycieli. Zawsze gromadziły liczne grono słuchaczy, wśród których byli sympatycy prezentowanego rodzaju muzyki, goście, rodzice i rodziny występujących dzieci.

Z tego powodu odbywały się w różnych miejscach, np. w siedzibie Instytutu Muzycznego przy ul. Prezydenta Mościckiego, w sali Kasy Oszczędności⁶. Kilka dni przed popisami zamieszczano w prasie dokładne informacje dotyczące czasu, miejsca, występujących osób oraz programu. Natomiast po wydarzeniu publikowano drobiazgowo opinie i komentarze na ich temat. Zawsze opisywano poziom, technikę gry, jakie reprezentowali muzycy w nim uczestniczący, a nawet informowano o tym, czy mieli tremę przed występem⁷. Warto wspomnieć, że wysoki poziom miały popisy młodych muzyków przygotowane m.in. przez szkoły muzyczne prowadzone przez S. Baua i S. Bauównę⁸. Młodzież była w tych placówkach zawsze bardzo dobrze przygotowana, a popisy szczegółowo opisywano w „Tygodniku Żydowskim”⁹.

Dnia 10 listopada 1935 r. odbył się popis w sali przy ul. Prezydenta Mościckiego 2, uczestniczyły w nim dzieci w różnym wieku:

Gra ich odznaczyła się ładnym i dobrym ułożeniem ręki, pełnym głębokim uderzeniem, dobrym frazowaniem, interpretacją pełną zrozumienia, a więc zasadniczymi cechami dobrej gry fortepianowej, zaś uczniowie skrzypkowie wyróżniali się grą o doskonałej technice, pełnym dźwięcznym tonem i subtelnym cieniowaniem. Jako bardzo udaną część bogatego programu należy wymienić numery klasy rytmiki, w szczególności orkiestry perkusyjnej i tańców solowych, wykonanych przez uczennice i uczniów w wieku 6–8 lat. Reasumując przebieg popisu wypada z przyjemnością stwierdzić ogólne zadowolenie i uznanie, wyrażone przez rodziców i gości, którzy napełniając sale po brzegi słuchali w pełnym skupieniu¹⁰.

Warto wspomnieć, że od 1922 r. działało w Tarnowie Towarzystwo Dramatyczne „Muza”, które utrzymywało własną orkiestrę, chór¹¹ oraz

⁶ A. Pachowicz, *Z działalności Kółka Przyjaciół Muzyki (Towarzystwa Muzycznego) w Tarnowie w latach 1869–1914*, w: *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym. Studia i szkice*, t. 3: *Polityczno-społeczne konteksty muzyki*, red. E. Nidecka, J. Wąsacz-Krztoń, Rzeszów 2022, s. 117–134; K. Tadel, *Tarnowskie Towarzystwo Muzyczne w latach 1918–1939*, „Rocznik Tarnowski” 1994, s. 165; *Wielki przewodnik. Tarnów*, t. 5: *Zawale*, red. S. Potępa, Tarnów 1998, s. 163.

⁷ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 21, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 22, s. 4.

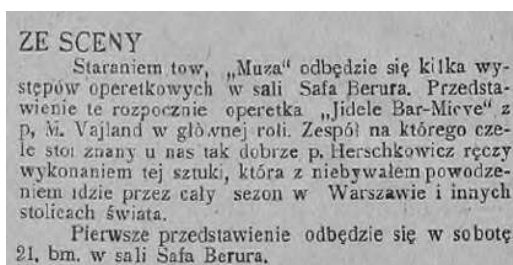
⁸ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 23, s. 6.

⁹ Zob. np. „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 22, s. 6.

¹⁰ „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 45, s. 3.

¹¹ Towarzystwo Dramatyczno-Muzyczne „Muza” wielokrotnie informowało na łamach „Tygodnika Żydowskiego”, że przy sekcji muzycznej organizowany

scenę w budynku swojej siedziby w Sfa Berura. Prowadziło szeroką działalność w sferze kultury, organizowało m.in. obchody rocznic świąt narodowych (np. uchwalenia Konstytucji 3 maja czy odzyskania niepodległości 11 listopada), zapraszało na gościnne występy różnych artystów (np. 21 kwietnia 1928 r. na operetkę *Jidele Bar-Mieve* z M. Vajland w roli głównej, całym zespołem kierował bardzo dobrze znany i lubiany w Tarnowie Jankiel Jakub Herszkowicz, autor piosenek i wokalista)¹².



Ryc. 3. „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 2, s. 4

Muzycy rodem z Tarnowa

Z tarnowskiego środowiska wywodziło się wielu znanych na ziemiach polskich, w Europie i poza nią muzyków. W Tarnowie urodzili się, ukończyli elementarną edukację, a potem dalsze wykształcenie zdobywali w innych miastach. Większość z tych osób nie zdecydowała się wrócić na stałe do Tarnowa. Ich kariera rozwijała się i tylko od czasu do czasu koncertowali w mieście. Nie jest możliwe odniesienie się do wszystkich muzyków i wymienienie wszystkich tarnowian, a jedynie wskazanie kilku najbardziej znanych.

Umiejętność gry na kilku instrumentach muzycznych mieli bracia Auber: Arnold, Jakub, Maurycy oraz Salomon, którzy utworzyli słynną orkiestrę salonową, znaną w całym regionie. Kierował nią ich ojciec Leon Auber¹³.

będzie chór mieszany męski i żeński oraz orkiestra symfoniczna. Wszyscy zainteresowani i chętni mogli zgłaszać się w księgarni Seidena. „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 36, s. 3; „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 38, s. 2.

¹² „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 2, s. 4.

¹³ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 19; „Pogoń” 1905, nr 38, s. 4; *Wielki*

Z kolei skrzypek Salo Bau urodził się 4 stycznia 1864 r. w Tarnowie, a gruntowne wykształcenie otrzymał w Wiedniu, gdzie w latach 1881–1884 uczył się w konserwatorium Towarzystwa Przyjaciół Muzyki pod kierunkiem Josefa Hellmesbergera juniora. Potem dokształcał się u Jacoba Grüna. Koncertował Niemczech, głównie w Berlinie i w Hamburgu¹⁴. W 1887 r. założył w Krakowie szkołę, w której nauczał gry na skrzypcach. W 1895 r. zdecydował się przenieść do Tarnowa i przy ul. Goldhammera 5 założył szkołę muzyczną, biuro koncertowe. Uczył gry na skrzypcach i na fortepianie. Zmarł w 1937 r. w Tarnowie¹⁵.

Edmund Pitzele (Edmund Eminowicz), śpiewak, a także aktor, tancerz i reżyser, urodził się ok. 1890 r. w Tarnowie. Jednak swoją karierę rozwijał poza tym miastem, pracował m.in. w Przemyślu¹⁶, Krakowie, Warszawie, Katowicach¹⁷. Zginął w okresie II wojny światowej w getcie warszawskim w 1943 r.

Przewodnik po Tarnowie, t. 3: *Zamieście i Burek*, Tarnów 1996, s. 515; J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, Kraków 1939, *passim*; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 188; R. Holden, *Norbert Brainin*, w: *Oxford Dictionary of National Biography 2005–2008*, ed. by L. Goldman, London 2013, s. 134; D. Snowman, *The Amadeus Quartet: The Men and the Music*, London 1981, s. 15; „Revue et Gazette Musicale de Paris”, 30 III 1851, no 13, s. 98.

¹⁴ Poważnym problemem, z którym sobie nie radził, była trema. Mógł rozwinąć swoją karierę, tym bardziej że jego grę na skrzypcach bardzo polubił Franciszek I. S. Bau występował w letniej rezydencji cesarskiej na zamku w Ischlu. R. Brandstaetter, *Krąg biblijny. Dzieła zebrane*, red. J. Majka, Kraków 2003, s. 41; J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914...*, s. 118, 152; R. Szydłowski, *Wojna zaczęła się w Tarnowie, wspomnienia*, Kraków 1991, s. 43–47.

¹⁵ L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 25; Jakob Grün, w: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, vol. 2, Vienna 1959, s. 86–87; *Polska artystyczna: kalendarz – informator muzyczny, literacki, sztuk plastycznych, teatralny i kinematograficzny na 1923–24 rok*, red. M. Skolimowski, Warszawa 1923–1924, s. 171; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 26; J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914...*, *passim*.

¹⁶ L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 178; *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939*, t. 2, oprac. J. Dutkiewicz [i in.], Wrocław 1969, *passim*.

¹⁷ H. Ritterman-Abir, *Nie od razu Kraków zapomniano*, s.l. 1984, s. 77; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 178; H. Cudnowski, *Niedyskrecje teatralne*, Wrocław 1960, *passim*; L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, *passim*.

Dyrygent i kompozytor, prekursor jazzu w Polsce Jerzy Gert (Isak Gärtner)¹⁸ urodził się 31 marca 1908 r. w Tarnowie¹⁹. Gry na fortepianie i skrzypcach uczył się w Wiedniu: w Nowym Konserwatorium i w Akademii Muzyki i Sztuki Dramatycznej. W latach 30. XX w. pracował m.in. w wytwórni płyt gramofonowych Odeon w Warszawie²⁰. Po wybuchu II wojny światowej wyjechał do Lwowa, gdzie był dyrygentem orkiestry lwowskiej filharmonii. Tam został aresztowany przez Niemców i więziony kolejno w niemieckich obozach koncentracyjnych (w Płaszowie, Mauthausen, St. Valentin, Ebensee). Od 1947 r. pracował w Krakowie m.in. jako dyrektor Krakowskiej Orkiestry i Chóru Polskiego Radia, kierownik artystyczny Teatru Muzycznego i Państwowej Filharmonii, opiekun i aranżer zespołu „Szał”. Zmarł 5 czerwca 1968 r. w Krakowie²¹.

Kompozytor Józef Żmigrod (Allan Grey) urodził się 23 lutego 1902 r. w Tarnowie, ukończył studia filozoficzne w Heidelbergu i w Berlinie

¹⁸ Na podstawie decyzji Prezydium Rady Narodowej w Krakowie z dnia 15 lipca 1950 r. zmienił on rodowe nazwisko i imię z Isak Gärtner na Jerzy Gert. W dniu 13 kwietnia 1951 r. poślubił w Krakowie Annę Stein. Na podstawie zarządzenia Prezesa Rady Ministrów z dnia 7 kwietnia 1952 r. zmianie uległa pisownia imion rodziców z Pessel Ester na Paulina i Salomona na Stefan. Archiwum Narodowe w Krakowie, Oddział Tarnów, Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1849–1917, sygn. 33/276/22, k. 48–49. Zarządzenie nr 72 Prezesa Rady Ministrów z dnia 7 kwietnia 1952 r. w sprawie pisowni nazwisk i imion w dowodach osobistych i tymczasowych zaświadczeniach tożsamości (niepublikowane) wydane na podstawie art. 10 ust. 2 dekretu z dnia 22 października 1951 r. o dowodach osobistych, Dz.U. nr 55, poz. 382.

¹⁹ Archiwum Narodowe w Krakowie, Oddział w Tarnowie, Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1849–1917, sygn. 33/276/22, k. 48–49; Jerzy Gert, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. 2, Warszawa 1994, s. 224; Jerzy Gert, w: *Słownik muzyków polskich*, t. 2: A–Ł, Kraków 1964, s. 155; L.T. Błaszczyk, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964, s. 80; M. Sąsiadowicz, *Jerzy Gert*, w: *Encyklopedia Tarnowa...*, s. 131.

²⁰ M. Wojciechowicz, *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagraniami”*. Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955), „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 1, s. 23–40.

²¹ *Media leksykon*, red. E. Banaszek-Zygmunt, Warszawa 2000, s. 39; J. Radliński, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967, s. 105; M. Fuks, *Judaica polskie*, Warszawa 1989, s. 208; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 80; Z. Adrjański, *Kalejdoskop estradowy. Leksykon polskiej rozrywki 1944–1989. Artyści, twórcy, osobistości*, Warszawa 2002, *passim*; A. Pachowicz, *Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968)*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 180–198.

oraz studia muzyczne w Wiedniu. Jego kariera rozwijała się poza Polską, był autorem muzyki do produkcji teatralnych i filmowych. Po objęciu władzy przez Adolfa Hitlera opuścił Niemcy i przeniósł się do Wielkiej Brytanii. Tam współpracował z przemysłem filmowym, głównie z wytwórną Powell and Pressburger. Zmarł w Anglii 10 września 1973 r. w Amersham, w hrabstwie Buckinghamshire, w dystrykcie Chiltern²².

Pianista, dyrygent, kompozytor, artysta oraz grafik Leopold Haber (Haar; Springer Chaskiel Poli Haar lub Leopold Haar) urodził się w 1910 r. w Tarnowie. Ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, z wykształcenia był artystą grafikiem i dekoratorem. Wraz ze swoim bratem fotografem Zygmuntem utworzył Akademicką Orkiestrę „Szał”, wspólnie komponowali piosenki, układali do nich teksty. W orkiestrze „Szał” Leopold Haber był pianistą, klarncistą oraz dyrygentem, a jej kierownikiem artystycznym był J. Gert. Po zakończeniu II wojny światowej udał się do Włoch, a potem do Brazylii²³. Zmarł 24 listopada 1954 r. w São Paulo.

Skrzypek i pedagog Fryderyk Sand (Fryderyk Sadowski) urodził się 25 października 1921 r. w Tarnowie²⁴, tam uczęszczał do gimnazjum, uczył się jednocześnie gry na skrzypcach, a później w latach 1937–1939 w klasie skrzypiec Zenona Felińskiego (1937–1939) w Konserwatorium Muzycznym w Katowicach. Wybuch II wojny światowej przeżył w Tarnowie²⁵, potem przeniósł się do Lwowa. Po wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej, pod koniec czerwca 1941 r., wrócił do Tarnowa i został aresztowany przez Niemców. Był więziony w obozach w Płaszowie,

²² *Destination London: German – speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, ed. T. Bergfelder, C. Cargnelli, New York – Oxford 2008, s. 220–221; L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 95; T. Bergfelder, *Gray Allan (1902–1973)*, w: *Encyclopedia of British Film*, ed. B. McFarlane, Manchester 2014, s. 278.

²³ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 99.

²⁴ A. Spóz, *Sadowski Fryderyk*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 34/2, z. 141, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993, s. 301.

²⁵ A. Pachowicz, *Wrzesień 1939 roku w Tarnowie*, w: *Wrzesień 1939 roku. Geneza II wojny światowej w polskiej perspektywie*, t. 2: *Wojsko. Wojna. Jeniectwo*, red. nauk. J. Faryś, T. Sikorski, P. Słowiński, Gorzów Wielkopolski 2010, s. 155–161; A. Pietrzykowska, *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej. Polityka okupanta i ruch oporu*, Kraków 1984, *passim*; A. Pietrzykowska, *Ziemia tarnowska w latach 1939–1945*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. 3: *Lata drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej oraz Polski Ludowej*, red. F. Kiryk, Z. Ruta, Tarnów 1987, *passim*.

Mauthausen, Melk i Ebensee. Wojnę przeżył i w 1945 r. powrócił do kraju, grał w orkiestrze Polskiego Radia w Katowicach, był skrzypkiem solistą i kierownikiem orkiestry kameralnej Centralnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego, grał również od października 1950 r. w orkiestrze Państwowej Opery i Filharmonii w Warszawie²⁶. Wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, wykładał grę na skrzypkach w Saint Louis Conservatory of Music and Schools for the Arts oraz prowadził studencki zespół smyczkowy, który utworzył²⁷. Zmarł 14 czerwca 1980 r. w Saint Louis.

Muzyka w trakcie uroczystości religijnych i państwowych

Muzyka towarzyszyła nabożeństwom w tarnowskich synagogach, można było jej wysłuchać także w trakcie obchodzonych w mieście różnych uroczystości religijnych czy państwowych.

Kiedy w synagodze w Szabat odprawiano nabożeństwo przed zachodem słońca, śpiewano psalmy, po jednym na każdy dzień powszedni, a potem hymn *Lecha dodi*²⁸.

O tym, jakie utwory będą śpiewane w największej tarnowskiej Nowej Synagodze, informowano wcześniej na łamach „Tygodnika Żydowskiego”, np. „Zarząd Nowej Synagogi chcąc zapoznać szersze sfery obywatelstwa żydowskiego z najnowszymi utworami muzyczno-religijnymi, wykonanymi przez nadkantora p. Rosenblatta i wzmocniony chór pod batutą dyrygenta p. Künstlera postanowił ogłaszać stale program modlitwy”²⁹.

Śpiew i koncerty chórów towarzyszyły obchodom świąt religijnych, np. Chanuki czy też Purim. Zapalenie świec chanukowych stanowiło istotny punkt obchodów tego święta, a w tarnowskich szkołach

²⁶ A. Spóz, *Sadowski Fryderyk*, w: *Polski słownik biograficzny...*, s. 301.

²⁷ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 217; A. Ciechański, *Fryderyk Sadowski nie żyje*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 3, s. 17; A. Spóz, *Sadowski Fryderyk*, w: *Polski słownik biograficzny...*, s. 301.

²⁸ N. Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 2002, s. 33–34.

²⁹ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 10, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 14, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 18, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 19, s. 3; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 22, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 6, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 40, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 42, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 10, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 14, s. 7; „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 15, s. 8.

żydowskich organizowano jeszcze kilka wydarzeń towarzyszących. Tzw. wieczory chanukowe, w trakcie których przemawiali dyrektorzy szkół, ochronek³⁰, gromadziły uczniów i pracowników. Zapalano wówczas świece i słuchano występów chóru³¹ (np. w 1935 r. w gimnazjum „Safa Berura” w trakcie wieczoru chanukowego jednym z punktów programu był występ chóru szkolnego, przemówienie J. Neigera o istocie tego święta, deklamacje wierszy, a także odegranie aktu dramatu Jakóba Kahana *Król Izraela*³², a w szkole „Jabne” obchodom Chanuki towarzyszył występ chóru złożony z najlepszych śpiewaków, który wykonał kilka pieśni chanukowych)³³. Z kolei obchodom najbardziej radosnego żydowskiego święta Purim (Święto Losów) przypadającego na 14 dzień miesiąca adar (luty–marzec), na pamiątkę ocalenia Żydów w Persji przed przesładowaniem królewskim Hamana, towarzyszyły różne wydarzenia, np. 14 marca 1936 r. organizacja Tarbut urządziła wieczór w sali Kurtza, w którym uczestniczyła młodzież reprezentująca wszystkie organizacje syjonistyczne w Tarnowie. Wieczór rozpoczął prezes tej organizacji Abraham Weinberg, który omówił historię tego święta. „Żywy dziennik, pełen humoru i satyry na nasze życie polityczne i organizacyjne, oraz miszloach manot zostały przyjęte przez obecnych żywym aplauzem. Wieczór zakończył się wspólnymi śpiewami i tańcami młodzieży”³⁴.

Okazją do śpiewu pieśni religijnych i patriotycznych były święta narodowe czy też obchody imienin znanych polityków w mieście. Przykładem mogą być kolejne rocznice uchwalenia Konstytucji 3 maja 1791 r. W każdym roku program obchodów tego święta obejmował nabożeństwa w kościele i w synagodze (np. w 1934 r. z tej okazji odbyło

³⁰ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 1, s. 4.

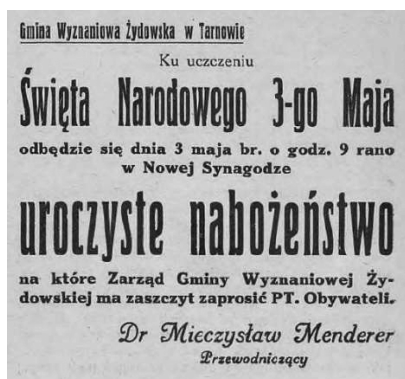
³¹ Upamiętnia oczyszczenie Świątyni Jerozolimskiej przez Judę Machabeusza z bezczeszczących ją posągów greckich bóstw po zwycięstwie (165 p.n.e.) nad wojskami Seleucydów; jest z nim związany obrzęd zapalania kolejno każdego dnia świecał (od 1 do 8) w specjalnej lampce chanukowej. N. Kameraz-Kos, *Święta...*, s. 79–83.

³² „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 51, s. 4.

³³ Z.A. Judycki, *Polscy muzycy w świecie: słownik biograficzny*, Warszawa 2015, *passim*; „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 51, s. 4.

³⁴ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 12, s. 4. Obchodom święta Purim towarzyszyły dancingi, które odbywały się w salach Hotelu „Bristol” przy muzyce jazzowej, przygotowane staraniem różnych organizacji, np. Syjonistów Rewizjonistów czy też Żydowskiego Towarzystwa Gimnastycznego „Samson” w Tarnowie.

się uroczyste nabożeństwo w Nowej Synagodze, gdzie oprócz uroczystych przemówień śpiewano *Boże coś Polskę, Jeszcze Polska nie zginęła* oraz *Hatikwę*)³⁵.



Ryc. 4. „Tygodnik Żydowski” 1938, nr 17, s. 1

W Tarnowie, podobnie jak w innych miastach Polski, obchodzono imieniny marszałka Józefa Piłsudskiego³⁶. W 1936 r. były to pierwsze imieniny po jego śmierci. Zgodnie z zaleceniami Naczelnego Komitetu Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego³⁷ 18 marca 1936 r. wysłuchano przemówienia prezydenta RP prof. Ignacego Mościckiego o spuściźnie marszałka. W tym celu umieszczono głośniki radiowe na głównych ulicach Tarnowa, aby jak najszersze grono osób mogło usłyszeć jego słowa. Tego dnia z inicjatywy dowództwa garnizonu odbył się żałobny werbel przy udziale kompanii honorowej i przysposobienia wojskowego. Z kolei w czwartek 19 marca przed południem miały miejsce nabożeństwa w kościele księży misjonarzy oraz w Nowej Synagodze, modlitwy odprawił kantor Rosenblatt, a przemówienie wygłosił profesor Wachtel³⁸. Dnia 19 marca 1938 r. odbyło się nabożeństwo w Nowej Synagodze z udziałem władz i publiczności, modły odprawił kantor Rosenblatt wraz z chórem pod batutą dyrygenta Künstlera)³⁹.

³⁵ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 16, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 4, s. 3.

³⁶ „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 12, s. 1.

³⁷ P. Cichoracki, *Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego 1935–1939 – mechanizmy działania*, „Dzieje Najnowsze” 2002, z. 4, s. 37–38.

³⁸ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 12, s. 4.

³⁹ „Tygodnik Żydowski” 1938, nr 12, s. 3.



Ryc. 5. „Tygodnik Żydowski” 1938, nr 12, s. 3

Warto wspomnieć również, że chór synagogałny uczestniczył w obchodach imienin prezydenta I. Mościckiego. Zazwyczaj z tej okazji w Nowej Synagodze odbywało się nabożeństwo z udziałem przedstawicieli władz i urzędów rabinatu, urzędu kahalnego oraz różnych związków, organizacji i licznej publiczności (np. w dniu 1 lutego 1937 r.⁴⁰).

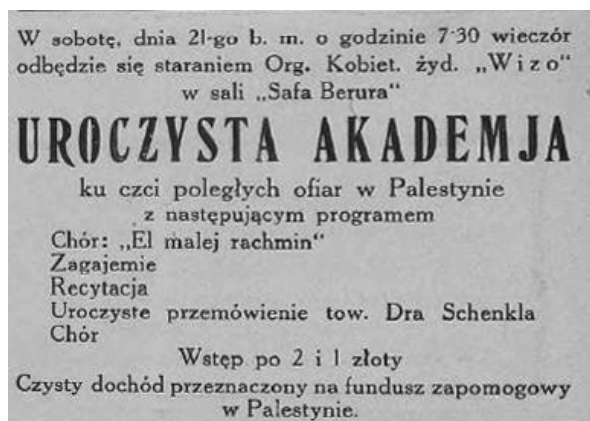
Podobnie obchodzono imieniny Marszałka Edwarda Rydza Śmigłego. Uczestniczyli w nich przedstawiciele władz, żołnierze żydowscy tutejszego pułku piechoty, obchodom towarzyszyły występy chóru, np. 18 marca 1937 r. rano o tej samej porze miały miejsce nabożeństwa w synagodze oraz Bazylice Katedralnej Narodzenia NMP w Tarnowie⁴¹. Nabożeństwo w synagodze zakończyło odśpiewanie hymnu państwowego i *Hatikwy*⁴².

Występy chórów towarzyszyły różnym akademiom organizowanym przez stowarzyszenia działające w mieście, np. 21 września 1929 r. Organizacja Kobiet Żydowskich „Wizo” w Tarnowie zorganizowała akademię ku czci ofiar w Palestynie.

⁴⁰ „Tygodnik Żydowski” 1937, nr 6, s. 2. W kolejnych latach obchody organizowano podobnie, 18 marca 1938 r. „Tygodnik Żydowski” 1938, nr 12, s. 3.

⁴¹ „Tygodnik Żydowski” 1937, nr 12, s. 1.

⁴² *Ibidem*.



Ryc. 6. „Tygodnik Żydowski” 1929, nr 37, s. 2

Wydarzenia muzyczne

Okazją do wysłuchania różnych rodzajów muzyki w mieście były wydarzenia artystyczne przygotowane przez środowiska żydowskie, którym towarzyszyły gościnne występy różnorodnych formacji i solistów. Do Tarnowa zapraszano cyklicznie albo jednorazowo m.in. wybitnych artystów, zespoły muzyczne, teatry rewiowe czy też rewie, które cieszyły się dużym zainteresowaniem ogólnopolskim. Nie jest możliwe wymienienie wszystkich artystów, niemniej jednak warto przypomnieć tych najbardziej znanych.

Rewia Poznańska przyjechała do Tarnowa na jeden występ w dniu 3 września 1928 r. Zespół artystów z Warszawy i Poznania pod dyrekcją A. Kaczorowskiego przygotował rewię pod tytułem *Idź Pan spać*⁴³. Jednak występ ten zawiódł pokładane w niej oczekiwania. Winę tego ponosi zarówno słaby, chociaż dość obfity program, jak i też towarzysze dyr. Kaczorowskiego, którzy nie dopisali, nie wyłączając nawet nowego akompaniatora, którego brak rutyny aż nadto często hamował tempo i dezorientował wykonawców. W porównaniu z pierwszym występem stał program tym razem na dużo niższym poziomie. Skecze były mało zajmujące i zagrane w sposób amatorski. Brak dobrej subretki dał się też dotkliwie odczuć⁴⁴.

⁴³ „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 21, s. 4.

⁴⁴ „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 22, s. 2.

Teatr rewiowy „Wesoły Amor” odwiedzał Tarnów regularnie (m.in. w 1933 i 1934 r.), był on doskonale znany publiczności tarnowskiej, a „występy Amora cieszą się niebywałą frekwencją dzięki świetnemu repertuarowi, pełnemu żywego humoru i dobremu wykonaniu”⁴⁵.

Swoje stałe miejsce w kalendarzu wydarzeń kulturalnych miały tzw. rewie z cyklu *Budzimy Tarnów*. Cieszyły się dużym zainteresowaniem mieszkańców miasta, dlatego też odbywały się cyklicznie. Publiczność zawsze dopisywała, np. 16 grudnia 1933 r. rewia odbyła się w sali kasyna. Humor, werwa, należyte tempo i różnorodność programu stworzyły miłą i wesołą całość. Spośród wykonawców można wymienić gości krakowskich, byli to: Jadwiga Fromowicz, Henryk Fogel oraz

Monek Spielman, z aktualnymi piosenkami wyborczymi, pełen werwy i humoru, przyjmowany przy każdorazowym pojawieniu się na scenie burzą oklasków. A wreszcie beniaminek Mojna Händler, o bardzo miłym głosie, każdej ze swych piosenek potrafi nadać dużo uroku i treści. Całość nienaganna, tempo błyskawiczne. Publiczność w pełni zadowolona. Akompaniament spoczywał w sprawnych rękach p. Lachowskiej i kol. Marguliesia z Krakowa. Należy tylko żałować, że sala Kasyna nie zdołała niestety pomieścić wszystkich, tak że olbrzymia ilość osób odeszła od kasy bez biletów⁴⁶.

Znowu budzimy Tarnów – pod takim tytułem zorganizowano rewie 26 stycznia 1934 r. Był to wieczór humoru, pieśni, w trakcie którego wystąpili Renia Rosenblum, Monek Spielman. Był on ulubieńcem tarnowskiej publiczności, sam pisał teksty swoich piosenek, posiadał niepospolity talent aktorski. Jego występy zawsze podobały się mieszkańcom. Występowi towarzyszyła recytacja Anszki Islera. Wystąpił także Dolek Sand, określany jako „doskonały w swoim repertuarze”⁴⁷, jego występ wywołał burzę oklasków. Z kolei Beno Betrubniss przygotował repertuar folklorystyczny⁴⁸.

Rewia piosenki i humoru w Tarnowie w 1933 r. odbywała się staraniem Komitetu Imprezowego Czytelni i Klubu im. Maksa Nordaia.

⁴⁵ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 20, s. 4.

⁴⁶ „Tygodnik Żydowski” 1933, nr 49, s. 4.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 1, s. 4.

Do sali tego klubu w Hotelu „City” w Tarnowie przybyli m.in. Monek Spielman (1908–1963), Benc Betrübniss, Dolek Sand, przy fortepianie akompaniowała Lachowska⁴⁹. W dniach 25 i 26 kwietnia 1936 r. w Tarnowie w nowo wybudowanej sali Kurza (Pod Dębem) wystąpił zespół rewiowy „Wort, Gesang und Tanz” z Warszawy. Przedstawił przebojowy program „A Jomtyw iu Stetl”. W rewii brali udział znani artyści byłego Azazelu, Bandy i Wiktu, jak Giza Hajden, Nadia Kareni, S. Prisement, A. Wolfsztadt⁵⁰.

Koncerty chórów lokalnie działających i przyjeżdżających na gościnne występy do Tarnowa zawsze gromadziły wierne grono słuchaczy, np. z okazji obchodów 50-lecia istnienia Organizacji Syjonistycznej w Tarnowie przypadającego na dzień 27 maja 1934 r. zaplanowano koncert Chóru Ludowego „Hazamir” działającego przy Organizacji „Tarbut” w Tarnowie pod batutą profesora Weissa⁵¹. Najpierw w synagodze kantor oraz chór odśpiewali hymn państwowy i *Hatikwę*, a potem w sali Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” kontynuowano obchody i tam jednym z punktów był występ chóru pod batutą prof. Weissa⁵². Liczba osób przybyłych na tę część uroczystości była tak duża, że nie wszyscy mogli zmieścić się wewnątrz. Z kolei 15 czerwca 1934 r. w sali TG „Sokół” w Tarnowie odbył się koncert Chóru Dana. Wysłuchało go wielu słuchaczy, a niewątpliwie wpływ na to miał ciekawy repertuar liczący 22 utwory oraz bisy. Wszystkie miejsca w sali były zajęte, a bilety można było kupić w księgarni Seidena⁵³. Staraniem organizacji „Tarbut” w Tarnowie 8 lutego 1936 r. o godz. 19.30 w sali Kurza (Pod Dębem) zorganizowano uroczystą akademię dla uczczenia stulecia urodzin pisarza Mendele Mochera Sfarima (1836–1917). Uczestniczyli w niej m.in. profesor dr Silberpfennig z Krakowa oraz międzyorganizacyjny chór pod batutą dyrygenta Künstlera⁵⁴.

Muzyka jazzowa zawsze miała swoich odbiorców w mieście, ponieważ towarzyszyła wielu wydarzeniom, takim jak np. dancingi. Organizowały je różne towarzystwa działające na terenie Tarnowa. Żydowskie

⁴⁹ „Tygodnik Żydowski” 1933, nr 49, s. 4.

⁵⁰ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 16, s. 6.

⁵¹ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 19, s. 4.

⁵² „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 21, s. 3.

⁵³ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 23, s. 4.

⁵⁴ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 6, s. 4.

Towarzystwo Gimnastyczne „Samson” organizowało dancingi cyklicznie w lokalu własnym przy ul. Mickiewicza 12, towarzyszyła im muzyka jazzowa, często grała orkiestra Eissenbach-Haber⁵⁵.



Ryc. 7. „Tygodnik Żydowski” 1930, nr 8, s. 1

Dancingi „Menory” w salach Hotelu „Bristol” odbywały się również przy muzyce jazzowej. Zapraszano na nie, zamieszczając ogłoszenia w prasie, np. „Wielki Dancing «Menory» ceny wstępu kryzysowe; pierwszorzędny jazz, moc niespodzianek” dnia 12 stycznia 1935 r. w salach Hotelu „Bristol”; wielki dancing „Menory”, któremu towarzyszyła muzyka jazzowa braci Eissenbachów⁵⁶ odbył się 29 lutego 1936 r. Z kolei organizacja Bnej-Syjon zapraszała na dancingi w Hotelu „City” w Tarnowie⁵⁷, a także w sobotnie wieczory od godz. 19.30 do sali organizacji przy pl. Kazimierza Wielkiego 3 na Wieczór Literacko-Humorystyczny (w jego programie główne miejsce zajmowały muzyka, tańce, żywy dziennik, a także obrazy palestyńskie, skecze)⁵⁸. Dancing czytelnicy Uni Syjon Rewizjonistów odbył się np. w sobotę 8 lutego 1936 r. w salach Hotelu „Bristol” o godz. 20, grała orkiestra Blatta⁵⁹.

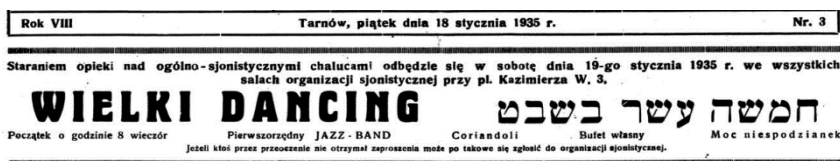
⁵⁵ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 37, s. 6; „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 7, s. 4.

⁵⁶ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 38, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 1, s. 3; „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 8, s. 4. „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 9, s. 4. „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 10, s. 4.

⁵⁷ „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 4, s. 4.

⁵⁸ Np. wiosenny dancing urządzony staraniem Bnej-Syjon 18 kwietnia 1936 r. o godz. 20.30 w salach organizacji syjonistycznej zapowiadał jazz band. „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 15, s. 8.

⁵⁹ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 6, s. 4



Ryc. 8. „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 3, s. 1



Ryc. 9. „Tygodnik Żydowski” 1938, nr 10

Okazją do wysłuchania muzyki jazzowej – bandu braci Eissenbachów była tzw. Herbatka Czyteln i Klubu im. Maksa Nordaua w salach Hotelu „City”⁶⁰. Natomiast stałym punktem na mapie Tarnowa, gdzie grano muzykę jazzową, była kawiarnia „Secesja” przy ul. Krakowskiej 4. Od kiedy przejął ją Aleksander Probulski z Krakowa, wyremontował, odnowił i ponownie otworzył, występowały w niej orkiestry jazzowe. Każdego dnia punktualnie od godz. 21.00 lokal był otwarty całą noc⁶¹. W soboty, niedziele oraz święta w tej kawiarni organizowano tzw. five o’clocki od godz. 17.00 do 19.00 z programem artystycznym – kabaretowym⁶², kierownikiem tych wydarzeń był Igo Strausman⁶³.



Ryc. 10. „Tygodnik Żydowski” 1929, nr 45, s. 3, „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 47, s. 3

W kalendarzu wydarzeń muzycznych społeczności żydowskiej w Tarnowie stałe miejsce miały reduty, czyli publiczne bale maskowe organizowane przez Żydowskie Towarzystwo Gimnastyczne „Samson”

⁶⁰ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 41, s. 3; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 40, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 9, s. 4.

⁶¹ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 38, s. 4.

⁶² „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 39, s. 4; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 43, s. 3.

⁶³ „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 47, s. 3; „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 1, s. 4.

(np. w 1936 r. odbyła się 22 reduta w salach Hotelu „Bristol”). „Jak zawsze zgromadziła doborową publiczność. Przy dźwiękach orkiestry p. Blatta bawiono się hucznie przez całą noc, a miłe niespodzianki urozmaiciły zabawę, wytwarzając wesoły i pogodny nastrój”⁶⁴.



Ryc. 11. „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 37, s. 1

Goście specjalni w Tarnowie

Warto odnotować także gościnne występy i koncerty znanych i lubianych artystów w Tarnowie. Na specjalne zaproszenia przyjeżdżali wybitni śpiewacy, muzycy cieszący się popularnością międzynarodową i ogólnopolską sławą. Trudno wymienić wszystkich, ale w gronie tych osób byli m.in.: Ada Sari, Zenon Fleisher, Józef Kołodny, R. Szoszan i M. Lampe, Diana Blumenfeld i Jonas Turkow, Della Lipińska, Lola Folman, Zygmunt Przeorski, Mieczysław Münz, Marian Hemar, Józef Salacz czy też Chajele Grober.

Tarnowskie Biuro Koncertowe na inaugurację nowego sezonu koncertowego 1928/1929 organizowało 2 września 1928 r. występ Ady Sari (Jadwiga Szayer), słynnej śpiewaczki operowej (sopran koloraturowy) i primadonny „La Scali” w Mediolanie⁶⁵. A. Sari akompaniował dyrektor Bolesław Wallek-Walewski. Koncert spotkał się z „wielkim zainteresowaniem ze strony publiczności tarnowskiej. Świadczyła o tym niezwykła jak na Tarnów i od długiego czasu niewidziana frekwencja”⁶⁶.

W 1928 r. odbył się koncert tarnowianina – skrzypka i pedagoga Zenona Fleischera (ur. 29 listopada 1898 r. w Tarnowie, zm. 23 czerwca 1971 r. w Krakowie; od 1946 r. posługującego się nazwiskiem Feliński)⁶⁷

⁶⁴ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 3, s. 4.

⁶⁵ „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 21, s. 4.

⁶⁶ „Tygodnik Żydowski” 1929, nr 36, s. 3; „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 21, s. 4.

⁶⁷ *Ibidem*. Od najmłodszych lat uczył się gry na skrzypkach, którą kontynuował w Pradze w latach 1918–1919 pod kierunkiem S. Suchego, potem w Pisku w latach 1919–1920 u Otakara Ševčička, a następnie w 1922 r. w Hochschule für Musik w Berlinie

przy akompaniamencie H. Silbigerowej, który skomentowano w prasie jako „zbyt często za hałaśliwy i za mało uważny”⁶⁸. Publiczność tarnowska знаła zalety jego gry, a w trakcie tego kolejnego już koncertu w mieście znalazły się różne utwory J.S. Bacha, F. Schuberta, G. Tartiniego, G. Pugnaniego⁶⁹.

Do Tarnowa przybył także jeden z najpopularniejszych piosenkarzy i kompozytorów żydowskich Józef Kołodny⁷⁰. Śpiewał od najmłodszych lat, uczęszczał do gimnazjum hebrajskiego „Tarbut” w Pińsku. Jego występ w sali Stowarzyszenia Pisarzy Żydowskich przy ul. Tłomackie 13 w Warszawie zyskał dobre opinie krytyków. Od końca lat 20. XX w. występował publicznie, śpiewał w języku jidysz, głównie pieśni o charakterze chasydzkim, był autorem tekstów. Dokonał nagrań płytowych dla wytwórni „Syrena Record” w 1933 r. Jego występy w Tarnowie zaplanowane na niedzielę 1 kwietnia oraz na poniedziałek 2 kwietnia 1934 r. stanowiły niebywałą atrakcję świąteczną. Był on świetnym humorystą i niezrównanym mistrzem pieśni żydowskiej, przybywał do Tarnowa ponownie z nowym programem pieśni humorystycznych, chasydzkich oraz ludowych. Jego występy odbywały się w nowo otwartej sali pocztowców, obok budynku poczty głównej w Tarnowie. Bilety w „cenach popularnych” można było kupić w firmie Margulies przy ul. Wałowej⁷¹.

u Karla Flescha. W latach 1924–1928 uczył się pod opieką S. Bondiego i R. Pollaka w Neues Wiener Konservatorium (Nowe Konserwatorium Wiedeńskie) i wówczas rozpoczął działalność pedagogiczną. W kolejnych latach (1920–1930) wiele koncertował jako solista w Wiedniu i Berlinie. W 1932 r. wyjechał do Szwajcarii, tam uczył gry na skrzypcach oraz wiolonczeli. W okresie II wojny światowej mieszkał we Lwowie, w 1942 r. trafił do getta w Drohobyczu. Po wojnie pracował jako nauczyciel i wykładowca w Katowicach, następnie w Sopocie, Krakowie, Warszawie. Był autorem wielu publikacji, m.in.: *Zbiór kadencji J. Joachima na skrzypce solo*, Kraków 1955; *Vivaldi – Koncert G-dur, Koncert a-moll na dwoje skrzypiec*, Kraków 1953. Wiele tekstów opublikował w „Ruchu Muzycznym”, m.in. *Kilka uwag o technice gry skrzypcowej w nowym oświeceniu*, „Ruch Muzyczny” 1948/1949; *Odruchowość i schematyzm w dydaktyce i wykonawstwie instrumentalnym*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 13; był współautorem podręczników z zakresu pedagogiki skrzypcowej: *Elementarna szkoła gry na skrzypcach* (z Józefem Powroźniakiem i Emilem Górskim, Kraków 1951, 1965); *Fizjologia gry skrzypcowej* (z Henrykiem Gaertnerem, Kraków 1952); *Metodyka nauczania gry na skrzypcach* (z Emilem Górskim, Kraków 1954).

⁶⁸ „Tygodnik Żydowski” 1928, nr 2, s. 4.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 12, s. 4.

⁷¹ *Ibidem*.

Żydowscy artyści R. Szoszan i M. Lampe odwiedzili Tarnów w dniach 11 i 12 października 1934 r. Byli znani z występów w Warszawie, Wilnie, Łodzi i Krakowie. W Tarnowie odegrali dwie sztuki: w czwartek 11 października sztukę *Wyrok*, którą wystawiono w Warszawie 200 razy (tam odniesiono rekord popularności), a w piątek 12 października *Urke Nachalnik* – sztukę z życia peryferii społecznych w inscenizacji R. Szoszany. Autorem piosenek oraz tekstów muzyki był Dawid Bajgeiman⁷², a układ tańców opracowała Lia (Laja) Rotbaum. Sztuki grano bez suflera i przy bardzo oryginalnej własnej wystawie⁷³.

Aktorka i piosenkarka znana z ról w żydowskich filmach i sztukach teatralnych w języku jidysz Diana Blumenfeld (ur. 1 kwietnia 1903 r. w Warszawie, zm. 3 września 1961 r. w Nowym Jorku) wraz z Jonasem Turkowem przyjechała na dwa koncerty do Tarnowa 9 listopada 1935 r.⁷⁴. W sali Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” odegrali najbardziej znaną w ich aktualnym repertuarze sztukę w 4 aktach Leonarda Franka *Przyczyna*. Wystąpili wraz z towarzyszącym im zespołem artystów warszawskich, wśród których były dwie artystki krakowskie – Ingard Lazarowa i Runa Wellnerowa⁷⁵.

Dnia 4 marca 1935 r. miał miejsce jedyny w Tarnowie koncert Delli Lipińskiej (Daniela Lipińska-Newolin 1907–1982), słynnej pieśniarki oraz aktorki, w której repertuarze znalazły się pieśni polskie, niemieckie, francuskie i rosyjskie⁷⁶.

Z kolei solistka Żydowskiego Chóru Ludowego z Warszawy Lola Folman (ur. 16 czerwca 1912 r., zm. 1 października 1979 r.) wystąpiła 2 sierpnia 1935 r. w Tarnowie. Tłumy jej sympatyków zgromadziły się w sali Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” o godz. 21.00. Była znakomitą artystką estradową i niezrównaną odtwórczynią pieśni żydowskich. Śpiewała w języku jidysz⁷⁷. Największą popularność uzyskała w Polsce w latach 30. XX w., nazywano ją królową pieśni ludowych.

⁷² M. Fuks, *Muzyka ocalona: judaica polskie*, Warszawa 1989, s. 176.

⁷³ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 39, s. 4.

⁷⁴ „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 42, s. 3; „Tygodnik Żydowski” 1934, nr 43, s. 4.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 7, s. 4.

⁷⁷ M. Fuks, *Muzyka ocalona: judaica polskie...*, s. 271; „Pamiętnik Teatralny” 1993/41, s. 372.

Zajmowała się kompozycją, była również aktorką i występowała w kabaretach. Najbardziej znane utwory, które wykonywała, to m.in. *Dos bajczl kreln* (*Koralowy naszyjnik*), *Der kasztenbojm* (*Kasztanowiec*), *Leonore...* Jej jedyny występ w Tarnowie miał ciekawy i bardzo oryginalny program, bilety rozeszły się w przedsprzedaży, a koncert cieszył się ogromnym zainteresowaniem⁷⁸.

Występ pianisty prof. Zygmunta Przeorskiego odbył się 19 października 1935 r. w sali Instytutu Muzycznego w Tarnowie przy ul. Prezydenta Mościckiego 27⁹. Z. Przeorski wykonał m.in. utwory L. van Beethovena, F. Schuberta, R. Schumana, E.A. Schuberta⁸⁰.

Koncert fortepianowy wybitnego pianisty i pedagoga Mieczysława Münza (ur. 31 października 1900 r. w Krakowie, zm. 25 września 1976 r. w Nowym Jorku)⁸¹ zgromadził liczną publiczność w dniu 1 grudnia 1935 r. w sali lustrzanej Kasy Oszczędności⁸². M. Münza „cehuje (...) rzadko subtelny, prawdziwie muzykalny zmysł”⁸³. Muzyk studiował w Wiedniu oraz w Berlinie u Jerzego Lalewicza i Ferruccio Busoniego. Jego uczniami było wielu znanych pianistów, takich m.in. jak: Antonio Guedes Barbosa, Felicja Blumenthal, Walter Hautzig. Koncert w Tarnowie był ważnym wydarzeniem sezonu, o czym świadczyła przedsprzedaż biletów w księgarni Seidena przy ul. Wałowej w Tarnowie⁸⁴.

Dnia 7 stycznia 1936 r. z występem w Tarnowie gościł satyryk, dramaturg, autor tekstów i piosenek Marian Hemar. Bilety na występ zaplanowany na godz. 20.30 można było zakupić w „cenach popularnych” w księgarni Seidena⁸⁵.

Recital skrzypcowy Józefa Salacza miał miejsce 19 stycznia 1936 r., został zorganizowany przez Instytut Muzyczny w Tarnowie⁸⁶. J. Salacz był skrzypkiem, laureatem Państwowego Konserwatorium Muzycznego

⁷⁸ „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 30, s. 4.

⁷⁹ „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 41, s. 4.

⁸⁰ „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 42, s. 3.

⁸¹ Zaliczany był do najwybitniejszych pianistów XX w. Zadebiutował w wieku 12 lat, koncertował w różnych krajach.

⁸² „Tygodnik Żydowski” 1935, nr 47, s. 4.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 1, s. 4.

⁸⁶ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 4, s. 3; „Głos Ziemi Tarnowskiej” 1936, nr 3, s. 2.

w Pradze Czeskiej, uczniem prof. Felda, reprezentantem znanej szkoły Ševčíka. Jako wirtuoz dał się poznać na koncertach w Pradze, Wiedniu⁸⁷. W programie jego występu w Tarnowie znalazły się m.in. utwory L. van Beethovena, I.J. Paderewskiego, K. Szymanowskiego. Przy fortepianie towarzyszyła mu prof. Emila Rzepecka.

Tarnów odwiedzała także jedna z najbardziej znanych żydowskich aktorek mających swój własny rozpoznawalny styl – Chajele Grober (ur. 16 lutego 1898 r. w Białymstoku, zm. 10 grudnia 1978 r. w Hajfie). Ta artystka sceny żydowskiej i hebrajskiej była znana w mieście z licznych występów. Publiczność przyjmowała ją z entuzjazmem, wystąpiła np. w niedzielę 22 marca 1936 r. w sali TG „Sokół” i zaprezentowała nowy program hebrajsko-żydowski w wieczorze pieśni oraz tańca ludowego i orientalnego. Bilety można było nabyć w księgarni A. Seidena przy ul. Wałowej 13⁸⁸. C. Grober była aktorką, ale śpiewała również pieśni w językach jidysz i hebrajskim; wiele podróżowała i koncertowała na wszystkich kontynentach. W Anglii wydała płyty szelakowe dla wytwórni His Masters Voice oraz Decca w latach 30. XX w., a w wytwórni płytowej Swan Press Limited z Johannesburga ukazała się w latach 50. XX w. winylowa płyta 10” Chajele Grober – Jewish Folk Songs.

III Koncert Instytutu Muzycznego w Tarnowie został zorganizowany 20 lutego 1937 r. w sali przy ul. Prezydenta Mościckiego 2. Był to wieczór kompozytorów polskich, w trakcie którego wystąpili znany pianista z Krakowa prof. Jerzy Gaczek, wybitny skrzypek prof. Józef Salacz, przy akompaniamencie prof. Emilii Rzepeckiej z Instytutu Muzycznego. Grano utwory F. Chopina, M. Karłowicza, H. Wieniawskiego, J.M. Wierczorka, a także własne kompozycje prof. J. Gaczka. Koncert rozpoczęła prelekcja mgr Marii Pasek-Błotnickiej⁸⁹.

Podsumowanie

Reasumując, można stwierdzić, że na początku XX w. życie muzyczne w Tarnowie było zróżnicowane, a przede wszystkim dostosowane do potrzeb mieszkańców. Każdy zainteresowany muzyką mógł

⁸⁷ „Dzień Bydgoski” 1934, nr 186, s. 9; „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 4, s. 3.

⁸⁸ „Tygodnik Żydowski” 1936, nr 12, s. 4.

⁸⁹ „Tygodnik Żydowski” 1937, nr 8, s. 4.

znaleźć takie wydarzenie, w którym chciał uczestniczyć. W prasie tarnowskiej z tego okresu można odnaleźć informacje zarówno o licznych koncertach muzycznych organizowanych przez różne stowarzyszenia i organizacje, jak i o występach zaproszonych artystów muzyków.

Muzyka wpisała się w obraz życia kulturalnego Tarnowa i wywarła duży wpływ na kulturę muzyczną miasta i jego mieszkańców.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Narodowe w Krakowie, Oddział w Tarnowie, Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1849–1917, sygn. 33/276/22, k. 48–49.

Opracowania

Adrjański Zbigniew, *Kalejdoskop estradowy. Leksykon polskiej rozrywki 1944–1989. Artystyści, twórcy, osobistości*, Warszawa 2002.

Bartosz Adam, *Żydowskim szlakiem po Tarnowie*, In the footsteps of the News of Tarnów, Tarnów 2000 (publikacja niepaginowana).

Błaszczyk Leon Tadeusz, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964.

Brandstaetter Roman, *Krąg biblijny. Dzieła zebrane*, red. J. Majka, Kraków 2003.

Cichoracki Piotr, *Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego 1935–1939 – mechanizmy działania*, „Dzieje Najnowsze” 2002, z. 4.

Ciechański Adam, *Fryderyk Sadowski nie żyje*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 3.

Cudnowski Henryk, *Niedyskrete teatralne*, Wrocław 1960.

Destination London: German – speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950, ed. Tim Bergfelder, Christian Cargnelli, New York – Oxford 2008.

Fuks Marian, *Judaica polskie*, Warszawa 1989.

Fuks Marian, *Muzyka ocalona: judaica polskie*, Warszawa 1989.

Guldon Zenon, *Ludność żydowska w miastach Małopolskich w drugiej połowie XVII wieku, w: Żydzi w Małopolsce. Studia z dziejów osadnictwa i życia społecznego*, red. Feliks Kiryk, Przemyśl 1991.

Kameraz-Kos Ninel, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 2002.

Kiryk Feliks, *Miasta regionu tarnowskiego – Tarnów, Tuchów, Ciężkowice do końca XVI w., w: Tarnów. Dzieje miasta i regionu, t. 1: Czasy przedrozbiorowe*, red. Feliks Kiryk i Zygmunt Ruta, Tarnów 1981.

Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939, t. 2, oprac. Józef Dutkiewicz [i in.], Wrocław 1969.

Pachowicz Anna, *Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968)*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. Ewa Nidecka, Rzeszów 2021.

Pachowicz Anna, *Razem przez wieki w jednym mieście. Wybrane zagadnienia z dziejów społeczności żydowskiej w Tarnowie*, „Studia Żydowskie. Almanach” 2024, t. 14.

Pachowicz Anna, *Środowisko inteligencji żydowskiej w Tarnowie w latach 1772–1918 (wybrani przedstawiciele)*, „Galicja. Studia i Materiały” 2024, t. 11 specjalny: *Galicjski tygiel. Inteligencja w zaborze austriackim (1772–1918)*.

- Pachowicz Anna, *Wrzesień 1939 roku w Tarnowie*, w: *Wrzesień 1939 roku. Geneza II wojny światowej w polskiej perspektywie*, t. 2: *Wojsko. Wojna. Jenieństwo*, red. nauk. Janusz Faryś, Tomasz Sikorski, Przemysław Słowiński, Gorzów Wielkopolski 2010.
- Pachowicz Anna, *Z działalności Kółka Przyjaciół Muzyki (Towarzystwa Muzycznego) w Tarnowie w latach 1869–1914*, w: *Muzyka w kontekście pedagogicznym, społecznym i kulturowym. Studia i szkice*, t. 3: *Polityczno-społeczne konteksty muzyki*, red. Ewa Nidecka, Jolanta Wąsacz-Krztoń, Rzeszów 2022.
- „Pamiętnik Teatralny”, 1993/41.
- Pekacz Jolanta T., *Music in the Culture of Polish Galicia, 1772–1914*, Rochester 2002.
- Pietrzykowska Aleksandra, *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej. Polityka okupanta i ruch oporu*, Kraków 1984.
- Pietrzykowska Aleksandra, *Ziemia tarnowska w latach 1939–1945*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. 3: *Lata drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej oraz Polski Ludowej*, red. Feliks Kiryk, Zygmunt Ruta, Tarnów 1987.
- Polska artystyczna: kalendarz – informator muzyczny, literacki, sztuk plastycznych, teatralny i kinematograficzny na 1923–24 rok*, red. Mieczysław Skolimowski, Warszawa 1923–1924.
- Radliński Jerzy, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967.
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, Kraków 1939.
- Ritterman-Abir Henryk, *Nie od razu Kraków zapomniano*, 1984.
- Sejm Czterech Ziem*, oprac. Jakub Goldberg, Adam Kaźmierczyk, Warszawa 2011.
- Sempoliński Leonard, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.
- Snowman Daniel, *The Amadeus Quartet: The Men and the Music*, London 1981.
- Szydłowski R., *Wojna zaczęła się w Tarnowie, wspomnienia*, Kraków 1991.
- Tadel K., *Tarnowskie Towarzystwo Muzyczne w latach 1918–1939*, „Rocznik Tarnowski” 1994.
- Wojciechowicz M., *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagraniem”*. *Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 1.
- Encyklopedie, słowniki, leksykony**
- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Encyclopaedia of British Film*, ed. Brian McFarlane, Manchester 2014.
- Encyklopedia Tarnowa*, red. Andrzej Niedojadło, Tarnów 2021.
- Judycki Zbigniew Andrzej, *Polscy muzycy w świecie: słownik biograficzny*, Warszawa 2015.
- Media leksykon*, red. Ewa Banaszkiewicz-Zygmunt, Warszawa 2000.
- Oxford Dictionary of National Biography 2005–2008*, ed. by Lawrence Goldman, London 2013.
- Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, vol. 2, Vienna 1959.
- Polski słownik biograficzny*, t. 34/2, z. 141, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992–1993.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. 2, Warszawa 1994.
- Słownik muzyków polskich*, t. 1: A–Ł, Kraków 1964.
- Wielki Przewodnik po Tarnowie*, t. 3: *Zamieście i Burek*, Tarnów 1996.
- Wielki przewodnik. Tarnów*, t. 5: *Zawale*, red. S. Potępa, Tarnów 1998.

Czasopisma

- „Dzień Bydgoski” 1934, nr 186.
„Głos Ziemi Tarnowskiej” 1936, nr 3.
„Pogoń” 1905, nr 38.
„Revue et Gazette Musicale de Paris”, 30 III 1851, no 13.
„Tygodnik Żydowski” 1928, nr 2, 21, 22, 36, 38.
„Tygodnik Żydowski” 1933, nr 49.
„Tygodnik Żydowski” 1934, nr 1, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43.
„Tygodnik Żydowski” 1935, nr 1, 4, 7, 9, 12, 22, 30, 41, 42, 45, 47, 51.
„Tygodnik Żydowski” 1936, nr 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16.
„Tygodnik Żydowski” 1937, nr 6, 8, 12.
„Tygodnik Żydowski” 1938, nr 10, 12.

Music in the Everyday Life of Tarnów Jews in the Early Twentieth Century

Abstract

The main purpose of this article is to show, on the basis of the local press and the few surviving archival sources, the role of music in the everyday life of Jews living in Tarnów at the beginning of the 20th century. The Jewish community at that time was diverse and comprised representatives of various professions. Among the Jews of Tarnów, there were many people interested in music, taking care of the genuine musical education of children and young people and enabling them to learn to play various instruments in schools or at private lessons. There were organised diverse musical concert in the town such as concerts by Jewish music stars (among others Ada Sari, Zenon Fleisher, Diana Blumenfeld and Jonas Turkow, Della Lipińska, Lola Folman, Mieczysław Münz, Chajele Grober), performances and concerts of choirs and orchestras, revues, balls, redoubts. Music also accompanied state ceremonies and religious festivals. In the cultural life of Tarnów and its inhabitants, music occupied a significant place, which is reflected in the variety of events and artistic endeavours of the period discussed in this article.

Keywords: history of Jewish music in Tarnow; Jews in Tarnow; everyday musical life in Tarnow

Bożena Boba-Dyga

Fundacja Art Forum

Kultura żydowska
we współczesnej poezji polskiej
i jej odzwierciedlenie w pieśniach
i piosenkach artystycznych na przykładzie
wierszy Elżbiety Zechenter-Spławińskiej
i Stanisława Stabry
z muzyką Bożeny Boby-Dygi

Kultura żydowska wyrażana za pomocą muzyki i słowa we współczesnej Polsce nie ogranicza się do pamięci o tradycyjnej muzyce klezmerskiej czy kantoralnej, ani nawet upowszechniania kompozycji Mieczysława Wajnera¹, nie zasadza się głównie na poezji Mordechaja Gebirtiga² czy Jacka Cygana³ dla Leopolda Kozłowskiego⁴, ale znajduje istotny wydzźwięk w poezji współczesnych polskich autorów. Polscy literaci, często niemający żydowskich korzeni ani krewnych czy kولیgatów, mają silną empatię do narodu żydowskiego. Dziedzictwo

¹ Misją Instytutu Mieczysława Wajnera jest dbanie o pamięć o wybitnym polsko-żydowskim kompozytorze, urodzonym w Warszawie w 1919 r. Instytut zajmuje się upamiętnianiem, opracowywaniem, propagowaniem i popularyzowaniem jego dziedzictwa, <https://instytutwajnera.org/> (dostęp: 28.11.2025).

² M. Gebirtig, pieśniarz i poeta jidysz oraz renowator mebli. W Krakowie na ul. Berka Joselewicza 5 w budynku, gdzie mieszkał, jest mikromuzeum barda i poety, stale słychać tam z otwartego okna w przyziemiu jego piosenki i można zabrać kopie tekstu poetyckiego. Jego utwory przekładali z jidysz m.in. J. Ficowski, A. Osiecka i J. Cygan, <https://culture.pl/pl/tworca/mordechaj-gebirtig> (dostęp: 28.11.2025).

³ J. Cygan, autor piosenek, poeta, prozaik, scenarzysta, autor musicali, organizator festiwali muzycznych, https://pl.wikipedia.org/wiki/Jacek_Cygan (dostęp: 28.11.2025).

⁴ L. Kozłowski-Kleinman, pianista i kompozytor, dyrygent, klezmer nazywany „ostatnim klezmerem Galicji”, https://pl.wikipedia.org/wiki/Leopold_Koz%C5%82owski-Kleinman (dostęp: 28.11.2025).

traumy⁵, jaką było ulokowanie na terenach polskich przez niemieckich nazistów obozów koncentracyjnych i epicentrum holokaustu, ma szerokie reperkusje w świadomości narodowej Polaków.

Jako postawy pełnej empatii przytoczę dwoje wybitnych autorów ze środowiska krakowskich poetów związanych z oddziałem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, są to: Elżbieta Zechenter-Spławińska (ur. w 1935 r. w Krakowie i tam mieszkająca) i Stanisław Stabro (właśc. Bryndza-Stabro) ur. w 1948 r. w Makowie Podhalańskim, zamieszkały również w Krakowie.

Elżbieta Zechenter-Spławińska (córka krakowskiego dziennikarza, korespondenta radiowego, a także poety i satyryka Witolda Zechentera), urodzona i mieszkająca w Krakowie, jest doktorem nauk humanistycznych, ukończyła polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, studiowała również w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Była kierowniczką literacką Państwowego teatru Lalek „Rabcio” w Rabce oraz w krakowskim Studiu Filmów Animowanych, prowadziła przez wiele lat warsztaty kreatywnego pisanie dla dzieci i młodzieży w centrach kultury w Krakowie, a także wykładała w Studium Literacko-Artystycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, była jurorką w konkursach literackich, stworzyła wiele tekstów piosenek, w tym radiowych przebojów, takich jak *Nie szkoda róż gdy płonie las* grupy Wawele, tworzyła też teksty piosenek dla kabaretów Piwnica pod Baranami i Loch Camelot w Krakowie. Wydała kilkanaście tomów wierszy oraz książki prozatorskie, w tym literaturę faktu – biograficzną opowieść o własnym ojcu *Malinowy tort*, a także literaturę dla dzieci. Jest laureatką licznych nagród literackich, m.in. Krakowskiej Książki Miesiąca, była stypendystką Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa



Ryc. 1. Elżbieta Zechenter-Spławińska, autor Marta Mazurkiewicz-Stefańczyk,

<https://oirp.krakow.pl/dla-radcow/klub-seniora/wieczornica-literacko-muzyczna-palac-sztuki-19102017/> (dostęp: 2.12.2025)

⁵ M. Bilewicz, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, Wydawnictwo Mando, Kraków 2024, *passim*.

Narodowego, została odznaczona srebrnym medalem Gloria Artis oraz odznaką honorową Prezydenta Miasta Krakowa Honoris Gratia. Jest członkinią Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oddział Kraków oraz Stowarzyszenia Autorów ZAiKS.

Elżbieta Zechenter-Spławińska⁶, jak sama twierdzi, była wychowana w atmosferze „żydofilskiej” i kiedy miała zaledwie siedem lat, jej ojciec, dbając o wychowanie w prawdzie, odsłonił przed nią kulisy faktów związanych z Holocaustem.

Wiersz *Wnuczka rabina* wiąże się z pewną anegdotyczną historią, kiedy to prowadząc spotkanie autorskie z prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, literaturoznawcą Stanisławem Jaworskim, poetka opacznie zrozumiała jego wypowiedź, która była cytatem z Claude’a Levi-Straussa, belgijskiego antropologa pochodzenia żydowskiego na temat jego dziadka ze strony matki – rabina w Wersalu. Po tym zdarzeniu uczestnicy spotkania, w żartobliwym tonie, zaczęli planować nazywanie Elżbiety Zechenter-Spławińskiej „wnuczką rabina”. Wkrótce potem jej przyjaciółce, Małgorzacie Kaplicie⁷, przyśniło się, że poetka rzeczywiście nią jest i „jako taka startuje w konkursie na piosenkę o tematyce żydowskiej”. Jak sama wspominała, o poranku z „piosenki” pozostał jedynie początek refrenu, natomiast cała senna narracja stała się impulsem i swoistym preludium do powstania tekstu utworu, który ostatecznie Zechenter-Spławińska napisała, rozwijając i dopełniając zapamiętany fragment snu koleżanki, na prośbę innej krakowskiej autorki – Marty Mazurkiewicz-Stefańczyk⁸, poetki i fotografki⁹. Realna rzeczywistość i zauważone zdarzenia często stają się inspiracją literacką, a ich emocjonalne analizy zamieniają się w poetycki topos. Tekst *Wnuczka rabina* Elżbieta Zechenter-Spławińska przekazała Bożenie Bobie-Dydzę¹⁰, by

⁶ <https://www.sppkrakow.pl/czlonkowie/elzbieta-zechenter-splawinska/> (dostęp: 26.05.2025); https://pl.wikipedia.org/wiki/Elzbieta_Zechenter-Splawinska (dostęp: 28.11.2025).

⁷ Nazwisko podane za zgodą poetki.

⁸ Marta Mazurkiewicz-Stefańczyk, <https://www.sppkrakow.pl/mazurkiewicz/> (dostęp: 28.11.2025).

⁹ Historia opowiedziana przez E. Zechenter-Spławińską w ramach badań empirycznych/narracyjnych – wywiadu autorce na okoliczność tego artykułu.

¹⁰ Autorki poznały się w środowisku Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, do którego obie należą, za pośrednictwem poety Eryka (Wojciecha) Ostrowskiego, który dostrzegł podobieństwo zarówno ich wyglądu i głosu, jak i osobowości, sugerując żartobliwie, że Bożena mogłaby być córką Elżbiety.

napisała do niego melodię i włączyła do swojego repertuaru¹¹. B. Boba-Dyga podjęła wyzwanie i stworzyła utwór muzyczny, na który składa się tekst „wstępu” projektowany parlando oraz śpiewu w stylu balladowym na tle muzyki stylizowanej na tradycyjną muzykę polskiej społeczności Żydów aszkenazyjskich. Poza melodią w głosie, która jest prowadzona w sposób ściśle ustalony w partyturze, instrumentalista może wprowadzić improwizację w skali żydowskiej, a całość nosi wiele cech piosenki aktorskiej i mieści się w gatunku zwanym piosenką artystyczną. Tekst wiersza stanowi swoistą partyturę, emocje w nim zawarte dyktują tempa i zmiany melodyczne oraz oscylacje pomiędzy moll i dur. Tekst piosenki, w wyrazie pogodny, zawiera również wątek tragedii wojennej. *Wnuczka rabina* została zamieszczona na płycie CD *Koncert na wiersze* wydanej nakładem krakowskiego wydawnictwa *Paganini* w 2008 r. pod patronatem Polskiego Radia Kraków oraz Telewizji Kraków. Utwór był prezentowany wielokrotnie w opracowaniach na różne obsady – pierwotnie napisany na głos i fortepian, prawykonany przez kompozytorkę z pianistą Piotrem Czernym. Został nagrany na płytę CD w studiu Radia Kraków w 2008 r. wraz z licznym zespołem instrumentalistów, w którym prócz wspomnianego P. Czernego wystąpili Kinga Bocheńska-Szostak (skrzypce), Sławomir Berny (perkusja i perkusjonalia), Marek Krupa (saksofony), Józef Michalik (kontrabas), Grzegorz Palus (akordeon). Tekst wiersza i partytura zostały wydane w śpiewniku pod tym samym co płyta tytułem *Koncert na wiersze* w Wydawnictwie Towarzystwa Słowaków w Polsce z siedzibą w Krakowie pod patronatem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w 2009 r. Utwór był również prezentowany na scenach w Polsce, Niemczech (Berlinie) i USA (m.in. w Konsulacie Generalnym RP w NYC, w Millenium Center w Chicago, w Bostonie, Princeton, a także podczas warsztatów w Colby Sawyer College w New London New Hampshire) i nagrywany przez duet AccordiOn i Ona w składzie Bożena Boba-Dyga (głos) i Grzegorz Palus (akordeon) w 2009 r. Utwór *Wnuczka rabina* nadal jest często prezentowany na scenach różnych

¹¹ Warto nadmienić, że poetka posiada w swoim dorobku liczne teksty piosenek nie tylko dla krakowskich kabaretów Loch Camelot czy Piwnica pod Baranami; napisała także libretto opery rockowej *Orfea* z muzyką M. Sarta, a także teksty wykonawców muzyki popularnej, jak np. zespół Wawele Jana Wojdaka i ich przeboje radiowe, oraz dla szansonistki i wykonawczyni ballad artystycznych Jagi Wrońskiej oraz Agnieszki Rosner-Zawilińskiej.

festiwalu, m.in. podczas VIII Festiwalu Kultury Żydowskiej ZBLIŻENIA¹² w Gdańsku w 2020 r., a ostatnio w ramach VI Dni Kultury Żydowskiej¹³ w Żorach w 2024 r. i stanowi stały element wykonawczy w repertuarze duetu Quasi Una Fantasia w składzie Bożena Boba-Dyga (głos) i Maciej Zimka (akordeon), był też wielokrotnie emitowany przez Polskie Radio.

Wnuczka rabina

Ja nie pamiętam miasteczka Bełz,
bo któż mi o nim opowie,
ja nie pamiętam miasteczka Bełz,
zawsze mieszkałam w Krakowie.

Tyle co było w piosence, wiem
o jego wąskich ulicach
ja nie pamiętam miasteczka Bełz
choć jestem wnuczką rabina.

Może w nim jeszcze rosną do dziś
buki i dęby wiekowe,
szelęci w jidysz do liścia liść,
kadisz odmawia wieczorem.

Garstkę na popiół spalonych łez
czas wiska pod płatki powiek,
tyle zostało z miasteczka Bełz
więc któż mi o nim opowie?

Ja nie pamiętam miasteczka Bełz,
bo któż mi o nim opowie,
ja nie pamiętam miasteczka Bełz,
zawsze mieszkałam w Krakowie.

Wnuczka Rabina

♩ = 70

MUZYKA: BOŻENA BOBA-DYGA
WIERSZ: ELŻBIETA ZECHENTER-SPLAWIŃSKA

intro

p rubato *rit*

mf

recytacja

moja przyjaciółka Małgosia miała sen , że jestem wnuczką rabina

Ryc. 2. Wiersz Elżbiety Zechenter-Splawińskiej *Wnuczka rabina*; początek partytury ze śpiewnika *Koncert na wiersze Bożeny Boby-Dygi*

E. Zechenter-Splawińska i Bożena Boba-Dyga nie zakończyły swojej współpracy w obszarze tematyki żydowskiej na jednym tylko utworze. Poetka stworzyła specjalnie dla tej kompozytorki i wykonawczynie również tekst *Kawiarniany dym* – utwór, który jeszcze silniej niż *Wnuczka rabina* podejmuje problematykę dramatu Holokaustu. Był wielokrotnie

¹² <https://jewish.pl/pl/2020/09/08/festiwal-zblizenia-w-gdansk/> oraz <http://zblizeniafestiwal.org/>, a także PROGRAM-VIII-edycja-Festiwalu-Zblizenia.pdf (dostęp: 29.05.2025).

¹³ VI Dni Kultury Żydowskiej w Żorach, <https://mbpzory.pl/w.vi-dni-kultury-zydowskiej> (dostęp: 29.05.2025).

prezentowany w ramach koncertów, nie doczekał się jednak dotychczas realizacji fonograficznej. *Kawiarniany dym* był od początku komponowany z myślą o duecie głosu i akordeonu, z wykorzystaniem palety efektów dźwiękowych, których nośnikiem może być tylko akordeon jako instrument dęty stroikowy o podobnej do głosu ludzkiego mechanice wytwarzania dźwięku poprzez wibrację wywołaną powietrzem tłoczonym miechem. W partii głosu wykorzystano wibrato i barwy podobne do śpiewu w tradycyjnej muzyce Żydów sefardyjskich oraz w pewnym stopniu inspirowane muzyką Yasmin Levy¹⁴.

Warto zauważyć, że w obu utworach akordeon jest zastosowany nie tylko jako instrument tradycyjnie wykorzystywany w muzyce klezmerskiej, ale zwłaszcza jako instrument o bardzo szerokiej, podobnej do fortepianu skali i różnorodnych barwach imitujących różne instrumenty, z całym zasobem środków wykonawczych jak np. tremolando, *air button*, *pitch bend*, które znakomicie sprawdzają się w muzyce ilustracyjnej, jaką jest partia instrumentalna w poezji śpiewanej czy piosence literackiej i aktorskiej. Prowadzenie partii wokalne i akordeonu zostało skomponowane jako partnerskie instrumenty: głos i akordeon, a nie jako akompaniament do śpiewu w tradycyjnej formie. To wyzwanie znajduje rozwinięcie zwłaszcza w utworach muzycznych do twórczości poetyckiej Stanisława Stabry.



Ryc. 3. Stanisław Stabro, autor *Marta Mazurkiewicz-Stefańczyk*

<https://nakana-pie.pl/autorzy/stanislaw-stabro> (dostęp: 2.12.2025)

¹⁴ Yasmin Levy - Retrato, https://pl.wikipedia.org/wiki/Jasmin_Lewi (dostęp: 26.05.2025).

Stanisław Stabro¹⁵ (Bryndza-Stabro) pochodzący z Makowa Podhalańskiego poeta, krytyk literacki i historyk literatury, profesor nauk humanistycznych, wykładowca na wydziale polonistyki w Uniwersytecie Jagiellońskim, członek założyciel grupy literackiej „Teraz” działającej przy Klubie Studenckim „Pod Jaszczurami” w Krakowie, jeden z czołowych poetów pokolenia Nowej Fali. Był redaktorem działów literackich w wielu redakcjach, m.in. „Magazynie Kulturalnym”, „Studencie”. Publikował w prasie literackiej, m.in. „Odrze”, „Życiu Literackim”, „Poezji”, „Współczesności”, „Literaturze”, „Twórczości”, „Dekadzie Literackiej”, współpracował z wydawaną w drugim obiegu „Kulturą Niezależną”. Autor kilkunastu tomów poezji i licznych opracowań literaturoznawczych, m.in. *Legenda i twórczość Marka Hłaski*. Odznaczony m.in. Złotym Krzyżem zasługi przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, medalem Komisji Edukacji Narodowej, srebrnym medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis oraz Nagrodą Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa. Poeta związany z krakowskim oddziałem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. S. Stabro w swojej twórczości poświęcił szczególnie wiele miejsca tematyce żydowskiej. Z okazji swojego czterdziestolecia pracy twórczej w 2008 r. poeta zaangażował Bożenę Bobę-Dyge w stworzenie muzyki do jego wierszy, w formie jej autorskiego wyboru z całej twórczości. W drodze analizy tematycznej kompozytorki zostało wyodrębnionych kilka wizerunkowych zagadnień, do których poeta powracał po wielokroć lub którym poświęcał wyraźne i obfite cykle; wśród nich znalazły się wiersze o tematyce żydowskiej. Podobnie jak w swojej twórczości E. Zechenter-Splawińska, poeta pochyla się nad tragedią Holokaustu. Utwory, na które szczególnie warto zwrócić uwagę, to *Matki Żydówki* do wiersza *Egzekucja*¹⁶ oraz *Ruda Żydówka*¹⁷ do wiersza o tym samym tytule.

¹⁵ Stanisław Bryndza-Stabro, <https://www.sppkrakow.pl/stanislaw-stabro/> oraz https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanisław_Stabro oraz <https://khlp.polonistyka.uj.edu.pl/pracownicy-emerytowani> (dostęp: 26.05.2025).

¹⁶ S. Stabro, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989, s. 88.

¹⁷ S. Stabro, *Życie do wynajęcia*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996, s. 9.

Ruda Żydówka
zasuwa na klarnecie
a chasydzi
wstępują do nieba

trzymam cię za rękę
odnalezioną
po trzydziestu latach
przed skokiem
w nieznanne

w światłach reflektorów
umyka twój wzrok
dłoń kuli się

„Mamo a jak skoczymy
to wrócimy do Wiednia?”

podwiewana obłokiem melodii
sukienka
unosi się do góry

„teraz
Skacz teraz!”

Ryc. 4. Ruda Żydówka

50 *molto rall.* *Andante* ⁵

Voce

pod-wie

Arm.

54 *♩=172*

Voce

wa-na ob-lo-kiem me-lo-dii su-kie-nka u-no-si się do gó - ry te-raz

Arm.

improvvisando Gm D⁷ D⁷

58

Voce

Skacz te-raz te-raz Skacz te-raz te-raz Skacz te-raz te-raz Skacz te-raz te-raz

Arm.

Ryc. 5. Wycinek z partytury do wiersza
Ruda Żydówka

W tych utworach szczególnie zostały wykorzystane możliwości onomatopieczne akordeonu, gdzie poprzez przedęcia uzyskana jest iluzja dźwięku obozowych syren alarmowych w *Matkach Żydówkach*, czy poprzez tremolando akordeon naśladuje stukot kół transportu kolejowego obozowych więźniów, dzięki czemu materiał ilustracyjny zyskuje na sugestywności. Oba utwory mają w sobie dużo teatralnej dramaturgii. Jest to widoczne zwłaszcza w *Rudej Żydówce*, kiedy w finale światło gaśnie (*black out*) i ze sceny słychać krzyk matki zachęcającej córeczkę do wyskoczenia z pociągu śmierci: „Teraz skacz, teraz!” Wiersze S. Stabry nie były pisane jako teksty piosenek (poeta w przeciwieństwie do E. Zechenter-Splawińskiej nie trudnił się nigdy pisaniem tekstów do muzyki), nie z myślą o ich umuzycznieniu, jednak zaaprobował pojemną formułę piosenki artystycznej, w której jego wiersze doskonale się mieszczą. Skomponowała do nich muzykę na głos i akordeon B. Boba-Dyga przy współpracy instrumentalisty G. Palusa. W ten sposób w 2009 r. powstało nagranie wspomnianego wcześniej duetu AccordiOn i Ona, której sceniczną

żywoćność przedłuża duet Quasi Una Fantasia, mający w repertuarze wymienione utwory, wykonywane zarówno w Polsce, jak i za granicą (m.in. na scenach w Polsce, Niemczech i USA wspomnianych przy okazji opisu utworu *Wnuczka rabina*). Piosenki artystyczne traktujące o kwestiach żydowskich wpisują się też w szersze programy sceniczne łączone z muzyką tradycyjną, np. *nigunami*, lub z muzyką współczesną, np. wykonaniami improwizacji do partytur graficznych Romana Haubenstocka-Ramatiego. Tego rodzaju koncerty prezentował również duet Quasi Una Fantasia.

Twórczość polskich poetów o tematyce żydowskiej, osadzona w wielobarwnej i wielowątkowej tradycji i kontekstach kulturowych, stanowi odrębny i specyficzny materiał w muzyce. Inspiruje nie tylko do czerpania z tradycyjnej muzyki żydowskiej, na przykład poprzez wykorzystanie charakterystycznej dla muzyki żydowskiej skali, lecz również do tego, by muzyka wzmacniała emocje poprzez treść tekstu. Pamięć o tragedii Holocaustu i dziedzictwo traumy jest wyjątkowo silna. W tym kontekście poezja połączona z muzyką staje się szczególnym wektorem pamięci.

Bibliografia

- Bilewicz Michał, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, Wydawnictwo Mando, Kraków 2024.
- Boba-Dyga Bożena, *Śpiewnik Koncert na Wiersze*, Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce, Kraków 2009.
- Stabro Stanisław, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989.
- Stabro Stanisław, *Życie do wynajęcia*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

Strony internetowe

- <https://culture.pl/pl/tworca/mordechaj-gebirtig>
- <https://instytutwajnberga.org/>
- <https://jewish.pl/pl/2020/09/08/festiwal-zblizenia-w-gdansk/>
- <https://khlp.polonistyka.uj.edu.pl/pracownicy-emerytowani>
- <https://mbpzory.pl/w,vi-dni-kultury-zydowskiej>
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Elżbieta_Zechenter-Splawińska
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Jacek_Cygan
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Jasmin_Lewi
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Leopold_Koz%C5%82owski-Kleinman
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Stanisław_Stabro
- PROGRAM-VIII-edycja-Festiwalu-Zblizenia.pdf
- <https://www.sppkrakow.pl/czlonkowie/elzbieta-zechenter-splawinska/>
- <https://www.sppkrakow.pl/mazurkiewicz/>
- <https://www.sppkrakow.pl/stanislaw-stabro/>
- <http://zblizeniafestiwal.org/>

Bożena Boba-Dyga

**Jewish Culture in Contemporary Polish Poetry
and its Reflection in Art Songs and Ballads.
A Study Based on the Poems of Elżbieta Zechenter-Spławińska
and Stanisław Stabro with Music by Bożena Boba-Dyga**

Abstract

Jewish culture is reflected in contemporary Polish poetry, especially the issue of the tragedy of the Holocaust, which poets consider with empathy. Poems on Jewish themes become a canvas for composers of songs and chants, especially in the genre of artistic, literary, poetic or acting song. The article discusses the poetic works of two Krakow authors Elżbieta Zechenter-Spławińska and Stanisław Stabro, whose texts were adapted into music by Bożena Boba-Dyga.

Keywords: Polish poetry, contemporary poetry, Jewish culture, art song, Elżbieta Zechenter-Spławińska, Stanisław Stabro

