

Żydzi w kulturze muzycznej Galicji

Tom 2

Galicja – pamięć i przeszłość

Żydzi w kulturze muzycznej Galicji

Tom 2

Galicja – pamięć i przeszłość

redakcja
Ewa Nidecka



Wydawnictwo
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2023

Recenzowała
dr hab. BOGUMIŁA MIKA, prof. UŚ

Komitet redakcyjny
dr hab. EWA NIDECKA, prof. UR
dr hab. JOLANTA WĄSACZ-KRZTOŃ, prof. UR

Redakcja i korekta tekstu
WŁADYSŁAW WÓJTOWICZ
Korekta tekstów w języku angielskim
JOANNA MAZUR-OKALOWE

Opracowanie techniczne, łamanie
DOROTA KOCZĄB

Korekta techniczna
EWA KUC

Projekt okładki
JULIA SOŃSKA-LAMPART

Na okładce wykorzystano zdjęcia archiwalne z otwartego dostępu
(Amalia Kasprowiczowa, Seweryn Eisenberger, Mieczysław Horszowski)

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

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2023

DOI 10.15584/978-83-8277-135-0

ISBN 978-83-8277-135-0

2066

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigonia 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I, format B5, ark. wyd. 12, ark. druk. 13,5, zlec. red. 29/2023

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Spis treści

Table of Contents	7
Wstęp	9

Sylwetki

Yaron Wolfsthal

Jewish Musicians of Galicia: The Wolfsthal Family – a Research Update	15
---	----

Jolanta Wąsacz-Krztoń

Amalia Kasprowicz – mistrzyni dyskretnego komizmu	27
---	----

Ewa Nidecka

Zapomniany czy nieznany? Seweryn Eisenberger – w cieniu niepamięci	49
--	----

Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Jontew Wolf Szpilman – śpiewak, skrzypek i kompozytor żydowski	101
--	-----

Sławomir Dobrzański

Nieznane materiały biograficzne o Mieczysławie Horszowskim	106
--	-----

Anna Pachowicz

Tarnowskie środowisko muzyków żydowskich pod koniec XIX i na początku XX wieku	116
--	-----

Muzyka na łamach prasy

Michał Jaczyński

Refleksja o muzyce żydowskiej na łamach polsko-żydowskiego dziennika „Chwila”	137
---	-----

Ułana Mołczko

Krytyczno-muzyczna działalność Józefa Kofflera	153
--	-----

Spis treści

Varia

Katarzyna Górowska

Endblum. Było sobie miasto	167
----------------------------------	-----

Agnieszka Jeż

Muzyka i taniec w młodzieżowej organizacji syjonistycznej „Ha-Szo- mer ha-Cair” w okresie międzywojennym	181
---	-----

Hanna Karaś

Muzykologiczne prace Jakowa Sorokera jako czynnik porozumienia międzynarodowego	195
--	-----

Table of Contents

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

Silhouettes

Yaron Wolfsthal

Jewish Musicians of Galicia: The Wolfsthal Family – a Research Update	15
---	----

Jolanta Wąsacz-Krztoń

Amalia Kasprowicz – a Master of Discreet Comedy	27
---	----

Ewa Nidecka

Forgotten or Unknown? Seweryn Eisenberger – in the Shadow of Oblivion	49
---	----

Walentyna Węgrzyn-Klisowska

Jontew Wolf Szpilman – Jewish Singer, Violinist and Composer	101
--	-----

Sławomir Dobrzański

Unknown Biographical Materials Related to Mieczysław Horszowski	106
---	-----

Anna Pachowicz

Tarnów's Community of Jewish Musicians in the Late 19 th and Early 20 th Centuries	116
--	-----

Music in the Press

Michał Jaczyński

Reflection on Jewish Music in the Pages of Polish-Jewish Daily "Chwila"	137
---	-----

Uliana Mołczko

Critical and Musical Activity of Józef Koffler	153
--	-----

Varia

Katarzyna Górowska

Endblum. There Was a City	167
---------------------------------	-----

Table of Contents

Agnieszka Jeż

Music and Dance in the Zionist Youth Organization “Ha-Shomer Hatzair” in the Interwar Period	181
---	-----

Hanna Karás

Musicological Works of Yakov Soroker as a Factor of International Understanding	195
--	-----

Wstęp

Tematy związane z historią kultury żydowskiej, losy artystów czy historii instytucji żydowskich nieustannie budzą emocje, wciąż pozostają żywe. Jesteśmy świadkami ciągłego ujawniania nowych faktów, docierania do nowych dokumentów znajdujących się w prywatnych bądź państwowych archiwach w różnych miejscach na świecie. Część z nich, dzięki powszechności nowych technologii, jest dostępna online. Okazuje się jednak, że w rękach spadkobierców są jeszcze pamiętniki polskich artystów żydowskich czy unikatowa korespondencja, o których wie zaledwie kilka osób, a które stanowią dziedzictwo kultury polskiej. Dotarcie do tych dokumentów jest naszym celem, stąd powstał drugi tom serii wydawniczej *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, podejmujący tego rodzaju wyzwanie.

Wyniki badań nad działalnością Żydów galicyjskich mają służyć obecnym i przyszłym pokoleniom Polaków w odkrywaniu muzycznej przeszłości oraz wiedzy na temat kształtowania tradycji muzycznych na byłym i obecnym terytorium Polski. Jest to ważne ze względu na fakt, że społeczeństwo nie żyje w oderwaniu od korzeni kulturowych, tylko zachowuje pewną ciągłość, nawet jeśli nie do końca i nie przez wszystkich jest to uświadomione. Bez poznania przeszłości nie można zrozumieć terażniejszości, która jest nośnikiem wykształconych wcześniej kodów kulturowych.

W powszechnej edukacji, w tym także muzycznej, nie poświęca się wiele miejsca zagadnieniom związanym z rolą Żydów w kulturze polskiej, która od wieków jest z tą kulturą związana. Stąd powszechna niewiedza na temat udziału artystów i twórców żydowskich we współtworzeniu tradycji muzycznych na obecnym i byłym terytorium Polski musi budzić niepokój. Efektem luki edukacyjnej jest kompletna nieznajomość faktu, że znaczna część dorobku na wielu polach kultury muzycznej, poczynwszy od twórczości kompozytorskiej, poprzez wykonawstwo artystyczne, po działalność stowarzyszeń oraz działalność wydawniczą i instytucjonalną, jest także udziałem przedstawicieli społeczności żydowskiej. Dlatego nieustannie należy podkreślać, że Żydzi byli obecni w procesie kształtowania tych tradycji. Wielu z nich, w obliczu zagrożenia oraz w celu uniknięcia śmierci

(bądź to ze strony hitlerowców, bądź Rosjan), przed wybuchem drugiej wojny światowej przechodziło na katolicyzm.

Niniejsze słowa pisane są w momencie obchodów 80. rocznicy wybuchu powstania w getcie warszawskim. Przebywała w nim znaczna liczba muzyków, byłych członków orkiestr: Opery Warszawskiej, Operetki, orkiestry Filharmonii Warszawskiej. Warszawskie getto zamieszkiwała także znaczna liczba muzyków rozrywkowych, stąd muzyka była jedną z nielicznych form aktywności artystycznej i w getcie warszawskim, i w innych gettach oraz obozach zagłady. Dla wielu z nich pobyt tam był ostatnią drogą życia. Skądinąd Holokaustu uniknęła część polskich muzyków pochodzenia żydowskiego, która – przewidując tragiczny rozwój historii – opuściła Polskę w ostatnich latach poprzedzających wybuch drugiej wojny światowej. Jedną z przyczyn tego faktu była pogarszająca się sytuacja polskich Żydów, dla których wykluczenie (getto ławkowe, *numerus clausus*) było jedną z form instytucjonalnego działania. W tym kontekście ważnym wydarzeniem było odsłonięcie 22 maja 2023 r. tablicy upamiętniającej ofiary getta ławkowego, które odbyło się w kampusie Uniwersytetu Warszawskiego przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Przesłanie tekstu wyrzeźbionego na granitowej tablicy, którą odsłonił rektor Uniwersytetu Warszawskiego prof. Alojzy Nowak i ambasador Izraela w Polsce Yacov Livne, będącego głębokim komentarzem do haniebnych działań z przeszłości, brzmi: „Aby antysemityzm i nacjonalizm nigdy już nie zatrwały wspólnoty akademickiej”. Te poruszające słowa wpisują się w cel drugiego tomu niniejszego wydania, aby zachować pamięć o bolesnej przeszłości Żydów w Polsce oraz o ich losach i cennej działalności, prowadzonej w wielu przypadkach z ogromną determinacją i poświęceniem.

O możliwości tragicznego końca Żydów mówiło się w szerokich kręgach społeczności żydowskiej jeszcze przed wybuchem działań wojennych, o czym wspominali nieliczni świadkowie, już nieżyjący, np. rzeszowski Żyd Mosze Oster w książce *Gehinom znaczy piekło. Przeżyłem getto i dziewięć obozów* (Kraków 2013). Ucieczka przed Holokaustem warunkowała rozproszenie polskich muzyków pochodzenia żydowskiego po całym świecie, wraz z cennym dorobkiem, który z opóźnieniem trwającym wiele dekad, jest odnajdywany do dnia dzisiejszego i dociera do świadomości kolejnych pokoleń międzynarodowej społeczności. Ten fakt determinuje trudności w dotarciu do tych dokumentów, nierzadko znajdujących się w prywatnych archiwach, niekiedy zaginionych.

Wstęp

Tematy drugiego tomu serii wydawniczej *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji* zostały uszeregowane wedle trzech rozdziałów. Najobszerniejszy z nich – *Sylwetki*, uwagę poświęca artystom żydowskim. Zawiera on liczne wątki biograficzne, koleje losu zarówno nieznanymi artystów, jak i znanych, ale niedawno uzupełnione o nowe elementy faktograficzne, często niedostępne w Polsce. Drugi rozdział – *Muzyka na łamach prasy* podejmuje zagadnienia związane z działalnością krytyczno-muzyczną, refleksjami o muzyce żydowskiej. Ostatni, trzeci rozdział – *Varia*, jest najbardziej różnorodny. Zasadniczym kryterium jest tu wyjście poza ramy czasowe Galicji, które jednak w wielu miejscach odnoszą się do jej przeszłości. Autorzy artykułów rozpatrują więc dzieje organizacji żydowskich, a także ślady pamięci, obrazy przeszłości związane z życiem galicyjskiej społeczności żydowskiej oraz osiągnięcia wybitnych muzykologów, których spuścizna daleko wykracza poza przestrzeń lokalną, osiągając status dokonań o wymiarze międzynarodowym.

Ewa Nidecka

Sylwetki



Jewish Musicians of Galicia: The Wolfsthal Family – a Research Update

Introduction

The Wolfsthal family, a group of Jewish musicians from Galicia, had a notable influence on European music from the mid-19th century to the Second World War. Previous research by the author¹ and others (e.g. Gshuri², Błaszczyk³, and Klubiński⁴) provided insights about the family and the interplay between music and Jewish lives in Galicia to musicologists and historians, and this paper continues to develop this base of knowledge.

The Wolfsthal family of musicians descended from Majer Leib Wolfsthal, the municipal cantor of Tysmenytsia (now in Ukraine). Along with his seven sons, Majer Leib formed a band which performed at events and concerts throughout Galicia. They were known as the **Wolfsthal Brothers** (Braci Wolfsthal) orchestra, and gradually adopted the surname **Wolfsthal**. The seven sons of the cantor grew up to become professional musicians, and so did many of their descendants, as shown in the following list.

1. **Chaim Hirsch [Herman]** (1842-1920), a music teacher.
2. **Josef Dawid** (1846-1905), the father of **Sigmund Wolfsthal** (1871-1923), **Abraham Ber [Bernhard] Wolfsthal** (1885-1948) and the grandfather

¹ Y. Wolfsthal, *The Wolfsthal Family of Musicians: From Local Excellence to Global Influence*, Academia.edu, October 2020, <https://www.academia.edu/44375661>.

² M.S. Gshuri, *The Wolfsthal Orchestra*, in *Ternopil Memorial Book*, Spielberg Digital Library No. 14043, New York, 1917, pp. 312-316.

³ L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.

⁴ M. Klubiński, *Muzyczna rodzina Wolfsthalów – między Lwowem, Wiedniem, Berlinem a Warszawą /The Wolfsthal Musical Family – Between Lviv, Vienna, Berlin and Warsaw/*, in: „Żydzi w kulturze muzycznej Galicji”, t. 1, ed. Ewa Nidecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021, pp. 135-167.

- of musicians **Ignacy Wolfsthal** (1897-1943), **Henryk Wolfsthal** (1903-1943) and **David Wolfsthal** (1915-1971).
3. **Chune** (1851-1924), a famous Klezmer cellist and composer of forgotten Jewish operettas as well as waltzes, marches, and dances.
 4. **Maurycy** (1855-1937), a famous professor for violin playing in the conservatory of Lviv, the father of leading conductor **Bronisław Wolfsthal** (1881-1944) and violinist **Emma Wolfsthal** (born 1889).
 5. **Lazar [Louis]**, music teacher (1857-1915), the father of violinists **Max Wolfsthal** (1884-1933) and **Josef Wolfsthal** (1899-1931).
 6. **Michał [Emil]** (1859-1923), who emigrated from Galicia to England.
 7. **Arnold [Aron]**, born 1869, a prominent cello teacher.

In the next section, we present some highlights and updates about key members of the family, adding some information over and beyond what was previously known, based on recent reviews of more archival sources. The last section of this research update provides a high-level view of sources, tools of the trade and methods used in this research, which can help fellow researchers aiming to dig deeper into the history of Jewish music in Galicia and to understand the role of music in daily Jewish life.

Research Updates and Highlights

This section provides brief descriptions of the musicians listed above, with an emphasis on newly discovered information.

Chaim Hersch [Herman] Wolfsthal

Chaim Hersch, a.k.a Herman, was the first-born of the brothers, a cellist and a music teacher. He was born in Tysmenytsia⁵ (1842) and lived in Tarnopol most of his life, unlike many of his brothers who relocated from Tarnopol to Lviv, Vienna and other venues in pursuit of better opportunities. In the middle 1880s Herman formed a band with his children, who also had musical talent, and played with them in locations across Galicia. Herman was connected through marriage to the Austrian musician Henryk Taborski. Two of his children, Samuel (1871-1923) and Salomon

⁵ Tysmenytsia, now in western Ukraine, was annexed by the Habsburg Empire in 1772, and remained in Austrian Galicia until late 1918.

(1873-1937), emigrated from Galicia and became practicing musicians in the United States. Recent research had revealed the death record of Chaim Hersch, who died in his hometown, Tarnopol, in 1920.

Josef Dawid Wolfsthal

Josef Dawid was born in Tysmenytsia in 1846 and, like his brother Herman, lived in Tarnopol most of his life. A klezmer musician and a performer, he was the vibrant spirit of the Wolfsthal Brothers orchestra. In a memoir by Jewish-Ukrainian writer Suma Morgenstern about his youth in Galicia, the author described Josef Dawid as follows: *a much-acclaimed virtuoso.... his most successful showpiece was to amaze the listeners by, in one swift movement, slackening the violin bow and then using the bare wood of the bow to unleash a torrent of harmonics from the violin strings*. Josef Dawid was the father and grandfather of several well-known musicians listed below, and in 1905 he died in Tarnopol. One of his grandsons, named after him⁶, was a talented musician who played with the Beatles rock band in England.

Chune Wolfsthal

Chune, born in Tysmenytsia in 1851, was a musician, composer and conductor. As a young man he served as a musician in the Austrian army. He lived and worked in Tarnopol and Lemberg (Lviv)⁷. In 1903, he was appointed musical director of the Jewish theater in Czernowitz (Czerniowce), and before the First World War he composed music for the Jewish Theater in Lemberg. With the outbreak of WW1, Chune was forced to flee to Vienna where he worked as a musical director, and after the war he returned to Tarnopol. Chune composed some unforgotten operettas, including *Der Teufel Als Retter*, *Rabbi Yehuda Halevi*, *Der Komische Ball*, *Die Malke Schwo* (Queen of Sheba), *Die Tochter Jeruschalajims* (Daughter of Jerusalem), *Die Drei Matunes* and *Bostenai*. He also composed waltzes, marches and dances. His music became very popular and earned him a reputation, despite which he lived in poverty. Chune spent his last years in Lviv and died there in 1924. An obituary published in the United States

⁶ David Joseph Wolfsthal (1915-1971), see <https://www.the-paulmccartney-project.com/artist/david-wolfsthal/>

⁷ Lwów (Polish spelling), Lviv (Ukrainian spelling), Lemberg (German).

shortly after his death referred to him as “the Jewish Verdi” and a biography by the Perlmutter⁸ described a consistent unethical reuse of Chune’s music by American impresarios without any credit or compensation.

Maurycy [Moritz] Wolfsthal

Maurycy, born in Tysmenytsia in 1854, was one of the most famous representatives of his musician family, an outstanding violinist who often performed on the concert stage with great success and led the Lviv opera orchestra for many years. He studied in the conservatory of Vienna, where he graduated with distinction in 1875. He served as a professor at the Conservatory of the Galician Music Society⁹ in Lviv from the early 1880s until the late 1920s. He converted with his entire family to Catholicism around 1900. Maurycy died in December 1937 and was buried in the family tomb of one of his conservatory colleagues, in the monumental Łyczaków¹⁰ cemetery in Lviv. After the death of Maurycy, he was decorated with the Polish Golden Cross of Merit.

Lazar [Louis] Wolfsthal

Lazar, born in Tysmenytsia in 1857, was a music teacher and the father of two talented musicians, Josef and Max Wolfsthal. He moved with his family to Vienna towards the turn of the twentieth century, in pursuit of better living conditions, nurturing the talent of his son Max. In 1899, the second son, Josef, was born in Vienna. From Vienna, the family moved to Berlin. In 1914, Lazar and his son Max worked as music teachers at the Schwantzer-sches Konservatorium in Berlin, until Lazar passed away in 1915.

Michał [Emil] Wolfsthal

Michał, born in Tysmenytsia in 1859, was a talented flutist. In his early twenties, following his service in the Austrian-Hungarian army service, he lived in Vienna, possibly to acquire music education, before he came back his hometown, Tarnopol. He and his family immigrated to the UK in the

⁸ S. Perlmutter, *Yidishe dramaturgn un teater kompozitors*, NY, 1952, pp. 331-338.

⁹ Conservatory of the Galician Music Society (Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego) in 1848-1918, Conservatory of the Polish Music Society in Lviv (Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie) in 1918-1939.

¹⁰ Łyczaków cemetery in Lviv (Polish spelling), Łychakiv cemetery in Lviv (Ukrainian spelling).

early 1900s, seeking better life opportunities like Lazar and others in their family. Throughout his life, in Tarnopol, Lviv, and finally in London where he died in 1923, Michal worked as a musician. His daughter Ernestyna was also a practising musician in the UK.

Arnold [Aron] Wolfsthal

Arnold, the youngest son of cantor Mayer Leib, was born in Tysmenytsia in 1869. Like his brother Maurycy, Arnold was an acclaimed music teacher in Lviv. He taught cello at the private Music Institute of Anna Niementowska, the Conservatory of Mykoła Łysenko Music Society, and the Ignacy Jan Paderewski Music School, all in Lviv. Arnold also performed in concerts and was known for his performance in ensembles with his family members, including Maurycy. He lived in Tarnopol and Lviv and his talent elevated him, like Maurycy, to a high socioeconomic status. According to testimony¹¹ of Henryk Wolfsthal's daughter, Arnold played the cello in Henrik's band shortly before the Second World War. His final resting place remains unknown.

Max Wolfsthal (Son of Lazar)

Max, born in Tarnopol in 1884, was the older brother of the renowned professor Josef Wolfsthal (they were both sons of Lazar/Louis Wolfsthal). In his youth, Max became famous as a child prodigy and performed across Europe, including Russia, Turkey and the UK. Max studied with Carl Flesch who considered him one of his best students¹². In 1914, Max lived in Berlin with his father Lazar. In later stages of his life, Max lived and was professionally active in Danzig (Gdańsk)¹³ (1915-1928) where he was a member of the Danzig Trio, and subsequently in Frankfurt (1931-1932). Max married Florentina, a Lutheran, in Danzig (1926) and died in Berlin (1933) with no descendants.

Josef Wolfsthal (Son of Lazar)

Josef was born in Vienna in 1899. He was a child prodigy, a pupil of Carl Flesch, who referred to Josef in his memoirs as the *most outstanding*

¹¹ Testimony collected by the author shortly before Henryk's daughter passed away in the US, 2022.

¹² C. Flesch, *The Memoirs of Carl Flesch*, MacMillan Publishers, London, 1958, p. 181.

¹³ Gdańsk (Polish spelling), Danzig (German spelling).

representative who came from the Wolfsthal Polish family of musicians. In 1919, at the age of 20, Josef was appointed concertmaster in Bremen, and subsequently worked as concertmaster in Stockholm (1920), and the Staatsoper in Berlin (1921). At the age of 26 Josef became a professor at the Academy of Music in Berlin (the youngest musician to ever be appointed to such a post by the Academy). In 1928, he became deputy Head of the Orchestra of Kroll's State Opera House in Berlin, which was led by Otto Klemperer. In 1931, Josef died in Berlin prematurely due to untreated pneumonia, leaving a single daughter.

Abraham Ber (Son of Josef Dawid)

Abraham, the son of Josef Dawid, was born in Tarnopol in 1885. He acquired his formal musical education in the conservatories of Lviv and Berlin and was a talented violinist. According to unverified reports, he served in the Austrian army. He moved to Vienna in 1916 where he officially registered as a musician in 1918 and became a successful band leader (Kapellmeister). His band was called the Wolfsthal Kapelle and played in Vienna and Baden. Abraham and his band were active on shows and radio broadcasts. Abraham Ber started in the late 1930's to seek refuge for his family from the Nazi oppression, and eventually moved to the UK where Michał (Emil) and some other members of their family already lived. He registered as member of the Musician Union, worked in London, and was eventually naturalized. Abraham died in London in 1948, leaving no descendants.

Ignacy Wolfsthal (Grandson of Josef Dawid)

Ignacy, the grandson of Josef Dawid, was born in Lviv in 1897. He was a famous practicing musician, a composer and a conductor. For nearly a decade, between 1929 and 1939, he was the Kapellmeister of the Polish Railway Workshop in Nowy Sącz. Under his leadership, the orchestra gained significant recognition across Poland. During WW2, Ignacy was an activist in the anti-Nazi underground. He was murdered with his son, also a musician, by the Gestapo on August 13, 1943, during a Nazi raid on a school in Olszana, 15 kilometers south-west of Nowy Sącz.

Henryk Wolfsthal (Grandson of Josef Dawid)

Henryk, the grandson of Josef Dawid, was born in Tarnopol in 1903. Henryk was sent at the age of 14 to acquire musical education in the Con-

servatory of the Galician Music Society in Lviv (where Maurycy Wolfsthal, the uncle of his father, was a prominent music professor). Henryk grew up to become a talented musician: a pianist, a violinist, a composer and a conductor, who acquired his musical education at the Conservatory of Lviv. He was a music band master in Bielsko, a town in southern Poland. Henryk perished in the Holocaust at the Janowski death camp in Lviv, where he was a member of the camp's orchestra.

Bronisław Wolfsthal (Son of Maurycy)

Bronisław, the son of Maurycy, was born in Kamieniec Podolski in 1881. As a young man, he studied in Vienna, Leipzig and Berlin. In 1907 he was the director and conductor of the Lviv Opera. After WW1, he worked at the conservatory of the Polish Music Society in Lviv. In 1926-28 he was the first conductor of the Volksoper (opera) in Vienna, and later he moved back to Poland where he worked as a conductor Poznań and Łódź. In 1933-35 he was the conductor of the Grand Theater¹⁴ in Warsaw, and in 1935-1936 he was a member and the conductor of the Warsaw Philharmonic and also taught at the Chopin Academy of Music in Warsaw. By the late 1930's, Bronisław was recognized as one of the most prominent conductors of the 20th century. Despite his conversion, Bronisław was brutally murdered by the Nazis during the Warsaw Uprising.

Emma Wolfsthal (Daughter of Maurycy)

Emma, the youngest daughter of Maurycy, was born in Lviv in 1889. She was educated under her father's close direction at the Conservatory in Lviv. She continued her musical studies at the Academy of Music in Berlin. She began giving concerts early and performed in Lviv, Kraków and many European cities, including Vienna in 1908, and then in Berlin, Leipzig, Dresden, Munich and London. She was active in her hometown from 1920 as the second concertmaster of the Lviv Opera Orchestra in the Grand Theatre¹⁵ and as a teacher in the 1930s in the Conservatory of the Galician Music Society. During the first and second Soviet occupation she worked in opera. In 1946-1947 she worked at the Komedia Muzyczna (Musical Comedy) Theatre in Szczecin. She then moved to Silesia (Śląsk) and from

¹⁴ Teatr Wielki w Warszawie.

¹⁵ Teatr Miejski we Lwowie (1900-1918), renamed Teatr Wielki we Lwowie (1918-1939).

1947 she was a member of the orchestra of the State Silesian Opera in Bytom. In 1955, Emma was awarded the Medal of the 10th Anniversary of the People's Republic of Poland, a state-level decoration for her contribution to art and culture in her country, and in 1959 she was awarded the Distinguished Service Cross. Emma's final resting place remains unknown.

Sources and Tools

Vital records, also known as metrical records, are the core of genealogical research. They include community birth, death, and marriage registers. However, it is common for these records to be scattered across multiple archives, even for a single town, and many have been lost due to the events of the 19th and early 20th centuries. The availability of surviving records varies from Galicia greatly between different towns. This research has leveraged records from many archives in Poland (including the Central Archives of Historical Records in Warsaw, the Polish State Archives in Przemyśl and Rzeszów and the National State Archives in Kraków), Ukraine (Central State Historical Archives in Lviv) and the Austrian War Archives.

One of the most significant repositories of vital records is the Central Archives of Historical Records (AGAD - Archiwum Główne Akt Dawnych) in Warsaw. This archive holds most of the available Jewish records for former eastern Galician towns. There are two collections of Galician Jewish records there: the large *Fond 300*, consisting entirely of bound volumes of Jewish vital records (with about 4,100 vital record books as of mid-2020), and the much smaller *Fond 424*, consisting of loose material, such as birth, marriage, or death certificates, correspondence about vital records, and Jewish community records. Most of the AGAD records have been digitized, and the images are online at the AGAD website. These two repositories have been moreover indexed by two leading societies for Jewish genealogy, Gesher Galicia¹⁶ and JRI Poland in order to support researchers. A less known but nevertheless valuable resource is *Collection 29/684* in the National Archives of Krakow (ANK - Archiwum Narodowe

¹⁶ M. Jacobson, Tutorial: *Databases for Galician Genealogy*, in: "inner", Vol. 27(3), 2020, pp. 4-10.

w Krakowie). This repository holds the Anthoni Schneider collection, which includes well over 1000 of historical files from Galicia, including many files of Jewish content, including correspondences, voter lists and landowner lists. This collection has been indexed but not digitized. An excellent starting point to exploring the Polish archives and their contents is *Szukajwarchiwach*, an on-line service developed by the National Digital Archives which at the time of writing holds more than 55 million scans of archive materials.

The archives of Ukraine also hold precious vital Jewish records. *Fond 701*, held by the Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv (TsDIAL) is of great interest to Jewish genealogists. It is the largest Jewish collection in the archive and includes birth, marriage and death registrations for towns throughout Galicia. The earliest records in this fond date from 1784. Additionally, *Fond 19* and *Fond 20*, which holds information about land ownerships from 1785-1787 (“The Josephine Survey”) and 1819-1822 (“The Franciscan Survey”), respectively, are also highly important resources stored in this archive. Lastly, *Fond 780* holds Austrian military records of servicemen from Galicia, the birthplace of the Wolfsthal family of musicians. At the time this report is written, access to these archives in Lviv and in other parts of Ukraine is highly limited due to the Russian invasion.

The partiality and fragmentation of the information found in historical archives and in national digital libraries across Poland, Austria, Ukraine and other countries (see the bibliography below) imply that researchers must make a focused effort to collect, correlate and validate genealogical information and close data gaps. While there exist many tools and services for presenting and sharing genealogical information (e.g., Geni.com and MyHeritage.com), the harder task of systematically cross-correlating and validating data is tedious. To overcome this difficulty, a simple but effective tool genealogists can use is a searchable tabular database where each row represents an individual, and the columns represent the attributes of this individual – including given name, surnames, years and places of birth, marriage, and death, occupation, names of parents etc. The table is digitally stored and incrementally populated and updated as new information is received, either adding rows (new individual profiles) or assigning values to column entries (new attributes discovered about an individual). With such database in place, one can use all the functions provided by the supporting software, from simple operations such as visualizing data,

sorting on selected fields and searching to more complex operations such as computing age distribution of populations in a town of interest. One of the most important applications of this tool is determining, based on similarity of attributes (e.g., address and age), that two or more disparate table rows represent the same individual – which can then be collapsed into a single row. The author has used this method extensively to discover previously unknown details (e.g., occupation, places of residence) about many individuals of interest.

Summary

This paper provides an update about ongoing research pertaining to the Wolfsthal family of musicians from Galicia. What started as a genealogical quest of the family's roots, continues to expand and reveal previously unknown facts and insights about this family, as a microcosmos of Jewish life in Galicia. Additional information and research updates will be published by the author in subsequent versions of this paper. We also described sources, resources and tools for practical research which can help fellow researchers in advancing the state of this knowledge in this field.

Bibliography

Archival Sources

- Fond 19, *The Franciscan Cadastral Survey 1785-1787*, Central State Historical Archives of Ukraine (TsDIAL).
- Fond 20, *The Franciscan Cadastral Survey 1819-1822*, Central State Historical Archives of Ukraine (TsDIAL).
- Fond 300, *Księgi metrykalne gmin wyznania mojżeszowego z terenów tzw. zabużańskich, 1789-1943* (*Metric books of communities of the Mosaic faith from the Bug River territories 1789-1943*), Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Warsaw, (<https://www.agad.gov.pl/inwentarze/Mojz300x.xml>).
- Fond 424, *Akta gmin wyznania mojżeszowego z Małopolski Wschodniej, 1830-1942* (*Records of communities of the Mosaic faith from Eastern Lesser Poland, 1830-1942*), Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Warsaw (<http://www.agad.gov.pl/inwentarze/am424.xml>).
- Fond 29/684, *Teki Antoniego Schneidra* (*Antoni Schneider's collection*), documents from many localities Galicia in the 17th-19th centuries, in Archiwum Narodowe w Krakowie (ANK).

Fond 701, *Records of the Lviv Jewish Religious Community*, vital records Lviv and dozens of other towns in Galicia, Central State Historical Archives in Lviv (TsDIAL).

Fond 780, *Austrian Military Records, 1865-1930*, registration cards, personnel files and medical records, Central State Historical Archives in Lviv (TsDIAL).

Studies and Books

Wolfsthal Yaron, *The Wolfsthal Family of Musicians: A Genealogical Case Study*, XVIII Intl. Scientific Conference on Galician Music, Rzeszow, March 2022, proceedings to appear as “Musica Galiciana”, t. XVIII, Eds. Grzegorz Oliwa, Kinga Fink and Teresa Mazepa, 2023.

Gshuri Meir Shimon, *The Wolfsthal Orchestra* (in Hebrew), in *Ternopil Memorial Book*, Spielberg Digital Library No. 14043, NY 2003, pp. 312-316 (first published by the Diaspora Encyclopedia Society in 1955).

Błaszczuk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku* (*Jews in the Musical Culture of the Polish Lands in the 19th and 20th Centuries*), Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.

Michał Klubiński, *Muzyczna rodzina Wolfsthalów – między Lwowem, Wiedniem, Berlinem a Warszawą* / *The Wolfsthal Musical Family – Between Lviv, Vienna, Berlin and Warsaw*, in: “Żydzi w kulturze muzycznej Galicji”, t. 1, ed. Ewa Nidecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021, pp. 135-167.

Morgenstern Soma, *In einer anderen Zeit - Jugendjahre in Ostgalizien* (*In Another Time: Youth Years in Eastern Galicia*), zu Klampen Verlag, Germany 1995, pp. 184-187.

Flesh Carl, *The Memoirs of Carl Flesh*, MacMillan Publishers, London 1958, p. 181.

Perlmutter Sholem, *Yidishe dramaŭrgn un teater kompozitors*, Ikuf, NY 1952, pp. 331-338.

Jacobson Mark, *Tutorial: Databases for Galician Genealogy*, “The Galizianer”, September 2020, Volume 27(3), pp. 4-10.

Websites

Szukajwarchiwach.gov.pl is an on-line service developed by the Polish National Digital Archives (NDA) which presents scans and descriptions of archive materials collected in the Polish archives. Currently, more than 55 million scans of archive materials are available in the service, their number still growing.

Polona.pl is a Polish digital library which provides on-line access to millions of digitized books, magazines, graphics, maps, music, fliers and manuscripts from collections of the National Library of Poland and co-operating institutions.

Libraria.ua is a project of the Ukrainian Archive Information Systems (AIS) company, in cooperation with national libraries and archives, which provides on-line access to near a million of pages of more than 400 Ukrainian historical periodicals.

Anno.onb.ac.at is a virtual reading and searching service supported by the Austrian National Library (Österreichische Nationalbibliothek), which provides access to historical Austrian newspapers and magazines with broad national and regional coverage.

Jewish Musicians of Galicia: The Wolfsthal Family – a Research Update

Abstract

This paper presents a research update about the Wolfsthal family of musicians from Galicia. Members of this family worked over several generations, in multiple locations and disciplines, and had a notable influence on European music. Based on previously unseen documents and testimonies collected in various archives, libraries, and interviews with surviving family members, this study expands upon previous research by the author and others to present new findings on the musicians that descended from this family. The second contribution of this paper is an overview of resources, sources, tools and methods that can be effectively used by researchers to collect, correlate and validate genealogical information and close data gaps in the field of genealogy.

Żydowsky muzycy Galicji – rodzina Wolfsthalów – aktualizacja badań

Streszczenie

Artykuł dotyczy uaktualnionego stanu badań nad rodziną Wolfsthalów, którą tworzyło kilka pokoleń muzyków z Galicji. Jej członkowie w wielu miejscach i dyscyplinach, mieli znaczący wpływ na muzykę europejską. Opierając się na wcześniej niepublikowanych dokumentach, zebranych w różnych archiwach, bibliotekach i wywiadach z ocalałymi członkami rodziny, niniejszy artykuł stanowi rozwinięcie wcześniejszych badań autora i innych osób, mające na celu ujawnienie nowych faktów, dotyczących muzyków wywodzących się z tej rodziny.

Drugim celem artykułu jest przegląd zasobów, źródeł, narzędzi i metod, które mogą być skutecznie wykorzystywane przez badaczy do zbierania, korelowania i weryfikowania informacji genealogicznych oraz uzupełniania luk w danych z zakresu genealogii.

Słowa kluczowe: rodzina Wolfsthalów, Galicja, Żydzi, żydowsky muzycy, genealogia

Amalia Kasprowicz – mistrzyni dyskretnego komizmu

Amalia Cecylia Kasprowicz, późniejsza Amalia Maciulska, wywodziła się z galicyjskiej rodziny żydowskiej Zion. Podobnie jak wielu innych artystów galicyjskich stała się jedną z lidererek lokalnego środowiska muzycznego, choć w jej karierze pojawiają się nie tylko wątki galicyjskie. Jej obecność na scenie teatru lwowskiego potwierdza, już po raz kolejny, udział i wkład społeczności żydowskiej w kształtowanie kultury muzycznej Galicji, szczególnie w okresie autonomii. Analogicznie jak wielu innych artystów, Kasprowiczowa pozostaje dziś zapomniana, a dla wielu nawet nieznana, stąd też idea przypomnienia jej sylwetki i działalności scenicznej.

Amalia Cecylia Kasprowicz z domu Zion była rodowitą lwowianką. Urodziła się 20 marca 1854 r. Niewiele wiemy o jej dzieciństwie i pierwszych latach edukacji. Pierwsze informacje dotyczą roku 1873, kiedy Amalia, mając zaledwie 13 lat, wstąpiła w szeregi chóru operowego w Teatrze Skarbka we Lwowie¹. Trzy lata później w tym samym teatrze debiutowała w roli Azuceny w operze *Trubadur* Giuseppe Verdiego². W bardzo krótkim czasie zdobyła uznanie dyrekcji i stała się jedną z głównych śpiewaczek, by powiedzieć – filarem zarówno opery, jak i operetki lwowskiej. W parze z uznaniem przełożonych szła popularność na scenie i sympatia publiczności.

W początkowych latach używała często pseudonimu Malewska³. Po debiucie we Lwowie zaczęła występować na prowincji oraz w warszawskim

¹ A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII / Judaica 4”, Warszawa 2012, s. 5; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 129.

² *Ibidem*.

³ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 289; *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/77616/amalia-kasprowicz> (dostęp: 21.12.2022).



**Fot. 1. Portret Amalii
Kasprowicz**

Źródło: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 49.

teatrze ogródkowym Eldorado⁴. W marcu 1881 r. wyszła za mąż za Józefa Kaspro- wicza i od tego czasu używała głów- nie nazwiska męża, natomiast od 1888 r. podpisywała się stale jako Amalia Kaspro- wicz⁵. Józef Kaspro- wicz był aktorem⁶, po ślubie z Amalią przenieśli się na jeden sezon do teatru w Poznaniu, zaś latem 1882 r. występowali z zespołem Aleksan- dra Łukowicza w Petersburgu. Łukowicz otrzymał pozwolenie na zorganizowanie tam, w okresie letnim, teatru polskiego. Przedstawienia dawano od maja do paź- dziernika⁷. Po powrocie z Petersburga Ka- sprowicz zorganizował własną trupę i roz- począł z nią występy w Łomży. W zespole tym występowała także Amalia. W 1883 r. Kaspro- wiczowie wrócili do Lwowa, gdzie

Józef prowadził własny zespół, a Amalia na stałe związała się z teatrem lwowskim. Według spisu mieszkańców z 1901 r. artystka zamieszkiwała we Lwowie przy ulicy ul. Teatralnej 23⁸.

Początkowo Kaspro- wiczowa śpiewała w chórze, od 1884 r. była już solistką, która zyskała duże uznanie zwłaszcza w operetkach, reprezen-

⁴ *Słownik biograficzny teatru...*, s. 289.

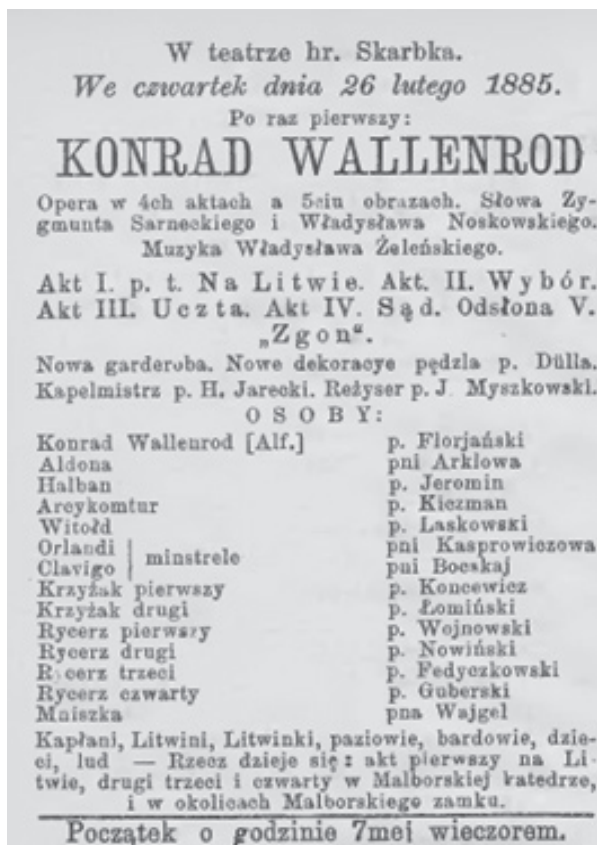
⁵ *Ibidem*. Jej drugim mężem był Maciulski, naczelnik więzienia lwowskiego.

⁶ Józef Kaspro- wicz (1855–1889) był aktorem, a w późniejszym czasie dyrektorem teatru. Debiutował w wędrownym zespole w Galicji. W latach 70. XIX w. występował w teatrach: poznańskim, warszawskim, krakowskim, lwowskim. Z początkiem lat 80. stworzył własny zespół i występował z nim w Łomży. W latach 1883–1889 dawał przedstawienia we Lwowie. Jako aktor grał zwykle role amantów. Zob. *Słownik biograficzny teatru...*, s. 289.

⁷ Aleksander Łukowicz (1848–1900), aktor i dyrektor teatru. Zaczął występować na scenie od roku 1866, w 1873 r. debiutował w WTR. W 1882 r. otrzymał pozwolenie na zor- ganizowanie w okresie letnim teatru polskiego w Petersburgu. Stworzył dwa zespoły: dra- matyczny (z aktorów krakowskich) i baletowy, z którymi występował w Pawłowsku, Peters- burgu i Moskwie. Potem prowadził już tylko zespół baletowy, do którego dołączył wkrótce zespół operetkowy i operowy. W latach 80. występował głównie z zespołem baletowym. W lutym 1895 r. obchodził w Petersburgu dwudziestopięciolecie swojej pracy artystycznej. Zob. *Słownik biograficzny teatru...*, s. 403; *Encyklopedia teatru polskiego...*

⁸ Księga Adresowa Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa. Rocznik V, Lwów 1901, s. 79.

tując rodzaj „lekkiego komizmu”. Chwalono ją za poziom wykonania wokalnego i staranne przygotowanie roli⁹. Śpiewała partie sopranowe i mezzosopranowe¹⁰. Z anonsu zamieszczonego w „Gazecie Lwowskiej” z 1885 r. zapowiadającego premierę opery *Konrad Wallenrod* Władysława Żeleńskiego dowiadujemy się, że Kasproviczowa śpiewała drobną partię Orlandiego (minstrele).



Fot. 2. Anons zapowiadający operę Konrad Wallenrod

Źródło: „Gazeta Lwowska” 1885, nr 42, s. 6.

⁹ E. Warzenica-Zalewska, *Teatr Skarbowski we Lwowie w latach 1864–1890*, w: *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. III: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982, s. 577–578.

¹⁰ A. Wypych-Gawrońska, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999, s. 116, 119.

Najczęściej pojawiała się w repertuarze operetkowym, zwłaszcza kiedy dyrekcja teatru spoczywała w rękach Jana Dobrzańskiego, Adama Miłszewskiego, Władysława Baracza czy Mieczysława Schimtta, którzy faworyzowali ten gatunek teatralno-muzyczno-taneczny. Elementy komizmu obowiązkowe w operetce, kuplety (śpiewane czy tańczone) były okazją dla artystów do zaprezentowania swoich umiejętności na scenie. W takich rolach Kasprowiczowa sprawdzała się znakomicie.

Tradycyjnie w miesiącach letnich opera i operetka lwowska wyjeżdżała na gościnne występy do Krakowa. W okresie, kiedy dyrektorem teatru krakowskiego był Stanisław Koźmian, zespół lwowski odwiedził królewskie miasto ośmiokrotnie¹¹. Repertuar, jaki proponowano publiczności krakowskiej, wypełniały przede wszystkim opery, z czasem program zdominowały operetki. Krakowianie mieli możliwość poznać nie tylko najbardziej popularne dzieła wystawiane w teatrach Europy Zachodniej, ale też wielu doskonałych wykonawców. Wśród solistek na czoło wysuwały się: Maria Juniewiczowa, Elżbieta Skalska, Julia Weitzówna, Anna Bocskay, Anna Gostyńska i Amalia Kasprowiczowa.

Właśnie z Krakowa pisał pod koniec czerwca 1885 r. Aleksander Reichmann, dając w prasie relacje z gościnnych występów zespołu lwowskiego. Pisząc o bogatym repertuarze, zauważył, iż operetka lwowska posiadała dobre chóry i orkiestrę, a w głównych rolach przodują artyści operowi, którzy porywali się nawet na partie bohaterskie¹². Ze śpiewaczek Reichmann wymienił m.in. Annę Bocskay¹³ i Amalię Kasprowiczową, pisząc, iż obie wiodły prym na scenie. W opinii krytyka, chociaż Bocskay „wydaje się być powabna”, to nie dorównywała szykiem i wdziękiem Zimajerowej¹⁴, zaś Kasprowiczowa, chociaż „ma wrodzony temperament

¹¹ Z. Jabłoński, *Teatr krakowski w latach 1865–1893*, w: *Dzieje teatru polskiego...*, s. 485.

¹² „Echo Muzyczne i Teatralne” (dalej EMTA) 1885, R. 2, nr 92, s. 269.

¹³ Anna Boczkaj, Bocskay, zamężna Manovardo, pochodziła z rodziny węgierskiej. Początkowo występowała w niemieckim zespole objazdowym Dietza, zaś w grudniu 1879 r. wystąpiła po raz pierwszy w teatrze lwowskim. Wkrótce dostała angaż i stała się konkurentką Adolfiny Zimajer. Bardzo często powierzano jej role męskie w operetkach, próbowała swoich sił także w operach, jednak nie odniosła większych sukcesów. Jesienią 1885 r. opuściła teatr lwowski i odtąd występowała tam tylko gościnie. Z początkiem lat 90. występowała w ukraińskim zespole Ruska Besida, zaś w 1892 r. została zaangażowana do Carltheater w Wiedniu. Zob. *Encyklopedia teatru polskiego...*

¹⁴ Adolfina Zimajer z domu Wodecka (1852–1939), śpiewaczka, aktorka, dyrektorka teatru. Gry aktorskiej uczyła się u Emila Derynga, a śpiewu u Honoraty Majeranowskiej. Debiutowała w lutym 1866 r. w Czerniowcach w roli Adeli (*Biała kamelia*). W 1868 r. wyszła za mąż za Gustawa Zimajera i odtąd używała na scenie jego pseudonimu (Modrzejewski).

i świeży głos, jednak swoją wymową nie zawsze dobrze oddaje prozę”¹⁵. W opinii Reichmanna Kasproviczowa była „śpiewaczką sumienną”, którą zatrudniłaby każda lepsza trupa operetkowa. Wytykał jej jednak porywanie się na partie, które wykraczały poza jej możliwości („milutkie siły”). Po części winą za ten stan rzeczy obarczył także dyrekcję teatru lwowskiego, która nie zawsze postępowała właściwie przy obsadzie ról¹⁶.

18 czerwca 1886 r. Kasproviczowa wystąpiła w koncercie krakowskiego Towarzystwa Muzycznego wraz z Aleksandrem Bandrowskim i znakomitym skrzypkiem Wincentym Singerem¹⁷.

Latem 1887 r., podczas gościnnych występów zespołu lwowskiego w Krakowie, zaproszono Adolfinę Zimajer. Grano m.in. *La Mascottę* (trzyaktowa opera komiczna z muzyką Edmonda Audrana), *Petit-duc i Madame Angot* (operety komiczne w trzech aktach z muzyką Charlesa Lecocq’a). Obok Zimajerowej na scenie wyróżniała się Kasproviczowa, która w opinii recenzenta miała „głos daleko piękniejszy i wcale niezłą umiejętność śpiewania”¹⁸.

Lata 90. obfitowały przede wszystkim w operetki. Pochodzący z 1891 r. rękopis 5-aktowej farsy ze śpiewami pt. *Koko* zawiera obsadę aktorów, wśród których widnieje nazwisko Kasproviczowej¹⁹. 18 kwietnia 1892 r. artystka pojawiła się na scenie teatru lwowskiego jako Baronowa Adelajda w operetce *Ptasznik z Tyrolu*²⁰. 10 września 1893 r. grano operetkę *Biedny Jonatan*

W późniejszych latach występowała stale pod właściwym nazwiskiem swego męża. Do I wojny światowej była niezwykle aktywna i występowała na scenach krajowych oraz za granicą. W 1923 r. wycofała się ze sceny. Od 1928 r. aż do śmierci mieszkała w Schronisku Artystów Weteranów Scen Polskich w Skolimowie. Zob. *Encyklopedia teatru polskiego...*; J. Wąsacz-Krztoń, J. Posłuszna, *Kobiety w kulturze muzycznej Galicji w końcu XIX wieku na przykładzie Tarnowa*, „Rocznik Łódzki” 2017, t. LXVII, s. 214–215; Teatr Stary w Lublinie, <https://200.teatrstary.eu/osoby/zimajer-adolfina>; e-Teatr <https://e-teatr.pl/zmarla-adolfina-zimajer-a9853>

¹⁵ EMTA 1885, R. 2, nr 92, s. 269.

¹⁶ Reichmann podał przykład, kiedy dyrekcja teatru lwowskiego, nie mogąc porozumieć się ze znakomitymi śpiewaczkami Bronisławą Dowiakowską i Teresą Arklową w sprawie roli Aldony w *Konradzie Wallenrodzie* Władysława Żeleńskiego, partii wymagającej niezwykłej siły i rutyny scenicznej, chciała powierzyć tę rolę niezbyt doświadczonej wówczas i o znacznie słabszych warunkach wokalnych Amalii Kasproviczowej.

¹⁷ J.W. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa*, t. II, Kraków 1939, s. 117.

¹⁸ EMTA 1887, R. 4, nr 201, s. 393.

¹⁹ *Koko. Farsa ze śpiewami w 5 aktach przez Clairville, Grange i Delacour*, Lwów 1891, rękopis, Śląska Biblioteka Cyfrowa, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=26589> (dostęp: 22.10.2022).

²⁰ Afisz teatralny z przedstawienia *Ptasznik z Tyrolu* w Teatrze Hr. Skarbka we Lwowie (18 IV 1892), Śląska Biblioteka Cyfrowa [bc.org.pl/dlibra/doccontent?id=57820](https://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=57820) (dostęp: 17.10.2022).

z gościnnym występem artystki warszawskiej Adolfiny Zimajer. W obsadzie znalazła się Amalia Kasprowicz jako jedna ze studentek Uniwersytetu w Bostonie, Miss Big²¹. Z kolei 26 listopada 1893 r. w teatrze lwowskim grano operę *Straszny dwór* Moniuszki. Z zachowanego afisza dowiadujemy się, że Kasprowiczowa śpiewała partię Cześnikowej²². Gościnnie wystąpili wówczas Aleksander Myszuga (jako Stefan), Gabriel Górski (Miecznik) oraz Henryk Kowalski (w roli Zbigniewa)²³.

Od 1 kwietnia 1894 do 1 kwietnia 1896 r. dyрекcję teatru lwowskiego sprawował Zygmunt Przybylski. Jego współnikami byli w tym czasie adwokaci lwowscy Henryk i Tadeusz Szydłowscy. Przybylski był człowiekiem zaangażowanym w sprawy teatru, wykazywał energię i pracowitość. Przede wszystkim wystawiał wartościowy repertuar, dbając przy tym o właściwą obsadę aktorską. Dwukrotnie na występy gościnne pozyskał Helenę Modrzejewską²⁴.

W czerwcu 1894 r. wystawiano *Halkę* Moniuszki, tytułową rolę Przybylski powierzył Amalii Kasprowicz. Na scenie towarzyszył jej występujący gościnnie Aleksander Myszuga²⁵.

Przybylski cenił Kasprowiczową, która jego zdaniem była „zawsze pilna, pierwsza na próbach, przejęta szlachetnie obowiązkami swego zawodu”, a do tego pokazała się jako „dobra koleżanka, i sympatyczna kobieta”, czym z pewnością zdobyła sobie „trwałe stanowisko w świecie artystycznym”²⁶. Zauważył, iż śpiewała na scenie lwowskiej z największymi gwiazdami europejskimi i zawsze „umiała utrzymać się na stanowisku, zdobywając oklaski i uznanie prasy, (...) niejedna primadonna włoska konkurencji z nią nie wytrzymała”. Dyrektor przyznawał też, że każdy, kto pracował z artystką, m.in. Żeleński, Jarecki, Sołtys, Niewiadomski, i wielu innych, nigdy nie szczędzili jej „zasłużonego uznania”, traktując jako „istotną ozdobę sceny lwowskiej”²⁷.

²¹ Afisz teatralny z przedstawienia *Biedny Jonatan* w Teatrze Hr. Skarbka we Lwowie (10 IX 1893), Śląska Biblioteka Cyfrowa, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=58697> (dostęp: 17.10.2022).

²² Afisz teatralny z przedstawienia opery *Straszny dwór* w Teatrze Hr. Skarbka we Lwowie (26 XI 1893), Śląska Biblioteka Cyfrowa, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=58589> (dostęp: 17.10.2022).

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Słownik biograficzny teatru...*, s. 571.

²⁵ Afisz teatralny: *Halka opera narodowa w 4 aktach*, słowa W. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki, Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 18.09.2022).

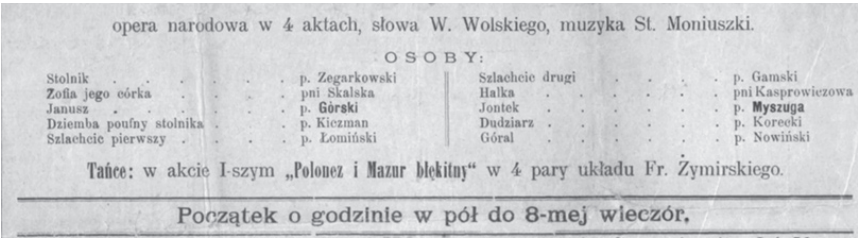
²⁶ EMTA 1896, R. 13, nr 49, s. 589–590.

²⁷ *Ibidem*.



Fot. 3. Afisz teatralny: *Halka* opera narodowa w 4 aktach, słowa W. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki

Źródło: Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 18.09.2022).



Fot. 4. Fragment z powyższego afisza z nazwiskami wykonawców

Źródło: Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 18.09.2022).

Przedstawiając w 1896 r. sylwetkę śpiewaczki na łamach „Echa Muzycznego” Zygmunt Przybylski napisał, że to „artystka, wodewilistka, primadonna dramatyczna w jednej osobie (...) i od dawna jest jedną z najużyteczniejszych i wybitnych sił sceny lwowskiej”²⁸. W jego ocenie Kasprowiczowa była „wyjątkowo uposażona od natury, obdarzona prawdziwym talentem”; miała wyjątkowe „zamiłowanie do swego zawodu, nie często spotykane u innych artystek”²⁹. Podejmując się różnorodnych zadań, przystępowała do nich zawsze „należycie przygotowana, naprawdę przejęta myślą spełnienia ich sumiennie i poważnie”³⁰. Przybylski zanotował, iż Kasprowiczowa „umie zachować styl kreacji, z prawdziwą łatwością nagina się do rodzaju ról, przekształca całą swoją naturę, kiedy wstępuje na wyżyny prawdziwego artysty w sezonie operowym – jak znowu umie być w miarę wesołą, zwinną i lekką w operetce i farsach”³¹.

23 lipca 1896 r. w Krakowie miała miejsce premiera opery *Goplana* Władysława Żeleńskiego. Lwowska trupa operowa bawiła tam wówczas na gościnnych występach. Amalia Kasprowiczowa śpiewała partię Wdowy³². Recenzja Stanisława Tomkowicza zamieszczona w krakowskim „Czasie” przekonuje o wielkim sukcesie dzieła³³. Felicjan Szopski, pisząc recenzję po kolejnym przedstawieniu, wspominał także o najważniejszych artystach, którzy okazali wiele „poszanowania dla dzieła”, czym sobie „na najwyższe uznanie zasługują”³⁴. Wśród artystów uwagę poświęcił także Kasprowiczowej, „zasłużonej i niezrównanej pracowniczce na scenie polskiej opery”, która podobnie jak Jadwiga Camillowa „okazała zapas swych pięknych wokalnych zalet”³⁵. Przedruk z krakowskiego „Czasu”, który ukazał się w „Gazecie Lwowskiej”, informował o wielkiej uczcie dla kompozytora, po drugim przedstawieniu. Na wystawnej kolacji nie zabrakło artystów wykonawców. Wśród zaproszonych gości były oczywiście: A. Kasprowiczowa, I. Bohussówna, J. Camillowa, S. Kruszelnicka

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Goplana. Opera romantyczna w 3 aktach /:4ch obrazach:/*, słowa L. German, muzyka Władysława Żeleńskiego, rękopis, Śląska Biblioteka Cyfrowa <https://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=26558> (dostęp: 12.11.2022).

³³ „Czas” 1896, nr 168, s. 5 dod. poranny; nr 169, s. 2.

³⁴ „Czas” 1896, nr 171, s. 2, recenzja Felicjana Szopskiego.

³⁵ *Ibidem*.

i K. Kliszewska³⁶. W sumie *Goplanę* pokazano w Krakowie sześć razy, zawsze przy natłoku publiczności.

Pomiędzy przedstawieniami *Goplany* Kasprowiczowa śpiewała m.in. w operetce *Nietoperz* Strasussa, „wysuwając się na pierwsze miejsce”³⁷, oraz w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, gdzie swoją drobną rolę Berty wykonała w opinii Felicjana Szopskiego „jak najlepiej”³⁸.

W maju 1897 r. operetka lwowska zwana urzędowo „nadpełtwiańską trupą operetkową” bawiła w Warszawie, gdzie pokazała w gmachu cyrkowym m.in. *Jasia i Małgosię*, operę Engelberta Humperdincka. Pomimo wszelkich niedogodnień opera została starannie wykonana, a z solistów wyróżniali się: śpiewak Stanisław Bogucki, Irena Bohussówna, Amalia Kasprowiczowa, Karolina Kliszewska i Elżbieta Skalska, które „wypadły zadowalająco”³⁹.

Z kolei podczas występów w 1898 r. pokazano 3-aktową operetkę *Bal w operze* z muzyką Richarda Heubergera. Kasprowiczowa wcielała się w postać Teodory⁴⁰.

Niezwykłe udany był dla śpiewaczki sezon artystyczny w 1899 r. Stanisław

Niewiadomski pisał, że bez trudu pobijała swoje koleżanki pod względem świeżości głosu i jego dźwięku⁴¹, „donośny i czysty głos”, „werwa i zapal”, „rutyna i prosta rdzenna muzykalność” – takie opisy towarzyszyły Kaspro-



Fot. 5. Ilustracja przedstawiająca A. Kasprowiczową w roli Czarownicy; Opera *Jas i Małgosia* Engelberta Humperdincka

Źródło: EMTA 1897, nr 24, s. 283.

³⁶ „Gazeta Lwowska” 1896, nr 172, s. 4.

³⁷ „Czas” 1896, nr 175, s. 2.

³⁸ „Czas” 1896, nr 178, recenzja Felicjana Szopskiego.

³⁹ EMTA 1897, nr 24, s. 283.

⁴⁰ Afisz dwustronny (polsko-rosyjski) z występów operetki lwowskiej w Warszawie w gmachu cyrkowym, Śląska Biblioteka Cyfrowa <https://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=70759> (dostęp: 17.10.2022).

⁴¹ „Irys. Pismo literackie i artystyczne” 1899, R. 1, z. 3, s. 129.

wiczowej w relacjach Niewiadomskiego z kolejnych przedstawień. W operze *Rienzi* „dzielnie na pierwszy plan się wydostała, mimo niezbyt wdzięcznego zadania, jakie jej rola Ireny przedstawiała”⁴². Z kolei w operetce *Don Juan Soutpège* wypadła doskonale w roli donny Olimpii⁴³.

Latem 1899 r. opera teatru lwowskiego gościła w Warszawie. Między operetkami grano też opery: *Halka*, *Powrót taty*, *Opowieści Hoffmana*, *Jaś i Małgosia*. Operę Humperdincka oraz *Halkę* grano na przedstawieniach świątecznych, popołudniowych. Na tych przedstawieniach zawsze sala była wypełniona po brzegi, czemu z pewnością sprzyjały też obniżone ceny biletów. Michał Biernacki piszący relację z *Halki* stwierdził, iż opera „wykonana miernie, nastroczała zarzuty na każdym niemal punkcie”⁴⁴. Krytyk wytykał „fantazyjną dowolność zastępującą jedność stylu, ducha, wykończenia”, pisał o niedociągnięciach w zespole, nierównym tempie, fałszującej orkiestrze, „niezgodnej a raczej zgodnej na pierwszych tylko częściach taktu”, krytykował obsadę głównych partii, a zwłaszcza występ Józefa Solnickiego w mazurze, nazywając jego prezentację zwykłą „arlekinadą”⁴⁵. Kilka zdań poświęconych pozostałym wykonawcom, w tym także Kasprowiczowej, nie odbiegało od powyższej opinii: „muzykalna i rutynowana p. Kasprowiczowa – jako Halka, mimo iż dopisywał jej głos (z wyjątkiem nut najwyższych) i korzystniej wydawał się tu niż w śpiewkach operetkowych – nie zdołała utrzymać się w charakterze postaci; za wiele chwiejności, afektacyi, za wiele było w niej nawyknień z operetki”⁴⁶.

18 stycznia 1900 r. Amalia Kasprowiczowa obchodziła w operze lwowskiej jubileusz 25-lecia pracy scenicznej. Z tej okazji przypomniano w prasie początki jej kariery, dostrzegając muzykalność, pracę, talent i zapł. W „Gazecie Narodowej” doceniono przede wszystkim ciężką pracę, którą Kasprowiczowa musiała wykonać, aby nadrobić braki wykształcenia u znakomitych nauczycieli śpiewu: „za mało jest powiedzieć, że p. Kasprowiczowa twardą pracą zdobyła sobie dzisiejsze swoje stanowisko. Nie pracowała, ale wprost harowała” – zauważa redaktor, zarzucając jednocześnie dyrekcji teatru, że nadto wykorzystywała zaangażowanie oraz talent mło-

⁴² *Ibidem*, z. 4, s. 179.

⁴³ *Ibidem*, z. 11, s. 529.

⁴⁴ *Ibidem*, z. 10, s. 476.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

dej artystki, angażując niemal co dzień do różnych ról, nie zawsze odpowiadających warunkom głosowym⁴⁷.

Jubileusz zgromadził w teatrze wszystkich wielbicieli talentu Kasprowiczowej, chociaż, jak pisano w prasie, zabrakło biletów dla wszystkich chętnych. Specjalnie z tej okazji grano *Halkę* z jubilatką w roli głównej. Przed samym przedstawieniem na scenie zgromadził się cały personel teatru na czele z dyrektorem Ludwikiem Hellerem. Po licznych przemówieniach wręczano Kasprowiczowej wieńce, bukiety kwiatów i prezenty, w tym m.in. złoty pierścień z brylantami, złotą bransoletkę, srebrną szkatułkę, patery na ciasta i wiele drobnych upominków. Odczytano także ponad 50 telegramów z życzeniami⁴⁸.

Z okazji jubileuszu artystki w prasie lwowskiej ukazały się życzenia dla Jubilatki. W „Monitorze” napisano: „To talent niezwykle złożony, nie ma działu, nie ma rodzaju ról, których by Kasprowiczowa objąć nie zdołała, a zawsze przy sumiennym opracowaniu i wykonaniu”⁴⁹. Życzenia i wyrazy uznania nadeszły od redakcji „Wiadomości Artystycznych”. W krótkim komentarzu, który zamieszczono z okazji jubileuszu artystki, doceniano jej dotychczasową pracę sceniczną, podkreślając, że Kasprowiczowa to „entuzjastka, nie cofająca się przed żadnymi trudnościami, jakie nastrecza różnorodność partii przez siebie odtwarzanych, (...) wyjątkowo uposażona od natury prawdziwym talentem scenicznym i wokalem”⁵⁰. Doceniano także wyjątkowe „zamiłowanie do zawodu”, które pozwalało jej do każdej roli „przystępować należycie przygotowaną” i wykonać swe zadanie „sumiennie i poważnie”⁵¹.

Kolejne lata upływały Kasprowiczowej na scenie lwowskiej i wyjazdach w sezonach letnich do innych miast. W 1902 r. znalazła się w obsadzie sztuki muzycznej *Werbel domowy. Obrazek wiejski ze śpiewami w 1 odsło-*

⁴⁷ „Gazeta Narodowa” 1900, nr 16, s. 2.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ „Monitor. Tygodnik polityczno-społeczny i literacki” 1900, nr 4.

⁵⁰ „Wiadomości Artystyczne. Dwutygodnik poświęcony muzyce, teatrowi, literaturze i sztuce” (dalej „Wiadomości Artystyczne”) 1900, R. 4, nr 1, s. 2.

⁵¹ *Ibidem*. W krótkiej wypowiedzi dotyczącej Kasprowiczowej czytamy: „Poważna, pełna dramatycznego polotu w ciężkich lub ponurych kreacjach operowych, dyskretna w kupiecie, filuterna w aryjce operetkowej – nie zatracą artystka smaku w żadnej ze swych ról różnorodnych, a w każdej postaci odtwarzanej przez się nie przekracza granic, zakreślonych przez wytworne poczucie piękna ściśle przestrzegając niewzruszone zasady artystycznego wykwintu”.

nie Jana Kantego Gregorowicza. W zachowanym unikatowym egzemplarzu pochodzącym jeszcze z 1862 r. nazwisko artystki zostało zapisane obok postaci Bąbaliny, żony głównego bohatera, którego miał odegrać Maksymilian Węgrzyn⁵². Z 1902 r. pochodzi także zachowany egzemplarz z Biblioteki Teatru Lwowskiego, rękopis opery *Flis* Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Stanisława Moniuszki. Odręcznie zrobiona notatka informuje, że dzieło wystawiano 5 lutego 1926 r. w Teatrze Nowości amatorskimi siłami urzędników gminy miasta Lwów, a reżyserką przedstawienia była sama Amalia Kasprowiczowa, „artystka teatrów miejskich”, zaś orkiestrę prowadził kapelmistrz Włodzimierz Bryła⁵³.

W styczniu 1905 r. o Kasprowiczowej pisano w krakowskich „Nowościach Ilustrowanych”, zamieszczając jej fotografię. Nazwano ją „weteranką sceny i sztuki na polu opery i operetki, która nigdy nie myśli o kapitulacji”⁵⁴. Doceniano jej urodę oraz głos i talent. Zachwycono się kreacją Halki, której „Lwów nigdy nie zapomni”. Wymieniając zalety śpiewaczki, podnoszono wrodzoną muzykalność, czysty dźwięczny głos o metalicznym, srebrzystym brzmieniu, oraz sumiennosc w opracowaniu „każdej partycyi”⁵⁵. Wśród przymiotów artystki podkreślano niezrównany humor i temperament na scenie, umiejętnosc „wżycia się w każdą kreacyę”, subtelność i wyraźną dykcję⁵⁶. W podsumowaniu możemy przeczytać: „Śmiało jednak powiedzieć można, że scena polska – a względnie opera i operetka, nieprędko znajdą tak wybitną siłę, jak Kasprowiczowa”⁵⁷.

Latem 1910 r. operetka lwowska gościła ponownie w Krakowie. Od połowy czerwca, jak corocznie, zespół bawił publiczność, a przedstawienia w teatrze miejskim cieszyły się ogromnym powodzeniem. W składzie

⁵² *Werbel domowy. Obrazek wiejski ze śpiewami w 1 odsłonie*, Warszawa 1862, egzemplarz teatralny. Śląska Biblioteka Cyfrowa, sbc.org.pl/dlibra/publication/330642/edition/312501/content (dostęp: 28.10.2022). Unikatowy egzemplarz z Biblioteki Teatru Lwowskiego, druk z wpisami i kreśleniami suflerskimi oraz obsadą (Lwów 1902).

⁵³ *Flis. Opera w jednym akcie*, muzyka Stanisława Moniuszki, słowa Stanisława Bogusławskiego, Lwów 1902, rękopis, Śląska Biblioteka Cyfrowa, sbc.org.pl/dlibra/publication/330642/edition/312501/content (dostęp: 28.10.2022). Unikatowy egzemplarz z Biblioteki Teatru Lwowskiego zawiera wpisy, kreślenia, poprawki i uwagi inscenizacyjne (ręką sekretarza teatru Henryka Cepnika) oraz podwójną obsadę (Lwów ok. 1903 i 1926, amatorszy). Zob. także „Kurier Lwowski” 1926, nr 29, s. 9.

⁵⁴ „Nowości Ilustrowane” 1905, nr 3, s. 18.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

personelu operetkowego prym wiodły znakomite artystki: Amalia Kasprowiczowa, Karolina Kliszewska, Helena Miłowska. W „Nowościach Ilustrowanych” zanotowano, iż „Kasprowiczowa, zawsze pełna temperamentu i humoru, należy bezsprzecznie do ulubienic publiczności i to wyjątkowych; i zupełnie słusznie, gdyż jest to artystka wyjątkowym obdarzona talentem i pięknym bardzo głosem, którego świeżość i nadzwyczajny dźwięk wszystkich w podziw wprowadza”⁵⁸.



Fot. 6. A. Kasprowiczowa ok. 1905 r.

Źródło: „Nowości Ilustrowane” 1905, nr 3, s. 3.

Z 1916 r. pochodzi rękopis 3-aktowej operetki *Złoto za żelazo* Wiktora Leona z muzyką Emmericka Kalmana. W obsadzie widnieje na-

⁵⁸ „Nowości Ilustrowane” 1910, nr 27, s. 18.

zwisko Kasproviczowej, która została przypisana do roli Karoliny baronowej Gubendorf⁵⁹.

Kiedy Ludwik Heller, kierujący teatrem lwowskim do 1 lipca 1918 r., opuścił miasto, przenosząc się do Warszawy, wielu artystów poszło w jego ślady. Władze miejskie, będące właścicielem teatru, rozpiwały konkurs na stanowisko dyrektora. Po długich debatach wybrano Romana Żelazowskiego. Nowy dyrektor obejmował kierownictwo artystyczne 20 sierpnia 1918 r. W składzie aktorskim, który pozostał, widniało nazwisko Amalii Kasproviczowej⁶⁰. Podczas pierwszej premiery operetki *Winobranie* wystawionej 4 marca 1919 r. wśród wykonawców artystka pojawiła się oczywiście na scenie⁶¹.

Już trzy lata później w teatrze lwowskim Kasproviczowa obchodziła kolejny swój jubileusz 50-lecia pracy scenicznej. W okólniku drukowanym w „Scenie Polskiej” możemy przeczytać, że Związek Artystów Scen Polskich wyznaczył uroczystość na listopad 1922 r.⁶² Pięć lat później, w maju 1928 r., artystce urządzono kolejny jubileusz. Prawdopodobnie z tej okazji na wniosek Kapituły Członków Zasłużonych Kasproviczowa została także powołana w poczet tychże⁶³. 55-lecie pracy scenicznej, podobnie jak wcześniejsze jubileusze, były okazją do złożenia jubilatce życzeń i gratulacji, które napływały licznie od innych teatrów⁶⁴. Kasproviczowa została także odznaczona przez prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Złotym Krzyżem Zasługi⁶⁵. Uroczystość jubileuszową wypełniła feta z operą *Dama pikowa*, partię Hrabiny odegrała oczywiście jubilatka.

⁵⁹ *Złoto za żelazo. Operetka w 3 aktach (z prologiem)*, Lwów 1916, s. 7. Rękopis, Śląska Biblioteka Cyfrowa, sbc.org.pl/dlibra/publication/330642/edition/312501/content (dostęp: 28.10.2022). Unikatowy egzemplarz z Biblioteki Teatru Lwowskiego, zawiera wpisy, kreślenia i znaki suflerskie (Lwów 1916), obsadę (Lwów 1916), wklejony fragment tekstu pisany na papierze firmowym z nadrukiem [„Dyrekcja Teatru Miejskiego we Lwowie”].

⁶⁰ D. Greszczuk, *Teatr miejski we Lwowie i jego dyrektor w sezonie 1918–1919*, „Roczniki Humanistyczne” 2010, t. LVIII, z. 1, s. 56–57.

⁶¹ *Ibidem*, s. 68. Była to operetka Oscara Nedbała.

⁶² „Scena Polska”, organ Związku Artystów Scen Polskich, 1922, R. 4, nr 11–12, s. 80, okólnik nr 118/V, na listopad wyznaczono także jubileusz 35-lecia pracy artystycznej Włodzimierza Kosińskiego w krakowskim Teatrze Bagatela.

⁶³ *Ibidem*, s. 83, okólnik nr 122/V.

⁶⁴ Przesłała je m.in. redakcja gazety „Dziennik Bydgoski”. Zob. „Dziennik Bydgoski” 1928, R. 22, nr 115, s. 2.

⁶⁵ „Monitor Polski” 1928, R. 11, nr 150, s. 1. Zarządzenie, na zasadzie art. 5 ustawy z dn. 23 czerwca 1923 r. (Dz.U. R.P. nr 62, poz. 458) czytamy: „nadając po raz pierwszy Zło-

Pomimo upływu lat Amalia Kasprowicz nie schodziła ze sceny. Obdarzona dużą muzykalnością, świetną pamięcią i świeżym głosem, śpiewała aż do późnej starości. Jeszcze w 1930 r., mając 76 lat, pojawiła się w lwowskim Teatrze Wielkim w roli Marty w *Fauście*. W opinii Juliusza Maślowskiego, choć była to tylko niewielka, epizodyczna kreacja Marty, Kasprowiczowa odegrała ją po mistrzowsku⁶⁶.

Brak wykształcenia muzycznego, niedociągnięcia koloratury i braki techniczne artystka starała się nadrobić przyjemnie brzmiącym i czystym głosem oraz rutyną i intuicją muzyczną. Zdolności aktorskie i wokalne rozwijała poprzez doświadczenie sceniczne. Z powodu braku wykształcenia nie podpisała nigdy stałego angażu do opery, ale odkąd związała się z teatrem lwowskim, do końca kariery śpiewała we wszystkich niemal przedstawieniach operowych.

W relacjach z okazji kolejnych jubileuszy podkreślano zawsze fenomenalną pamięć, olbrzymi repertuar i szybką naukę nawet najtrudniejszych partii operowych czy operetkowych. To sprawiało, że pozycja artystki w teatrze lwowskim była absolutna i niezachwiana. Zawsze dyspozycyjna, wielokrotnie ratowała przedstawienie, kiedy w ostatniej chwili zastępowała koleżanki nawet w głównych rolach. Mówiono o niej żartobliwie, że stanowi niejako „pogotowie ratunkowe”. Niemal wszystkie jej role, czy to operowe, czy operetkowe, uważano za wyśmienite. Z prawdziwym talentem potrafiła wcielić się w demoniczną postać z mitologii i w komiczną z operetki.

Na scenie lwowskiej Amalia Kasprowicz występowała stale prawie pół wieku, zdobywając sobie ogromną sympatię i popularność. Jej kreacje sceniczne świadczą o wszechstronności talentu, zresztą były to niemal wszystkie główne partie (sopranowe i mezzosopranowe), wchodzące w skład ówczesnego żelaznego repertuaru operowego: Halka (*Halka*), Walentyna (*Hugonoci*), Santuzza (*Rycerskość wieśniacza*), Rachela (*Żydówka*), Ortruda (*Lohengrin*), Nedda (*Pajace*), Amneris (*Aida*), Azucena (*Trubadur*). Ponadto Hrabina, Cześnikowa (*Straszny dwór*), Elżbieta (*Tannhauser*), Fryka (*Walkiria*)⁶⁷.

Dużo lekkości i humoru wносиła w rolach charakterystyczno-komicznych, kiedy występowała w operetkach. Zagrała m.in.: Zenobię

ty Krzyż Zasługi (...) Amalii Kasprowicz-Maciulskiej, artystce teatrów miejskich we Lwowie, za zasługi na polu artystyczno-teatralnym”; także „Gazeta Lwowska” 1928, nr 150, s. 1.

⁶⁶ „Gazeta Lwowska” 1938, nr 118, s. 2.

⁶⁷ *Słownik biograficzny teatru...*, s. 289; A. Wypych-Gawrońska, *op. cit.*, s. 133.

(*Gasparone*), Katischę (*Mikado*), Angot (*Córka pani Angot*), Mirabelle (*Baron cygański*). Henryk Cudnowski nazywał ją „mistrzynią dyskretnego komizmu”⁶⁸.

Wart wspomnienia jest także epizod filmowy Amalii Kasprowiczowej. W 1912 r. wystąpiła w filmie *Ofiara namiętności* w reżyserii Władysława Palińskiego⁶⁹.

Kasprowiczowa zmarła 22 maja 1938 r. w wieku 84 lat. W „Gazecie Lwowskiej” Juliusz Masłowski pisał nazajutrz po pogrzebie, iż „należała do sławnej plejady artystów lwowskich, którzy na śmierć i życie przywiązali się do miasta, byli jego chlubą i ozdobą, i przed długie, długie lata wprawiali w podziw liczne rzesze widzów i słuchaczy urokiem i siłą swojego talentu”⁷⁰. Masłowski przypomniał także te role, w których osobście podziwiał śpiewaczkę na scenie. W jego opinii była „jedną z pierwszych i najlepszych odtwórczyń Halki Moniuszki”, z kolei o partii Hrabiny w *Damie pikowej* pisał, iż nie znalazła już później na scenie lwowskiej „równie godnej naśladowczyni”. Podobnie było też w przypadku Azuceny w *Trubadurze*, czy Marty w *Fauście*. W opinii Masłowskiego wszystkie role Kasprowiczowej były niezapomniane, a przede wszystkim „owiane najszerszym artyzmem, bezpośredniością i rzadko spotykanym wyczuciem stylu”⁷¹.

Zbigniew Jabłoński zauważył, iż przez wiele dziesiątków lat grała, śpiewała i tańczyła i pomimo upływu czasu ciągle zaskakiwała energią i temperamentem, porywając publiczność swym wszechstronnym talentem⁷².

Amalia Kasprowicz zasługuje na wspomnienie i przypomnienie. Jej kreacje sceniczne nie umykały uwadze ówczesnych krytyków. Większość opinii potwierdza, że poza talentem i dobrym głosem była osobą dbającą przede wszystkim o wierność dla sztuki. Każdą rolę starała się zaprezentować jak najlepiej. Dała się poznać zarówno w rolach poważnych, jak i groteskowych; i w jednych, i w drugich starała się być zawsze odtwórcą doskonałym.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Premiera filmu miała miejsce 10 września 1912 r. Zdjęcia do filmu kręcono w Wilanowie. Zob. Film polski, internetowa baza filmu polskiego, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=2235> (dostęp: 14.14. 2022).

⁷⁰ „Gazeta Lwowska” 1938, nr 118, s. 2.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Z. Jabłoński, *op. cit.*, s. 486.



Fot. 7. Fotografia A. Kasprowiczowej z 1906 r.

Źródło: Jacek Dehnel, Awers Rewers, <https://awers-rewers.pl/amalia-kasprowicz/> (dostęp: 19.12.2022).



Fot. 8. Fotografia A. Kasprowiczowej

Źródło: „Nowości Ilustrowane” 1910, nr 27, s. 17.



Fot. 9. Amalia Kasprowicz-Maciulska, fotografia portretowa wykonana 1 stycznia 1928 r. w Zakładzie fotograficznym: Biuro Ilustracyjne Marka Munza we Lwowie

Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/137128/> (dostęp: 12.12.2022).



Fot. 10. Śpiewaczka Amalia Kasprowicz karmiąca kanarki w swoim mieszkaniu, 1927 r.

Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/137130/> (dostęp: 12.12.2022).



Fot. 11. Amalia Kasprowicz podczas uroczystości odznaczenia Złotym Krzyżem Zasługi, Teatr Wielki we Lwowie, 1930 r.

Źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/137130/>, (dostęp: 12.12.2022).

Bibliografia

Źródła archiwalne

- Afisz dwustronny (polsko-rosyjski) z występów operetki lwowskiej w Warszawie w gmachu cyrkowym, Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 17.10.2022).
- Afisz teatralny: *Halka opera narodowa w 4 aktach*, słowa W. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki, Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 18.09.2022).
- Afisz teatralny z przedstawienia operetki *Biedny Jonatan* w Teatrze Hr. Skarbka we Lwowie (10 IX 1893), Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 17.10.2022).
- Afisz teatralny z przedstawienia operetki *Ptasznik z Tyrolu* w Teatrze Hr. Skarbka we Lwowie (18 IV 1892), Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 17.10.2022).
- Afisz teatralny z przedstawienia opery *Straszny dwór* w Teatrze Hr. Skarbka we Lwowie (26 XI 1893), Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 17.10.2022).
- Goplana. Opera romantyczna w 3 aktach /:4ch obrazach:/*, słowa L. German, muzyka Władysława Żeleńskiego, rękopis, Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 12.11.2022).
- Koko. Farsa ze śpiewami w 5 aktach przez Clairville, Grange i Delacour*, Lwów 1891, rękopis, Śląska Biblioteka Cyfrowa (dostęp: 22.10.2022).
- Księga Adresowa Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa*, Rocznik V, Lwów 1901.
- Flis. Opera w jednym akcie*, muzyka Stanisława Moniuszki, słowa Stanisława Bogusławskiego, Lwów 1902, rękopis. Śląska Biblioteka Cyfrowa, sbc.org.pl/dlibra/publication/330642/edition/312501/content (dostęp: 28.10.2022).
- Narodowe Archiwum Cyfrowe, <https://audiovis.nac.gov.pl/>
- Werbel domowy. Obrazek wiejski ze śpiewami w 1 odsłonie*, Warszawa 1862, egzemplarz teatralny. Śląska Biblioteka Cyfrowa, sbc.org.pl/dlibra/publication/330642/edition/312501/content (dostęp: 28.10.2022).
- Złoto za żelazo. Operetka w 3 aktach (z prologiem)*, Lwów 1916, s. 7. Rękopis, Śląska Biblioteka Cyfrowa, sbc.org.pl/dlibra/publication/330642/edition/312501/content (dostęp: 28.10.2022).

Opracowania

- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku*, „Przegląd Wschodni” 1991, t. I, z. 4.
- Błaszczyk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Dehnel Jacek, Awers Rewers, <https://awers-rewers.pl/amalia-kasprowicz/>
- Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/>
- Film polski*, internetowa baza filmu polskiego, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=2235>
- Greszczuk Danuta, *Teatr miejski we Lwowie i jego dyrektor w sezonie 1918–1919*, „Roczniki Humanistyczne” 2010, t. LVIII, z. 1.
- Jabłoński Zbigniew, *Teatr krakowski w latach 1865–1893*, w: *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. III: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982.

- Plöhn Alfred, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII / Judaica 4”, Warszawa 2012.
- Reiss Józef Władysław, *Almanach muzyczny Krakowa*, t. II, Kraków 1939.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973.
- Teatr Stary w Lublinie, <https://200.teatrstary.eu/osoby/>
- Warzenica-Zalewska Ewa, *Teatr Skarbowski we Lwowie w latach 1864–1890*, w: *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. III: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, Warszawa 1982.
- Wąsacz-Krztoń Jolanta, Posłuszna Joanna, *Kobiety w kulturze muzycznej Galicji w końcu XIX wieku na przykładzie Tarnowa*, „Rocznik Łódzki” 2017, t. LXVII.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

Czasopisma

- „Czas” 1896, nr 168, 169, 171.
- „Dziennik Bydgoski” 1928, R. 22, nr 115.
- „Echo Muzyczne i Teatralne” 1885, R. 2, nr 92; 1887, R. 4, nr 201; 1896, R. 13, nr 49.
- „Gazeta Lwowska” 1885, nr 42, 46, 48; 1896, nr 172; 1928, nr 150; 1938, nr 118.
- „Gazeta Narodowa” 1900, nr 16.
- „Irys. Pismo literackie i artystyczne” 1899, R. 1, z. 3, 4, 10, 11.
- „Kurier Lwowski” 1926, nr 29.
- „Monitor. Tygodnik polityczno-społeczny i literacki” 1900, nr 4.
- „Monitor Polski” 1928, R. 11, nr 150.
- „Nowości Ilustrowane” 1905, nr 3; 1910, nr 27.
- „Roczniki Humanistyczne” 2010, t. LVIII, z. 1.
- „Scena Polska”, organ Związku Artystów Scen Polskich, 1922, R. 4, nr 11–12.
- „Wiadomości Artystyczne. Dwutygodnik poświęcony muzyce, teatrowi, literaturze i sztuce” 1900, R. 4, nr 1.

Amalia Kasprowicz – a Master of Discreet Comedy

Abstract

Amalia Kasprowicz (1854–1938) was a respected singer of the Lviv theater (soprano, mezzosoprano). She debuted in 1876 as Azucena in Verdi's opera *Troubadour*. She performed on the Lviv stage for over half a century. She went with the opera and operetta ensemble to Cracow and Warsaw to give guest performances. Operetta roles brought her fame, especially Zenobia (*Gasparone*), Katischa (*Mikado*), Angot (*Madame Angot's Daughter*), Mirabella (*The Gypsy*

Baron). The audience also applauded her opera roles. She went down in history as the unforgettable Halka (*Halka*), moreover she was remembered as Valentine (*Les Huguenots*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Rachel (*The Jewess*), Ortrud (*Lohengrin*), Nedda (*Clowns*), Amneris (*Aida*) and Azucena (*Troubadur*). The artist had an innate musicality, a clear, sonorous voice with a metallic, silvery sound; she prepared conscientiously for each of her roles. Phenomenal memory was her big advantage, she mastered extensive and diverse repertoire thanks to which her position in the theater was absolute and stable. For over half of the century she played roles, danced and impressed people with energy, temperament and her versatile talent.

Keywords: Amalia Kasprowicz, theater, opera, operetta, Lviv, Cracow, Galicia

Zapomniany czy nieznany? Seweryn Eisenberger – w cieniu niepamięci

W *Słowniku pianistów polskich* Stanisław Dybowski napisał, że „do niedawna nazwisko Seweryna Eisenbergera było tylko hasłem w niektórych słownikach i encyklopediach muzycznych”. Autor postawił również pytanie: „jak to się stało, że odnoszący tryumfy przez blisko 40 lat wirtuoz polski został zapomniany, a rejestracje jego gry zostały przez pół wieku nietknięte?”¹. Otóż można przypuszczać, że stało się tak nie z powodu daty śmierci artysty (1945, koniec II wojny światowej), jak uważa autor, tylko z powodu żydowskiego pochodzenia pianisty, który na dodatek opuścił Polskę, wyjeżdżając w 1928 r. do Stanów Zjednoczonych², nie pozostawiając po sobie większych śladów działalności pianistycznej, poza nielicznymi wzmiankami w polskiej prasie. A przecież emigracja za ocean pozwoliła przeżyć wielu polskim Żydom-muzykom, których nie dotknął los Holo-

¹ S. Dybowski, hasło: Eisenberger Seweryn (1879–1945), *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003, s. 152.

² *Encyklopedia muzyczna PWM* (także inne opracowania) błędnie podaje informację, że Eisenberger wyjechał w 1925 r. do Stanów Zjednoczonych. Istnieje kilka opracowań potwierdzających fakt, że pianista opuścił Polskę w latach 20. XX w.: 1) artykuł Wiktora Łabuńskiego, *O szkolnictwie muzycznym w Ameryce* („Muzyka” 1929, nr 6, s. 351 /tu autor błędnie podaje nazwisko lwowskiego skrzypka Feliksa Eyle jako „Eule”/); 2) książka Donalda Rosenberga, *The Cleveland Orchestra Story: „Second to None”*, Grey & Company, Publishers, Cleveland 2000, s. 137, 569; 3) książka Leona Tadeusza Błaszczyka, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014, s. 61; 4) artykuł Marka Szlezera, *Pianiści Krakowa – Seweryn Eisenberger*, „musiQs” 21.06.2019, file:///C:/Users/win7/Downloads/musiQs-VI-2019.pdf (dostęp: 29.04.2021), 5) hasło: Eisenberger Seweryn (1879–1945) w *Słowniku pianistów polskich* S. Dybowskiego, *idem*, *op. cit.*, s. 156. Rozbieżności dotyczące daty wyjazdu rozwiewa lista pasażerów statku do Stanów Zjednoczonych z 1928 r., na której znajduje się nazwisko S. Eisenbergera; por. przyp. 43.

kaustu, jaki owaładnął Europę przed połową XX w. Nieobecność w muzycznej przestrzeni tego okresu wymazała ze „społecznej” pamięci nie tylko tego pianistę, lecz także wielu innych wybitnych polskich artystów muzyków, kompozytorów i pedagogów pochodzenia żydowskiego, o których dopiero od niedawna szerzej piszą pasjonaci badający kulturę muzyczną Polski. Wśród nich, obok bohatera tego artykułu, są pianiści Mieczysław Horszowski, Stefan Askenaze, śpiewacy operowi Teresa Arkłowa i Herman Horner, by wymienić tylko niektórych. Na tym tle Artur Rubinstein i jego światowa sława jawi się jako absolutny wyjątek. Większość z wymienionych popadła w historyczny i artystyczny niebyt.

Wątki biograficzne w kontekście międzynarodowej kariery pianistycznej

Seweryn (Szachne) Eisenberger urodził się 25 lipca 1879 r. w Krakowie-Podgórzu w żydowskiej rodzinie. Jego rodzice Abraham Adolf Eisenberger i Süssel Beila z domu Fendler wychowywali jeszcze pięcioro dzieci: Annę, Majera, Augustę, Emila i Paulinę³. Wzrastał w rodzinie żywo kultywującej tradycje muzyczne za sprawą ojca, muzyka i dyrygenta orkiestry żydowskiego teatru w Krakowie. W tej samej orkiestrze grał także ojciec znanego krakowskiego pianisty pochodzenia żydowskiego Ignacego Friedmana. Dyrygentem tej samej orkiestry był ojciec jeszcze innego krakowskiego pianisty Józefa Hofmanna – Kazimierz Hofmann. Zatem Kraków na przełomie XIX i XX w. był wyróżniającym się ośrodkiem utalentowanych przedstawicieli sztuki pianistycznej.

Pierwsze lekcje muzyki Eisenberger pobierał u swojego ojca, zaś pierwszą profesjonalną nauczycielką gry na fortepianie, która otoczyła opieką młodego Seweryna, była Flora Grzywińska, renomowana uczennica Teodora Leszetyckiego. Była wyróżniającą się w Krakowie nauczycielką, którą rozślawiali jej utalentowani uczniowie. O jej sukcesach pedagogicznych decydowały m.in. szerokie wymagania, polegające nie tylko na doskonaleniu warsztatu pianistycznego, poznawaniu literatury

³ Część rodzeństwa przyjęła nazwisko Eisenberg: bracia Majer i Emil, oraz siostry: Anna i Augusta; por. <https://www.geni.com/people/Severin-Eisenberger/6000000020824435798> (dostęp: 29.04.2021).

pianistycznej, lecz również na wykazaniu się znajomością opery, repertuaru symfonicznego, muzyki kameralnej, umiejętności czytania partytur oraz gry zespołowej. Jej wyjątkowość podkreślał Ignacy Friedman, który to jej – jak twierdził – zawdzięczał wypracowanie techniki pianistycznej. Z pianistą łączyły Eisenbergera bliskie związki, zarówno z początkowego okresu kształcenia w Krakowie, także później, w wieku dojrzałym, kiedy obydwoj rozwijali światową karierę pianistyczną (o czym mowa będzie dalej). Przyjaźnili się do końca życia, byli też najślawniejszymi absolwentami prywatnej bursy muzycznej Flory Grzywińskiej (z siedzibą na Starym Mieście w Krakowie). Friedman cenił Eisenbergera jako pianistę, rekomendował go również, gdy tylko to było możliwe, na przykład w Skandynawii, kiedy nie mógł sam wystąpić na uzgodnionym wcześniej koncercie. Po tym koncercie Eisenberger stał się ulubieńcem skandynawskiej publiczności⁴.

Seweryn Eisenberger zadebiutował w wieku dziewięciu lat, będąc jeszcze pod opieką artystyczną Flory Grzywińskiej, 3 kwietnia 1889 r. w jednym z teatrów krakowskich, wykonując *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 19 L. Beethovena. Jak nadmieniał ks. Tadeusz Przybylski, w niedługim czasie Eisenberger stał się znany krakowianom jako cudowne dziecko⁵. Lekcje gry fortepianowej u Flory Grzywińskiej pianista pobierał do 1893 r. W tym czasie dał w Krakowie kilka koncertów: 21 kwietnia 1890 r. i rok później, 15 kwietnia 1891 r. Ostatni koncert, na którym również wystąpił Zygmunt Liban, baryton Opery Królewskiej w Berlinie, należał już do renomowanych, z racji wystąpienia w prestiżowej sali Hotelu Saskiego u polskiej pianistki, uczennicy F. Chopina, mecenas sztuki Marceliny Czartoryskiej. Młody pianista wykonał wówczas *V Suitę francuską G-dur* J.S. Bacha, *Fantazję fis-moll* op. 28 F. Mendelssohna, *Wariacje B-dur* op. 12 F. Chopina, oraz *Spinnerlied z Holendra tułacza* R. Wagnera w opracowaniu F. Liszta⁶.

⁴ A. Evans, *Severin Eisenberger (1789–1945)*, <https://arbitrerecords.org/music-re-source-center/severin-eisenberger/> (dostęp: 12.08.2021). Seweryn Eisenberger był popularyzatorem twórczości fortepianowej Ignacego Friedmana. Por. M. Szlezer, *Pianiści Krakowa – Seweryn Eisenberger*, „musiQs”, 21.06.2019, file:///C:/Users/win7/Downloads/musiQs-VI-2019.pdf (dostęp: 26.04.2021); T. Przybylski, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie: od średniowiecza do czasów współczesnych*, Musica Iagellonica, Kraków 1994, s. 196.

⁵ T. Przybylski, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie...*, s. 68.

⁶ M. Szlezer, *Pianiści Krakowa...*; S. Dybowski, *op. cit.*, s. 153–154; por. afisz z koncertu z 15 kwietnia 1891 r.

We Środę dnia 15 Kwietnia 1891 r.
odbędzie się
W SALI HOTELU SASKIEGO
KONCERT
S. SEWERYNA EISENBERGERA
dziesięcioletniego pianisty
z łaskawym współudziałem p. ZYGmunTA LIBANA
barytona Królewskiej Opéry w Berlinie.

PROGRAM:

1. *Mendelssohn* . . . Fantazyja Fis-mol
S. Seweryn Eisenberger.
2. *Wagner* . . . Śpiew Wolframa (Tannhäuser)
p. Zygmunt Liban.
3. *Bach* . . . Suite Nr. 5 G-dur (a) Allemande
b) Courante c) Sarabande d) Gavotte e) Bourrée f) Gigue
S. Seweryn Eisenberger.
4. *Plüddermann* . . . Wenecka Gondoliera
p. Zygmunt Liban.
5. a) *Chopin* . . . Waryacje B-dur op. 12
b) *Wagner-Liszt* . . . Spinnerlied- (Fliegende Holländer)
S. Seweryn Eisenberger.

Fortepian koncertowy Bösendorfera ze składu p. Kordeckiego.

Początek o godz. wpół do 8-mej wieczór.

Ceny miejsc: Krzesło w pierwszych rzędach zfr. 2, —
w następnych zfr. 1-50. — Krzesło na Galeryi zfr. 1. —
Wstęp na Salę ct. 50.

Biletów nabyć można w księgarni S. A. Krzyżanowskiego.

DRUK W KORMIERZESZ W KRAKOWIE

Ryc. 1. Afisz z koncertu w Krakowie w sali Hotelu Saskiego
z 15 kwietnia 1891 r.

Po początkowym etapie kształcenia muzycznego, w latach 1894–1895, tak jak większość utalentowanych młodych pianistów, Eisenberger wyjechał za granicę, do Berlina, gdzie studiował u popularnego w swoim czasie pianisty, kompozytora i krytyka muzycznego Alfreda Heinricha Ehrlicha, ulubionego ucznia Carla Czernego, w prywatnej szkole Städtisches Konservatorium für Musik in Berlin von Julius Stern, założonej przez Juliusa Sterna (działającej później jako instytut Universität der Künste Berlin). To jemu Eisenberger zawdzięczał zamiłowanie do muzyki Beethovena i właściwą interpretację dzieł fortepianowych ostatniego klasyka szkoły starowiedeńskiej. U Ehrlicha pobierał nie tylko lekcje fortepianu, lecz również kompozycji. W trakcie berlińskich studiów pianista przygotował *III Koncert fortepianowy c-moll* op. 37 L. Beethovena, który następnie wykonał przed berlińską publicznością, wywołując sensację. Berlin był nie tylko ważny ze względu na możliwość poznania przez pianistę dzieł wybitnych niemieckich kompozytorów, dyrygentów, instrumentalistów (J. Brahmsa, H. Bülowa, J. Joachima), lecz również był to czas podjęcia pierwszych prób kompozytorskich. Jednym z ważniejszych wydarzeń tego okresu było wykonanie *Koncertu fortepianowego a-moll* op. 16 E. Griega, pod dyktando samego kompozytora. Mimo sukcesów pianistycznych wahał się, czy zostać kompozytorem, dyrygentem, czy pianistą. Jak podaje Marek Szlezer, po usłyszeniu pianisty, ucznia Leszetyckiego, Osipa Gabriłowicza, Eisenberger podjął decyzję dotyczącą dalszej kariery, wybierając pianistykę⁷.

Po dwuletnich studiach w Berlinie Eisenberger przyjechał do Krakowa, dając koncert 6 marca 1895 r. w tej samej sali Hotelu Saskiego. Pianista wykonał ogromny program, grając przygotowany w Berlinie pod okiem Ehrlicha *III Koncert fortepianowy c-moll* op. 37 L. Beethovena oraz *Barkarolę Fis-dur* op. 60 F. Chopina, *Walca* i *Capriccio* własnego autorstwa, pieśń *Pstrąg* op. 32 F. Schuberta w opracowaniu F. Liszta, a także *III Koncert fortepianowy G-dur* op. 45 Antona Rubinsteina. Po tym koncercie w prasie krakowskiej ukazała się bodaj pierwsza recenzja o grze 15-letniego wówczas pianisty. Franciszek Bylicki (nb. także uczeń T. Leszetyckiego) w obszernej wzmiance na łamach krakowskiego „Czasu” napisał:

Od czasu, jak (...) koncertant (...) opuszczając Kraków jako uczeń panny Grzywińskiej dał się po raz pierwszy słyszeć, minęło lat kilka. Koncert jego wczorajszy był zatem bardzo interesującym, ze względu na postępy, jakie

⁷ M. Szlezer, *Pianiści Krakowa...*; S. Dybowski, *op. cit.*, s. 153.

w kilka lat można przy nadzwyczajnym talencie uczynić. Młody pianista postąpił istotnie nadzwyczajnie – wypełnić bowiem cały koncert grą na fortepianie, nie dosyć jest mieć, biegłość i pamięć, trzeba już umieć opanować choć w części wielki i różnorodny materiał. Wykonanie koncertu Beethovena (c-moll) świadczyło przede wszystkim o nadzwyczajnej pewności rytmicznej, obok akcentów zachowana była miara, a nawet pewna stylowość (...). Kadencja do koncertu skomponowana przez Ehrlicha wykonana wybornie, jako pomysł jest słaba, jest to raczej potpourri w formie kadencji, z motywów i figur pierwszej części koncertu. Po koncercie nastąpił szereg utworów solowych, z których transkrypcja Liszta na pieśń Schuberta *Die Forelle* wypadła bardzo pięknie. Koroną koncertu był koncert Rubinstein. Utwór na wielką skalę napisany, pod względem pomysłów płytki, w wielu miejscach jałowy, ale pod względem fortepianowej faktury i instrumentacji, niezwykle efektowny. Młody pianista opanował trudności tego utworu z zadziwiającą łatwością i tu właściwie najwyraźniej uwydatnił się niepospolity talent. Przytomność, pamięć, lekkość ręki, obok siły i wytrwałości, wzorowa czystość – to wszystko złożyło się na niezwykle piękną całość. Nie potrzeba dodawać, że publiczność umiała ocenić te zalety, których niejednego pianista mógłby pozazdrościć⁸.

Kilka dni później, 11 marca 1895 r., w Krakowie Eisenberger zagrał część tego programu (koncert fortepianowy L. Beethovena i A. Rubinstein) na koncercie przeznaczonym na cele charytatywne, na rzecz funduszu przytuliska dla polskich weteranów z 1863 r. W obu koncertach młodemu pianiście towarzyszyła orkiestra pod dyрекcją znanego pod koniec XIX i na początku następnego stulecia kapelmistrza 13. pułku piechoty armii austriackiej („Dzieci krakowskich”) Jana Nepomucena Hocka. W koncercie charytatywnym wystąpiła również śpiewaczka Strokówna i chór „Harmonia”⁹.

Kolejny etap edukacji to studia w Wiedniu, gdzie w latach 1896–1900 pianista kształcił się u sławnego pedagoga rodem z Łańcuta Teodora Leszetyckiego. Niewykluczone, że do wyboru tego pedagoga skłoniła pianistę jego nauczycielka Flora Grzywińska, która – jak wyżej wspomniano – również była uczennicą Leszetyckiego. Nie jest jasne, ile dokładnie trwały studia u Leszetyckiego. Większość źródeł podaje lata 1896–1900, a więc okres czterech lat. Natomiast archiwalne zbiory Muzeum Ibacha zawierają informację, że studia u Leszetyckiego trwały pięć lat.

⁸ F. Bylicki, *Koncert Seweryna Eisenbergera*, „Czas” 1895, nr 56 (8 III), s. 3, pisownię uwspółcześniono.

⁹ *Ibidem*; S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich...*, s. 154.



Ryc. 2. Jan Nepomucen Hock, kapelmistrz 13. pułku piechoty („Dzieci krakowskich”) armii austriackiej, autor zdjęcia Józef Sebald, Narodowe Archiwum Cyfrowe



Ryc. 3. Afisz z koncertu w Krakowie w sali Hotelu Saskiego z 6 marca 1895 r.

Jednak dalsze informacje dotyczące działalności Eisenbergera potwierdzają tę tezę. Mianowicie przerwanie pełnego pięcioletniego okresu studiów u Leszetyckiego było podyktowane konfliktem Eisenbergera z profesorem na tle techniki pianistycznej. Ten fakt nie był nagłaśniany przez Eisenbergera, ale pianista, będąc w Stanach Zjednoczonych, zwierzył się asystentce Vivien Harvey Slater, że zakończył współpracę z Leszetyckim, kiedy nie doszli do porozumienia w kwestii ustawienia rąk. Ślady konfliktu mogą potwierdzać również liczne dedykacje własnych utworów złożone przez Leszetyckiego swoim uczniom (m.in. I.J. Paderewskiemu, M. Horszowskiemu, O. Gabriłowiczowi, A. Schnablowi), wśród których nie znalazł się Eisenberger. A był niewątpliwie wybitnym pianistą, który zrobił międzynarodową karierę. Studia u tego pedagoga w Wiedniu były jednak niezwykle cenne pod względem kontaktów artystycznych i działalności koncertowej. W tym czasie Eisenberger podczas spotkań w domu Leszetyckiego poznał amerykańskiego pianistę i dyrygenta pochodzenia rosyjskiego Osipa Gabriłowicza (który tak jak Eisenberger wyemigrował

do Stanów Zjednoczonych). Przyjaźnił się z nim do końca życia. W okresie wiedeńskim pianista grał również przed Antonem Rubinsteinem, który podziwiał technikę jego lewej ręki. Prowadził w tym czasie aktywną działalność koncertową, grając w wielu krajach Europy, poczynając od Włoch, aż po Finlandię. W latach 1902–1905 uczęszczał także na koncerty innych wybitnych instrumentalistów, w tym pianistów, m.in.: F. Busoniego (recital lisztowski oraz chopinowski – *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21, *Sonata b-moll* op. 35, wszystkie etiudy z opusu 10 i 25, *Polonez As-dur* op. 53), E. Rislera (utwory Beethovena z op. 26, 53, 106 i 111; ten francuski pianista zrobił na Eisenbergerze wielkie wrażenie), A. Schnabla (trzy recitale), swojego przyjaciela I. Friedmana (recital chopinowski). Wysłuchał także S. Rachmaninowa w repertuarze kameralnym, P. Sarasatego (koncert skrzypcowy Mendelssohna (?/)) oraz Kwartetu Arnolda Roségo¹⁰.

Po kilku latach nauki Eisenberger wrócił do Krakowa, gdzie prowadził aktywną działalność koncertową. Krakowska publiczność mogła go bowiem wysłuchać już 28 stycznia 1901 r. w sali teatru krakowskiego (także później). Jego występ w Krakowie był głośno komentowany, zaś walory artystyczne Eisenbergera zestawiano obok najbardziej znanych pianistów, jak Józef Śliwiński czy utalentowana krakowska pianistka i pedagog Klara Czop-Umlauf¹¹.

Miarą sukcesu młodego Eisenbergera na przełomie wieków było podjęcie zatrudnienia w 1902 r. w wieku dwudziestu trzech lat (jako ucznia Leszetyckiego) w tej samej prestiżowej szkole, w której pobierał naukę gry na fortepianie u Ehrlicha – w Konserwatorium Sterna w Berlinie. Informacja ta pochodzi od węgierskiej uczennicy, później przyjaciółki Eisenbergera – Lili Kraus¹². Funkcję tę piastował co najmniej do 1910 r. (z przerwą na odbycie służby wojskowej, o czym w dalszych fragmentach artykułu). Z tego

¹⁰ Okres czterech lat studiów u T. Leszetyckiego podaje m.in. S. Dybowski; por. S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich...*, s. 154; por. http://www.ibach.de/Ibach_Museum/sterne/eisen.htm (dostęp: 26.04.2021); <https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/> (dostęp: 19.08.2021).

¹¹ J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa, 1780–1914*, t. I, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939, s. 130; S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich...*, s. 154.

¹² S.H. Roberson nazywa tę szkołę „Berlin Academy”, mowa o Städtisches Konservatorium für Musik in Berlin von Julius Stern, które występowało pod tą nazwą do 1936 r., por. https://de.wikipedia.org/wiki/Stern%E2%80%99sches_Konservatorium (dostęp: 22.04.2021); S.H. Roberson, *Lili Kraus: Hungarian Pianist, Texas Teacher and Personality Extraordinaire*, Texas Christian University Press, Fort Worth 2000, s. 15.

okresu pochodzi zdjęcie pianisty pośród uczniów licznej, 26-osobowej klasy fortepianu. Obok Lili Kraus jego uczniem był również niemiecki pianista i kompozytor Heinrich Kaminski (obydwoje widoczni na zdjęciu).



Ryc. 4. Seweryn Eisenberger z uczniami klasy fortepianu Konserwatorium Sterna w Berlinie. W drugim rzędzie od góry przy fortepianie stoi niemiecki pianista i kompozytor Heinrich Kaminski, w tym samym rzędzie druga z lewej – Lili Kraus; 1910 r., Heinrich Kaminski Gesellschaft e.V., Bayerische Staatsbibliothek w Monachium¹³.

Jednakowoż zatrudnienie w wymienionej szkole oraz rozwój kariery artystycznej pianisty na jakiś czas zostały przerwane, gdyż na cztery lata został powołany do wojska austriackiego (było to prawdopodobnie w 1902 r.). Po odbyciu służby wojskowej Eisenberger przebywał w Wiedniu, gdzie założył słynne Wiener Trio, z którym rozpoczął regularne koncerty. Jednocześnie występował jako solista. Tam też nazwano go „austriackim Polakiem”¹⁴. Trio, o którym mowa, funkcjonowało również pod nazwą Piano Trio i działało w latach 1907–1908. Obok Eisenbergera

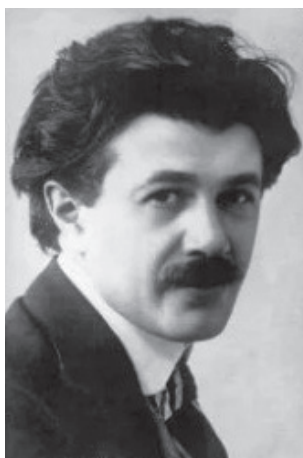
¹³ <https://artsandculture.google.com/asset/die-klavierklasse-von-severin-eisenberger-1879-1945/rwEZYGpADHhqlA> (dostęp: 18.08.2021).

¹⁴ B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszczyński. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 50; M. Szlezer, *Pianiści Krakowa...*

w jego skład wchodził: rosyjski skrzypek żydowskiego pochodzenia Ossip Schnirlin oraz niemiecki wiolonczelista Hugo Becker. Z tego okresu zachowało się nieznane zdjęcie młodego Eisenbergera¹⁵.

Po odbyciu służby wojskowej, już w 1904 r., Eisenberger koncertował we Lwowie, o czym donosi Edward Webersfeld w książce *Teatr miejski we Lwowie*¹⁶.

W pierwszej dekadzie XX w. kariera artystyczna pianisty powoli zaczęła nabierać rozpędu. Do wybuchu I wojny światowej koncertował z repertuarem solistycznym, m.in. w Austrii, Niemczech, Belgii, Finlandii, Włoszech, Szwecji, zbierając entuzjastyczne recenzje. W 1911 r. Eisenberger



Ryc. 5. Seweryn Eisenberger, zdjęcie pochodzi z końca pierwszej dekady XX w., autor nieznany, https://sannapederson.oucreate.com/blog/?page_id=4325

dwukrotnie wystąpił w Szwedzkiej Akademii Muzycznej (nb. anonsowano go jako niemieckiego wirtuoza fortepianu). 9 listopada wykonał *Sonatę g-moll* op. 22 i *Fantazję C-dur* op. 17 R. Schumanna, *Wariacje na temat Paganiniego* op. 35 J. Brahmsa i cztery utwory Antona Rubinsteina: *Mazurka*, *Valse*, *Chanson russe*, *Trepak* i *Barkarola g-moll*. Drugi koncert odbył się 12 listopada, w programie znalazły się utwory Beethovena, sonaty: *A-dur* op. 101, *E-dur* op. 109, *f-moll „Appassionata”* op. 57, *Rondo* i *Wariacje F-dur* na temat tercetu *Tändeln un Scherzen* z opery *Soliman II* F.X. Süssmayra op. 76 i cztery bagatele (?)¹⁷.

Intensywne plany koncertowe objęły również rok 1912. W tym czasie pianista dwukrotnie wystąpił w Lipsku w sali Kaufhausu, gdzie w superlatywach pisano o jego grze, zaliczając go do najlepszych pianistów współczesnej doby¹⁸. Tego samego roku kilkakrotnie koncertował także w Brukseli (nb. anonsowano go również jako berlińskiego pianistę), gdzie wykonał m.in. *Koncert fortepianowy a-moll* op. 16 E. Griega i utwory solowe Antona Rubinsteina. Jednym z miejsc

¹⁵ Por. https://sannapederson.oucreate.com/blog/?page_id=4325 (dostęp: 9.06.2021).

¹⁶ E. Webersfeld, *Teatr miejski we Lwowie*, Teatr Mały, Gdańsk–Bydgoszcz 2012, s. 81.

¹⁷ „Svensk Musiktidning” 1911, R. 31, nr 16 (2 XI), s. 126 i nr 17 (15 XI), s. 130.

¹⁸ S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich...*, s. 154.

brukselskich koncertów była prestiżowa sala Królewskiego Towarzystwa (Société Royale) „La Grande Harmonie”, w której artysta wystąpił 7 listopada 1912 r. Recenzenci podkreślali perfekcyjną technikę i wręcz olśniewającą wirtuozerię gry¹⁹.



Ryc. 6. Seweryn Eisenberger, zdjęcie zrobione pomiędzy 1918 a 1925 r., Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygnatura 1-K-6489, Archiwum Muzeum Ibacha

W pierwszej dekadzie XX w. Eisenberger nawiązał współpracę z niemiecką rodzinną firmą produkującą fortepiany, pianina i organy Rud. Ibach.Sohn (założycielem firmy był Johann Adolph Ibach). Firma posiadała fabryki w Barmen, Schwelm i Berlinie oraz sklepy i sale koncertowe w Kolonii, Düsseldorfie i Berlinie, nawiązując współpracę dotyczącą m.in. konstruowania obudowy fortepianu z wybitnymi kompozytorami (J. Brahmssem, F. Lisztem, R. Wagnerem, R. Straussem) i zwłaszcza pianistami. Firma sponsorowała także coroczne konkursy pianistyczne w Niemczech. Z tego okresu zachowało się zdjęcie dedykowane jednemu z przedstawicieli rodziny Ibach (był to prawdopodobnie Albert Rudolf Ibach (1873–1941), który w czwartym pokoleniu przejął firmę w 1904 r.). Dedykację „Szanowny Panie Ibach, przesyłam ciepłe pozdrowienia To-

¹⁹ „Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique Et de Theâtres Lyriques”, 1912, t. 58, Bruksela, Paryż, s. 515, 657, 718.

bie i Twojej żonie, Twój wierny stary Severin Eisenberger” w oryginale w języku niemieckim zamieścił na „pocztówce z Krakowa ze stemplem cesarsko-królewskiej cenzury wojskowej, ul. Wielopole 9, z datą 9 marca 1916”²⁰.



**Ryc. 7. Seweryn Eisenberger
w mundurze wojska austriackiego, 1916 r.**

W związku z wybuchem I wojny światowej w 1914 r. Eisenberger został ponownie powołany do wojska austriackiego. W pamiątkach po pianiście znajdujemy zdjęcia w mundurze wojska austriackiego (jak na powyższym zdjęciu). W tym samym roku objął funkcję profesora klasy fortepianu w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Jak pisze Marek Szlezer, zdecydował o tym przypadek. Mianowicie na skutek podjętych zakulisowych działań miejscem powołania pianisty była jednostka w Krakowie, z czego skwapliwie skorzystały władze Konserwatorium. W ten sposób, jak dalej nadmienia autor, profesor w mundurze wojska austriackiego na kilka lat stał się „znakiem rozpoznawczym” tej muzycznej uczelni. Służbę wojskową pianista odbywał co najmniej do 1917 r., o czym świadczy wznowienie działalności koncertowej w tym właśnie roku (por. tabela 1)²¹.

²⁰ Por. <https://www.ibach.de/geschichte-im-detail> (dostęp: 23.04.2021); http://www.ibach.de/Ibach_Museum/sterne/eisen.htm (dostęp: 23.04.2021).

²¹ Por. T. Przybylski, *op. cit.* s. 68; M. Szlezer, *Pianiści Krakowa...*

Eisenberger prowadził klasę fortepianu w Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie do 1922 r. Jednocześnie przed 1920 r. został zatrudniony w Wiedniu w Neues Wiener Konservatorium, łącząc pobyt stały w tych dwóch ośrodkach muzycznych. Ze wspomnień węgierskiej uczennicy Eisenbergera Lili Kraus, która studiowała w wiedeńskim konserwatorium właśnie od 1920 r., wynika, że pianista wstrząśnięty wydarzeniami I wojny światowej na jakiś czas zaprzestał publicznych występów²². Ta wersja znajduje potwierdzenie w dalszych losach artysty, gdyż koncerty datowane na 1914 r. kończą się w lutym tegoż roku (por. tabela 1), zaś kolejną wzmiankę o publicznych występach znajdujemy dopiero w 1917 r., i to w charakterze muzyka kameralisty. Traumatyczne wspomnienia z okresu wojny i ogromna wrażliwość prawdopodobnie pogłębiły u Eisenbergera skłonność do depresji, która nasilała się co jakiś czas i uniemożliwiała działalność koncertową. Wprawdzie S. Dybowski nadmienia, że w latach 1915–1920 pianista koncertował w Polsce, Austrii i Niemczech, nie podaje jednak szczegółów, zwłaszcza jeśli chodzi o koncerty sprzed 1917 r. (było to raczej niemożliwe, ze względu na pobyt w wojsku). Wzmianki o pogorszeniu nastroju pojawiały się także w międzynarodowej prasie. Na przykład w 1924 r. węgierskie „Színházi Élet” informowało, że Seweryn Eisenberger „był zdenerwowany” przez wiele miesięcy²³.

W relacjach ze wspomnianą Lili Kraus ciekawostką może być fakt, że Eisenberger próbował wzbudzić u niej zainteresowanie muzyką F. Schuberta, grając fragmenty jego utworów, pianistka jednak nie była zainteresowana tą twórczością. Później wszakże, pozostając z Eisenbergerem w przyjacielskich stosunkach, zmieniła zdanie i utwory fortepianowe Schuberta stały się jej ulubionym repertuarem, grywanym na koncertach w latach 20. XX w. podczas licznych tournée koncertowych. Występując na całym świecie, jako uczennica Eisenbergera rozsławiała także jego nazwisko, które przy tej okazji pojawiało się w anonsach prasowych. W Konser-

²² Zatrudnienie w Neues Wiener Konservatorium jest nieznanym faktem z życia Seweryna Eisenbergera. Lili Kraus po ukończeniu w trybie eksternistycznym studiów u Eisenbergera podjęła studia u innego pianisty i kompozytora urodzonego na ziemiach polskich w 1872 r. w Samborze Edwarda Steuermanna. W wieku 24 lat (1927) Lili Kraus została zatrudniona jako nauczyciel-asystent fortepianu, będąc w latach 20. XX w. jedną z najmłodszych nauczycielek emigrantek tego konserwatorium; por. S.H. Roberson, *Lili Kraus: Hungarian Pianist, Texas Teacher and Personality Extraordinaire*, Texas Christian University Press, Fort Worth 2000, s. 15, 33 i n.

²³ S. Dybowski, *op. cit.*, s. 156; por. „Színházi Élet” 1924, nr 52.

watorium Wiedeńskim pianista pracował co najmniej do 1926 r., o czym świadczy informacja ucznia Esienbergera – Amerykanina Kirka Ridge'a²⁴.

Po trzyletniej przerwie w działalności koncertowej pianista wznowił występy publiczne, co skutkowało nawiązaniem w latach 1917–1921 współpracy z wiedeńskim zespołem, występującym pod nazwą Trio Eisenberger/Rothschild/Walter. Obok pianisty zespół tworzyli skrzypek Fritz Rothschild oraz wiolonczelista, Austriak czeskiego pochodzenia Anton Walter. 4 grudnia 1917 r. zespół wystąpił w Wiedniu w Wiener Konzerthaus (prawdopodobnie w Schubert Saal). Był to przypuszczalnie pierwszy koncert Eisenbergera od wybuchu I wojny światowej, i to nie solowy, tylko w składzie kameralnym. Jeden z kolejnych wiedeńskich koncertów Trio odbył się 16 kwietnia 1918 r. Tego samego roku 6 grudnia Trio wystąpiło także w wiedeńskiej Schubert Saal. Wiadomo na pewno, że Trio koncertowało do 1921 r., kiedy wiolonczelista Anton Walter opuścił zespół, zasilając słynny Kwartet Roségo (Arnold Rosé I skrzypce, Paul Fischer II skrzypce, Anton Ruzitska altówka; nb. w dwudziestoleciu międzywojennym Kwartet Roségo często koncertował we Lwowie na zaproszenie Biura Koncertowego Maksymiliana Türka). Z Arnoldem Rosé Seweryn Eisenberger utrzymywał już wcześniej przyjacielskie stosunki, o czym świadczy zachowana korespondencja, list Eisenbergera do Roségo, datowany na 1915 r.²⁵ Wielce prawdopodobny wydaje się rozpad Trio po opuszczeniu go przez Antona Waltera. Jednakowoż muzycy wchodzący w skład zespołu grali także w rozszerzonym składzie, tworząc kwartet, który obok wymienionych muzyków zasilali jeszcze wspomniany altowiolista Anton Ruzitska. Otóż 18 kwietnia 1918 r. kwartet wystąpił w Wiener Konzerthaus w Schubert Saal z programem beethovenowsko-brahmsowskim. Muzycy (Fritz Rothschild, Anton Ruzitska, Anton Walter, Seweryn Eisenberger) wykonali *Trio fortepianowe*

²⁴ S. Dybowski, *op. cit.*, s. 154; S.H. Roberson, *Lili Kraus...*, s. 16; *Encyklopedia muzyczna PWM*, efg, PWM, Kraków 1987, s. 10; L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 61; https://pl.wikipedia.org/wiki/Seweryn_Eisenberger (dostęp: 28.12.2020); por. https://library.syr.edu/digital/guides_sua/html/sua_ridge_k.htm (dostęp: 21.10.2021).

²⁵ Por. https://austriaca.at/0xc1aa5576_0x003a8368 (dostęp: 28.04.2021); https://austriaca.at/0xc1aa5576_0x003a8320 (dostęp: 21.04.2021); <https://konzerthaus.at/konzert/eventid/5949> (dostęp: 21.04.2021); por. I. Bermes, *Biuro koncertowe Maksymiliana Türka w życiu muzycznym Lwowa w pierwszych dekadach XX wieku*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021, s. 342 i n.; https://www.lib.uwo.ca/files/archives/archives_finding_aids/AFC%20382%20-%20GMAR.pdf (dostęp: 15.09.2021).

c-moll op. 101 nr 3 oraz *Kwartet fortepianowy g-moll* op. 25 nr 1 Brahmsa, jak również *Trio fortepianowe* op. 97 („Erzherzog-Trio”) Beethovena. Organizatorem koncertów był w tym czasie wydawca muzyczny i impresario Hugo Knepler, dyrektor Biura Koncertowego Gutmanna, największej organizacji koncertowej w Wiedniu do 1931 r., odpowiedzialnej za kalendarz koncertowy Wiener Konzerthaus²⁶.

Jak wynika z przedstawionych faktów, w latach 1917–1921 Eisenberger prowadził działalność pedagogiczną i koncertową zarówno w Wiedniu jak i w Polsce. Nieznanym faktem z życiorysu Seweryna Eisenbergera było podjęcie w tym czasie jeszcze dodatkowego zatrudnienia w Konserwatorium Moskiewskim na stanowisku profesora, kierownika katedry fortepianu. O tym fakcie donoszą dwa wydania „The New York Times” z 7 kwietnia 1930 r. i 13 grudnia 1945 r. Miało to miejsce w ostatnich latach I wojny światowej, a więc po ukończeniu służby wojskowej w 1917 r.

Ostatnie wydanie wspomnianego czasopisma informowało także o śmierci pianisty, co wydarzyło się 11 grudnia 1945 r.²⁷

The Brahms sonata won a tribute of long applause, its alternating moods conveyed by a master of those piano effects known as “singing” tone and “orchestral” harmony. For sheer honesty, spare gesture, fidelity to text, it was a performance of rare enjoyment. The final Chopin found the player on his own ground. Born in Cracow, he had appeared in public there when 9 years old, and has studied at Berlin with Ehrlich and at Vienna with Leschetizky. It was from Vienna that he was called during the war years to the chair of piano in the Conservatory of Moscow.

The New York Times

Published: April 7, 1930

Copyright © The New York Times

Ryc. 8. Fragment recenzji zamieszczonej w „The New York Times” z 7 kwietnia 1930 r. po koncercie Seweryna Eisenbergera w Town Hall w Nowym Jorku

²⁶ <https://konzerthaus.at/konzert/eventid/716> (dostęp: 27.04.2021; https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_Knepler (dostęp: 28.04.2021)).

²⁷ DEBUT BY EISENBERGER. Polish Pianist, Now Resident in Ohio, Heard Here for First Time, „The New York Times” (dalej NYT) 7.04.1930 (nr 26.371), s. 28, SEVERIN EISENBERGER, A CONCERT PIANIST, 66, NYT 13.12.1945 (nr 32.100), s. 27.

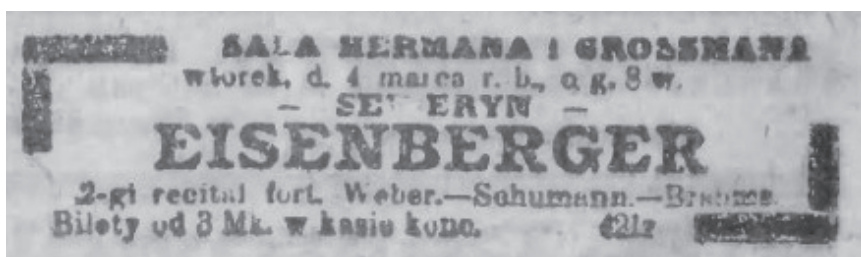
Pierwszy koncert po odzyskaniu niepodległości w wolnej Polsce odbył się 29 listopada 1918 r., kiedy pianista wystąpił w Filharmonii Warszawskiej, grając *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83 J. Brahmsa. Występ zebrał dwie skrajne oceny. Franciszek Brzeziński na łamach „Kuriera Warszawskiego” obok wielu superlatyw dotyczących gry Eisenbergera zaznaczył, że jako jednego z największych współczesnych wirtuozów jego



Ryc. 9. S. Eisenberger,
„Świat” 1919, nr 12,
s. 14, autor nieznany

sława nie jest taka, na jaką artysta zasługuje, ponieważ trafił na cztery lata do „koszar austriackich”, zaś lepszego wykonania koncertu Brahmsa nie sposób sobie wyobrazić. Z kolei pianista, kompozytor i dyrygent Juliusz Wertheim ostro skrytykował interpretację utworu²⁸.

Na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX w. pianista koncertował w Warszawie jeszcze kilka razy. Już w 1919 r. dwukrotnie wystąpił z repertuarem solistycznym przed publicznością warszawską w prestiżowej sali Hermana i Grossmana. Jeden z tych koncertów odbył się 4 marca tegoż roku.



Ryc. 10. Anons koncertu S. Eisenbergera w sali Hermana i Grossmana,
„Kurjer Warszawski” 1919, R. 99, nr 61, s. 2

W programie znalazły się utwory C.M. Webera, R. Schumanna i J. Brahmsa. Z tego koncertu ukazała się krótka adnotacja w warszawskiej prasie informująca, że pianista zjednał sobie uznanie krytyki i publiczności²⁹.

²⁸ Podaję za: S. Dybowski, *op. cit.*, s. 154.

²⁹ Ludwik Grossman, polski kompozytor i organizator życia muzycznego, w 1857 r. założył spółkę razem z Juliuszem Hermanem, właścicielem składu fortepianów w War-

Następny koncert odbył się 5 marca 1920 r. w Filharmonii Warszawskiej. Z orkiestrą pod dyрекcją Zdzisława Birnbauma Seweryn Eisenberger wykonał dwa dzieła fortepianowe, mianowicie *Koncert fortepianowy c-moll* Mozarta oraz *Koncert fortepianowy cis-moll* Rimskiego-Korsakowa. Wykonanie dwóch koncertów fortepianowych podczas jednego występu świadczy o niebywalej kondycji i pamięci muzycznej pianisty. Nie zdarza się to nawet w dzisiejszych czasach³⁰. Dwa dni później, 7 marca 1920 r., Eisenberger ponownie wystąpił w Filharmonii Warszawskiej, tym razem z recitalem solowym.

Seweryn Eisenberger koncertował także we Lwowie. W 1920 r., mając już ugruntowaną pozycję sławnego, światowego formatu pianisty, artysta wystąpił na koncercie w ramach tzw. VI. wieczoru z cyklu arcydzieł fortepianowych. Jak pisał znany recenzent życia muzycznego Lwowa Franciszek Neuhauser, „uwieńczony aureolą światowego pianisty [Eisenberger] czuje się, jako rutynista, na estradzie koncertowej jak u siebie w domu”. W programie koncertu znalazły się dzieła J.F. Haendla, R. Schumanna, F. Liszta oraz etiudy I. Friedmana. Jak dalej pisze krytyk:

Zbyteczne byłyby superlatywy podkreślające liczne i rozmaite zalety tej gry, nie tylko brawurowej, lecz przede wszystkim wybitnie uduchowionej. Zaznaczę w pierwszej linii prawdziwy entuzjazm, wywołany w kołach znawców niezrównanie poetycznym wykonaniem fantazji Schumanna op. 17. Wobec wrażeń tego rodzaju błędą naturalnie najokazalsze nawet sukcesy odniesione popisem techniki w marszu weselnym (Mendelssohn-Liszt)³¹.

Należy docenić niezwykle pochlebną recenzję Franciszka Neuhausera, gdyż sam będąc pianistą, surowo, niekiedy zjadliwie oceniał różne występy artystyczne we Lwowie.

szawie przy ul. Miodowej. Mieściła się tam znana sala koncertowa, w której występowali wybitni muzycy, m.in. A. Rubinstein, P. Sarasate, P. Czajkowski, oraz S. Eisenberger. Por. https://pl.wikipedia.org/wiki/Ludwik_Grossman (dostęp: 22.04.2021); wzmianka o koncercie Eisenbergera ukazała się w czasopiśmie „Świat” 1919, R. 14, nr 12, s. 14; „Kurjer Warszawski” 1919, R. 99, nr 61, s. 2.

³⁰ Nb. w tym samym roku podobnego wyczynu dokonał inny znakomity lwowski pianista żydowskiego pochodzenia, obecnie zapomniany Stefan Askenaze, mianowicie 1 lutego 1920 r. wykonał w Filharmonii Warszawskiej *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 F. Chopina i *II Koncert fortepianowy B-dur* op. 83 J. Brahmsa, pod dyрекcją wspomnianego Zdzisława Birnbauma.

³¹ „Gazeta Muzyczna” 1920, R. II, nr 15 i 16 (dalej GM), s. 120–121; pisownię w cytacie uwspółcześniono.

XIXA5
1920
Cena 1 marka
KI-KW

Filharmonja Warszawska

Sezon 1919/1920

PIĄTEK, 5-go marca 1920 r.

WIELKI KONCERT SYMFONICZNY

udział biorą

ORKIESTRA FILHARMONICZNA pod dyktando

ZDZISŁAWA BIRNBAUMA

Seweryn EISENBERGER

(fortepjan)

Program

— I. —

1. JAN S. BACH. Koncert brandenburski № 4 G-dur.
2. MOZART. Koncert fortepjanowy c-moll
 - a) Allegro
 - b) Larghetto
 - c) Allegretto

z towarz. orkiestry wykona p. EISENBERGER.

— II. —

3. P. RYTEL. op. 9. „Legenda o św. Józefie”. Poemat symfoniczny na wielką orkiestrę,

Utwór powyższy powstał pod wpływem legendy, opisującej życie rycerskiego młodzieńca, spędzane w ustroniu wśród gór i lasów, jego postać słoneczną i duszę wzniosłą, zatopioną w marzeniach o miłości szlachetnej, zwycięstwach i sławie, wreszcie rezygnację ze szczęścia własnego dla dobra nękaney ludności, walkę ze smakiem strasliwym, zwycięstwo, tryumf i sławę.

Pod względem muzycznym „Legenda o św. Józefie” nie jest pomyślana jako utwór programowy w sensie ilustracyjnym lub opisowym, jeżeli zaś kształt jej odbiega od tak rozpowszechnionych, zwłaszcza w połowie XIX w. form muzycznych, nie wpłynął na to bynajmniej program literacki, lecz jedynie dążenie do rozwiązania problemów, w pierwszym rzędzie muzycznych.
4. R. KORSAKOW. Poemat symfoniczny „Sadko”
5. R. KORSAKOW. Koncert fortepjanowy cis-moll

z towarz. orkiestry wykona p. EISENBERGER.

Fortepjan koncert. L. Bechsteina ze składow firm RIGERT i GINTER Jasna 6.

Repertuar:

Niedziela, 7 marca o g. 12 w poł. koncert benef. JÓZEFA OZIMIŃSKIEGO

Niedziela 7 marca o godz. 3 po poł. koncert symfoniczny.
Solista: SEWERYN EISENBERGER (fortepjan)

Środa 10 marca, koncert symfoniczny. Solista EGON PETRI (fortepjan)

Piątek 12 marca, koncert symfoniczny.
W programie IX SYMFONJA BEETHOVENA.

DRUKARZ SPÓŁNOŚCOWA WARSZAWA

Ryc. 11. Afisz z koncertu w Filharmonii Warszawskiej,
5 marca 1920 r.

W 1922 r. Eisenberger powrócił do Wiednia, dając w Krakowie okazjonalne koncerty. Wystąpił na przykład 30 października 1926 r. w Starym Teatrze. W krakowskim „Czasie” anonsovano go jako „krakowskiego pianistę, który jest zawsze w Krakowie entuzjastycznie witany”. W tym czasie, 2 listopada tegoż roku, pianista wystąpił we Lwowie, grając cztery sonaty Beethovena. Kilka dni później, 7 listopada, odbył się kolejny koncert, również w Starym Teatrze w Krakowie, także z programem beethovenskim³². Był to okres, kiedy przebywał na zmianę w Krakowie, Lwowie i Wiedniu. Od 1919 r., obok Ignacego Friedmana, pianista objął posadę w Lwowskim Instytucie Muzycznym Anny Niementowskiej, prowadząc mistrzowski kurs fortepianu³³. W Wiedniu spotykał się z środowiskiem intelektualnych elit, czego rezultatem była m.in. przyjaźń z niemieckim pisarzem Jacobem Wassermannem oraz z austriackim prozaikiem i dramaturgiem Arthurem Schnitzlerem. W latach 20. XX w. pianista jednak najczęściej występował w Wiedniu, o czym wzmiankowała węgierska prasa („Pester Lloyd” i in.). Były to zarówno koncerty solowe, jak i kameralne, w tym z udziałem skrzypka, przyjaciela Eisenbergera, Feliksa Eylego. Programy najczęściej zawierały utwory L. Beethovena, J. Brahmsa, R. Schumanna, F. Liszta, Z. Kodalyego. W Wiedniu grywał także koncerty Chopina, na przykład w 1927 r. w Opernhaus wykonał *II Koncert fortepianowy f-moll* pod batutą Begera Héberta³⁴. W latach 20. Eisenberger równie często występował w Budapeszcie. Koncerty z jego udziałem cieszyły się ogromnym powodzeniem. Pianista zbierał pozytywne recenzje, w których podkreślano malowniczy, pełen koloru dźwięk i świetny warsztat. Przykładem zainteresowania jego pianistyką jest informacja prasowa dotycząca koncertu, który obył się 4 grudnia 1923 r., donosząca o wyprzedaniu wszystkich biletów. W jednej wzmiance prasowej na łamach „Pester Lloyd – reggeli kiadás” z 1925 r. okrzyknięty został jako najwybitniejszy polski pianista. Warto również nadmienić, że Eisenberger odwiedzał także inne węgierskie miasta, np. Szeged³⁵.

W 1927 r., 30 listopada, Seweryn Eisenberger wystąpił w Warszawie z recitalem solowym. Występ ten nie należał do udanych, o czym wzmian-

³² „Czas” 1926, nr 251 (31 X), s. 2 i nr 252 (1 XI), s. 2.

³³ GM 1919, R. II, nr 3, s. 24.

³⁴ „Nemzeti Ujság” 1927, nr 29 (6 II).

³⁵ „Színházi Élet” 1923, nr 50; „Szegedi Uj Nemzedék” 1925, nr 15 (20 I); „Pester Lloyd – reggeli kiadás” 1925, nr 8 (11 I).

kuje Stanisław Niewiadomski na łamach „Warszawianki”. Pomimo iż zarzucał pianiście „zniekształcenia” interpretacyjne, to zauważa także „wspañe fragmenty, o których nikt nie wąpi, że wyszły spod ręki mistrza”³⁶. Biorąc pod uwagę datę tego koncertu, można przypuszczać, że pianista zapewne był zaprzątnięty wielomiesięczną i skomplikowaną logistycznie organizacją wyjazdu do Stanów Zjednoczonych, co nastąpiło dziewięć miesięcy później. Nie trzeba dodawać, jak bardzo konieczność załatwienia ogromu spraw różnego autoramentu związanego z wyjazdem, a być może rozterki odnośnie decyzji o stałym pobycie za oceanem, mogły wpływać na kondycję psychiczną i niepokój emocjonalny, co musiało się przełożyć się na chwiejność interpretacyjną pianisty. Występ ten był jednym, o ile nie ostatnim w Polsce, przed definitywnym wyjazdem na stałe za ocean. Kolejne koncerty poprzedzające wyjazd do Stanów Zjednoczonych, a więc datowane na rok 1928, odbywały się przeważnie w Wiedniu. Jeden z takich koncertów miał miejsce 13 stycznia tegoż roku, w programie znalazły się m.in. utwory R. Schumanna³⁷.

Ważną działalnością Seweryna Eisenbergera była pedagogika. Należał do nielicznych koncertujących pianistów, który wykształcił ogromną liczbę uczniów. W tym gronie znalazło się wielu pianistów z Polski, krajów europejskich oraz Stanów Zjednoczonych. Większość z nich zrobiła karierę pianistyczną. Wśród uczniów Eisenbergera wywodzących się z Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie była też Władysława Markiewicz (bardziej znana jako Władysława Markiewiczówna), która studiowała u Eisenbergera w latach 1917–1920. To dzięki jej talentowi pedagogicznemu i przekazywaniu swoim uczniom wartości estetycznych i elementów sztuki pianistycznej przejętych w prostej linii od jej profesora, stała się wyróżniającą postacią w historii polskiej pianistyki³⁸. Krakowską uczennicą, następnie asystentką Eisenbergera była także Olga Martusiewicz-Maresch. Za sprawą Eisenbergera w historii krakowskiej pianistyki wytworzyła się tradycja wykonawcza dzieł Brahmsa (koncerty fortepianowe, *Wariacje na temat Haendla*) i Beethovena (sonaty i koncerty fortepianowe), którą jego uczniowie przekazywali

³⁶ S. Niewiadomski, *Recital Seweryna Eisenbergera*, „Warszawianka” 1927, R. 4, nr 330, s. 4.

³⁷ „Magyar Hirlap” 1928, nr 6 (8 I).

³⁸ Do wybitnych absolwentów Władysławy Markiewiczówny należeli Tadeusz Źmudzinski i Andrzej Jasiński oraz kompozytor Wojciech Kilar.

następnym pokoleniom polskich pianistów. Uczniem Eisnerberga był także Seweryn Turel, uczestnik III Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie (1937). Jednak licznie najwięcej uczniów wykształcił w Konserwatorium Sterna w Berlinie i Neues Wiener Konservatorium. I tak berlińskimi uczniami pianisty byli (wspomniani już): Heinrich Kaminski i Lili Kraus, zaś wiedeńskim uczniem był Włodzimierz Dolański Korab, który studiował u Eisenbergera ok. 1909 r.³⁹ Większość jego wiedeńskich uczniów nie miała jednak narodowości polskiej. Ciekawostką jest fakt,



**Ryc. 12. Lily Herz,
najwybitniejsza uczennica
S. Eisenbergera, Narodowy
Instytut Fryderyka Chopina**

że do Konserwatorium Wiedeńskiego na studia do Seweryna Eisenbergera przyjeżdżali pianiści ze Stanów Zjednoczonych. Jednym z nich był Kirk Ridge, który studiował tam w latach 1924–1926. Ale najwybitniejszą wiedeńską uczennicą Eisenbergera była Węgierka Lily Herz (ur. w 1909 r. w Budapeszcie), która brała udział w II Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w 1932 r., zdobywając XIV nagrodę⁴⁰.

Do uczniów Eisenbergera wykształconych podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych należeli m.in.: Sylvia Heschel z domu Straus, Herbert Haufrecht i Vivien Harvey Slater, także jego asystentka w Stanach Zjednoczonych, która piastowała tę funkcję do jego śmierci. Nagrała również pięć płyt długogrających z utworami Carla Czernego, nauczyciela Teodora Leszetyckiego, którego spuściznę także przekazywał swoim uczniom Seweryn Eisenberger⁴¹.

³⁹ B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 56, 66; S. Dybowski, *op. cit.*, s. 155; M. Szlezer, *Pianiści Krakowa...*

⁴⁰ Jest to nieznany fakt z życiorysu S. Eisenbergera. O tym, że Lily Herz była uczennicą pianisty, dowiadujemy się ze zdigitalizowanej strony węgierskiego czasopisma „Pester Lloyd” 1926, nr 13 (17 I): <https://adt.arcanum.com/en/search/results/?list=eyJxdWVyeSI6ICJzZXZlcmVpIGVpc2VuYmVYb2Z2YyIn0> (dostęp: 12.11.2021).

⁴¹ Por. <https://prabook.com/web/severin.eisenberger/1883155> (dostęp: 12.08.2021); L.T. Błaszczuk, *op. cit.*, s. 261; https://library.syr.edu/digital/guides_sua/html/sua_ridge_k.htm (dostęp: 21.10.2021).

Pobyty w Stanach Zjednoczonych

Nie wiadomo, jakimi przesłankami kierował się Seweryn Eisenberger, podejmując decyzję o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych. Być może trauma po przeżyciach spowodowanych wydarzeniami I wojny światowej w jakimś stopniu wpłynęła na tę decyzję. Pianista mógł również kierować się wizją rozwoju własnej kariery artystycznej, która na kontynencie amerykańskim mogła być bardziej błyskotliwa. Niewykluczone, że obserwował także rozwój kariery artystycznej innego, o trzy lata starszego krakowskiego pianisty, światowej sławy Józef Hofmanna, który w 1926 r. otrzymał stałe obywatelstwo w Stanach Zjednoczonych. Miał tam również szereg przyjaciół, z którymi zaprzyjaźnił się w okresie studiów w Wiedniu i podczas europejskich występów, a którzy także wyemigrowali za ocean. Jak pokazuje historia, decyzja była słuszną, albowiem uniknął tragicznego losu artystów żydowskich, którzy pozostając w Europie ogarniętej nazistowskim obłędem, zginęli w hitlerowskich obozach zagłady zlokalizowanych na terenie Polski i innych państw europejskich. Taki los dotknął na przykład wybitnego basy z Rzeszowa Hermana Hornera, który zginął w obozie w Biesiadce k. Mielca, Henriette Gottlieb (sopran, zmarła w łódzkim getcie w 1942 r.), Otilie Metzger-Lattermann (alt, zmarła w Oświęcimiu), Richarda Breitenfelda (baryton, zamordowany w Theresienstadt w 1942 r.) i wielu innych⁴².

Tak więc 30 sierpnia 1928 r. Eisenberger wyjechał na stałe do Stanów Zjednoczonych. Tę informację potwierdza lista pasażerów statku SS München of the North German Lloyd, datowana na ten dzień, na której widnieje nazwisko S. Eisenbergera. Kapitanem statku, który wypłynął w rejs z Bremen (Brema) do Nowego Jorku (przez Cherbourg i Queenstown) był H. Gößling⁴³. Razem z Eisenbergerem w podróż wyruszył jego przyjaciel, lwowski skrzypek Feliks Eyle. Przyjaźń obu Polaków trwała długo, zarówno w początkowym okresie osiedlenia się, jak i później, podczas podejmowa-

⁴² Por. https://en.wikipedia.org/wiki/Henriette_Gottlieb, https://en.wikipedia.org/wiki/Otilie_Metzger-Lattermann, https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Breitenfeld (dostęp – wszystkie: 28.08.2021); szerzej na temat kariery operowej Hermana Hornera piszę w artykule *Titulek – zapomniana rola. Herman Horner (1892–1942) – wybitny bas-baryton z Rzeszowa*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 69–112.

⁴³ Obok S. Eisenbergera na liście pasażerów statku do Stanów Zjednoczonych figurował także Feliks Eyle (jako Felix Eile). Por. https://www.gjenvick.com/Passengers/North_GermanLloyd/Muenchen-PassengerList-1928-08-30.html (dostęp: 29.07.2021).

nia posad w różnego typu instytucjach muzycznych tudzież kontynuowania kariery artystycznej. Pozostając w przyjacielskich stosunkach, w latach 30. obaj muzycy przyłączyli się do rejsu na pokładzie statku Majestic do Polski.

W Stanach Zjednoczonych Seweryn Eisenberger przez kilkanaście lat aktywnie działał na polu muzyki, prowadząc zarówno działalność koncertową, jak i pedagogiczną. Za sprawą listu polecającego od Ignacego Friedmana i Osipa Gabriłowicza, anonsowany jako pianista o „cudownej sztuce pianistycznej”, podjął posadę nauczyciela fortepianu w Cleveland Music School Settlement, następnie w Cincinnati Conserwatory⁴⁴. W Cleveland Eisenberger zetknął się z Arturem Rodzińskim, który był dyrygentem Cleveland Orchestra. Los mu sprzyjał, gdyż otoczyła go opieką (także Feliksa Eylego), późniejsza druga żona Artura Rodzińskiego, Halina Lilpop (Rodzińska)⁴⁵. Przyjaźń z Arturem Rodzińskim trwała wiele lat i zaowocowała licznymi sukcesami obu artystów podczas wspólnie realizowanych koncertów.

Rok 1930 przyniósł wiele wydarzeń artystycznych w karierze pianistycznej Seweryna Eisenbergera. Mianowicie 7 kwietnia tegoż roku ukazał się anons w „The New York Times” zatytułowany *DEBUT BY EISENBERGER. Polish Pianist, Now Resident in Ohio, Heard Here for First Time*. Koncert odbył się dzień wcześniej, 6 kwietnia, w Town Hall w Nowym Jorku. Pianista wykonał *Suitę g-moll* J.F. Haendla, *Wariacje „Ah, vous dirai-je, maman”* KV 265 W.A. Mozarta, *Sonatę f-moll* op. 5 J. Brahmsa i sześć utworów F. Chopina (nie podano szczegółów). Warto zauważyć, że jest to program, który – z wyjątkiem Brahmsa i Chopina – dość rzadko pojawiał się w programach koncertów Eisenbergera. Na tym koncercie grę pianisty podziwiali znani muzycy, jak m.in. niemiecki pianista i pedagog żydowskiego pochodzenia koncertujący w Stanach Zjednoczonych Carl Friedberg⁴⁶. Kilka miesięcy później, 18 października 1930 r., Eisenberger wystąpił już w nowojorskiej Carnegie Hall. Wykonał *Etiudę koncertową es-moll* węgierskiego pianisty i kompozytora Ernsta Dohnányiego, *Baladę d-moll* op. 10 i *Rapsodię h-moll* J. Brahmsa, *Impromptu G-dur* i *Soirées de Vienne* F. Schuberta (ostatni – w opracowaniu F. Liszta), *Kreislerianę* op. 16 R. Schumanna i *Sonatę f-moll „Appassionata”* op. 57 L. Beethovena.

⁴⁴ Por. <https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/> (dostęp: 18.08.2021).

⁴⁵ D. Rosenberg, *The Cleveland Orchestra Story: „Second to None”*, s. 137, 569; L.T. Błaszczuk, *op. cit.*, s. 61.

⁴⁶ *DEBUT BY EISENBERGER. Polish Pianist, Now Resident in Ohio, Heard Here for First Time*, NYT, 7.04.1930 (nr 26.371), s. 20.

Nie trzeba dodawać, że Carnegie Hall była zarezerwowana dla najwybitniejszych pianistów światowego formatu⁴⁷.

W 1931 r. Eisenberger wykonał po raz pierwszy w Stanach Zjednoczonych *Koncert fortepianowy c-moll* (nr 24 KV 491) Mozarta. W tym samym roku, 30 października, pianista wystąpił z triem fortepianowym w sali koncertowej Biblioteki Kongresu USA. Towarzyszyli mu amerykański skrzypek William Kroll i rosyjski wiolonczelista Alexander Barjansky. Dwa lata później, w 1933 r., dokonał amerykańskiego prawykonania *IV Symfonii koncertującej* Karola Szymanowskiego pod batutą wspomnianego Artura Rodzińskiego. W latach 30. XX w. regularnie występował w audycjach radiowych nadawanych przez amerykańską rozgłośnię WABC w każdy sobotni wieczór jako solista z towarzyszeniem Cincinnati Orchestra (z Cincinnati Conservatory). Jak wspomina jego asystentka Vivien Harvey Slater, podczas tych występów, które nb. odbywały się na żywo, przewracała kartki nutowe, siedząc obok pianisty przy fortepianie. Swego rodzaju nobilitacją było objęcie działalności artystycznej Eisenbergera przez ten sam management, który otoczył opieką przebywających w Stanach Zjednoczonych pianistów – Józefa Hofmanna i Ignacego Friedmana⁴⁸.

Współpraca z Arturem Rodzińskim trwała aż do lat 40. XX w., a więc do końca kariery artystycznej Eisenbergera. W latach 30., dokładnie w 1934 r., pod batutą Rodzińskiego pianista zagrał *V koncert fortepianowy Es-dur* op. 73 L. Beethovena⁴⁹. Dzieło to było później wykonywane przez obu artystów co najmniej jeszcze jeden raz, w 1941 r., z tą samą clevelandzką orkiestrą (o czym mowa będzie w dalszych fragmentach). Był to ostatni publiczny występ pianisty.

Seweryn Eisenberger był nie tylko znakomitym pianistą, lecz także osobą o szerokich horyzontach, znającą historię i literaturę muzyczną. Świadczy o tym pewna nietypowa historia, która zdarzyła się w 1935 r. i dotyczyła współpracy z Arturem Rodzińskim. Pianista oddał Rodziń-

⁴⁷ A PLEASING RECITAL. Eisenberger Presents a Piano Program Almost Wholly Vienne, NYT 19.10.1930 (nr 26.566), s. 29.

⁴⁸ Istnieją rozbieżności co do daty prawykonania *IV Symfonii koncertującej* K. Szymanowskiego; Vivien Harvey Slater podaje rok 1933, zaś D. Rosenberg – 1934; por. hasło: Vivien Harvey Slater, pianist. Severin Eisenberger, Vivien Slater's teacher, <https://sites.google.com/site/vivienharveyslater/severin-eisenberger> (dostęp: 31.08.2021); D. Rosenberg, *The Cleveland Orchestra Story...*, s. 677; *Report of the Librarian of Congress. For the Fiscal Year Ending June 30, 1932*, Waszyngton 1932, s. 166.

⁴⁹ D. Rosenberg, *op. cit.*, s. 130, 148.

skiemu pewną przysługę, związaną z pracą tego dyrygenta z clevelandzką orkiestrą nad amerykańską premierą opery *Lady Macbeth of Mzensk* Dymitra Szostakowicza, która miała być wystawiona w Metropolitan Opera w Nowym Jorku (dzieło uznano wówczas za dość kontrowersyjne ze względu na sceny ukazujące przemoc). Mianowicie Eiesenberger pomógł Rodzińskiemu usunąć liczne błędy z partytury opery, które następnie były nanoszone do partii poszczególnych instrumentów przez pracowników biblioteki. Świadczy to również o świetnej znajomości wielu dzieł ze światowej, niepianistycznej literatury muzycznej, oraz doskonałym słuchu i pamięci muzycznej Eisenbergera. Całe wydarzenie sponsorowała Liga Kompozytorów (League of Composers), amerykańska organizacja promująca twórczość żyjących kompozytorów⁵⁰.

Artur Rodziński to nie jedyny dyrygent, z którym współpracował Seweryn Eisenberger podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych. W Cleveland pianista zetknął się z rosyjsko-amerykańskim dyrygentem Nicolaïem Grigorievichem Sokoloffem, który prowadził Cleveland Orchestra przez 15 sezonów (1918–1933). Wielkim wydarzeniem ostatniego sezonu pracy Sokoloffa z clevelandzką orkiestrą był koncert upamiętniający stulecie urodzin Johannes Brahmsa. Z tej okazji zorganizowano dwa koncerty, 7 i 8 kwietnia 1933 r., na których obok *Uwertury akademickiej* wykonano *I koncert fortepianowy d-moll* J. Brahmsa. Jak nadmieniał Donald Rosenberg, dzieła Brahmsa stanowiły czołowy repertuar zespołu z Cleveland. Udział artysty w tym koncercie podkreślał wysoką pozycję Eisenbergera jako pianisty na amerykańskiej ziemi⁵¹.

Jak wyżej nadmieniono, w trakcie pobytu w Stanach Zjednoczonych Seweryn Eisenberger odbył rejs do Polski statkiem Majestic, jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. W tej podróży towarzyszyli mu przyjaciel skrzypek Feliks Eyle, nowojorski krytyk muzyczny Otto Bing i urodzony w Warszawie tenor Metropolitan Opera Max Altglass. Wedle informacji udostępnionej na stronie Narodowego Archiwum Cyfrowego było to w przedziale czasowym pomiędzy 1935 a 1939 r.⁵² Z tej podróży zachowała się fotografia:

⁵⁰ *Ibidem*, s. 149–150.

⁵¹ *Ibidem*, s. 130, niektóre źródła podają, że Sokoloff prowadził clevelandzką orkiestrę przez 14 lat; por. <https://web.archive.org/web/20090510072805/http://www.jcu.edu/chemistry/NAOSMM/2007/FamousPeople.html> (dostęp: 12.08.2021).

⁵² Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-6490, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/131990/h:397/> (dostęp: 18.08.2021).



Ryc. 13. Zdjęcie z rejsu ze Stanów Zjednoczonych do Polski statkiem *Majestic*, od lewej stoją: skrzypek Feliks Eyle, nowojorski krytyk muzyczny Otto Bing, Seweryn Eisenberger, kapitan statku i tenor Metropolitan Opera w Nowym Jorku Max Altglass, 1935–1937, autor nieznany, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/11/6490

Biorąc pod uwagę sytuację polityczną Europy w latach 30. XX w. oraz kalendarz koncertowy Eisenbergera, wizyta odbyła się najprawdopodobniej w roku 1936 lub 1937. Przemawia za tym jeszcze jeden fakt, mianowicie data śmierci widocznego na zdjęciu, pochodzącego z Norymbergi krytyka muzycznego Otto Binga, który zmarł w listopadzie 1937 r., co zawęży przedział czasowy podróży⁵³. Nie wiadomo, ile czasu pianista spędził w Polsce i kiedy powrócił do Stanów Zjednoczonych. Seweryn Eisenberger mógł odbyć podróż do Europy także wcześniej, z początkiem lat 30. XX w. Świadczą o tym wzmianki prasowe z 1932 r. w węgierskich czasopiśmie, wedle których pianista występował w Londynie, Hamburgu i Budapeszcie⁵⁴.

Seweryn Eisenberger znany był nie tylko w środowisku muzycznym, lecz również w szeroko rozumianym środowisku kulturalnym, nie wyłączając świata filmu. Sprzyjały temu liczne tourné koncertowe w Europie i Ameryce oraz wysoka pozycja krakowianina w świecie artystycznym.

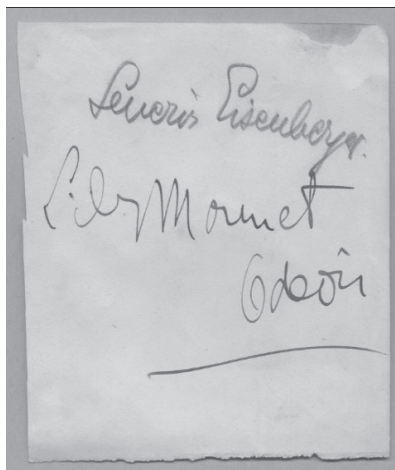
⁵³ Por. OTTO BING, 67, *CRITIC, HEART STROKE VICTIM*. *Music Writer for German Paper Dies on Way to His Office From Town Hall Recital*, NYT, 15.11.1937 (nr 29.150), s. 23.

⁵⁴ Por. „As Est” 1932, nr 131 (15 VI), „Uj Közlöny” 1932, nr 142 (14 VI).

Jedną z pamiątek bywania w różnych środowiskach artystycznych jest dedykacja opatrzona własnoręcznym podpisem na fotografii Eisenbergera przy fortepianie, ofiarowana francuskiej aktorce Lily Mounet⁵⁵:



Ryc. 14. S. Eisenberger, zdjęcie z pobytu w Stanach Zjednoczonych, strona firmy fonograficznej Arbiter of Cultural Traditions (dawna Arbiter Recording Company), autor nieznany



Ryc. 15. Rewers zdjęcia, które S. Eisenberger ofiarował francuskiej aktorce Lily Mounet z imienną dedykacją

Pianista działał również na wielu polach życia artystycznego, w tym powiązanych z przemysłem okoł artystycznym. Podobnie jak w Niemczech, obok wielu znamienitych pianistów światowej sławy koncertujących w Stanach Zjednoczonych, nawiązał współpracę z producentem fortepianów w Cincinnati – The Baldwin Piano CO⁵⁶. Był zatem osobowością o licznych aktywnościach, umiejącą wykorzystać rozmaite kontakty i poruszać się w wielu dziedzinach ówczesnego życia społeczno-gospodarczego.

W latach 30. Eisenberger był już na ziemi amerykańskiej sławnym pianistą. Dowodzi tego anons w nowojorskiej prasie, dotyczący początku 18. sezonu koncertowego Cleveland Orchestra, który otwierały dwa kon-

⁵⁵ Por. <https://www.abebooks.com/paper-collectibles/Severin-Eisenberger-1879-1945-Rare-signed-page/30782475678/bd> (dostęp: 18.08.2021).

⁵⁶ Świadczy o tym reklama The Baldwin Piano CO, Cincinnati, umieszczona w marcu 1936 r., por. „The Etude Magazine: 1883–1957”, 3-1-1936, Volume 54, Number 03 (March 1936). Gardner-Webb University, s. 128.

certy, 10 i 12 października 1935 r. (było ich łącznie osiemnaście). Występował obok najslawniejszych instrumentalistów koncertujących w USA. Należeli do nich m.in.: Jascha Heifetz, Natan Milstein, Joseph Fuchs, Carl Friedberg, Leonard Rose, Raya Garbousova, Emanuel Feuerman, Victor de Gomez, Mischa Levitzki⁵⁷. Ostatnie lata kariery artystycznej nie znajdują odzwierciedlenia w informacjach prasowych. Być może Eisenberger nie koncertował już tak często. Jak wyżej nadmieniono, Seweryn Eisenberger zakończył działalność koncertową 17 stycznia 1941 r. w Cleveland. Był to ostatni publiczny występ pianisty z udziałem clevelandzkiej orkiestry pod dyktando Artura Rodzińskiego. Program zawierał *V Koncert fortepianowy Es-dur* op. 73 Beethovena. W koncercie wzięli udział także inni soliści: koncertmistrz clevelandzkiej orkiestry skrzypiek Joseph Fuchs oraz pierwszy wiolonczelista (także z tego zespołu) Leonard Rose, wykonując podwójny *Koncert a-moll* na skrzypce i wiolonczelę Brahmsa. W programie znalazło się również nieznanne opracowanie/transkrypcja Juliusza Wertheima *Toccaty i fugi d-moll* J.S. Bacha. W Stanach Zjednoczonych Eisenberger wykonywał także utwory współczesne. Warto dodać, że obok wspomnianego prawykonania *IV Symfonii koncertującej* Karola Szymanowskiego pianista miał w repertuarze również utwory współczesnych kompozytorów: Zoltana Kodályego i Hansa von Dohnányiego. Dwa dni po śmierci pianisty, 13 grudnia 1945 r., na łamach „The New York Times” ukazała się ostatnia informacja o działalności koncertowej Eisenbergera, przedstawiająca w dużym skrócie jego artystyczny życiorys⁵⁸.

Seweryn Eisenberger zyskał miano wybitnego pedagoga, o czym świadczą wspomnienia jego amerykańskich uczniów. Był jednym z nielicznych koncertujących pianistów, który wykształcił tak znaczną ich liczbę. Zdaniem uczennicy i asystentki Eisenbergera Sylvii Heschel, która studiowała u niego w Nowym Jorku we wczesnych latach 40. XX w., wielkość tego artysty polegała na tym, że sama jego obecność sprawiała, że grało się lepiej. Jego osobowość, sposób wypowiedzi, wyraz twarzy, słowem, wszystko, zdaniem pianistki, inspirowało⁵⁹.

⁵⁷ *Cleveland Orchestra*, NYT, 16.06.1935 (nr 28.267), s. 5; *NOTES HERE AND AFIELD. Cincinnati Orchestra Looks to Forty-first season – In Richmond*, NYT, 30.06.1935 (nr 28.281), s. 139; *CINCINNATI ORCHESTRA PLANS*, NYT, 6.10.1935 (nr 28.379), s. 162.

⁵⁸ P. Krzywicki, *From Paderewski to Penderecki: The Polish Musician in Philadelphia*, Lulu Publishing Services, Morrisville, North Carolina 2016, s. 92; M. Szlezer, *op. cit.*; NYT, 13.12.1945 (nr 32.100), s. 27.

⁵⁹ Por. <https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/> (dostęp: 18.08.2021).

Eisenberger zmarł w nocy 11 grudnia 1945 r. we własnym apartamencie na Manhattanie w Nowym Jorku na atak serca (mieszkał pod adresem 36 West Eighty-fourth Street). Miał dwie żony. Pierwszą była Słowaczka Margarethe Gretl von Szescey-Keresztes (Fanto), ekszżona Węgra o nazwisku Franz von Szescey-Keresztes de Csikbánfalva. Drugą żoną była Anna Eisenberger z domu Spira. Ale jak donosi „The New York Times” z 15 grudnia 1945 r., pianista owdowił żonę Edith, która oficjalnie nie figuruje jako członek rodziny w drzewie genealogicznym zamieszczonym na portalu geni.com (prawdopodobnie pozostawał w nieformalnym związku). Miał dwie córki, z Margarethe Gretl von Szescey-Keresztes miał Agnes (Agnieszkę), i Stellę, której matką była druga żona pianisty Anna Eisenberger (mieszkała w Anglii, wcześniej zmarła). Agnes Eisenberger przyszła na świat 22 lutego 1923 r. w Wiedniu (zmarła na raka 26 grudnia 2002 r.)⁶⁰. Karierę muzyczną zrobiła jednak za oceanem, będąc agentem muzycznym w nowojorskim Colbert Artists. Była menedżerem m.in. Georga Soltiego, Joan Sutherland i Jean-Pierre Rampala oraz Alfreda Brendela. Jak pisze Marek Szlezer, w jej działaniu istotne znaczenie miał fakt, że jej ojciec był szczególnie oddany muzyce Beethovena i, podobnie jak później czynił to Brendel, wykonywał jego wszystkie 32 Sonaty fortepianowe na seriach recitali⁶¹. Niewątpliwie to ona miała największy wkład w ocalenie dorobku dyskograficznego swego ojca.

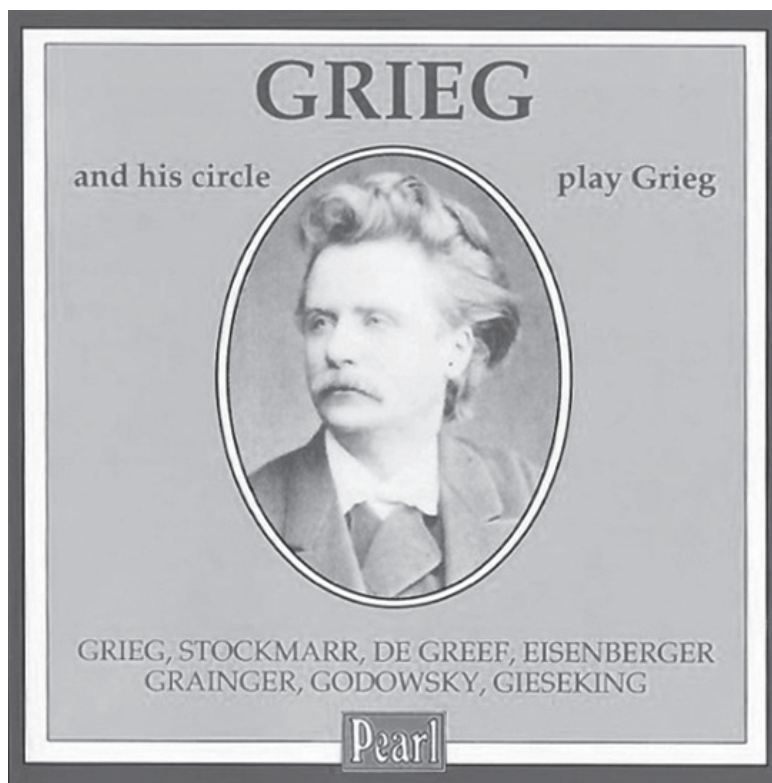
Dyskografia

Wiele utworów w wykonaniu Seweryna Eisenbergera utrwaliła amerykańska firma nagraniowa Pearl. Wśród nich znajdują się koncerty fortepianowe: *f-moll* Chopina, *a-moll* Griega, zarejestrowane w 1938 r. na dwóch koncertach z orkiestrą Konserwatorium w Cincinnati pod dykcją

⁶⁰ Por. <https://www.geni.com/people/Margarethe-Gretl-von-Szescey-Keresztes/600000011423722791>, <https://www.geni.com/people/Severin-Eisenberger/6000000020824435798> (dostęp – obydwie: 29.04.2021); <https://www.geni.com/people/Agnes-Eisenberger/6000000020824592654> (dostęp: 13.08.2021); <https://variety.com/2003/scene/people-news/agnes-eisenberger-1117878441/> (dostęp: 13.08.2021).

⁶¹ Istnieje też inna wersja pozyskania nagrań, którą podaje Allan Evans, mianowicie nagrania pianisty miała uratować wdowa po Eisenbergerze; por. <https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/> (dostęp: 18.08.2021); M. Szlezer, *op. cit.*; SEVERIN EISENBERGER, A CONCERT PIANIST, 66, NYT 13.12.1945 (nr 32.100), s. 27.

łotewskiego emigranta z Rygi Aleksandra von Kreislera. Na płycie wydanej w 1992 r. o numerze Pearl – GEMM CD 9933 Eisenberger wykonuje *Koncert a-moll* Griega jako jedyny pianista z orkiestrą Konserwatorium w Cincinnati (dyr. A. Kreisler). Pozostali pianiści grają solowe utwory Griega, w tym sam Edward Grieg w archiwalnym nagraniu prawdopodobnie z 1906 r., które dostępne jest na platformie You Tube⁶² (obok wymienionych grają pianiści: Johanna Stockmarr, Arthur de Greef, Percy Grainger, Leopold Godowski i Walter Giesecking).

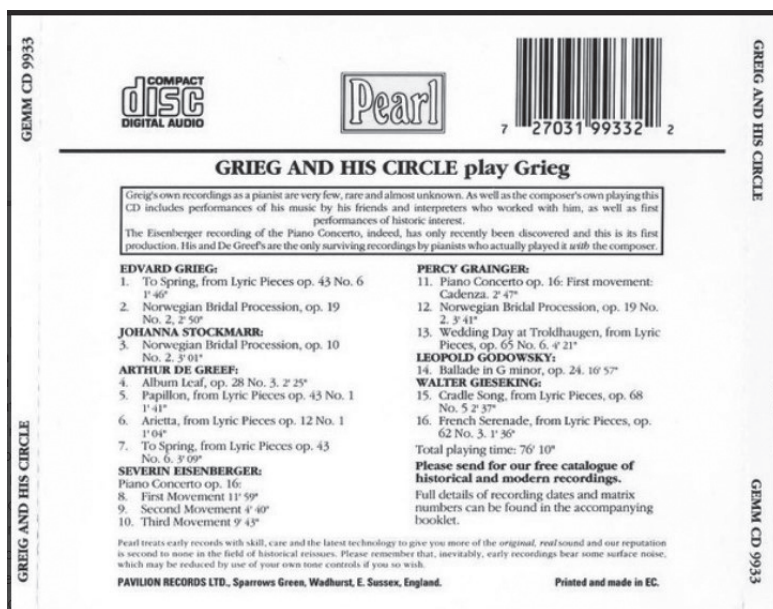


Ryc. 16. Okładka płyty z nagraniami S. Eisenbergera wydanej w 1992 r.
o numerze Pearl – GEMM CD 9933

Z Edwardem Griegiem Seweryn Eisenberger nawiązał bezpośredni kontakt jeszcze wcześniej. Mianowicie pianista nagrał w Berlinie *Koncert*

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=6wRwhtCMhUI> (dostęp: 9.06.2021).

a-moll tego norweskiego kompozytora, pod jego batutą. Nagranie to zostało uwiecznione z końcem lat 30. XX w. na innej płycie wydanej przez tę samą firmę Pearl o numerze 9858⁶³.



Ryc. 17. Okładka płyty z nagraniami S. Eisenbergera wydanej w 1992 r.
o numerze Pearl – GEMM CD 9933

W interpretacji Eisenbergera zachowały się również nagrania utworów solowych Schumanna, Brahmsa, Scarlattiego-Tausiga, Schuberta-Lisza, Brahmsa-Friedmana. Eisenberger pozostawił również wybitne nagrania koncertów Beethovena (nr 2, 3, 4, 5, *Fantazję c-moll* na fortepian, chór i orkiestrę op. 80), Brahmsa (*d-moll* op. 15), Mozarta (*d-moll* KV 466 i *c-moll* KV 491), Schumanna (*a-moll* op. 54), oraz utwory Saint-Saënsa (*Wariacje na temat Beethovena* op. 35) i Czajkowskiego (*Trio fortepianowe a-moll* op. 50). Nie wiadomo, czy istnieje zapis fonograficzny ostatniego

⁶³ P. Krzywicki, *op. cit.*, *From Paderewski to Penderecki: The Polish Musician in Philadelphia*, Lulu Publishing Services, Morrisville, North Carolina 2016, s. 92. Jak nadmieniał Roland Jackson, z Griegiem utrzymywał osobiste kontakty nie tylko S. Eisenberger, lecz również wymieniony wyżej pianista Arthur de Greef (wymieniony na płycie o numerze Pearl – GEMM CD 9933), por. *idem*, *Performance Practice: a Dictionary-Guide for Musicians*, Routledge, New York – London 2005, s. 169.

występu Eisenbergera z 1941 r., kiedy to pianista wystąpił w Cleveland z towarzyszeniem tamtejszej orkiestry pod dyktando Artura Rodzińskiego, wykonując *V Koncert fortepianowy Es-dur* op. 73 Beethovena⁶⁴.

Pośmiertnie w 1995 r. na rynku brytyjskim ukazało się nagranie w interpretacji Seweryna Eisenbergera dzieł różnych kompozytorów, wydane przez firmę fonograficzną Opal. Na płycie znalazły się m.in. utwory: F. Chopina, R. Schumanna, J. Brahmsa (o czym mowa będzie dalej).

Styl gry i walory pianistyki Seweryna Eisenbergera w świetle krytyki muzycznej

Seweryn Eisenberger był cenionym interpretatorem wielu dzieł światowej literatury pianistycznej. Jako uczeń Leszetyckiego, interpretację dzieł Beethovena, docenianą przez wielu krytyków muzycznych i pianistów, zawdzięczał przekazowi w prostej linii Beethoven – Czerny – Leszetycki⁶⁵. Eisenberger uważał, że niekiedy wydania nutowe dzieł Beethovena powinny mieć zmieniony zapis ze względu na pedalizację i inne elementy interpretacyjne. W jednym z wywiadów stwierdził, że zostało mu to przekazane w autorytatywny sposób przez Ehrlicha, ulubionego ucznia Carla Czernego. Jego liczna grupa uczniów przywołuje szereg wypowiedzi odnośnie do złej interpretacji nie tylko utworów wspomnianego ostatniego klasyka wiedeńskiego, lecz także innych kompozytorów. Eisenberger był również zafascynowany interpretacją utworów Johannes Brahmsa w wykonaniu kompozytora. Słyszał go dwukrotnie na żywo podczas studiów u Ehrlicha w Berlinie oraz w okresie wiedeńskim. Miał nawet okazję uścisnąć mu rękę, uważał go za muzycznego boga. Podziw dla tej muzyki skutkował głębokimi studiami utworów tego niemieckiego kompozytora. W ślad za tym poszło mistrzostwo interpretacyjne dzieł Brahmsa, które wzbudzało wielki podziw krytyki muzycznej. Zanim Eisenberger wyjechał do Stanów Zjednoczonych, grał obydwa koncerty fortepianowe Brahmsa na koncertach europejskich co najmniej osiemnaście razy. Był niezwykle wymagający w zakresie wydobywania wszelkich subtelności interpretacyjnych. Sylwia

⁶⁴ <https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/> (dostęp: 18.08.2021); S. Dybowski, *op. cit.*, s. 152.

⁶⁵ Carl Czerny był uczniem L. Beethovena, zaś Teodor Leszetycki – Carla Czernego.

Heschel przytacza cenne uwagi pianisty na temat interpretacji utworów innych pianistów. Powołując się na list od profesora datowany na 16 stycznia 1945 r., autorka przytacza komentarz Eisenbergera dotyczący występu kilku pianistów, których usłyszał na koncercie w Town Hall w Nowym Jorku. Stwierdził w nim, że wszyscy grają szybko i głośno. Zasugerował też, że być może następnego dnia ktoś zagra jeszcze szybciej i głośniej, a w muzyce nie o to chodzi. Koncert ucznia Leszetyckiego Artura Schnabla Eisenberger ocenił, że to było oszałamiające, ale złe. Był przeciwny grze, która na pierwszym miejscu stawiała popis techniczny, gdyż interpretacja powinna mieć jakiś głębszy sens muzyczny, a technika – miała być jednym z jej elementów. W karierze Eisenbergera pianistyka nie zawsze była głównym elementem działalności muzycznej. Pianista miał także okres przerwy od koncertowania. Mogło to być w drugiej połowie lat 30. XX w., kiedy zajął się kompozycją. Napisał wówczas symfonię, sonatę fortepianową i pieśń. Szybko jednak stwierdził, że nie jest wystarczająco twórczy i że jego powołaniem jest odtwórczość⁶⁶. Niedługo potem powrócił do koncertowania.

Krytyka muzyczna wysoko oceniała umiejętności pianistyczne Eisenbergera, chociaż w zagranicznej i zwłaszcza polskiej prasie można znaleźć opinie krytyczne. Te jednak, choć nieliczne, niekiedy były nad wyraz dosadne. Jego grę, z jednej strony, wyróżniała wspaniała technika i przede wszystkim piękny dźwięk, „mieniący się tysiącami kolorów i zróżnicowaną «ciepłotą»”. Chociaż, z drugiej strony, jak pisze Stanisław Dybowski, jego kapryśna gra oraz pewna dowolność rytmiczna i tekstowa stała się jego stylem⁶⁷. Potwierdzeniem niezwyklej wrażliwości kolorystycznej, którą Eisenberger potrafił wydobyć z fortepianu, był wspomniany koncert w Brukseli w 1912 r., na którym pianista wykonał *Fantazję* op. 17 Schumannna, *Sonatę b-moll* Chopina, *Wariacje na temat Paganiniego* Brahmsa. Krytyk muzyczny Franz Hacks napisał, że recital pianisty był prawdziwym świętem. Olśniewająca technika i wirtuozeria pozwalają zaliczyć Eisenbergera do prawdziwych mistrzów. Najtrudniejsze *Wariacje na temat Paganiniego* Brahmsa zdaniem autora są dla artysty igraszką. Ale największym walorem gry jego zdaniem jest kolorystyka, która polega na zmianie barwy tonów, operowaniu gradacjami i kontrastami, barwami światła i cienia, którą to umiejętność posiada niewielu pianistów. Autor zauważył jednak

⁶⁶ <https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/> (dostęp: 18.08.2021); S. Dybowski, *op. cit.*, s. 153.

⁶⁷ S. Dybowski, *op. cit.*, s. 152.

pewną dowolność rytmiczną. Pozytywnie wyróżnił interpretację *Sonaty b-moll* Chopina w swojej ruchliwości, ale zarzucił brak równości obu rąk w akordach w *Marszu żałobnym*. Najwięcej uwag było do *Fantazji* Schumanna, której druga część – zdaniem krytyka – była zagrana za szybko. Recenzent zarzucił także stosowanie dowolności rytmicznych, typowych dla instrumentalistów nierozumiejących muzyki. Niemniej jednak cały recital był wielkim sukcesem, za sprawą rzadkich umiejętności muzyka-kolorysty, z których nb. – jak dalej pisał autor – „sam Eisenberger do końca nie zdawał sobie sprawy”. Występ został nagrodzony aplauzem publiczności i ostatecznie zakończył się dwoma bisami⁶⁸. Rok wcześniej Eisenberger dwukrotnie zagrał w Szwedzkiej Akademii Muzycznej w Sztokholmie (por. tabela 1, program koncertu z 9 i 12 listopada 1911 r.). Krytyka muzyczna dobrze przyjęła grę Polaka. Podkreślono piękno gry w II części *Andantino* z *Sonaty g-moll* op. 22 R. Schumanna, chociaż anonimowy recenzent zarzucił niekiedy zbyt siłowy dźwięk. Na drugim beethovenowskim koncercie (12 listopada) ten sam autor zaznaczył stylową interpretację utworów Beethovena. Ostatecznie koncerty podobały się publiczności, która nagrodziła pianistę rzęśistymi oklaskami, skłaniając artystę do kilku bisów⁶⁹.

Pierwszy koncert Seweryna Eisenbergera w wolnej Polsce odbył się już 29 listopada 1918 r. w Filharmonii Warszawskiej, na którym pianista wykonał *II Koncert B-dur* op. 83 J. Brahmsa (orkiestrą dyrygował Z. Birnbaum). Dwa dni później, 1 grudnia, pianista obok *Koncertu fortepianowego a-moll* op. 54 R. Schumanna na filharmonicznej estradzie wykonał także utwory solowe. W warszawskiej prasie ukazała się krótka wzmianka (anonimowego autora podpisującego się inicjałami F.B.), że pianistę „oklaskiwano gorąco i zmuszono do kilku nadprogramowych dodatków”. Jednak ta ocena nie była do końca jednoznaczna, albowiem autor określił Eisenbergera jako „prawie całkowicie znakomitego fortepianistę”, co sugeruje, że gra miała jakieś mankamenty⁷⁰.

Niezwykle pochlebną ocenę gry Seweryna Eisenbergera wystawił recenzent podpisujący się jako „Grd” (prawdopodobnie Leon Gruder) po listopadowym koncercie we Lwowie w 1919 r.:

⁶⁸ „Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique Et de Theâtres Lyriques”, 1912, t. 58, Bruksela, Paryż, s. 718.

⁶⁹ „Svensk Musiktidning” 1911, R. 31, nr 17 (15 XI), s. 130.

⁷⁰ „Kurjer Warszawski”: wyd. wieczorne, 1918, R. 98, nr 329 (28 XI), s. 5; wyd. poranne, 1918, R. 98, nr 330 (30 XI), s. 5; wyd. wieczorne, 1918, R. 98, nr 334 (3 XII), s. 4.

P. Seweryn Eisenberger po przerwie kilkunastoletniej, zawitał znowu do Lwowa i zdołał publiczność naszą podbić z większym jeszcze tryumfem swoim niż kiedykolwiek przedtem. Szczyt powodzenia w koncercie osiągnął sonatami: *Appassionata* Beethovena i *Brahmsowską f-moll*. Artysta rozporządza obecnie nie tylko ogromną techniką i uderzeniem o rozlicznych odcieniach i barwach, lecz umie nadto nieskazitelnie produkcję swoją uduchowić w wysokim stopniu i przemówić nią do słuchaczy jasno i przekonująco⁷¹.

„Pozytywno-krytyczna” recenzja ukazała się w „Warszawianie” po koncercie, który odbył się 30 listopada 1927 r. w Warszawie. Stanisław Niewiadomski określił Eisenbergera jako jednego z najznajmniejszych pianistów współczesnych, którego „gra była zawsze źródłem czystego, pełnego powagi zadowolenia artystycznego”. Recenzent jednak zauważył również „szczyrby i rysy” oraz „zniekształcone odłamy” w grze, pośród których na szczęście były też wspaniałe fragmenty, które „wyszły spod ręki mistrza”⁷². Przypomnijmy, że pianista w tym czasie był w trakcie realizacji planów wyjazdu z Polski i osiedlenia się na stałe w Stanach Zjednoczonych, co mogło mieć wpływ na jakość gry i pewne „rozchwianie” emocjonalne.

W prasie amerykańskiej nie znajdziemy krytycznej recenzji na temat sztuki pianistycznej Seweryna Eisenbergera. Od początku pobytu w Stanach Zjednoczonych uważany był za mistrza klawiatury. Jedną z ważniejszych recenzji w karierze Eisenbergera ukazała się po debiutanckim koncercie w Town Hall w Nowym Jorku w 1930 r. (6 kwietnia). Przypomnijmy, w programie koncertu znalazły się utwory J.F. Haendla, *Suita g-moll*, W.A. Mozarta, *Wariacje „Ah, vous dirai-je, maman”* KV 265, J. Brahmsa, *Sonata f-moll* op. 5 i sześć utworów F. Chopina. Szczególny zachwyt zdobyła sonata Brahmsa, która zdaniem anonimowego autora mieniła się różnorodnymi nastrojami i pianistycznymi efektami, za sprawą „śpiewających tonów i harmonii orkiestrowej”. Podkreślił także wierność tekstowi nutowemu i oszczędność gestów, które sprawiły, że występ był „rzadką przyjemnością”⁷³.

Warsztat pianistyczny Eisenbergera został także doceniony w kolejnej recenzji, tym razem z koncertu w Carnegie Hall, który odbył się 18 października 1930 r. Podkreślono w niej śpiewny dźwięk, legato, powtarzalną,

⁷¹ Por. GM 1920, R. II, nr 7 i 8, s. 59.

⁷² S. Niewiadomski, *Z życia muzycznego. Recital Seweryna Eisenbergera*, „Warszawianka” 1927, R. 4, nr 330 (I XII), s. 4.

⁷³ *DEBUT BY EISENBERGER. Polish Pianist, Now Resident in Ohio, Heard Here for First Time*, NYT, 7.04.1930 (nr 26.371), s. 20.

dojrzałą frazę, a więc elementy, które posiada niewielu artystów, zaś samego pianistę określono jako „poetę fortepianu”. Na zakończenie tej relacji anonimowy autor stwierdził, że ci, którzy nie byli na recitalu, przegapili najbardziej satysfakcjonującą grę, jaką można było usłyszeć w tym sezonie artystycznym⁷⁴. Recenzja z tego koncertu, jaka ukazała się w „The New York Times”, otworzyła pianicie drzwi do wielkich estrad koncertowych w Stanach Zjednoczonych.

W Carnegie Hall Eisenberger wystąpił drugi raz niespełna miesiąc później, 15 listopada 1930 r., z programem beethovenowskim. Pianista wykonał 32 *wariacje c-moll* WoO 80, *Andante F-dur*, pięć *Bagatel* z op. 110 i 125 oraz trzy sonaty fortepianowe: *As-dur* op. 26, *cis-moll* „*Księżycową*” op. 27 i *c-moll* op. 111. Ten sam anonimowy recenzent znów obdarzył artystę szeregiem komplementów. Podkreślił wrażliwość i szczerą osobowości, doskonałość techniczną gry, zwłaszcza w błyskotliwym *staccato* w tercjach i oktawach. Jego zdaniem Eisenberger zaprezentował się nie jako wirtuoz w wielkim stylu, ale jako pianista, który stworzył intymny nastrój w ogromnej sali w świetle reflektorów, co w takiej sali koncertowej jest rzadkością. Koncert miał jednak pewne mankamenty, gdyż na koniec recenzent dodał, że pianista robił dłuższe przerwy po każdym utworze, co spotkało się z niejednoznacznym przyjęciem publiczności⁷⁵.

Następne wzmianki o działalności koncertowej Eisenbergera miały charakter czysto informacyjny. Przedstawiały plany nadchodzących sezonów koncertowych i programy.

Jedna z bardziej krytycznych recenzji sztuki pianistycznej Eisenbergera ukazała się po jego śmierci, w 1996 r., w brytyjskim magazynie wydawanym online „Gramophone. The World’s Best Classical Music Review”. Przedmiotem recenzji była płyta wydana przez wspomnianą firmę fonograficzną Opal w 1995 r. (Opal – CD 9858). W nagraniu obok Seweryna Eisenbergera wystąpiła Cincinnati Conservatory Orchestra pod dyktando Alexandra von Kreislera. Płyta zawiera obszerny program z następującymi utworami: *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 F. Chopina, *Fantasiestücke* op. 12 (*Des Abends, Auschwung*) i 111 nr 2 oraz *Novelette h-moll* op. 99 R. Schumanna, *Walc As-dur* nr 15 i *D-dur* nr 2, *Intermezzo As-dur* op. 76 nr 3, *Rapsodia g-moll* op. 79 nr 2 J. Brahmsa, *Capriccio E-dur*

⁷⁴ A PLEASING RECITAL. Eisenberger Presents..., NYT, 19.10.1930 (nr 26.566), s. 29.

⁷⁵ EISENBERGER IN CONCERT. Pianist’s Second Appearance at Carnegie Hall Delights Audience, NYT, 16.11.1930 (nr 26.594), s. 24.

D. Scarlattiego w opracowaniu K. Tausiga, *Soiree de Vienne* F. Schuberta w opracowaniu F. Liszta. Recenzent Bryce Morrison przedstawił szereg zarzutów dotyczących tempa, zbyt dużego uwydatnienia elementów cygańskich w walcach J. Brahmsa, „dokuczliwie lekkich i eleganckich” wykonanych *Soiree de Vienne* Liszta/Schuberta⁷⁶. W owej recenzji zaskakuje jednak nieadekwatny dobór słów (np. „lekkie i eleganckie” w ujęciu pejoratywnym), wybiórczo poczynione przeskoiki odnoszące się do interpretacji utworów oraz pewna nonszalancja i brak dyscypliny pisarskiej. Obecnie wymienione utwory w wykonaniu Eisenbergera znajdują się na platformie YouTube, można zatem zweryfikować krytyczną ocenę recenzenta⁷⁷. Niestety, nie ma ona potwierdzenia w rzeczywistości. Wszelkie zarzuty dotyczące tempa jak najbardziej wpisują się w konwencję romantyczną, realizowaną w wyrafinowanej, pełnej finezji interpretacji. Ukazuje ona wrażliwość, znakomitą technikę, eteryczne *piano* o szerokiej skali stopniowania i piękny dźwięk (skądinąd zachowane nagranie jest ze zrozumiałych względów kiepskie technicznie). Nie znajduje również potwierdzenia odwołanie się do wzorcowego zdaniem krytyka wykonania *Soiree de Vienne* Władimira Horowitza. Z całą pewnością można stwierdzić, że interpretacja tego utworu w wykonaniu Eisenbergera jest mistrzowska, zaś jego wspaniała, wyrównana technika w porównaniu z interpretacją Horowitza w jeszcze bardziej finezyjny sposób uwypukla perlistość wszelkich figuracji w drugiej połowie utworu. Krytyczna ocena wykonania utworów Brahmsa jest całkowicie sprzeczna z wszystkimi zachowanymi wypowiedziami uczniów Eisenbergera, którzy podkreślali znakomitą interpretację dzieł Beethovena i właśnie Brahmsa, przejętą wprost od Alfreda Heinricha Ehrlicha i Carla Czerneho, ucznia Beethovena. Sam Eisenberger słyszał na żywo Johanna Brahmsa grającego własne utwory fortepianowe (nb. przyjaźnił się z nim), miał więc w pamięci pierwotny ich wykonania. Interpretacjom dzieł Brahmsa pianista poświęcił dogłębne studia i wiele przemyśleń. Ponadto autor recenzji nie wziął pod uwagę faktu, że obecnie pianiści grają na jakościowo lepszych fortepianach i że recenzowane nagrania pochodzą z koncertów datowanych na drugą połowę lat 30. XX w. granych na żywo, nie ze studia nagraniowego, co całkowicie zmienia perspektywę oceny.

⁷⁶ <https://www.gramophone.co.uk/review/severin-eisenberger-1879-1945> (dostęp: 22.10.2021).

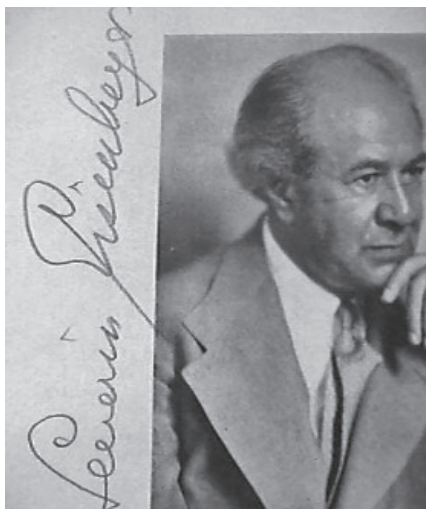
⁷⁷ Por. <https://www.youtube.com/watch?v=YvM8QkMk4xE&t=1672s> (dostęp: 2.11.2021).

Podsumowując zarówno dorobek artystyczno-pedagogiczny, jak i sztukę pianistyczną Seweryna Eisenbergera w oparciu o pozostałe nagrania, należy stwierdzić, że był pianistą wybitnym. Reprezentował krakowski ośrodek pianistyczny, który wydał wielu znamienitych pianistów przełomu wieków, m.in. Józefa Hofmanna, Ignacego Friedmana, czy także obecnie zapomnianą Klarę Czop-Umlauf. Zarówno Józef Hofmann, jak i Ignacy Friedman funkcjonują jako wybitni przedstawiciele polskiej pianistyki, zaś Seweryn Eisenberger pozostaje w cieniu niepamięci. O jego zapomnieniu świadczy również fakt, że nie znalazł się w gronie uczniów Teodora Leszetyckiego, wymienionych przez Irenę Poniatowską w pracy *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Romantyzm cz. II A, 1850–1900*, „Historia muzyki polskiej”, t. V, Warszawa 2010⁷⁸. Był ceniony przez wielu ówczesnych krytyków muzycznych i pianistów, w tym wspomnianego Ignacego Friedmana. Spośród wymienionych wychował największą liczbę uczniów, co jest procesem czasochłonnym, nie-rzadko kolidującym z aktywną działalnością koncertową, która w przypadku Eisenbergera obejmowała niemal całą Europę i Stany Zjednoczone. Wykonywał szeroki repertuar, który obok dzieł klasycznych i romantycznych zawierał także utwory kompozytorów współczesnych. W swoich interpretacjach przejął od Leszetyckiego koloryt i gatunek dźwięku, dopełnione pięknem artystycznej kreacji⁷⁹. Te właśnie cechy podkreślali liczni krytycy muzyczni w recenzjach dotyczących gry Seweryna Eisenbergera. Zdaniem Allana Evansa, jego sztuka pianistyczna uosabia utraconą kulturę muzyczną Europy Środkowej, biorąc pod uwagę mistrzów fortepianu koncertujących od Europy Środkowej aż po Stany Zjednoczone, która zniknęła po drugiej wojnie światowej⁸⁰. Podejmując tę myśl, można dodać, że składała się na nią nie tylko spuścizna wartości przekazanych przez jego wspaniałych pedagogów: Teodora Leszetyckiego i Alfreda Heinricha Ehrlicha, lecz również wypadkowa wrażliwości i indywidualnych umiejętności oraz rozumienia i odczuwania muzyki, którą niewątpliwie posiadał Seweryn Eisenberger.

⁷⁸ Autorka wymienia m.in. I. Friedmana i J. Hofmanna; por. I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Romantyzm cz. II A, 1850–1900*, w: *Historia muzyki polskiej*, t. V, Warszawa 2010, s. 292.

⁷⁹ B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty... (część II)*, s. 24.

⁸⁰ P. Krzywicki, *op. cit.*, s. 92.



Ryc. 18 i 19. Ostatnie zdjęcia Seweryna Eisenbergera, autor nieznany, <https://sites.google.com/site/vivienharveyslater/severin-eisenberger>, por. przyp.⁸¹

⁸¹ Hasło: Vivien Harvey Slater, pianist. Severin Eisenberger, Vivien Slater's teacher, <https://sites.google.com/site/vivienharveyslater/severin-eisenberger> (dostęp: 12.08.2021).

Tabela 1. Kalendarz koncertowy Seweryna Eisenbergera 1889–1941⁸²

Data	Miejsce	Rodzaj występu, obsada	Program
1	2	3	4
1889	Kraków	solista	L. Beethoven, <i>II Koncert fortepianowy B-dur</i> op. 19
1890	Kraków	?	?
1891	Kraków, Hotel Saski	solista, recital fortepianowy	J.S. Bach, <i>V Suita francuska G-dur</i> F. Mendelssohn, <i>Fantazja fis-moll</i> op. 28, F. Chopin, <i>Wariacje B-dur</i> op. 12, R. Wagner, <i>Spinnerlied z Holendra tułacza</i> oprac. F. Liszta
1904	?	solista	?
1904 lub 1905	Berlin	solista	L. Beethoven, <i>III Koncert fortepianowy c-moll</i> op. 37
1905	Kraków	solista	L. Beethoven, <i>III Koncert fortepianowy c-moll</i> op. 37, F. Chopin, <i>Barkarola Fis-dur</i> op. 60, S. Eisenberger, <i>Walc, Capriccio</i> , F. Schubert, <i>pieśń Pstrąg</i> op. 32 oprac. F. Liszt, A. Rubinstein, <i>III Koncert fortepianowy G-dur</i> op. 45
1906	Berlin	solista	?
1907	Berlin	solista	?

⁸² Kalendarz koncertowy S. Eisenbergera sporządzono na podstawie wszystkich wykorzystanych w niniejszym artykule źródeł, oraz: <http://musicstack.com/PersonFMTDetail.cfm?PersonPK=100043202> (dostęp: 15.07.2021); <https://konzerthaus.at/konzert/eventid/6804> (dostęp: 15.10.2021); M. Dziadek, *Muzyka Chopina w międzywojennym Wiedniu*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2015, nr 10, s. 156.

1		2	3	4
1910	7 XI, 8 XII	Hamburg	solista	?
1911	15 I	Drezno	solista	?
	19 II	Berlin	solista	?
	12 X	Hamburg	solista	?
	9 XI, 12 XI	Sztokholm, obydwa Szwedzka Akademia Muzyczna	solista, recital fortepianowy	9 XI R. Schumann, <i>Sonata g-moll</i> op. 22, <i>Fantazja C-dur</i> op. 17, J. Brahms, <i>Wariacje na temat Paganiniego</i> op. 35, A. Rubinstein, <i>Mazurka, Valse, Chanson russe, Trepak,</i> <i>Barkarola g-moll</i> 12 XI L. Beethoven, sonaty: <i>A-dur</i> op. 101, <i>E-dur</i> op. 109, <i>f-moll „Appassionata”</i> op. 57, <i>Rondo i Wariacje F-dur</i> na temat tercetu <i>Tändeln und Scherzen</i> z opery <i>Soliman II F.X.</i> Süssmayra op. 76, cztery bagatele (prawdopodobnie L. Beethovena)
1912	17 XI	Rostock	solista	?
	styczeń	Lipsk, sala Kaufhausu (dwukrotnie)	solista	?
	14 II	Gdańsk	solista	?
	26 X	Lipsk	solista	?
1913	6 X	Hof (Bawaria, Niemcy)	solista	?
	13 X, 10 XI	Görlitz	solista	?
	10 XI	Lobau	solista	?

1	2	3	4
	Wiedeń	solista	?
1914	Düsseldorf	solista	?
	Sztokholm	solista	?
	Gdańsk	solista	?
1917	Wiedeń, Wiener Konzerthaus (prawdopodobnie Schubert Saal)	kameralista Trio Eisenberger /Rothschild/Walter	?
1918	Wiedeń, Wiener Konzerthaus, Schubert Saal	kameralista Trio Eisenberger /Rothschild/Walter	?
	Wiedeń, Wiener Konzerthaus, Schubert Saal	kameralista kwartet fort.: F. Rothschild (vn), A. Ruzitska (vl), A. Walter (vc), S. Eisenberger (ffp)	?
29 XI	Warszawa, Filharmonia Warszawska	solista, orkiestra Filharmonii Warszawskiej, dyr. Z. Birnbaum	J. Brahms, II Koncert fortepianowy B-dur op. 83
1 XII	Warszawa, Filharmonia Warszawska	solista, orkiestra Filharmonii Warszawskiej, dyr. Z. Birnbaum	?

1		2	3	4
1919	4 III	Warszawa, sala Hermana i Grossmana	solista, recital fortepianowy	utwory C.M. Webera, R. Schumanna, J. Brahmsa
	14 XI	Lwów	recital fortepianowy	L. Beethoven, <i>Sonata f-moll „Appassionata”</i> op. 5 nr 23, J. Brahms, <i>Sonata f-moll</i> op. 5 nr 3, utwory R. Schumanna
	?	Łódź	solista	J. Brahms, <i>Koncert fortepianowy</i> (?) R. Schumann, <i>Koncert fortepianowy a-moll</i> op. 54
1920	5 III	Warszawa, Filharmonia Warszawska	solista, orkiestra Filharmonii Warszawskiej, dyr. Z. Birnbaum	W.A. Mozart, <i>Koncert fortepianowy c-moll</i> KV 491, M. Rimski-Korsakow, <i>Koncert fortepianowy cis-moll</i> op. 30
	7 III	Warszawa, Filharmonia Warszawska	solista, recital fortepianowy	?
	maj	Lwów, Filharmonia Lwowska	solista, recital fortepianowy	utwory: J.F. Haendla, R. Schumanna, F. Liszta, etudy I. Friedmana
1923	lutymaj	Budapeszt, Akademia Muzyczna	solista, recital fortepianowy, koncert kameralny	utwory: L. Beethovena, I.J. Paderewskiego, I. Friedmana, Z. Kodalyego, J. Brahms, <i>Kwartet fortepianowy g-moll</i> op. 25
	4 XII	Budapeszt	solista	E. Grieg, <i>Koncert fortepianowy a-moll</i> op. 54
1924	?	Budapeszt	?	?

1		2	3	4
1925	styczeń	Budapeszt	solista, recital fortepianowy	L. Beethoven, <i>Sonata E-dur</i> (?), F. Chopin, <i>Mazurki</i> (?)
		Budapeszt	kameralista	kwartety i kwintet fortepianowy W.A. Mozarta i L. Beethovena, F. Schubert, <i>Kwintet fortepianowy A-dur „Pstrąg”</i>
	20 I	Szeged	solista, recital fortepianowy	prawdopodobnie L. Beethoven, <i>Sonata E-dur</i> (?), F. Chopin, <i>Mazurki</i> (?)
	26 II	Berlin, Beethoven Saal ⁸³	solista	?
	10 III	Wiedeń, Wiener Konzerthaus, Mozart Saal	solista, recital fortepianowy	J. Brahms, <i>Ballada</i> op. 10 (?) R. Schumann, <i>Kreiseriana</i> op. 16 F. Chopin, <i>Sonata b-moll</i> op. 35 L. Boccherini, <i>Pastorale (Sinfonia c-moll)</i> , utwór anonimowy (1804), <i>Menuet (Le jugement de Paris)</i> , J. Suk, <i>Dumka</i> , A. Skriabin, 12 etiud op. 8, E. Dohnányi, <i>Etiuda Koncertowa f-moll</i> op. 28 nr 6, <i>Capriccio</i>
1926	luty	Budapeszt	solista	?
	30 X, 7 XI	Kraków, Teatr Stary	solista, recital fortepianowy	7 XI program beethovenowski (trzy sonaty L. Beethovena)
	2 XI	Lwów	recital fortepianowy	program beethovenowski (cztery sonaty L. Beethovena)
	23 XI	Kolonia	solista	?
	?	Wiedeń	solista, kameralista	utwory J. Brahmsa (m.in. <i>Kwartet fortepianowy g-moll</i> op. 25)

⁸³ Por. https://sannapederson.oucreate.com/blog/?page_id=4325 (dostęp: 18.08.2021).

1	2	3	4
1927	luty, kil- kakrotnie, m.in. 4 II	Wiedeń, m.in. Opernhaus	m.in. F. Chopin, <i>II Koncert fortepianowy f-moll</i> op. 21 4 II recital beethovenowski
	?	Wiedeń	sonaty L. Beethovena, utwory W.A. Mozarta, J. Brahmsa (m.in. <i>Kwartet fortepianowy g-moll</i> op. 25, <i>Kwintet fortepianowy</i> op. 34), Z. Kodalyego
	30 XI	Warszawa	?
1928	12 I	prawdopodobnie Budapeszt, m.in.	12 I recital fortepianowy – m.in. utwory R. Schumanna
	13 I	Akademia Muzyczna im. F. Liszta	13 I J. Brahms, <i>Kwartet fortepianowy c-moll</i> op. 60, <i>Kwintet fortepianowy f-moll</i> op. 34
1930	17 I	?	?
	6 IV	Nowy Jork, Town Hall	J.F. Haendel, <i>Suita g-moll</i> (?), W.A. Mozart, <i>Wariacje „Ah, vous dirai-je, maman”</i> KV 265, J. Brahms, <i>Sonata f-moll</i> op. 5, sześć utworów F. Chopina
	18 X, 15 XI	Nowy Jork, obydwa Carnegie Hall	18 X E. Dohnányi, <i>Etiuda koncertowa es-moll</i> , J. Brahms, <i>Ballada d-moll</i> op. 10, <i>Rapsodia h-moll</i> , F. Schubert, <i>Impromptu G-dur</i> , <i>Soirées de Vienne</i> oprac. F. Liszta, R. Schumann, <i>Kreisleriana</i> op. 16, L. Beethoven, <i>Sonata f-moll</i> „ <i>Appassionata</i> ” op. 57 15 XI L. Beethoven, 32 <i>wariacje c-moll</i> WoO 80, <i>Andante F-dur</i> , pięć <i>Bagatel</i> op. 110 i 125, sonaty fortepianowe: <i>As-dur</i> op. 26, <i>cis-moll</i> „ <i>Księżycowa</i> ” op. 27 i <i>c-moll</i> op. 111

	1	2	3	4
	14 V, 21 XI	Cleveland	solista	?
1931	15 V	Cleveland	solista	W.A. Mozart, <i>Koncert fortepianowy c-moll</i> KV 491
	30 X	Waszyngton, Biblioteka Kongresu USA	kameralista, trio fortepianowe: W. Kroll (vn), A. Barjansky (vc), S. Eisenberger (fnp)	?
1932	czerwiec	Londyn, Budapeszt	?	?
	21 X	Hamburg	?	?
1933	7-8 IV	Cleveland	solista, Cleveland Orchestra dyr. N. Grigoriewich Sokoloff	J. Brahms, <i>I Koncert fortepianowy d-moll</i> op. 15
	prawd. jesień	Cleveland	solista, Cleveland Orchestra dyr. A. Rodziński	K. Szymanowski, <i>IV Symfonia koncertująca</i>
1934	?	Cleveland	solista	?
1935	?	Cleveland	solista, Cleveland Orchestra dyr. A. Rodziński	?

1	2	3	4
?	Cincinnati	solista, Cincinnati Orchestra dyr. E. Goossens ⁸⁴	?
1936	10 II	solista	?
1937	5 I, 13 II, 3 IV, 23 X	solista, recital fortepianowy	5 I Z. Kodaly, <i>Hét zongoradarab</i> nr 2 <i>Székely keserves</i> , nr 6 <i>Székely nóta</i> 13 II F. Schubert, <i>Soirée de Vienne</i> nr 6 oprac. F. Liszt 3 IV J. Brahms, <i>Intermezzo</i> op. 76 nr 3, <i>Rhapsody</i> op. 79 nr 2 23 X R. Schumann, <i>Fantasiestücke</i> op. 12 <i>Des Abends</i> , <i>Aufschwung</i>
1939	4 III	solista, recital fortepianowy	J. Brahms-I. Friedman, <i>Waltz</i> nr 15, <i>Waltz</i> nr 2, R. Schumann, <i>Fantasiestücke</i> op. 111 nr 2, <i>Novellette h-moll</i> , op. 99, D. Scarlatti-K. Tausig, <i>Capriccio E-dur</i>
1941	17 I	solista, Cleveland Orchestra, dyr. A. Rodziński ⁸⁵	L. Beethoven, <i>V Koncert fortepianowy Es-dur</i> op. 73

⁸⁴ NOTES HERE AND AFIELD. Cincinnati Orchestra Looks to Forty-first season – In Richmod, NYT, 30.06.1935 (nr 28.281), s. 139.

⁸⁵ WITH SOME ORCHESTRAS, NYT, 15.12.1940 (nr 30.276), s. 154.

Bibliografia

Źródła archiwalne

- A PLEASING RECITAL. Eisenberger Presents a Piano Program Almost Wholly Viennese, „The New York Times”, 19.10.1930 (nr 26.566).
- CINCINNATI ORCHESTRA PLANS, „The New York Times”, 6.10.1935 (nr 28.379).
- Cleveland Orchestra, „The New York Times”, 16.06.1935 (nr 28.267).
- DEBUT BY EISENBERGER. Polish Pianist, Now Resident in Ohio, Heard Here for First Time, „The New York Times”, 7.04.1930 (nr 26.371).
- EISENBERGER IN CONCERT. Pianist's Second Appearance at Carnegie Hall Delights Audience, „The New York Times”, 16.11.1930 (nr 26.594).
- NOTES HERE AND AFIELD. Cincinnati Orchestra Looks to Forty-first season – In Richmod, „The New York Times”, 30.06.1935 (nr 28.281).
- OTTO BING, 67, CRITIC, HEART STROKE VICTIM. Music Writer for German Paper Dies on Way to His Office From Town Hall Recital, „The New York Times” 15.11.1937 (nr 29.150).
- Report of the Librarian of Congress. For the Fiscal Year Ending June 30, 1932, Waszyngton 1932.
- SEVERIN EISENBERGER, A CONCERT PIANIST, 66, „The New York Times”, 13.12.1945 (nr 32.100).
- WITH SOME ORCHESTRAS, NYT, 15.12.1940 (nr 30.276).
- WITH SOME ORCHESTRAS, NYT, 12.01.1941 (nr 30.304).
- Zdjęcie S. Eisenbergera, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-6489, Archiwum Muzeum Ibacha.
- Zdjęcie Seweryn Eisenbergera z uczniami klasy fortepianu Konserwatorium Sterna w Berlinie, 1910, Heinrich Kaminski Gesellschaft e.V., Bayerische Staatsbibliothek w Monachium, <https://artsandculture.google.com/asset/die-klassierklasse-von-severin-eisenberger-1879-1945/rwEZyGpADHhQIA>.
- Zdjęcie S. Eisenbergera z rejsu ze Stanów Zjednoczonych do Polski statkiem Majestic, 1935–1939, autor nieznany, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-6490, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/131990/h:397/>.
- Zdjęcie S. Eisenbergera z pobytu w Stanach Zjednoczonych, strona firmy fonograficznej Arbiter of Cultural Traditions (dawna Arbiter Rercording Company), autor nieznany; <https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/>.
- Ostatnie zdjęcia Seweryna Eisenbergera, <https://sites.google.com/site/vivienharveyslater/severin-eisenberger>

Opracowania

- Bermes Iryna, *Biuro koncertowe Maksymiliana Türka w życiu muzycznym Lwowa w pierwszych dekadach XX wieku*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021.
- Bylicki Franciszek, *Koncert Seweryna Eisenbergera*, „Czas” 1895, nr 56 (8 III), s. 3.

- Chmara-Żaczekiewicz Barbara, Teodor Leszetycki. *Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część I)*, „Muzyka” 2018, nr 4, s. 88–112, (część II), „Muzyka” 2019, nr 1, s. 22–68.
- Dziadek Magdalena, *Muzyka Chopina w międzywojennym Wiedniu*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2015, nr 10, s. 151–162.
- Evans Allan, *Severin Eisenberger (1789–1945)*, <https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/>.
- Krzywicki Paul, *From Paderewski to Penderecki: The Polish Musician in Philadelphia*, Lulu Publishing Services, Morrisville, North Carolina 2016.
- Łabuński Wiktor, *O szkolnictwie muzycznym w Ameryce*, „Muzyka” 1929, nr 6, s. 350–351.
- Niewiadomski Stanisław, *Z życia muzycznego. Recital Seweryna Eisenbergera*, „Warszawianka” 1927, R. 4, nr 330 (1 XII).
- Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Romanizm cz. II A, 1850–1900*, w: *Historia muzyki polskiej*, t. V, Warszawa 2010.
- Przybylski Tadeusz, *Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie: od średniowiecza do czasów współczesnych*, Musica Iagellonica, Kraków 1994.
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa, 1780–1914*, t. I, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939.
- Roberson Steven Henry, *Lili Kraus: Hungarian Pianist, Texas Teacher and Personality Extraordinaire*, Texas Christian University Press, Fort Worth 2000.
- Rosenberg Donald, *The Cleveland Orchestra Story: „Second to None”*, Grey & Company, Publishers, Cleveland 2000.
- Szlezer Marek, *Pianiści Krakowa – Seweryn Eisenberger*, „musiQs”, 21.06.2019, <file:///C:/Users/win7/Downloads/musiQs-VI-2019.pdf>.
- Vivien Harvey Slater, *pianist, Severin Eisenberger, Vivien Slater’s teacher* (hasło), <https://sites.google.com/site/vivienharveyslater/severin-eisenberger>
- Webersfeld Edward, *Teatr miejski we Lwowie*, Teatr Mały, Gdańsk– Bydgoszcz 2012.
- Woźna-Stankiewicz Małgorzata, *Kapelmistrz wojskowy Jan Nepomucen Hock i jego krakowskie występy*, w: *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane profesor Alicji Jarzębskiej*, Musica Iagellonica, Kraków 2011.

Czasopisma

- „As Est” 1932, nr 131 (15 VI).
- „Chwila” 1926, nr 2729.
- „Czas” 1895, nr 56 (8 III); 1926, nr 251 (31 X), nr 252 (1 XI), nr 225 (6 XI);
- „Gazeta Muzyczna” 1919, R. II, nr 3, 1920, R. II, nr 7 i 8, 15 i 16.
- „Kurier Warszawski”: wyd. wieczorne, 1918, R. 98, nr 329 (28 XI); wyd. poranne, 1918, R. 98, nr 330 (30 XI); wyd. wieczorne 1918, R. 98, nr 334 (3 XII); 1919, R. 99, nr 61.
- „Muzyka” 1929, nr 6; 2019/I.
- „Nemzeti Ujság” 1927, nr 29 (6 II).

- „musiQs”, 21.06.2019, rs/win7/Downloads/musiQs-VI-2019.pdf.
„Magyar Hirnap” 1928, nr 6 (8 I).
„Pester Lloyd” 1926, nr 13 (17 I).
„Pester Lloyd – reggeli kiadás” 1925, nr 8 (11 I).
„Svensk Musiktidning” 1911, R. 31, nr 16 (2 XI), 17 (15 XI).
„Szegedi Uj Nemzedék” 1925, nr 15 (20 I).
„Színházi Élet” 1923, nr 50, 1924, nr 52.
„Świat” 1919, R. 14, nr 12.
„The Etude Magazine: 1883–1957”, 3-1-1936, Volume 54, Number 03 (March 1936). Gardner-Web University.
„The New York Times”: 7.04.1930 (nr 26.371); 19.10.1930 (nr 26.566); 16.11.1930 (nr 26.594), 16.06.1935 (nr 28.267); 30.06.1935 (nr 28.281); 6.10.1935 (nr 28.379); 15.11.1937 (nr 29.150); 15.12.1940 (nr 30.276); 12.01.1941 (nr 30.304); 13.12.1945 (nr 32.100).
„Uj Közlöny” 1932, nr 142.
„Warszawianka” 1927, R. 4, nr 330 (1 XII).

Encyklopedie, słowniki, przewodniki

- Błaszczuk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.
Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003.
Encyklopedia muzyczna PWM, efg, PWM, Kraków 1987.
Jackson Roland, *Performance Practice, a Dictionary-Guide for Musicians*, Routledge, New York –London 2005.
„Le Guide Musical: Revue Internationale de la Musique Et de Théâtres Lyriques”, t. 58.

Strony internetowe

- file:///C:/Users/win7/Downloads/musiQs-VI-2019.pdf
<https://adt.arcanum.com/en/search/results/?list=eyJxdWVyeSI6ICJzZXZlcmcluIGVpc2VuYmVyZ2VyIn0>
<https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/131990/h:397/>
<https://arbiterrecords.org/music-resource-center/severin-eisenberger/>
<https://archive.org/details/guidemusicalrevu191258brus/page/514/mode/2up>
<https://artsandculture.google.com/asset/die-klavierklasse-von-severin-eisenberger-1879-1945/rwEZYGpADHhqlA>
https://austriaca.at/0xc1aa5576_0x003a8320
https://austriaca.at/0xc1aa5576_0x003a8368
<https://artsandculture.google.com/asset/die-klavierklasse-von-severin-eisenberger-1879-1945/rwEZYGpADHhqlA>
https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_Knepler
https://de.wikipedia.org/wiki/Stern%E2%80%99sches_Konservatorium
https://en.wikipedia.org/wiki/Henriette_Gottlieb

https://en.wikipedia.org/wiki/Ottile_Metzger-Lattermann
https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Breitenfeld
<https://digitalcommons.gardner-webb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1841&context=etude> tego nie ma w przypisach
<https://www.ggarchives.com/OceanTravel/Passengers/NorthGermanLloyd/Muenchen-PassengerList-1928-08-30.html#gsc.tab=0>
<https://konzerthaus.at/konzert/eventid/5949>
<https://konzerthaus.at/konzert/eventid/716>
<https://konzerthaus.at/konzert/eventid/6804>
https://library.syr.edu/digital/guides_sua/html/sua_ridge_k.htm
<http://musicsack.com/PersonFMTDetail.cfm?PersonPK=100043202>
https://pl.wikipedia.org/wiki/Ludwik_Grossman
https://pl.wikipedia.org/wiki/Seweryn_Eisenberger
<https://prabook.com/web/severin.eisenberger/1883155>
https://sannapederson.oucreate.com/blog/?page_id=4325
<https://sites.google.com/site/vivienharveyslater/severin-eisenberger>
<https://variety.com/2003/scene/people-news/agnes-eisenberger-1117878441/>
<https://web.archive.org/web/20090510072805/http://www.jcu.edu/chemistry/NAOSMM/2007/FamousPeople.html>
<https://www.geni.com/people/Agnes-Eisenberger/6000000020824592654>
<https://www.geni.com/people/Margarethe-Gretl-von-Szescey-Keresztes/600000011423722791>
<https://www.geni.com/people/Severin-Eisenberger/6000000020824435798>
<https://www.gjenvick.com/Passengers/NorthGermanLloyd/Muenchen-PassengerList-1928-08-30.html>
<https://www.gramophone.co.uk/review/severin-eisenberger-1879-1945>
<https://www.ibach.de/geschichte-im-detail>
http://www.ibach.de/Ibach_Museum/sterne/eisen.htm
https://www.lib.uwo.ca/files/archives/archives_finding_aids/AFC%20382%20-%20GMAR.pdf
<https://www.youtube.com/watch?v=6wRwhtCMhUI>
<https://www.youtube.com/watch?v=YvM8QkMk4xE&t=1672s>

Forgotten or Unknown? Seweryn Eisenberger – in the Shadow of Oblivion

Abstract

Seweryn Eisenberger (1879-1945) was an outstanding Polish pianist of Jewish descent, little known or even forgotten in Poland to this day. He grew up in a family with musical traditions. His first professional piano teacher was a renowned pianist from Kraków, Flora Grzywińska. From his debut in 1889 in Kraków at the age of

nine, he was called a child prodigy. He studied piano with H. Ehrlich in Berlin and T. Leszetycki in Vienna. His playing was characterized by perfect technique, delicacy of tone, colors and varied dynamics. He was particularly famous for his interpretation of the works of Beethoven and Brahms. He performed in many European countries.

In 1928, Seweryn Eisenberger left Europe and went to the USA, where he stayed until his death in 1945. He performed in New York (Town Hall and Carnegie Hall), Cleveland, Washington. He was also a famous piano teacher. Many of his students have made an international career. Thanks to the pianist's daughter, Agnes Eisenberger, his discography was saved and made public in the 1990s.

Keywords: Seweryn Eisenberger, Jews, Polish pianist, USA, Europe

Jontew Wolf Szpilman – śpiewak, skrzypek i kompozytor żydowski

Dzieje muzyków żydowskich są trudne i skomplikowane od czasu utworzenia Galicji i wprowadzenia administracji austriackiej. Liczne dekrety cesarskie regulowały życie i działalność ludności żydowskiej. Dotyczyło to zarówno osiedlania się, jak i wielu podatków. Te wydarzenia szczegółowo opisał Majer Bałaban w pracy *Dzieje Żydów w Galicji*¹. Według jego badań szkolnictwo i kultura początkowo nie miały charakteru uregulowanego. Na przełomie XVIII i XIX w. rolę taką odgrywały jesziwy – rodzaj wyższej szkoły talmudycznej dla młodzieży męskiej. Edukacja muzyczna podlegała więc regułom religijnym lub przebiegała w formie nauki prywatnej. Jesziwy przygotowywały przede wszystkim do objęcia stanowiska rabina, pozostała część edukacji muzycznej była określana jako działalność amatorska. Wprawdzie rabini początkowo potępiali żydowską muzykę świecką, jednak nie mogli powstrzymać jej rozwoju w miastach, przydrożnych szynkach i zwykłych domach. Pod koniec XVIII w. powróciło pojęcie wędrownego grajka zwanego szpilmanem, a potem klezmerem. Według *Słownika języka polskiego* słowo to oznaczało wędrownego grajka, komedianta, aktora².

Nie byłoby jednak świeckiej muzyki żydowskiej, gdyby nie rozwój ruchu chasydzkiego. Już w XVIII w., wraz z rozwojem ruchu chasydzkiego, ugruntowała się tradycja zimrot – pieśni nuconych półgłosem. Pojawiły się też melodie rikkudim, towarzyszące ekstatycznym tańcom. Muzyka klezmerska istniała obok synagogałnej, jako jej kontrastowe uzupełnienie. Dopiero po dopuszczeniu Żydów do profesjonalnego kształcenia muzycznego muzyka wędrownych grajków stała się trzecim nurtem ściśle związanym z folklorem określonego regionu i umiłowaniem życia i ceremonii religijnych.

¹ M. Bałaban, *Dzieje Żydów w Galicji i Rzeczypospolitej Krakowskiej 1772–1868*, Lwów 1916.

² *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 2000.

Te wydarzenia poprzedziły pojawienie się znakomitego muzyka Jontewa Wolfa, zwanego Szpilmanem. Urodził się w 1827 r. w Międzyrzeczu Podlaskim, który w 1795 r. znalazł się w zaborze austriackim i został włączony do Galicji Zachodniej. W niektórych publikacjach figuruje on jako śpiewak, skrzypek i kompozytor³. Jontew Szpilman ukończył jesziwę w Międzyrzeczu Podlaskim. Ta szkoła nawiązywała do najlepszych tradycji żydowskich opartych na powiązaniu racjonalnej ścisłości w analizie Talmudu z mistycznym zapałem i intuicją chasydów. Jontew pochodził z rodziny o długich tradycjach klezmerskich. Nie wiadomo, jakie było jego prawdziwe nazwisko, dla porządku przyjmujemy za słownikami biograficznymi określenie Szpilman. Jontew Szpilman posiadał więc najlepsze wykształcenie przygotowujące do pozostania rabinem. Wybrał jednak muzykę świecką, a w tej dziedzinie muzyki był samoukiem, zarabiał na życie grą na skrzypcach i śpiewem. W 1845 r. osiadł w Lublinie, stamtąd jeździł po dawnych ziemiach polskich już jako Jontew Klezmer. Uświetniał wesela, śluby i wszystkie żydowskie święta. Bywał też w polskich domach szlacheckich. W jego repertuarze znajdowały się pieśni żydowskie, polskie, ruskie, ukraińskie i własne kompozycje. Utworzył też własną orkiestrę, „kampanię klezmerską”, która koncertowała w Galicji na Podolu, a także na dawnych ziemiach polskich.

Jontew Szpilman był również zdolnym kompozytorem, autorem uwertury do opery *Bar Kochba* Abrahama Goldfadena. Dla przykładu podajemy tu opis dotyczący jednego z etapów tras koncertowych Jontewa pochodzący z „Gazety Codziennej”.

Był Jontel ciekawym typem człowieka z żydowskiego ludu. Wysoki Żyd z dostojną brodą, lokami zarzuconymi na plecy, który nawet w dni powszednie nosił się w cylindrze – sprawiał wrażenie oryginalnej osobistości, jakby arystokraty, inteligenta i klezmera najlepszego sortu. Był najpopularniejszym i najciekawszym żydowskim muzykaniem w całej Warszawie, Lublinie i Międzyrzeczu oraz wybitnym przedstawicielem uzdolnionej rodziny Szpilmanów. Do dziś zresztą wielu muzyków z tej rodziny występuje pod jego imieniem – często dosłownie przyjmując jego imię – jak pod szyldem znanej firmy

Pocziwy Jontel zagląda tutaj czasami ze swą kompanią, grywając dniem i wieczorami w miejscowej cukierni, ale i on nieborak długo popasać nie

³ M.S. Geshuri, *Jontil Klezmer*, Lublin–Tel Awiw 1956; W. Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2002; L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

może; znajduje zaraz mnóstwo krytykujących jego grę, na której obronę przecież coś powiedzieć można. Jak na prowincjonalną muzykę żydowską, muzyka międzyrzecka jest dobrą, bo Jontel nie żałuje pieniędzy na nowe nuty. Można go słyszeć zawsze grającego nową polkę, nowego mazura, walcza, wyjątki z nowszych oper, i jakie lepsze utwory. Przytem zamiast spędzać czas wolny od zarobkowania na spekulacjach z kredką, jak robią inni, ćwiczy się w grze ze swoim towarzystwem, co gdzie indziej ocenionem jest zapewne, ale u nas nie może długo zabawić. To też zapakowawszy wygodnie Marysię i resztę instrumentów ucieka do rodzinnego miasta... on... jedyny prorok oceniony między swemi⁴.

Literatura dotycząca życia i twórczości Jontewa Szpilmana jest niewielka, w większości są to hasła encyklopedyczne, parę notatek prasowych i interesujący esej Piotra Nazaruka, w największym stopniu uzupełniający dane biograficzne⁵. Podaje on w swoim tekście, że w zbiorach Yivo Institute for Jewish Research w Nowym Jorku zachowała się dziesięciostronicowa biografia Jontla Szpilmana pióra Samuela Szpilmana, jego bratanka (syna Lejbusia Szpilmana, także klezmera osiadłego po śmierci Jontla w Siedlcach), który jako młody chłopak występował w orkiestrze swojego stryja. Jak wyjaśnili pracownicy archiwum Yivo, biografia wraz z teką kilku kompozycji Jontla (sama teka pochodzi z roku 1893 i po śmierci Jontla należała do jego brata Lejbusia) zostały podarowane instytutowi w pierwszej połowie 1945 r. lub pod koniec roku 1944. Biografia w dużej mierze oparta jest na artykułach Menachema Kipnisa i w wielu miejscach pokrywa się z nimi, często niemal słowo w słowo. Samuel Szpilman zawarł w niej jednak również kilka własnych uwag, pisał przykładowo:

Zapytałem kiedyś mojego stryja, kto wywarł na niego największy wpływ. Odpowiedział, że inspirację, ducha, ale i swoje zwyczaje, które składają się na jego twórczość, zawdzięcza najbardziej chazanom Izraelowi Szkuderowi z Wilna i Michałowi Michalewskiemu z Pragi. Samuel Szpilman, pisząc do Yivo na przełomie 1944 i 1945 roku, wspomina również wzmiankowanego przez Kipnisa Chone Szpilmana, u którego znajdowały się rękopisy ich sławnego stryja i dziadka. Ze smutkiem konstatuje, że wszystkie te utwory uległy prawdopodobnie zniszczeniu i skromna teczka z kilkoma kompozy-

⁴ P. z Podlasia, *Korespondencya Gazety Codziennej (Muzyka Międzyrzecka)*, „Gazeta Codzienna”, [Warszawa] 1856, nr 281, s. 2.

⁵ P. Nazaruk, *Muzyka Jontla Szpilmana*, blog Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2021, <https://blog.teatrnn.pl/brama-edukacja-i-animacja/muzyka-jontla-szpilmana/>. Blog Brama Grodzka Teatr NN, Lublin 2021; <https://blog.teatrnn.pl/brama-edukacja-i-animacja/muzyka-jontla-szpilmana/> (dostęp: 15.12.2022).

cjami, którą przekazuje archiwum Yivo, jest prawdopodobnie wszystkim, co pozostało z bogatego dorobku Jontla Klezmera⁶.

Wraz z wrastającą popularnością wędrownych grajków, zwanych klezmerami (nazwa pochodzi z języka hebrajskiego, gdzie oznacza narzędzia pieśni), zmieniła się kwalifikacja artystyczna ich działalności i wartość estetyczna. Ich twórczość, w większości oparta na modelach melodycznych i improwizacji, została uznana po części za muzykę ludową i jako taka stała się przedmiotem badań etnografii muzycznej. Powstało pojęcie muzycznego folkloru żydowskiego łączącego w sobie elementu folkloru polskiego, rosyjskiego, ukraińskiego, a nawet serbskiego i chorwackiego. To złożone artystycznie zjawisko opisał Tomasz Nowak, podając liczne przykłady tej ciekawej syntezy⁷.

W zachowanych fragmentach utworów Szpilmana trudno doszukiwać się śladów skal modalnych lub nowszych dur-moll, przeważają tu przebiegi sekundowe, a większe skoki melodyczne są niwelowane przez wypełnienie wzorem dawnych ligatur. Wydaje się, że źródeł tej niezwyklej syntezy należy doszukiwać się w alfabecie hebrajskim i zasadach jego stosowania. Jak wiadomo, w alfabecie hebrajskim nie ma samogłosek, dla wypełnienia pustej przestrzeni początkowo rozciągano więc niektóre litery tak, aby stanowiły całość. Chociaż niektóre spółgłoski mają charakter wokaliczny (alef, he, waw, o, jod), aby jednak zaznaczyć potrzebę wprowadzenia samogłosek, umieszczano znaki samogłoskowe nad tekstem nutowym lub pod nim. Do przedstawionych powyżej uwarunkowań w percepcji muzyki Jontla przyczyniła się także kabała. Właśnie w tradycji ludowej przyjął się pogląd, że każda litera alfabetu hebrajskiego, obok wartości dźwiękowej i liczbowej, posiada ukryty symbol o głębokiej i tajemnej treści. Powstały tym samym modele melodyczno-rytmiczne stanowiące o stylu muzycznym. Rzeczywiście, niektóre przebiegi melodyczne mogą być identyfikowane z określonymi skalami, ale ich geneza nie może mieć charakteru teoretycznego. Ślad takich przebiegów można zauważyć także w dzisiejszej praktyce klezmerskiej.

Zarówno cała działalność, jak i twórczość oraz rozmach, z jakim działał Jontew, wskazują na człowieka niezwyklego. Znakomicie wykształco-

⁶ Podaję za: P. Nazaruk, *Muzyka Jontla Szpilmana...* Autor wymienia też rękopiśmienne przykłady utworów Jontla pochodzące ze zbiorów Yivo Instiuit for Jewish Research w Nowym Jorku.

⁷ T. Nowak, *Wątki żydowskie w XIX-wiecznej polskiej kulturze muzycznej w świetle zbiorów Oskara Kolberga*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, t. V.

ny w jesiwie w Międzyrzecu, mając świetne przygotowanie do pełnienia funkcji rabina, swoją wiedzę połączył z pasją do muzyki świeckiej, tworząc utwory o wyrafinowanej formie i treści.

Bibliografia

- Bałaban Majer, *Dzieje Żydów w Galicji i Rzeczypospolitej Krakowskiej 1772–1868*, Lwów 1916.
- Błaszczuk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Geshuri Meir Shimon, *Jontil Klezmer*, Lublin–Tel Aviv 1956.
- Nazaruk Piotr, *Muzyka Jontla Szpilmana*, blog Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2021, <https://blog.teatrnn.pl/brama-edukacja-i-animacja/muzyka-jontla-szpilmana/>.
- Nowak Tomasz, *Wątki żydowskiej w XIX-wiecznej polskiej kulturze muzycznej w świetle zbiorów Oskara Kolberga*, „Polski Rocznik Muzykologiczny”, [Warszawa] 2006, t. V.
- Paják z Podlasia, *Korespondencya Gazety Codziennej (Muzyka Międzyrzecka)*, „Gazeta Codzienna”, [Warszawa] 1856, nr 241.
- Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 2000.
- Słownik judaistyczny*, t. 1–2: *Dzieje, Kultura, Religia, Ludzie*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- Tomaszewski Wojciech, *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2002.

Jontew Wolf Szpilman – Jewish Singer, Violinist and Composer

Abstract

Jontew Wolf Szpilman was a very well-known and popular 19th century musician. Initially, he worked at Międzyrzec Podlaski (which was part of Western Galicia at the time), where he was educated in yeshiva. His family wanted him to become a rabbi. However, he became a wandering musician instead and was self-taught in this respect. His compositions and concert career were strongly influenced by the Hasidic movement. He had an extensive lay repertoire and knew Polish, Russian, Ukrainian and Jewish banquet songs. He composed and improvised a lot. The Yivo Institute for Jewish Research in New York has a collection of his hand-written compositions. There are descriptions of his works and him as a person in various memoirs, newspaper clips and letters. He was so popular in the 19th century that he played during Tsar Alexander II's visit in 1878.

Keywords: Jontew Wolf Szpilman, Jewish musician, popular music of the 19th century

Nieznane materiały biograficzne o Mieczysławie Horszowskim

Mieczysław Horszowski, jeden z największych polskich wirtuozów fortepianu, nie doczekał się jeszcze pełnego opracowania biograficznego w języku polskim. Teksty Stanisława Dybowskiego w *Słowniku pianistów polskich* oraz Ewy Fedyczkowskiej w *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*¹ t. 1¹ są jedynymi źródłami wiedzy o tym fenomenalnym artyście ze Lwowa. Przyczyną owej luki wydawniczej jest fakt, że działalność koncertowa artysty koncentrowała się w Stanach Zjednoczonych, Ameryce Łacińskiej oraz w Europie Zachodniej, a jego kontakty z Polską po 1945 r. były bardzo ograniczone z powodów politycznych. Mieczysław Horszowski był w pewnym sensie bardziej Galicjaninem niż Polakiem, nigdy nie mieszkał w niepodległej Polsce i, choć polskość była dla niego bardzo ważnym elementem tożsamości, miał w Polsce dość skromne kontakty artystyczne.

Ogromną rolę w propagowaniu spuścizny artystycznej Horszowskiego odegrała jego żona, Bice Horszowski-Costa, z którą artysta ożenił się w wieku 89 lat². W roku 2002 wydała we Włoszech dzienniki artysty, uzupełnione korespondencją matki artysty w czasie jego pobytu w Wiedniu oraz notatkami biograficznymi Bice Horszowski. Ta obszerna publikacja jest monumentalnym osiągnięciem, dokumentuje bowiem szczegółowo całe życie artysty. Kontynuując pracę nad spuścizną męża, w roku 2008 pani Horszowski wydała też we Włoszech jedyny w swoim rodzaju album stu trzydziestu pocztówek pisanych przez matkę artysty, Janinę Różę Horszowską w latach 1900–1904, w czasie pobytu Mieczysława Horszow-

¹ Por. E. Fedyczkowska, *Światowa kariera Mieczysława Horszowskiego (1892–1993) – pianisty i ambasadora kultury muzycznej przełomu wieków*, *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021, s. 36–45.

² P. Krzywicki, *From Paderewski to Penderecki. The Polish Musician in Philadelphia*, Philadelphia 2016, s. 49.

skiego w Wiedniu, gdzie pobierał lekcje u Teodora Leszetyckiego i stawiał pierwsze kroki na swej drodze artystycznej. Te historyczne pocztówki znaleziono przypadkowo w garażu w willi w Nicei³. Obie publikacje Bice Horszowski pozostają w Polsce kompletnie nieznane, nie były też dyskutowane w środowiskach muzykologicznych. Poniższy tekst to wstępna analiza tych dwóch publikacji.

Remembrances of Mieczysław Horszowski (które będą też nazywał „Wspomnieniami”) oparte są na dzienniku artysty z lat 1939–1958. Materiał ten jest do tego stopnia uzupełniony przez Bice Horszowski, że czytelnik ma poczucie, iż całość napisana została przez tę samą osobę. Książka jest całościową, kompletną biografią Horszowskiego, zawiera kompletną listę jego tras koncertowych, nagrań, repertuar, listę kompozycji, opisuje też życie towarzyskie, zainteresowania literackie i artystyczne, działalność pedagogiczną oraz problemy zdrowotne. Jest to także unikatowy dokument epoki, archiwum życia muzycznego i kulturalnego na trzech kontynentach.

Polskiego czytelnika z pewnością zaciekawia w tej publikacji wszelkie wzmianki o Polsce. Przede wszystkim poznajemy adres państwa Horszowskich we Lwowie – mieszkanie przy ul. Ossolińskich 8–10⁴ (dziś ulica Stefanyka), później zaś rodzina zakupiła dom przy ulicy 29-go Listopada⁵ (dziś ulica Konowalcia). Niestety nie podano numeru domu. Horszowski został ochrzczony oraz otrzymał pierwszą komunię w kościele św. Mikołaja we Lwowie⁶. Choć Bice Horszowski wspomina o żydowskich korzeniach artysty, nie wyjaśnia niestety, kiedy i w jakich okolicznościach rodzina przeszła na katolicyzm.

Mieczysław Horszowski już jako dziecko mieszkał za granicą. Utrzymywał kontakty z językiem polskim poprzez lekturę oraz życie towarzyskie i zawodowe. Z dzienników artysty, pisanych po polsku, dowiadujemy się, że w czasie swych długich podróży czytał powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego⁷, Zofii Kossak⁸, *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza⁹ oraz

³ J.R. Horszowska, *Miecio. Letters and Postcards of Janina Roza Horszowska 1900–1904*, edited by Bice Horszowski Costa, Genua 2002, s. 9.

⁴ M. Horszowski, B. Horszowski Costa, uzupełnienie i red., *Miecio. Remembrances of Mieczysław Horszowski, dziennik z lat 1939–1958*, Genua 2002, s. 190.

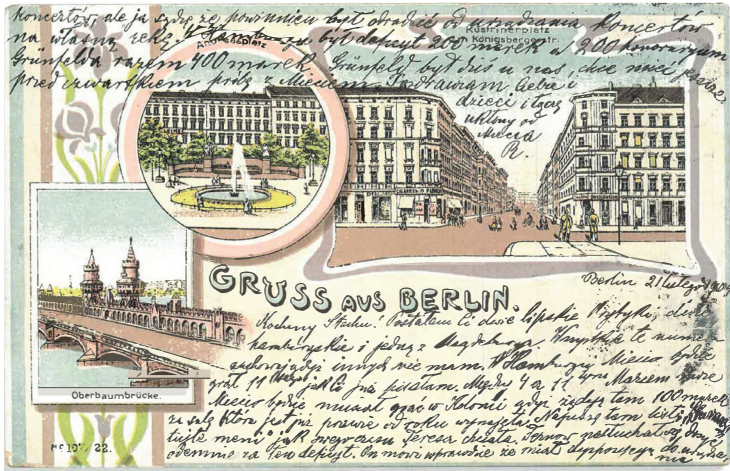
⁵ *Ibidem*, s. 202.

⁶ *Ibidem*, s. 190.

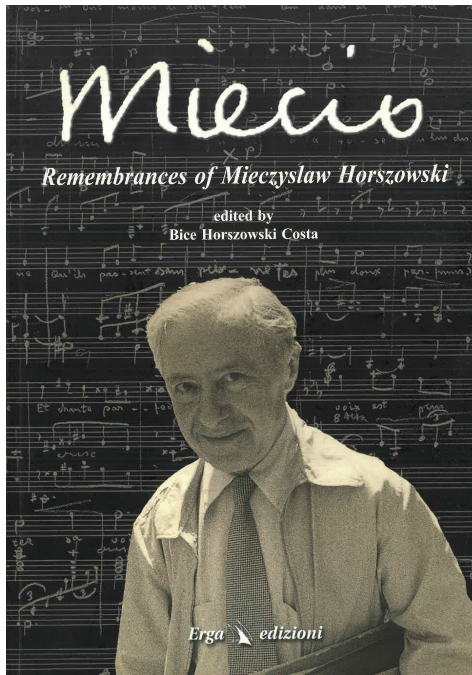
⁷ *Ibidem*, s. 318.

⁸ *Ibidem*, s. 317.

⁹ *Ibidem*, s. 473.



Ryc. 1. Kartka pocztowa Janiny Róży Horszowskiej z 21 lutego 1904 r. do Mieczysława Horszowskiego napisana w czasie, kiedy pianista studiował w Wiedniu u Teodora Leszetyckiego. J.R. Horszowska, *Mieczio. Letters and Postcards of Janina Roza Horszowska 1900–1904*, red. Bice Horszowski Costa, Genua 2002, s. 123



Ryc. 2. Karta tytułowa książki M. Horszowski, B. Horszowski Costa (uzupełnienie i red.), *Mieczio. Remembrances of Mieczysław Horszowski, dziennik z lat 1939–1958*, Genua 2002

Historię literatury polskiej Czesława Miłosza¹⁰. Wskazuje to na chęć podtrzymania znajomości rodzimego języka, którego nie używał przecież na co dzień. Światowa kariera, a później druga wojna światowa i zimna wojna, oddaliły artystę od terytorium Polski. W listopadzie 1922 r. w warszawskim hotelu Bristol Horszowski napisał w liście do siostry Wandy: „czuję się tu jak obcokrajowiec, nikt mnie tu nie zna, a przecież w roku 1902 byłem tak bardzo popularny”¹¹. W tymże liście Horszowski wspomina, że zobaczył w Warszawie obraz Matejki *Bitwa pod Grunwaldem* i był nim zachwycony¹². Ostatnia przedwojenna wizyta Horszowskiego w Polsce miała miejsce w kwietniu 1937 r. Występował wtedy w Konserwatorium Warszawskim z muzyką Szymanowskiego. Podczas tej wizyty odwiedził po raz ostatni Lwów¹³. Ojciec pianisty, Stanisław Horszowski, zmarł rok przed tą podróżą, w marcu 1937 r.¹⁴ Stosunki pianisty z ojcem z pewnością uległy zmianie, gdy w 1912 r. Stanisław, po śmierci Róży Horszowskiej w kwietniu 1908 r. we Francji, powtórnie się ożenił. Mieszkając nieprzerwanie za granicą od śmierci matki, która osierociła go, gdy miał szesnaście lat, Mieczysław Horszowski prowadził już życie osoby dorosłej, co przypomina biografię innego wirtuoza fortepianu, Franciszka Liszta – po nagłej śmierci ojca musiał dawać sobie radę sam.

Dzienniki Horszowskiego wskazują na to, że polska tożsamość miała dla niego ogromne znaczenie, szczególnie w trudnych czasach II wojny światowej. Nie tylko uczestniczył w wielu koncertach i innych imprezach kulturalnych, zbierając fundusze dla Polski (warto przypomnieć, że USA dołączyły do wojny dopiero w grudniu 1941 r.), ale również zbliżył się bardzo do polskiego środowiska intelektualnego w Nowym Jorku. Szczególnie bliskie stosunki łączyły artystę z Julianem Tuwimem, Jerzym Fitelbergiem, Arturem Rubinsteinem, Wandą Landowską, Heleną Morsztyn i Janem Lechoniem. W tym towarzystwie, często właśnie polsko-żydowskim, pianista spędził sylwestra 1941/42 r. w mieszkaniu Zofii Kochańskiej¹⁵. W sierpniu 1945 r. pojechał na wakacje do letniego domku Jerzego Fitelberga nad jeziorem Mahopac w stanie Nowy Jork¹⁶. Bliska przyjaźń

¹⁰ *Ibidem*, s. 516.

¹¹ *Ibidem*, s. 255.

¹² *Ibidem*, s. 255.

¹³ *Ibidem*, s. 305.

¹⁴ *Ibidem*, s. 17.

¹⁵ *Ibidem*, s. 325.

¹⁶ *Ibidem*, s. 337.

łączyła pianistę z Józefem Wittlinem, który sam przeszedł z judaizmu na katolicyzm i był autorem cenionej do dzisiaj książki o Lwowie. Horszowskiego bardzo dotknęła śmierć Wittlina w końcu lutego 1976 r. Do swego dziennika Horszowski włączył wiersz napisany dla niego przez Wittlina w 1960 r.¹⁷ Nie wiemy jednak, czy ten wiersz był po angielsku, czy też po polsku. Inne osobistości pojawiające się w dziennikach to pianista Jerzy Lalewicz (w indeksie nazwisk przedstawiony jako Jorge van Lalewicz¹⁸), Ignacy Jan Paderewski, Feliks Roderyk Łabuński (którego kompozycje promował Horszowski)¹⁹, Roman Totenberg (z którym współpracował w kilku koncertach)²⁰, Oskar Halecki i Kazimierz Wierzyński (Horszowski uczestniczył w ich wykładach)²¹.

Artysta brał udział w przyjęciu w konsulacie polskim w Nowym Jorku z okazji wizyty premiera rządu polskiego na uchodźstwie, generała Władysława Sikorskiego²². Wystąpił też w koncercie transmitowanym przez radio, poświęconym Sikorskiemu, po tragicznej śmierci premiera w katastrofie lotniczej w Gibraltarze²³. Prawie pół wieku później, w roku 1990, w katedrze św. Jana Bożego na Manhattanie Horszowski grał Chopina dla pierwszego premiera postkomunistycznej Polski, Tadeusza Mazowieckiego²⁴. Horszowski wspomina dwóch studentów polskiego pochodzenia. Pierwszym z nich był Witold Turkiewicz (1930–2009), przyszły profesor fortepianu w Samford University w Alabamie²⁵, drugim Henryk Witkowski, mający korzenie polsko-francuskie²⁶.

Wspomnienia Horszowskiego obejmują też jego przyjacielskie stosunki z Vladimirem Horowitzem i Heitorem Villa-Lobosem, oraz długoletnią przyjaźń i współpracę z Pablo Casalem. Uwieńczeniem kariery artysty były występy w Białym Domu przed prezydentem Kennedym w 1961 r.²⁷ oraz prezydentem Carterem w 1978 r. na przyjęciu urządzonym

¹⁷ *Ibidem*, s. 474.

¹⁸ *Ibidem*, s. 631.

¹⁹ *Ibidem*, s. 335.

²⁰ *Ibidem*, s. 330.

²¹ *Ibidem*, s. 355.

²² *Ibidem*, s. 328.

²³ *Ibidem*, s. 330.

²⁴ *Ibidem*, s. 532.

²⁵ https://prabook.com/web/witold_wladyslaw.turkiewicz/629827 (dostęp: 20.02.2023).

²⁶ <http://www.greeters62.com/tous-nos-greeters/henryk-witkowski-2/> (dostęp: 20.02.2023).

²⁷ M. Horszowski, B. Horszowski Costa, *op. cit.*, s. 425.

dla organizacji polonijnych²⁸. Od strony pianistycznej unikatową zasługą Horszowskiego w historii pianistyki, poza jego fenomenalnym talentem interpretacyjnym i światową karierą, było odkrycie dla szerszej publiczności pierwszego w historii kompozytora muzyki fortepianowej, Lodovico Giustiniego da Pistoia (1685–1743)²⁹. To właśnie dzięki Horszowskiemu studenci amerykańskich uczelni uczą się dziś na uniwersytetach o sonatach Giustiniego.

Ciekawi też lista kompozycji Horszowskiego³⁰, składająca się prawie z trzydziestu głównie miniatur fortepianowych, a wśród nich są tytuły takie, jak *Suite polonaise* i *Tatra album*, wskazujące na wpływ Paderewskiego. Mimo że są to utwory dziesięcioletniego chłopca, wzbudzają nasze zainteresowanie i chcielibyśmy je usłyszeć.

Autor niniejszego artykułu miał zaszczyt uczestniczyć w dwóch wydarzeniach opisanych we *Wspomnieniach*. Pierwszym z nich był recital Horszowskiego w Lucernie w hotelu Schweizerhof, który odbył się 24 sierpnia 1990 r. Artysta miał wtedy 98 lat. Pamiętam z tego koncertu do dzisiaj *Bolero* i *Polonez* op. 72 nr 2 Fryderyka Chopina. Było to brzmienie dziewiętnastowiecznej pianistyki, dźwięk Horszowskiego przenosił słuchaczy w inny, poetycki świat. Interpretacje artysty były pełne dziecinnej wręcz zachwytu nad pięknem muzyki, a wzruszenie jego grą przychodziło automatycznie. Wszystkie decyzje interpretacyjne podejmowane były intuicyjnie, prosto z serca. Wydawało się, że przez 85 lat swej działalności artystycznej w swym stylu interpretacyjnym zawsze pozostawał tym „cudownym dzieckiem ze Lwowa”. Zachował to, co właśnie większość z tych „cudownych dzieci” wraz z dorastaniem bezpowrotnie traci. W sierpniu 1991 r. stałem się uczniem Horszowskiego w Konserwatorium w Lucernie. Niestety, artysta był już bardzo schorowany. Był to jego ostatni kurs w Lucernie. Wykonałem dla niego *Vier Klavierstücke* op. 119 Johanna Brahmsa. Pamiętam też, że zamieniłem z nim kilka słów po polsku. Z żoną rozmawiał po włosku, a kurs prowadził po niemiecku i po angielsku.

Opracowane przez Bice Horszowski Costa *Wspomnienia* powinny znaleźć w Polsce tłumacza i wydawcę. Jest to monumentalna praca o objętości prawie 650 stron. Nie ulega wątpliwości, że zainteresowanie artystą

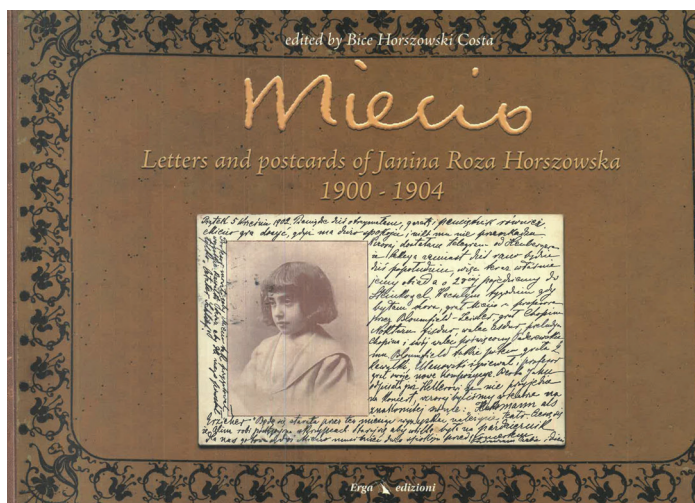
²⁸ *Ibidem*, s. 483.

²⁹ *Ibidem*, s. 463.

³⁰ *Ibidem*, s. 545.



Ryc. 3. Dyplom uczestnictwa Sławomira Dobrzańskiego w kursie mistrzowskim u Mieczysława Horszowskiego w Konserwatorium w Lucernie w dniach 12–16 sierpnia 1991 r.



Ryc. 4. Tytułowa karta książki Janiny Róży Horszowskiej *Micio. Letters and Postcards of Janina Roza Horszowska 1900–1904*, wydanej w Genui w 2002 r. pod redakcją żony Mieczysława Horszowskiego – Bice Horszowski Costa

nigdy nie ustanie, pozostawione przez niego nagrania naprawdę fascynują i są inspiracją dla każdego nowego pokolenia pianistów.

Micio. Letters and Postcards of Janina Roza Horszowska 1900–1904 jest dla czytelnika polskiego publikacją atrakcyjną już choćby z tego względu, że tekst na pocztówkach jest w języku polskim. Można również tę anglojęzyczną publikację czytać po polsku. Róża Horszowska miała bardzo wyraźny charakter pisma. Przykładowo, kartka pocztowa z 6 marca 1902 r. zawiera następujący tekst: „Micio grał wczoraj w Klasie pierwszą część Koncertu Beethovena. Ponieważ to bardzo efektowny kawałek, więc zrobił sensację. Na wieczorze był Godowski, któremu Micio bardzo się podobał. Godowski grał także różne etiudy Chopina i Liszta, w których okazywał swą bajeczną technikę”³¹.

Publikacja ta dokumentuje pierwsze kroki Mieczysława Horszowskiego jako pianisty, przede wszystkim jako ucznia Teodora Leszetyckiego. Dowiadujemy się, ile młody chłopiec ćwiczył, jakie utwory zadawali mu Leszetycki i jego asystentka pani Paramanoff, na co zwracano uwagę, monitorując postępy młodego adepta. Ćwiczył utwory Kuhlaui, Hellera, Czernego, Moszkowskiego, jednocześnie utwory pedagogiczne stopniowo zastępowane były dziełami Mozarta, Beethovena, Mendelssohna, Schumanna i innych wielkich twórców. Doradcą rodziców w sprawach Micia był lwowski przyjaciel rodziny, pianista i kompozytor Henryk Melcer. Zdajemy sobie sprawę, że Horszowski swą muzykalność pogłębił właśnie w tym okresie, gdy równocześnie studiował grę na skrzypcach. Niewątpliwie też uczestnictwo w regularnych występach w salonie Leszetyckiego wpłynęło na muzyczną inteligencję młodego adepta ze Lwowa. Poza koncertami operowymi i symfonicznymi młody Horszowski regularnie słuchał na żywo występów innych uczniów Leszetyckiego, a byli wśród nich tacy pianiści, jak Paulina Szalit, Jane Olmsted, Ilone Eibenschütz, Frank Merrick, Mark Hambourg, Ethel Newcomb i Bertha Jahn³². Ważne też, że młody artysta zawsze wykazywał zainteresowania intelektualne, sztuką, literaturą, filozofią, geografiją. Próbował też swych sił jako kompozytor.

Album listów i pocztówek zawiera także pocztówki z wakacji, jak również z czasów pierwszych występów artysty w Niemczech, debiut w Warszawie w Filharmonii Narodowej, 28 grudnia 1902 r., i występ w Często-

³¹ J.R. Horszowska, *Micio. Letters...*, s. 101.

³² *Ibidem*, s. 13.

chowie w końcu października 1903 r.³³ Przy tej okazji jedenastoletni pianista z pewnością odwiedził Jasną Górę, choć nie wspomina o tym korespondencja. Może właśnie pielgrzymka była prawdziwym celem wizyty w Częstochowie? Osiemdziesiąt lat później, „za namową męża”, Bice Horszowski udaje się samotnie na Jasną Górę w maju 1984 r. przy okazji koncertów Mieczysława w Polsce³⁴.

Wspomnienia Horszowskiego, wraz z albumem listów i pocztówek, stanowią unikatowy dokument historii muzyki XX wieku, jak również cenny skarb historii muzyki polskiej.

Bibliografia

- Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
- Fedyczkowska Ewa, *Światowa kariera Mieczysława Horszowskiego (1892–1993) – pianisty i ambasadora kultury muzycznej przełomu wieków*, Żydzi w kulturze muzycznej Galicji, t. 1, red. E. Nidecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2021, s. 36–45.
- Horszowska Janina Róża, *Miecio. Letters and Postcards of Janina Roza Horszowska 1900–1904*, edited by Bice Horszowski Costa, Genua 2008.
- Horszowski Mieczysław, Horszowski Costa Bice, uzupełnienie i red., *Miecio. Remembrances of Mieczysław Horszowski, dziennik z lat 1939–1958*, Genua 2002.
- Krzywicki Paul, *From Paderewski to Penderecki. The Polish Musician in Philadelphia*, Philadelphia 2016.
- Strony internetowe
- https://prabook.com/web/witold_wladyslaw.turkiewicz/629827
- <http://www.greeters62.com/tous-nos-greeters/henryk-witkowski-2/>

Unknown Biographical Materials Related to Mieczysław Horszowski

Abstract

Two relatively recent English-language biographical works on the life and career of the esteemed pianist Mieczysław Horszowski remain unknown in Poland. Published in 2002, *Miecio. Remembrances of Mieczysław Horszowski*, documents in great details all his social contacts, reading habits, cultural interests,

³³ *Ibidem*, s. 63.

³⁴ M. Horszowski, B. Horszowski Costa, *Miecio. Remembrance...*, s. 506.

complete calendar of concert activities, recordings, reviews, repertoire, travels, and pedagogical activity. Of particular interest for Polish readers are his contacts with Polish intellectuals and artists abroad, his activities during WWII on behalf of Poland, and his concerts in Poland. Additionally, this publication serves as a unique document of cultural and intellectual life in Europe, the United States and Latin America. Published in 2008, *Miecio. Letters and Postcards of Janina Roza Horszowska 1900–1904*, is a unique album of historic postcards from Vienna and other European cities, written by the artist's mother to her husband in their hometown of Lwów (today Lviv in Ukraine). Written in Polish, these postcards present a unique document for the Polish reader. The texts on the postcards (some letters are also included) documents cultural life in Vienna and contains valuable details from Horszowski's childhood and his early pianistic education. In addition, the album chronicles daily activities and interactions in Theodore Leschetzky's piano studio in Vienna.

Keywords: Mieczysław Horszowski, biographical materials, Polish pianist

Tarnowskie środowisko muzyków żydowskich pod koniec XIX i na początku XX wieku

Tarnów był jednym z miast galicyjskich, które od XVI do XX w. zamieszkiwała społeczność żydowska. Była ona bardzo zróżnicowana pod wieloma względami, stanowili ją zarówno działacze syjonistyczni, polityczni, społeczni i samorządowi, jak i reprezentanci wielu różnych zawodów: handlarze, krawcy, stolarze, młynarze, dziennikarze, prawnicy, lekarze, historycy oraz muzycy. Tradycje muzyczne miasta Tarnowa sięgały czasów średniowiecza, życie muzyczne rozwijało się tutaj prężnie, istniały zespoły śpiewacze, kapelle miejskie, towarzystwo zrzeszające muzyków, a także szkoły muzyczne¹.

Celem niniejszego artykułu jest próba ukazania wybranych i najbardziej znanych postaci z żydowskiego środowiska muzycznego działających w Tarnowie pod koniec XIX i na początku XX w. Pozostawiły one głęboki ślad w dziejach tej społeczności w mieście. W tej grupie są przede wszystkim osoby, które urodziły się w Tarnowie, tutaj uczyły się i działały. Niektórzy z muzyków w pewnym etapie życia opuścili jednak miasto i wyjechali. Ci, którzy pozostali, przyczynili się do rozwoju kultury muzycznej w mieście.

Rodzina Auberów (Leon Auber i jego czterej synowie: Arnold, Jakub, Maurycy, Salomon)

Pierwsze wzmianki o orkiestrach żydowskich w Tarnowie pochodzą z XVIII w. Bardzo dobrze znaną w mieście i regionie tarnowskim była salonowa orkiestra braci Auberów, która działała na przełomie XIX i XX w.

¹ 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. III: *Polityczno-społeczne konteksty muzyki*, red. E. Nidecka, J. Wąsacz-Krztoń, Rzeszów 2022, s. 117–134.

Ojciec rodziny, skrzypek Leon Auber, urodził się ok. 1830 r. Miał czterech synów: Arnolda, Jakuba, Maurycego oraz Salomona. Wraz z nimi założył słynną salonową Orkiestrę Braci Auber w Tarnowie². Zmarł w 1888 r. w Tarnowie.

Początkowo był to zespół liczący sześć osób, później liczba jego członków zwiększyła się. Orkiestra często uświetniała różne uroczystości w mieście, grała na balach, na weselach, w lokalach, w plenerze, np. w ogródkach rozrywkowych w Tarnowie, a kiedy stała się popularna, występowała także w innych miastach, m.in. w Wiedniu i Berlinie.

Arnold Auber

Najstarszy syn Leona – Arnold Auber nauczył się gry na trzech instrumentach, na skrzypcach, na flecie oraz na klawirze. Od 1888 r., po śmierci ojca, przejął kierownictwo nad orkiestrą, powiększył ją do 15 instrumentalistów. Zdecydował o poszerzeniu repertuaru i wprowadzeniu do niego, obok dotychczasowych, także innych, odpowiednio adaptowanych popularnych utworów symfonicznych³.

Jakub Auber

Kolejny z braci Jakub Auber urodził się 8 maja 1851 r. lub 1857 r., był skrzypkiem, kompozytorem, a także nauczycielem muzyki. Wiedzę z zakresu muzyki zdobywał pod kierunkiem Georga Hellmesbergera w Konserwatorium Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Wiedniu. Po ukończeniu studiów zdecydował się pozostać w Wiedniu. Przez wiele lat był koncertmistrzem orkiestry Ringtheater, prowadził także własną szkołę muzyczną. Jednym z jego uczniów był Fritz Kreisler⁴. To on nauczył grać na skrzypkach swojego brata Maurycego. W 1896 r. w synagodze w Wiedniu zawarł ślub z Adrianą Brand⁵. Zmarł 11 września 1925 r. w Wiedniu.

² L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 19.

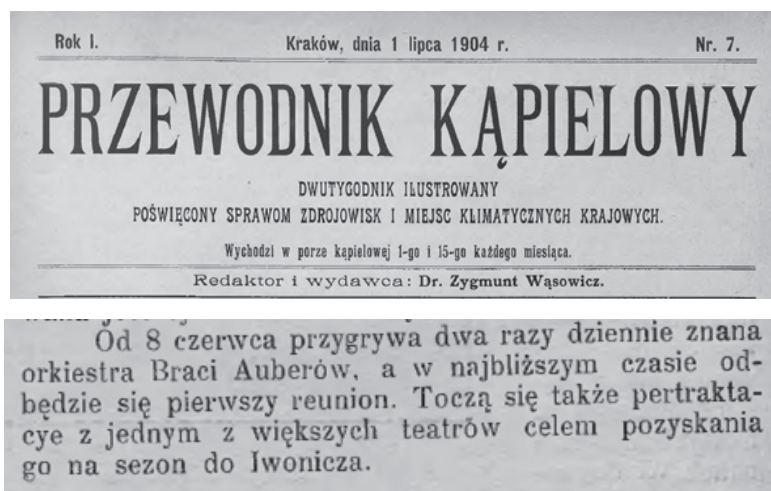
³ https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Auber_Familie.xml#relationen (dostęp: 28.08.2022).

⁴ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 19.

⁵ *Wielki przewodnik po Tarnowie*, t. III: *Zamieście i Burek*, Tarnów 1996, s. 515

Maurycy Auber

Następny z braci to Maurycy Auber, który urodził się w 1862 r. w Tarnowie. Był dyrygentem zespołów instrumentalnych, pedagogiem oraz kompozytorem. Odbił studia wiolinistyczne, a także dyrygenckie i kompozytorskie w Konserwatorium Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Wiedniu. Ok. 1890 r. objął kierownictwo orkiestry założonej przez ojca w poł. XIX w. w Tarnowie i kierował nią do śmierci w 1939 r. Był jej dyrygentem i pierwszym skrzypkiem przez prawie pół wieku; powiększył i zreformował jej skład. Orkiestra ta występowała m.in. w widowiskach muzycznych oraz w antraktach w miejscowym teatrze. Współpracował też z Polsko-Żydowskim Towarzystwem Teatralnym Chaima Treitlera. Natomiast w sezonach letnich orkiestra występowała w Iwoniczu-Zdroju. Informacje o tym zamieszczała lokalna prasa, np. od 8 czerwca 1904 r. orkiestra Auberów przygrywała dwa razy dziennie w Iwoniczu, o czym informowano w prasie. Prowadził szkołę muzyczną przy ulicy Krakowskiej 26⁶.



Ryc. 1. Anons zapowiadający występy orkiestry Auberów

Źródło: *Korespondencje. Z Iwonicza 25 VI 1904 r.* „Przewodnik Kąpielowy. Dwutygodnik ilustrowany poświęcony sprawom zdrojowisk i miejsc klimatycznych krajowych”, Kraków 1 VII 1904 r., s. 83.

⁶ *Polska artystyczna: kalendarz – informator muzyczny, literacki, sztuk plastycznych, teatralny i kinematograficzny na 1923–24 rok*, red. M. Skolimowski, Warszawa–Kijów 2023, s. 170.

Salomon Auber

Kolejny syn Leona Auber – Salomon urodził się 28 września 1863 r. w Tarnowie. Od najmłodszych lat grał w orkiestrze ojca. Potrafił grać na kilku instrumentach, oprócz wiolonczeli także na altówce, skrzypcach, fortepianie oraz na różnych instrumentach dętych. Był wiolonczelistą, dyrygentem, nauczycielem muzyki. Przed 1890 r. pracował jako pedagog, dyrektor muzyki w Tarnowie i Iwoniczu. W latach 1890–1894 uczył się gry na wiolonczeli pod kierunkiem Reinholda Hummera (1855–1912). Następnie w 1894 r. przeniósł się do Konserwatorium Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Wiedniu i osiadł na stałe w tym mieście. Był członkiem orkiestry Johanna Straussa⁷. Jako solista dokonał wiedeńskich prawykonań koncertów wiolonczelowych A. Dvořáka i E. d'Alberta, a także prawykonań różnych utworów kameralnych, m.in. *Kwartetu fortepianowego D-dur* op. 15 i *Tria C-dur* op. 16 P. Stojanovicia (1913) czy *Trio fantazji* J. Marksa (1913).

W Wiedniu w 1896 r. Salomon Auber zawarł cywilny związek małżeński z tarnowską pianistką Marią Lorenowicz. Na początku XX w. powrócił do Tarnowa, gdzie od 1901 r. prowadził własną szkołę muzyczną przy ulicy Nowy Świat 12⁸.

S. Auber to wybitny pedagog, nauczyciel (m.in. Norberta Brainina 1923–2005)⁹, uznawany za jednego z najznakomitszych wiedeńskich kameralistów, mistrz pianina i wiolonczeli, grający także na skrzypcach i altówce¹⁰. W Wiedniu utrzymywał liczne znajomości m.in. z J. Brahmem, A. Schönbergiem czy Arturem i Juliussem Schnitzlerami. Przyjaźnił się także z rodziną Maxa Egona II zu Fürstenberg, uczył córkę Annę zu Fürstenberg i od 1910 r. koncertował w Donaueschingen, występował również jako dyrygent i np. w 1921 r. poprowadził kilka koncertów w Musikverein (w Wiedeńskim Towarzystwie Muzycznym) m.in. z Filharmonią Wiedeńską.

⁷ L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 20.

⁸ *Ibidem*; J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, Kraków 1939, *passim*; L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 188.

⁹ R. Holden, Norbert Brainin, w: *Oxford Dictionary of National Biography 2005–2008*, ed. by L. Goldman, London 2013, s. 134.

¹⁰ 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.

S. Auber koncertował również wraz z małżonką w różnych miastach, w tym np. w Tarnowie. 16 września 1905 r. miał miejsce w sali kasynowej w Tarnowie gościnny koncert Salomona Aubera i jego małżonki.

Koncert. Sezon koncertowy w Tarnowie rozpocznie się w sobotę dnia 16 września występem zaszczytnie znanego u nas artysty S. Aubera, wiolonczelisty z Wiednia przy współudziale pianistki pani M. z Lorenowiczów Auberowej. Program bogaty i nader zajmujący, jako też utrwalona sława koncertów daje zapewnienie, że koncert ten będzie miał powodzenie.

„Pogoń” 10 września 1905 r., nr 37, s. 3.

Ryc. 2. Anons zapowiadający koncert Salomona Aubera i jego małżonki

Źródło: „Pogoń”, 10 września 1905 r., nr 37, s. 3.

Na koncercie licznie zgromadziła się publiczność, a w lokalnej prasie wówczas pisano, że S. Auber to „wirtuoz pierwszej miary, o wyrobionej sławie (...) niedawno skromny muzyk, dziś subtelny wirtuoz wytworny, przewyższający wielu mistrzów o sławie wszechświatowej”¹¹.



Ryc. 3. Prof. S. Auber (z wiolonczelą), Maria Auber (przy fortepianie), Rzsika Revay (ze skrzypcami)

Źródło: NAC.

¹¹ „Pogoń” 24 IX 1905, nr 38, s. 4; *Wielki przewodnik po Tarnowie*, t. III: *Zamieszczenie i Burek...*, s. 515.

Często grał wraz ze swoim synem Stefanem, a na fortepianie towarzyszyła mu głównie żona Maria. W 1928–1934 tworzył z nią i R. Revayem A. Trio, które odbywało też liczne podróże koncertowe po Europie (m.in. Francja, Niemcy, Szwajcaria), te koncerty można było często usłyszeć w radiu¹². Zmarł 18 grudnia 1934 r. w Wiedniu.

Salo Bau

Kolejnym znanym w regionie skrzypkiem był Salo Bau. Urodził się 4 stycznia 1864 r. w Tarnowie. W latach 1881–1884 uczył się w konserwatorium Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w Wiedniu pod kierunkiem Josefa Hellmesbergera¹³ juniora, a dokształcał się u Jacoba Grüna¹⁴. Jego koncerty odbywały się w Niemczech, w Berlinie oraz w Hamburgu. W 1887 r. założył w Krakowie szkołę, w której nauczał gry na skrzypcach. Następnie w 1895 r. zdecydował przenieść się do Tarnowa.

S. Bau występował kilka razy na zamku w Ischlu¹⁵ przed cesarzem Franciszkiem I, który „rozmawiał się w jego grze na skrzypcach”¹⁶. Przepowiadano mu wspaniałą przyszłość, jednak poważny problem w trakcie występów stanowiła trema, z którą zupełnie sobie nie radził: „trema zabiła karierę Baua, który mimo cesarskiego poparcia musiał rzec się dalszych występów, kilka z nich zakończyło się niepowodzeniem”¹⁷. Podjął decyzję o powrocie do Tarnowa, gdzie udzielał lekcji gry na skrzypcach i na fortepianie. Prowadził szkołę muzyczną przy ulicy Goldhammera 5¹⁸, założył także biuro koncertowe oraz szkołę muzyczną funkcjonującą wiele lat. Angażował się w różne inicjatywy, np. w organizację obchodów stulecia

¹² Auber (eig. Ober), Familie https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Auber_Familie.xml (dostęp: 28.08.2022).

¹³ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 25.

¹⁴ Jakob Grün, w: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, vol. 2, Vienna 1959, s. 86–87.

¹⁵ Było to miasto uzdrowiskowe w środkowej Austrii, w kraju związkowym Górna Austria, w powiecie w Gmunden, w Alpach Salzburskich. Kurort był też letniskiem dla wielu kompozytorów. W miejscowości tej znajdowała się willa cesarska, letnia rezydencja Franciszka Józefa i Elżbiety.

¹⁶ R. Brandstaetter, *Krag biblijny. Dzieła zebrane*, red. J. Majka, Kraków 2003, s. 41.

¹⁷ *Ibidem*; J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914...*, s. 118, 152; R. Szydłowski, *Wojna zaczęła się w Tarnowie, wspomnienia*, Kraków 1991, s. 43–47.

¹⁸ *Polska artystyczna: kalendarz – informator muzyczny, literacki, sztuk plastycznych, teatralny i kinematograficzny na 1923–24 rok...*, s. 171; L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 26; J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914...*, *passim*.

uchwalenia Konstytucji 3 maja – w 1891 r. odegrał koncert Wieniawskiego¹⁹, a w 1912 r. brał udział w raucie organizowanym przez Towarzystwo Szkoły Ludowej. Zmarł w 1937 r. w Tarnowie.

W raucie T. S. Ł., który odbędzie się w dniu 10 lutego b.r. w salach kasyna biorą udział dr. Jendel artysta-amator tenor z Krakowa — dr. Daniel baryton z Ropczyc — prof. Bau skrzypek z Tarnowa i prof. Hertz, deklamator. Zre-sztą szczegóły w afiszach.

Ryc. 4. Informacja z „Dziennika Tarnowskiego”

Źródło: „Dziennik Tarnowski” 1921, nr 18, s. 3.

Edmund Pitzele (Edmund Minowicz)

Śpiewakiem, aktorem i tancerzem urodzonym ok. 1890 r. w Tarnowie był Edmund Pitzele, który używał pseudonimu Eminowicz.



Ryc. 5. Edmund Minowicz

Źródło: NAC, sygn. 3/1/0/11/8630.

Swoją działalność na gruncie muzycznym rozpoczynał od udziału w zespole Henryka Cudnowskiego w Przemyślu w 1911 r.²⁰ W okresie 1915–1921 występował w komedii i operetce w Teatrze Ludowym w Krakowie, przemianowanym w 1918 r. na Teatr Powszechny. Był śpiewakiem i reżyserem w Teatrze Miejskim Opera – Operetka w Krakowie prawdopodobnie w latach 1922–1923, w operetce w Teatrze Nowości w Warszawie w latach 1923–1924, w operetce w Teatrze Polskim w Katowicach w latach 1924–1925. Występował w zespołach rewiowych i kabaretowych od 1925 r.: Qui

¹⁹ *Księga pamiątkowa setnej rocznicy ustanowienia konstytucji 3 Maja*, t. II, zebrał i wydał K. Bartoszewicz, Kraków 1891, s. 275–276; A. Pachowicz, *Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968)*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. I, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 180–198.

²⁰ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 178; J. Radliński, *Obywatel Jazz...*, *passim*; *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939*, t. II, oprac. J. Dutkiewicz et al., Wrocław 1969, *passim*.

Pro Quo, Morskie Oko, Cyganeria, Hollywood, Stara Banda, Cyrulik Warszawski. Do 1925 r. występował głównie w operetkach, m.in. w takich partiach, jak: Vogt (*Domek trzech dziewcząt*), Iwo (*Baron Kimmel*), Dagobert (*Ewa*), a czasem w komediach, np. w roli Marszelika (*Małka Szwarenkopf*). W późniejszych latach był cenionym śpiewakiem i tancerzem kabaretowym²¹. Występował w teatrze Femina i w Melody Palace²². Zginął w getcie warszawskim w 1943 r.

Jerzy Gert (Izaak Ignacy Gärtner)

Jerzy Gert – Isaak Gärtner²³ urodził się w Tarnowie 31 marca 1908 r.²⁴ Był dyrygentem orkiestr rozrywkowych i symfonicznych, a także kompozytorem. Gry na fortepianie i skrzypcach oraz teorii muzyki uczył się początkowo w Nowym Konserwatorium w Wiedniu, a potem w Akademii Muzyki i Sztuki Dramatycznej również w Wiedniu. W tym samym czasie prywatnie zgłębiał kompozycję pod kierunkiem Arnolda Schönberga i Albana Berga. Aby zarobić na swoje utrzymanie i naukę w okresie studiów, w latach 1924–1932 podejmował się różnych obowiązków, m.in.: udzielał lekcji gry na fortepianie, akompaniował do zajęć w szkole tańca klasycz-

²¹ H. Ritterman-Abir, *Nie od razu Kraków zapomniano*, S.I.:Tirosh, s.l. 1984, s. 77.

²² L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 178; H. Cudnowski, *Niedyskrepcje teatralne*, Wrocław 1960, *passim*; L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, *passim*.

²³ 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. Więcej informacji na temat Jerzego Gerta znajduje się w artykule A. Pachowicz, *Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968)*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. I, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 180–198.

²⁴ 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. II, Warszawa 1994, s. 224; Jerzy Gert, w: *Słownik muzyków polskich*, t. I: 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. Sasiadowicz, *Jerzy Gert*, w: *Encyklopedia Tarnowa*, red. A. Niedojadło, Tarnów 2010, s. 131.

nego, zajmował się instrumentacją i opracowaniem utworów, pracował w berlińskim wydawnictwie muzycznym.

W 1930 r. musiał przerwać studia na dwa lata, a następnie ponownie wyjechał do Wiednia i w 1932 r. studia zakończył. Pełnił funkcję kierownika muzycznego wytwórni płyt gramofonowych Odeon w Warszawie w latach 1933–1939, dyrygując własną orkiestrą tej wytwórni²⁵. Następnie po rozpoczęciu wojny zdecydował się wyjechać do Lwowa. Do 1941 r. dyrygował orkiestrą Filharmonii we Lwowie, potem został aresztowany przez Niemców. Najpierw umieszczono go w Płaszowie²⁶, a po likwidacji obozu przewieziono na teren Austrii, do niemieckiego obozu koncentracyjnego Mauthausen²⁷, następnie do St. Valentin, a w końcu do Ebensee.

W 1947 r. zorganizował i objął dyрекcję Krakowskiej Orkiestry i Chóru Polskiego Radia. Przy rozgłośni radiowej w Krakowie²⁸ udało mu się powołać najpierw Orkiestrę, a rok później, w 1948 r., na bazie zespołu rewelersów, Chór Polskiego Radia²⁹. Szefem Orkiestry Polskiego Radia, która zyskała bardzo szybko popularność w kraju nie tylko jako zespół rozrywkowy, ale również jako zespół symfoniczny oraz jej dyrygentem był aż do śmierci. Z Chórem Polskiego Radia prowadził działalność koncertową, a przede wszystkim dokonał licznych nagrań dzieł polskich i obcych. Był

²⁵ 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.

²⁶ Więcej informacji na ten temat: R. Kotarba, *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945*, Warszawa–Kraków 2009; R. Kotarba, *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945: przewodnik historyczny*, Kraków 2014; J. Stefaniak, J. Zawadzka, *Krakowskie getto i obóz koncentracyjny w Płaszowie w oczach dziecka*, Kalisz 2004; T. Wroński, *Obóz w Płaszowie, miejsce masowej eksterminacji ludności żydowskiej, polskiej i innych narodowości w latach 1942–1945*, Warszawa 1981.

²⁷ S. Dobosiewicz, *Mauthausen-Gusen*, Warszawa 1985; S. Dobosiewicz, *Mauthausen-Gusen: w obronie życia i ludzkiej godności*, Warszawa 2000; M. Orski, *Ostatnie dni obozu Mauthausen-Gusen*, Gdańsk 2005.

²⁸ Początki Polskiego Radia sięgają 1925 r. Wówczas wyemitowano na fali 385 m pierwszą w historii polskiej radiofonii próbną audycję przygotowaną przez Polskie Towarzystwo Radiotechniczne. Do 1939 r. Polskie Radio uruchomiło 7 ośrodków regionalnych, w tym w 1927 r. w Krakowie. R. Miazek, *Przeszłość. Pionierskie lata radiofonii. Polskie Radio jako nowa instytucja kultury*, w: *Polskie Radio – historia – program – technika: 90 lat Polskiego Radia*, red. A. Ossibach-Budzyński, Warszawa 2015, s. 19–30; J.W. Adamowski, *Od radiofonii Rzeczypospolitej Drugiej i Pół do radia publicznego (zarys dziejów Polskiego Radia w latach 1944–2013)*, w: *ibidem*, s. 31–51.

²⁹ *Media leksykon*, red. E. Banaszkiewicz-Zygmunt, Warszawa 2000, s. 39.

opiekunem i aranżerem zespołu „Szał” Stefana Bobera i Leopolda Habera³⁰. W orkiestrze grali Kurt Schwarzer – na klawierze, alcie i barytonie, Zdzisław Gotlieb – na klawierze, alcie i skrzypcach, Zygmunt Haar – na klawierze, saksofonie tenorowym i skrzypcach, Franciszek Górkiewicz – na trąbce, Stefan Bober – grał na gitarze i banjo, był też wokalistą zespołu, Leopold Haar – na perkusji, Leopold Haber – na fortepianie. Jerzego Gerta uznaje się za jednego z prekursorów jazzu w Polsce³¹. Był nie tylko aranżerem, ale także kompozytorem jazzowym, jednak wiele jego kompozycji zaginęło w trakcie wojny.

W okresie 1957–1962 był kierownikiem artystycznym Teatru Muzycznego i Państwowej Filharmonii w Krakowie. Jako kompozytor specjalizował się w muzyce rozrywkowej³². Zmarł 5 czerwca 1968 r. w Krakowie.

Józef Żmigrod (Allan Grey)

Z Tarnowa wywodził się także kompozytor Józef Żmigrod (potem Allan Grey). Urodził się 23 lutego 1902 r. w Tarnowie, jego ojciec był skrzypkiem. Studiował filozofię w Heidelbergu, a potem w Berlinie. Wykształcenie muzyczne zdobywał w Wiedniu. Odbił tam studia pod kierunkiem Arnolda Schönberga. Był autorem muzyki do produkcji teatralnych Maxa Reinharda, a także do filmów wytwórni Universum Film Actiengesellschaft.

Kiedy zmieniała się sytuacja polityczna w Europie, po objęciu władzy przez Adolfa Hitlera, zdecydował się przenieść do Wielkiej Brytanii. Tam udało mu się nawiązać współpracę z przemysłem filmowym, przede wszystkim z wytwórnią Powell and Pressburger³³. Był autorem muzyki do filmów, m.in.: *Emil And The*



Ryc. 6. Józef Żmigrod

Źródło: <https://amershammuseum.org/history/people/20th-century/allan-gray-josef-zmigrod/> (dostęp: 10.10.2022).

³⁰ J. Radliński, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967, s. 105.

³¹ M. Fuks, *Judaica polskie*, Warszawa 1989, s. 208.

³² L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 80; Z. Adrjański, *Kalejdoskop estradowy. Leksykon polskiej rozrywki 1944–1989. Artyści, twórcy, osobistości*, Warszawa 2002.

³³ *Destination London: German – speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, ed. T. Bergfelder, C. Cargnelli, New York–Oxford 2008, s. 220–221.

Detectives (1935), *The Challenge* (1938), *The Silver Fleet*, *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943), *A Canterbury Tale* (1944), *I Know Where I'm Going!*, *Latin Quarter* (1945)³⁴, *A Matter of Life and Death* (1946), *Mr Perrin and Mr Traill* (1948), *Madness Of The Heart* (1949), *The African Queen* (1951), *The Late Edwina Black* (1951), *The Planter's Wife* (1952), *Women of Twilight* (1955), *The Big Hunt* (1958)³⁵. Zmarł w Anglii 10 września 1973 r. w Amersham, w hrabstwie Buckinghamshire, w dystrykcie Chiltern.

Leopold Haber (Haar lub Springer Chaskiel)

Kolejną osobą związaną z Tarnowem był artysta grafik, pianista, dyrygent, kompozytor Leopold Haber (Haar), a właściwie Springer Chaskiel; używał nazwisk Poli Haar lub Leopold Haar. Urodził się 9 października lub 10 kwietnia 1910 r. w Tarnowie. Ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, z wykształcenia był artystą grafikiem i dekoratorem. Współpracował wówczas ze swoim bratem fotografem Zygmunt.



Ryc. 7. Członkowie Orkiestry „Szal”, Lwów 1932 r.

Źródło: NAC, sygn. 1-K-7103.

³⁴ *Ibidem*, s. 227.

³⁵ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 95; T. Bergfelder, *Gray Allan* (1902–1973), w: *Encyclopedia of British Film*, ed. Brian McFarlane, Manchester 2014, s. 278.

Razem postanowili utworzyć Akademicką Orkiestrę „Szał”, potem wspólnie komponowali piosenki, układali do nich teksty, występowali nie tylko w Krakowie, ale również w innych miastach polskich. W orkiestrze „Szał” Leopold Haber był pianistą, klawecistą oraz dyrygentem, jej kierownikiem artystycznym był Jerzy Gert. Wraz z orkiestrą pod koniec lat 20. XX w. odwiedził wiele polskich miast. Najbardziej znanym utworem było *Tango Łyczakowskie* do słów Zygmunta Habera. Po ukończeniu studiów i zakończeniu działalności w orkiestrze „Szał” założył orkiestrę jazzową „Silver Jazz”, z którą grał we Lwowie, w Krakowie i innych miastach południowej Polski.



Ryc. 8. Płyta *Żołnierskie tango*

Źródło: Archiwum autorki.

Tuż przed rozpoczęciem II wojny światowej występował w łódzkim lokalu tanecznym „Tabarin”, a także należał do orkiestry krakowskiej Banda. Wojna zastała go we Lwowie, walczył w kampanii wrześniowej. Po rozpoczęciu wojny niemiecko-sowieckiej przedostał się w głąb ZSRS, wstąpił do 7. Dywizji Piechoty, potem służył w Armii Polskiej na Wschodzie, pracował w Wydziale Kultury i Prasy 2. Korpusu armii gen. Władysława Andersa.

Do 1946 r. przebywał we Włoszech, stamtąd wyjechał do Brazylii, zamieszkał w Porto Alegre. Rozpoczął pracę jako ilustrator magazynu „Glo-

be". Po dwóch latach zrezygnował z tej pracy i przeniósł się do Kurytyby, gdzie razem z bratem Zygmuntem założyli studio fotograficzne Haar Studios. W 1950 r. otrzymał obywatelstwo brazylijskie i zamieszkał w São Paulo, gdzie podjął pracę w agencji reklamy i propagandy. W 1951 r. został wykładowcą kompozycji i wzornictwa przemysłowego w Instytucie Sztuki Współczesnej, który działał przy Muzeum Sztuki w São Paulo. Nawiązał współpracę z Hermelindo Fiaminghi, z którym współtworzył Szkołę Reklamy, był głównym projektantem i kierownikiem artystycznym pierwszej Światowej Wystawy Kawy zorganizowanej w Kurytybie.

W 1952 r. wziął udział w pierwszym Międzynarodowym Biennale Sztuki w São Paulo i przyłączył się do założonej przez Waldemara Cordeiro Grupy Ruptura, która skupiała tzw. konkretystów (bracia Leopold i Zygmunt Haar byli projektantami odznaki pamiątkowej 2. Koprusu Polskiego. Odznakę wyprodukowała w 1946 r. rzymska medalieria Societa Italiana Per L'Arte Medaglia)³⁶. Zmarł 24 listopada 1954 r. w São Paulo.

Ferdynand Sand (potem Fryderyk Sadowski)

Skrzypek i pedagog Fryderyk Sand urodził się 25 października 1921 r. w Tarnowie. Był synem fryzjera Markusa Jakuba Sanda i Karoliny z Gewürzów³⁷. Uczęszczał do gimnazjum w Tarnowie, uczył się jednocześnie gry na skrzypcach, a później w klasie skrzypiec Zenona Felińskiego (1937–1939) w Konserwatorium Muzycznym w Katowicach.

Wybuch II wojny zastał go w Tarnowie. Po zajęciu miasta przez wojska niemieckie³⁸ schronił się we Lwowie. W okresie 1940–1941 był członkiem orkiestry Państwowej Filharmonii. Pod koniec czerwca 1941 r. (po wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej) powrócił do Tarnowa, gdzie został aresztowany przez Niemców. Do końca wojny był więziony w kilku obozach: w Płaszowie, Mauthausen, Melk i Ebensee. Wojnę przeżył i w 1945 r.

³⁶ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 99.

³⁷ A. Spóz, *Sadowski Fryderyk*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXXIV/2, z. 141, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993, s. 301.

³⁸ A. Pachowicz, *Wrzesień 1939 roku w Tarnowie*, w: *Wrzesień 1939 roku. Geneza II wojny światowej w polskiej perspektywie*, t. II: *Wojsko. Wojna. Jeniectwo*, red. nauk. J. Faryś, T. Sikorski, P. Słowiński, Gorzów Wielkopolski 2010, s. 155–161; A. Pietrzykowa, *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej. Polityka okupanta i ruch oporu*, Kraków 1984, *passim*; A. Pietrzykowa, *Ziemia tarnowska w latach 1939–1945*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. III: *Lata drugiej wojny światowej i okupacji hitlerowskiej oraz Polski Ludowej*, red. F. Kiryk, Z. Ruta, Tarnów 1987, *passim*.

powrócił do kraju. W latach 1945–1947 grał w orkiestrze Polskiego Radia w Katowicach. Następnie od 1947 r. 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 Warszawie, w późniejszej Orkiestrze Symfonicznej Filharmonii Narodowej objął stanowisko koncertmistrza w grupie pierwszych skrzypiec. Funkcję tę pełnił do 19 sierpnia 1968 r.³⁹



Ryc. 9. Fryderyk Sadowski

Źródło: NAC, sygn. 3/3/0/1/163/2.

W 1951 r. został wyróżniony IV nagrodą na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym w Berlinie. Wraz z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej wyjeżdżał ponad 30 razy za granicę. Koncertował także jako solista, zyskując uznanie wykonaniami koncertów skrzypcowych m.in. Piotra Czajkowskiego i Henryka Wieniawskiego. Zasłużył się także jako popularyzator muzyki, uczestnicząc w koncertach młodzieżowych Estrady Kameralnej Filharmonii Narodowej. Od 13 lipca 1951 r. pseudonim artystyczny Fryderyk Sadowski przyjął jako nazwisko.

W 1968 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych do Saint Louis. W tym mieście został członkiem Saint Louis Symphony Orchestra. Wykła-

³⁹ A. Spóz, *Sadowski Fryderyk*, w: *Polski słownik biograficzny...*, s. 301.

dał grę na skrzypcach w Saint Louis Conservatory of Music and Schools for the Arts oraz prowadził też studencki zespół smyczkowy, który utworzył. Odnosił on duże sukcesy muzyczne⁴⁰. Zmarł 14 czerwca 1980 r. w Saint Louis, został pochowany na tamtejszym cmentarzu. Był odznaczony m.in. Złotym Krzyżem Zasługi. Z małżeństwa z lekarką Marią Joklińską (od 1946) miał syna Piotra⁴¹.

Podsumowanie

Muzycy żydowscy wywodzący się z Tarnowa wpisali się w historię miasta, regionu i świata. Mimo że ich związek z miastem był niejednokrotnie bardzo krótki, przypadał na czas dzieciństwa i wczesnej młodości, edukacji podstawowej i średniej, muzycy starali się pamiętać o rodzinnym mieście. Niewątpliwie jednym z powodów opuszczenia Tarnowa po zakończeniu pewnego etapu edukacji (najwyższego możliwego tutaj do osiągnięcia) był brak możliwości zdobycia wyższego wykształcenia i dalszego rozwoju w tej dziedzinie w mieście. Kiedy poszczególni muzycy zyskali popularność, niektórzy międzynarodową sławę i rozgłos, przyjeżdżali na koncerty, stanowili wzór dla kolejnych pokoleń. Dokonania muzyków pochodzenia żydowskiego na trwałe zapisały się w historii muzyki, słabiej natomiast w historii regionu i miasta. Niniejszy artykuł ma na celu przywrócenie pamięci o tych osobach.

Bibliografia

Archiwum Narodowe w Krakowie, Oddział w Tarnowie
Akta stanu cywilnego Izraelickiego Okręgu Metrykalnego w Tarnowie, Księgi urodzeń 1849–1917, sygn. 33/276/22.

Opracowania, artykuły, hasła słownikowe

Adamowski Janusz W., *Od radiofonii Rzeczypospolitej Drugiej i Pół do radia publicznego (zarys dziejów Polskiego Radia w latach 1944–2013)*, w: *Polskie Radio*

⁴⁰ 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.

⁴¹ A. Spóz, *Fryderyk Sadowski*, w: *Polski słownik biograficzny...*, s. 301.

- historia – program – technika: 90 lat Polskiego Radia, red. Andrzej Ossibach-Budzyński, Warszawa 2015.
- Adriański Zbigniew, *Kalejdoskop estradowy. Leksykon polskiej rozrywki 1944–1989. Artyści, twórcy, osobistości*, Warszawa 2002.
- Bergfelder Tim, *Gray Allan (1902–1973)*, w: *Encyclopedia of British Film*, ed. Brian McFarlane, Manchester 2014.
- Błaszczuk Leon Tadeusz, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964.
- Błaszczuk Leon Tadeusz, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Brandstaetter Roman, *Krąg biblijny. Dzieła zebrane*, red. J. Majka, Kraków 2003.
- Ciechański Adam, *Fryderyk Sadowski nie żyje*, „Ruch Muzyczny” 1981, nr 3.
- Cudnowski Henryk, *Niedyskrepcje teatralne*, Wrocław 1960.
- Destination London: German – speaking Emigrés and British Cinema, 1925–1950*, ed. Tim Bergfelder, Christian Cargnelli, New York–Oxford 2008.
- Dobosiewicz Stanisław, *Mauthausen-Gusen*, Warszawa 1985.
- Dobosiewicz Stanisław, *Mauthausen-Gusen: w obronie życia i ludzkiej godności*, Warszawa 2000.
- Fuks Marian, *Judaica polskie*, Warszawa 1989.
- Jakob Grün, w: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, vol. 2, Vienna 1959.
- Holden Raymond, *Norbert Brainin*, w: *Oxford Dictionary of National Biography 2005–2008*, ed. by Lawrence Goldman, London 2013.
- Jerzy Gert, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900–1980*, t. II, Warszawa 1994.
- Jerzy Gert, w: *Słownik muzyków polskich*, t. I: A–Ł, Kraków 1964.
- Kotarba Ryszard, *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945*, Warszawa–Kraków 2009.
- Kotarba Ryszard, *Niemiecki obóz w Płaszowie 1942–1945: przewodnik historyczny*, Kraków 2014.
- Księga pamiątkowa setnej rocznicy ustanowienia konstytucji 3 Maja*, t. II, zebrał i wydał Kazimierz Bartoszewicz, Kraków 1891.
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 1895–1939*, t. II, oprac. Józef Dutkiewicz et al., Wrocław 1969.
- Media leksykon*, red. Ewa Banaszkiewicz-Zygmunt, Warszawa 2000.
- Miazek Ryszard, *Przeszość. Pionierskie lata radiofonii. Polskie Radio jako nowa instytucja kultury*, w: *Polskie Radio – historia – program – technika: 90 lat Polskiego Radia*, red. Andrzej Ossibach-Budzyński, Warszawa 2015.
- Orski Marek, *Ostatnie dni obozu Mauthausen-Gusen*, Gdańsk 2005.
- Pachowicz Anna, *Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968)*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. I, red. Ewa Ni-decka, Rzeszów 2021.

- Pachowicz Anna, *Wrzesień 1939 roku w Tarnowie*, w: *Wrzesień 1939 roku. Geneza II wojny światowej w polskiej perspektywie*, t. II: *Wojsko. Wojna. Jeniectwo*, 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. III: *Polityczno-społeczne konteksty muzyki*, red. Ewa Nidecka, Jolanta Wąsacz-Krztoń, Rzeszów 2022.
- Pietrzykowa Aleksandra, *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej. Polityka okupanta i ruch oporu*, Kraków 1984.
- Pietrzykowa Aleksandra, *Ziemia tarnowska w latach 1939–1945*, w: *Tarnów. Dzieje miasta i regionu*, t. III: *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–Kijów 2023.
- Radliński Jerzy, *Obywatel Jazz*, Kraków 1967.
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, Kraków 1939.
- Ritterman-Abir Henryk, *Nie od razu Kraków zapomniano*, S.I:Tirosh, s.l. 1984.
- Sąsiadowicz Maria, *Jerzy Gert*, w: *Encyklopedia Tarnowa*, red. A. Niedojadło, Tarnów 2010.
- Sempoliński Ludwik, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.
- Snowman Daniel, *The Amadeus Quartet: The Men and the Music*, London 1981.
- Spóz Andrzej, *Sadowski Fryderyk*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXXIV/2, z. 141, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993.
- Stefaniak Janina, Zawadzka Janina, *Krakowskie getto i obóz koncentracyjny w Płaszowie w oczach dziecka*, Kalisz 2004.
- Szydlowski Roman, *Wojna zaczęła się w Tarnowie, wspomnienia*, Kraków 1991.
- Wielki przewodnik po Tarnowie*, t. III: *Zamieście i Burek*, Tarnów 1996.
- Wojciechowicz Maria, *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagraniami”. Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 1.
- Wroński Tadeusz, *Obóz w Płaszowie, miejsce masowej eksterminacji ludności żydowskiej, polskiej i innych narodowości w latach 1942–1945*, Warszawa 1981.

Czasopisma

„Revue et Gazette Musicale de Paris”, 30 III 1851, no 13.

„Pogoń” 24 IX 1905, nr 38.

Strony internetowe

https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Auber_Familie.xml#relationen (dostęp: 28.08.2022).

Tarnów's Community of Jewish Musicians in the Late 19th and Early 20th Centuries

Abstract

Tarnów was one of the Galician cities with a Jewish community from the 16th to the 20th centuries. It was very diverse in many respects, it consist of Zionist, political, social and local government activists. From it came representatives of various professions, among others, tradesmen, tailors, carpenters, millers, journalists, lawyers, doctors, historians and musicians. The musical traditions of the city of Tarnów dated back to the Middle Ages, musical life developed vigorously, there were singing groups, city bands, a society of musicians, as well as music schools. The main purpose of this article is to try to show the Jewish musical community, which left a deep mark in the history of this community in the city. These were primarily people who were born in Tarnow, studied and worked here. However, some of the musicians at some stage of their lives left the city and moved away.

Keywords: Jewish musicians from Tarnów, Tarnów, Jewish community in Tarnów

Muzyka

na łamach prasy



Refleksja o muzyce żydowskiej na łamach polsko-żydowskiego dziennika „Chwila”

Początek XX w. to czas, kiedy z inspiracji tzw. renesansem żydowskim – ruchem zmierzającym do umacniania religijnej i kulturowej tradycji europejskich Żydów, w kręgach diaspory zaczęto interesować się muzyką żydowską, tj. muzyką świadomie tworzoną i rozpowszechnianą jako żydowska, a adresowaną nie tylko do Żydów, lecz do tzw. szerokiej publiczności. Na łamach wychodzącego w Berlinie w latach 1901–1923 czasopisma „Ost und West”, szerzącego ideę „renesansu żydowskiego”, regularnie ukazywały się artykuły na temat historii i aktualnego stanu muzyki uprawianej w synagogach, domach i teatrach żydowskich w całej Europie. Artykuły te były uzupełniane zapisami nutowymi, które stworzyły „żelazny repertuar” muzyki żydowskiej, a równocześnie posłużyły jako materiał dla kompozytorów, którzy podjęli się stworzenia narodowej szkoły żydowskiej w muzyce, na wzór istniejących już wcześniej szkół skandynawskich czy słowiańskich. Przed pierwszą wojną światową ukonstytuowały się w Petersburgu i Moskwie prężne stowarzyszenia muzyków żydowskich pragnących tworzyć ową szkołę, m.in. na podstawie prowadzonych przez siebie badań etnograficznych. Po rewolucji bolszewickiej opuścili oni Rosję, osiadając w Berlinie i Wiedniu. Tam założyli nowe stowarzyszenia, organizowali koncerty, podjęli też współpracę z redakcjami czasopism żydowskich, na łamach których prowadzili dyskusję na temat tradycji muzyki żydowskiej i szans jej zaistnienia w konstelacji współczesnych szkół narodowych. Echo tej dyskusji docierały na prowincję, m.in. do ośrodków byłej monarchii austro-węgierskiej, zachęcając redaktorów lokalnych pism żydowskich do podjęcia analogicznej tematyki. Wielu przykładów dostarcza założony tuż po pierwszej wojnie światowej polsko-żydowski dziennik Lwowa „Chwila”. W tym ważnym piśmie ukazało się pomiędzy 1919 i 1939 r. kilkanaście artykułów poświęconych przeszłości, teraźniejszości i przyszłości muzyki żydowskiej. Jeśli chodzi o zawarte w nich tezy i argumenty, zadziałał

tu ewidentnie przykład Wiednia, z którym żydowski Lwów utrzymywał stałe i bliskie kontakty personalne i lekturowe. Uważnemu czytelnikowi artykułów z „Chwili” nasuwają się oczywiste analogie z treściami zawartymi w wiedeńskim dzienniku „Wiener Morgenzeitung”, wychodzącym – podobnie, jak „Chwila” – w języku oficjalnym (niemieckim) i liczącym na czytelnika zarówno żydowskiego, jak i nieżydowskiego. Niewykluczone są oczywiście zapożyczenia z innych źródeł, na bieżąco informujących o działalności twórców i badaczy muzyki *żydowskiej*, jak również z głośnych monografii poświęconych tej muzyce, na czele z książką Paula Neetla – docenta niemieckiego uniwersytetu w Pradze, zatytułowaną *Alte jüdische Spielleute und Musiker* (Praga 1923) i trzy lata późniejszą pracą Heinricha Berla *Das Judentum in der Musik*, wydaną w Stuttgarcie w 1926 r. Autorom z „Chwili” znane były zarówno same te prace, jak i toczone w obszarze niemieckojęzycznym dyskusje dotyczące szczegółów ujęć proponowanych przez ich autorów. Zajmowali się oni także codziennym żydowskim życiem muzycznym we Lwowie.

„Chwila” szczegółowo recenzowała występy artystów żydowskich w mieście; stałym elementem recenzji była ocena wykonywanego przez nich repertuaru. Pracowano także nad uaktywnieniem miejscowych Żydów jako odbiorców muzyki żydowskiej, jak również nad wypracowywaniem właściwego poglądu na to, jaki kierunek powinna przyjąć twórczość współczesnych kompozytorów żydowskich. Zadania te realizowano zgodnie z postulatami „renesansu żydowskiego”, który „Chwila” gorąco popierała, jak widać w poniższym tekście, wzorowanym na myśli Martina Bubera:

Kiedy runęły mury getta, w mig wysypały się z poza nich, ku zdumieniu świata, dla którego wnętrze było tajemnicą, roje żydowskiej młodzieży, ku przybytkom europejskiej kultury. (...) Zbyt wiele cennych skarbów przekazała historia lat tysięcy dzisiejszemu żydostwu, by je, jako bezwartościowy balast, odrzucić mogło. Związek między kulturą przeszłości a przyszłości musi się znaleźć, jeśli naród żydowski nie ma się stać karykaturą ku zgorzzeniu świata całego. Odczuwało ten rozdźwięk zachodzące dziś pokolenie żydowskie i wystąpiło z postulatem narodowej szkoły. Nie, aby do ghetta powrócić jest celem tego żądania, lecz aby w świat kultury współczesnej wejść z całym przez tysiąclecia nagromadzonym skarbem ducha żydowskiego, a nie jak żebrzący, którego dar z łaski demoralizuje¹.

¹ W obronie rodzimej kultury, „Chwila” 1919, nr 45 (27 II), s. 1.

Podniesienie miejscowej kultury muzycznej do poziomu europejskiego przy zachowaniu jej odrębnych cech narodowych stało się programem publicystów muzycznych „Chwili”, których grono reprezentował przede wszystkim Alfred Plohn – popularny lwowski działacz muzyczny, pedagog i kompozytor. Motywem przewijającym się stale w jego wypowiedziach była krytyka zastanego stanu muzyki żydowskiej, stworzonej przez twórców dziewiętnastowiecznych, którzy opracowali melodie religijne lub ludowe w duchu współczesnej sobie muzyki popularnej. Omawiając w 1921 r. zbiór *Die schönsten Lieder der Ostjuden* Fritza Mordechaia Kaufmanna, Plohn narzekał, mając zapewne na myśli sytuację panującą w rodzinnym mieście, że „nikt nie wspomina o tem, że muzyka specyficznie żydowska po dziś dzień istnieje w postaci muzyki synagogałnej i pieśni ludowej” i że „gorliwa praca na polu umysłowego i kulturalnego rozwoju narodowego w ostatnich czasach ominęła zrazu muzykę”. Następnie poruszył kwestię dyletantyzmu popularnych wydawnictw i zbiorów pieśni żydowskiej, wynikającego z braku umiejętności zbieraczy odróżnienia pierwiastka rdzennie-żydowskiego od elementów obcych, a także kwestię przenikania obcych pierwiastków do współczesnej muzyki religijnej: „To co się słyszy np. w templach lub synagogach, to co śpiewa kantor z chórem, lub chazen z nabożnymi nie może być uznane za oryginalny podkład harmoniczny, gdyż i tu wtargnęły bez szkrupułu obce pierwiastki”. Do opracowujących pieśni wystosował Plohn apel, by pamiętali o zachowywaniu autentyzmu pieśni: „nie wolno nadawać pieśni ludowej nowoczesnej szaty”, „pieśń ludowa nie jest aryą operową”².

O ile przy omawianiu aktualnego stanu praktyk muzycznych we Lwowie, zwłaszcza praktyki synagogałnej, nie unikano krytyki, to w stosunku do profesjonalnej twórczości posługiwano się stale tonem aprobującym, mając na względzie jej pionierski charakter. Zgodnie z linią żydowskich czasopism berlińskich i wiedeńskich „Chwila” popierała twórczość nowej szkoły żydowskiej z Rosji, uważając ją za wartościową ze względu na poziom artystycznego opracowania, odpowiadający aktualnemu poziomowi europejskiemu. Jako przykład można podać uwagę zawartą w nekrologu Joela Engela, iż podniósł pieśń ludową „do wyżyn prawdziwej sztuki”³, albo uwagę na temat muzyki do spektaklu *Pokusa* skomponowanej przez

² A. Plohn, *O żydowskiej pieśni ludowej*, „Chwila” 1921, nr 758 (25 II), s. 3–4.

³ Joel Engel, „Chwila” 1927, nr 2894 (10 IV), s. 7.

Józefa Kofflera, jawnie informującą o preferowaniu kierunku nowoczesnego: „motywy ludowe podniósł do wyżyn muzyki modernistycznej”⁴. Jeśli chodzi o argumenty – często korzystano z możliwości ukazywania nowej muzyki żydowskiej przez pryzmat klasycznej definicji muzyki narodowej, to jest jako twórczości przekazującej „ducha” tej muzyki, czy też jej cech „rasowych”. Cechy te utożsamiano, zgodnie z XIX-wiecznym stylem myślenia, z obecnością autentycznych melodii ludowych czy religijnych.

Tego rodzaju argumenty zawiera artykuł nieznanego autora napisany po koncercie kantora Mojżesza Zaitza w 1919 r.:

Jedyna to dziedzina sztuki żydowskiej [muzyka – przyp. M.J.], która murami getta odcięta od świata zewnętrznego, zachowała wszelkie cechy przedziwnej, obcymi wpływami nieskażonej odrębności wschodu. Złożyły się na nią predyspozycje rasy i wszystkie te tęsknice, które w duszy Żyda rozpętała krwawa walka o okruchy szczęścia. Jak dziewczę hebrajskie, co w uliczce bezsłonecznej getta wyrosło na czarujący kwiat swoistego piękna, tak i pieśń przedziwem barwnych motywów *plain airu* wschodniego i łkająca bólem, elegią rwącego się do słońca szeptu⁵.

W dalszej części tekstu czytamy, że w muzyce żydowskiej usłyszeć można „całą historię ghetta i zapowiedź twórczości przyszłej”. Kolebką muzyki ludowej i synagogałnej mają być ulice polskich miast oraz litewskie bet midrasze, przyszłością zaś – piosenka palestyńska. Oba rodzaje twórczości mają być dowodem wartości muzycznych „drzemiących na dnie duszy ludu żydowskiego”. Najlepiej zrozumieć ją potrafią zaś sami Żydzi.

Kilkakrotnie podjęto się w „Chwili” bliższej charakterystyki owych „drzemiących wartości”, próbując określić główne cechy gatunkowe, stylistyczne i strukturalne żydowskich pieśni ludowych. W tym zakresie wzorowano się przede wszystkim na wymienionych wyżej rozważaniach Heinricha Berla i Paula Nettla. Z początkiem października 1928 r. ukazał się w „Chwili” artykuł samego Nettla (niewykluczone, że napisany na zamówienie redakcji), wyjaśniający i komentujący poglądy najgłośniejszych autorów rozważań o muzyce żydowskiej: Berla, Arno Nadela, Abrahama Zvi Idelsohna i jego własne⁶. Nettl relacjonuje rozbieżności w ujęciach fenomenu muzyki żydowskiej w kontekście uniwersalnej twórczości europejskiej, jakie występują u wymienionych autorów: jedni podtrzymują

⁴ *Kronika*, „Chwila” 1927, nr 3043 (8 IX), s. 8.

⁵ *Zet.*, *Z muzyki żydowskiej*, „Chwila” 1919, nr 305 (19 XI), s. 6.

⁶ P. Nettl, *O muzyce żydowskiej*, „Chwila” 1928, nr 3427 (7 X), s. 7.

dawny pogląd na odrębność twórczości kompozytorów pochodzenia żydowskiego wynikającą z cech rasowych, inni (tu pada przykład Berla) dążą do racjonalnego przedstawienia unikatowych cech strukturalnych tej muzyki (odrębna skalowość, prymat czynnika melodycznego/linearne). Kolejnym cytowanym przez Nettla autorem jest Arno Nadel (autor popularnego zbioru *Jüdische Liebeslieder (Volkslieder)*, Berlin 1923). Praski uczony z pełnym przekonaniem podpisuje się pod jego twierdzeniem, że rezerwuarem autentycznej muzyki żydowskiej jest pieśń ludowa (wschodniożydowska) i śpiewy synagogalne – w nich bowiem przebywa prawdziwy żydowski „duch”. Następnie przedstawione są pokrótce poglądy Abrahama Zvi Idelsohna na związek muzyki Żydów sefardyjskich z muzyką hiszpańską. Stąd przechodzi autor do dyskutowanej aktualnie w Wiedniu kwestii żydowskich pierwiastków w muzyce współczesnej (Mahler, Schönberg), a następnie do własnej koncepcji mieszanego charakteru inwencji autorów muzyki żydowskiej oraz wyższości żydowskich muzyków-wykonawców nad twórcami (tu jako autorytet – zresztą niewymieniony z nazwiska – pojawia się nieoczekiwanie Wagner ze swoją teorią Żyda-naśladowcy⁷). Zawarte w artykule Nettla informacje podane są w tak dużym nagromadzeniu i tak wielkim skrócie, że nie ułatwiają laikowi rozeznania się w prezentowanej problematyce. Należy jednak docenić wolę redakcji „Chwili” dostarczenia czytelnikom wiedzy z pierwszej ręki. W kolejnych rocznikach pisma raz po raz powracano do tematyki zaprezentowanej przez Nettla.

Próbę tego rodzaju podjął nieznany autor artykułu *Muzyka żydowska*, opublikowanego po koncercie kantora Izraela Altera w grudniu 1928 r. Artykuł poprzedza zgrabne nawiązanie do noweli Icchoka Lejba Pereca *Wędrownica duszy pewnej melodii* (chodzi tu o nowelę *Wędrownica pieśni* ze zbioru *Z nieznanego świata: opowieści chasydzkie i ludowe*⁸). Perec opisuje w niej historię melodii wesołego tańca weselnego, która staje się następnie żarliwą modlitwą, a dalej – tanecznym „szlagierem”, operową arią, motywem katarynkowym, by ostatecznie znów – jak pisze Perec – „wzniesić się ku wyżynom” i stać się śpiewem nabożnym. To ma być właśnie cała historia muzyki żydowskiej:

⁷ Nettl nawiązuje w tym miejscu oczywiście do pracy Richarda Wagnera *Das Judenthum in der Musik* (1850, wydanie rozszerzone 1869).

⁸ Tytuł podaję po polsku według tłumaczenia Samuela Wołkowicza, które ukazało się nakładem warszawskiego wydawnictwa Safrus ok. 1929 r.

Melodia żyje i umiera; zapomina się o niej w końcu, jak o nieboszczyku!

Niegdyś motyw melodii był świeży... Melodia tryskała życiem...
Z czasem osłabła, przeżyła swe lata i siły ją opuściły... Zniedołężniała,
zmarniała... Wydała ostatnie tchnienie i zginęła w przestworzach...

Lecz może zmartwychwstać...

Nagle ktoś przypomni sobie starą zapomnianą melodię.

I mimo woli wlewa się w nią nowe uczucie, wkłada się nową duszę
i melodia znów żyje... Nowa... młoda... odrodzona...

To jest *gilgul*⁹ melodii, jej wędrówka...¹⁰.

W zasadniczej części artykułu znajdujemy spis generalnych cech żydowskiej „natury muzycznej”: uporczywy charakter molowy (ale mimo zasadniczej „smętności” melodie brzmią „dziwnie wesoło”¹¹); monotonne obracanie się wokół kilku tonów; „patetyczna rozpiętość skali”¹²; akcentowanie miejsc nieoczekiwanych; nagłe przejścia do rytmu tanecznego (szczególnie marszowego); ruchliwa ornamentacja melodyczna; bardzo ściśle zespolenie tonu ze słowem; przerysowanie wyrazu „dla celów wzniosłych” lub karykatury. Jako tradycyjny pra-typ żydowskiej melodyki podaje autor *nigun* – gatunek wywodzący się z kantylacji biblijnej. Podstawą wszystkich form muzyki żydowskiej ma być według niego treść duchowa („atomy mistyczne”), stąd nie ma zasadniczej różnicy między żydowską pieśnią religijną i świecką. „Wpływ muzyki zachodnio-europejskiej widoczny jest tylko w intencjach artystycznych (harmonicznych i instrumentacyjnych); psychologiczny fundament jest ciągły i niezmienny” – kończy autor¹³.

W 1929 r. na łamach „Chwili” ukazał się także artykuł na temat cech gatunkowych i stylistycznych muzyki synagogałnej użytkowanej w Euro-

⁹ Gilgul niesamot to żydowska doktryna reinkarnacji, obecna w mistyce żydowskiej od XIII w. Odnajdujemy ją w kabale i Zoharze. Według niektórych interpretacji jest kosmicznym prawem i metaforą wygnańczego żydowskiego losu. Koniec tej metafizycznej wędrówki może przynieść dopiero nadejście Mesjasza.

¹⁰ I.L. Perce, *Z nieznanego świata: opowieści chasydzkie i ludowe*, tłum. Samuel Wołowicz, Warszawa–Włocławek [ok. 1929 r.], s. 39.

¹¹ Nie jest to paradoks – w dawnej twórczości i teorii muzyki, łącznie z teorią retoryki muzycznej, znajdujemy liczne dowody na pojmowanie tonacji molowych („miękkich”) jako przyjemnych dla ucha i wręcz wesołych.

¹² Chodzi prawdopodobnie o obecność dużych skoków, przeważnie oktawowych, często kończących frazy pieśni żydowskiej. Cecha ta występuje także w rosyjskim folklorze muzycznym.

¹³ F.R., *Muzyka żydowska*, „Chwila” 1928, nr 3495 (14 XII), s. 6.

pie. Autor dokonał typologii należących do niej utworów, dzieląc je na: 1) pieśni metryczne, nowe, z wyraźnymi wpływami muzyki europejskiej; 2) pieśni niemetryczne, przypominające muzykę wschodnią, orientalną, posiadające tonalność, która „nie jest przystosowana do ucha europejskiego” oraz ciężki i melancholijny charakter; 3) pieśni sefardyjskie. Ciekawie opisał też przenikanie elementów zachodnich do muzyki synagogalnej krajów niemieckojęzycznych, wspominając o roli Salomona Sulzera, Louisa Lewandowskiego i Hirsza Altera Weintrauba¹⁴.

Już w 1919 r. poruszono w „Chwili” zagadnienie swoistości muzyki komponowanej jako żydowska przez współczesnych kompozytorów żydowskich. Pretekst stanowiła prezentacja *Symfonii palestyńskiej* Mateusza Bensmana. Oceny utworu z perspektywy jej swoistości jako dzieła żydowskiego podjął się Alfred Plohn. „Muzyka Bensmana oparta jest na szerokim narodowym podłożu” – uznaje Plohn i wymienia środki, jakimi posłużył się kompozytor, by uwydatnić owo podłoże. Jest to oczywiście „posługiwanie się motywami ludowymi”. Chodzi jednak nie o dosłowne cytaty, lecz zindywidualizowaną stylizację: kompozytor „wchłania muzykę tę w duszę swoją, a potem dopiero odtwarza”. Mechanizm odtwarzania rozumie Plohn w staroświecki, romantyczny sposób: Bensman myśli „sercem”, jest „szczerzy”.

Najważniejsza część artykułu dotyczy szczegółowych rozwiązań kompozytorskich zastosowanych przez autora *Symfonii*. Są one konsekwencją przyjęcia naczelnego postulatów twórców realizujących program „renesansu żydowskiego”: „W Palestynie góruje ton orientalny, sposób pisania jednak jest europejski”. „Orientalność” zaś to „koloryt wschodni”, oddany przez melodie arabskie¹⁵.

W kolejnym artykule Plohn zdystansował się od najbardziej rozpowszechnionego w jego czasach utożsamiania muzyki żydowskiej z muzyką tworzoną przez Żydów, wyliczając przy okazji najbardziej banalne cechy popularnych opracowań melodii żydowskich:

Nie wystarczy bezwarunkowo, by autor był Żydem, by kompozycje pisane były w tonacji molowej lub by tu i ówdzie wprowadzano jakieś mniej lub więcej udane harmonie egzotyczne, bo wówczas powstają tylko kompozycje do tekstów żydowskich lub hebrajskich¹⁶.

¹⁴ F. Freyberger, *Melodia synagogi*, „Chwila” 1929, nr 3612 (14 IV), s. 7–8.

¹⁵ A. Plohn, *Mateusz Bensman i jego „Palestyna”*, „Chwila” 1919, nr 325 (9 XII), s. 3–4.

¹⁶ A. Plohn, *Pieśni żydowskie*, „Chwila” 1921, nr 814 (24 IV), s. 8.

Wśród negatywnych cech popularnych stylizacji muzyki żydowskiej wymieniano wirtuozerię, wyposażającą utwory w nadmiar kunsztu i ozdobności, zaciemniające wymowę cytowanego materiału ludowego. Tę wadę znalazł nieznany krytyk w *Parafrazach starożydowskich melodii ludowych* Juliusza Wolfsohna (wyd. Universal Edition, Wiedeń 1921). Naprzeciw nim postawił opracowania zachowujące ducha pieśni ludowej:

I zdarza się dalej, że dźwięk niziutko i w ukryciu żyjącej pieśni dochodzi ucha człowieka, umiającego ocenić krytycznie czystą sztukę w nucie ludowej zawartą i wówczas nadaje on drobnemu tworowi bezimiennego artysty skończoną formę i własność ludu przyswaja tym, którzy daleko od źródeł pieśni odbiegli¹⁷.

Na początku lat 30. wykształcił się – zapewne pod wpływem lektury pism Abrahama Zvi Idelsohna i jego zwolenników, do których zaliczali się m.in. autorzy z „Wiener Morgenzeitung” – pogląd, że typ muzyki żydowskiej polegający na opracowywaniu ludowych melodii według wzorca dziewiętnastowiecznych szkół narodowych należy już zdecydowanie do przeszłości i że trzeba go zastąpić „oryginalną muzyką w duchu żydowskim”. Taką definicję posłużył się Marian Rosenmann – autor artykułu *Problem narodowej muzyki żydowskiej* opublikowanego w 1931 r.¹⁸. „Chwila” poprzedziła publikację adnotacją, że tekst został nadesłany z Wiednia. I bez tej informacji spostrzegamy, że autor wzorował się ściśle na tamtejszych dyskusjach, wiążąc narodziny narodowej szkoły żydowskiej w muzyce z oddziaływaniem syjonizmu. Echem dyskusji prowadzonej przez muzykologów niemieckojęzycznych, jak Erwin Felber czy Heinrich Berl, jest przyjęta przez Rosenmanna metoda rozważania nowożytnej muzyki żydowskiej jako kompromisu między Wschodem i Zachodem, z użyciem kategorii europeizmu i orientalizmu oraz przypisaniem do nich opozycyjnych cech (zmysłowość – racjonalność, dynamizm – statyczność itp.). Problem, który według autora warto rozpatrzyć, dotyczy pozornego konfliktu między z natury jednogłosową muzyką żydowską – nigunem („Pojęcie harmonii jest mu, podobnie jak muzyce orientalnej przednio-azjatyckich ludów, zupełnie obcem. Rozporządza on tylko linią melodii, odznaczającą się bardzo kunsztowną budową rytmu i materiału tonów zdyferencjono-

¹⁷ h.z., *Z wydawnictw muzycznych*, „Chwila” 1921, nr 1003 (6 XI), s. 4.

¹⁸ M. Rosenmann, *Problem narodowej muzyki żydowskiej*, „Chwila” 1931, nr 4354 (10 V), s. 9–10.

wanych do irracjonalnych stopni. Jego wyrazem jest efekt i dynamika przebiegu, jego właściwym instrumentem głos ludzki”) a muzyką europejską, która opiera się na wielogłosowości i harmonii. „Muzycy żydowscy przejęli się z gruntu muzyką europejską. Ich ucho i wykonanie osiągnęły stopień znakomitego mistrzostwa. Nowa twórczość narodowa wyrosła logicznie z dążenia do syntezy aparatu technicznego muzyki europejskiej i nigunu na zasadzie stylu narodowego. Pomostem dla tej syntezy stała się naturalnie ludowa pieśń żydowska” – twierdzi Rosenmann. Pod koniec odnosi się bezpośrednio do pomysłów Idelsohna, żądającego od kompozytorów pieśnizmu w zakresie zachowania oryginalnych cech melodii starożydowskich użytych jako materiał kompozycji:

Opozycja zwracająca się przeciw temu rozwojowi i żądająca absolutnej jednogłosowości, ćwierćtonów i powrotu do orientalizmu, znajduje się na fałszywej drodze, ponieważ nie bierze pod uwagę zmienionych warunków życia żydowskiego wynikłych z rozwoju historycznego naszego narodu. Czyż można dzisiaj żądać, aby naród proroków nie konstruował maszyn? Czyż słusznym jest zarzut, że idea religijna powrotu do kraju Ojców sprzeciwia się idei modnego s[y]jonizmu opartej na zasadach polityki europejskiej?¹⁹.

W konkluzji autor podkreśla, że nowa żydowska muzyka, będąca syntezą muzyki nigunu (jako postaci „melodyjno-dynamicznej”) i twórczości europejskiej (o charakterze „dźwiękowo-statycznym”) nosi już cechy nowego stylu, ale nie można jeszcze mówić o stylu dojrzałym. Jego powstanie stanowi zadanie najbliższej przyszłości: „Dopiero z chwilą, kiedy naród żydowski otrząsł się z narzuconych mu form bytowania i oparł się o swą własną siłę żywotną zaczęto się m.in. zajmować także muzyką własną, poznawszy oryginalne jej piękno i zrozumiawszy jej znaczenie dla odrodzenia narodu”²⁰.

Problematykę związaną z narodzinami nowej odmiany żydowskiej muzyki narodowej, tworzonej w Palestynie na podstawie reliktyw melosu starohebrajskiego kontynuuje tekst nadesłany do „Chwili” z Jerozolimy przez M. Rabinowicza w połowie marca 1933 r. Na początku autor podjął próbę ukazania lwowskim czytelnikom mozaikowego charakteru tradycji pieśniowej kultywowanej w nowej ojczyźnie przez Żydów przybyłych do niej ze wszystkich niemal stron świata:

¹⁹ *Ibidem*, s. 10. Por.: A.Z. Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development*, Nowy Jork 1948, s. 462.

²⁰ M. Rosenmann, *Problem narodowej muzyki...*, s. 10.

Ważnym jest tylko fakt, że się tu w Erec śpiewa swobodniej, bardziej naturalnie, w domu śpiewa się „Zmirot”²¹, pieśni pracy i miłości, na ulicy dudni „Hora” w rytm marszu, w szkołach, na wycieczkach wszędzie słychać ochoczy śpiew chóralny.

Każdy śpiewa tu sobie, co mu do serca przypada. Żyd rodem z głębokiej Rosji śpiewa oczywiście co innego, niż Żyd polski, chasyd inaczej, niż misnagid²², Żyd z Niemiec przywiózł ze sobą piosenki, a Żyd sefardyjski rozplywa się nad swymi własnymi „żydowskimi” pieśniami. A cóż dopiero Jemenita – ten wkłada całe serce w swe starodawne melodie wschodnie. Pozostaje jeszcze Żyd amerykański (znamy wszyscy jego tajemnicę, że przywędrował on niezbyt dawno z Rosji), ten także ma już swe specjalne żydowskie pieśni ludowe, w których słychać silny wpływ amerykańskiego fokstrotu²³.

Rabinowicz wskazuje na dwa czynniki, które mają według niego największy wpływ na zainicjowany już proces wyłaniania się – na gruncie wspomnianych wyżej różnorodnych tradycji – nowego rodzaju pieśni, swoistej dla Żydów palestyńskich (lub też: „odradzania się” ludowej pieśni żydowskiej). Pierwszym z nich ma być przyroda (słońce, czyste powietrze, swobodne warunki życia): panujące nad Morzem Śródziemnym warunki klimatyczne są trudne do pogodzenia z melancholijnym smutkiem rosyjskiej pieśni ludowej, czy rytmem amerykańskiego fokstrotu. Drugim czynnikiem jest bliskość arabskiej tradycji muzycznej: ludowe melodie arabskie brzmią co prawda początkowo obco dla ucha żydowskiego przybysza, są jednak „pełn[e] czaru w swem oryginalnym i prymitywnym pięknie”. Następuje więc naturalny proces przyswajania sobie tych tradycji przez Żydów palestyńskich, jak pisze Rabinowicz: „Do bogatego zbioru pieśni ludowej dołącza się nowy czynnik wyjątkowo ważny, gdyż powstał on na łonie przyrody palestyńskiej i opromieniło go słońce tego kraju”²⁴.

Jako że śpiewanie tak różnorodnych, przyniesionych z całego świata melodii pod tym samym niebem ma być „nienaturalne”, potrzebna jest unifikacja tych tradycji, będąca procesem powolnym i postępującym w miarę rozwoju kultury hebrajskiej. Zmiana już jednak następuje, co można śledzić obserwując działalność miejscowych stowarzyszeń: „słyszeliśmy niedawno w «Oneg Szabat» pieśni jemenickie, które znalazły rado-

²¹ Chodzi o pieśni śpiewane przy stole podczas szabatowych posiłków.

²² Mitnagdim to popularny w Litwie i Białorusi ruch ortodoksyjnych Żydów, który sprzeciwiał się założeniom chasydyzmu.

²³ M. Rabinowicz, *Gdy pieśń dźwięczy w Erec Izrael*, „Chwila” 1932, nr 4662 (18 III), s. 7.

²⁴ *Ibidem*.

sne przyjęcie i dowodzą, że proces włączenia nowych rdzennie wschodnich form muzycznych w kulturę muzyczną znajduje się na dobrej drodze” – relacjonuje autor tekstu²⁵.

Jednym z ciekawszych zagadnień poruszonych w sprawozdaniu Rabinowicza jest opisany przez niego model naturalnego kształtowania się nowej tradycji wśród najmłodszych żydowskich mieszkańców Palestyny: dla dzieci całkowicie naturalne, instynktowne ma być sięganie do pieśni wschodnich i odrzucanie tych mających korzenie w Galucji, a więc nieprzystających do otoczenia i klimatu Bliskiego Wschodu, choćby ich tekst został przetłumaczony na język hebrajski:

Okazało się, że nieliczne tylko utwory muzyczne z tekstem tłumaczonym z obcych języków odpowiadają dziecku w Erec; rosnąc w atmosferze swobody, w przyrodzie wolnej i bogatej, nie okazuje ono zrozumienia dla pieśni śpiewanych dzieciom w krajach rozproszenia. Sądzone dawniej, że przez hebrajskie słowa zhebraizowana zostanie niejako także i melodia. Ale muzyka jest odrębnym językiem dla siebie, działającym na uczucie także bez pomocy słów²⁶.

Na zakończenie artykułu autor wskazuje nazwiska kompozytorów-odnowicieli pieśni palestyńskiej, którzy nie powielają już w swej twórczości wzorów obcych, a więc tworzą dzieła „prawdziwie palestyńskie” – są wśród nich Yedidyah Admon (Gorochow), Mordechai Zeira i Mattityahu Shelem (Weiner). Ich kompozycje nie są utworami „wielkiej miary”, są to jednak dzieła młodych ludzi, którzy pracują dla kraju, „kochają tę swą nową ojczyznę i śpiewają jej swe pieśni”. Ważne dla ugruntowania rozpoczętego procesu ma być też popularyzowanie nowej twórczości tak w Palestynie, jak i w krajach diaspory, a za zasłużoną w tej dziedzinie pieśniarkę młodego pokolenia uznaje autor Chanę Kipnis.

Poglądami zwolenników nurtu nowohebrajskiego zainspirował się w latach 30. także Alfred Plohn. W artykule *Narodowa muzyka żydowska* opublikowanym w 1933 r.²⁷ wykazał się dojrzałą świadomością różnic inspiracji i celów przedstawicieli szkoły żydowskiej wywodzącej się z Rosji i z Palestyny. Punktem wyjścia dokonanej w tym artykule całościowej charakterystyki XX-wiecznej muzyki żydowskiej jest klasyczna już opozycja Wschód – Zachód, egzemplifikowana na przykładzie przeciwieństwa

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 8.

²⁷ A. Plohn, *Narodowa muzyka żydowska*, „Chwila” 1934, nr 5321 (15 I), s. 36.

homofonii i polifonii. Na wstępie Plohn odrzuca tezę, iż reprezentantami muzyki żydowskiej są zasymilowani kompozytorzy żydowskiego pochodzenia, mimo iż w ich dziełach zawiera się „moc pierwiastków żydowskich”. Zdaniem Plohna, narodowa muzyka żydowska powstała niedawno w Rosji jako konsekwencja ruchu na rzecz odrodzenia narodowego, który ogarnął tamtejszą żydowską inteligencję (tu Plohn cytuje Leonida Sabaniejewa: „muzyka kulturalna rodzi się wraz z inteligencją”; nawiązuje także do rozkwitu polskiego romantyzmu, który zrodzony został przez narodowe nieszczęście, podobnie jak żydowska świadomość narodowa). Dalej następuje charakterystyka żydowskiej muzyki religijnej i świeckiej, wzorowana na Berlu, Felberze i Idelsohnie: źródłem żydowskiego melosu jest muzyka synagogalna, która zachowała częściowo swoją pierwotność i czystość. Śpiewy „starego typu” cechuje przede wszystkim melodyczna ornamentyka (odzwierciedlać ma ona „duszę żydowskiego Wschodu”), którą przenika specyficzna rytmika („będąca źródłem namiętnych i ekstatycznych emocji”). Ponadto recytacja nie jest skrępowana symetrycznymi formami, jest odbłaskiem „specyficznej intonacji” i jest homofoniczna (Żydzi „nie znają wielogłosowości”). Większość starych pieśni zbudowana była na archaicznych pięciotonowych gamach, które później stały się diatonicznymi, zaś następnie wykształciły się charakterystyczne żydowskie skale z sekundą zwiększoną. Najbardziej typowa jest tu jednak ornamentalna melodyka. W pieśniach świeckich widać natomiast wyraźnie wpływy tradycji muzycznych innych narodów. Przeszczepienie pieśni ludowych na grunt muzyki artystycznej dokonane przez nową szkołę żydowską wywodzącą się z Rosji (tu następuje wyliczenie nazwisk kompozytorów i ich najważniejszych osiągnięć) doprowadziło do wchłonięcia zdobyczy europejskich. Tak powstała nowoczesna narodowa muzyka żydowska²⁸.

W porównaniu z wyżej omówionymi pracami dość naiwnie wypadają rozważania Zofii Lissy, która zadebiutowała w „Chwili” z końcem 1929 r. artykułem *Rola Żydów w rozwoju muzyki europejskiej*. Młoda autorka podążyła starym torem myśli o udziale zasymilowanych Żydów w głównym nurcie twórczości europejskiej, nadmieniła też o wpływie Żydów na oblicze muzyki współczesnej na zasadzie wnoszenia do niej „cech właściwych swej rasie”²⁹.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Z. Lissa, *Rola Żydów w rozwoju muzyki europejskiej*, „Chwila” 1929, nr 3853 (15 XII), s. 10–11.

Stereotypowe były także spostrzeżenia Lissy zawarte w jej kolejnym artykule o muzyce żydowskiej, rozwijającym problem owych cech³⁰. Rozpoczęło go kilka dywagacji na temat tego, co dawniej zwano charakterem narodowym, a u niej przybrało, zgodnie z najnowszą modą intelektualną, postać reprezentacji „cech psychicznych” u przedstawicieli różnych ras i narodów. Wymieniła słowiański „sentymentalizm”, „temperament” narodów romańskich, zamiłowanie do porządku i intelektualizm narodów germańskich. Za cechy umysłowości żydowskiej uznała: bardzo silny rozwój dyspozycji intelektualnych, w szczególności analitycznych i „kombinacyjnych” (dziś powiedzielibyśmy: twórczych), a w sztuce „podkreślanie elementów, które są wyrazem czynności intelektu, a więc czynników konstrukcyjnych i formalnych”. Dalej Lissa zadaje pytanie: co właściwie Żydzi wnoszą do muzyki współczesnej i czy to „coś” jest typowe dla mentalności żydowskiej. Przeciwstawia sobie wrażeniowość/zmysłowość (dźwięki i ich kompleksy) i sferę formalną sztuki (zasady ich porządkowania). Przechodząc do omówienia problemów na przykładach twórczości różnych kompozytorów, Lissa rozpoczyna od Arnolda Schönberga jako twórcy nowych zasad konstrukcji muzycznej (przynależnych „intelektowi”). Szkoła Schönberga zapoczątkowała, jej zdaniem, „inwazję żydowską” w muzyce współczesnej (padają przykłady Rudolfa Retiego, Paula Piska i Karola Rathausa). Inna grupa kompozytorów, która wnosi do muzyki „specyficzne cechy żydowskie”, to Darius Milhaud (tworzy żywiołowo i spontanicznie, czyli przejawia „temperament wschodni”; obok pierwiastków mistycznych pojawiają się u niego formy groteskowe i parodie, które są wyrazem „żydowskiej tendencji do ironii i analizy”), Daniel Lazarus (jego styl jeszcze nie jest skryształizowany), Ernest Bloch (wyzwała się z więzów tradycji harmoniczej: atonalne kompozycje przeplata elementami melodyki żydowskiej – podkreśla w ten sposób swoją przynależność rasową), Samuël Fejnberg (autor utworów o „ekstатыcznym charakterze i silnym napięciu uczuciowym”, które zbliżają się do czystej atonalności), Aleksandr Krein (wykorzystuje ornamentalną melodykę synagogałną), Grigorij Krein (ulega wpływowi Skriabina i Ravela), Michaił Gnєssin i Aleksandr Weprik (ich twórczość jako odbicie tendencji właściwych muzycznemu romantyzmowi, co Lissa komentuje następująco: „Dziś wprowadzenie elementów

³⁰ Z. Lissa, *Mentalność żydowska w muzyce współczesnej*, „Chwila” 1930, nr 3893 (26 I), s. 9–10.

narodowych lub egzotycznych, przy równoczesnym oparciu się na starych założeniach jest efektem dość tanim, tak, iż nie można przypuszczać, by usiłowania podobne mogły mieć wyraźniejsze znaczenie dla muzyki przyszłości”³¹).

Zbiór materiałów na temat muzyki żydowskiej opublikowanych w „Chwili” dopełniają artykuły omawiające twórczość poszczególnych przedstawicieli szkoły żydowskiej w muzyce. Czytelnicy mogli już w latach 20. poznać nazwiska fundatorów tej szkoły wywodzących się z Rosji³². W 1929 r. wydrukowano zaś większy artykuł o Erneście Blochu, zawierający streszczenie jego programu artystycznego:

Ernest Bloch jest nie tylko z nazwiska Żydem, ale prawdziwym rdzennym Żydem, a muzyka jego jest prawdziwie żydowską. Nie z jakichś ograniczonych, nacjonalistycznych pobudek, ale powodowany silną, wewnętrzną potrzebą, czując w swych żyłach muzyczną moc twórczą potomków Dawida, skłania się w swej twórczości przede wszystkim do tematów hebrajskich. Wielu Żydów przed Blochem było kompozytorami, ale twórczość żadnego z nich nie była oparta na tak głębokim wyczuciu cech prawdziwie żydowskich³³.

Pisano także sporo o urodzonym w Warszawie wiedeńskim twórcy i wirtuozie Juliuszu Wolfsohnie, m.in. w związku z jubileuszem artysty obchodzonym w 1930 r. w Wiedniu³⁴.

W ogólności widać, że w ciągu dwóch międzywojennych dekad refleksja o muzyce żydowskiej uprawiana w „Chwili” zdążyła silnie ewoluować, wchłaniając przesłanki dyskusji toczonej w pismach niemieckojęzycznych. Większość poglądów na istotę pierwiastka żydowskiego w muzyce, wartość utworów żydowskich oraz program rozwoju muzyki żydowskiej wyrażonych na początku lat 20. została zaczerpnięta z obiegowego repertuaru myśli pochodzenia dziewiętnastowiecznego. Miały one ewidentny związek z romantyczną ideologią sztuki, natomiast w słabym stopniu uwzględniały zagadnienia związane z presją nowoczesności. Posiadały też ewidentny komponent propagandowy. Zadaniem pisma było bowiem popieranie wszelkich przejawów żydowskiej kultury, a w związku z tym rzadko wyra-

³¹ *Ibidem*.

³² Zob. np.: A. Plohn, *Joel Engel. W dziesięciolecie śmierci*, „Chwila” 1937, nr 6431 (13 II), s. 11.

³³ *Ernest Bloch*, „Chwila” 1929, nr 3720 (1 VIII), s. 8–9.

³⁴ A. Plohn, *Juliusz Wolfsohn*, „Chwila” 1930, nr 3875 (8 I), s. 8.

żano na jego łamach podglądy alternatywne bądź polemiczne. Wyjątkiem były krytyczne wypowiedzi na temat stanu praktyki muzycznej w lwowskich synagogach. W następnych latach czytelnicy „Chwili” mogli się zapoznać z dokonaniem kierunku nowohebrajskiego i wyrobić sobie pogląd na nowatorstwo jego dążeń na podstawie artykułów nadesłanych z Wiednia i Palestyny. Umożliwiono im także dokładne śledzenie bieżących kolei żydowskiego życia muzycznego na Zachodzie, pisano o poszczególnych kompozytorach szkoły żydowskiej, streszczano książki o muzyce żydowskiej. W zakresie propagowania muzyki żydowskiej międzywojenny Lwów pozostał „małym Wiedniem” – większość inspiracji szła bowiem z dawnej stolicy monarchii.

Nie ma wątpliwości, że zaprezentowane w niniejszym artykule wypowiedzi spełniły ważną rolę, propagując muzykę żydowską w lwowskiej diasporze, a także w miejscowej sferze polskiej, jako że pismo było adresowane nie tylko do żydowskiego, ale i do polskiego czytelnika. Tej drugiej roli nie sposób przecenić.

Bibliografia

- Ernest Bloch, „Chwila” 1929, nr 3720 (1 VIII), s. 8–9.
F.R., *Muzyka żydowska*, „Chwila” 1928, nr 3495 (14 XII), s. 6.
Freyberger Filip, *Melodia synagogi*, „Chwila” 1929, nr 3612 (14 IV), s. 7–8.
h.z., *Z wydawnictw muzycznych*, „Chwila” 1921, nr 1003 (6 XI), s. 4.
Idelsohn Abraham Zvi, *Jewish Music in Its Historical Development*, Nowy Jork 1948.
Joel Engel, „Chwila” 1927, nr 2894 (10 IV), s. 7.
Kronika, „Chwila” 1927, nr 3043 (8 IX), s. 8.
Lissa Zofia, *Mentalność żydowska w muzyce współczesnej*, „Chwila” 1930, nr 3893 (26 I), s. 9–10.
Lissa Zofia, *Rola Żydów w rozwoju muzyki europejskiej*, „Chwila” 1929, nr 3853 (15 XII), s. 10–11.
Nettl Paul, *O muzyce żydowskiej*, „Chwila” 1928, nr 3427 (7 X), s. 7.
Perec Icchok Lejb, *Z nieznanego świata: opowieści chasydzkie i ludowe*, tłum. Samuel Wołkowicz, Warszawa–Wrocław [ok. 1929 r.].
Plohn Alfred, *Joel Engel. W dziesięciolecie śmierci*, „Chwila” 1937, nr 6431 (13 II), s. 11.
Plohn Alfred, *Juliusz Wolfsohn*, „Chwila” 1930, nr 3875 (8 I), s. 8.
Plohn Alfred, *Mateusz Bensman i jego „Palestyna”*, „Chwila” 1919, nr 325 (9 XII), s. 3–4.
Plohn Alfred, *Narodowa muzyka żydowska*, „Chwila” 1934, nr 5321 (15 I), s. 36.

- Plohn Alfred, *O żydowskiej pieśni ludowej*, „Chwila” 1921, nr 758 (25 II), s. 3–4.
Plohn Alfred, *Pieśni żydowskie*, „Chwila” 1921, nr 814 (24 IV), s. 8.
Rabinowicz M., *Gdy pieśń dźwięczy w Erec Izrael*, „Chwila” 1932, nr 4662 (18 III), s. 7.
Rosenmann Marjan, *Problem narodowej muzyki żydowskiej*, „Chwila” 1931, nr 4354 (10 V), s. 9–10.
W obronie rodzimej kultury, „Chwila” 1919, nr 45 (27 II), s. 1.
Zet., *Z muzyki żydowskiej*, „Chwila” 1919, nr 305 (19 XI), s. 6.

Reflection on Jewish Music in the Pages of Polish-Jewish Daily “Chwila”

Abstract

The Polish-Jewish daily “Chwila”, published in Lviv in the years 1919–1939, was a Zionist press organ, reaching both the Jewish and Polish circles. This opinion-forming magazine made its columns available to influential Jewish writers, such as Isaac Leib Peretz or Hermann Hesse, and also ran extensive columns devoted to literary, theater, music and art criticism, thanks to which it is today a valuable source for researchers of the history of ideas and art. Among the prominent critics who contributed to “Chwila”, we can mention, among others: Henryk Herscheles (from 1931 editor-in-chief of the magazine) and Alfred Plohn (head of its music department and active organizer of Lviv’s cultural life). The young generation of reviewers also had a voice there, among whom Zofia Lissa stood out. This article discusses critical and theoretical texts on Jewish music published in “Chwila” in the interwar period. Their creators were both writers associated with Lviv (Plohn, Lissa) and foreign authors who sent their correspondence to Lviv or whose texts were translated due to their high substantive value. Among the main issues addressed in the works analyzed in this paper were: the definition and essence of Jewish music, the activity of composers of Jewish origin, the “Jewishness” of composers and its manifestations, new Jewish music (represented by representatives of the so-called “new Jewish school in music” and the new-Hebrew direction), research on Jewish music (its history and sources). The literature reconstructed and discussed here allows to recognize the intellectual and ideological background of its creators, as well as to familiarize oneself with the most important discussions about Jewish music that took place in the Lviv Jewish community at the relevant time.

Keywords: Jewish music, new Jewish school in music, Jewish composers, Alfred Plohn, “Chwila” journal

Ulana Mołczko

Прикарпатський Національний Університет імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, Україна)
Національний Університет Педагогічний імені Івана Франка в Дрогобичу
(Дрогобич, Україна)

Krytyczno-muzyczna działalność Józefa Kofflera

Czasopisma Galicji Wschodniej z początku XX w., podejmujące różne aspekty sztuki muzycznej, odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu poglądów społecznych w kontekście rozwoju obu kultur:

ukraińskiej kultury autochtonicznej i kultury polskiej, która reprezentowała w pierwszej dekadzie [XX w. – U. Mołczko] naród bardzo konsekwentnie dążący do niepodległości, a w latach 1919 – 1939 – naród panujący¹.

Analizując złożone uwarunkowania historyczne tego czasu, Olga Osadcia podkreśla ogromne znaczenie drukowanego słowa o sztuce jako jednego z „ważnych źródeł informacji o kulturze muzycznej regionu”². Wydawano tu liczne gazety w języku polskim, ukraińskim, francuskim, niemieckim, rosyjskim i innych, w których publikowano materiały o dokonaniach na polu kultury w Galicji Wschodniej.

¹ Cyt. za: L. Kyianovska, Галицька музична культура XX–XXI століття: навчальний посібник /*Hałycka muzyczna kultura XX–XXI stolittia: nawczalnyj posibnyk*, Chernivtsi 2007. s. 298: „української автохтонної та польської, що репрезентувала в першому десятиріччі націю, котра дуже цілеспрямовано йшла до влади самостійності, а в 1919–1939 роках – пануючу державу”. Tłumaczenia cytatów na język polski – U. Mołczko.

² Cyt. za: O. Osadtsia, Періодика Галичини XIX–першої половини XX ст. як об’єкт музичного джерелознавства /*Periodyka Hałyczyny XIX–perszoj połowyny XX st. jak obiekt muzycznego dzerełoznawstwa*, w: Національна книжкова та рукописна культура: історія, методологія, джерельна база: Матеріали міжнародної конференції (Львів, 29–30 квітня 2009 р.), Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника, ред.-упор.: Л. Головата, Л. Ільницька, М. Пономаренко, *Nacionalna knyżkova ta rukopysna kultura: istorija, metodolohija, dzerelna baza: Materialy miżnarodnoji konferenciji* (Lviv, 29–30 kvitnia 2009 r.) Lvivska nacionalna naukowa biblioteka Ukrainy im. V. Stefanyka, red.-upor.: L. Holovata, L. Ilnytska, M. Ponomarenko, Lviv 2009. s. 35: „з важливих джерел інформації про музичну культуру регіону”.

Są to przede wszystkim artykuły z zakresu krytyki muzycznej, publicystyka, kroniki – zauważa O. Osadcia – które zamieszczano w czasopismach o różnym charakterze i profilu: społeczno-politycznym, branżowym, urzędowym, specjalistycznych pismach artystycznych, muzycznych itp.³

Czasopisma mają dużą wartość źródłową, gdyż utrwalają wydarzenia i zjawiska za pośrednictwem różnych publikacji prasowych i oddają ducha czasu. Do takich gazet należą czołowe periodyki lwowskie z początku XX w., m.in. „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny”.

W rozwoju kultury muzycznej Galicji Wschodniej w pierwszej połowie XX w. nastąpił nowy etap kształtowania się profesjonalnej szkoły artystycznej. Wzrost ten przyczynił się do rozkwitu działalności muzyczno-krytycznej czołowych postaci Galicji Wschodniej, które kształciły i ożywiały świeżymi ideami środowisko kulturalno-oświatowe regionu. Zadania profesjonalnego zaspokojenia potrzeb życia codziennego podjęli się profesjonalni twórcy, w tym kompozytorzy, między innymi polski kompozytor Józef Koffler. Jego publikacje prasowe rejestrują dokonania artystyczne twórców, co pogłębia materiał źródłowy na temat osobowości muzycznych Galicji Wschodniej.

Józef Koffler pracował owocnie na polu dziennikarstwa, relacjonując życie muzyczne Lwowa na początku lat 30. XX w. Był redaktorem naczelnym takich czasopism, jak „Orkiestra”, „Echo”, ściśle współpracował z dwutygodnikiem „Muzyk Wojskowy”, a także z „Kwartalnikiem Muzycznym” oraz „Muzyką Współczesną”. Wykaz dorobku muzykologicznego, publicystycznego i krytyczno-muzycznego Józefa Kofflera zawiera praca Macieja Gołąba *Józef Koffler* (Kraków 1995). Jednak autor nie omawia krytyczno-muzycznej działalności wymienionego kompozytora na łamach polskiej prasy.

Krótkie recenzje Kofflera pojawiały się także we lwowskiej prasie codziennej (w latach 1932–37 był m.in. stałym recenzentem gazety „Express Wieczorny” [„Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” – U. Mołczko]⁴).

³ Cyt. za: O. Osadcia, *Періодика Галичини XIX–першої половини XX ст., Periodyka Halycyny XIX–perszoji połowyny XX st.*, s. 35: „Ціє, в основному, музична критика, публіцистика і хроніка, – зазначає О. Осадця, – яка вміщувала інформацію у часописах різноманітного характеру й профілю: суспільно-політичних, галузевих, офіційно-відомчих, спеціалізованих мистецьких і музичних та ін.”

⁴ Cyt. za: L. Mazera, *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Storinky muzycznoho mynułoho Lwowa (z neopublikowanoho)*, Lviv 2001, s. 13: „Короткі рецензії Коффлера з’являлися також і у щоденній львівській пресі (у 1932–37 рр. був м. ін. постійним рецензентом газети „Express Wieczorny”) („Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” – U. Mołczko)”.

Krytyk muzyczny podpisywał swoje artykuły zarówno kryptonimem „J. K.,” jak i pełnym imieniem i nazwiskiem – „Józef Koffler”. Na łamach tego periodyku krytyk muzyczny odnotowywał sukcesy artystyczne wybitnych muzyków, którzy prezentowali swoje osiągnięcia podczas koncertów we Lwowie. Wśród nich byli: Mateusz Gliński, Henryk Szeryng, Aleksander Uniński, Váša Příhoda (w publikacji J. Koffler używa zapisu imienia i nazwiska Vasa Prihoda), Fryderyk Portnoj, Bronisław Huberman, Józef Schmidt, Artur Rubinstein, Ignaz Neumark, Stefan Askenase, Jasza Horenstein, Maria Sokół, Mieczysław Muenz (Münz), Grzegorz Fitelberg, Irena Cywińska, Colette Frantz, Walerian Bierdajew⁵, Henri Temianka, Marceli Horowitz, Artur Hermelin, Józef Hofmann, Henryk [Henry] Haftel, Fryderyk Herman, Ewa Bandrowska, Zbigniew Drzewiecki, Fritz Kreisler.

W 1932 r. ukazał się jeden z pierwszych artykułów J. Kofflera pt. *Mateusz Gliński*⁶, w którym autor przybliża czytelnikom postać dyrygenta, kompozytora, publicysty muzycznego, założyciela i pierwszego redaktora miesięcznika muzycznego „Muzyka” Mateusza Glińskiego. Koffler odnotowuje, że M. Gliński, który wystąpił z lekcją we Lwowie,

przedstawił wprawdzie życie muzyczne Warszawy, psychikę i nastawienie publiczności i wynikający z tego wpływ ujemny na aktywne i pasywne zainteresowanie sztuką muzyczną. (...) Dalszy ciąg prelekcji był szkicem polskiej współczesnej twórczości, wraz z jej historycznym tłem i perspektywą rozwoju⁷.

W lakonicznym artykule prasowym z 1933 r. *Henryk Szeryng*⁸ J. Koffler opisuje koncert 13-letniego wówczas wirtuoza skrzypiec, który w latach późniejszych stał się wybitnym polskim artystą i objął stanowisko kierownika Katedry Instrumentów Smyczkowych na Uniwersytecie w Mexico City. Według opinii autora, muzyk „lepiej się czuje w utworach małych, gdyż nie wymagają one ani psychicznego naprężenia, ani emanacji świadomej lub podświadomej muzykalności”⁹.

⁵ W informacjach prasowych z okresu międzywojennego występuje inna pisownia nazwiska W. Bierdajewa niż obecnie, mianowicie stosowana jest pisownia W. Berdjajew.

⁶ J. K[offler], *Mateusz Gliński*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1932, nr 793, s. 2.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. K[offler], *Henryk Szeryng*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1933, nr 904, s. 3.

⁹ *Ibidem*.

Całą galerię muzycznych osobowości przedstawia autor w swoich publikacjach z 1934 r. Wybór ten otwiera artykuł o umiejętnościach interpretacyjnych polskiego pianisty Aleksandra Unińskiego:

Istotna elegancja interpretacji ma swoiste cechy: słabe nasilenie uczucia, wstrzemięźliwość co do barw i dynamiki, dążenie do „pięknego” brzmienia za wszelką cenę. To stwarza granice dla tego wybornego pianisty, których przekroczenie jest interesujące, ale forsowne. Ale już w tych granicach jest miejsce dla koronkowej cyzelacji małej iście barokowej sonaty mozartowskiej, dla wyszlifowanego do ostateczności tworzywa chopinowskiego. Zaś nieco chropowata tkanina Brahmsa równoważy świetnie nadmierną gładkość wykonania¹⁰.

Artykuł *Fryderyk Portnoj*¹¹ poświęcony jest uczniowi polskiego pianisty i pedagoga Leopoda Münzera, Fryderykowi Portnojowi. Krytyk wskazuje, że młody pianista włada

dowoli wszelkimi środkami techniki, wielkim bogactwem odcieni uderzenia, ma zmysł dla barwy i dźwięku. Będzie wielkim artystą, o ile rozwój emocjonalny i duchowy dotrzyma kroku walorom pianistycznym¹².

Lakoniczna notka prasowa pt. *Bronisław Huberman* obfituje w bogaty materiał informacyjny, przedstawia repertuar oraz opisuje umiejętności wykonawcze twórcy. Podczas koncertu wybitny polski skrzypek wykonywał *Sonatę „Kreutzerowską”* L. van Beethovena, *Sonatę g-moll* J.S. Bacha, *Koncert e-moll* F. Mendelssohna. Według J. Kofflera, Bronisław Huberman „grał w skończony sposób różniczkując w stylu, nastroju i interpretacji, frapując umysł, chwytając za serce”¹³.

W artykule *Józef Schmidt* J. Koffler wyraża krytyczne uwagi na temat specyficznego brzmienia głosu Józefa Schmidta. Zauważa, że wokalista często używa mikrofonu, a bez niego

ma mały głos, u dołu zawoalowany, w górze jasny, piękny, ale nikły; a przede wszystkim bez wszelkiego zmysłowego czaru. Śpiewa muzykalnie, mądrze, wyrafinowanie, ale to nie wystarcza¹⁴.

¹⁰ J. K[offler], *Aleksander Uniński*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1188, s. 3.

¹¹ J. K[offler], *Fryderyk Portnoj*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1238, s. 3.

¹² *Ibidem*.

¹³ J. Koffler, *Bronisław Huberman*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1378, s. 6.

¹⁴ J. K[offler], *Józef Schmidt*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1349, s. 5.

W recenzji z koncertu słynnego pianisty Artura Rubinsteina Koffler wskazuje na pewną schematyczność w układzie programu, w którym znalazły się *Mazurki* Romana Maciejewskiego. Lecz mimo to „sukces był współmierny z kapitalnym wykonaniem”¹⁵.

Lakoniczny komunikat J. Kofflera pt. *Maria Sokół* zawiera trafny opis możliwości i umiejętności wokalnych śpiewaczki: „nienaganna, kulturalna interpretacja. Piękny głos, świecący w górnych tonach”¹⁶. Kolejny artykuł poświęcony jest charakterystyce umiejętności wykonawczych czeskiego wirtuoza skrzypiec Vasy Prihody (*Vásky Příhody*). Według J. Kofflera wykonawcę cechuje kultura stylistyczna na odpowiednim artystycznym poziomie, lecz zdaniem autora:

ta powaga, stylowość i kultura to tylko maska powierzchowna. I raduje się jego dusza, gdy się może wyżyć brutalnie w przesadnej cikliowości Czajkowskiego lub czarodziejskich sztuczkach *a la* Paganini¹⁷.

Artykuł *Mieczysław Münz*¹⁸ zamyka cykl publikacji z 1934 r. o występach wybitnych artystów we Lwowie. Autor nie komentuje występu światowej sławy pianisty, ale podkreśla obojętność lokalnych władz, które miałyby wspierać finansowo podobne wydarzenia muzyczne w stolicy Galicji Wschodniej.

Informacja prasowa *Neumark – Askenase*¹⁹ przyciąga uwagę poprzez przedstawienie materiału wartościującego w formie zdań pytających. J. Koffler pisze o artystach z wielkim entuzjazmem i emocjonalnym uniesieniem. Dyrygent Ignaz Neumark „uwypuklił i wyciągnął bez reszty wszystko co w kompozycjach było zamknięte i zakłute, stworzył cacko akompaniamentowe”²⁰, zaś pianista Stefan Askenase wzbudził podziw krytyka muzycznego za sprawą „przecudnie przejrzystej, stylowej, skupionej interpretacji”²¹. Jego uwagę zwraca również stan publiczności, która

¹⁵ J. K[offler], *Artur Rubinstein*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1351, s. 3.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ J. Koffler, *Vasa Prihoda*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1378, s. 6.

¹⁸ J. Koffler, *Mieczysław Muenz*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1391, s. 3.

¹⁹ J. Koffler, *Neumark – Askenase*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1440, s. 3.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

„swym tajemniczym, cudownym instynktem odczuła wartość warjacji regerowskich”²².

J. Koffler w artykule *Horenstein – Cywińska*²³ ukazuje specyfikę warsztatu interpretacyjnego dyrygenta Jaszy Horensteina: „Tajemnica tej niebywalej maestrii leży w niesłychanej intensywnej koncentracji duszy, co w pełni się objawiło w czarującej delikatnością i słodyczą muzyce Schönberga”²⁴. Solo wokalne w *IV Symfonii* G. Mahlera wykonała Irena Cywińska. W kolejnym materiale prasowym *Fitelberg – Frantz*²⁵ publicysta opisuje czytelnikom występ dyrygenta Grzegorza Fitelberga i skrzypaczki Colette Frantz. Podczas koncertu wykonano *II Symfonię* K. Szymanowskiego i *Koncert skrzypcowy* Jerzego Fitelberga. Krytyk, podkreślając mistrzowski poziom prowadzenia orkiestry przez G. Fitelberga, jednocześnie krytycznie ocenił wyrafinowaną grę C. Frantz: „jej delikatny sposób interpretowania zaszkodził koncertowi Jerzego Fitelberga, który wykonany z większą werwą okazuje się niezawodnie porywającą kompozycją”²⁶.

W publikacji *Ignacy Neumark*²⁷ J. Koffler z wielkim zachwytem opisuje wysoki poziom wykonawstwa orkiestry Filharmonii Lwowskiej. „Każdy następny koncert jest lepszy od poprzedniego – doskonałego”²⁸ – podkreśla krytyk. Tym razem orkiestra pod kierunkiem Ignacego Neumarka „dokazała cudów”. Autor wyraża też swoje niezadowolenie z poziomu kultury publiczności.

W kolejnym artykule – *Berdjajew – Temianka*²⁹ – Koffler krytycznie ocenia program koncertu symfonicznego pod batutą Waleriana Bierdiajewa, wskazując na jego nieodpowiedni dobór:

Niebywale nagromadzenie dzieł wykluczających się stylistycznie i artystycznie, ideowo i nastrojowo. Zestawienie zdradza nieudolny dyletantyzm

²² *Ibidem*.

²³ J. Koffler, *Horenstein – Cywińska*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1455, s. 5.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Koffler, *Fitelberg – Frantz*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1445, s. 5.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ J. Koffler, *Ignacy Neumark*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1464, s. 5.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ J. Koffler, *Berdjajew – Temianka*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1509, s. 4.

bez krzty smaku. Taki program psuje tylko smak publiczności, który na polu muzyki symfonicznej jest niewyrobiony³⁰.

Nie spodobała się Kofflerowi również interpretacja dyrygenta trzeciej części *VI Symfonii Patetycznej* Piotra Czajkowskiego. Jako solista podczas koncertu wystąpił znany skrzypek Henri Temianka, którego twórczość podziwiała lwowska publiczność.

Informacja prasowa *Horowitz – Hermelin*³¹ skupia się na specyfice etapów rozwoju talentów artystycznych dyrygenta Marcela Horowitza i polskiego pianisty Artura Hermelina. Według krytyka muzycznego:

talent dyrygencki Horowitza objawia się i rozwija pięknie; powinien tylko rozluźnić, zaokrąglić, zmniejszyć i uspokoić gestykulację, unikać przejaśrawień, chociażby w najlepszej intencji popełnionych³².

Wypowiadając się zaś na temat umiejętności Artura Hermelina, autor uważa, że musi on zacząć częściej występować publicznie, ponieważ „jego gra zasługuje na to, a może wyszedłby wtedy z dystygnowanej rezerwy, włożyłby się w dzieło, miast stać obok niego”³³.

Koncert pianisty Józefa Hofmanna został odnotowany w notce prasowej pod tym samym tytułem. Autor ocenia ten występ jako wydarzenie sensacyjne w życiu muzycznym Lwowa. Krytyk muzyczny ubolewa nad niedostateczną ilością publiczności na koncercie, który wzbudził w nim „tę nerwową ciekawość, nieodzowną towarzyszkę poznania; dał mi znów tę wielką radość słuchania dzieła i jego wykonania”³⁴.

W artykule *Henryk Haftel* autor skupia się na przedstawieniu umiejętności wykonawczych skrzypka Henryka Haftela. Autor konstatuje:

Młodość posiada swoje prawa: wolno jej unosić się w wybuchach temperamentu i werwy technicznej, radości z wyżycia się mechanizmu. Nic nie szkodzi, że przytem tu i ówdzie cierpi piękność tonu, okągłość frazy, przejrzystość pasaży, ba nawet pęknie czasem struna. Z wiekiem i doświadczeniem znikną te usterki, a jeżeli się zjawią indywidualne wartości w interpretacji, przyszłość tego bezsprzecznie uzdolnionego skrzypka pozwala rokować piękne nadzieje³⁵.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ J. K[offler], *Horowitz – Hermelin*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1511, s. 4.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ J. K[offler], *Henryk Haftel*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1936, nr 1743, s. 4.

W późniejszym czasie Henryk Haftel zostanie wraz z Bronisławem Hubermanem współzałożycielem The Israel Philharmonic Orchestra oraz skrzypkiem i koncertmistrzem tejże orkiestry.

W kolejnej notce prasowej *Fryderyk Herman*³⁶ J. Koffler ukazuje warsztat interpretatorski skrzypka Fryderyka Hermana. Grę muzyka cechuje „piękny, śpiewny ton i zmysł dla barwy, dobra rozwinięta technika palcowa i smyczkowa, przemyślane frazowanie i wycucie stylu”³⁷. Autor zaznaczył również, że znakomity akompaniament fortepianowy zapewnił Edward Steinberger.

Kolejny materiał dziennikarski *Ewa Bandrowska*³⁸ zawiera wysoką profesjonalną ocenę występu polskiej śpiewaczki:

wielka śpiewaczka: cudowny głos, przepojony zmysłowością, giętki i gibki; niezrównana umiejętność śpiewania począwszy od wirtuozostwa koloratury, skończywszy na głębszych tajnikach barwienia; wzorowe frazowanie i cieniowanie; imponująca siła interpretacyjnej syntezy³⁹.

Jak i poprzednio, śpiewaczce po mistrzowsku akompaniował Edward Steinberger.

Sukcesy artystyczne F. Portnoja w 1936 r. były kolejną inspiracją dla J. Kofflera do napisania przychylniej recenzji na łamach „Lwowskiego Expressu Ilustrowanego”. W charakterystycznym dla siebie stylu wypowiedzi krytyk z zachwytem pisze o jego sztuce pianistycznej:

porywający temperament gry, naprawdę wielkie uzdolnienie pianistyczne, subtelne wycucie barwy i odcieni oto zalety, które można bez ograniczeń stwierdzić i wolno więc rokować, iż młody artysta nie zawiedzie pokładanych w nim nadziei⁴⁰.

W artykule *Zbigniew Drzewiecki* publicysta ostro skrytykował kondycję techniczną instrumentu koncertowego podczas występu polskiego pianisty i pedagoga Zbigniewa Drzewieckiego. Koffler zwrócił uwagę, że „Brak odpowiedniego fortepianu staje się dla Lwowa groźną bolączką kon-

³⁶ J. K[offler], *Fryderyk Herman*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1936, nr 1799, s. 6.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ J. Koffler, *Ewa Bandrowska*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1936, nr 1805, s. 6.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ J. K[offler], *Fryderyk Portnoj*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1936, nr 1811, s. 3.

certową⁴¹. Swoją zachwyty wyraził w notce prasowej poświęconej kunsztowi wiolinistycznemu Fritza Kreislera. Z uznaniem wyraził się o talencie wykonawczym artysty, używając merytorycznych i celnych sformułowań:

gra nader opanowanie, szlachetnie, z wielkim rozumem artystycznym, bez szczypty pozy, ale i bez ciepła wewnętrznego, bez odrobiny czułości, ale i bez mistycyzmu. Idealnie pięknym tonem stara się każdy utwór odtworzyć bezproblematycznie pozbawiając go przez to niekiedy największego czaru⁴².

Po zapoznaniu się z publikacjami prasowymi J. Kofflera z lat 1932–1937 warto zauważyć, że autor relacjonował działalność koncertową polskich i zagranicznych artystów, wykorzystując prosty i zarazem zwięzły przekaz, dokonując jednocześnie oceny wykonania artystycznego.

Tak więc publikacje prasowe J. Kofflera są żywym świadectwem działalności wysoce profesjonalnego wielokulturowego środowiska muzycznego Lwowa początku XX w., które było tworzone przez liczne osobowości artystyczne. Autor skoncentrował się na osiągnięciach ówczesnych koncertujących wykonawców. Działalność krytyczno-muzyczną J. Kofflera charakteryzował profesjonalizm, obiektywizm, sprawność językowa oraz jasność poznawcza i emocjonalna. Jego publikacje pełniły szczególną funkcję w zakresie kształtowania opinii publicznej, rozwijały jej estetyczne gusta. Miały także wymiar edukacyjny, zapoznając publiczność z arcydziełami polskiej, ukraińskiej i światowej literatury muzycznej w interpretacjach galicyjskich i zagranicznych artystów.

Bibliografia

Opracowania

Bułka Yurii, Нестор Нижанківський: Життя і творчість / *Nestor Nyžankivskyi: Zhyttia i tvorchist*, Lviv 1997.

Gołąb Maciej, *Józef Koffler*, Musica Iagellonica, Kraków 1995.

Kyianovska Liubov, Галицька музична культура XX–XXI століття: навчальний посібник / *Hałycka muzyczna kultura XX–XXI stolittia: navchalnyi posibnyk*, Knyhy – XXI, Chernivtsi, 2007.

Mazera Leszek, Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / *Storinky muzycznoho mynułoho Lwowa (z neopublikovanoho)*, Lviv 2001.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² J. K[offler], *Fr. Kreisler*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1937, nr 2057, s. 4.

Osadtsia Olha, *Періодика Галичини XIX–першої половини XX ст. як об'єкт музичного джерелознавства / Periodyka Halyczyny XIX–perszoji połowyny XX st. jak obiekt muzycznego źhereloznawstwa*, w: Національна книжкова та рукописна культура: історія, методологія, джерельна база: Матеріали міжнародної конференції (Львів, 29–30 квітня 2009 р.) Львівська національна наукова бібліотека України ім. Василя Стефаника, red. Лариса Головата, Лариса Ільницька, Михайло Пономаренко, *Nacionalna knyżkowa ta rukopysna kultura: istorija, metodolohija, źherelna baza: Materialy miżnarodnoji konferenciji* (Lviv, 29–30 kvitnia 2009 r.) Lvivska nacionalna naukowa biblioteka Ukrainy im. Wasyla Stefanyka, red. Larysa Holovata, Larysa Ilnytska, Mykhailo Ponomarenko, Lviv 2009.

Czasopisma

- J. K., *Aleksander Uniński*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1188, s. 3.
- J. K[offler], *Artur Rubinstein*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1351, s. 3.
- J. K[offler], *Fr. Kreisler*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1937, nr 2057, s. 4.
- J. K[offler], *Fryderyk Herman*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1936, nr 1799, s. 6.
- J. K[offler], *Fryderyk Portnoj*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1238, s. 3.
- J. K[offler], *Fryderyk Portnoj*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1936, nr 1811, s. 3.
- J. K[offler], *Henryk Haftel*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1936, nr 1743, s. 4.
- J. K[offler], *Henryk Szeýng*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1933, nr 904, s. 3.
- J. K[offler], *Horowitz – Hermelin*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1511, s. 4.
- J. K[offler], *Józef Schmidt*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1349, s. 5.
- J. K[offler], *Maria Sokół*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1363, s. 5.
- J. K[offler], *Mateusz Gliński*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1932, nr 793, s. 2.
- Koffler Józef, *Berdjajew – Temianka*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1509, s. 4.
- Koffler Józef, *Bronisław Huberman*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1378, s. 6.
- Koffler Józef, *Ewa Bandrowska*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1936, nr 1805, s. 6.

- Koffler Józef, *Fitelberg – Frantz*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1445, s. 5.
- Koffler Józef, *Horenstein – Cywińska*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1455, s. 5.
- Koffler Józef, *Ignacy Neumark*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1464, s. 5.
- Koffler Józef, *Józef Hofmann*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1674, s. 4.
- Koffler Józef, *Mieczysław Muenz*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1391, s. 3.
- Koffler Józef, *Neumark – Askenase*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1935, nr 1440, s. 3.
- Koffler Józef, *Vasa Prihoda*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1934, nr 1378, s. 6.
- Koffler Józef, *Zbigniew Drzewiecki*, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny” 1937, nr 2052, s. 3.

Critical and Musical Activity of Józef Koffler

Abstract

The study highlights the journalistic works of Polish composer Józef Koffler. In the 30s of the 20th century, publications about artists appeared on the pages of the magazines “Lwowski Illustrated Express Wieczorny”. His numerous newspaper materials highlight valuable pages of the cultural life of Eastern Galicia. The creative achievements of outstanding Polish, Ukrainian and foreign musicians were reflected in the press publications of Józef Koffler. His newspapers materials belong to informational (note, report) and analytical (review) varieties of music criticism, highlighting the performances of prominent musicians: M. Gliński, H. Szeryng, A. Uniński, V. Prihoda, F. Portnoj, B. Huberman, J. Schmidt, A. Rubinstein, I. Neumark, S. Askenaze, J. Horenstein, M. Sokół, M. Münz, G. Fitelberg, I. Cywińska, C. Frantz, W. Bierdajew, A. Temianka, M. Horowitz, A. Hermelin, J. Hofman, H. Haftel, F. Herman, E. Bandrowska, Z. Drzewiecki, F. Kreisler. Evaluation of the repertoire and performance of the analyzed concert programs performed cognitive and educational functions. Józef Koffler’s journalistic style is characterized by documentation, information, professionalism and objectivity.

Keywords: Józef Koffler, „Lwowski Ilustrowany Express Wieczorny”, journalism, note, review

Varia



Katarzyna Górowska

Akademia Tarnowska w Tarnowie

Endblum. Było sobie miasto

Nie masz już, nie masz w Polsce żydowskich miasteczek,
(...)
Już nie ma tych miasteczek, gdzie szewc był poetą,
Zegarmistrz filozofem, fryzjer trubadurem.
Nie ma już tych miasteczek, gdzie biblijne pieśni
Wiatr łączył z polską piosnką i słowiańskim żalem,
(...)
Nie ma już tych miasteczek, przeminęły cieniem,
(...)¹.

Elegię miasteczek żydowskich Antoni Słonimski napisał w 1947 r. podczas swojego pobytu w Wielkiej Brytanii. Znaczące jest to, że poeta, urodzony w zasymilowanej rodzinie żydowskiej, stworzył ten wiersz o szteti tuż po wojnie, co jest wyrazem jego lirycznego gestu.



**Fot. 1. Panorama miasta Tarnowa, ok. 1900 r., fotografia,
zbiory Marka Tomaszewskiego**

¹ A. Słonimski, *Elegia miasteczek żydowskich*, w: *idem*, 138 wierszy, Warszawa 1973, s. 175–176.

Przeglądając się czarno-białej fotografii z ok. 1900 r. przedstawiającej panoramę Tarnowa ujętą z perspektywy Góry św. Marcina, można zauważyć trzy charakterystyczne punkty: pośrodku wieża miejskiego ratusza, po lewej wysoka wieża tarnowskiej katedry, a po prawej kopuła nowej synagogi². Zdjęcie ma wymiar iście symboliczny i mówi wszystko o przedwojennym Tarnowie, w którym żyli Polacy i Żydzi. To było miasto dwóch nacji, dwóch religii, dwóch kultur. Część Żydów czuła się Polakami, a inni balansowali na granicy dwóch narodowości. Dziś trudno sobie wyobrazić, że niegdyś w Tarnowie istniały synagogi, żydowskie szkoły, żydowski szpital, że miasto było wypełnione żydowską społecznością przechadzającą się ulicami miasta, żydowskimi handlarzami, sklepikarzami, kupcami czy tragarzami, którzy „wyróżniali się swoją etyką i moralnością. (...) W moją pamięć szczególnie wrył się Anszel Koszcz. Był on wśród nich prawdziwym autorytetem i jedynym doradcą. Jego słowo było dla tragarzy święte”³. Przeglądając zasoby Archiwum Państwowego w Tarnowie, można wysnuć wnioski, że niektóre sfery życia były opanowane przez Żydów: handel, kupiectwo, medycyna czy adwokatura⁴. Różne organizacje czy stowarzyszenia funkcjonowały podwójnie – były żydowskie lub katolickie kluby kultury, kluby sportowe, chóry, teatry, jak również harcerstwo, kupiectwo. W pobliżu znanej tarnowskiej restauracji Szpindlera, przy Bramie Pilźnieńskiej, śpiewali bracia Zinger. Na weselach żydowskich grały żydowskie melodie kapele Szenkla lub Kremiera. Na kilka tygodni przed i po radosnym święcie Purim na ulicach Tarnowa można było spotkać rabina z chasydami śpiewającymi chasydzkie melodie. Warto też wspomnieć o dyrygencie Fajwysziesie, który wraz ze swoim chórem „Harmonia” grał żydowskie pieśni ludowe⁵. Wykształceni Żydzi: lekarze, adwokaci, artyści znali kulturę polską i bywało, że się z nią nawet identyfikowali, i to właśnie inteligencja obu nacji współpracowała ze sobą, np. zasiadając we władzach miasta czy pracując na jego rzecz. Warto wspomnieć choćby lekarzy pełniących również funkcję dyrektorów tarnowskiego szpitala miejskiego: Zygmunta Schüttera i jego syna Leona oraz Eljasza Goldhammera – dok-

² *Panorama miasta Tarnowa z ok. 1900 r.*, fotografia, zbiory prywatne Marka Tomaszewskiego.

³ B. Wajnerb, *Żydowski styl w Tarnowie*, w: M. Tomaszewski, *Tarnów. Żydowskie krajobrazy*, Wyd. Scan, Tarnów 2012, s. 10.

⁴ Notatki własne.

⁵ B. Wajnerb, *op. cit.*

tora praw i wiceburmistrza Tarnowa. Na temat współpracy obu środowisk, co prawda na poziomie edukacji, pisał Roman Brandstaetter w książce pt. *Przypadki mojego życia*:

W naszym gimnazjum nauki religii katolickiej udzielał ksiądz prałat Józef Wątopek, a mojżeszowej – Izaak Bleiweiss (...). Zdarzyło się pewnego dnia, że podczas pauzy na dziedzińcu gimnazjalnym, rozbrzmiewającym wrzaskiem uczniowskiej gawiedzi, ksiądz Wątopek i Bleiweiss pełnili profesorski dyżur (...). W pewnej chwili spostrzegłem, że stoją razem i z ożywieniem o czymś rozprawiają. Śledziliśmy tę scenę z ciekawością, nikt z nas jednak nie ośmieleł się podejść bliżej, aby usłyszeć, co mówią ze sobą bogobojni nauczyciele. Widzieliśmy jak ksiądz prałat mówi z zapałem, a Bleiweiss skurczony słuchał i za każdym słowem katechety coraz bardziej malał. Zdawało się, że ogromna postać księdza wchłonie w siebie drobną figurę Bleiweissa, po którym wkrótce nic nie pozostanie. Ale Izaak Bleiweiss na przekór prawom fizycznym wciąż niewzruszenie trwał. Zadarłszy głowę, wpatrywał się w niebosiężną postać księdza. Wreszcie dopchał się do głosu. (...) Powiedział zapewne coś bardzo zabawnego, bo ksiądz wzięwszy się pod boki, zaniósł się huraganowym śmiechem, a śmiechowi wtórował chichot małego Bleiweissa, który jak każdy prawowity Żyd lubił śmiać się z własnych dowcipów. I nagle stało się coś, co w naszych oczach równało się cudowi. Ksiądz Wątopek ujął pod rękę Bleiweissa i ciągnąc go ze sobą (...) przechadzał się z nim, ku naszej szalonej radości, po dziedzińcu, wciąż zanosząc się gromkim śmiechem. Teraz już nie wytrzymaliśmy. Ktoś krzyknął:

– Stary Testament chodzi pod rękę z Nowym! (...) – Słyszysz Pan Profesor? – spytał tubalnym głosem ksiądz.

A na to Bleiweiss: Dlaczego miałbym nie słyszeć, proszę księdza prałata? Ksiądz Wątopek śmiał się. Śmiał się również Bleiweiss. I tak śmiejąc się przechadzali się środkiem wiwatujących uczniów i rozdawali uśmiechy na prawo i lewo – atletyczny ksiądz Wątopek i chudzina Bleiweiss, wiszący bezsilnie u jego potężnego ramienia⁶.

Oczywiście jest to sielskie przedstawienie relacji polsko-żydowskich. Żeby oddać sprawiedliwość historyczną, należy przypomnieć, że w szkołach licealnych osobne były *tableau* dla polskich i żydowskich uczniów. Ci ostatni czasami ich nie mieli, a z czasem nie mogli ich mieć. Pisz o tym m.in. ostatni przewodniczący tarnowskiej gminy żydowskiej Abraham Chomet⁷.

⁶ R. Brandstaetter, *Przypadki mojego życia*, W drodze, Poznań 1992, s. 131–132.

⁷ A. Chomet, *Tarnów. Egzystencja i zagłada skupiska żydowskiego*, tłum. A. Bielecki, Tel Awiw 1954.



**Fot. 2. Kadry z filmu dokumentalnego *Endblum*,
reż. Dorota Krakowska, Wiola Sowa, Polska 2014**



**Fot. 3. Kadr z filmu dokumentalnego *Endblum*,
reż. Dorota Krakowska, Wiola Sowa, Polska 2014**



**Fot. 4. Kadr z filmu dokumentalnego *Endblum*,
reż. Dorota Krakowska, Wiola Sowa, Polska 2014**

Do przedwojennych relacji, sposobu życia odnoszą się w swoim trzy-nastominutowym filmie zrealizowanym metodą *found footage* pt. *Endblum* Dorota Krakowska i Wiola Sowa⁸. Jest to dokument oparty na archiwaliach. Film jest poświęcony społeczności żydowskiej mieszkającej w Galicji w okresie międzywojennym i ich „zniknięciu” po II wojnie światowej. Pierwsza część dokumentu jest czarno-biała. Przedstawia nostalgiczną codzienność ludzi mieszkających w różnych miastach, miasteczkach i wsiach Galicji. Reżyserki pozyskały z amerykańskich i izraelskich archiwów nieme filmy, które dopełniły nie tylko realistycznymi efektami dźwiękowymi, ale przede wszystkim oryginalną muzyką żydowską okresu międzywojennego. Film rozpoczyna się ukazaniem panoramy trudnych do zidentyfikowania galicyjskich miast i wsi, do których przyjeżdża pełen odświeżnięty ubranych ludzi autobus. Kolejne sceny ukazują rozbawione dzieci, ulicznych kuglarzy i magików, którym przygrywają grajkowie m.in. na akordeonie, szkółkę muzyczną, gdzie dzieci uczą się gry na skrzypcach, sklepikarzy

⁸ *Endblum*, reż. D. Krakowska, W. Sowa, film dokumentalny w technice *found footage*, Polska 2014.

i handlarzy ulicznych, wyścigi kolarskie czy mecz piłki nożnej. W wideo-art Krakowskiej i Sowy można również zobaczyć przepiękne młode kobiety kokieterynie malujące usta, zaloty, którym towarzyszy ustawiona w równym szeregu orkiestra dęta. To wszystko jest takie zwyczajne.

Pierwszą część filmu kończą ujęcia z ustawionej statycznie kamery, do której z zacięciem podchodzą dzieci, kobiety, mężczyźni i starcy. W tamtym czasie pojawienie się kamery filmowej wzbudzało wśród ludzi ogromne zainteresowanie, zadziwienie, a niekiedy strach. Na filmie widać, jak poszczególne osoby coraz odważniej zbliżają się do tajemniczego urządzenia, nieświadome swojej tragicznej przyszłości uśmiechają się i machają do nas. To przejmująca metafora ich współczesnej nieobecności.

Druga część filmu jest kolorowa i przedstawia współczesne ujęcia z odnowionej synagogi w Łańcucie, zestawione z przejmującym śpiewem rabina, który wykonuje błagalną pieśń Kol Nidre: „Niech będzie wybaczone wszystkim synom Izraela i wszystkim innym mieszkającym pomiędzy nimi, bo wszyscy błądzimy”⁹.

Tak jak pisał Antoni Słonimski w *Elegii miasteczek żydowskich* o zniknięciu miasteczek żydowskich, nieaktualna jest również panorama Tarnowa. Podobnie jak każdego innego miejsca ukazanego w wideo-art *Endblum*. Żydów już nie ma. Pozostała pustka nie do zastąpienia. Te miejsca są na wpół umarłe. Oprócz pustki, której nie sposób wypełnić, pozostała jeszcze trauma tych, którzy przetrwali Holocaust i post-trauma przekazana kolejnym pokoleniom. Wielu artystów milczało po wojnie, starając się zapomnieć i wyprzeć z pamięci to, co widzieli czy też czego byli świadkami. Trzeba było czasami dziesiątek lat, by w sprawie swoich przeżyć okupacyjnych zabrali głos. Czynili tak m.in. Jonasz Stern, Józef Szajna czy Andrzej Wróblewski. Niestety, trauma II wojny światowej jest wciąż aktualna. Jest transpokoleniowa. Marianne Hirsch wprowadziła pojęcie „post-pamięć”, określając nim szczególny stosunek potomków tych, którzy przeżyli dramat wojny¹⁰. Następna generacja zna ją z opowieści czy z zachowań swoich rodziców lub dziadków. Hirsch wskazuje na dystans, który odróżnia post-pamięć od pamięci, akcentuje również ich ładunek emocjonalny. Zasyłane opowieści traktowane są realnie, czego konsekwencją jest pojawie-

⁹ Rabin dr W. Rothschild, *Kol Nidre*, https://beitpolska.org/ctc-sermons/kol-nidre/?mp_sermongrid_lightbox=1 (dostęp: 18.12.2022).

¹⁰ M. Hirsch, *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, wyd. Columbia University Press, New York 2012, s. 35.

nie się lęku, niezrozumienia, ale także ignorowanie własnych przeżyć, potrzeb czy osiągnięć. Kolejne pokolenia nieświadomie przejmują od swoich przodków struktury myślenia i wzorce zachowań, które są konsekwencją doświadczeń Holocaustu¹¹. Zagłada Żydów była celem samym w sobie, a współcześnie jest przedmiotem także badań filozoficzno-historycznych. Nad odbudową pamięci pracuje wielu współczesnych artystów m.in. należących do nurtu tzw. sztuki krytycznej – Mirosław Bałka, Artur Żmijewski i Zbigniew Libera. Ślady pamięci o tragicznej przeszłości lub jej przywracanie np. w pracach Mirosława Bałki są bardzo delikatne, niejednoznaczne, trudne do odnalezienia. Artysta, podobnie jak Libera czy Żmijewski, nie wprowadza dosłowności, która ułatwiłaby odbiorcy odczytanie pracy. Twórcy pozwalają widzowi na samodzielne i indywidualne znalezienie właściwego punktu widzenia, które pozwoli na zobaczenie dzieła w pełni.

Artystą, który również wprowadza jako swoisty środek artystycznego wyrazu anamorfozę, jest Hubert Czerepok. W 2011 r. wykonał film pt. *Powtórzenie pamięci* o pierwszym transporcie tarnowskich więźniów do KL Auschwitz¹². Inspiracją do artystycznego przedsięwzięcia były historie osób z transportu, który wyruszył z Tarnowa 14 czerwca 1940 r. Swoją historię opowiedział nieżyjący już Kazimierz Zajac z Brzeska. Wówczas szesnastoletni Kazik był przekonany, że wyjeżdża do przymusowej pracy, która pozwoli mu cokolwiek zarobić: „Zapukali do domu, w którym mieszkalem i odczytali moje nazwisko z listy. Nie opierałem się, kiedy mnie wyprowadzali. Nikt wtedy jeszcze nie wiedział, że Niemcy stworzyli w Auschwitz obóz zagłady. Sądziłem, że jadę do obozu pracy, który będzie przypominał obóz harcerski”¹³. To tylko jedno z wielu wspomnień, które wstrząsnęły artystą.

Kazimierz Zajac tak wspominał dzień wywózki:

O 6 rano wyprowadzono nas, ustawiono w szereg i ulicami Tarnowa prowadzono nas na dworzec kolejowy. (...) Na bocznicę stał pociąg, do którego niezwłocznie załadowano. Wczesnym rankiem pociąg ruszył w nieznanym kierunku. (...) po dwóch-trzech godzinach pociąg zatrzymał się. (...) Drzwi się otwały z jednej strony, wysiedliśmy z niego pośród bicia i krzyków kapów, którzy czekali na przybycie pociągu. W tym momencie przysły wszyst-

¹¹ *Ibidem*, s. 35–36.

¹² *Powtórzenie pamięci*, reż. H. Czerepok, film dokumentalny, Polska 2011 (dostęp dzięki uprzejmości Biura Wystaw Artystycznych w Tarnowie).

¹³ U. Wolak, *Tarnów: powstaje film o pierwszych więźniach Auschwitz*, 29.11.2011, <https://tarnow.naszemiasto.pl/tarnow-powstaje-film-o-pierwszych-wiezniach-auschwitz/ar/c13-1180379> (dostęp: 3.12.2022).

kie moje nadzieje związane z celem naszego „wyjazdu”. (...) Po kilkunastu minutach Niemcy pośpiesznie ustawili dwuszeręg, przez który przepędzono nas w szybkim tempie. (...) Kolejnym punktem naszego „przywitania” było przywitanie przez kierownika obozu. Powiedziano nam wtedy, że „jedynym wyjściem z tego obozu jest droga przez komin krematoryjny”¹⁴.



Fot. 5. Kolumna pierwszego transportu z Tarnowa do KL Auschwitz, 14 czerwca 1940 r., zbiory Muzeum Okręgowego w Tarnobrzegu



Fot. 6. Kadr z filmu *Powtórzenie pamięci*, reż. Hubert Czerepok, Polska 2011

¹⁴ Wspomnienia Kazimierza Zajęca, więźnia numer 261 KL Auschwitz, <http://www.chsro.pl/zajac.html> (dostęp: 3.12.2022).

Te historie zainspirowały Czerepoka do odtworzenia tamtej podróży – z Tarnowa do Oświęcimia. Artysta stworzył oszczędny w środkach „abstrakcyjny monument pamięci”¹⁵, w przygaszonej kolorystyce etiudę filmową, którą zbudował za pomocą statycznego obrazu ukazującego wnętrze wagonu rozświetlonego raz po raz promieniami słonecznymi i monotonnym dźwiękiem stukotu kół. Reżyser starał się oddać atmosferę podróży do obozu zagłady – stan niepewności, zagrożenia, strachu, które towarzyszyły więźniom.

W 2014 r. Ireneusz Socha, pochodzący z Dębicy perkusista i kompozytor, został zaproszony do udziału w międzynarodowej wystawie „Byliśmy” zorganizowanej przez Biuro Wystaw Artystycznych i Muzeum Okręgowe w Tarnowie¹⁶. Kompozytor przygotował instalację muzyczną *Ladner* trwającą łącznie niewiele ponad dwadzieścia dwie minuty, podzieloną na cztery części, tytułując je kolejno: *Ladner I*, *Ladner II*, *Ladner III*, *Ladner IV*. W utworach wykorzystał fragmenty rozmów z Abrahamem Ladnerem nagranych w 1992 r., wariacje utworu na fortepian *Dembicer Marsz* w wykonaniu Piotra Czernego, nagrania orkiestr żydowskich z terenu Rosji z lat 1920–1950 i w końcu nagrania improwizacji zespołowej *Rosy Nigun Revisited*¹⁷ oraz *Ululu*¹⁸. Artysta podkreśla, że miał zaszczyt znać Abrahama Ladnera, który zmienił jego spojrzenie na relacje polsko-żydowskie.

Tak pisał o swoim projekcie:

Spotkaliśmy się w Tarnowie, w jego mieszkaniu przy ulicy Goldhammera. Rozmawialiśmy głównie o przeszłości, ale nie stroniliśmy od tematów bieżących. Mieliśmy dobry kontakt, patrzyliśmy sobie w oczy, ściskaliśmy sobie dłonie. Po jakimś czasie zgodził się, abym nagrał rozmowę. Miał świadomość, że został wybrany, aby mówić nie tylko o sobie, ale również w imieniu swojej społeczności. (...) opowiadał o wszystkim, co pamiętał. Snuł opowieści o przedwojennym życiu i o tym, jak przetrwał Holocaust w Rosji¹⁹.

¹⁵ P. Chwał, *Film Powtórzenie pamięci podzielił tarnowian*, 24.01.2012, <https://tarnow.naszemiasto.pl/film-quotpowtorenie-pamieciquot-podzielil-tarnow/ar/c13-1251813> (dostęp: 3.12.2022).

¹⁶ Kuratorkami międzynarodowej wystawy *Byliśmy* były Anna Bujnowska i Dorota Krakowska.

¹⁷ W wykonaniu Arkadiusza Franczyka (gitara elektryczna), Michaliny Gruszeckiej (skrzypce), Piotra Pociaska (gitara elektryczna) i Ireneusza Sochy (perkusja).

¹⁸ W wykonaniu Mariusza Błachowicza, Arkadiusza Franczyka (gitara elektryczna), Tomasza Dudy (saksofon barytonowy), Michaliny Gruszeckiej (skrzypce) oraz Ireneusza Sochy (perkusja).

¹⁹ *Byliśmy*, red. A. Bujnowska, katalog wystawy, wyd. BWA w Tarnowie, Tarnów 2014, s. 164.



**Fot. 7. Abraham Ladner i Ireneusz Socha, fotografia, 1992,
fot. Andrzej Kramarz**

Źródło: BWA w Tarnowie.

Socha, który jest odpowiedzialny za całą koncepcję dźwiękową, kompozycję, próbkowanie cyfrowe, instrumenty wirtualne, mastering, stworzył przejmujący i emocjonalny montaż dźwiękowy, w który wplótł wybrane wypowiedzi Ladnera, dokonując podziału całej instalacji dźwiękowej na części.

W *Ladner I* Socha wykorzystał wariację na fortepian utworu *Dembicer Marsz*, w którą wplótł słowa Abrahama Ladnera odnoszące się do jego pochodzenia i samotności:

Było nas dziewięcioro dzieci. Ojciec nazywał się Jakub Ladner. Matka się nazywała Hinda. Aron, Bela, Laib, Josef, Regina, ja i Estera. Ja ostał się sam. Ja ostał się sam²⁰.

Ladner II opowiada o latach młodości:

To był Otfinów, powiat Dąbrowa Tarnowska. Tam się urodziłem. Tam do 31 roku byłem. Jak szedłem w pierwszej klasie, to mnie już chłopaki

²⁰ I. Socha, *Ladner I* (czas trwania: 8:31, zapis oryginalny), w: *idem, Instalacja muzyczna Ladner*, Dębica 2014 (dostęp: dzięki uprzejmości kompozytora Ireneusza Sochy).

popychali i mówili „Tyś ukrzyżował Jezusa”. Później widziałem drugiego chłopaka popychali „Tyś suchotniku”. Odbylem przed wojną służbę wojskową w kawalerii. Piąty Pułk Strzelców Konnych. No a w 39 roku byłem powołany do wojska. Niemcy mnie wzięli do niewoli. No a później weszli Sowieci. Nas wzięli do niewoli za Zamościem. I ustawili nas czwórkami na peronie i czekamy na chleb. I nas już biorą pod karabiny i wewalili do wagonów i jedziemy²¹.



**Fot. 8. Miejsce instalacji dźwiękowej Ireneusza Sochy
– dawna kaplica ariańska, wystawa *Byliśmy*,
Muzeum Okręgowe w Tarnowie**

Źródło: BWA w Tarnowie.

²¹ I. Socha, *Ladner II* (czas trwania: 5:03, zapis oryginalny), w: *ibidem*.

Ladner III to powojenna historia życia bohatera wpleciona w nagranie Rosy Nigun Revisited:

O radości żadnej nie mogę powiedzieć. Dla drugich może był stan zapomnienia. Ale ja pracowałem w Rosji i nawet mnie radzili, żebym się żenił ale ja zostawiłem tutaj żonę z dzieckiem. Syn się nazywał Chaim, a żona Goldberg Krysia. Mój syn miał osiem miesięcy jak zostawiłem jego. Wszystko było wymordowane. W 55 roku zachciało mi się żenić. Wziąłem żonę Sabina z Krakowa. A w 53 roku upadła, złamała nogę i były komplikacje. Bez przerwy były komplikacje, i ja za to nie mogłem wyjechać. Dwa miesiące temu jak zmarła²².

W *Ladner IV* wykorzystano nagrania orkiestr żydowskich i improwizacji zespołowej *Ululu*:

Ale że ciężkie było życie przed wojną. Ci, co się chwalili teraz to mówią błędnie. Bo przed wojną nawet kupcy – jak widział sklep u niego, ale tam było więcej długu niż ten sklep wart. Ludzie byli zadłużeni. Wieś była zadłużona. Chłopi byli zadłużeni. Każdy chłop miał swojego żyda. Jak jedno wypłacał to drugie pożyczał. I tak ot żył. Mój ojciec był szewc, a ja tak handlowałem byłem cielęcym, jak we wsi, bo ojciec nie dał mi do nauki. I tak się sam chwyciłem, to cielęcym, to z kurką, owocem handlowałem, sianem. Jak we wsi. We wsi nie miałem co robić, bo budynki sprzedali na licytację. Miałem kawałek pola to sprzedawałem. Byłem szklarzem i tak urządziłem się w Tarnowie. I już mi się nie chciało z miejsca na miejsce skakać. Ja tu miałem mieszkanie, miałem pracę. Ja tutaj w Tarnowie to nawet miałem dobrą renomę²³.

Instalacja muzyczna *Ladner* Ireneusza Sochy jest w pełni autonomicznym utworem słowno-muzycznym. Użyte utwory współbrzmiały z opowieściami Abrahama Ladnera, dopełniają je i pozwalają na „dotknięcie” miasta i społeczności, której już nie ma. Pod względem technicznym instalacja jest starciem tradycji z nowoczesnością, ale pod względem historii i zawartych w niej emocji stanowi starcie młodego i dojrzałego, żeby nie użyć określenia – starego człowieka, z obecnością i pustką.

„Nie ma już tych miasteczek, przeminęły cieniem”²⁴, w tym Tarnowa, który przed II wojną światową był jednym z najważniejszych galicyjskich ośrodków zamieszkałych niemal w połowie przez ludność żydowską. Pozostały urywki spisanych świadectw i wspomnienia tych, którzy przeżyli

²² I. Socha, *Ladner III* (czas trwania: 3:27, zapis oryginalny), w: *ibidem*.

²³ I. Socha, *Ladner IV* (czas trwania: 5:16), w: *ibidem*.

²⁴ A. Słonimski, *op. cit.*

Zagładę. Pozostało też poczucie pustki, nieobecności mieszkańców żydowskiej społeczności, którzy zniknęli bezpowrotnie, zniknęła też ich kultura, która przez wieki była częścią tego miasta. Artyści, tacy jak Ireneusz Socha, Dorota Krakowska, Wiola Sowa czy Hubert Czerepok, mierzą się z pamięcią, pustką, cieniami tych, którzy odeszli. Czynią to na różne sposoby, wykorzystując współczesne formy wypowiedzi artystycznej, łącząc obraz z muzyką. Żydowska muzyka przestała rozbrzmiewać na ulicach Tarnowa, nie ma tych, którzy to miasto współtworzyli. Pozostała cisza.

Bibliografia

- Bartosz Adam, *Galicyjskim szlakiem chasydów*, Wyd. Austeria, Kraków–Budapeszt 2015.
- Bartosz Adam, *Tarnowskie judaica*, Tarnów 1992.
- Brandstaetter Roman, *Przypadki mojego życia*, W drodze, Poznań 1992.
- Byliśmy*, red. Anna Bujnowska, katalog wystawy, wyd. BWA w Tarnowie, Tarnów 2014.
- Chomet Abraham, *Tarnów. Egzystencja i zagłada skupiska żydowskiego*, Tel Aviv 1954.
- Chwał Paweł, *Film Powtórzenie pamięci podzielił tarnowian*, 24.01.2012, <https://tarnow.naszemiasto.pl/film-quotpowtorzenie-pamieciquot-podzielił-tarnow/ar/c13-1251813> (dostęp: 3.12.2022).
- Endblum*, reż. Dorota Krakowska, Wiola Sowa, film dokumentalny w technice *found footage*, Polska 2014.
- Hirsch Marianne, *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, wyd. Columbia University Press, New York 2012.
- Klimczak Władysław, Skotnicki Aleksander B., *Spółeczność żydowska w Polsce. Wystawa fotografii dokumentalno-historycznej*, Kraków 2004.
- Pietrzykowa Aleksandra, *Region tarnowski w okresie okupacji hitlerowskiej*, Warszawa–Kraków 1984.
- Potępa Stanisław, *Fiakrem po Tarnowie*, Tarnów 1989.
- Przywracanie pamięci*, reż. Hubert Czerepok, film dokumentalny, Polska 2011.
- Rabin dr Rothschild W., *Kol Nidre*, https://beitpolska.org/ctc-sermons/kol-nidre/?mp_sermongrid_lightbox=1 (dostęp: 18.12.2022).
- Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, wyd. Stentor, Warszawa 2007.
- Simche Zdzisław, *Tarnów i okolica*, Tarnów 1930.
- Słonimski Antoni, *Elegia miasteczek żydowskich*, w: *idem*, 138 wierszy, Warszawa 1973.
- Socha Ireneusz, *Instalacja muzyczna Ladner*, Dębica 2014 (dostęp: dzięki uprzejmości kompozytora Ireneusza Sochy).
- Sypek Antoni, *Mój Tarnów*, Tarnów 2007.
- Tomaszewski Marek, *Tarnów. Żydowskie krajobrazy*, wyd. Scan, Tarnów 2012.

Wolak Urszula, *Tarnów: powstaje film o pierwszych więźniach Auschwitz*, 29.11.2011, <https://tarnow.naszemiasto.pl/tarnow-powstaje-film-o-pierwszych-wieznich-auschwitz/ar/c13-1180379> (dostęp: 3.12.2022).

Wspomnienia Kazimierza Zajęca, więźnia numer 261 KL Auschwitz, <http://www.chsro.pl/zajac.html> (dostęp: 3.12.2022).

Endblum. There Was a City

In her article, the author refers to the non-existent atmosphere of the city of Tarnów, inhabited by a Jewish and Polish community before World War II. The extermination of Tarnów's Jews led to an atmosphere of emptiness that cannot and does not manage to be filled. The author introduces the concept invented by Marianne Hirsch of "post-memory" and "post-trauma" referring to the experiences of the generation of people who experienced World War II. She outlines artistic references combining contemporary visual art and music that tell the poignant stories of specific individuals and the Galician Jewish community.

Keywords: Tarnów, visual art, Jewish culture, Jewish music, postmemory

Muzyka i taniec w młodzieżowej organizacji syjonistycznej „Ha-Szomer ha-Cair” w okresie międzywojennym

„Haszomer Hacair jest pierwszym ruchem młodzieży na ulicy żydowskiej. A mimo, że jest najstarszy, jest on najmłodszym” – pisał z entuzjazmem na początku lat 30. XX w. jeden z członków organizacji, Jehuda Gotthelf¹. W paradoksie tym wyrażała się zarówno klasyfikacja chronologiczna, dająca pierwszeństwo temu syjonistycznemu ruchowi młodzieżowemu przed innymi, jak i jego dowartościowanie na gruncie ideologicznym. Wiązało się to z genezą ruchu, jej zakorzenieniem w niemieckim *Legendkulturbewegung* (niem., młodzieżowy ruch kulturowy), będącym m.in. pokłosiem myśli pedagogicznej Gustava Wynekena o emancypacji młodzieży jako autonomicznej i pełnowartościowej grupy o potencjale kulturotwórczym. Apologiczne przypisanie zatem ruchowi atrybutu bycia „najmłodszym” odnosiło się do jego potencjału twórczego na polu wartości związanych z pokoleniowym buntem „dzieci modernizmu”², do wartości kulturowych transmitowanych w sposób kofiguratywny oraz do aktywnego uczestnictwa w procesie wypracowywania nowej tradycji narodowej, zakorzenionej w ideologii syjonistycznej.

Rodowód Ha-Szomer ha-Cair jest na wskroś galicyjski. Źródła organizacji należy się dopatrywać w dwóch zupełnie różnych formacjach, które połączyły się w 1916 r., przyjmując rok później wspólną nazwę Ha-Szomer ha-Cair. Jedną z nich była powstała w Galicji około 1902 r. organi-

¹ J. G[otthelf], *Słowo do młodzieży*, wyd. przez Żyd. Org. Haszomer Hacair, Warszawa 1933, s. 30–31.

² Zob. K. Kijek, *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*, Wrocław 2017, s. 13.

zacja Cejrej Syjon (hebr., Młodzież Syjonu), grupa o charakterze głównie samokształceniowym w duchu budzącego się żydowskiego nacjonalizmu. Jej członkowie skupieni byli na studiach nad judaizmem oraz nauce hebrajskiego, historii i geografii Palestyny. Drugim i niezwykle znaczącym komponentem był powstały w pierwszej dekadzie XX w. brytyjski skauting, który młodzi galicyjscy Żydzi poznawali w dużej mierze za pośrednictwem polskiego harcerstwa, a także kluby sportowe (m.in. działający we Lwowie „Dror”), które po części inspirowały się też dokonaniem formacji skupionych w Polskim Towarzystwie Gimnastycznym „Sokół”, również niezwykle aktywnym w Galicji. Fascynacja szeroko pojętą kulturą fizyczną doskonale wpisywała się w ideologię syjonizmu, promującą nowy wizerunek młodego Żyda, gotowego na to, by objąć w posiadanie ziemię³: miał on być silny i sprawny, nielekający się pracy fizycznej. Stanowiło to doskonałą antynomię dla stereotypowego wizerunku Żyda z Europy Wschodniej: blade go i słabego ucznia *chederu*, zgarbionego od przesiadywania całymi dniami nad książkami, uosabiającego cywilizacyjne zacofanie żydowskiej ortodoksyjnej społeczności. Zarówno działalność sportowych klubów, jak i pojawiające się coraz liczniej na ulicach polskich miast grupy skautów były doskonałą odpowiedzią dla poszukującej swojej nowej tożsamości młodzieży żydowskiej w diasporze, po raz pierwszy w historii na taką skalę stawiającej sobie pytanie o swoje własne miejsce w dynamicznie modernizującym się świecie⁴. Tworzone m.in. przez Henryka Sternera⁵ sportowo-skautowe żydowskie formacje zjednoczyły się w 1913 r. i przyjęły nazwę Ha-Szomer (hebr., Strażnik), zainspirowaną jednoimienną paramilitarną formacją obronną działającą w tym czasie w Palestynie. Początkowo koncentrowano się przede wszystkim na zaktywizowaniu jednostek w kierunku kształcenia charakteru, socjalizacji grupowej oraz wzmocnieniu

³ Już podczas II Kongresu Syjonistycznego w Bazylei w 1898 r. jeden z głównych ideologów myśli syjonistycznej, Max Nordau (1849–1923), postulował zjawisko *Muskeljudentum* (niem. *Muskularne żydostwo*), zwracając szczególnie uwagę na niezbędne zmiany w szeroko pojętym stylu życia Żydów w Europie, które prowadziłyby do poprawy kondycji psychofizycznej żydowskiego społeczeństwa. Zob. M. Nordau, *Muskejudentum*, w: *Zionistische Schriften*, op. cit., s. 379, cyt. za: J. Surzyn, *Antysemityzm, emancypacja, syjonizm: narodziny ideologii syjonistycznej*, Katowice 2014, s. 297.

⁴ Zob. K. Kijek, *Dzieci modernizmu*....

⁵ Henryk Sterner (1888–1938) – jeden z założycieli organizacji Ha-Szomer ha-Cair, znany w ruchu jako „Wujko”, z zawodu prawnik, syjonista, w młodości członek grupy Cejrei Syjon.

w dziedzinie szczególnie dotąd u młodzieży żydowskiej zaniedbanej kultury fizycznej, zwłaszcza w aktywnym kontakcie z przyrodą. Zasadniczą zmianę przyniosła zawierucha pierwszej wojny światowej, kiedy to liderzy oraz członkowie ruchu znaleźli się na emigracji w Wiedniu. Tam zetknęli się z wpływami pedagogiki Gustava Wynekena⁶ i Siegfrida Bernfelda⁷, a także z różnymi nurtami filozoficznymi, m.in. Fryderyka Nietzschego. Mieli również okazję spotkać się z niemieckim ruchem młodzieżowym Wandervogel⁸. Wpływy tej organizacji widoczne będą później zarówno w strukturze, jak i ideologii Ha-Szomer ha-Cair, choć Wandervogel nie tolerował Żydów w swoich szeregach, z czasem meandrując w kierunku ekskluzywnym w duchu niemieckiego nacjonalizmu.

W 1916 r., podczas wiedeńskiej emigracji, doszło do fuzji formacji Cejrej Syjon ze skautowym Ha-Szomrem. Nowy ruch (zwany też często w języku polskim ruchem szomrowym) łączył w sobie zarówno metodę skautową, jak i formację w duchu syjonizmu, polegającą początkowo głównie na hebraizacji członków i wychowywaniu ich w duchu narodowym, z czasem zaś także na przygotowaniu praktycznym – pracy kolektywnej w specjalnych ośrodkach – hachszarach, przygotowujących młodych członków do *alii* (*alija*, hebr., wstąpienie, tu: emigracja, powrót do Ziemi Izraela) oraz pracy w kibucach w Palestynie. Po powrocie z Wiednia do miast Galicji – głównie Lwowa i Krakowa – organizacja kontynuowała i rozwijała swoją działalność, werbując nowych członków i inspirując z czasem powstanie innych młodzieżowych związków syjonistycznych.

⁶ Gustav Wyneken (1875–1964) – jeden z pionierów edukacji progresywistycznej, autor wydanego w 1913 r. podręcznika *Schule und Jugendkultur*, promotor koedukacji.

⁷ Siegfried Bernfeld (1892–1953) – austriacki pedagog żydowskiego pochodzenia, pionier koncepcji nauczania progresywistycznego, socjalista, psychoanalityk, arendarz freudo-marksizmu.

⁸ Wandervogel (niem., Wędrowny Ptak) – emancypacyjny ruch młodzieżowy, powstały w Niemczech u progu XX w., początkowo z inicjatywy berlińskiego studenta Hermana Hoffmana, który zapoczątkował inicjatywę wycieczek szkolnych w przyrodę, co miało wykształcić w młodzieży hart ducha i wytrzymałość, a także rozwijać poczucie wspólnoty i koleżeństwa. W 1901 r. nadano inicjatywie struktury formalne. Model wykształconej w Wandervogel metody wychowawczej, a także niepowtarzalny styl życia, bazujący na emancypacji i buncie przeciwko filisterstwu, inspirowały wiele ruchów powstających w tym czasie w Europie, przyciągały również początkowo młodych niemieckich Żydów, z czasem coraz mniej chętnie widzianych w organizacji z powodu narastającego w jej strukturach antysemityzmu (m.in. członkiem austriackiej społeczności „Wędrownych Ptaków” był w latach 20. XX w. nazista i później zbrodniarz wojenny, Adolf Eichmann).

Istotną częścią formacji ideologicznej w Ha-Szomer ha-Cair była praca kulturowa, w której wcale niemarginalną rolę pełniły muzyka i taniec. Pojawiała się ona w ruchu jako naturalna i spontaniczna aktywność w funkcji rozrywkowej oraz integrującej, podobnie jak w innych ruchach młodzieżowych, w tym także w polskim harcerstwie: towarzyszyła zbiórkom, wycieczkom i wyjazdom na kolonie. Liderzy organizacji zwrócili jednak też uwagę na potencjał muzyki i tańca w transmisji wartości szczególnie ważnych dla kapitału symbolicznego ruchu, należących do szerszego spektrum ideologii syjonistycznej. I właśnie dlatego śpiew i taniec stały się częścią szeroko pojętej obrzędowości Ha-Szomer ha-Cair, będącej elementem aktywnego procesu wymyślenia tradycji, opisanym później przez Erica Hobsbawma i Terence'a Rangera⁹.

Jako ruch młodzieżowy Ha-Szomer ha-Cair zrywał z tradycyjnymi wartościami starszego pokolenia, szczególnie tymi usytuowanymi w kontekście religijnym i obyczajowym. Odrzucano zatem tradycję judaizmu i wykształcone przez nią obrzędy i praktyki, decydujące do tej pory o istocie żydowskiej tożsamości, postrzeganej w perspektywie religijnej. Na miejsce odrzuconych form musiała jednak organizacja wytworzyć inne, wypełnione treścią nowej ideologii lub przemodelować formy istniejące. Proces taki nazwany został przez francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu konsekracją¹⁰. Nowa żydowska tożsamość opierała się na paradygmacie etnicznym, świeckim światopoglądzie i realizacji syjonistycznych założeń. To właśnie na jej potrzeby należało wymyślić „nową tradycję”, zachowując jednocześnie powiązania z przeszłością, niezbędne, by wykazać ciągłość historyczną narodu i jego prawa do osiedlenia się w Palestynie, zwanej przez Żydów *Erec Israel* (hebr., Ziemia Izraela).

Erozja wartości religijnych i związanych z nimi tradycyjnych żydowskich obrzędów następowała w organizacji stopniowo, zwłaszcza na poziomie niedeklaratywnym, a za to związanym z wspólną codziennością

⁹ Badacze ci zdefiniowali to zjawisko jako „zespół działań o charakterze rytualnym lub symbolicznym, rządzonych zazwyczaj przez jawnie bądź milcząco przyjęte reguły: działania te mają wpajać ludziom pewne wartości i normy zachowania przez ciągłe repetycje, co siłą rzeczy sugeruje kontynuowanie przeszłości. W istocie tam, gdzie to możliwe, owe działania dążą zwykle do ustanowienia więzi z odpowiadającym im czasem minionym”. *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm i T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10.

¹⁰ Zob. A.K. Choińska, *Rytuały świętowania w ujęciu Pierre'a Bourdieu*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 4, s. 26.

jej członków. Członkowie organizacji rekrutowali się początkowo z lepiej sytuowanego mieszczaństwa, o silnej afiliacji w stronę kultury niemieckiej w starszym pokoleniu. Część z nich mogła pochodzić z religijnych domów, a przynajmniej takich, w których w mniejszym lub większym stopniu przestrzegano elementów tradycji. To spowodowało, że również w organizacji szukali znajomych ram wyznaczających cykliczność czasu, odzwierciedlonych w różnych celebracjach świątecznych. „Zerwałem z religią, nie z tradycją żydowską” – wspominał jeden z uczestników ruchu. Mimo deklaratywnych gestów ze strony Ha-Szomer ha-Cair o charakterze buntowniczym czy wręcz bluźnierczym, na poziomie organizacyjnym w niektórych gniazdach czy *kwucach* (hebr., grupa, odpowiednik harcerskiego zastępu) zachowywano początkowo święta żydowskie, starając się jednak przydać im nowe znaczenie, wywiedzione z syjonistycznego kapitału symbolicznego. Sytuacja ta uległa radykalnej przemianie pod koniec lat 20., gdy Ha-Szomer ha-Cair usytuował się na radykalnej socjalistycznej lewicy. Tymczasem jednak wciąż w jakiś sposób celebrowano żydowskie święta, usuwając z nich ściśle religijny komponent i zastępując go wartościami z panteonu ideologii narodowej, aczkolwiek tradycyjny repertuar muzyczny mógł się jeszcze przy takiej okazji pojawiać. Tak więc zatem np. w święto Chanuki podkreślano ludzki czynnik sprawczy Machabeuszy, wzbogacając dyskurs o wątek pracy dla kraju, zastępującej dawne męstwo:

Dawniej opowiadały światelka Żydom tylko o bohaterskiej przeszłości, a dziś przypominają czyn, dokonujący się teraz w Erec i żądają od nas czynu. I my wyzwalamy się, nie mieczem, a pracą¹¹.

Podobną symbolikę zyskało Pesach, dla szomrów przede wszystkim święto wiosny, z nawiązaniem jednakże do biblijnych wątków, które uległy przekształceniu w „święto narodowej wolności”¹².

Najbardziej problematyczną kwestię stanowił szabat, najważniejsze i zarazem cotygodniowe żydowskie święto. Z powodu świadomego odrzucenia praktyk religijnych dzień ten niewiele różnił się od innych, co cho-

¹¹ *Measejf Chinuchi poświęcony sprawom wychowawczym i pracy kulturalnej*, [maszynopis powielany], listopad 1934, nr 2, s. 32, Central Zionist Archives, Jerusalem, sygn. DD1/4125.

¹² „Wspomnij na swe młode lata w twym domu rodzicielskim, wspomnij na uroczystość Pesachu, owego święta narodowej wolności, wlewającego w życie nadzieję!”. Cytat z opowiadania pisarza Mendele Mocher Sfarima, zamieszczonego w periodyku ruchu. Mendele Mocher Sfarim, *Fragment z hebrajskiego*, „Haszomer”, nr 6, styczeń-luty 1918, s. 113.

ciażby z czysto psychologicznych powodów stanowiło problem zarówno dla liderów, jak i zwykłych członków ruchu. W wymiarze czysto praktycznym i psychologicznym potrzebny był dzień przeznaczony na odpoczynek i oderwanie się od codziennego rytmu, zwłaszcza gdy gromada przebywała razem dłużej, co miało miejsce na koloniach, wycieczkach czy wreszcie w hachszarach (kibucach). Inaczej rozumiano jednak taki odpoczynek, miał on często formę wycieczki w naturę połączonej z paleniem ogniska oraz śpiewem, a nieraz i grą na instrumentach, co łamało kilka podstawowych zakazów religijnych dotyczących obchodzenia szabatu¹³. Starano się zatem kreować własne ceremonie jakby na wzór dawniejszych, wypełnione jednak nową treścią osadzoną w formie nowych rytuałów. Niekiedy jednak zaskakująco nawiązywały one do obrzędowości świątecznej, znanej uczestnikom z własnej, zarzuconej tradycji, której nie potrafili (a może tak naprawdę nie chcieli) się całkiem pozbyć. Oto, jak opisali wspólnie spędzony piątkowy wieczór, zwiastujący początek szabatu, członkowie jednej z *kwuc* Ha-Szomer ha-Cair:

Co można zrobić dla duszy – wrócić do źródła i do entuzjazmu. W piątkowe wieczory jest na to czas. Odpoczynek, wolność z pieśniami duszy, w towarzystwie młodych ludzi. W dniu tym szomrzy gromadzą się w lokalu, przychodzą tu wszystkie warstwy i wszyscy razem tworzą wspaniałą atmosferę. Można poczuć, że są oni częścią całego ruchu w Kraju. Zimą i jesienią spotkania odbywają się w lokalu, latem organizuje się wycieczki z ogniskiem¹⁴.

Z powyższego opisu wynika, że piątkowe imprezy były cykliczne, a zatem stanowiły stały punkt w obrzędowości grupy. Spotkanie takie, organizowane w miejsce tradycyjnej ceremonii *kabalat szabat* (hebr., przyjęcie szabatu), miało swoją strukturę z bogatym udziałem muzyki, w tym w szczególności nowych hebrajskich pieśni, zwanych dziś zbiorczo *Szirej Erec Israel* (hebr., *Pieśni Ziemi Izraela*)¹⁵. Był to repertuar tworzony w nurcie syjonistycznej propagandy, pretendujący do miana nowej „hebrajskiej pieśni ludowej”, zazwyczaj mieszczący się w swoistym kanonie estetycz-

¹³ W tym wypadku byłoby to naruszenie szabatu poprzez podróżowanie (nierazko połączone z jazdą pociągiem lub autobusem), rozniecanie ognia oraz grę na instrumentach.

¹⁴ *Mesibat szabat ba-ken*, „Ha-szomer ha-Cair”, R. 1, nr 7, 1 stycznia 1933, s. 18 (tłum. A. Jeż).

¹⁵ W anglojęzycznej literaturze przedmiotu ten zasób repertuarowy nosi nazwę *Songs of the Land of Israel*, w skrócie SLI.

nym wypracowanym na styku zachodniej muzyki europejskiej i rozmaitych innych wpływów, w tym muzyki lewantyńskiej, traktowanej (m.in. przez słynnego żydowskiego muzykologa i kompozytora, Abrahama Cwi Idelsohna) jako autentyczna twórczość żydowska o biblijnym rodowodzie. Gatunek ten cechował jednak, wbrew intencjom syjonistycznych ideologów, duży potencjał eklektyzmu, mający swoje źródła chociażby w wielości środowisk, miejsc i tradycji, z jakich wywodzili się emigrujący do Palestyny Żydzi. Do zasobów *Szirej Erec Israel* trafiały również pieśni religijne, w tym szczególnie piękne niguny chasydów. Ich przenikanie do repertuaru syjonistycznego można tłumaczyć religijnym *backgroundem* części uczestników, którzy np. podczas uroczystości intonowali je w sposób spontaniczny. Repertuar ten podlegał jednak zmianom zarówno na gruncie tekstu, jak i muzyki (przy czym ta druga zmiana wynikała nieraz z pierwszej): teksty skracano, usuwając fragmenty jaskrawie sprzeczne z nową ideologią (co mogło spowodować zniknięcie np. jednej z części nigunu, kompozycji często wieloodcinkowej), podmieniano słowa, czego dobrym przykładem jest nigun *El jiwne ha-Galil* (hebr., *Bóg zbuduje Galileę*), śpiewany w różnych wersjach, jak *Mi jiwne ha-Galil* (hebr., *Kto zbuduje Galileę*), etc.

I choć formacja szomrowa była całkowicie świecka (a z czasem nawet wręcz coraz bardziej antyreligijnie nastawiona do stosowanych w niej różnego rodzaju kulturowych praktyk), tylko w nielicznych przypadkach odżegnywano się całkowicie od repertuaru o proveniencji religijnej. Co więcej, czerpano z niego również jako materiału muzycznego do tańca hory, która przypominała nieco chasydzkie tańce w okręgu i całą związaną z tym symbolikę. Choć nie dało się w sposób rzetelny bezpośrednio wywieść rodowodu tańca ze środowiska chasydzkiego, pewne podobieństwa narzucały się same, a i zdarzało się, że i sami szomrowie poczuli się do pewnej wspólnoty z tą grupą przy jednoczesnym świadomym odcinaniu się od jej religijnego kontekstu. Egalitarność tańca w okręgu, w którym każdy z tańczących ma jednakowy status ze względu na niefaworyzujący nikogo układ, symbolicznie wyrażona jedność poprzez wspólny taniec całej grupy wykonującej w tym samym momencie jednakowe ruchy, na tyle proste, by dołączyć mógł każdy – to podobieństwa odzwierciedlające podobną strukturę społeczną obu grup – religijnej i młodzieżowej syjonistycznej – z ich inkluzywnym, równościowym nastawieniem. Także na głębszym poziomie więcej zdawało się łączyć niż dzielić obie roztańczone społeczności. W środowisku chasydzkim jedną z podstawowych wartości służących mo-

dlitwie i wspierających postawę religijną była radość (hebr. *simcha*), która także w środowisku szomrowym znajdowała się wysoko w hierarchii waloryzowanych zjawisk. Była atrybutem młodości, a pokrewne jej były takie cnoty, jak zaangażowanie i entuzjizm, niezbędne w formacji ideologicznej przyszłych budowniczych Ziemi Izraela.

Warto również zwrócić uwagę na rolę, jaką taniec hora pełnił w Ha-Szomer ha-Cair (a także w wielu innych młodzieżowych organizacjach syjonistycznych). O ile w społeczności chasydzkiej taniec był formą spontanicznej modlitwy bez słów, a jego funkcja była przede wszystkim religijna, to w środowisku szomrowym niejednokrotnie dochodziło do podobnego zjawiska, w którym, jednakże, podmiot funkcji sakralnej został podmieniony: miejsce Boga zajęły takie wartości, jak naród czy wolność. Proces ten postępował wraz z coraz większą rytualizacją tańca, który oprócz swojej ludycznej i integracyjnej roli występował w funkcji obrzędu o niemal sakralnym wydźwięku. Natan Gross w swoim powojennym artykule dotyczącym hory zwrócił uwagę również na interesującą przemianę charakteru tekstów towarzyszących tańcowi, na swoiste „przebóstwienie”, sakralizację tańca, co wyrażało się m.in. w uroczystych apostrofach, a bardziej ogólnie – na pojawieniu się samej hory jako tematu tanecznych pieśni¹⁶. O częściowo przynajmniej religijnej (sakralnej) funkcji tańca szomrowego świadczą też zachowania uczestników podczas sytuacji tanecznej, opisane przez nich samych lub świadków wydarzeń. Z pozostawionych relacji wynika, że taniec ten miał charakter transowy, trwał nieraz bardzo długo, aż do kompletnego wyczerpania tańczących *ad ejn sof* (hebr., bez końca) szomrów. Znów przypomina to tańce chasydów, podczas których nie rzadko dochodziło do tanecznego zapamiętania się uczestników niekończących się *nigunej rikud* (hebr., nigunów tanecznych). Można tu zwrócić przy okazji uwagę na chasydzką mistyczną koncepcję Boga pojmowanego w kategoriach transcendencji i nieskończoności (hebr. *Ejn Sof*) powiązaną z kształtem okręgu tanecznego (także symbolizującego nieskończoność) oraz często pojawiający się w tekstach towarzyszących szomrowej horze

¹⁶ Jedną z pieśni towarzyszących tańcowi rozpoczyna się uroczystą apostrofą: *Horo, jesteś dla mnie wszystkim (...) /największą ze świętości jesteś*. Wersy te mogą wskazywać na przejęcie przez taniec symbolicznej reprezentacji ojczyzny, a więc najwyższej wartości w syjonistycznym światopoglądzie ideologicznym. Zob. N. Gross, *Simchat Hora. Jak narodziła się i rozwijała się Hora*, „Słowo Młodych. Jednodniówka Młodzieży Chalucowej «Gordonia» i «Makabi Hacair»”, wrzesień 1946, s. 13.

wspomniany motyw tańca *bez końca*, poświadczony dodatkowo w praktyce i obrzędowości grupy.

Kolejnym ogniwem łączącym szomrów z muzyką środowiska chasydzkiego była sama muzyka, wielokrotnie, jak już wspomniałam, zapożyczana na użytek tańca. Niejeden *nigun rikud* posłużył jako melodia do hory, ekstatycznego tańca, jednego z bardziej nośnych symboli młodzieżowej siły w służbie odradzającego się narodu.

O tym, jak trudno było wykorzenić tradycyjne wzorce, świadczy wiele relacji opowiadających o życiu w szomrowej gromadzie. We wspomnianej wyżej piątkowej ceremonii przywitania szabatu tradycyjne *zmires* (hebr., pieśni religijne na szabat i inne święta) zastąpiono hebrajskimi pieśniami syjonistycznymi, a recytowane psalmy i fragmenty biblijne – materiałami z prasy, prawdopodobnie o tematyce syjonistycznej. Fragmenty te były wcześniej wybierane z przeznaczeniem na konkretną *mesibę* (hebr., przyjęcie), co może przywodzić na myśl analogię do *parszy*¹⁷ przypisanych na kolejny szabat. Tym bardziej, że słowo to zostało użyte w dalszym opisie w odniesieniu do „porcji” pieśni palestyńskich i nigunów śpiewanych podczas spotkania:

A teraz *parszat nigunim* i *szirej ha-Arec*. Każda rozmowa i każdy temat, który był omawiany podczas spotkania, były wypełnione nigunami i pieśniami. Każda pieśń była analizowana i tłumaczona zanim ją zaśpiewaliśmy lub po tym, jak została odśpiewana. *Szirej ha-Arec* odzwierciedlają całe bogactwo epoki, w której powstały, jej radości i smutki. I kiedy śpiewaliśmy te pieśni, stawały się one obrazami. Jak śpiewaliśmy? Nie tak po prostu. Obrazy unosiły się w przestrzeni, obrazy ze zwykłych dni ważnych epok (...). I nie jest to przenośnia, to wydarzyło się nam wiele razy podczas śpiewu¹⁸.

Mamy tu zatem do czynienia ze wspomnianym procesem konsekracji w rozumieniu Bourdieu, w którym dawne formy zyskują nowe znaczenie dzięki zaimplantowaniu ideologicznej treści. Rangi nowej praktyce miały dodać wprowadzenia i komentarze zarówno do treści artykułów, jak i pieśni. Odczucia uczestników zanotowane w tej relacji wskazują na intensywne, wręcz ekstatyczne przeżycia członków spotkania, zbliżające się do mistycznego transu. Widać, jak ważna była muzyka w procesie zastępowania religijnych treści za pomocą nowej ideologii, mającej na celu wspieranie wizji

¹⁷ Parsza (parasza) – cotygodniowy fragment Tory przeznaczony do czytania w szabat, a także w poniedziałki, czwartki i niektóre święta.

¹⁸ *Mesibat szabat ba-ken*, op. cit.

żydowskiej siedziby narodowej w Palestynie, państwa świeckiego i opartego na nowych, świeckich wartościach, proklamowanych przez syjonistyczną lewicę: kolektywnej pracy oraz równości i solidarności społecznej.

Oprócz tradycyjnych świąt żydowskich obrzędowość szomrowa wykształciła również własne święta, współdzielone często z innymi młodzieżowymi frakcjami syjonistycznymi. Związane były one m.in. z ważnymi rocznicami, jak Deklaracja Balfoura, rocznica śmierci „ojca” syjonizmu, Teodora Herzla, czy poległego w potyczce z Arabami bohatera Josefa Trumpeldora. Temu ostatniemu poświęcona była cała grupa pieśni, zwanych niekiedy pieśniami Tel Chaj (od miejsca, w którym zginął walczący z arabskimi bojówkami bohater)¹⁹, a poświęcone mu wieczory przybierały postać uroczystych akademii, które wywierały na słuchaczach ogromne wrażenie. Kult jednostki (którego głównym podmiotem pozostawał Teodor Herzl) był częścią powszechnego wówczas zjawiska, na polskim gruncie związanego z postacią marszałka Piłsudskiego.

Wśród pieśni o szczególnym statusie w ruchu wymienić należy zwłaszcza dwie: *Techezakna* oraz *Ha-Tikwę*, przy czym ich znaczenie nie było w Ha-Szomer ha-Cair jednakowe. *Techezakna* (hebr., wzmocnij) towarzyszyła zbiórkom i wszystkim ważnym wydarzeniom w organizacji, zwana była przez uczestników hymnem (śpiewanym w postawie stojącej), współdzielonym z innymi młodzieżowymi związkami syjonistycznymi, szczególnie tymi o zabarwieniu lewicowym. Zamykała każdy apel, raport czy zbiórkę. Co ciekawe, o ile tekst utworu był autorstwa hebrajskojęzycznego poety Chaima Nachmana Bialika, niezwykle cenionego w syjonistycznym środowisku, melodia pieśni wcale nie była żydowska, pochodziła z rosyjskiej pieśni rewolucyjnej, co jednak zupełnie nie przeszkadzało w wysokiej pozycji tego utworu w kanonie *Szirej Erec Israel*. Podobnie zresztą działa się z drugim ważnym utworem, wspomnianą *Ha-Tikwą* (hebr., nadzieja), dziś hymnem Państwa Izrael, którego melodia spotykana była w wielu miejscach Europy, także w Polsce, a badacze do dziś nie mają zgodności co do tego, jakiej dokładnie jest ona proveniencji. *Ha-Tikwa*, najważniejsza pieśń w dobie budzącej się świadomości narodowej i wysiłków zmierzają-

¹⁹ Warto zwrócić uwagę, że różne syjonistyczne ugrupowania próbowały „anektować” Trumpeldora na swój użytek, podkreślając różne aspekty jego działalności. Tak zatem prawicowy, rewizjonistyczny ruch młodzieżowy Bejtara (hebr. *Brit Trumpeldor*) podkreślał znaczenie swojego patrona jako aktywnego bojownika o wolność kraju, podczas gdy Ha-Szomer ha-Cair skupiał się raczej na jego kibucowej działalności.

cych do zbudowania w Palestynie żydowskiego państwa, stawała się czasem swoistym probierzem ideologicznych poglądów. W Ha-Szomer ha-Cair pieśń tę śpiewano, aczkolwiek wydaje się, że status jej był niższy niż pieśni *Techazakna*, powiązanej z robotniczą, socjalistyczną frakcją syjonizmu. W opublikowanej w 1934 r. pamiątkowej księdze jubileuszowej *Sefer ha-szomrim* (hebr., *Księga Szomrów*)²⁰ pieśń ta w ogóle się nie pojawia, co zostało zresztą szybko wypunktowane przez adwersarzy organizacji, zarzucających im ideologiczne skrzywienie. Radykalizacja ruchu szomrowego i jego coraz bardziej bezkompromisowy „skręt w lewo” znalazły swój wydzźwięk również w repertuarze, którym pragnęła się ona odróżniać od reszty ruchów z syjonistycznego spektrum ideologicznego. Jednak nie zawsze tak bywało, *Ha-Tikwa* pojawia się również we wspomnieniach i relacjach członków Ha-Szomer ha-Cair, choć daje się przy tym zauważyć pewna tendencja: pieśń ta towarzyszyła bardziej uroczystym wydarzeniom, często przebiegającym na wyższym szczeblu organizacyjnym, a w sytuacjach jeszcze bardziej oficjalnych, wykraczających poza szomrowy habitus, była kontrapunktem do polskiego hymnu, utworem symbolizujących nie tyle ruch szomrowy, ile cały naród żydowski.

Inne pieśni z repertuaru *Szirej Erec Israel* były często wspólne z tymi, które śpiewano w innych frakcjach ruchu syjonistycznego, szczególnie centrowych, związanych z tzw. syjonizmem ogólnym. Istniały jednak pewne partykularne różnice w funkcji niektórych z nich, dziś dosyć trudne do uchwycenia, a związane z procesem nauczania pieśni w organizacji, powiązanym ściśle z wytyczonym programem. Wielu pieśni uczono na zbiórkach poświęconych konkretnym zagadnieniom ideologicznym, wiązały się one zatem z określonymi momentami życia organizacji. Niektóre z pieśni zyskiwały przy tym większe znaczenie niż inne. Przykładem może być utwór *Ba-har, ba-gaj* (hebr. *Na wzgórzu, w dolinie*) z charakterystycznym refrenem *Chazak we-emac* (hebr. *Bądź silny i mocny*), który jest dosłownym cytowaniem szomrowego pozdrowienia skautowego (analogicznego do „czuwaj” polskich harcerzy). Jest wysoce prawdopodobne, że inne organizacje niezbyt często (jeśli w ogóle) sięgały po tę pieśń, tak wyraźnie „nie swoją”.

Jaki jeszcze repertuar pojawiał się w codziennym życiu organizacji? Z moich badań wynika, że były to nie tylko *Pieśni Ziemi Izraela*, pełnią-

²⁰ *Sefer ha-szomrim. Antologia le-jubel ha-20 szel Haszomer Hacair 1913–1933*, Warszawa 1934.

ce w ruchu tak ważną, tożsamościowo-twórczą rolę. Obok funkcji ściśle związanej z ceremoniami muzyka służyła integracji grupy i związanej z nią rozrywce. W przypadku słabej zwykle z początku znajomości hebrajskiego wykorzystywano repertuar już przyswojony, a zatem pieśni w jidysz, znane zazwyczaj powszechnie czy to z domowego *entourage'u*, czy z radia lub płyt gramofonowych. Zdarzało się, że repertuar taki pełnił szczególną rolę o wydźwięku ideologicznym, kiedy to zestawiano go na zasadzie kontrastu z pieśniami hebrajskimi. Działo się tak m.in. podczas przedstawień i inscenizacji z towarzyszeniem muzyki, gdzie pieśni w jidysz reprezentowały przeszłość, *galut* (hebr., diaspora, wygnanie), a hebrajskie – świetlaną przyszłość w Ziemi Izraela. I choć jidyszowy repertuar nie pełnił w organizacji ideologicznej funkcji, nie był odrzucany również chociażby ze względu na to, że reprezentował twórczość żydowskiego ludu, z którym lewicowo zorientowane środowisko szomrów czuło szczególną więź.

Śpiewano również piosenki polskie, które były powszechnie znane i lubiane, część z nich stanowiła obowiązkowy punkt programu nauczania w szkole powszechnej (do której w II Rzeczypospolitej uczęszczał spory procent żydowskich uczniów). Dzieci wstępujące do ruchu przynosiły ze szkół znajomość m.in. polskiego repertuaru ludowego, który, aczkolwiek nie pojawiał się w oficjalnym nurcie²¹, jest udokumentowany w rękopiśmiennych śpiewnikach sporządzanych przez uczestników. Również wiele relacji (szczególnie tych niewpisanych do oficjalnych periodyków ruchu) potwierdza udział polskich (i nieraz ukraińskich, oraz, okazjonalnie, niemieckich, francuskich itp.) pieśni w szomrowym życiu. Rola tego repertuaru była czysto rozrywkowa i zarazem integrująca, choć nie da się wykluczyć, że mógł on wyrażać czasem głęboko zinternalizowane wartości (np. miłość do ojczyzny), które można było projektować na inny podmiot, pasujący do syjonistycznej ideologii. Do wielu z tych utworów szomrowie byli szczególnie przywiązani, a wartości zawarte w treści utworów mieli głęboko zinterioryzowane na poziomie symbolicznym. Nie zapomnieli o nich także w organizacji, gdzie utwory te pełniły rolę jakby kontrapunktu do szomrowej ideologii, pozostając łącznikiem ze światem z przeszłości, który młodzi syjoniści zdecydowali się porzucić na zawsze.

²¹ Do nielicznych wyjątków należy pieśń *Jak dobrze nam zdobywać góry*, umieszczona w broszurze *10 obrazów scenicznych*, zebrał J. Porter, Lwów 1931.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Measejf Chinuchi poświęcony sprawom wychowawczym i pracy kulturalnej, [maszynopis powielany], listopad 1934, nr 2, Central Zionist Archives, Jerusalelem, sygn. DD1/4125.

Opracowania

10 obrazów scenicznych, zebrał J. Porter, Lwów 1931.

G[otthelf] J[ehuda], *Słowo do młodzieży*, Warszawa [1933].

Kijek Kamil, *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*, Wrocław 2017.

Sefer ha-szomrim. Antologia le-jubel ha-20 szel Ha-Szomer Ha Cair 1913–1933, Warszawa 1934.

Surzyn Jacek, *Antysemityzm, emancypacja, syjonizm: narodziny ideologii syjonistycznej*, Katowice 2014.

Tradycja wynaleziona, red. Eric Hobsbawm i Terence Ranger, przeł. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Kraków 2008.

Artykuły w czasopismach

Choińska Agnieszka K., *Rytuały świętowania w ujęciu Pierre’a Bourdieu*, „Kultura i Społeczeństwo” 2012, nr 4, s. 25–43.

Gross Natan, *Simchat Hora. Jak narodziła się i rozwijała się Hora*, „Słowo Młodych. Jednodniówka Młodzieży Chalucowej «Gordonia» i «Makabi Hacair»”, wrzesień 1946, s. 12–14, 22.

Mendele Mocher Sfarim, *Fragment z hebrajskiego*, „Haszomer”, nr 6, styczeń–luty 1918, s. 112–113.

Mesibat szabat ba-ken, „Ha-Szomer ha-Cair”, R. 1, nr 7, 1 stycznia 1933, s. 18.

Music and Dance in the Zionist Youth Organization “Ha-Shomer Hatzair” in the Interwar Period

Abstract

The article deals with the issue of cultural formation in the Zionist Ha-Shomer ha-Tzair movement in interwar Poland. It was one of the most significant organizations preparing young people to leave for Palestine and build a home for the Jewish nation there. The formation process was multidirectional and also included a rich cultural program in which music played a significant role: the so-called *Songs of the Land of Israel* (SLI) and dance (hora). Activities related to this were described in the letters of the leaders and educators of the organization, and

a lot of relations were also left by ordinary participants of the movement. From these descriptions emerges a picture of the everyday life of Ha-Shomer ha-Tzair members. Singing and dancing took place both during ordinary meetings, as well as trips, summer camps, holidays and organizational events. This contributed to the formation of the cultural and symbolic capital of the group and the creation of its unique habitus, which was to distinguish it from the environment and be the basis for a new identity, which was the antithesis of the identity of the diaspora. Thanks to a coherent ideological narrative, Hebrew songs became a projection of an imagined community, a national manifesto, a proclamation of such values as unity, solidarity, bravery and attachment to the Homeland.

Keywords: Zionism, Youth movement, songs, dance

Hanna Karaś

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

Muzykologiczne prace Jakowa Sorokera jako czynnik porozumienia międzynarodowego

W relacjach pomiędzy żydowskim a ukraińskim narodem jest jeszcze wiele niezbadanych stron oraz wyrazistych postaci, które należy poznać i zrozumieć. Ukraiński muzykolog Anton Mucha zaznacza, że „Żydowsko-ukraińskie relacje muzyczne mają dawne, mocno zakorzenione tradycje, lecz w rodzimej muzykologii nie zostały przeprowadzone w stosownym zakresie badania specjalistyczne dotyczące tego zagadnienia, temat wymaga dogłębnej analizy oraz [zastosowania – H. Karaś] metodologii”¹. Dlatego skoncentrowanie uwagi w tym artykule na postaci wybitnego muzyka Jakowa Sorokera (Яков Львович Сорокер, ur. 4 maja 1920, Bielce, Besarabia /obecnie Mołdawia/, zm. 6 marca 1995, Jerozolima, Izrael) ma na celu częściowe wypełnienie powstałej luki. Był osobowością wielowymiarową – wspaniałym skrzypkiem, muzykologiem, metodologiem, pedagogiem, organizatorem życia artystycznego. Gdziekolwiek pracował (Mołdawia, Kazachstan, Rosja, Ukraina, Izrael), jego działalność poświęcona była muzyce i porozumieniu między narodami.

Wydane prace poświęcone Sorokerowi przy całej skali tego, czego dokonał, wydają się dość skromne. Są to artykuły i rozprawa doktorska Lubomyra Martyniwa², przewodniki bio-bibliograficzne o Katedrze Mu-

¹ Cyt. za: A. Mukha, *Єврейсько-українські музичні зв'язки*, w: *Українська музична енциклопедія / Yewreisko-ukrainski muzyczni zwiazky*, w: *Ukrainska muzyczna encyklopedija*, Kyiv 2008, t. 2, s. 47: „Єврейсько-українські музичні зв'язки мають давні, міцно вкорінені традиції, однак спеціального їх дослідження в належному обсязі у вітчизняному музикознавстві не існує, тема потребує ґрунтовної розробки й відповідної методології”. Tłumaczenia cytatów na język polski – Hanna Karaś.

² L. Martyniv, *Музичне життя Дрогобича в 1970-х, Персоналістичний вимір*, w: *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. праць /*Muzyczne zytitia*

zykologii i Fortepianu, w których zawarte są opisy działalności J. Sorokera w Instytucie Pedagogiki im. Iwana Franki w Drohobyczu³, artykuły: Vołodymyra Hrabovskoho we współautorstwie z Jarosławem Radevyczem -Vynnytskim⁴, Antona Muchy⁵, Romana Sawyćkoho-młodszego⁶, recenzje Romana Stelmashczuka⁷, Ulany Molchko i Ludomyra Filonenki⁸, komentarze, przedmowy różnych autorów do jego prac. Podstawę analizy źródłowej stanowiły prace muzykologiczne Jakowa Sorokera.

Drohobych v 1970-kh, Personalistychnyi vymir, w: *MIST: Mystetstvo, istorija, suchasnist, teorija*: zb. nauk. Prats, Kyiv, 2017, wyp. 12–13, s. 201–212; L. Martyniv, *Etanu profesionalizatsii muzychnoho zhyttia Drohobychchyni: dys... kandidata mystectvoznawstva /spezialnist 17.00.03 – Muzyчне мистецтво /Etapy profesionalizatsii muzychnoho zhyttia Drohobychchyny: dys... kandydata mystectvoznawstva /spetsialnist 17.00.03 – Muzychne mystetstvo*, Lviv 2019.

³ *Кафедра музикознавства та фортепіано: біобібліографічний довідник /упоряд. та автор вступної статті О. Яцків /Katedra muzykoznavstva ta fortepiano: biobibliograficzny dowidnyk /uporiad. ta avtor vstupnoi statti O. Yatskiv*, Drohobycz 2005; *Кафедри музикознавства та фортепіано – 50: біобібліографічний довідник /упоряд. Л. Філоненко, О. Німілович /Kafedri muzykoznavstva ta fortepiano – 50: biobibliograficzny dowidnyk /uporiad. L. Filonenko, O. Nymylovych*, Drohobycz 2017.

⁴ V. Hrabovskiy, Y. Radevych-Vynnytskyi, *Яків Сорокер у контексті українсько-єврейських взаємин /Yakiv Soroker u konteksti ukrainsko-jewrejskych wzajemyn*, „Свобода” /„Swoboda”, New York 2002, 5 kvit., cz. 14, s. 19. W języku ukraińskim równolegle funkcjonuje dwójaki zapis imion i nazwisk autorów, np. Jakow Soroker/Yakiv Soroker, Anton Mucha/Anton Mukha itp.

⁵ A. Mukha, *Єврейсько-українські музичні зв'язки...*, s. 47–52.

⁶ R. Savytskyi-mł., *Згадуючи Якова Сорокера та його науково-національні принципи /Zghaduiuczy Yakowa Sorokera ta joho naukovo-natsionalni pryncypu*, w: Сорокер Яків. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навчальний посібник /переклад з російської, упорядкування, вступна стаття В. Грабовського /Soroker Yakiv. Ukrainska pisennist u muzyky klasykiw: sprobа doslidzhennia: nawczalnyj posibnyk /pereklad z rosijskoj, uporiadkuwannia, vstupna stattia V. Hrabovskoho, Vinnytsia 2012, s. 161–163.

⁷ R. Stelmashchuk, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music by Yakov Soroker. Translation of: Ukainski elementy w tworczyti kompozytoriw-klasykiw /Includes bibliographical references and index*. Translated by Olia Samijlenko. Edited by Andrii Horniatkewycz. Published by Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton–Toronto 1995, s. 155; w: „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії” /„Zapysky Naukowoho Towarystwa im. T. Szewczenki. Praci muzykoznavczoji komisiji”, Lviv 1996, t. CCXXXII, s. 602–605.

⁸ U. Molchko, L. Filonenko, *Українська пісня у творчості європейських композиторів [Рецензія] /Ukrainska pisnia u tworczyti jewropejskych kompozytoriw [recenzja]*, „Українська музика” /„Ukrainska muzyka” 2012, cz. 3–4 (5–6), s. 215.

Wątki biograficzne

W swojej rozprawie doktorskiej L. Martyniów opisuje, jak znakomite i wszechstronne wykształcenie muzyczne oraz różnorakie doświadczenia praktyczne miał J. Soroker. Autor podaje, że muzyk

pochodził z rodziny besarabskiego klezmera-skrzypka, który stał się jego pierwszym mistrzem, następnie studiował w Bielskach u znanego nauczyciela Beno Ekerlinga (zastrzelonego przez nazistów w 1941 roku). Kontynuował naukę w paryskiej *Schola Cantorum* (1929–1932) w klasie śpiewu prof. M. Chailley oraz w prywatnym Konserwatorium „Unirea” w Kiszyniowie w klasie skrzypiec prof. Marka Pestera⁹.

Warto nadmienić, że Mark [Mordechaj] Pester (ur. 5 marca 1884, m. Bendery, gub. Besarabskie – zm. 7 marca 1944, m. Kokand, Uzbekistan) był wybitnym besarabskim pedagogiem muzycznym, absolwentem Konserwatorium w Petersburgu (klasa Leopolda Auera); uczył gry na skrzypcach w Konserwatoriach „Unirea” i „Municipal” w Kiszyniowie.

Mimo że okres lat 30. XX w. był trudny dla wszystkich republik ówczesnego Związku Radzieckiego, powstawały i działały liczne zespoły artystyczne. W 1930 r. Konstanty Pigrow, absolwent kursów regentów przy kaplicy śpiewaczej w Petersburgu, stworzył i kierował kapelą chóralną „Doina” w Tyraspolu (Mołdawia).

W czasie II wojny światowej zespół musiał się ewakuować na wschodnie tereny byłego Związku Radzieckiego. Na bazie tego chóru i ludowego zespołu tanecznego w 1942 roku stworzono Mołdawski Zespół Pieśni i Tańca pod dyktando Dawida Gerszfelda (ucznia M. Wileńskiego, przewodniczącego Związku Kompozytorów Mołdawskich, twórcy Konserwatorium w 1940 roku)¹⁰.

⁹ Cyt. za: L. Martyniów, *Етапи професіоналізації... /Etapu profesjonalizacji...*, s. 158: „походив з родини бессарабського клезмера-скрипаля, який і став його першим наставником, далі навчався у відомого педагога Бено Екерлінга у Бельцях (розстріляного фашистами у 1941 році). Подальшу освіту отримав у Паризькій Schola cantorum (1929–1932) по класу вокалу професора М. Шайє та приватній Кишинівській консерваторії „Унірія” (Unirea) в класі скрипки професора Марка Пестера”.

¹⁰ *Ibidem*, s. 158: „В час Другої світової війни колективу довелося евакуюватися у східні райони колишнього Союзу. На базі цієї хорової капели та народної хореографічної групи у 1942 р. був створений Молдавський ансамбль пісні і танцю під керівництвом Давида Гершфельда (учня М. Віленського, голови спілки композиторів Молдавії, засновника консерваторії у 1940 р.)”.

Właśnie do tego zespołu, który dużo podróżował i koncertował, dołączył młody skrzypek Jakow Soroker.

Chęć doskonalenia swego talentu i umiejętności prowadzi młodego muzyka na zaoczne studia doktoranckie (1948 r.) w Moskiewskim Państwowym Konserwatorium im. P. Czajkowskiego (klasa Dawida Ojstracha oraz klasa Lwa Ginzburga). Jednocześnie J. Soroker pracuje w Liceum Muzycznym im. Ștefana Neaga oraz szkole muzycznej w Kiszyniowie.

Lew Martyniiv zaznacza, że:

Podziw wobec umiejętności i talentu Mistrza [D. Ojstracha. – H. Karaś] był na tyle silny, że w pewnym momencie D. Ojstrach poprosił swego ucznia, aby w rozprawie [doktorskiej – H. Karaś] zbytnio się na jego osobie nie skupiał¹¹.

J. Soroker ukończył studia, broniąc pracę doktorską *Sonaty skrzypcowe L. Beethovena, ich stylistyka oraz wykonanie* (1955), która w 1963 r. została wydana w formie książki¹².

W latach 1955–1962 J. Soroker pracował na stanowisku docenta w Konserwatorium w Ałma-Acie oraz występował jako skrzypek koncertujący. Ze słynnym pianistą Jakowem Zakiem nagrał wszystkie sonaty Ludwiga van Beethovena dla Komitetu Radiowego w Kiszyniowie. W Radiu Ałma-Aty prowadził cykl regularnych programów muzyczno-edukacyjnych¹³.

Od 1962 r. działalność J. Sorokera była ściśle związana z Ukrainą Zachodnią, co miało znaczący wpływ na jego zainteresowania kulturą i muzyką ukraińską. Muzykolog Wołodymyr Hrabovskiy, który najbardziej przyczynił się do przywrócenia imienia J. Sorokera jako muzykologa do ukraińskiego obiegu naukowego, pisze:

Urodzony i wychowany w północnej Mołdawii, gdzie obecność ukraińskiej muzycznej kultury ludowej jest bardzo zauważalna, J. Soroker po przeprowadzce na Ukrainę, do Drohobycza, zanurzył się w tematykę ukraińską. Ten temat będzie zgłębiał do końca swojego życia¹⁴.

¹¹ *Ibidem*, s. 159: „Захоплення майстерністю і талантом наставника було настільки сильним, що свого часу Д. Ойстрах просив свого учня не надто акцентувати увагу на його особистості в дисертації”.

¹² Y. Soroker, *Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение / Skripiczyne je sonaty Beethovena, ich stil' i ispolnenije*. Moskwa 1963.

¹³ Cyt. za: L. Martyniv, *Етапи професіоналізації... / Etapy profesjonalizacji...*, s. 159.

¹⁴ Cyt. za: V. Hrabovskiy, Y. Radevych-Vynnytskyi, *Яків Сорокер у контексті українсько-єврейських взаємин / Yakiv Soroker u konteksti ukrainsko-jewreiskych wzajemyn*,

Mimo że muzyk otrzymał zakaz mieszkania w dużych miastach, to właśnie w Drohobyczu nawiązał przyjazne stosunki z dyrygentem Seme-nem Masnym (1908–1988), który siedział dziewiętnaście lat w obozach Gułagu i poznał całą głębię tragedii narodu ukraińskiego, podobną do tragedii Żydów. Bliskie kontakty z tym patriotą, jak również z kolegami z Instytutu, przyczyniły się do głębokiego zainteresowania ukraińską kul-turą muzyczną.

Praca J. Sorokera w Katedrze Teorii, Historii Muzyki oraz Gry na In-strumentach Muzycznych Instytutu Pedagogiki im. Iwana Franki w Dro-hobyczu (1962–1976) była niezwykle ważna zarówno dla formowania się i rozwoju placówki edukacyjnej, jak i dla muzyka-pedagoga. J. Soroker, kierując Katedrą w latach 1966–1976, „wniósł wyjątkowy wkład w rozwój profesjonalizmu pedagogicznego w regionie drohobyckim”¹⁵. Własnym przykładem (w 1975 r. stworzył w Instytucie orkiestrę kameralną – ak-tywnie koncertujący zespół z rozległym programem repertuarowym) in-spirował i zachęcał młodych wykładowców i studentów do działalności wykonawczej i naukowej.

Na początku lat 70. XX w. rozpoczęła się masowa emigracja Żydów z ówczesnego Związku Radzieckiego. Gdy tylko nadarzyła się okazja, w 1976 r. J. Soroker wyjechał do Izraela. Występował w składzie Jerozo-limskiej Orkiestry Symfonicznej (1977–1987), koncertował z kilkoma ze-społami kameralnymi. Od 1984 r. pracował naukowo jako redaktor działu muzycznego *Krótkiej encyklopedii żydowskiej*, był autorem większości ar-tykułów o tematyce muzycznej. Pracował również w periodyku historycz-no-literackim „Katalog”, a od 1994 r. był redaktorem i konsultantem na-ukowym działu muzycznego *Rosyjskiej encyklopedii żydowskiej* wydawanej pod patronatem Rosyjskiej Akademii Nauk Przyrodniczych¹⁶.

A. Mucha zaznacza, że żydowscy emigranci nie tracili więzi z kulturą ukraińską i wymienia wśród nich również nazwisko J. Sorokera¹⁷. Tematy-ka ukraińska nadal pozostawała w jego kręgu zainteresowań badawczych.

„Svoboda”, New York 2002, 5 kvit., cz. 14, s. 19: „Народившись і виріши в північній Молдові, де присутність української народної музичної культури дуже помітна, Я. Сорокер глибше підійшов до української теми з переїздом в Україну, до Дрогоби-ча. Цю тему від продовжував розробляти до кінця свого життя”.

¹⁵ Cyt. za: L. Martyniv, *Етапи професіоналізації... /Etapy profesjonalizacji...*, s. 139: „здійснив винятковий внесок у фахову педагогіку Дрогобиччини”.

¹⁶ *Ibidem*, s. 160–161.

¹⁷ A. Mukha, *Єврейсько-українські музичні зв'язки...*, s. 50.

J. Soroker nawiązał kontakty z diasporą ukraińską w USA i Kanadzie, publikował w emigracyjnych periodykach ukraińskich: „Droga wyzwolenia” („Визвольний шлях”, Londyn), „Współczesność” („Сучасність”, USA), „Droga zwycięstwa” („Шлях перемоги”, Monachium), „Nowe dni” („Нові дні”, Toronto). Wymienione wydawnictwa chętnie publikowały artykuły J. Sorokera, były one bowiem

napisane obiektywnie, na wysokim poziomie naukowym (...), korzystnie odróżniały się od radzieckich publikacji muzykologicznych, które były pisane w taki sposób, aby nie drażnić „starszego brata” (wyrażenie J. Sorokera)¹⁸.

Dopiero po ogłoszeniu niepodległości w Ukrainie ujrzały światło dzienne artykuły muzykologa oraz jego monografia *Ukrainian Musical Elements in Classical Music* (wydana w Ukrainie jako *Melos ukraiński w muzyce klasyków*).

Spuścizna naukowa

Spuścizna naukowa w dziedzinie muzykologii Jakowa Sorokera obejmuje ponad sto wydanych drukiem prac opublikowanych w różnych językach: po rosyjsku, ukraińsku, rumuńsku, polsku, hebrajsku oraz w jidysz. Szereg prac ukazało się w językach angielskim i niemieckim.

Dorobek Sorokera można podzielić na kilka grup:

- **biogramy**: Dawid Ojstrach (w języku rosyjskim i angielskim)¹⁹, József Szigeti²⁰, Boris Goldstein²¹ – po rosyjsku;

¹⁸ Cyt. za: V. Hrabovskyi, *Яків Сорокер та українська музична культура* / *Yakiv Soroker ta ukrainska muzyczna kultura*, w: Сорокер Яків. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навчальний посібник /переклад з російської, упорядкування, вступна стаття В. Грабовського /*Soroker Yakiv. Ukrainska pisennist u muzyky klasykiv: sprobа doslidzhennia: nawczalnyj posibnyk* /pereklad z rosijskoji, uporiadkuwannya, wstupna stattia V. Hrabovskoho, Vinnytsia 2012, s. 7: „написані об’єктивно, на високому науковому рівні (...), які вигідно відрізнялися від радянських музикознавчих публікацій, що були написані в такий спосіб, або “не роздрочувати “старшого брата” (вислів Я. Сорокера)”.

¹⁹ Y. Soroker, *Давид Ойстрах* / *David Ojstrach*. Ierusalim 1981; Y. Soroker, *David Oistrakh*, New York 1982.

²⁰ Y. Soroker, *Йозеф Сигети* / *Jozhef Sigeti*, Moskva 1968.

²¹ Y. Soroker, *Борис Гольдштейн* / *Boris Gol'dshtejn*, Иерусалим 1989.

- **muzyka skrzypcowa oraz wykonawstwo skrzypcowe:** *Twórczość skrzypcowa S. Prokofiewa*²², *Sonaty skrzypcowe Beethovena, ich styl i wykonawstwo*²³, *Zespoły kameralne i instrumentalne S. Prokofiewa*²⁴ – w języku rosyjskim;
- **relacje ukraińsko-żydowskie:** *Żydzi w muzyce Ukrainy*²⁵, *O Mojżeszu Berehowskim*²⁶, wydanie dwutomowe *Muzycy rosyjscy żydowskiego pochodzenia*²⁷, do których autor odnosi osoby pochodzenia żydowskiego urodzone na Ukrainie;
- **ukraiński melos w muzyce klasyków.**

W niewielkim artykule pt. *O Mojżeszu Berehowskim*²⁸ J. Soroker przedstawia sylwetkę słynnego etnomuzykologa, kierownika Gabinetu Folkloru Muzycznego w Instytucie Kultury Żydowskiej Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie (od 1927 r.), gdzie badano ukraiński folklor muzyczny oraz związki folkloru żydowskiego z folklorem innych narodów, w tym polskim. M. Berehowski przygotował do druku pięć tomów *Żydowskiego folkloru muzycznego*, ale udało mu się wydać tylko pierwszy z nich (1934). W 1950 r. został niesprawiedliwie osądzony, represjonowany i zesłany do sowieckiego łagru na Sybirze (lata 1947–1953).

Pierwszy tom publikacji *Muzycy rosyjscy żydowskiego pochodzenia* zawiera informacje o wiolonczelistach, wokalistach, dyrygentach, wykonawcach na instrumentach dętych, wykonawcach muzyki religijnej i świeckiej, a także kompozytorach. Spośród 278 nazwisk aż 128 należą do osób, które w jakikolwiek sposób były związane z Ukrainą – urodziły się na Ukrainie lub też były z nią związane zawodowo. W drugim tomie

²² Y. Soroker, *Скрипичное творчество С. Прокофьева* / *Skrpicznoje tworczestwo S. Prokofiewa*, Moskva 1965.

²³ Y. Soroker, *Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение* / *Skrpicznyje sonaty Beethovena, ich stil i ispolnenije*, Moskva 1963.

²⁴ Y. Soroker, *Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева* / *Katerno-instrumentalnye ansambli S. Prokofiewa*, Moskva 1973.

²⁵ Y. Soroker, *Євреї в музиці України* / *Євреї в музиці України*, w: „Сучасність” / „Suczasnist”, Miunkhen 1985, cz. 4 (286), s. 54–65.

²⁶ Y. Soroker, *Про Мусія Береговського* / *Pro Musija Berezowskoho*, w: „Сучасність” / „Suczasnist”, Miunkhen 1981, No. 6, s. 42–44.

²⁷ Y. Soroker. *Российские музыканты евреи: Био-библиографический лексикон. Часть первая* / *Rossijskie muzykanty ewrei: Bio-bibliograficzeskij leksikon. Czast pierwaja*. Ierusalim 1992, Vypusk 22; Y. Soroker, *Rossijskie muzykanty jewrei: Bio-bibliograficzeskij leksikon. Czast wtoraja*, Ierusalim 1992, Vypusk 23.

²⁸ Y. Soroker, *Про Мусія Береговського* / *Pro Musija Berezowskoho...*, s. 42–44.

J. Soroker umieszcza informację o muzykologach i teoretykach muzyki (68), wykonawcach na instrumentach ludowych (3), pianistach i organistach (67), skrzypkach oraz alclistach (85). Wśród nich 101 osób było związanych z Ukrainą. Do „Rosjan” J. Soroker zalicza również osoby urodzone w Warszawie lub w innych polskich miastach, które do 1918 r. znajdowały się w składzie Imperium Rosyjskiego.

Ze względu na fundamentalne dla muzyki ukraińskiej znaczenie pracy Sorokera *Ukrainian Musical Elements in Classical Music*, jej omówieniu poświęcono najwięcej uwagi.

Problematyka poruszana w wymienionej pracy najpierw została zaprezentowana przez J. Sorokera w artykułach opublikowanych w prasie diaspory ukraińskiej²⁹. Owe artykuły stały się częściami osobnej publikacji *Ukrainian Musical Elements in Classical Music* (1995), wydanej przez Kanadyjski Instytut Studiów Ukraińskich. Redaktorem wydania był Andrij Horniatkewycz, zaś tekst z języka rosyjskiego na angielski tłumaczyła Olga Samijlenko³⁰.

Przed rozpoczęciem pracy nad monografią *Ukrainian Musical Elements in Classical Music* J. Soroker zapoznał się z 9077 melodiami, które zostały opublikowane w pierwszych siedmiu tomach fundamentalnego opracowania pod redakcją Zinowija Łyśka *Ukraińskie pieśni ludowe* (New York – Jersey City – Toronto, 1964–1986) oraz z 500 melodiami, które nie były tam uwzględnione. Badając zaś wizerunek hetmana Iwana Mazepy w twórczości Franciszka Liszta, J. Soroker powołuje się na pracę francusko-ukraińskiego muzykologa Arystyda Vyrsty³¹.

Informacje o niektórych utworach polskich kompozytorów zaczerpnął J. Soroker z artykułu ukraińskiego muzykologa z USA Romana Sawyć-

²⁹ Y. Soroker, *Благословенний край. Михайло Глінка та Україна / Blahoslowennyj kraj. Mychajło Glinka ta Ukraina*, „Нові дні” / „Nowi dni”, Toronto 1991, № 502, s. 20–22; Y. Soroker, *Українські теми у творчій спадщині Петра Чайковського (До його 150-річчя) / Ukrainski temy u tvorczij spadshczyni Petra Czajkowskoho (Do yoho 150-riczczia)*, „Нові дні”, Toronto 1991, № 495, s. 22–24; Y. Soroker, *Людвіг ван Бетховен та син останнього українського Гетьмана / Ludvig van Beethoven ta syn ostannoho ukrainskoho Hetmana*, w: „Визвольний шлях” / „Wyzwolnyj szlach”, London 1987, knyha 12 (477), s. 1368–1375.

³⁰ Y. Soroker, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music*, translation of: *Ukrainski elementy w tworczości kompozytorów-klasyków / Includes bibliographical references and index*, translated by Olia Samijlenko, edited by Andrij Hornjatkevych, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton–Toronto 1995.

³¹ A. Wirsta, *Über einige fundamentale Gemeinsamkeiten zwischen abendländischer Tonkunst und ukrainischer Musik*, w: *Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, Wiesbaden 1977, s. 214–219.

koho-młodsze *Muzyka światowa i melos ukraiński*³². Należy podkreślić, że R. Sawyćkyj-młodszy był pierwszym recenzentem, który uważnie oraz życzliwie przeanalizował oryginalny tekst J. Sorokera. Większość jego uwag i poprawek została uwzględniona przez autora, co, jak zauważa V. Hrabovskiy, „pozytywnie wpłynęło na ostateczną wersję wydawniczą [pracy – H. Karaś]”³³. Była to rzeczywiście współpraca pewnego rodzaju „międzykontynentalna” (jak twierdzi V. Hrabovskiy), albowiem autor pracował nad swoim tekstem w Izraelu, recenzent mieszkał w Stanach Zjednoczonych, zaś książka została przetłumaczona i wydana w Kanadzie.

Praca ma przejrzysty układ – wstęp, dwa główne rozdziały, wnioski, indeksy – zawierające tytuły ukraińskich pieśni ludowych, wykaz personaliów i wybraną bibliografię.

Recenzent ukraińskiego wydania książki J. Sorokera, R. Stelmaszczuk, wskazuje, że we Wstępie autor uzasadnia doniosłość badań nad wpływem folkloru ukraińskiego na twórczość kompozytorów pochodzenia nieukraińskiego³⁴. J. Soroker zwraca uwagę, że historia tych wpływów ma podłoże „geopolityczne”. Klasycyzm wiedeński geograficznie był związany z imperium Habsburgów, zaś jego środowisko muzyczne w sposób naturalny wchłonęło, wraz z innymi elementami, element słowiański, w którym niepoślednią rolę odegrał ukraiński pierwiastek muzyczny. Jedno z ważnych zagadnień, którymi się zajmuje J. Soroker w pracy, dotyczy ukraińskich elementów w muzyce klasycznej, które do tej pory były identyfikowane jako elementy rosyjskie, węgierskie, a w niektórych przypadkach nawet tureckie³⁵. Autor podkreśla, że ukraiński folklor był znany w Europie od XVII w., a jego zwroty charakterystyczne weszły do języka muzycznego epoki. W związku z tym można stwierdzić, że istnieją „stereotypowe” wzory folkloru ukraińskiego, które przeniknęły do słownika muzycznego klasyki europejskiej i zostały do tego stopnia zasymilowane, że trudno je wyodrębnić „nieuzbrojonym okiem”³⁶. R. Stelmaszczuk konkluduje:

³² R. Savytskyi-mł., *Всесвітня музика й український мелос / Wseswitnia muzyka jej ukrainskyj melos*, „Сучасність”/„Suczasnist”, Miunkhen 1985, № 1, s. 40–51.

³³ V. Hrabovskiy, *Яків Сорокер та українська музична культура / Yakiv Soroker ta ukrainska muzyczna kultura...*, s. 10.

³⁴ R. Stelmashchuk, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music by Yakov Soroker...*, s. 603.

³⁵ Y. Soroker, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music...*, s. 1.

³⁶ *Ibidem*, s. 2.

Dlatego [Soroker – H. Karaś] podkreśla znaczenie procesu wyodrębnienia dystynktywnych cech ukraińskiego folkloru muzycznego oraz precyzuje jego rolę i miejsce w „leksykonie muzycznym” europejskich kompozytorów XVIII–XX w. Autor nie pretenduje w swoim dziele do przedstawienia danego zagadnienia w sposób wyczerpujący, ale stawia sobie przede wszystkim za cel zainteresowanie czytelnika sformułowanym problemem i ożywienie dalszych badań nad nim³⁷.

W pierwszym rozdziale *Charakterystyka wybranych melodycznych fraz ukraińskiej muzyki ludowej* J. Soroker wyodrębnia najbardziej reprezentatywne cechy ukraińskiego folkloru muzycznego, określa jego najbardziej charakterystyczne intonacje, skale oraz metrorrytmikę. R. Stelmashchuk stwierdza:

Jednak analizowane w pracy przykłady utworów muzyki europejskiej (głównie z epoki klasycyzmu i romantyzmu) nakładają pewne ograniczenia natury estetycznej i stylistycznej w doborze muzycznego folkloru. Do analizy wybrano tylko te próbki, które ogólnie pasują do klasycznego europejskiego modelu muzycznego. W ten sposób ze źródeł ludowych celowo wyłączono najbardziej specyficzne rodzaje muzyczne, zaś muzyka ludowa późniejszego pochodzenia jest wyróżniona w sposób szczególny, w tym i „folklor miejski”³⁸.

W tym miejscu autor pracy przytacza wypowiedź węgierskiego kompozytora Béli Bartóka o genezie stylu *verbunkos* i wpływie ukraińskiej kołomyjki na jego ukształtowanie³⁹.

Ustalając charakterystyczne zwroty metodyczne pieśni ukraińskich, autor szczególną uwagę zwraca na „motyw melodyczny z pieśni o Hryciu” lub

³⁷ Cyt. za: R. Stelmashchuk, *Ukrainian Musical...*, s. 603: „Саме тому наголошується важливість вичленування характерних особливостей українського музичного фольклору і визначення його ролі та місця у „музичному словнику” європейських композиторів XVIII–XX століть. Не претендуючи на вичерпність у розв’язанні проблеми, автор ставить собі за мету насамперед зацікавити читача самою її постановкою і стимулювати подальше її опрацювання”.

³⁸ R. Stelmashchuk, *Ukrainian Musical...*, s. 603: „Однак розглядавані у праці пласти європейської музики (головно доби класицизму і романтизму) накладають певні естетичні та стильові обмеження у доборі фольклорного матеріалу. Для аналізу обрано лише ті взірці, які загалом вписуються у класицистичну європейську музичну модель. Таким чином із фольклорних джерел, що їх розглянуто, свідомо вилучено найбільш специфічні музичні пласти, а особливо прийнятним стає мелос пізнішого походження, враховуючи і „міський фольклор”.

³⁹ Y. Soroker, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music...*, s. 74.

„zwrot Hrycia”⁴⁰. Chodzi o jeden z najbardziej charakterystycznych zwrotów kadencyjnych, który występuje w melodyce ukraińskiej – opadająca seksta mała piątego stopnia z dalszym rozwiązaniem w tonikę (nazwa zwrotu pochodzi z piosenki „Oj nie chodź Hryciu” słynnej Marusi Czuraj z Połtawy). „Zwrot Hrycia” w różnych modyfikacjach występuje w wielu pieśniach ludowych, stając się jedną z „wizytówek” ukraińskiego idiomu muzycznego⁴¹.

Autor twierdzi, że „kadencja Hrycia”⁴² w swojej podstawowej wersji weszła do języka muzycznego Józefa Haydna, Luigi Boccheriniego, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Fryderyka Chopina i Johanna Brahmsa, stając się ważnym elementem melodyki tych kompozytorów.

Roman Stelmashchuk zwraca uwagę na celowe niedocенianie znaczenia melosu ukraińskiego przez rosyjskich naukowców:

Asymilacja ukraińskich wpływów muzycznych doprowadziła do wykształcenia się pewnego rodzaju fraz melodycznych, swoistego „szablonu”, który często używali kompozytorzy-klasycy, nie zastanawiając się zbyt nad ich pochodzeniem. Ważny szczegół: zwroty melodyczne pochodzenia ukraińskiego były tak jaskrawe i charakterystyczne, że tworzyły „strefy wzmożonej ekspresji”, to znaczy były używane w sposób podobny do barokowej teorii afektów. W związku z tym autor przytacza słowa J. Kremlowa o „zwrocie Hrycia”, który stał się „emocjonalnym dźwiękowym aforyzmem”. Jak zaznacza z żalem autor, badacz z Petersburga jednak nie wskazuje na etniczne pochodzenie owego „aforyzmu”⁴³.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 10–11.

⁴¹ Cyt. za: R. Stelmashchuk, *Ukrainian Musical...*, s. 604: „Визначаючи характерні методичні звороти української пісенности, автор особливу увагу звертає на „мелодичний мотив із пісні про Гриця” або „Гриців зворот”. Йдеться про один із найхарактерніших каденційних зворотів українського мелосу – низхідну малу сексту від п’ятого ступеня з подальшим розв’язанням у тоніку (назва звороту походить від пісні „Ой не ходи, Грицю” легендарної полтавки Марусі Чурай. „Гриців зворот” у різноманітних модифікаціях зустрічається у багатьох народних піснях, він став однією з „візиток” українського музичного ідіому”.

⁴² Y. Soroker, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music...*, s. 14.

⁴³ Cyt. za: R. Stelmashchuk, *Ukrainian Musical...*, s. 604: „Асиміляція українських музичних впливів спричинилася до утворення певного типу мелодичних фраз, своєрідних „кліш”, часто вживаних композиторами-класиками, які, звичайно, не замислювалися над їхнім походженням. Промовиста деталь: мелодичні звороти українського походження були настільки яскраві й характерні, що створювали „зони підвищеної виразовості”, тобто їх використовували в дусі барокowej теорії афектів. У зв’язку з цим автор наводить слова Ю. Кремльова про „Гриців зворот”, який став „емоційним афоризмом у звуках”. Петербурзький дослідник, однак, не вказує національного походження „афоризму”, із жалем констатує автор”.

Konsultant pracy R. Sawyćkyj-młodszy wyraża się o takim stanowisku znacznie ostrzej:

Soroker odsłania rosyjski szowinizm państwowy, który przywykł zawłaszczać dorobek innych narodów, wskazuje na potrzebę wyraźnego wyodrębnienia melosu ukraińskiego od rosyjskiego, polskiego, węgierskiego czy tureckiego. Udowadnia, że kompozytorzy zachodni (ze względu na geograficzne oddalenie) nie zawsze mieli świadomość, że używają materiału melodycznego pochodzenia ukraińskiego czy też korzystają z wątków ukraińskich⁴⁴.

Rozdział drugi zajmuje prawie trzy czwarte objętości książki i przedstawia obecność elementów melosu ukraińskiego w twórczości zachodnio-europejskich kompozytorów (J. Haydna, L. Boccheriniego, V.A. Mozarta, L. van Beethovena, J. Hummla, K.M. von Webera, F. Liszta, J. Landwehra, J. Brahmsa, F. Petyreka), polskich (F. Chopina, S. Moniuszki, K. Szymanowskiego i in.), rosyjskich (I. Chandoszkina, M. Glinki, O. Dargomyżskiego, O. Sierowa, M. Musorgskiego, P. Czajkowskiego, M. Rimskiego-Korsakowa, S. Taniejewa, A. Głazunowa, S. Rachmaninowa, R. Glière'a, M. Miaskowskiego, S. Prokofiewa, D. Kabalewskiego), kompozytorów XVIII–XX w. oraz węgierskiego kompozytora Béli Bartóka.

J. Soroker przedstawia wzorce zwrotów melodycznych z utworów kompozytorów różnych szkół i narodowości, ukazuje korelację tych zwrotów z ich odpowiednikami w folklorze ukraińskim. Kompozytorzy są wymienieni w porządku chronologicznym.

R. Stelmaszczuk podkreśla:

Klasyfikacja ta tworzy wizualną panoramę wpływów ukraińskiego folkloru muzycznego na twórczość kompozytorów XVIII–XX w. różnej proveniencji narodowej. Jednocześnie nie ukazuje ona prawidłowości tego zjawiska, nie systematyzuje rodzajów zapożyczeń i wpływów, nie uogólnia. Dlatego kolejnym krokiem w tym kierunku mogłaby być np. klasyfikacja wpływów folklorystycznych na poziomie: a) cytatów, b) charakterystycznych zwrotów, c) motywów itp. To stwierdzenie nie obniża jednak doniosłości publikacji naukowej i znaczenia zebranego materiału. Ostatecznie dzieło

⁴⁴ R. Savytskyi-mł., *Згадуючи Якова Сорокера...*, s. 162: „Сорокер розкриває російський державний шовінізм, який звик присвоювати надбання інших народів і вказує на потребу виразного розмежування українського пісенного матеріалу від російського, польського, угорського, турецького. Він доводить, що композитори Заходу (через їхню географічну віддаленість) не були завжди свідомі факту, що користувались пісенним матеріалом чи сюжетами України”.

то stanowi niezbędny etap w badaniach nad tak ważnym i istotnym zagadnieniem⁴⁵.

Rozmyślając nad wpływem melosu ukraińskiego na muzykę klasyków wiedeńskich, J. Soroker przywołuje postać ambasadora Rosji w Wiedniu Andrija Razumowskiego – syna ostatniego hetmana Ukrainy, urodzonego na Ukrainie⁴⁶. Opisując twórczość W.A. Mozarta, autor zwraca uwagę na opinię muzykologa galicyjskiego Borysa Kudryka, który w książce *Ukraińska pieśń ludowa i muzyka światowa* (Proswita, Lwów 1927) wskazuje na pokrewieństwo tematu z opery *Urowadzenie z Seraju* z bardzo rozpowszechnioną zachodnio-ukraińską kołomyjką.

W podsumowaniu J. Soroker formuluje ważną hipotezę o „języku muzycznym, który podobnie jak język literacki istnieje realnie i jest integralną częścią profesjonalnej twórczości muzycznej”⁴⁷. Hipoteza ta została udowodniona w rozprawie habilitacyjnej oraz monografii O. Kozarenki⁴⁸.

J. Sorokerowi udało się osiągnąć cel – potwierdzenie wysokiej rangi ukraińskiej sztuki muzycznej jako sztuki o światowym znaczeniu⁴⁹, za co społeczność ukraińska darzy autora wielkim szacunkiem.

W Ukrainie praca ukazała się w 2012 r. pod tytułem *Melos ukraiński w muzyce klasyków* (*Українська пісенність у музиці класиків*), w tłumaczeniu z języka rosyjskiego, ze wstępem Wołodymyra Hrabovskoho, który odwiedził Izrael na zaproszenie J. Sorokera⁵⁰. To wydanie, będące popra-

⁴⁵ R. Stelmashchuk, *Ukrainian Musical...*, s. 604: „Така класифікація створює наочну панораму впливів українського музичного фольклору на творчість композиторів XVIII–XX століть найрізноманітнішого національного походження. Але водночас вона не показує закономірностей цього явища, не класифікує типи запозичень і впливів, не узагальнює. Тому подальшим кроком у цьому напрямі могла би бути, наприклад, класифікація фольклорних впливів на рівні: а) цитат, б) характерних фраз, в) мотивів і т. ін. Це зауваження, однак, не знижує наукової вартості праці та цінності зібраного матеріалу. Зрештою, ця праця є необхідним етапом дослідження такої вагомोї і масштабної проблеми”.

⁴⁶ Y. Soroker, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music...*, s. 15, 26, 31.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 125: „музичну мову, яка, так само як і літературна мова, реально існує і є невід’ємною складовою частини професійної музичної творчості”.

⁴⁸ O. Kozarenko, *Феномен української національної музичної мови /Fenomen ukraińskojj nacionalnoji muzycznoji towy* /red. I. Piaskovskyi, O. Kupchynskyi, Lviv 2000.

⁴⁹ Y. Soroker, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music...*, s. 125.

⁵⁰ Y. Soroker, *Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навчальний посібник /переклад з російської, упорядкування, вступна стаття В. Грабовського /Ukrainska pisennist u muzyky klasykiw: sprobа doslidzhennia: nawczalnyj posibnyk /pereklad z rosijskoji, uporiadkuwannya, wstupna stattia V. Hrabovskoho, Vinnytsia 2012.*

wioną wersją wydania pierwszego, zawiera również artykuły redaktora Wołodymyra Hrabovskoho⁵¹ i muzykologa z diaspory Romana Sawyćko-ho-młodszego⁵².

Kształtuje się wyraźna chronologia monografii J. Sorokera: ukończenie rękopisu w języku rosyjskim – 1986 r., pierwsze wydanie w Kanadzie w języku angielskim – 1995 r., drugie poprawione wydanie w języku ukraińskim – 2012 r.

W artykule wprowadzającym V. Hrabovskij, charakteryzując J. Sorokera jako osobę o „szerokich zainteresowaniach”, które dotyczyły również stosunków żydowsko-ukraińskich, napisał: „J. Soroker, posiadając światopogląd patrioty żydowskiego, życzliwie, ze zrozumieniem podchodził do narodu ukraińskiego i jego kultury”⁵³. Podczas spotkań, które odbyły się w Jerozolimie w 1994 r., J. Soroker wypytywał V. Hrabovskoho o realia ukraińskie, jego przyjaciół i znajomych z Drohobycza, podarował mu również swoje prace. Na uwagę, że w pracy *Muzycy rosyjscy żydowskiego pochodzenia* być może warto byłoby wyodrębnić osoby urodzone na Ukrainie, J. Soroker odpowiedział: „Czy Ukraina była wówczas niepodległym państwem?”. Doprawdy, ukazując dogłębnie w swoich badaniach subtelne strony sztuki muzycznej, nie zapomniał również o jej ważnym kontekście narodowym⁵⁴.

Podsumowując, warto podkreślić, że wielowymiarowe życie Jakuba Sorokera było ukierunkowane na humanistyczne porozumienie pomiędzy narodami, chęć zrozumienia innej kultury, bez wywyższania własnej. Zagłębiając się w badania nad melosem ukraińskim w muzyce klasyków, naukowiec nawiązał kontakty z muzykologami z diaspory ukraińskiej, wprowadził ich prace do szerokiego obiegu naukowego, udostępniając tym samym zdobycze kultury ukraińskiej światowej czołówce naukowej oraz kulturalnej.

⁵¹ V. Hrabovskij, *Яків Сорокер та українська музична культура /Yakiv Soroker ta ukrainska muzyczna kultura...*, s. 5–12.

⁵² R. Savytskyi-ml., *Згадуючи Якова Сорокера та його науково-національні принципи /Zhadyujucy Yakova Sorokera ta joho naukowo-nacionalni pryncypy*, w: *Сорокер Яків. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навчальний посібник /переклад з російської, упорядкування, вступна стаття В. Грабовського /Soroker Yakiv. Ukrainska pisennist u muzyci klasykiw: sprobа doslidzennia: nawczalnyj posibnyk /pereklad z rosijskoji, uporiadkuvannia, vstupna stattia V. Hrabovskoho*, Vinnytsia 2012, s. 161–163.

⁵³ V. Hrabovskij, *Яків Сорокер та українська музична культура...*, s. 8: „Маючи світогляд єврейського патріота, Я. Сорокер доброзичливо, з розумінням ставився до українського народу та його культури”.

⁵⁴ *Ibidem*.

Bibliografia

Оpracowania

- Hrabovskiy Vołodumyr, *Яків Сорокер та українська музична культура /Yakiv Soroker ta ukrainska muzyczna kultura*, w: Сорокер Яків. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навчальний посібник /переклад з російської, упорядкування, вступна стаття В. Грабовського /*Soroker Yakiv. Ukrainska pisennist u muzyci klasykiw: sprobа doslidzhennia: nawczalnyj posibnyk /pereklad z rosijskoj, uporiadkuwannia, wstupna stat-tia V. Hrabovskoho*, Nova Knyha, Vinnytsia 2012.
- Кафедра музикознавства та фортепіано*: біобібліографічний довідник /упоряд. та автор вступної статті О. Яцків /*Kafedra muzykoznavstva ta fortepiano*: biobibliohrafichnyj dovidnyk /uporiad. ta avtor vstupnoi stat-ti O. Yatskiv, Drohobych 2005.
- Кафедри музикознавства та фортепіано – 50*: біобібліографічний довід-ник /упоряд. Л. Філоненко, О. Німилович /*Kafedri muzykoznavstva ta fortepiano – 50*: biobibliohrafichnyj dowidnyk /uporiad. L. Filonenko, O. Nymylovych, Posvit, Drohobycz 2017.
- Kozarenko Oleksandr, *Феномен української національної музичної мови /Fenomen ukrainskoji nacionalnoji muzycznoji mowy* /red. I. Piaskovskiy, O. Kupchynskiy, Naukove Towarystvo im. Tarasa Shevchenki, Lviv 2000.
- Martyniv Lubomyr, *Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобич-чини: дис... кандидата мистецтвознавства /спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво /Etapy profesjonalizaciji muzycznoho zhyttia Dro-hobychczyny: dys. kandydata mystectwoznawstva /specialnist 17.00.03 – Muzyczne mystectwo*, Lvivska Nacionalna muzyczna akademija im. Mykoły Łysenki, Lviv 2019.
- Martyniv Liubomyr, *Музичне життя Дрогобича в 1970-х, Персоналістичний вимір*, w: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць /*Muzyczne zhyttia Drohobycha w 1970-ch, Personalistycznyj wymir*, w: МІСТ: Mystectwo, istorija, suczasnist, teorija: zb. nauk. prac, Kyiv 2017, вип. 12–13, s. 201–212.
- Molchko Uliana, Filonenko Ludomyr, *Українська пісня у творчості європей-ських композиторів [рецензія] /Ukrainska pisnia u tworcosti jehropejskych kotpozytoriw [recenzja]*, w: „Українська музика” /„Ukrainska muzyka” 2012, cz. 3–4 (5–6), s. 215.
- Mukha Anton, *Єврейсько-українські музичні зв'язки*, w: *Українська музична енциклопедія /Jewrejsko-ukrainski muzyczni zwiazky*, w: *Ukrainska mi-zyczna encyklopedija*, Instytut mystectwoznawstva, folkloru ta etnologii im. M.T. Rylskoho, Kyiv 2008, t. 2, s. 47–52.
- Savvyskiy-mł. Roman, *Згадуючи Якова Сорокера та його науково-національні принципи /Zhadiuyczu Yakova Sorokera ta joho naukowo-nacionalni pryn-suru*, w: Сорокер Яків. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навчальний посібник /переклад з російської, упорядку-

- вання, вступна стаття В. Грабовського /*Soroker Yakiv. Ukrainska pisennist u muzyci klasykiw: sprobа doslidzennia: nawczalnyj posibnyk* /perekład z rosijskoj, uporiadkuwanna, wstupna stattia V. Hrabovskoho, Nova Knyha, Vinnytsia 2012, s. 161–163.
- Soroker Yakiv, Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навчальний посібник /переклад з російської, упорядкування, вступна стаття В. Грабовського /*Ukrainska pisennist u muzyci klasykiw: sprobа doslidzennia: nawczalnyj posibnyk* /perekład z rosijskoj, uporiadkuwanna, wstupna stattia V. Hrabovskoho, Nova Knyha, Vinnytsia 2012.
- Soroker Yakov, Борис Гольдштейн /*Boris Goldstein*, Ierusalim 1989.
- Soroker Yakov, Давид Ойстрах /*David Ojstrach*, Ierusalim 1981.
- Soroker Yakov, David Oistrakh /*David Ojstrach*, Lexicon Publishing House, New York 1982.
- Soroker Yakov, Йозеф Сизети /*Joseph Szigeti*, Moskva 1968.
- Soroker Yakov, Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева /ред. Г.Л. Головинский, Д.В. Житомирский, М.Д. Сабининой /*Katerno-instrumentalne ansambli S. Prokofiewa* /red. H.L. Hołowinskyj, D.V. Żytomirskyj, M.D. Sabininoj, Sowieckij kompozitor, Moskva 1973.
- Soroker Yakov, Российские музыканты евреи: Био-библиографический лексикон. Часть первая /*Rossijskije muzykanty jewrei: Bio-bibliograficzeskij leksikon. Czast pierwaja*. Ierusalim 1992, Vypusk 22.
- Soroker Yakov, Rossijskie muzykanty jewrei: Bio-bibliograficzeskij leksikon. Czast wtoraja. Ierusalim 1992, Vypusk 23.
- Soroker Yakov, Скрипичное творчество С. Прокофьева /*Skripicznoje tworczestwo S. Prokofiewa*, Moskva 1965.
- Soroker Yakov, Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение /*Skripicznyje sonaty Beethovena, ich stil i ispolnenije*, Moskva 1963.
- Soroker Yakov, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music*, translation of: *Ukrainski elementy w tworczosti kompozytoriw-klasykiw* /Includes bibliographical references and index, translated by Olia Samijlenko, edited by Andrij Hornjatkevych, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton–Toronto 1995.
- Stelmashchuk Roman, *Ukrainian Musical Elements in Classical Music by Yakov Soroker*, translation of: *Ukrainski elementy w tworczosti kompozytoriw-klasykiw* /Includes bibliographical references and index, translated by Olia Samijlenko, edited by Andrij Hornjatkevych, Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, Edmonton–Toronto 1995, [recenzja], w: „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії” /„Zapysky Naukowoho Towarystwa im. T. Shevchenki. Praci muzykoznavczoji komisiji”, Lviv 1996, t. CCXXXII, s. 602–605.
- Wirsta Aristide, *Über einige fundamentale Gemeinsamkeiten zwischen abendländischer Tonkunst und ukrainischer Musik*, w: *Musica Slavika. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, Wiesbaden 1977, s. 214–219.

Czasopisma

- Hrabovskiyi Vołodumyr, Radevych-Vynnytskyi Yaroslav, *Яків Сорокер у контексті українсько-єврейських взаємин / Yakiv Soroker u konteksti ukrainsko-jewreiskych wzajemyn*, „Свобода” / „Swoboda”, New-York 2002, 5 kvit., cz. 14.
- Savytskyi-mł. Roman, *Всесвітня музика й український мелос / Wseswitnia muzyka jej ukrainskij melos*, „Сучасність” / „Suczasnist”, Miunkhen 1985, № 1, s. 40–51.
- Soroker Yakiv, *Благословенний край. Михайло Глінка та Україна / Blahoslovennyj kraj. Mychajło Glinka ta Ukraina*, „Нові дні” / „Nowi dni”, Toronto 1991, № 502, s. 20–22.
- Soroker Yakiv, *Євреї в музиці України / Євреї в музиці України*, „Сучасність” / „Suczasnist”, Miunkhen 1985, cz. 4 (286), s. 54–65.
- Soroker Yakiv, *Людвіг ван Бетховен та син останнього українського Гетьмана / Ludwig van Beethoven ta syn ostatniego ukrainskoho Hetmana*, „Визвольний шлях” / „Wyzwolniy szlah”, London 1987, knyha 12 (477), s. 1368–1375.
- Soroker Yakiv, *Про Мусія Береговського / Pro Musija Berezowskoho*, „Сучасність” / „Suczasnist”, Miunkhen 1981, № 6, s. 42–44.
- Soroker Yakiv, *С. Прокоф'єв і українська музика / S. Prokofiew i ukrainska muzyka*, „Музика” / „Muzyka”, Kyiv 1971, № 4.
- Soroker Yakiv, *Українські інтонації у музиці західноєвропейських композиторів-класиків / Ukrainski intonaciji u muzyci zachidnojeuropejskych kompozytoriw-klassykiw*, „Сучасність” / „Suczasnist”, Miunkhen 1984, № 1–2, s. 73–79.
- Soroker Yakiv, *Українські мотиви в творчості Сергія Прокоф'єва / Ukrainski motywy w tworczyści Serhija Prokofieva*, w: „Сучасність” / „Suczasnist”, Miunkhen 1981, № 9(249), s. 39–45.
- Soroker Yakiv, *Українські теми у творчій спадщині Петра Чайковського (До його 150-річчя) / Ukrainski temy u tworczyj spadszczyni Petra Czajkowskoho (Do joho 150-riczczia)*, „Нові дні” / „Nowi dni”, Toronto 1991, № 495, s. 22–24.

Musicological Works of Yakov Soroker as a Factor of International Understanding

Abstract

The article highlights the musicological heritage of the prominent violinist, musicologist, methodologist, teacher, organizer of the artistic life of Yakov Soroker (1920, Bessarabia – 1995, Jerusalem), which includes more than a hundred printed works written in Russian, Ukrainian, Romanian, Polish, Hebrew (Hebrew, Yiddish). A number of his works have

been published in English and German. This work is classified as follows: biography, violin music and violin performance, Ukrainian-Jewish relations, Ukrainian songwriting in classical music. The main focus is on the topic of “Ukrainian songwriting in classical music”, which was initially presented in separate articles by Yakov Soroker in the Ukrainian diaspora press.

Subsequently, they became part of a separate publication “Ukrainian Musical Elements in Classical Music” (1995), which was published by the Canadian Institute of Ukrainian Studies. In Ukraine, this edition was published under the title “Ukrainian songwriting in classical music” (2012) translated from Russian, edited and with an introductory article by Wołodymyr Hrabovskyi. Yakov Soroker’s multifaceted creative life was aimed at humanistic understanding between peoples, the desire to understand another’s culture without elevating his own. Immersed in the study of Ukrainian songs in classical music, the scientist established contacts with musicologists of the Ukrainian diaspora, introduced their works into wide scientific circulation, thereby representing Ukrainian culture before the world’s scientific and cultural elite.

Keywords: Yakov Soroker, musicological works, international understanding, research, Ukrainian songwriting, music of the classics

