

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Wydział Historyczny

Katedra Muzykologii

Mikołaj Rykowski

***Harmoniemusik* – społeczny i artystyczny fenomen kultury
muzycznej Europy Środkowej w XVIII i I połowie XIX wieku**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. UAM dr. hab. Ryszarda Daniela Goliańska

POZNAŃ 2010

Spis treści

Wstęp	4
 CZĘŚĆ I. GENEZA <i>HARMONIEMUSIK</i>	12
1. <i>Harmoniemusik</i> w kręgu XVIII-wiecznych gatunków muzyki instrumentalnej	13
1.1. Geneza terminu <i>Harmoniemusik</i>	13
1.2. Serenada i divertimento – w poszukiwaniu specyfikacji gatunkowej.....	15
 2. <i>Harmoniemusik</i> i jej wojskowe korzenie w zespołach oboistów (<i>Hautboistenbanden</i>)	26
 CZĘŚĆ II. <i>HARMONIEMUSIK</i> – FENOMEN SPOŁECZNY	40
3. <i>Harmoniemusik</i> w Czechach i na Morawach	41
3.1. Sytuacja społeczna w Czechach i na Morawach.....	41
3.1.1. Przemiany polityczne w XVII wieku.....	41
3.1.2. <i>Harmoniemusik</i> w służbie kościoła.....	46
3.1.3. Muzycy czescy – emigracja w XVIII wieku.....	50
3.2. <i>Harmoniemusik</i> na Morawach.....	55
3.2.1. <i>Harmoniemusik</i> na dworach arystokracji.....	56
3.2.2. <i>Harmoniemusik</i> w środowisku kościelnym.....	66
3.3. <i>Dechova Harmonie</i> , czyli <i>Harmoniemusik</i> na terenie Czech.....	84
3.3.1. <i>Harmoniemusik</i> w kręgu arystokracji.....	85
3.3.2. <i>Harmoniemusik</i> kościelna.....	106
 4. Recepcja <i>Harmoniemusik</i> w Polsce	120
4.1. Oboiści królewscy.....	120
4.2. <i>Harmoniemusik</i> kościelna – Jasna Góra.....	121
4.3. <i>Harmonie</i> książąt Lubomirskich w Łańcucie.....	123
 5. Fenomen socjologiczny <i>Harmoniemusik</i> w Wiedniu w kontekście ewolucji kierunku na terenie Monarchii Austro-Węgierskiej	125
5.1. Praktyka <i>Harmoniemusik</i> przed powstaniem zespołu cesarskiego... ..	129
5.2. <i>Harmonie</i> książąt Schwarzenberg.....	132
5.3. <i>Harmonie</i> cesarska.....	138
5.4. <i>Harmonien</i> w życiu muzycznym innych dworów i miasta.....	152
 6. Recepcja <i>Harmoniemusik</i> na Węgrzech i na terenie Słowacji	161
6.1. Uwagi wstępne. Sytuacja polityczna na terenie Węgier w XVII wieku.....	161
6.2. Kultura muzyczna Węgier a działalność kapel arystokracji.....	163

6.3. <i>Harmoniemusik</i> w środowisku hrabiów Eszterházycy.....	168
6.4. <i>Harmoniemusik</i> w Preßburgu.....	182
6.5. Szkoła muzyczna hrabiego György Festeticsa w Keszthely.....	201
6.6. <i>Muzyka turecka</i> hrabiego Stefana Csáky'ego w Humenné.....	206
7. <i>Harmoniemusik</i> w Niemczech.....	210
7.1. Historyczny kontekst niemieckiej <i>Harmoniemusik</i> pod koniec XVII i w XVIII wieku.....	211
7.2. Donaueschingen.....	214
7.3. Oettingen-Wallerstein.....	220
7.3.1. Księżęca <i>Harmonie</i> i jej repertuar.....	222
7.3.2. Antonio Rosetti.....	226
7.3.3. Schyłek działalności wallersteinowskiej <i>Harmonie</i>	229
7.4. Ratyzbona – dwór książąt Thurn i Taxis.....	230
7.4.1. Działalność muzyczna do roku 1806.....	232
7.4.2. Wojskowa <i>Harmoniemusik</i> w latach 1820-1828.....	234
7.5. Schwarzburg – Rudolstadt.....	237
7.5.1. Oboiści dworscy – <i>Hof-Hautboisten</i>	242
7.5.2. Zachowany repertuar i wielość obsad <i>Bläsermusik</i>	245
7.6. Sonderhausen.....	249
 CZĘŚĆ III. <i>HARMONIEMUSIK</i> – FENOMEN ARTYSTYCZNY.....	254
8. Stylistyka utworów na <i>harmonię dętą</i> z terenu Moraw w kontekście muzyki instrumentalnej XVIII wieku.....	255
8.1. Tradycje obsadowe i proveniencje formalne w morawskich <i>Partitach</i> dętych.....	255
8.2. Możliwości instrumentacji.....	264
8.3. Kształtowanie się brzmieniowego idiomu <i>Harmonie</i>	271
8.4. Elementy <i>muzyki wojskowej</i> , recepcja opery oraz wpływ wirtuozerii.....	277
 9. Czeska partita dęta – fenomen artystyczny <i>Harmoniemusik</i> na terenie korony czeskiej.....	280
9.1. <i>Harmoniemusik</i> w kręgu arystokracji.....	282
9.2. <i>Harmoniemusik</i> kościelna i recepcja elementów stylu <i>Harmoniemusik</i> w muzyce religijnej.....	292
 10. Stylistyka utworów <i>Harmoniemusik</i> w środowisku wiedeńskim.....	317
10.1. Idiom stylistyczny partit Franciszka Kramarza.....	320
10.1.1. Forma <i>Harmonie</i> a struktura formalna kwartetów smyczkowych.....	322
10.1.2. Nowatorskie połączenia harmoniczne.....	323
10.1.3. Niezależność głosów instrumentalnych.....	326
10.2. Estetyka operowa a język muzyczny transkrypcji (Wenzel Sedlak).....	331
10.2.1. Wybór typu transkrypcji.....	333

10.2.2. Ograniczenia techniczne i wyrazowe instrumentów dętych.....	334
10.3. <i>Miscellanées de Musique</i> Josepha Triebensee.....	336
10.4. Utwory oryginalne Josepha Triebensee.....	338
10.5. Wiedeński repertuar zespołu schwarzenbergowskiego.....	340
11. <i>Harmoniemusik</i> na Węgrzech.....	345
11.1. Styl utworów z Tata i Csákvár w kontekście austro-węgierskiej kultury muzycznej.....	347
11.2. Stylistyka utworów z repertuaru szkoły György Festeticsa w Keszthely	352
 CZĘŚĆ IV. <i>HARMONIEMUSIK</i> – MUZYCZNY EMBLEMAT EPOKI.....	 366
12. Rola społecznych uwarunkowań w artystycznym rozwoju <i>Harmoniemusik</i>.....	367
12.1. Podwójna rola oboistów w środowisku dworskim i wojskowym.....	368
12.2. Krystalizacja i autonomizacja <i>Harmoniemusik</i> w środowisku kultury dworskiej.....	372
12.2.1. Nowe oczekiwania społeczne – nowe skupienie (<i>neue Aufmerksamkeit</i>).....	374
12.2.2. Rola patronów twórczości <i>Harmoniemusik</i> i indywidualizm twórcy.....	378
12.3. Zmierzch klasycznej <i>Harmoniemusik</i>	381
 Bibliografia.....	 384
 Wykaz ilustracji.....	 398
 Wykaz przykładów nutowych.....	 399

Wstęp

Sic tempora et Instrumenta Musica mutantur, et homines mutantur cum illis

Martin Fuhrmann *Musicalischer-Trichter*

- tak oto czasy i instrumenty muzyczne zmieniają się, a człowiek zmienia się wraz z nimi¹

Przedmiot zainteresowania badawczego w niniejszej pracy to *Harmoniemusik* – muzyka na zespoły instrumentów dętych, przeżywająca największy rozkwit w okresie klasycyzmu muzycznego. Termin *Harmoniemusik* jest zakorzeniony w tradycji występującej na obszarze niemieckojęzycznym, w której *Harmonie* oznaczała – oprócz nauki – zespół instrumentów dętych (czasem zespół nazywano także *Harmonie-Musik*). Ten nomenklaturowy obyczaj jest niemal zupełnie nie znany w historii muzyki polskiej, a co za tym idzie, w tradycji rodzimego piśmiennictwa muzycznego. Stąd też wynika pewna podstawowa trudność poznawcza co do istoty zagadnienia, potęgowana też niemożliwością bezpośredniego przekładu terminu na język polski² - wszak *muzyka na harmonię* kojarzyłaby się z zupełnie innym zakresem repertuarowym.

Dla autora niniejszej rozprawy fascynacja *Harmoniemusik* nie rozpoczęła się – rzecz jasna – od meandrów terminologicznych, a przede wszystkim od skonstatowania piękna owego nieco zapomnianego dziś brzmienia zespołu typu *Harmonie* oraz utworów nań koncipowanych. Bezpośrednim impulsem zaś było poznanie, także od strony wykonawczej, *Gran Partity* Wolfganga Amadeusza Mozarta. To arcydzieło *Harmoniemusik*, ale także muzyki klasycyzmu w ogóle, dało asumpt do podjęcia dalszych poszukiwań, podczas których – już we wstępnej fazie – stało się jasne, iż Mozartowska serenada to jedynie wierzchołek góry lodowej (tak w przenośni, jak i w rzeczywistości). Okazało się bowiem, że repertuar *Harmoniemusik* jest w rzeczy samej gigantyczny, a jego wykonawstwo

¹ Martin Fuhrmann, *Musicalischer-Trichter*, Frankfurt an der Spree, 1706. Por. Achim Hofer, *Geburtsmomente der Harmoniemusik. Beispiele-Perspektiven*, Michaelsteiner Konferenzberichte, Band 71, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 20. bis 23. Mai 2004, s. 37.

² W toku pracy zostanie zaproponowany polski odpowiednik, który jest wzorowany na nomenklaturze czeskiej.

w XVIII wieku możemy zaobserwować w wielu krajach starego kontynentu, a także za oceanem.

Mimo wielu artykułów i rosnącego zainteresowania tym tematem na świecie przyznać trzeba, że w porównaniu do innych zagadnień muzykologicznych jest to repertuar stosunkowo mało znany. Można nawet stwierdzić, że dziś *Harmoniemusik* to muzyka *tyleż lubiana co nieznana* – by posłużyć się słowami Ute Omonsky, które rozpoczynają pokonferencyjną pracę zbiorową o *Historii i praktyce wykonawczej Harmoniemusik*. Taki stan rzeczy wynika poniekąd z faktu, że eksploracja *Harmoniemusik* to jeden z zakresów badań nad muzyką dętą, będącą – jak zauważył w 1982 roku Walter Deutsch³ – *młodym przedsięwzięciem wewnątrz dyscyplin muzykologicznych*. Regularny przyrost publikacji na temat historii muzyki dętej (w tym *Harmoniemusik*) można obserwować od momentu konstytucji *Międzynarodowego stowarzyszenia do badań i promocji muzyki dętej* w 1974 (*Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik*⁴). Natomiast jeśli idzie o badania nad samą *Harmoniemusik*, to za symboliczny początek można uznać wielką monograficzną pracę Rogera Hellyera pt. *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Nowy Jork 1973)⁵. Od tego czasu powstało wiele publikacji dotyczących rozmaitych centrów twórczości *Harmoniemusik*. Powstała także druga i jedyna jak dotychczas praca syntetyczna Jona A. Gillaspie, *Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guide*⁶. Publikacje z tego zakresu mają jednak charakter specjalistyczny, natomiast w podręcznikach czy w historycznych opracowaniach o ogólnym charakterze, a dotyczących muzyki epoki klasycyzmu, informacje o *Harmoniemusik* często w ogóle nie występują.

Podjęcie tematu *Harmoniemusik*, wpisującego się w owo *młode przedsięwzięcie muzykologiczne*, podobnie zresztą jak wszelkie inne działania o

³ Walter Deutsch, *Das große Niederösterreichische Blasmusikbuch*, Wien 1982, s. 11.

⁴ Wówczas miała miejsce pierwsza konferencja tej organizacji, określanej w skrócie jako IGEB.

⁵ Trudno o lepsze rozpoczęcie międzynarodowego dyskursu na ten temat. Ta monumentalna, a zarazem syntetyczna praca, powstała w oparciu o niezwykle obszerny materiał źródłowy (manuskrypty, katalogi muzyczne, inwentarze, listy, artykuły prasowe, etc.), przedstawia historię tego zjawiska w Anglii, we Francji, Niemczech i Austrii.

⁶ Jon A. Gillaspie, Marshall Stoneman, David Lindsey Clark, *Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guide*, 1997, Westport (USA).

charakterze inicjalnym, może nieść z sobą możliwość dokonania muzykologicznych odkryć – szczególnie w kręgu polskiej refleksji muzykologicznej, gdzie temu zagadnieniu nie poświęcono do tej pory uwagi. Dla autora niniejszej rozprawy przyczyna podjęcia badań nie wynikała z ich pionierskiego charakteru, lecz przede wszystkim ze specyfiki praktyki muzycznej określanej mianem *Harmoniemusik*. Z jednej strony bowiem – jak w 1989 roku zauważył Jeffrey Lynn Traster⁷ – ów repertuar został pominięty w muzykologicznym badaniu z uwagi na „lekki” charakter. Z drugiej zaś zauważa się, że ocena estetyczna nie oddaje pełnego obrazu tej praktyki, której znaczenie (...) dla współczesnej nauki o muzyce i wykonawstwa nie leży w jej ponadczasowości i złożoności, lecz w doniosłości jej roli iluminowania określonej epoki muzycznej, której była częścią⁸. Sytuację komplikuje także fakt, że wśród wielu utworów utrzymanych w owym „lekkim” charakterze, w okresie klasycyzmu powstało również kilka arcydzieł – by wspomnieć serenady Wolfganga Amadeusza Mozarta, czy partity Franciszka Kramarza i Georga Druschetzky’ego. W obrębie owego, niezwykle szerokiego pojęcia *Harmoniemusik* mieszczą się kompozycje o rozmaitej estetycznej wartości. Właściwie można o *Harmoniemusik* powiedzieć wszystko: była artystyczna i trywialna, to muzyka wojskowa i cywilna, użytkowa i koncertowa⁹.

Taki stan rzeczy doprowadził do sformułowania poglądu, iż bliskie sąsiedztwo utworów artystycznie doniosłych i użytkowych nie było jedynie dziełem przypadku, a wynikało z uwarunkowań społecznych. Na tym gruncie zaś powstała główna teza pracy o ścisłej zależności pomiędzy uwarunkowaniami społecznymi a artystycznym kształtem *Harmoniemusik*. Zaś w późniejszym etapie badań istotna okazała się odpowiedź na bardziej złożone pytanie, a mianowicie o to, w jaki konkretny sposób zamenifestowała się owa zależność.

⁷ Jeffrey Lynn Traster, *Divertimenti and Parthien from the Thurn and Taxis Court at Regensburg (1780-1823): A Source of Repertoire for Wind Ensemble*, dysertacja doktorska, University of Texas, Austin 1989.

⁸ (...) the importance of this music to modern scholarship and performance is not found in its timelessness and complexity, but in its significance to an illumination of a particular era and the society of which it was a part. (W:) Ruth van Baak Griffioen, Jacob van Eyck’s „Der Fluyten Lust-hof” (1644-ca.1655), dysertacja doktorska, Stanford University. 1988. Por. Achim Hofer, *Blasmusikforschung – eine kritische Einführung*, Darmstadt 1992, s. 136.

⁹ Achim Hofer, *Geburtsmomente der Harmoniemusik. Beispiele-Perspektiven*, op. cit., s. 18.

Udowodnienie naczelnej tezy wymagało przedstawienia kontekstu socjologicznego oraz poznania stylu repertuaru muzycznego. Z tej przyczyny nieodzowne było zastosowanie szeregu różnorodnych metod analitycznych. Aby zbadać krąg uwarunkowań socjologicznych, w zasięgu zainteresowania autora znalazły się wszelkie dokumenty pozostające w związku z muzyką (źródła i opracowania). Jeśli idzie o materiał źródłowy, są to: inwentarze muzyczne, księgi przyrostu, dzienniki, korespondencja, spisy wydatków, rachunki, osiemnastowieczne artykuły prasowe (np. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, *Pressburger Zeitung*, *Wiener Zeitung*), dokumenty z archiwów rodowych (testamenty, spisy, dowody zakupu, listy długów, metryki, etc.). Wśród opracowań niezwykle pomocne były artykuły, monografie i relacje, które z jednej strony stały się kanwą dla prowadzenia badań, z drugiej zaś – w niektórych przypadkach – zostały skonfrontowane z własnymi obserwacjami, prowadząc w ten sposób do nowych odkryć, postawienia własnych tez i hipotez.

Analizie muzykologicznej poddane zostały utwory, które w większości zawarte są w zeszytach głosowych. W toku prac okazało się, że, wobec braku partytur, konieczne było wykształcenie i zastosowanie umiejętności swoistej wizualizacji partytury (pomógł tu także fakt, iż autor pracy ukończył – oprócz studiów muzykologicznych – także studia w zakresie instrumentalistyki – klarnet – na Akademii Muzycznej w Poznaniu). Przedmiotem badań był repertuar muzyczny oraz informacje z zakresu socjologii muzyki i historii powszechnej z terenów Niemiec, Wiednia, Czech, Moraw, Węgier oraz Polski. Zakres czasowy omawianych wydarzeń obejmował głównie XVIII i I połowę XIX wieku.

Część pierwsza pracy ma charakter wprowadzenia i zarysowania genezy zarówno samego pojęcia, jak i praktyki muzycznej. Socjologiczne uwarunkowania *Harmoniemusik* zostały poddane analizie w części II. Podejmowane tu kwestie to zasady funkcjonowania zespołów, dostępne instrumentarium, status muzyków (ich warunki socjalne) oraz kwestia dominującego patronatu muzycznego (wojsko, dwór, kościół i miasto). Historyczny kontekst omawianej epoki na obszarze Czech i Moraw jest relatywnie mało znany polskiemu czytelnikowi, dlatego niezbędne stało się naszkicowanie głównych wydarzeń, mających decydujący wpływ na kształt kultury muzycznej w kraju św. Wacława oraz Cyryla i Metodego¹⁰.

¹⁰ Podobna zasada została zastosowana także przy omówieniu *Harmoniemusik* na Węgrzech, w Wiedniu i w Niemczech.

Podstawą do przeprowadzenia badań na terenie Moraw były prace Jiříego Sehnala oraz wiele prywatnych konsultacji z tym badaczem, za które w tym miejscu wyrażam Mu szczególną wdzięczność. Asumpt do podjęcia rozważań nad aspektami socjologicznymi dotyczącymi *Harmoniemusik* na terenie Czech dała praca Jona A. Gillaspie (*Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guidance*, 1996), której autor nie zajmuje się wprawdzie analizą społecznych uwarunkowań tej twórczości, lecz jego badania stworzyły – pierwszą na taką skalę – mapę ośrodków kultywowania tej twórczości. Dzięki niej właśnie w niniejszej pracy możliwe stało się dotarcie do ośrodków *Harmoniemusik* kościelnej i – po raz pierwszy w toku dyskusji muzykologicznej w ogóle – szerzej omówione zostało zaistnienie tej praktyki w utworach religijnych. Po dokonaniu tych obserwacji przytoczone zostały przykłady działalności *Harmoniemusik* w Polsce, dzięki którym potwierdziła się zasadność podjęcia (i przyszłej kontynuacji) tego typu badań na polskim terenie. W obrębie rodzimej, osiemnastowiecznej kultury muzycznej, możemy zauważyć obecność tej praktyki – paralelnie do tradycji europejskiej – w środowisku kościelnym (o której wiadomo dzięki katalogowi Pawła Podejki), wojskowym (o czym dowiadujemy się dzięki relacji pruskiego oficera Hansa Friedricha von Fleminga) oraz arystokratycznym (kapela Lubomirskich w Łańcucie). Zbadanie aspektów socjologicznych *Harmoniemusik* na Węgrzech i na Słowacji było możliwe dzięki dostępnym w węgierskiej literaturze opracowaniom (m.in. Kornela Bárdosza), niezwykle cennym wskazówkom Pétera Halásza (dyrektora Instytutu Muzykologii w Budapeszcie) oraz badaniom źródłowym autora pracy (np. dokumenty rodu Grassalkowitz)¹¹. Uprzejmość Pani Dariny Múdry z Instytutu Muzykologii w Bratysławie (*Ústav Hudobnej Vedy, Slovenská akadémia ved*) umożliwiła włączenie do pracy wiadomości o *Harmoniemusik* na Słowacji, które zasadzają się na opracowaniach jej autorstwa (pomocny stał się tu również przedruk egzemplarzy *Pressburger Zeitung*, odnoszących się do twórczości Haydna i przynoszących zarazem wiele interesujących wiadomości o praktyce wykonawczej *Harmoniemusik*¹²).

¹¹ Szczególne podziękowania chciałbym także skierować do Pani Katalin Kocsik, bez której translatorskiej pomocy zrozumienie nazw źródeł węgierskich byłoby niemożliwe.

¹² Mariane Pandi, Fritz Schmidt, *Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Preßburger Zeitung*, „Haydn Jahrbuch”, t. 8, 1971, s. 165-265.

Wiadomości dotyczące społecznego funkcjonowania omawianej praktyki w krajobrazie kultury muzycznej osiemnastowiecznych Niemiec zostały zaczerpnięte z niezwykle cennej publikacji, będącej plonem konferencji muzykologicznej w Michaelstein w 2006 roku – w całości poświęconej tematyce *Harmoniemusik*. Praca zatytułowana *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik* ujawniła wiele nowych aspektów historii tej praktyki, która na terenie Rzeszy Niemieckiej zainicjowała się z niezwykłą intensywnością i złożonością. Socjologiczne aspekty dotyczące *Harmoniemusik* w Wiedniu zostały omówione na podstawie istniejącej literatury (Roger Hellyer, Jon A. Gillaspie, Hans-Josef Irmen¹³), która została skonfrontowana przez autora niniejszej rozprawy z wiadomościami z wiedeńskiej prasy osiemnastowiecznej (*Wiener Zeitung*). W kilku aspektach doprowadziło to do wzbogacenia wiedzy o działalności zespołów w pejzażu kulturalnym miasta, a także do wyraźnej egzemplifikacji powiązania praktyki wiedeńskiej z dworami arystokracji na terenie Czech (Schwarzenberg)¹⁴.

Istotą części III pracy jest analiza muzyczna repertuaru *Harmoniemusik* z terenów Moraw, Czech, Węgier i Wiednia. Badania źródłowe manuskryptów morawskiej *Harmoniemusik* zostały przeprowadzone w archiwum w Kromieryżu¹⁵ oraz w archiwum Morawskiego Muzeum Okręgowego (zbiór brneńskich augustynian, Naměsti nad Oslavou, Rajhrad, *Harmonie* księcia Haugwitz, zespoły z miejscowości Stražnice). Za udostępnienie tych zbiorów, mimo trwającego remontu biblioteki, serdecznie dziękuję Pani Simonie Romportlowej. Konkluzje dotyczące strony muzycznej partit czeskich zostały sformułowane na podstawie badań źródłowych kolekcji *Harmoniemusik* arystokracji oraz utworów z kręgu kościelnego, znajdujących się w Bibliotece Narodowej¹⁶ w Pradze. Dzięki pomocy

¹³ Hans-Josef Irmen, *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten in Wien*, (W:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., 189-213.

¹⁴ Okazało się to oczywiste także dzięki wcześniejszym badaniom w ośrodkach czeskich. Z uwagi na fakt, że praca Rogera Hellyera nie zajmuje się szczegółowo *Harmoniemusik* w Czechach (o czym wspomina sam autor), to powiązanie nie jest w jego pracy dostatecznie uwyraźnione.

¹⁵ Chciałbym serdecznie podziękować Pani Jitce Kocurkovej za regularne dostarczanie wielu manuskryptów morawskich partit dętych.

¹⁶ Szczególne podziękowania kieruję na ręce dyrektora działu muzycznego Biblioteki Narodowej w Pradze, Pani Zsany Petráškovéj, za inspirujące rozmowy i udostępnienie zbiorów, mimo wakacyjnej przerwy, na przełomie lipca i sierpnia 2009 roku. Pomoc Pani Jaroslavy Kasparovej natomiast (także z Biblioteki Narodowej) w nieprzewidziany sposób doprowadziła do odkrycia nieskatatalogowanej części zbioru muzycznego książąt Kinsky (w pałacu książąt na Staroměstskim Naměsti), w tym kilku transkrypcji *Harmoniemusik*.

Pani Markéty Kabelkovej badania wielu manuskryptów *Harmoniemusik* arystokracji mogły być także prowadzone w Muzeum Muzyki Czeskiej w Pradze¹⁷. Nadto przeprowadzona została kwerenda badawcza w archiwum miejskim w Czeskiej Trzebowej, gdzie muzycznej analizie poddane zostały utwory wykorzystujące zespół *Harmonie* w strukturze utworów religijnych¹⁸.

Jeśli idzie o *Harmoniemusik* pochodzącą z Wiednia, to analizy przeprowadzono, korzystając z edycji drukowanych (*Musica Rara*) oraz na podstawie manuskryptów znajdujących się w Austriackiej Bibliotece Narodowej i Bibliotece Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego. Chciałbym serdecznie podziękować przy tej okazji za cenne konsultacje prof. Otto Bibie, którego sceptycyzm stał się podstawą do sformułowania własnych koncepcji i wniosków (określenie schwarzenbergowskiej proveniencji części zbioru muzycznego). Stylistyka utworów pochodzących z terenu Węgier została określona na podstawie studiów nad mikrofilmami znajdującymi się w Bibliotece Narodowej w Budapeszcie. W ten sposób można było zanalizować dzieła z niezwykle bogatej kolekcji hrabiego Festeticsa w Keszthely (m.in. największy zbiór kompozycji Georga Druschetzky'ego, w tym zanalizowana została kompozycja koncertowa na fortepian solo i *Harmonie*). Dzięki wyrozumiałości dyrektora działu muzycznego biblioteki, Mikusi Balázsa, możliwy stał się wgląd w manuskrypty utworów pochodzących z zupełnie do tej pory pominiętego w dyskursie muzykologicznym ośrodka Eszterházyc z Tata (hrabiowska linia rodu)¹⁹.

W ostatniej, IV części pracy dokonano konfrontacji socjologicznej i artystycznej perspektywy badawczej. Przeprowadzona została próba systematyzacji historii *Harmoniemusik* poprzez wyróżnienie faz rozwojowych tej praktyki. Okazało się, że w każdej fazie inaczej przedstawiał się udział

¹⁷ Chciałbym też w tym miejscu serdecznie podziękować również pani Marie Stástnej za cierpliwe dostarczanie wielu manuskryptów.

¹⁸ W przeprowadzeniu badań na terenie Moraw i Czech bardzo pomogli też Vladimír i Helena Maňas – za co pragnę podziękować szczególnie. Dzięki Vladimírowi (doktorowi muzykologii na Filozofické Fakultie Masarykovy Univerzity z Brna) odbyliśmy szereg niezwykle interesujących rozmów z udziałem prof. Sehnala.

¹⁹ Z uwagi na fakt, iż *Harmoniemusik* ksiąg Eszterházyc została obszernie omówiona przez Rogera Hellyera, wiadomości o tym zespole zostały przedstawione przy okazji *Harmoniemusik* wiedeńskiej.

poszczególnych środowisk w działalności patronackiej nad *Harmoniemusik*. Zaangażowanie poszczególnych środowisk w artystyczną kreację *Harmoniemusik*, a także zapewnienie jej socjalnego zaplecza nasilały się lub malały w zależności od momentu historycznego (przemian społecznych, etc.).

Najistotniejszym jednak wpływem uwarunkowań socjologicznych na artystyczną stronę twórczości *Harmoniemusik* jest przeniknięcie elementów muzyki funkcjonalnej, ściśle związanej z sytuacją społeczną (polowania, kontekst wojskowy, elementy taneczne), do języka muzycznego kompozycji. Co więcej, atrakcyjność tej sztuki muzycznej i jej doskonałe wpisanie się w estetyczne założenia epoki klasycyzmu wynikało właśnie z tego rodzaju społeczno-muzycznej proveniencji. Poza tym dokonana w tej części analiza aspektów socjologicznych pozwoliła także na wyjaśnienie źródeł schyłku tej sztuki muzycznej oraz odpowiedź na pytanie o to, dlaczego *Harmoniemusik* nie przetrwała jako niezależne medium koncertowe.

Sentencjonalnie rzecz traktując, odpowiedź na to pytanie niesie, przynajmniej w części, myśl Martina Fuhrmanna, zacytowana na początku, a powtórzona tu tytułem swoistego zwieńczenia tych wstępnych uwag. Nie byłoby ich zresztą, jak i całej pracy, bez nadzwyczajnej kompetencji i wielkiej cierpliwości promotora niniejszej rozprawy prof. UAM dr. hab. Ryszarda Daniela Golianka, za co bardzo serdecznie dziękuję²⁰.

Sic tempora et Instrumenta Musica mutantur, et homines mutantur cum illis.

²⁰ Szczególnie chciałbym podziękować Ministerstwu Nauki i Szkolnictwa Wyższego za przyznanie grantu promotorskiego, który umożliwił przeprowadzenie kwerend zagranicznych niezbędnych do powstania pracy. Za inspirujące pytania, żywe zainteresowanie i koleżeńską pomoc dziękuję także uczestnikom seminarium doktorskiego, którego opiekunem był prof. Golianek: Ewie Schreiber, Anecie Derkowskiej, Małgorzacie Grajter, Julii Gołębiowskiej, Martynie Pietras, Markowi Nahajowskiemu, Mariuszowi Urbanowi i Jakubowi Kasperskiemu.

Część I

GENEZA *HARMONIEMUSIK*

1. *Harmoniemusik* w kręgu XVIII-wiecznych gatunków muzyki instrumentalnej

1.1. Geneza terminu *Harmoniemusik*

W badaniach nad genezą terminu *Harmoniemusik*, który w II połowie XVIII wieku rozumiano już powszechnie jako repertuar przeznaczony na *harmonię dętą*²¹ (jak i sam zespół), więcej jest dziś znaków zapytania niż twierdzeń ostatecznych. Przede wszystkim godzi się zauważyć, że praktyka muzyczna, którą dziś włącza się do tradycji *Harmoniemusik*, jest znacznie starsza niż sam termin. Określenie *Harmoniemusik* pojawiło się w okresie klasycyzmu, natomiast w badaniach nad tą twórczością i jej genezą zwykło się odnosić ów termin również do wcześniejszych zespołów, które współtworzą historyczny obraz omawianej sztuki muzycznej²². Niewyjaśniona pozostaje kwestia, na jakich terenach ukonstytuowało się to wyrażenie. W świetle dzisiejszych badań, np. wątpliwości wzbudza nawet jego niemiecka proveniencja²³. *Trudno jest dziś jednoznacznie wskazać pochodzenie i powstanie funkcjonującego w niemieckim kręgu językowym wyrażenia „Harmoniemusik”, oznaczającego „muzykę na instrumenty dęte” lub zespół złożony z instrumentów dętych*²⁴.

Etymologicznie określenie *Harmoniemusik* wywodzi się z ogólnego – wręcz potocznego – rozumienia harmonii, jako **współbrzmienia kilku głosów instrumentalnych**. Taki sens ma w leksykografii charakter marginalny, ponieważ

²¹ Ta propozycja przekładu inspirowana jest funkcjonującym w języku czeskim wyrażeniem ‘dechova harmonie’ (*harmonia dęta*). W polskiej literaturze znaczenie harmonii jako zespołu instrumentalnego znajduje się jedynie w *Słowniczku muzycznym* Jerzego Habeli, gdzie harmonia to *dawna nazwa średniej orkiestry dętej, tzw. marszowej*. (W:) Jerzy Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1991, s. 75.

²² (...) *wprawdzie „Harmoniemusik” to muzyka dęta okresu klasycyzmu, lecz jednocześnie odnosi się do wcześniejszych form, jak np. do muzyki oboistów (...), [wohl wissend, dass „Harmoniemusik” zwar die Bläsermusik der Klassik, zugleich aber an Vorläufererscheinungen, wie beispielweise der Musik für Hautboisten, war (...)].* Wolf Hobohm, *Telemanns Musik für Hautboisten-Ensembles*, Michaelsteiner Konferenzberichte, Band 71, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 20. bis 23. Mai 2004, Augsburg-Michaelstein 2006, s. 69.

²³ Chociaż Achim Hofer uważa, że *jest jeszcze za wcześnie*, aby ostatecznie uznać, że ów termin nie powstał w kręgu niemieckim. (W:) Achim Hofer, *Harmoniemusik-Forschung: Aktuell situiert – Kritisch hinterfragt*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 69.

²⁴ Heinz Ecker, *Harmoniemusik: Versuch einer Begriffsbestimmung*, (W:) Bernard Habla, *Kongressberichte Bad Waltersdorf/Steiermark 2000–Lana/Südtirol 2002*, „Alta Musica“, nr 24, Tutzing 2003, s. 283.

współczesne definicje tyczą – rzecz jasna – głównie harmonii jako nauki. Na przykład w piątym tomie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* z 1959 roku²⁵ znaleźć można osiem znaczeń harmonii jako teorii, z których dopiero ostatnie, ósme, to muzyka instrumentalna. Ta zaś, od Arystotelesa poprzez Platona, Glareanusa aż do Zarlina funkcjonuje również w ośmiu wariantach, spośród których ostatnie to *concordia* czyli zgodność. W takim kontekście zatem istotna jest definicja zawarta w leksykonie Johanna Gottfrieda Walthera z 1732 roku: *Musica harmonica to nazwa dzisiejsza, która oznacza pełne współbrzmienie kilku melodii i różnych głosów tworzących w ten sposób dobry efekt*²⁶.

Jednym z pierwszych autorów, którzy zastosowali termin harmonia w znaczeniu współbrzmienia kilku głosów instrumentalnych, był kapelmistrz dworu w Wolfenbüttel, kompozytor i teoretyk Michael Praetorius (*Syntagma Musicum II, De Organographia*, s.31). To pojęcie w rozumieniu Pretoriusa oznaczało w rzeczy samej piękne współbrzmienie kilku głosów: *Głosy fundamentalne* (b.c.) (...) są *brzmieniową istotą utworu, jednoczą w sobie doskonałą harmonię* (...).²⁷ Również w ten sposób określił instrumenty dęte towarzyszące głosom wokalnym: *Poprzez współbrzmienie, klarowność, ornamentykę instrumenty upiększają harmonię pieśni*²⁸. Następne, często przytaczane w literaturze przedmiotu, świadectwo użycia słowa *Harmonie* w kontekście grupy instrumentów dętych, to relacja oficera armii pruskiej Hansa Friedricha von Fleminga. Wedle jego opisu²⁹ powodem wymiany szalamaistów na oboistów była dbałość o pełniejszą *Harmonie* (*Um die Harmonie desto angenehmer zu completiren*³⁰). W 1731 roku wiedeński kapelmistrz na dworze cesarzy (Leopolda I, Josepha I, i Karla VI) Johann Joseph

²⁵ *Harmonie*, artykuł w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1959, t. 5, red. Friedrich Blume, s. 1609.

²⁶ *Musica Harmonica* (...) wird eigentlich heutiges Tages genennet: wenn vielerley Melodien und differente Stimmen mit einander zugleich gehört werden, die aber doch wohl zusammen klingen, und einen guten Effect thun müssen. (W:) J. G. Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, s. 433. Por. Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, Bonn 1982, s. 16.

²⁷ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619, t. III, s. 120. Por. ibidem, s. 15.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Opisy Fleminga zostaną przytoczone *in extenso* w rozdziale 2.

³⁰ Hans Friedrich von Fleming, *Der vollkommene deutsche Soldat*, Leipzig 1726, s. 81.

Fux (1660-1741) napisał, że wobec braku jednego z czterech oboistów³¹ cesarskich *Harmonie* pozostaje niekompletna³². W 1733 w Londynie pojawiła się *Collection of the Most Celebrated Airs, Minuets, and Marches* na dwa rogi pod tytułem *Forest Harmony*³³. We francuskim kręgu kulturowym, w latach 60., stosowano wyrażenie *Harmonie* odnośnie zespołu dętego (2 cl., 2 cr., 2 fg.). Dowodzi tego rozprawa Valentina Roesera z 1764 roku³⁴, w której autor analizuje utwory z lat 50. XVIII wieku. We Francji funkcjonowały również określenia: *musique d'harmonie* lub *pièces d'harmonie*. W latach 60., w kręgu książąt Esztarházy w Eisenstadt stosowano pojęcie *Feld-Harmonie*, jako nazwy wcześniejszej *Feldmusik*³⁵ lub *Banda*.

Z przytoczonych wiadomości wylania się niedookreślony sposób stosowania terminu *Harmonie*. W ramach tego pojęcia dokonano się semantyczne przesunięcie z ogólnego sądu estetycznego, nie uwarunkowanego normatywnie, ku sformułowaniu oryginalnej nazwy zespołu dętego.

W stolicy monarchii pojęcie *Harmoniemusik* pojawiło się prawdopodobnie w latach 80., o czym zaświadcza list W. A. Mozarta do ojca, z 23 stycznia 1782 roku. Kompozytor pisze o dochodach, przy czym wspomina o ewentualnej współpracy z *Harmoniemusik*, którą zamierza założyć książę Lichtenstein³⁶. Od tego czasu można znaleźć wiele przykładów stosowania terminu **harmonia** w znaczeniu zespołu na instrumenty dęte. Pierwszym leksykonem, odnotowującym tę praktykę

³¹ Zaznaczyć tu wypada, że w XVIII wieku oboistami nazywano muzyków dętych zarówno na dworze, jak i w wojsku, bez względu na to, na jakim instrumencie dętym grali. Czyni tak Fleming, nazywając oboistami (*die Hautboisten* lub *die Hoboisten*) muzyków grających na szalabajach, obojach, fagotach i waltorniach. Taką nomenklaturę spotkać można w większości niemieckich opracowań.

³² Achim Hofer, *Harmoniemusik*, artykuł w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel i Bazylea 1996, t. 4, s. 154.

³³ W Ameryce natomiast posługiwano się terminami *Harmony Musick* (1783) i *Harmonial Musick* (1786).

³⁴ Valentin Roeser, *Essai d'instruction. A l'usage de ceux qui Composent pour la clarinette et la cor. Avec des Remarques sur l'Harmonie et des Exemples a deux Cors et deux Bassons*, Paris 1764.

³⁵ *Feldmusik* - zespół instrumentów dętych, w którym dominowały oboje. Były to zespoły wojskowe wypożyczane również przez dwór. Najpopularniejszy był skład 2 ob., 2 fg., 2 cr., nazywany często wczesną *Harmoniemusik*. Zespół ten wywodzi się z fanfar granych przez trąbki i bębny (*Pauken und Trompeten*). Później skład ten wyparty został przez flet i werbel. *Feldmusik*, hasło w: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, t. 6, red. Stanley Sadie, s. 456.

³⁶ *Wolfgang Amadeusz Mozart-Listy*, Wybór, przekład, komentarze, kalendarium, indeksy - Ireneusz Dembowski, Warszawa 1991, s. 402. W przekładzie Ireneusza Dembowskiego nie pojawia się określenie *Harmoniemusik*. Miast niego jest tu – zespół dęciśców.

w 1802 roku, jest praca Heinricha Kocha: *Harmoniemusik* (...) złożona jest z instrumentów dętych, zazwyczaj z 2 obojów, 2 klarnetów, 2 rogów, 2 fagotów. Utwory na *Harmoniemusik* to *Parthie* składające się z części różnych pod względem tempa i taktu, przybierają wszak jeden charakter, lecz nie następują według żadnego określonego schematu. Aranżuje się też utwory z oper lub innych utworów funkcjonujących gdzie indziej. Dotychczas brakuje wystarczającej liczby utworów koncyptowanych od początku na taki zespół³⁷.

1.2. Serenada i divertimento – w poszukiwaniu specyfikacji gatunkowej

Utwory *Harmoniemusik* nosiły bardzo rozmaite tytuły. W tym kręgu pojawiały się nazwy, takie jak divertimento, serenada i nokturn, mające znaczenie bardzo uniwersalne i odnoszące się do różnych konstelacji brzmieniowych. Jednak najczęstszą nazwą, pojawiającą się w twórczości *Harmoniemusik*, była partita. Można stwierdzić, że o ile divertimento, serenada i kasacja mogły oznaczać kompozycje na instrumenty smyczkowe, to partita, w XVIII-wiecznym kręgu muzyki instrumentalnej, wiązała się przede wszystkim (poza paroma wyjątkami) z kompozycją na obsadę dętą. Jest to wszakże jedyna cecha stała partit, ponieważ formalnie nawiązywały one do ambiwalentnej gatunkowo *muzyki serenadowej*. Nieodzowne wydaje się zapoznanie ze stylistycznym kontekstem partit, który tworzyły serenady i divertimenti, znajdujące się nb. w centrum dyskursu naukowego. Ze względu na brak prac będących monografiami gatunku, niezbędny dla niniejszej rozprawy zakres wiedzy został zaczerpnięty ze studiów dotyczących serenad i divertimenti w twórczości kompozytorów okresu klasycyzmu: W. A. Mozarta (Hans Hoffmann - 1929, Günter Hauswald – 1951, Oscar Lee Gibson - 1960) oraz Michaela Haydna (Reimund Hess - 1963³⁸). Prace

³⁷ Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt am Main 1802, s. 737.

³⁸ Hans Hoffmann, *Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti*, „Mozart-Jahrbuch“, t.3, Augsburg 1929, s. 59-81. Günter Hauswald, *Mozarts Serenaden – ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1951. Reimund Hess, *Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn*, Mainz 1963. Oscar Lee Gibson, *The Serenades and Divertimenti of Mozart*, dysertacja doktorska, University of Texas 1960. Praca Hessa odnosi się do teorii Gibsona jako bardzo owocnej i ważnej, jednakże nie stosuje jej w praktyce analitycznej wobec podejmowanego zakresu badawczego. Autor tak definiuje charakter zamierzeń badawczych: a. szczegółowa analiza tej części twórczości Michaela Haydna; b. określenie cech charakterystycznych gatunku w twórczości kompozytora oraz porównanie jego *Divertimenti* i *Serenad* z utworami Mozarta i jemu współczesnych. (W:) Reimund Hess, *Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn*, op. cit., s. 30.

te – chociaż w różnym stopniu – przyjmują dwie perspektywy badawcze. Z jednej strony, odnajdujemy w nich kompozytorskie i oryginalne pomowanie tego rodzaju twórczości, z drugiej zaś autorzy próbują określić specyfikę pojęć z tego zakresu muzyki instrumentalnej.

Jako pierwszy, próby zróżnicowania gatunkowego serenad i divertimenti na przykładach utworów mozartowskich dokonał Hans Hoffmann. Mimo iż zarówno serenada jak i divertimento przynależą do tradycji muzyki użytkowej (*Gebrauchsmusik*) okazało się, że przy bliższej analizie gatunki te różnią się od siebie. W divertimento zaznacza się kameralny charakter, natomiast serenada wykazuje dążność do bardziej orkiestrowego brzmienia i większego składu instrumentalnego. Rozróżnienie tyczące struktury – wedle Hoffmanna – trzeba wykluczyć, ponieważ plan formalny, zarówno serenady, jak i divertimenta, nie jest stały. Zależy on od wolnego wyboru autora i od okoliczności, na jaką kompozycja została przeznaczona. Charakter muzyki użytkowej jest w tych kompozycjach utrzymany dzięki ‘faworyzowaniu’ formy menueta, którego powszechne zastosowanie pociągnęło za sobą powstanie cyklu: część szybka-wolna-menuet-wolna-menuet-finał. A zatem właściwością formalną zarówno serenad jak i divertimenti jest skonstruowanie następujących po sobie części. W wielu serenadach i kasacjach Mozarta autor odnotowuje występowanie części marszowej jako otwierającej, co odróżnia je od divertimenta. W konsekwencji sytuuje to serenadę i kasację w rzędzie kompozycji przeznaczonych do wykonywania na wolnym powietrzu (*Freiluftmusik*)³⁹. Odnośnie divertimenti sformułowana jest tu teza, iż kameralny charakter tych utworów wynikał z ich roli określanej najczęściej jako *Tafelmusik* (towarzyszenie przy posiłku). Z czasem natomiast funkcja ta ewoluowała ku muzyce *dla towarzystwa* o bardziej wysublimowanym muzycznym guście (*Gesellschaftsmusik*). Inne różnice to:

- szereg serenad Mozarta zawiera pierwiastki solistyczne, w przeciwieństwie do divertimenti, wśród których ważne było stworzenie brzmieniowego idiomu jako całości, z zachowaniem charakteru poszczególnych instrumentów (divertimenti salzburskie na 2 ob., 2 cr., 2 fg.);

³⁹ Jednocześnie autor przyznaje, że wczesne serenady i divertimenti składały się głównie z części o charakterze tanecznym i wówczas nie zaznaczała się różnica co do zastosowania otwierającego marsza. (W:) Hans Hoffmann, *Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti*, op. cit., s. 64.

- obsada serenady to przede wszystkim instrumenty smyczkowe z towarzyszeniem dętych, natomiast cechą charakterystyczną divertimenta jest dominacja instrumentów dętych.

Ów autor zauważa wszakże pewne odstępstwa, jak np. divertimento o obsadzie złożonej z instrumentów smyczkowych. Natomiast marsz, pojmowany jako cecha serenady, pojawia się także w divertimento KV 187 Mozarta. Poza tym, obsada niektórych divertimenti daleka jest od składu kameralnego właściwego przygrywaniu do stołu (np. KV 187 i 188 - 2 fl. 5 tr., timp.). Te odstępstwa jednak nie przeszkadzają autorowi w uznaniu kwestii występowania elementów muzyki kameralnej w divertimento i ich braku w serenadach za podstawę rozróżnienia gatunkowego. Różne jest przede wszystkim kształtowanie materii muzycznej, czy – inaczej mówiąc – prowadzenie muzycznego dyskursu. Na przykładach konkretnych utworów autor artykułu wskazuje na to, że właściwością języka muzycznego serenad jest częste używanie fragmentów unisono jako spoiwa sekwencji prezentujących muzyczne motywy czy tematy. Powstaje w ten sposób wrażenie swobodnej formy, będącej połączeniem kilku części. W divertimenti natomiast muzyczny dyskurs rozwija się według własnej wewnętrznej logiki, w której zaznacza się większy niż w serenadach udział pracy przetworzeniowej.

Dojrzałą reprezentacją stylu kameralnego, a zarazem ostatecznym potwierdzeniem sensowności owego rozróżnienia stylistycznego, są divertimenti na instrumenty smyczkowe Mozarta (KV 251, 287, 334), w których pojawia się bardziej rozległa muzyczna wypowiedź o cechach wybitnie kameralnych. Pomostem pomiędzy twórczością serenadową a owymi divertimenti na instrumenty smyczkowe są divertimenti salzburskie na instrumenty dęte, będące czystymi reprezentantami muzyki rozrywkowej, koncypowanej także w duchu muzyki kameralnej. Tu szczególnie zaznacza się kameralne kształtowanie instrumentalnego dialogu, w którym instrumenty zachowują swój indywidualny charakter, współdziałając jednocześnie w duchu muzycznej solidarności⁴⁰.

Podsumowując, na przykładach serenad, kasacji i divertimenti Mozarta, ów autor zaobserwował powtarzające się cechy stylistyczne, które dały asumpt do stworzenia podstaw gatunkowej specyfikacji. Ową problematykę rozwinął w 1951

⁴⁰ Ibidem, s. 75.

roku Günter Hauswald w dysertacji *Mozarts Serenaden – ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts*. W porównaniu do artykułu Hoffmanna, w tej pracy znacznie silniej zaznaczona jest podwójna perspektywa badawcza. Punktem wyjścia rozważań stają się bowiem badania nad twórczością Mozarta i analiza pojęcia muzyki serenadowej.

Serenadenmusik stanowi dla Hauswalda bardzo istotne pojęcie, uformowane w świecie osiemnastowiecznych form muzycznych. Muzyka serenadowa dotyczyła najszerszego zakresu repertuarowego, czyli utworów instrumentalnych i wokalnych⁴¹ oraz wokально-instrumentalnych. Termin ten obejmuje swoim zakresem stylistycznym cztery pojęcia: serenady, divertimenta, kasacji i nokturnu, które wykazują wewnętrzne podobieństwa i różnice. Wspólnym mianownikiem tych form są podobne sytuacje wykonawcze, właściwe muzyce rozrywkowej, takie jak: wieczorne koncerty (*Abendsmusiken*) czy też koncerty-występy pożegnalne (*Abschiedsmusiken*). Muzyka serenadowa, określana także często mianem *Unterhaltungsmusik*, zawierała w sobie szeroką gamę nastrojów: od lekkiego tonu rozrywkowego, poprzez nastrój sympatii, uwielbienia i podniosłości, ku rzewności⁴².

Autor omawianego studium nawiązuje do ogólnych cech serenady, które akcentowane są przez słowniki i leksykony z początku XX wieku (Hugo Riemann 1905, Hans Joachim Moser 1935⁴³). Cechy te należy uznać za właściwości wspólne form występujących w kręgu muzyki serenadowej. Najważniejsze z nich to:

- wieloczęściowość utworów z przewagą struktury czteroczęściowej;
- jedna lub dwie części wolne;
- faworyzowanie formy menueta;
- lekki nie-polifoniczny charakter części;
- struktura całego cyklu zawarta w ramach części marszowych (otwarcie i zakończenie);
- obsady złożone z instrumentów dętych, smyczkowych bądź mieszanych;

⁴¹ W praktyce muzycznej XVIII wieku funkcjonował także termin *Serenata*, która w XVIII wieku oznaczał pokrewny gatunkom operowym utwór wokalny, wykonywany na urodzinach, jubileuszach, weselach dworskich i innych uroczystościach prywatnych.

⁴² Günter Hauswald, *Mozarts Serenaden – ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts*, op.cit., s. 6.

⁴³ Hugo Riemann, *Musik-Lexikon – sechste vollständig umgearbeitete Auflage*, Leipzig 1905. Hans Joachim Moser, *Musik-Lexikon*, Berlin 1935.

- przeznaczenie do wykonania na wolnym powietrzu lub w sali koncertowej.

Punktem wyjścia dla charakterystyki form divertimenta, kasacji i nokturnu są z pewnością kwestie etymologiczne oraz lokalne rozumienie owych terminów. I tak, w przypadku divertimenta, kluczowy jest rozrywkowy charakter muzyki. Zarówno w formie włoskiej *divertimento*, jak i francuskiej *divertissement*, gatunek ten oznaczał muzyczną rozrywkę. We francuskim środowisku, ale i w obrębie niemieckiej kultury muzycznej divertimento było ogólnym określeniem zbioru utworów tanecznych. Dodatkowo, w kręgu francuskim, pod tym terminem rozumiano formy taneczne wprowadzone do opery. Ślad takiej funkcji odnotowują leksykony, wśród których *Musiklexikon* Mosera określa divertimento jako *osiemnastowieczną suitę taneczną na obsadę solo* (określenie – obsada solowa, przez którą należy rozumieć obsadę kameralną – pojawia się także w leksykonie Kocha). W definicji divertimenta znajdującej się w leksykonie Riemanna z 1905 roku, cechą charakterystyczną tego gatunku jest swobodne zestawienie 5, 6 i więcej części. Kryteria obsadowe obejmują zastosowanie formacji dętych, smyczkowych oraz zestawienia mieszane z udziałem fortepianu (występują także divertimenta na fortepian solo)⁴⁴.

Podsumowując, określenie funkcji rozrywkowej divertimenta nie wykluczało, rzecz jasna, zastosowania następstwa części tanecznych (zawartych w formie suity). Także wzmianki o obsadzie solowej zdają się korespondować z wcześniejszymi spostrzeżeniami dotyczącymi kameralnego charakteru divertimenta (jedynie uwaga o dołączeniu fortepianu solo przeczy koncepcji prezentowanej przez Hoffmana⁴⁵, w której wszelkie pierwiastki solistyczne są charakterystyczne dla serenady – nie zaś dla divertimenta).

Nieco bardziej złożone jest wyjaśnienie pochodzenia nazwy **kasacja**. Pochodząca z włoskiego nazwa *cassazione* wskazuje na kilka proveniencji znaczeniowych. Jeśli bowiem wywieść tę nazwę ze słowa *gassatim*, wskazywałoby to na utwór wykonywany przede wszystkim na ulicy. Jeśli jednak – jak chce Riemann – istotny jest tu człon *cassa*, to sugerowałoby użycie bębna i marszowy charakter kompozycji (*cassa*-bęben). *Cassare* oznaczało jednakże też

⁴⁴ Hugo Riemann, *Musik-Lexikon – sechste vollständig umgearbeitete Auflage*, op. cit. s. 301.

⁴⁵ Hans Hoffman, *Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti*, op. cit., s. 65-67.

pożegnanie, co mogłoby sugerować funkcje muzyki pożegnalnej (*Abschiedsmusik*). W każdym przypadku jednak – jak zauważa Hauswald – kasacja to utwór cykliczny, przeznaczony do wykonania na powietrzu. Nokturn – jako pochodzący od włoskiego *notturmo* – należy rozumieć jako *Nachtmusik*, czyli utwór wykonywany nocą. Dopiero późniejszy termin francuski *Nocturne* dotyczył kontemplacyjnego i swobodnego w formie utworu fortepianowego.

Przede wszystkim jednak przedmiotem badań w omawianym studium są Mozartowskie serenady. Ich ujęcie wpisuje się w koncepcję przedstawioną wcześniej przez Hoffmana, a tyczącą opozycyjności serenad i kasacji z jednej strony, oraz divertimenti z drugiej. Podobnie jak Hoffman, Hauswald podkreśla rolę marsza w strukturze serenady (także w kasacji i *notturmo*). Marsz nie jest okazjonalną częścią, stosowaną w cyklu serenadowym. Stanowi stały element konstrukcyjny struktury, zarówno jako część otwierająca, jak i zamykająca całość (pojawia się także w środku utworu). W divertimenti marsz pojawia się znacznie rzadziej. Jego użycie, np. w *divertimento KV 251 (Marcia alla francese)*, uznać trzeba za reminiscencję czy też stylizację charakteru serenadowego. Szczegółowa analiza serenad Mozartowskich prowadzi autora do wyodrębnienia, spośród serenad kompozytora, grupy utworów, która przedstawia najbardziej typową dla tego gatunku strukturę części (*Grundtypus*). W takiej strukturze menuet pojawia się na 3. 5. i 7. miejscu. Wolne części następują jako 2. i 6. – całość zaś otwierają i zamykają części szybkie (często marsze). I co warto podkreślić, Hauswald do typu ośmioczęściowego zalicza także serenady 7-częściowe (KV185, KV 204), w których brakuje po prostu na trzecim miejscu menueta. Mimo to jednak – jak należy sądzić – serenada siedmioczęściowa realizuje makroplan formalny cyklu ośmioczęściowego:

Pozycja/nr	1	2	3	4
Część	1	2	-	3
Tempo	Szybkie	Wolne	-	Szybkie

Pozycja/nr	5	6	7	8
Część	4	5	6	7
Tempo	Menuet	Wolne	Menuet	Szybkie

Struktura części w serenadzie według Güntera Hauswalda⁴⁶.

Koncepcja ośmioczęściowej konstrukcji utworu jako struktury najbardziej charakterystycznej dla serenady, którą można zaaplikować także do utworu siedmioczęściowego, nie przekonuje Reimunda Hessa (*Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn*, Mainz 1963⁴⁷), który kontrargumentuje, że także w ramach divertimenti pojawiają utwory wieloczęściowe.

Szczegółowe przeegzaminowanie Mozartowskich serenad pod względem cyklu, kształtowania formy i tematów oraz planu harmonicznego i obsady prowadzi do stworzenia wewnętrznych typologii i charakterystyk. Obserwacja tych aspektów, w zestawieniu z chronologią powstawania utworów, dokonana przez Hauswalda, pokazuje, w jaki sposób kompozytor rozwinął i przewartościował serenadę – od lekkiego utworu, wykonywanego w prywatnym kręgu muzycznym, ku formie bogatej wyrazowo i brzmieniowo – przygotowującej grunt dla stylu symfonicznego. Na tym tle divertimento wykazuje odmienne tendencje rozwojowe, oznaczające indywidualizację formy i brzmieniową homogenizację. W owej różnorodności zastosowanych form przejawia się styl kameralny, czyli bardziej niezależne prowadzenie głosów oraz integrowanie formy poprzez spajanie części motywicznymi ramami⁴⁸.

⁴⁶ Günter Hauswald, *Mozarts Serenaden – ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts*, op.cit., s. 38-39.

⁴⁷ Ibidem, s. 26-27.

⁴⁸ W tym kontekście za wyjątek uznać trzeba zadomowienie się elementów stylu kameralnego w serenadach na instrumenty dęte Mozarta. Wedle Hauswalda bowiem styl kameralny pojawia się w divertimenti na instrumenty smyczkowe i dęte, **serenadach na instrumenty dęte** oraz w divertimenti na instrumenty smyczkowe. Natomiast styl orkiestrowy zaznacza się w serenadach na instrumenty smyczkowe i dęte, w

Jak zauważa autor pracy o twórczości serenadowej Michała Haydna, Reimund Hess, studium Hauswalda jest niezwykle owocne na gruncie badań nad twórczością Mozarta. Jednakże twórczość innych kompozytorów, tworzących stylistyczny kontekst, wymaga dalszych badań.

W opinii autora niniejszej rozprawy, w pracy Hauswalda, mimo zakresu badań dotyczących muzyki Mozarta, znajduje się bardzo istotny pogląd pozwalający zrozumieć ten krąg muzyczny. Otóż, według Hauswalda, immanentną cechą stylistycznego rozwoju *Serenadenmusik* w XVIII wieku jest rozluźnienie formy. Działo się tak z uwagi na fakt, iż *Serenadenmusik* czerpała z różnych tradycji muzycznych. Autor wskazuje na trzy korzenie twórczości serenadowej, które określone są przez suitę, sonatę i koncert. *Serenadenmusik* przejęła z suity wieloczęściowość, formy taneczne oraz opozycyjność temp poszczególnych części⁴⁹. W ten sposób *Serenadenmusik* zasymilowała koncepcję czy też ideę konstrukcyjną porządkującą układ cyklu.

Istotnym wpływem, jaki zaznaczył się w *Serenadenmusik*, była asymilacja formy sonaty, która pojawiała się w różnych miejscach praktyki muzycznej. Z jednej strony, zauważyć wypada powiązanie sonaty z popularną we wczesnym XVII wieku – *Canzon da sonar*. Z drugiej zaś znaczący wpływ miała także forma sonatowa w *Sinfoni*, otwierającej operę, która zaczęła później występować jako niezależny utwór muzyczny. Sonata pojawiała się także jako część otwierająca suitę, co doprowadziło do powstania sonaty *da camera*, „wypartej” później przez sonatę *da chiesa*. Trzecią istotną w tym kontekście formą był koncert, zarówno w postaci *concerto grosso*, jak i koncertu solowego. W tym przypadku jednak nie oznaczało to przejęcia struktury koncertu, lecz raczej chodziło o przejęcie stylu współzawodnictwa muzycznego. Można powiedzieć, że suita przyczyniła się do stworzenia koncepcji strukturalnej cyklu, forma sonatowa przeniknęła do budowy

nokturnach i kasacjach. (W:) Günter Hauswald, *Mozarts Serenaden – ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts*, op. cit., s. 122.

⁴⁹ Autor dokonuje krótkiego przeglądu rozwoju, suity zaznaczając wkład poszczególnych kręgów kulturowych. Połączenie *Pavany* i *Gagliardy* zyskało ogromną popularność w kręgu niemieckiej kultury muzycznej poprzez zestawienie części tanecznych parami. W połowie XVI wieku natomiast, w kręgu francuskim ugruntował się schemat: *Pavane*, *Gagliarde*, *Courrante*, *Sarabande*, *Gigue*. Włoska praktyka muzyczna wniosła do tej struktury część otwierającą o charakterze *przetworzeniowym*, tytułowaną jako: Sinfonia, Sonata, Canzona. Później zaś, tradycja francuska wstawiła na przedostatnim miejscu Menueta bądź zamiennie *Gavotte*, *Passepied* lub *Bourée* czy *Rigaudon*.

formalnej poszczególnych części, koncert zaś kształtował styl muzyczny i relacje instrumentalne w zespole.

Oscar Lee Gibson, autor kolejnej pracy o serenadach i divertimenti Mozarta akceptuje owe trzy wpływy wyszczególnione przez Hauswalda, poszerzając je jeszcze o nowe. Najważniejsze miejsce jego zdaniem zajmuje jednak suita taneczna. W rozdziale II, w punkcie zatytułowanym *Przegląd najbardziej reprezentatywnych poprzedników divertimenti i serenady w epoce baroku*⁵⁰, autor wywodzi swój pogląd od znaczenia nazwy divertimento: *Jeśli bowiem zaakceptować francuskie pochodzenie tej nazwy, związane z określeniem divertissement, to jasne okaże się pokrewieństwo pomiędzy rozwojem divertimenta i rozwojem suity tanecznej. Podczas gdy suita przybrała formę zbioru części, będących stylizacjami tanecznymi o różnych metrach, tempach i akcentach we wczesnym baroku, divertimento przeszło przez porównywalny proces krystalizacji sto lat później, czerpiąc z przeróżnych źródeł. Będąc z racji swojej definicji muzyczną rozrywką, [divertimento-MR] ukształtowało swoją tradycję z wielu istniejących wówczas form muzyki rozrywkowej, biorąc udział w ewolucji form właściwych dla wiedeńskiego życia muzycznego epoki klasycyzmu*⁵¹. Kluczową tezą tego autora jest przeświadczenie, że suita taneczna stanowi formę stale ewoluującą, z której wykształciło się divertimento, nieustannie wzbogacane o formy, struktury, instrumentacje oraz tradycje muzyczne. Wśród czynników, które miały wpływ na rozwój divertimenta, znajdują się zatem gatunki, formy, elementy stylu i stylizacji oraz typy instrumentacji:

1. Stylizowana nie-użytkowa suita (uwertura francuska) i *divertissement*;
2. Włoska sonata *da camera*;

⁵⁰ Rozdział II – *Occasional Music in the Late Renaissance and the Baroque*: punkt A. *A Survey of the Representative Baroque Predecessors of the Divertimento and Serenade*. (w:) Oscar Lee Gibson, *The Serenades and Divertimenti of Mozart*, op. cit., s. 22-29.

⁵¹ *If one accepts the derivation of the title of the German divertimento from the French divertissement, one recognizes the ancestry of the divertimento as being a development parallel to, and in some cases identical with that of the dance suite. But while the dance suite achieved its status as a collection of stylized dance movements of varied and characteristic meters, tempi and accents during the early Baroque, the divertimento underwent a comparable crystallization about a century later, following a consolidation of influences from widely scattered sources. Being by definition a musical entertainment, it logically derives its tradition from each of the many types musical diversion in prior to existence, while sharing in addition the evolution common to all the structures found in Viennese classical musical life.* (W:) Ibidem, s. 22-23.

3. Wielonarodowa muzyka taneczna (stylizacje narodowe odwołujące się do narodowych tańców i rytmów: *siciliana*, *à la polonaise*, *tedesco*, etc.);
4. *Concerto* i *concerto grosso*;
5. Włoska sinfonia operowa;
6. Włoska *sonata da chiesa*;
7. Muzyka serenadowa (*Serenadenmusik*), niemiecka muzyka miejska (hejnaliści, *Stadtpipeifer*), a także utwory okazjonalne przeznaczone do wykonywania na otwartym powietrzu;
8. Utwory kameralne przeznaczone do wykonania w komnatach i zamkniętych pomieszczeniach, koncypowane na różne okazje (przede wszystkim - *Tafelmusik*);
9. Muzyka wojskowa (marsze, fanfary);
10. Muzyka myśliwska;
11. Elementy muzyki pastoralnej;
12. Style i formy dramatyczne (operowe).

W takiej perspektywie badawczej nie występuje dążenie do sporządzenia gatunkowej specyfikacji. W zamian za to w centrum zainteresowania badawczego postawione jest tu *divertimento*, jako obszar wpływów czy też rodzaj formy hybrydycznej nie mającej żadnej specyfikacji. Jednakże przyjęcie tej interpretacji (historyczno-analitycznej) zdaje się realnie wypełniać zadanie odczytania kręgu repertuarowego, w wielu miejscach wymykającego się gatunkowym kwalifikacjom i jednoznacznym typologiom. I ten pogląd wydaje się szczególnie uzasadniony w perspektywie twórczości *Harmoniemusik*, której najczęstszą reprezentantką była – gatunkowo z *divertimento* spokrewniona – forma partity na instrumenty dęte.

2. *Harmoniemusik* i jej wojskowe korzenie w zespołach oboistów (*Hautboistenbanden*)⁵²

Harmoniemusik nie powstała w jednym określonym miejscu i czasie. W publikacjach poświęconych początkom tego kierunku muzycznego najbardziej eksponowany jest pogląd, jakoby jego korzenie sięgały działalności *Hautboistenbanden* lub *Regiments-Hautboistenbanden*⁵³. Z drugiej strony, odmienna teza Davida Whitwella głosi, że osiemnastowieczna *Harmoniemusik* dworska nie miała nic wspólnego z muzyką wojskową (*powstała podczas praktyki muzycznej zespołów dworskich*⁵⁴). Stale powiększająca się liczba publikacji o kształcie dworskiej kultury muzycznej XVII i XVIII wieku, kwitnącej w ośrodkach rozsianych po całej Europie, dostarcza nowych dowodów i świadectw, które opisują możliwe *momenty narodzin* tej praktyki – jednakże pomiędzy tymi miejscami nie występują jakiegokolwiek powiązania. Okazuje się bowiem, że wiele marszy, uwertur czy *concerti* było wykonywanych zarówno przez oboistów regimentowych, jak i dworskich (a także przez oboistów miejskich⁵⁵). Wedle

⁵² Każdego muzyka określano mianem oboisty bez względu na instrument na jakim grał (z wyjątkiem trębaczy). Podobny obyczaj jest zauważalny w osiemnastowiecznej Polsce, gdzie ówczesne źródła rozróżniają w większości dwa rodzaje instrumentalistów: muzyk grający na instrumencie dętym blaszanym to trębacz, natomiast każdy grający na instrumencie dętym drewnianym to oboista. Paweł Podejko przypisuje to *nieobeznaniu autorów ze sprawami muzyki*, a także brakom w łacińskim aparacie pojęciowym. W dokumentach jasnogórskich funkcjonowały jedynie dwie nazwy: *tubicinator* (trębacz) i *tibicinator* (oboista). (W:) Paweł Podejko, *Kapela wokarno-instrumentalna na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana”, nr 19, 2001, s. 87. Jednak, gdy rozważyć funkcjonowanie formacji dętych w szerszym kontekście praktyki europejskiej, widać, że podobne *nieobeznanie* funkcjonowało w wielu krajach. To zaś skłania do podjęcia próby nieco innego wytłumaczenia stosowania takiej nomenklatury. Istotną rolę bowiem pełnili owi oboiści francuscy i *barokowy zespół obojowy*, zdominowany przez instrumenty podwójnostroikowe i od nich nazwę wzięły te zespoły. Argument dotyczący ograniczeń w języku łacińskim także wydaje się niewystarczający, ponieważ na terenie Moraw odnajdujemy inne terminy, np. *fistulae militares*, którym to określeniem nazywano klarnety. Inwentarz brneńskich augustynian z roku 1749 podaje, oprócz oboju i fletów 3 *fistulae militares*, które Jiří Sehnal uznaje za klarnety. (W:) Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, „Časopis Moravského Muzea”, nr 68, 1983, s. 117-147. [tu: s. 134].

⁵³ Hainz Ecker, *Harmoniemusik: Versuch einer Begriffbestimmung*. (W:) Bernard Habla, *Kongressberichte Bad Waltersdorf/Steiermark 2000–Lana/Südtirol 2002*, op. cit., s. 283-307, s. 299. Także publikacja Bernarda Höfele o *Harmoniemusik* w Niemczech wskazuje na podobne źródła tej praktyki. (W:) Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, Bonn 1982.

⁵⁴ *Harmoniemusik (...) had its origin in the performance of the court bands (...)*. David Whitwell, *The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, Northridge 1984, s. 96 (*The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble*, t. 4).

⁵⁵ O czym będzie mowa przy okazji *Harmoniemusik* w Niemczech na terenie praktyki muzycznej dworu w Rudolstadt.

Achima Hofera, *to europejska praktyka muzyki dętej w sposób oczywisty wypracowała grunt dla powstania czegoś na kształt Harmoniemusik*⁵⁶.

Niniejsza praca w większości dotyczy krajów zjednoczonych pod auspicjami Rzeszy Niemieckiej i z całą pewnością nie rozstrzygnie kwestii początków *Harmoniemusik*⁵⁷. Pewne jest natomiast, że zgromadzony materiał wskazuje na różne stopnie intensywności uprawiania tej praktyki w zależności od rejonu Rzeszy oraz środowiska społecznego. Co do początków natomiast – ogólnie rzecz ujmując – w I połowie XVIII wieku decydujący wpływ na rozwój tego rodzaju aktywności muzycznej miało środowisko wojskowe. Wojskowe formacje dęte stały się bowiem podstawą konstytuowanych później kapel arystokratycznych i szlacheckich, kreowanych w II połowie XVIII wieku.

Zagadnienie korzeni *Harmoniemusik* w wojskowych formacjach na przełomie XVII i XVIII wieku często egzemplifikowane jest relacją niemieckiego oficera Hansa Friedricha von Fleminga pt. *Der vollkommene deutsche Soldat* (1726). Autor opisał w tej książce strukturę armii niemieckiej, odnosząc się także do formacji pruskich, brandeburskich i saksońskich⁵⁸. W rozdziale *Von Regiments Hautbois und Tambours* Fleming nakreślił rozwój kapeli dętej, od szalamaistów⁵⁹ poprzez zespół oboistów (instrumentów podwójnostroikowych), do sekstetu 2 obojów, 2 rogów i 2 fagotów. Przy czym kluczowa dla brzmienia *Harmonie* stała się zamiana właśnie owych szalamai - o bardzo przenikliwym dźwięku - na oboje.

Fleming pisał: *Piszczkowie regimentowi zostali nazwani piszczkami-szalamaistami, na których to instrumentach wydawali bardzo jasny dźwięk, grając przed regimentem, aby dodawać żołnierzom odwagi. Po tym jednak, jak to granie*

⁵⁶ *Es gab offensichtlich eine europäische Bläserpraxis, die insgesamt wohl den Boden dafür bereitete, dass so etwas wie Harmoniemusik entstand.* (W:) Achim Hofer, *Geburtsmomente der Harmoniemusik. Beispiele-Perspektiven*, (w:), *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 51.

⁵⁷ Oddzielną kwestią są bowiem zespoły w Anglii i Francji – także mające swoją długą tradycję.

⁵⁸ Praca ta cytowana była przez: Achima Hofera, *Blasmusikforschung – eine kritische Einführung*, op. cit., Bernharda Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op. cit..

⁵⁹ Początki – jak określa to Emil Rameis *właściwej muzyki wojskowej* – wiążą się z dołączeniem do formacji *Spiel* (flecista i dobosz) szalamaistów, co było zjawiskiem właściwym zarówno dla armii cesarza Niemiec jak i austriackiej armii cesarsko-królewskiej. Niewątpliwie jest to bardzo istotny moment w historii muzyki dętej, ponieważ zespół szalamaistów stworzył szansę wykroczenia poza czysto funkcjonalny charakter *muzyki wojskowej* (muzyczna ilustracja rozkazów: np. „zbiórka”, „do ataku”, „odwrót”). (W:) Emil Rameis, *Die Österreichische Militärmusik – von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*, Tutzing 1976, s. 16.

[blasen - dęcie] szło ciężko i wypełniało uszy całkiem nieprzyjemną muzyką, w miejsce niemieckich szalamai wprowadzono francuskie oboje, które są już niemal wszędzie w praktyce⁶⁰.

Na marginesie warto zauważyć, że w powyższym opisie Fleming wyraźnie określił proveniencję szalamai jako niemieckich, a obojów jako francuskich instrumentów. Korespondują z tym świadectwa zebrane przez Renate Hildebrand, a cytowane przez Bernharda Höfele w pracy *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*. Na podstawie dokumentów źródłowych wiadomo, że oboiści zatrudniani w miastach niemieckich pochodzili z Francji. W berlińskiej operze, w 1681 roku, działało wielu oboistów z francuskimi nazwiskami (*mehrere Oboisten mit französischen Namen*). W miejscowości Celle w roku 1681 odnotowano obecność czterech francuskich oboistów, natomiast w Darmstadt w latach 1686/87 pracował francuski oboista i fagocista (*einem französischen Oboisten und Fagotisten*)⁶¹.

Oboje, w porównaniu do szalamai, charakteryzowały się o wiele przyjemniejszym i bardziej miękkim brzmieniem, uzyskanym nie tyle dzięki zasadniczym różnicom w budowie samego instrumentu – budowa była bardzo podobna – ale przez zastosowanie nieco innej techniki zadęcia. Grający na szalamai nie miał bezpośredniego kontaktu ze stroikiem. Wkładał cały stroik do ust, opierając wargi o trójkątną podstawę, do której przymocowany był stroik. Ta technika, wywodząca się z XVII-wiecznego sposobu o proveniencji „orientalnej” (prawdopodobnie tureckiej), ograniczała sposoby regulacji głośności i barwy dźwięku. Rameis opiera ów opis na przedwojennym dziele Petera Panoffa pt. *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, którego autor uważa, iż ulepszenie szalamai oznaczało: węższy przekrój instrumentu, udoskonalenie systemu aplikatury (klap), lecz przede wszystkim zmianę techniki zadęcia⁶². Okazało się

⁶⁰ *Die Regiments Pfeiffer wurden von Zeiten auch Schallmey-Pfeiffer geheißen, indem damal solche Instrumente, als die einen hellen Laut von sich geben, vor den Regiment hergeblasen wurden, um die gemeinen Soldaten hiedurch destomehr aufzumuntern. Nachdem sie aber schwer zu blasen, und in der Nähe auf eine gar unangenehme Art die Ohren füllen, so sind anstatt der deutschen Schallmeyen nachgehends Frantzösischen Hautbois aufgekommen, die nunmehr fast allenthalben im Gebrauch sind (W:) Hans Friedrich von Fleming, Der vollkommene deutsche Soldat, Leipzig 1726, s. 81.*

⁶¹ Renate Hildebrand, *Das Oboensemble in Deutschland von den Anfängen bis ca. 1720*, Basel 1975, s. 27, Por. Bernard Höfele, op. cit., s. 12-13.

⁶² Emil Rameis, op. cit., por. Peter Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1938, s. 84.

bowiem, że nieprzyjemna barwa instrumentu wynikała nie tyle z jego niedoskonałości, co z prymitywnej techniki gry (zadęcia), za którą odpowiadał sam muzyk. Z czasem instrumentalisci, czy też tak zwani *Hoboisten*, nauczyli się trzymać stroik ustami tak, aby poprzez różnicowanie ciśnienia wpływać na natężenie i barwę dźwięku. Pod koniec XVII wieku, kiedy obój przenikał do praktyki muzycznej na terenie Niemiec, zatrudnieni tu francuscy oboiści zaznajamiali niemieckich muzyków wojskowych z nowym instrumentem i właściwą mu techniką gry⁶³.

W tym miejscu zwrócić wypada uwagę na repertuar, który mógł być wykonywany przez *barokowy zespół oboistów*. Achim Hofer wskazuje (za Davidem Whitwellem i Renate Hildebrand⁶⁴) na kompozycje autorów, takich jak Francesco Venturini, Johann Christoph Pez oraz J. Michael (12 sonat). Poza tym Renate Hildebrand wiąże z tą obsadą zaginione czterogłosowe utwory: *Ouverture à 4 P.(?) Wielanda* oraz *Ouverturensuite à 4* Philippa Heinricha Erlebacha. Wśród zachowanych utworów znajduje się natomiast *Tafelmusik* Johanna Caspara Ferdinanda Fischera. Na obsadę 2 ob., *Taille* i fagot Johann Philipp Krieger skomponował *Wesołą muzykę polową przeznaczoną na cztery instrumenty dęte lub inne*⁶⁵, składającą się z 6 uwertur. Niezwykle bogatym źródłem repertuaru koncypowanego na barokowy zespół obojowy jest kolekcja zwana *Sonsfeldsche Musikaliensammlung* z 1720 roku⁶⁶. Najczęstsza obsada wśród 53 w większości anonimowych utworów, takich jak uwertury, uwertury-suity, *concerti*, *sinfonie*, to 4 oboje, w tym *Taille*, 2 fagoty, względnie 3 oboje, trąbka, 2 fagoty. Wedle Whitwella zawartość tego zbioru to istotne przykłady muzyki koncertowej wykonywanej przez zespół obojowy, dlatego nie obserwujemy tu wielu przykładów marszy.

⁶³ *Francuzi jako pierwsi zdecydowali się wypróbować, później zaś pielęgnować nową technikę gry. (...) Uczyli oni niemieckich muzyków wojskowych techniki gry na oboju. [Die Franzosen mögen die ersten sein, die die neue Blastechnik erprobten und pflegten.(...) Diese unterwiesen die deutschen Heeresmusiker im Oboeblasen.]* (W:) Peter Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, op. cit., s. 61.

⁶⁴ David Whitwell, *The Baroque Wind Band and Wind Ensemble*, Northidge 1983, s. 7. Renate Hildebrand, *Das Oboenensemble in der deutschen Regimentsmusik und in den Stadtpfeifereien bis 1720*, „TIBIA“, nr 3, 1978, zesz. 1, 7-12 [tu: s. 8]. Por. Achim Hofer, *Blasmusikforschung – eine kritische Einführung*, op.cit., s. 133.

⁶⁵ *Lustige Feldmusik auf vier blasende oder andere Instrumente gerichtet* (...). Por. ibidem.

⁶⁶ Utwory muzyczne znajdują się w postaci mikrofilmów w archiwum historyczno-muzycznym w Kassel. W latach 1987/88 ów katalog został wydany pt. *Die Musikalien der Bibliotheca Fürstenbergiana zu Herdringen*. Por. Ibidem, s. 133.

Następne akapity rozdziału o *oboistach i doboszach* Fleminga podają informacje o tym, że w armii królewsko-polskiej i saksońskiej do zespołu obojowego dołączano parę waltorni. Dzięki temu powstała *prawdziwie przyjemna Harmonie* (*eine recht angenehme Harmonie verursacht*⁶⁷). Natomiast w armii pruskiej i brandenburskiej – wedle Fleminga – zamiast waltorni używa się trąbek. Emil Rameis twierdzi natomiast, że *Waldhörner* stały się wówczas na tyle popularne (np. z racji muzyki myśliwskiej), że zadomowiły się także w muzyczno-wojskowych formacjach austriackiej armii cesarsko-królewskiej, do czego w praktyce walenie przyczynił się napływ muzyków z Czech.

Praca Fleminga datowana jest na 1726 rok i opisuje procesy, które miały miejsce w ostatnich dekadach XVII i na początku XVIII wieku. Z tych informacji wynika, że dołączenie rogów do zespołu obojów miało miejsce już na przełomie stuleci. Źródło to dokumentuje najwcześniejsze znane przykłady powstania na gruncie wojskowym pierwszych formacji, łączących instrumenty podwójno-stroikowe (oboje) i waltornie. Zyskały one nazwę *Hautboisten-Banden*, ponieważ – po pierwsze – to właśnie zespoły oboistów poprzedzały skład mieszany, po drugie zaś, oboje pełniły w tych formacjach rolę wiodącą⁶⁸.

Wraz z poszerzeniem zespołu obojowego o waltornie wzrosła liczba marszy wykonywanych przez *Harmonie*. Najwcześniejszym przykładem marsza przeznaczonego na taką obsadę jest utwór Johanna Georga Störla z roku 1711. Ważne źródło repertuaru to zbiór 10 marszy wojskowych kurfirstowsko-saksońskiej armii z roku 1729 (najstarszy znany niemiecki zbiór marszy). Zestawienie 2 ob., 2 cr., 2 fg. było bardzo popularne, o czym świadczy fakt, iż spośród 103 marszy, pochodzących z tego czasu, 60 dotyczy tej konstelacji brzmieniowej⁶⁹, w 24 przypadkach zaś zastosowana została kombinacja obojów, fagotów i trąbki (zamiast dwóch waltorni).

Autorzy monumentalnej pracy pt. *Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guide*, Jon A. Gillaspie, Marshall Stoneham i David Lindsey Clark,

⁶⁷ Hand Friedrich von Fleming, *Der vollkommene deutsche Soldat*, op. cit., s. 182.

⁶⁸ Werner Braun określił, że w XVIII wieku możemy mówić o oboistach: miejskich, dworskich i regimentowych (wojskowych). (W:) Werner Braun, *Entwurf für eine Typologie der „Hautboisten“*, (w:) Walter Salmen, *Der Sozialstatus der Berufsmusiker vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel 1971, 43-63.

⁶⁹ Achim Hofer, *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, t. 2, „Mainzer Studien zur Musikwissenschaft“, nr 24, Tutzing 1988, s. 275.

omówili działalność i repertuar wojskowych kapel dętych w szerokim kontekście praktyki wykonawczej, w której *granice narodowościowe nie oznaczały granic muzycznych*, a marsze komponowano ponad podziałami geopolitycznymi⁷⁰. Repertuar marszowy z lat 1740-1797, przedstawiony w pracy Eugene'a Waldo Steinquesta pt. *Royal Prussian Band Music*, autorzy *Wind Ensemble Sourcebook* zestawili z szeregiem prac odnoszących się do krajów sąsiadujących⁷¹. Na tej podstawie stwierdzono, iż pruska królewska kapela dęta wykonywała marsze z terenów Polski, Rosji, Austrii, Węgier, Szkocji, Anglii, a także marsze 'neapolitańskie'. W kwestii obsady zaś, setki marszy zgromadzonych w Hessische Landes- und Hochschulbibliothek w Darmstadt, a także w *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz* w Berlinie, zaświadcza, iż we wczesnym XVIII wieku dominowała obsada 2 ob. tp, fg.⁷², około połowy stulecia zaś skład 2 ob., 2 cr., fg.⁷³. W II połowie XVIII wieku w tym kręgu instrumentalnym częsta była obsada określana jako klasyczny oktett (2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.) z instrumentami dodatkowymi, takimi jak trąbka, flet, wzmocniony bas⁷⁴.

Model funkcjonowania zespołów oboistów (*Hautboistenbände*) w armii niemieckiej został przez Emila Rameisa potraktowany jako punkt wyjścia do opisanego analogicznego zjawiska w austriackiej armii cesarsko-królewskiej⁷⁵. A zatem warto zwrócić uwagę na to, czy w jakikolwiek sposób praktyka austriacka

⁷⁰ Można nawet znaleźć marsze komponowane dla armii „przeciwnika”, jak to jest w przypadku utworu skomponowanego przez Cherubiniego dla niemieckich sił okupujących. (W:) *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 69.

⁷¹ Ernest Eugene Helm, *Music at the Court of Frederick the Great*, University of Oklahoma Press, 1960. Albert Haberling, *Die Blasmusik in der Schweiz*, „Journal of the Band Research 4/17”, 1967. W. Stephan, *German Military Music*, „Journal of the Band Research”, nr 9/10, 1972. W. Śmiałek, *Józef Elsner and Military Band in 19th Century Poland*, „Journal of the Band Research”, nr 20/2, 1984. Eugen Brixel, Gunther Martin, Gottfried Pils, *Das ist Oesterreichs Militärmusik*, Graz 1982. Por. Ibidem. s. 68-70.

⁷² Istnieje grupa utworów bez przeznaczenia wojskowego, określanych jako *Kunstmusik*, które wykorzystują taką obsadę. Wymienić tu należy *concerti* Johanna Melchiora Moltera oraz uwertury i uwertury-suity ze wspomnianego zbioru z Herdringen, na zespół obojowy i koncertującą trąbkę. (W:) Achim Hofer, *Blasmusikforschung – eine kritische Einführung*, op. cit., 134.

⁷³ Jedne z pierwszych marszów przeznaczonych na taką obsadę autorstwa Johanna Georga Christiana Störla (1711?), Georga Philippa Telemanna (1716) przedstawia Achim Hofer w krytycznym artykule pt. *Geburtsmomente der Harmoniemusik*, (W:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 37-52.

⁷⁴ *Wind Ensemble Sourcebook*, op.cit., s. 68.

⁷⁵ Materiał porównawczy na temat *Hoboisten* w armii austriackiej czerpie Rameis z rozkazów i regulaminów, znajdujących się w Österreichisches Kriegsarchiv w Wiedniu.

odróżniała się od niemieckiej. Otóż – jak dowodzi tego następny fragment z dzieła Fleminga – w armii niemieckiej *Hautboisten* mieli zazwyczaj rangę wojskową (kaprała) i podlegali pod sztab, w wojsku austriackim natomiast muzycy nie posiadali wojskowego tytułu.

*Bywało tak, że ‘obości’ każdego poranka [grali-MR] przed oficerem poranną pieśń, ulubionego marsza, Entrée i dwa Menuety, których oficer był admiratorem; powtarzano to wieczorem, kiedy oficer przyjmował gości lub organizował spotkania; można było wówczas usłyszeć skrzypce i wiolonczele, jak również flety i inne instrumenty. Dowódca musiał kompozycje znać, aby kontrolować repertuar. W marszu szli oni przed regimentem, byli w randze kaprała i przynależeli do sztabu*⁷⁶.

Wedle Emila Rameisa, różnica między praktyką niemiecką a austriacką polegała jedynie na statusie muzyków. *Hoboisten* w Austrii byli zatrudniani i opłacani prywatnie przez właściciela pułku czy regimentu. Zdarzały się sytuacje, w których właściciel pułku sprawiał, że jego oficerowie partycypowali w opłacaniu muzyków, jednak cesarzowa Maria Teresa zabroniła tego rodzaju praktyk, wyraźnie określając, że utrzymanie tych zespołów nie może odbywać się kosztem „państwowej kiesy”. Można zatem przyjąć, że wzmianki o repertuarze (Marsz, Menuet, Entrée) i pozawojskowej funkcji, jaką pełniły niemieckie zespoły muzyczne (sytuacja quasi-koncertowa), mogą odnosić się także do kręgu austriackiego.

Hoboisten maszerowali na przedzie regimentu i zaczęli grać rychło po tym, jak idący za nimi *Spielleute* (fleciści i dobosze) przestawali grać. W repertuarze dominowały marsze, wśród których można mówić o pewnej grupie powszechnie znanych utworów. Do najpopularniejszych należał *Dessauer Marsch* (pochodzący z około 1705 roku, znany także pod dwujęzycznym tytułem „So geht es ça donc”)⁷⁷, a także marsz przypisywany Fryderykowi Wielkiemu z okazji jego zwycięstwa pod Hohenfriedbergiem w 1745 roku⁷⁸.

⁷⁶ *Es Machen die Hautboisten alle Morgen vor des Obristen Quartier ein Morgen- Liedgen, einem in gaffälligen March, eine Entree und ein Paar Menuetten, davon die Obristen Liebhaber ist; und eben dieses wird auch des Abends wiederhohlet, oder wenn der Obriste Gasgebothe oder Assemblen anstellt, so lassen sie sich auf Violinen und Violonen, wie auch flöten deuten und anderen Instrumenten hören; Der Premier unter Ihnen muß das Componiren verstehen, um die Musik desto besser darnach zu reguliren. In marchiren gehen sie vor das Regiment, haben Corporals-Rang und gehören zum Stabe*, Hans Friedrich von Fleming, *Der vollkommene deutsche Soldat*, op. cit., s. 81.

⁷⁷ Pojawia się w operze Meyerbeera *L'Étoile du Nord*. (W:) Ibidem, s. 68.



Ilustracja 1. Kapela wojskowa⁷⁹. Rycina przedstawia defiladę wojsk z okazji wjazdu Marii Teresy do Pragi na koronację 12 maja 1743 roku⁸⁰. Widać tutaj zespół *Spiel*, czyli doboszy i flicistów, przed nimi zaś 10-osobowa *Harmonie* złożona z 6 obojów, dwóch rogów, dwóch fagotów.

Militärmusik występowała w tych miastach, w których przebywały oddziały wojsk. Na Morawach w drugiej połowie XVIII wieku regimenty wojskowe sił zbrojnych Monarchii Austro-Węgierskiej stacjonowały najpierw z uwagi na zagrożenie ze strony Prus, z racji „wojny siedmioletniej” (1756-1763), później zaś ze względu na niebezpieczeństwo związane z wojnami napoleońskimi. Większość z nich była skoszarowana w jednym miejscu przez wiele lat, co naturalnie powodowało, że losy muzyków wiązały się z życiem lokalnych społeczności – tak zawodowo jak i prywatnie. Na przykład w Kromieryżu po zakończeniu służby niektórzy muzycy regimentowi znajdowali zatrudnienie w zespole biskupa

⁷⁸ Bitwa pod Hohenfriedbergiem stoczona została 4 czerwca 1745 roku pomiędzy armią pruską a połączonymi siłami austriacko-saskimi. 5. pruski regiment dragonów Bayreuth przeprowadził wówczas słynną w dziejach armii pruskiej szarżę.

⁷⁹ *Dějiny České Hudby v obrazech od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*, Praha 1977, rycina 190.

⁸⁰ Odnosnie tej ryciny jest tu także adnotacja, iż była to bardzo popularna kapela, która pełniła ważną rolę w życiu muzycznym „cywilnej” Pragi.

Antonina Theodora Colloredo-Waldsee (np. Libor Kratochvila, Franz Lössel)⁸¹. Na Węgrzech aktywnie działała *Banda* generała Karolyiego Batthyány, która współpracowała z biskupem Batthyány. Na podstawie wspomnień Carla von Dittersdorfa wiadomo, jaki był pogląd w sprawie budowania relacji pomiędzy przedstawicielem lokalnej władzy a stacjonującym w mieście pułkiem. Wedle wspomnień kompozytora Maria Teresa miała zwrócić się do biskupa Adama Pataticha tymi słowami: *Będę Wam wielce zobowiązana, jeśli będziecie żyć w zgodzie z pułkiem w Grossvardein. Ta wskazówka – komentuje to Dittersdorf – wystarczyła biskupowi, aby przejawiał łaskawość całemu pułkowi, od właściciela po zwykłego wojaka*⁸².

Na podstawie scharakteryzowanych przez Emila Rameisa⁸³ ogólnych tendencji rozwojowych *muzyki wojskowej* można założyć, że były to zespoły złożone z 2 obojów, 2 obojów *Le Teille* (bądź klarnetów), 2 rogów i 2 fagotów⁸⁴. Działalność *muzyki wojskowej* na terenie krajów podległych monarchii była bardzo intensywna (np. występy w Czechach⁸⁵) i wymaga na pewno dalszych studiów, lecz wedle dzisiejszej wiedzy można stwierdzić, że kształt tych zespołów mieścił się w ramach pewnego paradygmatu funkcjonowania. Zasady działania, a także faktyczny obraz muzyki pułkowej (jej obsada) był kształtowany odgórnie, wedle

⁸¹ Działalność *muzyki wojskowej* w krajobrazie muzycznym Brna przybierała na znaczeniu od połowy XVIII wieku. Pod koniec stulecia zaś stanowiła znaczną konkurencję dla muzyków miejskich, którzy posiadali do tego momentu monopol na oprawę muzyczną wszelkiego rodzaju uroczystości miejskich, takich jak chrzciny, zaślubiny czy pogrzeby. Kronika miasta Brna z roku 1790 odnotowuje występy *muzyki wojskowej* przy uroczystościach miejskich, takich jak np. koncert przy przeglądzie wojsk na placu przed kościołem św. Tomasza 30 maja 1745 roku lub koncert *muzyki wojskowej* z okazji wizyty kardynała Juliusa Troyera (ołomuniecki biskup w latach 1745-1758) w prałaturze augustyniańskiego klasztoru 16 grudnia 1752 roku. Koncerty te odnotował wiele lat później *Österreichische Miliz-Almanach für Jahr 1790* (Nürnberg). Nie zachowały się jednak jakiegokolwiek wzmianki na temat obsady tych zespołów. (W:) Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, „Časopis Moravského Muzea“, nr 68, 1983, s. 119.

⁸² Carl von Dittersdorf. *Vzpomínky hudebníka XVIII. století – svému synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu*, przekład z niemieckiego: Václav Bělohavý, Praha 1959, s. 117. Tytuł oryginału *Lebensbeschreibung, seinen Sohne in die Feder diktiert* (pierwsze wydanie w 1801, później w Lipsku w 1940 roku).

⁸³ Emil Rameis, *Die Österreichische Militärmusik – von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*, op. cit.

⁸⁴ Ibidem, s.16-17.

⁸⁵ Szereg dokumentów relacjonuje występy muzyki pułkowej na ziemiach czeskich, co znalazło swój ślad w leksykonie Gottfrieda Johanna. Dlabacza (*Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Teil auch Mähren und Schlesien – drei Bände in einem Band*, Praga 1815, red. Paul Berner - 1998, Hildesheim-Zurich-New York), gdzie autor umieścił imiona muzyków działających w tych zespołach.

edyktów (okólników, rozkazów) wydawanych przez zwierzchnictwo sił zbrojnych, z cesarzową Marią Teresą na czele.

A zatem funkcjonowanie formacji instrumentalnych w armii, a ściślej rzecz ujmując, w armii austriackiej, było zinstytucjonalizowane. W II połowie XVIII wieku w wielu rejonach monarchii *Harmoniemusik* bądź funkcjonowała równolegle, bądź była tożsama z *Hautboistenbanden*, czyli z zespołami oboistów, wchodzącymi w skład regimentu wojskowego. Wedle Emila Rameisa, działalność *Hauboistenbanden* i ich specyfika są bardzo podobne we wszystkich formacjach wojskowych, to znaczy w piechocie, artylerii, kawalerii i innych (np. w wojskach przygranicznych).



Ilustracja 2. Szalamaista straży brandenburskiej około roku 1700. W tle, po lewej stronie widać innych muzyków grających na szalamajach⁸⁶.

⁸⁶ Johann Christoph Weigel, *Theatrum Musicum*, Nürnberg c.1715. Faksimile, Kassel 1961.

W kontekście *Hautboistenbanden* bardzo często pojawia się także *muzyka turecka* lub *janczarska*, które to pojęcia bywają mylnie z *Hoboisten* utożsamiane. Warto zatem w tym kontekście wyjaśnić, że *muzyka janczarska* w istocie stanowiła podwaliny dla wojskowej muzyki dętej XVIII wieku, głównie w zakresie instrumentarium. Działo się tak dlatego, że przez wiek XVII i XVIII rosła popularność instrumentarium tureckiego w Europie. Wielu władców zakładało podobne zespoły na „turecką modłę” w ramach swoich oddziałów bojowych. Kapele janczarskie zagrzewały polskie wojska w czasie odsieczy pod Wiedniem, a także budowały morale formacji wojskowych Augusta II Mocnego, elektora saskiego i króla polskiego.

W *muzyce janczarskiej*, składającej się zazwyczaj z instrumentów perkusyjnych i szalamai, nad melodię przedkładano rytm. Manifestowało się to głównie w użyciu całej gamy instrumentów perkusyjnych. Tego typu zespoły funkcjonowały w europejskiej *muzyce wojskowej* już w XVII wieku a nawet podczas tureckiego oblężenia Wiednia w 1529 roku. Termin *Türkische Musik* natomiast także objął swym obszarem znaczeniowym utwory, w których górował rytm, lecz *muzyka turecka* wykroczyła poza ramy wojskowe, przenikając na grunt cywilny. Nie jest możliwe – jak twierdzi Rameis⁸⁷ – jednoznacznie określić, czy *muzyka janczarska* była takim samym zjawiskiem jak *muzyka turecka*, czy możemy tu jedynie mówić o pokrewieństwie tych dwóch zjawisk. Pewne jest natomiast, że *muzyka turecka* korzystała niewątpliwie z instrumentarium właściwego tureckim piechurom (janczarom). Wartym podkreślenia jest także, że w II połowie XVIII wieku owo instrumentarium zostało dołączone do *Harmoniemusik* (czyli ośmioosobowego zespołu *Hautboisten*). Wówczas taki obszerny zespół także zyskiwał miano *muzyki tureckiej*, mimo iż trzonem obsadowym była formacja *Harmonie*.

Hautboistenbanden występowały także w innych formacjach wojskowych armii austriackiej – na przykład w kawalerii. W kawalerii istniały cztery rodzaje zespołów instrumentalnych: trębacze, flety i bębny (*Pfeifern und Tambouren*), oboiści oraz *muzyka turecka*. Wedle Rameisa, *nie wiadomo czy ‘oboiści’ grali także w pozycji*

⁸⁷ Emil Rameis, *Die Österreichische Militärmusik – von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*, op. cit., s. 23.

*konnej*⁸⁸, czy *tylko pieszej*. Wiadomo jedynie, że podczas jazdy konnej grano na instrumentach perkusyjnych (bębnach i werblach), czego dowodzą ryciny obrazujące kawalerię austro-węgierską z tego czasu. Austriacka formacja tytułowana jako *Hautboistenbande* księcia Nadasdy, stacjonująca w 1774 roku w miejscowości Eperies na Słowacji, składała się z 4 oboistów, 2 waltornistów, 2 fagocistów i kapelmistrza (Ladislav Rettig). Mimo wielonarodowego charakteru zespołów muzycznych armii cesarskiej (jak i pewnie samej armii), w tym konkretnym przypadku muzycy pochodzili z ziem czeskich⁸⁹.

Składy *oboistów* w kawalerii wzmacniane były także *muzyką turecką*. Wprawdzie w latach 1781-82 pojawiły się wyraźne regulacje, które zabraniały używania *muzyki tureckiej* w kawalerii, lecz w rzeczywistości rozmaicie przebiegało przestrzeganie owych ograniczeń⁹⁰. Mimo iż trębacze wydają się być podstawą *muzyki wojskowej*, to muzycy grający na trąbkach *melodycznych* bardzo często musieli mieć opanowany także inny instrument dęty. W ten sposób powstawały tak zwane *Harmonie konne* (*Harmonie zu Pferde*) składające się z trąbek, waltorni i puzonów, w miejsce instrumentów melodycznych wstawiano zaś prawdopodobnie także klarnety⁹¹.

A zatem *Hautboistenbande* funkcjonowały w następujących formacjach wojskowych:

1. Infanterie (piechota):

- w różnych wariantach, gdzie trzonem był skład 2 cl., 2 ob., 2 cr., 2 fg.;

2. Wojska przygraniczne:

4 ob., 2 cr., 2 fg.;

⁸⁸ Gra podczas jazdy konnej była możliwa. Dowodzą tego ryciny przedstawiające niemieckie kapele konne Fryderyka Wielkiego.

⁸⁹ Emil Rameis, *Österreichische Militärmusik – von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*, op. cit., s.101-105. Obecność muzyków czeskich w formacjach wojskowych była bardzo częsta. Dokumentuje to doskonale Johann Gottfried Dlabacz w leksykonie wydanym w Pradze w 1815 roku. (W:) Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Teil auch Mähren und Schlesien – drei Bände in einem Band*, op. cit., por. Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s.119.

⁹⁰ Ibidem, s. 105. Jeśli natomiast chciano kultywować działalność muzyczną bez uchybiania zarządzeniom, wykorzystywano głównie trąbki. Tego typu muzykowanie przybierało formę prostych sygnałów, do czego angażowano nie-muzyków (lecz sygnalistów), lub formę bardziej 'artystyczną', która wymagała umiejętności czytania nut itd.

⁹¹ Ibidem, s.106.

3. Artyleria (*Hautboistenbanden* uformowane tak samo jak w piechocie + *Spielleute* czyli duet: dobosz i flecista);

4. Kawaleria:

- obsada podobna jak w piechocie.

Podsumowując, stworzony model *muzyki wojskowej*, różnie tytułowany jako *Hautboistenbande*, *Hauboisten-corps* lub *Hoboistenbande* etc., przenikał do różnych środowisk społecznych. W toku niniejszej pracy wielokrotnie zostaną pokazane związki między środowiskiem muzyków pochodzących z oddziałów wojskowych (stacjonujących na terenie całej monarchii) a lokalnymi przedstawicielami arystokracji i duchowieństwa⁹². Z tej perspektywy wiadomo, w jaki sposób praktyka zespołów *Harmonie* przeniknęła do różnych środowisk na tak rozległym obszarze geograficznym. W przekonaniu autora pracy, dla rozwoju dworskiej praktyki *Harmoniemusik* w II połowie XVIII wieku muzyka regimentowa czy też pułkowa stanowiła doskonale zinstytucjonalizowany wzorzec funkcjonowania obsad dętych. Dzięki działalności *muzyki wojskowej* bowiem tego typu obsady dęte zostały skutecznie „zaszczepione” na teren środowisk arystokracji świeckiej i duchownej (*Militärmusik* wpłynęła także na realia muzyki miejskiej⁹³).

⁹² W kręgu kultury muzycznej ośrodków niemieckich w niektórych sytuacjach, to arystokrata był właścicielem *Harmoniemusik* i *Militärmusik*.

⁹³ Na przykład daty występów *muzyki wojskowej* w Brnie (30.05.1745, 16.12.1752) korespondują czasowo z pierwszymi świadectwami występowania tego typu muzyki w środowisku miejskim. Pozwala to w istocie domniemywać, że właśnie *muzyka wojskowa* mogła sprawić, iż ów typ podwójnie obsadzonej orkiestry dętej został rozpowszechniony w miastach. Wśród muzyków miejskich, tak zwanych *Türmer* („muzyków grających na wieżach kościelnych”) czy *Stadtpfeifer* (*piszczków miejskich*), w połowie stulecia zaczęły pojawiać się instrumenty i utwory znamionujące zmianę społecznych upodobań w kierunku *Harmoniemusik*. A zatem oprócz instrumentów dętych blaszanych, cynków, trąbek, puzonów, instrumentów smyczkowych, szalaimi i fletów - właściwych muzyce miejskiej – inwentarze instrumentów wykazują istnienie obojów, rożków angielskich, rogów („leśnych”), fagotów i klarnetów, dając tym samym okazję do utworzenia regularnej ośmiogłosowej *Harmonie*. Wszystkie te nowe instrumenty już w roku 1751 odnotowuje inwentarz ołomunieckiego *Türmmusiker* Bernarda Němca (Jiří Sehnal, Jiří Vysloužil, *Vlastivěda Moravská - Země a lid*, Brno 2001, s. 110. Rzecz jasna instrumenty te musiały pojawić się już przed datą sporządzenia inwentarza – 1751). W repertuarze zaś, oprócz muzyki kościelnej, sonat i tańców zaczęły pojawiać się formy typowe dla *Harmoniemusik* – *Partity* i *Kasacje*. Poza tym bardzo popularne były wariacje na znane melodie, w których swoimi talentami mogli popisać się poszczególni muzycy. Prawdopodobnie wykonywano też aranżacje operowe i baletowe - trudno jednakże o więcej informacji na ten temat. Można domniemywać, że oprócz *Harmonie* ołomunieckiego muzyka miejskiego Bernarda Němca analogiczne zespoły funkcjonowały także w innych miastach morawskich (Jihlava, Brno, Vyškov, Kromieryž).

W toku historii XVIII wieku *Harmoniemusik* zyskała w osobie arystokracji wielkiego patrona i opiekuna tej twórczości instrumentalnej. Nie oznacza to jednak, że w kręgu *muzyki wojskowej* wykonawstwo *Harmoniemusik* nie miało miejsca. Co więcej, wydaje się, że to zagadnienie stanowi wielki, nowy i niezagospodarowany badawczo teren. W 1795 roku Johann Ernst Altenburg podał, że partity Georga Druschetzký'ego są *powszechnie znane w armii cesarskiej (bey der R. Kayserl. Armee durchgängig bekannt)*⁹⁴. Korespondują z tym spostrzeżenia Rogera Hellyera: *Nawet w Wiedniu zespoły wojskowe były po części odpowiedzialne za wykonawstwo Harmoniemusik. To właśnie tu problem rozgraniczenia pomiędzy repertuarami: wojskowym i Harmoniemusik wykonywanymi przez [te same-MR] zespoły wojskowe jest najobszerniej dyskutowany*⁹⁵. Natomiast wedle Jiříego Sehnala, w morawskim Brnie *najważniejszym miejscem uprawiania Harmoniemusik była kapela garnizonowa*⁹⁶.

⁹⁴ Także w środowisku dworskich oboistów wykonywano, np. klasycznie instrumentowane – w rozumieniu rezygnacji z używania instrumentarium tureckiego – marsze. Achim Hofer uznaje to za dowód, że *cywilna Harmoniemusik* (jako zespół) wykonywała repertuar wojskowy (Achim Hofer, *Harmoniemusik-Forschung: Aktuell situiert – Kritisch hinterfragt, Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 25). W moim przekonaniu działał tu inny mechanizm. Marsze zinstrumentowane na klasyczną obsadę – jeśli np. weźmiemy pod uwagę marsze Franciszka Kramarza (Františka Vincenca Kramařa-Krommera) – stanowiły jedynie rodzaj artystycznego odwołania do stylistyki wojskowej.

⁹⁵ *Even in Vienna were the military in part responsible for performance of harmoniemusik. It is here that the confused problem of distinguishing between specifically military music and harmoniemusik played by military bands is most fully discussed.* Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 350. To spostrzeżenie jest wprowadzeniem do omówienia artykułu Johanna Ferdinanda von Schönfelda w *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796*, jednego z ważniejszych źródeł wiedzy o wiedeńskiej praktyce *Harmoniemusik*. Ta problematyka zostanie przedstawiona w punkcie o fenomenie socjologicznym *Harmoniemusik* we Wiedniu.

⁹⁶ Jiří Sehnal, *Die Bläserharmonie des Augustinerklosters in Altbrünn*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské University”, t. 8, 1973, s. 135.

Część II

HARMONIEMUSIK – FENOMEN SPOŁECZNY

3. *Harmoniemusik* w Czechach i na Morawach

3.1. Sytuacja społeczna w Czechach i na Morawach

3.1.1 Przemiany polityczne w XVII wieku

Pierwszy raz Habsburgowie pojawili się na terenie Czech i Moraw w latach 1437-1471, po czym nastąpił krótki okres panowania dynastii Jagiellonów (1471-1526). Ze względu na bezpotomną śmierć syna Władysława II Jagiellończyka, Ludwika II (zginął w 1526 r. w obronie Węgier przed Turkami), na mocy układu wiedeńskiego⁹⁷ (z 1515 r.) w 1526 roku Habsburgowie ponownie objęli tron czeski, a także stosunkowo małą część zachodnich ziem węgierskich⁹⁸. O ile jednak w XVI wieku Czechy cieszyły się pewną niezależnością, np. stanów szlacheckich, miały swój sejm, a urzędowym językiem był czeski, to w wieku XVII Habsburgowie ustalili zupełnie nowy porządek polityczny na tych ziemiach. Stało się to po dramatycznych wydarzeniach z pierwszej połowy XVII wieku: powstaniu czeskich stanów (1618-1620), bitwie pod Białą Górą (1620) i wojnie trzydziestoletniej (1618-1648), których genezą były konflikty narodowościowo-ustrojowe i religijne – katolicyzmu z innowiercami (w szczególności z protestantami).

Od kiedy ziemie te weszły w skład cesarstwa, narastała tu zasadnicza różnica co do koncepcji państwa. Po jednej stronie sporu stali Habsburgowie, opowiadający się za scentralizowanym systemem rządzenia (władza dziedziczna), po drugiej zaś czeska szlachta (reprezentowana przez tzw. stany), domagająca się utrzymania inicjatywy legislacyjnej oraz elekcyjnej⁹⁹. Wszystko

⁹⁷ Podczas rokowań 1515 roku w Wiedniu podpisano podwójny kontrakt małżeński. Młody Ludwik Jagiellończyk, król węgierski i czeski, miał poślubić wnuczkę cesarza Marię, natomiast wnuk cesarza Ferdynand brał za żonę Annę Jagiellonkę. Kontrakt zakładał, że w przypadku bezpotomnej śmierci Ludwika tron węgierski i czeski przypadnie jego habsburskiemu powinowatemu – czyli Ferdynandowi Habsburgowi. Tak też się stało. Ferdynand objął panowanie na tronie czeskim, jednak Węgry zostały obrócone w pole trójstronnej rywalizacji, o które walczyli Habsburgowie, Turcy i panowie węgierscy pod wodzą Jana Zapołyi. (W:) Norman Davies, *Boże igrzysko*, tłum. Elżbieta Tabakowska, Kraków 1991, s. 199.

⁹⁸ Większa część Węgier: środkowa i południowa została włączona do Turcji. Tylko Siedmiogród utrzymał charakter odrębnego księstwa, ale w zależności wasalnej od Turcji. (W:) Stanisław Arnold, Adam Tatomin, Władysław Kurkiewicz, Wiesław Żurawski, *Dzieje świata*, Toruń 1972, s. 202.

⁹⁹ Ibidem, s. 242-243.

nieuchronnie zmierzało do konfrontacji katolików, jako wyznawców modelu zarządzanego centralnie (Rzesza niemiecka), z protestantami (także z innymi wyznaniami), opowiadającymi się za podziałem władzy. Losami tego konfliktu żywotnie zaczęły interesować się inne kraje, którym bliska była opozycja takich dwóch postaw. Opcja antycentralistyczna, wyrażana przez zbuntowanych protestantów czeskich, korespondowała z nastrojami państw zaniepokojonych europejską ekspansją Habsburgów, takich jak Francja czy Szwecja. *W tym czasie w centrum zainteresowania stanęły czeskie stany, domagające się wolności religijnej i utrzymania stanowych swobód, co miało wyrażać ogólny sprzeciw wobec centralizacji; na tym gruncie zaś zawiązał się sojusz pomiędzy krajową a zagraniczną opinią publiczną*¹⁰⁰.

A zatem u progu XVII stulecia w Czechach gwałtownie narastały nastroje buntownicze skierowane przeciw Habsburgom. Wprawdzie na horyzoncie pojawiały się czasem pewne doraźne zwycięstwa czeskiej opozycji¹⁰¹, ale – ogólnie rzecz ujmując – Habsburgowie regularnie ograniczali swobody religijne i wyznaniowe. W tym czasie do rozpoczęcia wojny wystarczyła już tylko iskra, za którą uznaje się tzw. drugą defenestrację praską¹⁰², która *rozsupłała węzeł gordyjski*¹⁰³. Defenestracja to określenie, które w dziejach narodu czeskiego oznacza wyrzucenie przez okno pałacu na Hradczanach w Pradze w 1618 roku namiestników habsburskich (Vilema Slavaty z Chlumu i Košumberka oraz Jaroslava Bořity z Martinic, wraz z nimi także pisarza Filipa Fabricusa – za *niestosowne zapiski*). Mimo pozorów spontanicznej akcji był to dokładnie zaplanowany spisek. Wprawdzie powstańcy od jakiegoś czasu przygotowywali

¹⁰⁰ „The Czech lands, then, became one of the focal points of the conflict where a programme of freedom of religion and the maintain the liberties of the estates represented a defence against centralization and, at the same time, linked the domestic and foreign ‘representative’ public” (W:) Josef Petraň, Lydia Petraňova, *The White Mountain as a Symbol in Modern Czech History*, „Bohemia in History”, red. Mikuláš Teich, Cambridge 1998, s. 144.

¹⁰¹ Tuż przed powstaniem stawowskim, w 1609 roku, cesarz Rudolf II zatwierdził na krótko czeskim stanom wolność religijną i przywileje stanowe. (W:) Stanisław Arnold, Adama Tatomir, Władysław Kurkiewicz, Wiesław Żurawski, *Dzieje świata*, op. cit., s. 242-243.

¹⁰² I defenestracja miała miejsce w 1419 r. Wówczas w czasie wojen husyckich, podczas sporu w Radzie Miasta, zostało wyrzuconych przez okno ratusza praskiego siedmiu katolickich rajców.

¹⁰³ Radek Fukala, *Sen o odplatě- dramata třicetileté války*, Praha 2005, s. 20.

powstanie, ale nie chcieli od razu wywoływać otwartego konfliktu z Habsburgami. Dlatego wybrali taką formę buntu, w którym wyrzucenie dwóch namiestników przez okno, odbyło się bez przelewu krwi¹⁰⁴ – a tym zrazić mogliby do siebie przedstawicieli zgromadzonych stanów. Oficjalnie wszystko miało pozory działania *lege artis*. Spiskowcy twierdzili bowiem, że ich akcja była wymierzona przeciw urzędnikom, którzy wykorzystali swój urząd dla własnej korzyści, czym znieważyli cesarza, czeskie stany i społeczności niekatolickie.

Defenestracja praska roku 1618 stała się początkiem powstania stawowskiego czy też tzw. czeskiej rebelii, a w dalszej konsekwencji wojny trzydziestoletniej¹⁰⁵. W 1619 roku władze cesarską objął Ferdynand II, lecz czeskie stany nie uznały jego praw do korony i powołały rząd tymczasowy złożony z 30 dyrektorów. Królem zaś obwołano Fryderyka Falckiego, elektora Palatynatu, przywódcę Unii Ewangelickiej, tzw. „zimowego króla”, ponieważ rządził tylko w okresie jednej zimy 1619/20 r.

8 listopada 1620 roku doszło do historycznej bitwy pod Białą Górą. Na obrzeżach Pragi katolicy Habsburgowie zjednoczeni pod nazwą Świętej Ligi rozgromili czeskie stany sprzymierzone z Unią Ewangelicką. Jest to symboliczna data, do dziś funkcjonująca jako cezura historyczna w Czechach i na Morawach. To także moment decydujący w dziejach czeskiej państwowości, a także w historii narodowej kultury i sztuki; od tej pory, przez około 200 lat, władzę na tym terenie przejęła dynastia Habsburgów.

Wszelkie niepodległościowe dążenia z doby „przedbiałogórskiej” – ogólnie rzecz ujmując, oznaczające konflikt swobód stanowych z koncepcją państwa zcentralizowanego – zostały powstrzymane. *Ad acta* trzeba było odłożyć marzenia

¹⁰⁴ Namiestnicy spadli na zbiorowisko śmieci i papierów, które były zebrane pod oknami. Najlepiej upadek zniósł pisarz Fabricius, który błyskawicznie uciekł do Wiednia, by tam zdać szczegółową relację. Wkrótce zresztą jako odszkodowanie dostał tytuł szlachecki *von Hohenfall* (upadek z wysoka). Upadek Martinica także obył się bez większego szwanku – szybko znalazł schronienie w pałacu Lobkowitza, by jeszcze tego samego wieczoru zbiec do Bawarii. Najgorzej wyrzucenie zniósł Slavata – miał wstrząs mózgu i stracił przytomność. Bardzo pomogli mu jego służący i przetransportowali go również do lobkowitzkowskiej siedziby, gdzie właścicielką była wówczas Polyxena z Lobkowic (jej ogród graniczył z dziedzińcem, na który wyrzucono namiestników i pisarza). Tuż po zdarzeniu główny organizator spisku Jindřich Matyáš, hrabia Thurn stanowczo nalegał, aby właścicielka pałacu wydała rajcom zbiega. Jednak - jak pisze Radek Fukala – pani Polyxena nie dała się zastraszyć. Przybyłym tłumaczyła, że stan Slavaty jest beznadziejny. Po roku Slavata wyzdrowiał i wyemigrował z małżonką do Saksonii. (W:) Ibidem, s. 35.

¹⁰⁵ Defenestrację uznaje się oficjalnie za początek wojny trzydziestoletniej. Lecz już po incydencie w Donauwörth w 1607 roku, kiedy to Maximilian I Bawarski zajął niemieckie miasto w dużej części złożone z protestantów właściwie można mówić o eskalowaniu konfliktu. W 1608 roku spowodowało to założenie Unii Ewangelickiej, w 1609 zaś – w odpowiedzi – Unii Katolickiej. (W:) Ibidem, s. 20.

o roli owych stanów jako gospodarczej podstawy wraz z silną pozycją np. stanu rycerskiego. Natomiast wszelkie absolutystyczne procesy – także sprzed Białej Góry – zyskały na intensywności. Jak zauważa Jiří Kroupa w książce *Alchemia szczęścia bogate rody dalej się bogaciły, biedne dalej biedniały*¹⁰⁶.

Począwszy od drugiej połowy XVII wieku budowana był potęga polityczna Wiednia, który stał się stolicą monarchii i gdzie przeniesiono z Pragi dwór cesarski, odbierając czeskiej stolicy dotychczasowe znaczenie polityczne. Wraz z tym faktem zmieniają się proporcje demograficzne. Z jednej strony zatem po wojnie zaobserwować można zdziesiątkowane populacje krajów podległych, z drugiej zaś, rosnącą liczbę obywateli wiedeńskich. Podczas wojennej zawieruchy to właśnie „kraje dziedziczne” – jak np. Czechy w latach 1639-1648 podczas okupacji Szwedów – stały się mimowolnym gospodarzem konfliktów militarnych (w tym wypadku konfliktów wojsk szwedzkich z siłami cesarskimi). Przed wojną szacunkowa populacja Czech to około 2,5 do 3 mln obywateli, natomiast w roku Pokoju Westfalskiego (1648) oszacowano liczbę mieszkańców na 700-800 tysięcy obywateli¹⁰⁷. Na przykład w Pradze, w której w dobie Rudolfa II zamieszkiwało około 60 tysięcy obywateli, po wojnie odnotowano jedynie 40 tysięcy. Po dalszych wojennych wydarzeniach w roku 1754 było tu 59 000, w roku 1771 – 80 751 mieszkańców. Wiedeń natomiast, który w dobie rudolfskiej (około roku 1683) był mniej liczny niż Praga, od początku XVIII stulecia odnotowywał wzrost liczby mieszkańców – w roku 1754 było to 175 tysięcy, a w 1771 – 190 tysięcy obywateli¹⁰⁸.

Po białogórskim zwycięstwie Habsburgów koronę czeską ponownie objął zdetronizowany wcześniej Ferdynand II. Zaczął on przeprowadzać okrutną czystkę wśród czeskiej arystokracji. 21 czerwca 1621 roku na rynku starego miasta w Pradze stracił 27 przywódców rebelii, konfiskując ich mienie. W 1627 roku zaś Ferdynand II wydał edykt, w którym zlikwidował ostatecznie jakąkolwiek moc legislacyjną stanów¹⁰⁹. Poza tym cesarz odebrał szlachcie jej przywileje i –

¹⁰⁶ Jiří Kroupa, *Alchymie Štěstí – pozdní osvícenství a moravská společnost*, Brno 1986, s. 16.

¹⁰⁷ Stanisław Arnold, Adama Tatomir, Władysław Kurkiewicz, Wiesław Żurawski, *Dzieje świata*, op. cit., s. 246.

¹⁰⁸ Václav Ledvinka, Věra Přenosilová, *Některé stránky dějin pozdního středověku do raného 19. století*, (W:) *Dvě evropské metropole v běhu století Praha – Vídeň*, Praha 2004, s. 49-50.

¹⁰⁹ Petr Mata, *Svět České aristokracie*, op. cit., s. 74.

jak zauważa Petr Mata w monografii czeskiej arystokracji¹¹⁰ – doprowadził do nobilitacji nowej arystokracji na nieznaną dotąd skalę. Konstytuując „nowych książąt”, w dużej mierze odwdzieczył się za lojalność w czasie konfliktu. Wynagradzał niedogodności podczas wygnania oraz więzienie tym, którzy sprzeciwili się *nikczemnej rebelii*. Powszechnie konfiskowano wówczas mienie, które odbierano jednym, by dawać drugim. Beneficjentami dóbr uzyskanych po konfiskatach stały się rody usytuowane blisko cesarskiego dworu; na Morawach były to np. książęta: Liechtenstein, Dietrichstein i Kaunitz.

Podstawą skutecznej władzy w ramach systemu feudalnego była – rzecz jasna – określona hierarchia, na czele której stał właściciel majątku ziemskiego (zamku, miasta): arystokrata lub przedstawiciel władzy kościelnej. Od owego właściciela poprzez szereg poddanych rozciągał się cały podległy mu aparat urzędniczy, który charakteryzował się szeregiem relacji ekonomicznych i socjalnych. Na tym szczeblu „właściciela” doszło w okresie pobiałogórskim do najbardziej doniosłych i mających swe dalekosiężne konsekwencje, zmian. Ponieważ nie można było w świetle obowiązującego prawa odebrać szlachetnie urodzonym ich pochodzenia, cesarz nobilitował wedle struktury tytularnej Rzeszy Niemieckiej nową arystokrację (nadając jej godności szlacheckie). Jednym z rezultatów tych zmian na terenie królestwa Czech była dewaluacja tytułów szlachetnie urodzonych. I tak, np. w Czechach znaczenie tytułu Pana (*Herr*), który w okresie przedbiałogórskim nosiły wszelkie arystokratyczne rody, zmalało do poziomu *wolnego Pana (Freiherr)*.

Pierwsza odsłona wojny trzydziestoletniej miała swoje miejsce na terenie Czech, później natomiast przeniosła się na inne kraje europejskie¹¹¹. Także jej schyłek miał miejsce w kraju świętego Wacława. W 1645 roku Szwedzi rozbili bowiem w czeskich Jankowicach wojska cesarskie. Wynik wojny w Europie był dla Habsburgów niepomyślny, ponieważ Rzesza Niemiecka straciła dotychczasowe znaczenie polityczne. Jednak zawarty w 1648 roku Pokój Westfalski pozwalał na absolutne podporządkowanie Monarchii – Czech, Moraw i części Węgier. Habsburgowie wojnę przegrali w Europie, ale nie u siebie. Tu, na

¹¹⁰ Ibidem, s. 67.

¹¹¹ Wydaje się, że jedną z przyczyn tak skomplikowanego przebiegu tej wojny było niezdecydowanie, brak zaufania i kruchość koalicji tworzących się po obu stronach konfliktu.

terenie Czech, Moraw i Węgier ich władza jeszcze się umocniła. Dodatkowo stwierdzić należy, że wojna trzydziestoletnia swoim wyniszczającym zasięgiem objęła wszystkie znaczące państwa Europy, jednak najbardziej dotknęła krainę Czech i Moraw¹¹². Ówczesne potęgi europejskie, takie jak Szwecja czy Francja, wyszły z wojny zwycięskie, w dodatku ze sporymi *łupami wojennymi*, natomiast Czechy i Morawy ucierpiały najbardziej¹¹³. W dużym uogólnieniu można powiedzieć, że owoce zwycięstwa w tej wojnie, w której pierwsze odważne wyzwanie dotychczasowemu porządkowi rzuciły Habsburgom czeskie stany, zebrali ich początkowi sprzymierzeńcy.

3.1.2. *Harmoniemusik* w służbie kościoła

Utwory na *Harmonie* dętą były wykonywane w środowisku wojskowym, miejskim, dworskim i kościelnym. Jednakże w świetle rozrywkowej proveniencji *Harmoniemusik* zaskakuje niewątpliwie fakt, że począwszy od połowy XVIII wieku regularnie rozwijano te zespoły w środowisku kościelnym. Najlepiej udokumentowane świadectwa działalności *Hoboisten* na Morawach znajdują się w archiwum diecezji ołomunieckiej (biblioteka zamkowa w Kromieryżu) i w bibliotece klasztoru Augustynianów w Brnie (*Moravské Zemské Museum, Oddělení Dejín hudby* – Muzeum im. Leoša Janačka). Zasoby archiwalne tych ośrodków dowodzą niezbiecie, że w zakonach i diecezjach praktyka wykonawcza rozwijała się niezwykle prężnie i systematycznie ze stałym wsparciem hierarchów kościelnych. *Harmoniemusik* przeniknęła do środowiska kościelnego w postaci:

- a. partit, transkrypcji i aranżacji na *harmonię dętą*;
- b. jako zestaw instrumentalny towarzyszący kompozycjom mszalnym i żałobnym (np. *Salve Regina*, pieśni i marsze żałobne).

Zakresy wykorzystania zespołu *Harmonie* w ramach praktyki muzyki kościelnej zostaną omówione szczegółowo w kontekście *Harmoniemusik* kościelnej na Morawach i w Czechach. W tym miejscu jednak warto postawić pytanie: dlaczego świecka muzyka instrumentalna, poza paroma wyjątkami w

¹¹² Jan Němeček, *Nástin české hudby XVIII století*, Praha 1955, s. 27.

¹¹³ Na przykład pobyt Szwedów w Ołomuńcu spowodował katastrofę miasta, które przed nadejściem okupanta w roku 1640 liczyło 30 000 mieszkańców. Po ich odejściu, w roku 1650 w mieście pozostało 1675 obywateli. (W:) Radek Fukala, *Sen o odplatě- dramata třicetileté války*, op. cit., s. 362.

kompozycjach *Salve Regina* czy *Pange Lingua*, nie odwołująca się do religijnej symboliki, stała się tak popularna w tym kręgu społecznym? Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać w konsekwencjach opisanych wyżej wydarzeń.

Po bitwie pod Białą Górą – zgodnie z zasadą *cuius regio, eius religio*¹¹⁴ – rozpoczęto katolicyzację krajów dziedzicznych dynastii Habsburgów. W roku 1627 kościół zyskał wpływ na politykę państwa dzięki reprezentacji w parlamencie. Od tego momentu można mówić o nowej drodze rozwoju arystokracji, która korzystając z rzymsko-katolickiego zorientowania głównego kierunku ideologicznego państwa, w stanie duchownym upatrywała główną szansę na odbudowanie swojej pozycji materialnej¹¹⁵. Prawdziwe powołanie religijne było wśród tej arystokracji duchownej rzadkością, bowiem jej głównym celem było uzyskanie wysokiego statusu społecznego i dostatku materialnego. (Najbogatsze biskupstwa – ołmunieckie i wratysławskie – były pod koniec XVII wieku obsadzone członkami lub krewnymi dynastii panującej.) A zatem arystokracja, po osiągnięciu odpowiedniego awansu w hierarchii kościelnej, koncentrowała uwagę na gromadzeniu dóbr, nie rezygnując przy tym z wystawnego i niezwykle kosztownego trybu życia, z czego już wkrótce zaczęła słynąć. Zamiłowanie do przepychu znajdowało swój wyraz w utrzymywaniu licznej służby, wśród której nie mogło zabraknąć okazałej liczby muzyków. Dla przykładu służba biskupa Lichtensteina-Castelcornio (panującego w diecezji ołmunieckiej w latach 1664-1695) liczyła około 100 osób, wśród nich znajdowało się 20 strażników oraz liczna kapela¹¹⁶. Zaś na dworze wratysławskiego biskupa i mohucskiego kurfirsta Franciszka Ludwika Falckego-Neuburskiego (1664-1732) zatrudniona była służba licząca 180 dworzan.

¹¹⁴ Zasada przyjęta podczas Pokoju Augsburskiego w 1555, która oznacza dosłownie: *czyja władza, tego religia*.

¹¹⁵ Kler otwierał drogę przystąpienia do stanu duchownego dla wszelkich klas społecznych, dając czasem szansę na awans w hierarchii kościelnej zdolnym i pracowitym księżom, ale bez odpowiedniego pochodzenia szlacheckiego. W efekcie dochodziło do sytuacji, że arystokrata z pochodzenia, wstępując w stan duchowny, musiał pogodzić się z faktem, że jego zwierzchnikami byli księża wywodzący się z ludu. (W:) Petr Mátě, *Svět české aristokracie 1500-1700*, op. cit., s. 479.

¹¹⁶ Osiągnięcia tego ośrodka muzycznego zyskały poczesne miejsce w opracowaniach z zakresu historii muzyki europejskiej tego okresu. Znalazły swoje odbicie m.in. w pracach Guido Adlera, *Studien zur Geschichte Wiener Meßkompositionen* („Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, t. IV, 1916, t. 2), Christiana D’Elverta, *Geschichte der Musik in Mähren und Österreichisch-Schlesien* (Brünn 1873), Paulla Nettla, *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte* (Brünn 1927).

Z arystokratycznego pochodzenia duchowieństwa wynikało zamiłowanie do przepychu, wystawności oraz podążanie za obowiązującą modą. Dostojnicy kościoła starali się kształtować lokalne życie muzyczne na wzór dworu wiedeńskiego. Toteż repertuar zachowany w archiwach przyklasztornych i diecezjalnych jest poniekąd odwzorowaniem tendencji i mód obowiązujących w stolicy monarchii¹¹⁷.

Znajomość tych faktów pozwala zrozumieć, dlaczego począwszy od ostatnich dekad XVII wieku pod auspicjami biskupstw oraz zakonów w kościołach i ich okolicach rozwijała się muzyka świecka. Stwierdzić można nawet, że w kręgu kościelnym żywo reagowano na nowe prądy muzyczne. Świadczy o tym obecność wiedeńskiego repertuaru, np. transkrypcji operowych, w zasobach klasztoru augustyniańskiego czy na zamku w Kromieryżu (jednego z ośrodków diecezji ołomunieckiej). Poza tym można także zakładać, że o wiele prościej było zadbać o wykonanie tylu rozmaitych dzieł operowych czy uwertur zaaranżowanych na *Harmonie*, niż przygotować podobną ilość premier teatralnych.

Typowym przedstawicielem swojej epoki był arcybiskup diecezji ołomunieckiej Anton Theodor Colloredo-Waldsee (1771-1811), który lubował się w pełnych przepychu i blichtru akademiach muzycznych, na repertuar których składały się występy *Harmoniemusik*. Na te święta zapraszał książęta i szlachtę, by oddając im w ten sposób należny honor, zaskarbić sobie sympatię dworu. Podczas kadencji tego biskupa dokonało się przewartościowanie społecznych upodobań, u progu nowego wieku oznaczające schyłek *Harmoniemusik* i zmianę jej społecznej funkcji. Jak potwierdzają to dokumenty z tego okresu, na początku XIX stulecia ów przepych, z którego słynął arcybiskup, jak również jego skłonność do subtelnej i wyrafinowanej dyplomacji, uznawano już za cechy nieco przestarzałe i sprzeczne z duchem nadchodzącej właśnie epoki.

W 1773 roku spośród 154 klasztorów zakonu jezuitów, zakonu, który wywierał istotny wpływ na edukację muzyczną w Czechach, edyktem cesarskim

¹¹⁷ Bliskość kontaktów muzycznych np. Kromieryża i Wiednia (współpraca między wiedeńskimi i kromieryżskimi kopistami) jest opisana w artykułach Jiříego Sehnala pt. *Die Musikkapelle des Olmützer Erzbischofs Anton Theodor Colloredo-Waldsee 1777-1811*, „Die Musikforschung”, nr 24, 1971, s. 141, a także w artykule pt. *Musikalische Beziehungen zwischen Kroměříž und Wien in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts* (W:) *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhundert*, red. Pavol Polák, Bratislava 1993, s. 145 - 150.

rozwiązanych zostało 39, zredukowano działalność 31 następnych, 14 przygotowano do likwidacji, a jedynie 67 pozostawiono¹¹⁸. Około roku 1784 praktycznemu rozwiązaniu uległa także słynna kapela arcybiskupa Josepha von Batthyány w Pressburgu (dzisiejsza Bratysława), w 1778 roku wyniesionego do rangi kardynała kościoła katolickiego na Węgrzech¹¹⁹. Oprócz ekonomicznych ograniczeń postulat laicyzacji życia i ograniczenia władzy kościelnej został także upostaciowany w zmianach repertuarowych istniejących zespołów. Pośród kapel utrzymywanych przy diecezjach w II połowie XVII wieku, mimo, że – jak dowiodły tego powyższe przykłady – dostojnicy kościelni w wielu przypadkach pochodzili z kręgów szlacheckich, w repertuarze wciąż dominowała muzyka religijna. Natomiast około połowy XVIII wieku można prześledzić ogólną zmianę proporcji na korzyść świeckiej muzyki instrumentalnej (w postaci koncertów, symfonii, sonat, muzyki użytkowej, a nawet tanecznej)¹²⁰.

Podsumowując, dobrze zachowane zabytki muzyczne (w tym *Harmoniemusik*) w archiwach przyklasztornych i diecezjalnych w Czechach, a przede wszystkim na Morawach, to zasługa dostojników kościoła o arystokratycznej proveniencji. Oni bowiem w ramach diecezji i kurii organizowali struktury dworskie, w których znaczna ilość starań (także niemałe fundusze) poświęconych było utrzymywaniu kapel muzycznych. Gdy zaś w życie zaczęły wchodzić rozporządzenia józefińskie dotyczące degradacji roli Kościoła, znalazło to wyraźne odbicie w muzyce (repertuar, obsady).

W 1796 roku w *Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag* Josef Ferdinand Schönfeld napisał, że *oprócz kapeli książąt Schwarzenberg prawie żadna już nie egzystuje*. Stwierdzenie to jest oczywiście dalekie od prawdy, ale sygnalizuje pewną ogólną tendencję, która wówczas stawała się coraz powszechniejsza, a oznaczała likwidację świeckich, „duchownych” oraz miejskich zespołów

¹¹⁸ Robert Joseph Kerner, *Bohemia in the Eighteenth-Century*, New York 1932, wydane powtórnie przez AMS Press w roku 1969, s. 43. Por. Sterling E. Murray, *Bohemian Musicians in South German 'Hofkapellen' During the Late 18th Century*, „Hudební věda”, nr 15, 1978, s. 155.

¹¹⁹ Adolf Meier, *Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyany, in den Jahren 1776 bis 1784*, „Haydn Jahrbuch“, t. 10, 1978, s. 84.

¹²⁰ Jiří Sehnal, *Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahr 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik*, „Archiv für Musikwissenschaft“, nr 29, 1972, s. 304.

Harmoniemusik. Ich repertuar i większość funkcji muzycznych zostały bowiem przejęte przez muzykę wojskową.

3. 1. 3. Muzycy czescy - emigracja w XVIII wieku

Karty historii muzyki obfitują w przykłady działalności muzyków czeskich w największych miastach osiemnastowiecznej Europy. W różnych ośrodkach niemieckich, włoskich, francuskich (Paryż), rosyjskich i angielskich artyści z kraju św. Wacława oraz Cyryla i Metodego (Moraw) zaznaczyli się jako instrumentalści, organizatorzy dworskiego życia muzycznego oraz kompozytorzy¹²¹. W ramach refleksji historyczno-muzycznej uznano to za cechę typową dla historii czeskiej kultury XVIII wieku, samo zjawisko nazywając *emigracją czeskich muzyków*. Autorem takiego ujęcia zagadnienia był pionier czeskiej muzykologii Vladimir Helfert (w latach dwudziestych XIX wieku), który tłumaczył exodus muzyków prześladowaniem wyznań niekatolickich (w tym przede wszystkim protestantów). Jednakże – jak zauważa Sterling E. Murray – owe prześladowania mogły być podstawą emigracji jedynie w latach 40., np. w przypadku rodziny Benda, natomiast największa fala wyjazdów z kraju przypadała na II połowę XVIII wieku i nie była spowodowana religijną nietolerancją. W 1964 roku Milan Poštolka w publikacji *Die Böhmische Musikeremigration* uznał, że ów termin w odniesieniu do przesiedleń muzyków z terenu Czech został ukonstytuowany w toku XIX-wiecznej refleksji muzykologicznej, natomiast w XVIII stuleciu nie znajdował zastosowania¹²². W tym kontekście użycie terminu emigracja zakwestionowała też całkowicie Undine Wagner w pracy *Das Wirken böhmischer Komponisten im Raum Berlin/Potsdam. Ein Beitrag zum Problem der sogenannten böhmischen Musiker-Emigration im 18. Jahrhundert*. W ten sposób pogląd Vladimira Helferta stał się zaczątkiem dyskusji, w której dokonano szczegółowego

¹²¹ Sterling E. Murray, *Bohemian Musicians in South German 'Hofkapellen' During the Late 18th Century*, op.cit., s. 153-173.

¹²² Milan Poštolka, *Die Böhmische Musikeremigration* (W:) *Internationaler Sommerkurs für Musikbibliothekare*, 1964 (Zusammenfassender Bericht), Berlin 1965, s. 8. Por. Undine Wagner, *Böhmische Musiker-Emigration im 18. Jahrhundert – eine Legende in der Musikgeschichtsschreibung*, (w:) *Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno*, t. 24, „Colloquium Musica ac Societas (1740-1815)“, red. Petr Macek, Brno 1989, s. 125, s. 131, przyp. 2.

przeegzaminowania zasadności użycia terminu emigracja. Uzyskane konkluzje zaś doprowadziły niewątpliwie do głębszego poznania istoty zagadnienia.

Rozległa argumentacja kwestionująca uznanie przesiedleń czeskich artystów za emigrantów dotyczy wielu aspektów tego zjawiska, związanych z losami zawodowych muzyków w Czechach, a także ze zmiennymi realiami socjalnymi, w jakich przyszło im funkcjonować.

Wiadomo, że od początku XVIII wieku obranie życiowej drogi oznaczającej profesjonalną działalność muzyczną było w Czechach i na Morawach bardzo popularne. Jak dowodzą życiorysy Carla Dittersa z Dittersdorfu (von Dittersdorf¹²³) czy Vojtěcha Jírovca, dzięki muzycznej profesji można było nawet liczyć na społeczny awans¹²⁴. Edukacja muzyczna była częścią planu szkolenia w seminariach jezuickich¹²⁵. W konsekwencji, w II połowie XVIII wieku doszło do nasycenia rynku pracy, co oznaczało dysproporcję pomiędzy liczbą utalentowanych muzyków a możliwościami dobrze płatnego zatrudnienia. Bardzo często muzykom pozostawało objęcie mało opłacalnego stanowiska kantora, organisty lub *Regenschori*. Jak stwierdza Sterling E. Murray, w okresie przedbiałogórskim system scentralizowanej monarchii z siedzibą w Pradze przeciwdziałałby takiej sytuacji; jednak po wojnie trzydziestoletniej i śmierci czeskiego króla Rudolfa II (1612), kiedy to rozwiązano dwór praski, Habsburgowie zaczęli sprawować władzę absolutną z Wiednia. Wraz z przeniesieniem głównej siedziby dworu do nowej stolicy przeprowadziły się też rody arystokratyczne, co w długofalowej perspektywie drastycznie ograniczyło muzykom możliwości znalezienia pracy w Czechach¹²⁶.

¹²³ Jak wielką radością dla młodego Carla Dittersa i jego rodziny był angaż do służb księcia Hildburghausen świadczy fragment z jego wspomnień, w którym po udanym przesłuchaniu książę pyta młodego muzyka, czy chce wstąpić do jego służby, na co ów pada na kolana i woła: *O dobrotliwy panie chcę! (...) Kiedy dojechalismy do domu, niosąc tak dobrą nowinę, moja droga matka rozplakała się z radości. Jeszcze tego wieczora wezwalismy wszystkich przyjaciół, którzy z mojego szczęścia radowali się tak jak ja.* (W:) Carl von Dittersdorf. *Vzpomínky hudebníka XVIII. století –svemu synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu*, op. cit., s. 16.

¹²⁴ W 1773 roku Ditters otrzymał tytuł szlachecki, który pozwolił mu objąć posadę hetmana (w biskupstwie wratisławskim).

¹²⁵ Wypowiedzi Charlesa Burney'a na temat edukacji muzycznej dzieci i młodzieży zostaną przytoczone w punkcie omawiającym fenomen socjologiczny *Harmoniemusik* w Czechach. (W:) Charles Burney, *Hudební cestopis 18. věku – hudba v zrcadle doby*, tom 4, Praga 1966, s. 277.

¹²⁶ Sterling E. Murray, *Bohemian Musicians in South German 'Hofkapellen' During the Late 18th Century*, op. cit., s. 154.

W drugiej połowie XVIII stulecia sytuację muzyków dodatkowo skomplikowało ograniczenie wydatków na działalność kapel dworskich (efekt pogarszającej się sytuacji ekonomicznej Monarchii). Wspomniane rozwiązanie klasztorów jezuickich także przyczyniło się do powszechnego poszukiwania pracy w innych rejonach Rzeszy Niemieckiej oraz w innych krajach. W 1800 roku Franz Němeček napisał w *Allgemeine Musikalische Zeitung*, że *czescy muzycy są rozproszeni po wszystkich znanych orkiestrach europejskich, zyskując wielką sławę zarówno jako instrumentalisci, jak i kompozytorzy*¹²⁷.

Poza względami ekonomiczno-socjalnymi, które leżały u podstaw wychodźstwa, warto zwrócić uwagę na, być może mało eksponowane w tym kontekście, kwestie artystyczne. Otóż, w wielu przypadkach kompozytorzy i muzycy odczuwali niedosyt możliwości artystycznego rozwoju, a także niemożność urzeczywistnienia wykonawczych czy też kompozytorskich zamierzeń i ambicji¹²⁸. Tego typu odczucia inspirowały muzyków do podróży i artystycznych poszukiwań po całej Europie, w której trwała ożywiona wymiana kulturalna¹²⁹. Wielkie miasta i wpływowe ośrodki kulturalne stwarzały szansę na odbycie studiów, karierę solistyczną oraz zatrudnienie w renomowanych instytucjach muzycznych. Takie przyczyny ruchu wędrownego nie były jedynie czeską właściwością. Krajowe i zagraniczne zmiany miejsca pobytu (czasowe i stałe), jak i częste zmiany miejsca pracy muzyków różnych nacji można zaobserwować na przestrzeni całej historii muzyki. Zdarzają się oczywiście okresy szczególnego nasilenia takich tendencji, jak na przykład europejska ekspansja Niderlandczyków na przełomie XV i XVI wieku lub powszechna obecność muzyków włoskich pod koniec XVII i na początku XVIII stulecia, ale tych przesiedleń nie określa się mianem emigracji. Jak pisze Undine Wagner, najbardziej zauważalny udział czeskiego potencjału twórczego w Europie miał miejsce w II połowie XVIII i trwał

¹²⁷ Franz Němeček, *Über den Zustand der Musik in Böhmen*, „Allgemeine Musikalische Zeitung“, 9 kwiecień, 1800, s. 488. Por. Ibidem.

¹²⁸ Jiří Fukač, *Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten in der Musikgeschichte der böhmischen Länder in Beziehung zur Mannheimer Schule (Stand der Forschung)*. (W:) „Colloquium Musica Bohemica et Europaen Brno 1970“, red. Rudolf Pečman, Konferenzbericht, Brno 1970, s. 227.

¹²⁹ Kulturowa ekspansja przekraczała czasem terytorium starego kontynentu, czego dowodem jest emigracja muzyków morawskich, którzy przenieśli praktykę *Harmoniemusik* do Ameryki Północnej. Patrz. Roger Hellyer, *The Harmoniemusik of the Moravian Communities in America*, „Fontes Artes Musicae”, nr 27, 1980, 95-108.

do pierwszej dekady XIX wieku. Jest to wszakże tylko część długofalowego procesu rozwojowego, ponieważ czescy artyści byli zauważalni w Europie zarówno przed, jak i po owym okresie.

W przekonaniu autora pracy, nie można jednak w stosunku do muzyków czeskich w XVIII wieku całkowicie wykluczyć zastosowania terminu emigracji. Omówione realia socjalno-ekonomiczne oraz artystyczne współtworzą odmienne od religijnego podłoże opuszczania ziemi ojczystej¹³⁰, co wedle Undine Wagner dyskwalifikuje użycie terminu w dzisiejszym rozumieniu, w którym emigracja to opuszczenie ojczyzny z uwagi na dyskryminację polityczną, religijną i narodowościową¹³¹. Jednak zjawisko emigracji zmanifestowało się – poza wspomnianymi – w różnych formach, jak np. emigracja zarobkowa. Z tej choćby perspektywy muzyków wędrujących w poszukiwaniu intratnej posady i zarobku można uznać za emigrantów.

Problematyka emigracji muzyków czeskich jest niewątpliwie bardzo złożona i z całą pewnością wymaga zbadania wielu indywidualnych przypadków przesiedleń artystów z terenu Czech i Moraw. W ramach podsumowania trzeba więc sformułować kilka zastrzeżeń warunkujących użycie terminu emigracja w omawianym tu kontekście społeczno-muzycznym:

a. Zastosowanie terminu emigracja budzi wątpliwości zwłaszcza z uwagi na realia geopolityczne. Nieuzasadnione jest bowiem używanie terminu *emigracja* w stosunku do każdego muzyka, który zmieniał miejsce pobytu w ramach terytorium Czech. Większość artystów, którzy opuścili ojczyznę, kierowało się do Wiednia¹³²,

¹³⁰ Prześladowanie wyznań niekatolickich jako powód przesiedleń objawiło się w bardzo ograniczonym zakresie i wymaga dalszych badań. Znaczący jest bowiem fakt, że muzycy na swoich zawodowych szlakach wybierali kraje, landy czy dwory, gdzie obowiązującym wyznaniem była wiara katolicka. (...) *mißte einmal exakt untersucht werden, inwieweit tatsächlich religiöse Gründe bei der Auswanderung eine Rolle gespielt haben.* (W:) Undine Wagner, *Böhmische Musiker – Emigration im 18. Jahrhundert – eine Legende in der Musikgeschichtsschreibung*, op. cit., s. 127.

¹³¹ Undine Wagner korzysta z definicji zawartej w *Wörterbuch der Außenpolitik und des Völkerrechts* z 1980 roku. W ramach tej definicji emigracja oznacza opuszczenie ojczyzny przez osobę (emigranta), która była dyskryminowana z powodów politycznych, przekonań światopoglądowych, na gruncie narodowym lub rasistowskim. Emigracja następuje z zamiarem powrotu do ojczyzny, kiedy te uwarunkowania ulegną zmianie na tyle, że zniknie przyczyna emigracji. (W:) *Wörterbuch der Außenpolitik und des Völkerrechts*, Berlin 1980, s. 145. Por. Ibidem, s. 129, przyp. 14.

¹³² Najbardziej znanymi osobistościami wiedeńskiej sceny muzycznej byli Paul i Anton Wranitzky, Johann Vanhal, Florian Gassmann, Carl Ditters von Dittersdorf, Adalbert Gyrowetz (Vojtěch Jírovec), Franciszek Kramarz i Leopold Koželuch.

który w drugiej połowie XVIII wieku nie był przez obywateli czeskich postrzegany jako obce czy zagraniczne miasto.

b. Uzasadnione wydaje się użycie terminu emigracji muzycznej w przypadku opuszczenia ziemi ojczystej z powodów ekonomicznych – w celu podjęcia pracy np. na dworze cesarskim w St. Petersburgu¹³³, w ośrodkach włoskich¹³⁴, w Paryżu¹³⁵ czy w Polsce¹³⁶;

c. W przypadkach ucieczki spowodowanej sprzeciwem wobec systemu feudalnego (Jan Vacláv Stich-Punto, Jan Ondráček) także trudno mówić o zjawisku emigracji, ponieważ zazwyczaj oznaczało to jedynie zamianę miejsca feudalnego ucisku. (Konflikt wewnątrz relacji sługa-pan był powszechny we wszystkich krajach epoki absolutyzmu)¹³⁷.

¹³³ Natężenie fali emigracji do Rosji nastąpiło w latach 1779-1782. Większość muzyków znalazło zatrudnienie na cesarskim dworze w St. Petersburgu. Długą listę muzyków podaje Sterling E. Murray w artykule pt. *Bohemian Musicians in South German 'Hofkapellen' During the Late 18th Century*, op. cit., s. 156, przyp. 13.

¹³⁴ Ośrodki włoskie umożliwiły działalność wielu czeskim artystom. Do najsłynniejszych artystów należą Joseph Mysliveček (1737-1781), którego włosi określali jako *il Divino Boemo* oraz Wenzel Pichl (1741-1805), uznany w Italii za wybitnego skrzypka. Por. Ibidem, s. 155-156, przyp. 11.

¹³⁵ Działali tu m.in.: kompozytor Josef Kohout (1738-1793), J.V. Stich zwany Punto (1746-1803), który stał się najbardziej znanym reprezentantem czeskiej szkoły gry na waltorni. W Paryżu działał także Antonin Reicha (1770-1836), który został zatrudniony w paryskim konserwatorium jako profesor kontrapunktu. Jego prace teoretyczne doczekały się wielu wydań i przekładów niemieckich oraz włoskich. Jego podręcznik *Traité de mélodie* w latach 1814-1911 został wydany jedenaście razy. (W:) Tomislav Volek, *Hudební klasicismus (1740-1820)*, kapitola V, (w:) *Československá vlastivěda – díl IX – umění – svazek 3 – hudba*, Praha 1971, s. 142.

¹³⁶ Słowak Maciej Kamiński (1734-1821, także: Kamienicky-Kamiński), prażanin Jan Stefani (1746-1829), Vojtěch Daněk (Wojciech Dankowski).

¹³⁷ Stosunkowo nowym i niezbadanym zagadnieniem jest kwestia imigracji w landach czeskich. Chodzi tu o niewspółmiernie mały udział muzyków zagranicznych w czeskim kręgu kulturowym.

3.2. *Harmoniemusik* na Morawach

Popularność zespołów instrumentów dętych funkcjonujących na Morawach pod nazwą *dechova harmonie* (*harmonia dęta*) była w XVIII wieku szczególnie duża. Nie chodzi tu o popularność w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, ale raczej o szerokie spektrum korzystnych okoliczności, które pozwoliły na zmanifestowanie się tej twórczości instrumentalnej w tak powszechnym wymiarze. Upodobanie do instrumentów dętych przejawiano w różnych sferach życia: środowisko kościelne (przy diecezjach – kapele biskupów), w ramach *Militärmusik* (tak zwana muzyka pułkowa czy regimentowa), wśród miejskiego krajobrazu muzycznego (muzycy „wieżowi” – *Turmmusiker*, hejnaliści) a także w kręgu arystokracji. W praktyce, twórczość ta ewoluowała dzięki lokalnym instrumentalistom oraz utalentowanym kompozytorom działającym w poszczególnych ośrodkach muzycznych. Z czasem z tych ośrodków wyrastali mistrzowie *Harmoniemusik*, których dzieła przenikały do różnych rejonów monarchii, zyskując status – jak określono by to dziś – „klasycznej *Harmoniemusik*”. Do dzisiejszej praktyki muzycznej niewątpliwie weszły właśnie utwory „klasyczne”, które współczesna praktyka koncertowa oderwała od ich historyczno-socjologicznego kontekstu drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku. Istotne zatem wydaje się omówienie repertuaru *Harmoniemusik* i jego proveniencji, scharakteryzowanie działalności zespołów dętych, ukazanie ram czasowych ich aktywności oraz prześledzenie socjologicznych uwarunkowań tej praktyki muzycznej.

Pamiętki *Harmoniemusik* na Morawach pochodzą przede wszystkim z dwóch środowisk: kościelnego i arystokratycznego. Warte podkreślenia jest, iż działalność *dechove hudby* (muzyki dętej) brneńskich augustynian czy aktywność zespołów biskupów ołmunieckich mają swe początki około połowy XVIII wieku. Zaś zmierzch tych zespołów nastąpił dopiero w latach 50. i 60. XIX wieku. Taki zakres czasowy działalności tego typu praktyki muzycznej w jednym centrum muzycznym nie ma w istocie rzeczy precedensu w historii *Harmoniemusik*. Ów fakt, a także wybór tego szczególnego medium instrumentalnego, jako jednego z głównych nośników muzyki świeckiej w przestrzeniach kościelnych, współtworzą oryginalny i – rzecz by – iście morawski rys w historii tej twórczości. Lata działalności *Harmoniemusik* kościelnej pozostawiły w archiwach klasztoru

brneńskiego i na zamku w Kromieryżu mnóstwo utworów. Niestety, jeszcze więcej kompozycji nie zachowało się, jak na przykład setki kompozycji ze środowiska augustynian z II połowy XVIII wieku, o których wzmiankują jedynie liczby inwentarzowe. Zagadkowe są także początki działalności tego typu formacji na zamku w Kromieryżu z lat 40. i 50 XVIII wieku, o których wszelka informacja zginęła prawdopodobnie w pożarze znacznej części zamku w 1752 roku. Na tym tle zasoby repertuarowe kapel arystokracji na Morawach są znacznie szczuplejsze, jednakże niemniej ważne artystycznie i poznawczo.

3. 2. 1. *Harmoniemusik* na dworach arystokracji

Harmonie księcia Liechtenstein

Poczesne miejsce w historii *Harmoniemusik* zajmuje niewątpliwie kapela książąt Liechtenstein¹³⁸, działająca wokół dwóch południowo-morawskich siedzib książąt w zamkach Valtice (niem. Feldsberg) i Lednice (niem. Eisgrub). Oprócz kapeli dworskiej działały tu trzy zespoły¹³⁹:

1. *Harmoniemusik* w latach 1789-1808
2. *Muzyka turecka* w latach 1791-1805
3. *Harmoniemusik* w latach 1812-1835.

Wzmianka o pionierskim na tym dworze zespole *Harmonie* z lat 1789-1808 pojawia się w liście Mozarta z 23 stycznia 1782, w którym książę Alois I zawiadamia kompozytora o zamiarze założenia *Harmonie-Musik* i proponuje mu pisanie transkrypcji dla tego właśnie zespołu¹⁴⁰. W rzeczywistości ośmiogłosowa *Harmonie* księcia Liechtenstein powstała dopiero w 1789 roku¹⁴¹, a jej

¹³⁸ Nie jest to wszak słynna morawska szlachta Liechtenstein, z której wywodził się biskup Karl Liechtenstein-Castelcorno, w okresie panowania którego, to znaczy w drugiej połowie XVII stulecia, Kromieryż stał się jednym z bardziej znaczących ośrodków muzycznych w Europie.

¹³⁹ Hannes Stekl, *Harmoniemusik und 'türkische Banda' des Fürstenhauses Liechtenstein*, „The Haydn Yearbook”, t. 10, 1978, s.164-175.

¹⁴⁰ Wolfgang Amadeusz Mozart-Listy, red. Ireneusz Dembowski, op. cit., s. 402.

¹⁴¹ Jak pisze Hannes Stekl, okazjonalnie zatrudniani muzycy działali już latem 1789 roku, np. podczas polowań, lecz umowy na współpracę zostały podpisane 1 listopada 1789 roku. Por. Ibidem, s. 173. Autor artykułu zaczerpnął te informacje z Archiwum książąt Liechtenstein w Wiedniu, gdzie znajdują się one pod następującymi oznaczeniami: HALW, Faszikel 1789/11, Nr 70, 3600 ex 1789, 27. November. Godzi się podkreślić, że data powstania pierwszej *Harmonie* u książąt Liechtenstein, udowodniona przez Hannesa Stekla, rozwiązuje problem dokładnego momentu uformowania liechtensteinowskiej *Harmoniemusik*, z którym borykano się we wcześniejszych pracach naukowych. Roger Hellyer w dysertacji pt. *Harmoniemusik*

kapelmistrzem został waltornista i kompozytor Anton Höllmayer. Natomiast 1 maja 1794 roku przewodnictwo tej kapeli przejął Joseph Triebensee, otrzymując tytuł muzyka kameralnego i teatralnego. Oprócz tego zespołu, od 1791 roku na dworze księcia funkcjonowała dziewiętnastoosobowa *muzyka turecka*, której kapelmistrzem został Jan Prachenský (wcześniej muzyk biskupa ołomunieckiego Theodora von Colloredo i hrabiego Waldsteina). Po śmierci Aloisa I, który sprzyjał rozwojowi obu formacji, majątkiem zaczął zarządzać brat, książę Jan I. W maju 1805 roku nowy zarządca rozwiązał *muzykę turecką*, ponieważ postanowił, iż latem będzie spędzać znacznie mniej czasu w swoich morawskich rezydencjach w Valticach i w Lednicach. Wkrótce zaczął ograniczać także wydatki na *Harmonie*, by ostatecznie 1 lipca 1808 roku i ten zespół rozwiązać¹⁴².

Charakter repertuaru *Harmonie* działającej w latach 1789-1808 był ściśle związany z obowiązkami, jakie pełniła kapela, a także z osobowością artystyczną kapelmistrza Josepha Triebensee. Nie bez znaczenia był także czas socjologicznej przemiany, jaką zaobserwować można na przełomie stuleci tzn. systematycznego wzrostu znaczenia nowej klasy społecznej, a mianowicie mieszczaństwa-burżuazji. Ta zmiana oznaczała diametralne przewartościowanie społecznych upodobań, co niewątpliwie oddziaływało na środowisko muzyczne książąt Liechtenstein. W repertuarze *Harmonie* dominowała muzyka kameralna i operowa (także muzyka baletowa). *Harmonie* nie występowała tylko na zamku, ale była angażowana także do różnego rodzaju przedsięwzięć poza letnią siedzibą. Muzycy grali przy okazji wyjazdowych występów aktorów w Wiedniu, na przykład w teatrze *Wien-Penzig* lub na balach w pałacu książąt w stolicy Monarchii¹⁴³. W inwentarzu z 1807 roku, sporządzonym – jak pisze Stekl – po amatorsku, lecz obejmującym cały repertuar, znajdują się opery Glucka, Caldary i

– *Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, (op. cit., s. 147) w kontekście ukonstytuowania się tego zespołu powołuje się na edycję listów Mozarta pt. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe* (Kassel 1971, Band VI – *Kommentar*), gdzie edytorzy nie tylko wiążą *Serenadę c-moll* KV 384a-388 z listem z 23 stycznia 1782 roku (*Musiałem w wielkim pośpiechu skomponować Nachtmusik, ale tylko na Harmonie*), ale także wskazują, że ów list to dowód, iż *Serenada c-moll* została skomponowana dla księcia Liechtenstein. Wprawdzie Hellyer uznaje tezę łączącą te dwa fakty za nieudowodnioną, ale podaje rok 1794 jako rozpoczynający działalność zespołu Liechtenstein. W świetle badań Hannesa Stekla ta data jest, rzecz jasna, nie do przyjęcia.

¹⁴² Ibidem, s.168.

¹⁴³ W swoich morawskich siedzibach książęta spędzali jedynie część roku (zazwyczaj lato). Poza tym, przebywali w swoich rezydencjach w Pradze i w Wiedniu.

Mozarta, a także dzieła wówczas bardziej aktualne: Luigiiego Cherubiniego *Gülhare*, Antonia Bartolomeo Bruniego (1757-1821) *Holzschuhmacher*, (?) Düvala *Onkel als Bedienter*. Różnorodnie reprezentowane są także utwory symfoniczne i kameralne autorstwa Josepha Haydna, W. A. Mozarta, Vojtěcha Jírovca, Petera von Wintera oraz utwory Jana Stamitza, Ignaza Pleyela, Jana Wendta, Luigi Boccheriniego, koncerty klarnetowe i obojowe, marsze, tańce, kantaty. Sąsiedztwo tak licznie reprezentowanej muzyki symfonicznej i operowej musiało wpłynąć na własny repertuar *Harmonie* w postaci aranżacji i transkrypcji, w których specjalizował się Joseph Triebensee.

Postać tego muzyka (grał na oboju), kompozytora i aranżera zapisała się w historii *Harmoniemusik* przygotowaniem jednych z pierwszych, profesjonalnych wydawnictw z tego typu repertuarem. Mimo stałego zatrudnienia u książąt Liechtenstein projekty te zdają się być indywidualnymi działaniami Triebensee, o których wiedzieli i na które przyzwalał patroni kapelmistrza. Pierwsze, pionierskie w sferze drukowanej *Harmoniemusik* przedsięwzięcie miało miejsce w latach 1803-4. Z planowanych sześciu wydań rocznie wyszły tylko dwie edycje. Pierwsza zawierała Partitę (*Partitta*) in Bb oraz transkrypcję opery *Labirynth* Petera Wintera¹⁴⁴, w drugiej znalazła się Partita (*Partitta*) in Eb oraz balet Josepha Weigla *Bachus i Ariadna*. Jest kilka możliwych wyjaśnień niepowodzenia tej pierwszej próby wydawniczej, z których najbardziej przekonująca to ta, iż profil tego wydawnictwa, uwzględniający kompozycje oryginalne (prawdopodobnie starsze) i transkrypcje, a wszystko to pod wspólnym emblematem *Harmonie-Sammlung*, nie trafił w aktualne zapotrzebowanie subskrybentów¹⁴⁵. Zupełnie inaczej było z *Miscellanées de Musique*, które doczekały się 32 wydań w latach 1808-1813, czyli w czasie, kiedy liechtensteinowska *Harmoniemusik* zaprzestała działalności, a Triebensee mógł w zupełności poświęcić się przedsięwzięciom

¹⁴⁴ Wiele jego dzieł cieszyło się znaczną popularnością, jak na przykład opera komiczna *Das unterbrochene Opferfest* (1796), której transkrypcja znajduje się w archiwum kromieryżskim w zbiorze Marii Tadeusa Trautmansdorfa (1811-19). Dwie opery *Piramidy Egiptu* i *Labirynt* zostały napisane do tekstu Emanuela Schikanadera i były kontynuacją historii zawartej w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta.

¹⁴⁵ Ta edycja miała jedynie dwóch subskrybentów – *Harmonie* Schwarzenberg (w archiwum w Czeskim Krumlowie znajduje się egzemplarz tego wydawnictwa) i *Harmonie* Eszterházy. Poza tym Triebensee mógł mieć spory problem w dotrzymywaniu terminów wydawniczych i obowiązków kapelmistrza zespołu liechtensteinowskiego. Na przykład premiera baletu Weigla miała miejsce w Wiedniu 13 grudnia 1803 roku, czyli zaledwie miesiąc po anonsie prasowym w *Wiener Zeitung* 16 listopada. (W:) *Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guide*, op.cit., s. 28.

wydawniczym. Istotne w tym kontekście wydaje się, iż owe *Miscellanées* w zupełnie inny sposób traktowały pierwotny materiał muzyczny. Oznacza to, że jedno wydanie nie koncentrowało się na operze czy balecie, lecz przedstawiało swoistą wiązkę z różnych dzieł muzycznych (wokarno-instrumentalnych i instrumentalnych, czasem także z *Partit* oryginalnych). A zatem istotą owych *potpourri* było swobodne zestawienie zaaranżowanych na zespół *Harmonie* popularnych arii, tańców, części symfonii i fragmentów baletów etc. Ważną cechą tego rodzaju kompozycji była aktualność materiału muzycznego, stanowiącego podstawę transkrypcji. Bliskość dat ukazywania się *Miscalannées*, a także ich reklam w *Wiener Zeitung* lub *Allgemeine Musikalische Zeitung*, oraz dat premier oper, baletów czy symfonii, świadczy, że inspirator tych przedsięwzięć, Joseph Triebensee, starał się błyskawicznie reagować na bieżące życie muzyczne¹⁴⁶. Kwestią wymagającą natomiast dalszego sprawdzenia pozostaje pytanie, w jakim stopniu Triebensee korzystał z materiału muzycznego ksiąząt Liechtenstein w swoich wiedeńskich wydawnictwach *Harmoniemusik*¹⁴⁷.

Hannes Stekl, autor artykułu o kapeli muzycznej ksiąząt Liechtenstein, bardzo ogólnie przedstawia repertuar kapeli na podstawie inwentarza z 1807 roku. Wynika z tego w istocie, że dominowały w repertuarze aranżacje i transkrypcje. Natomiast nieco więcej światła na twórczość oryginalną rzucają wcześniejsze rejestry wykonywanych na tym dworze utworów. Lista z 1797 roku zawiera informację o dwudziestu *Partitach* (także aranżacji baletu *Das Waldmädchen* Paula Wranitzkiego). Natomiast w wykazie z 5 stycznia 1798 roku znajduje się szesnastogłosowa *Echo-Partita*. W 1804 roku książęcy rejestr przynosi informację o koncercie na *Forte Piano* z towarzyszeniem *Harmonie* dla jej książęcej Mości księżniczki Leopoldiny. Archiwum książęce posiada także transkrypcje baletu *Paul et Virgine* (Rudolfa Kreutzera bądź Purebla) na dziesięciogłosową *Harmonie*¹⁴⁸.

¹⁴⁶Ibidem, s. 30-31.

¹⁴⁷ Profil działalności wydawniczej Triebensee, oznaczający głównie materiał nieoryginalny, był niewątpliwie aprobowany przez dwór cesarski. *Miscelannées de Musique* znajdują się w *Katalog sämtlicher in dem KK Hof-Musik-Archiv vorhandenen Bücher u. Musikalien. 1856* (Mus. Hs.2469). (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 141.

¹⁴⁸ Ibidem, s.148-149.

Cztery lata po rozwiązaniu zespołu, które miało miejsce w 1808 roku, liechtensteinowska *Harmonie* została reaktywowana, tym razem jako dziewięciogłosowa (2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., 1 cfg.). Kapelmistrzem odnowionego zespołu został słynny w kręgu *Harmoniemusik* aranżer transkrypcji Wenzel Sedlak, który był drugim klawecistą za czasów Josepha Triebensee. W porównaniu z poprzednim zespołem jednak muzycy pod kierownictwem Sedlaka nie mieli aż tylu obowiązków. Dbali oni o życie muzyczne podczas pobytów książąt na zamku tylko przez trzy do czterech miesięcy rocznie. W pozostałym czasie ich powinności nie były ściśle określone, chociaż musieli brać pod uwagę różnego rodzaju uroczystości, takie jak urodziny i imieniny książąt, na które przygotować trzeba było okolicznościowe serenady i inne utwory. Występowali także publicznie dla szerszej widowni podczas otwartych koncertów, poszerzając krąg odbiorców poza arystokrację. Z tej okazji korzystał przede wszystkim Wenzel Sedlak, który zasłynął jako wybitny klawecista wykonujący koncerty solowe. W ten sposób zarabiał wówczas na swoją własną popularność i nazwisko. A zatem liechtensteinowska *Harmonie* przetrwała przełom stuleci aż do roku 1835, kiedy to (1 maja) została ostatecznie zlikwidowana.

Naměšti nad Oslavou

Innym dworem, na którym przejawiano zainteresowanie *Harmoniemusik*, był majątek księcia Jindřicha Vilema Haugvica (najczęściej Haugwitz, ale również Haukovitz¹⁴⁹) w Naměšti nad Oslavou, miasteczku, jak pisał o nim Karel Vetterl, *stulonym w kotlinie czesko-morawskiej wysoczyzny nieopodal głównych dróg przecinających zachodnie Morawy i łączących Brno z Wiedniem*¹⁵⁰. Kapela księcia powstała około roku 1800, natomiast schyłek działalności muzycznej jest zapewne zbieżny ze śmiercią księcia w 1842 roku. Syn księcia Karel nie przejawiał żadnego zainteresowania muzyką i utrzymywaniem kapeli na zamku¹⁵¹.

¹⁴⁹ *Die Ankunft und Abreise des hochgeborner H. Grafen Heinrich von Haukovitz* – taki programowy tytuł nosi kwartet smyczkowy Riegera z około 1796 roku, muzycznie nawiązujący zresztą do symfonii „pożegnalnej” Haydna. (W:) Karel Vetterl, *Bohumír Rieger a jeho doba*, „Časopis Matice moravské”, Brno 1929, s. 69.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 435.

¹⁵¹ Najwyraźniej Książę Jindřich Vilem spodziewał się takiego obrotu sprawy, ponieważ w testamencie zawarował muzykom dożywotnie renty za wiele lat wiernej służby. (W:) Ibidem, s. 463.

W latach 1796-1804 książę zakupił 6 rogów, 4 oboje, flety i klarnety a utwory na te instrumenty pozyskał w roku 1802. Z 77 dzieł przeznaczonych na *Harmonie*, które figurują w inwentarzu dworskim w rubryce *Pièces d'harmonie*, zachowało się 63. Większość z nich pochodzi z pierwszych lat XIX stulecia. Znaczący wpływ na kształt tego repertuaru miał Bohumír Rieger, działający tu w latach 1804-1808 muzyk i kompozytor, przy czym jego kontakty z księciem Haugwitz mają swoją wcześniejszą historię, kiedy to książę zamawiał u kompozytora szereg utworów, w tym kompozycje na *harmonię dętą*. W repertuarze *Harmonie* dworu Naměsti nad Oslavou znajduje się sześć jego transkrypcji, między innymi z oper: *Łaskawość Tytusa* Mozarta (A 16.659), wariacje na temat z drugiej części *Czarodziejskiego fletu* (2 cl., 2 cr., 2 fg. – A 16861), zaaranżowane fragmenty z oper: *Itaka* Franza Antona Hoffmeistera, *Dorfbartier* Schencka (prawdopodobnie Johanna Friedricha Schenka), *Das unterbrochene Opferfest* Petera Wintera (A 16663), *Die Wilden* Nicolasa d'Alayraca (wszystko na 2 cl., 2 cr., 2 fg.). Poza tym, wykonywano tu dwie transkrypcje: uwerturę do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (2 cl., 2 cr., 2 fg., A 16816) i przeróbkę niektórych fragmentów z tej opery (zatył.: *Pièces d'harmonie*, 2 cl., 2 cr., 2 fg., A 16670) autorstwa Johanna Stumpfa. W klasycznej obsadzie utrzymane są transkrypcje Felixa Krechlera¹⁵², zatytułowane *Harmonie* na 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg. Niektóre transkrypcje tego autora w sferze edytorskiej wzorowane są omawianych wcześniej profesjonalnych wydawnictwach Josepha Triebensee – na przykład olbrzymich rozmiarów transkrypcja opery Ferdinando Paera *La testa riscaldata* na klasyczny oktet, trąbkę i kontrafagot (A 16791).

Ponieważ *Harmonie* księcia Haugwitza zaczęła działać u progu XIX stulecia to poza repertuarem nieoryginalnym w Naměsti nad Oslavou pojawiają się utwory z najdojrzałego okresu *Harmoniemark*, a wśród nich *Partita* na klasyczny oktet Franciszka Kramarza. Między innymi z op. 45 nr 1-3, *Partita* in B (A 16646), *Partita* in B (A 16648). Na tym dworze wykonywano także Serenadę *Nachtmusik* c-moll KV 384a=388 Mozarta, nienotowaną u Köchla *Parthie* in F

¹⁵² Aranżacje tego autora znajdują się także w zbiorach książąt Lobkowitz (obecnie w zamku Nelahozeves) a także wśród utworów klasztoru augustynian w Starym Brnie. Krechler był księgowym u księcia Haugwitza w Naměsti nad Oslavou.

(2 cl., 2 cr., fg.), sygnowaną jak *Del Sig. Mozart* (A 16817)¹⁵³. Ogółem wśród 57 utworów 36 stanowią kompozycje oryginalne, poza tym jest 14 transkrypcji i aranżacji operowych, 5 baletowych i transkrypcja symfonii Haydna (Hob. I/82).

Harmoniemusik księcia Haugwitz wywodziła się z orkiestry dworskiej założonej około 1800 roku. Wówczas ksiązę zwolnił ze służby urzędników, kamerdynerów i innych służących, którzy nie mogli przydać się w orkiestrze, w ich miejsce zatrudniając muzyków. W ten sposób kancelistą stał się na przykład klarnecista František Strniště, a rewidentem jego brat, oboista Josef Strniště¹⁵⁴. Powinności muzyczne instrumentalistów były zatem częścią ich obowiązków jako służby¹⁵⁵. Przygotowania do założenia kapeli dworskiej ksiązę rozpoczął już w ostatnich latach XVIII wieku, wówczas też zaczęła się współpraca z Bohumirem Riegerem. Dotyczyło to kierownictwa muzycznego pojedynczych przedsięwzięć czy komponowania dzieł zamawianych przez księcia. Oficjalnie jednak Rieger objął dyрекcję muzyczną dopiero w roku 1804 i piastował tę funkcję do roku 1808. Regularna współpraca Riegera z ośrodkiem w Naměšti oznaczała zmianę dotychczasowego profilu repertuarowego. Od tego momentu zaczęły bowiem dominować dzieła sceniczne: głównie opery (ksiązę sam zajmował się przekładem librett operowych, np. oper Glucka). Wcześniej Haugwitz wysoce cenił sobie muzykę instrumentalną, która rozbrzmiewała raz tygodniu w zimie i w lecie. Przy tych okazjach wzmiankuje się także o *wieczorkach z muzyką kameralną*¹⁵⁶.

Muzyka turecka Františka Josefa Silva-Taroucy w Čechach pod Koširem

Praktyki muzycznej *Harmoniemusik* na przełomie stuleci praktycznie nie sposób oderwać od wpływu *muzyki tureckiej*. Jak to już zostało wcześniej zaznaczone w ostatnich dekadach XVIII wieku, często *Türkische Musik* działała

¹⁵³ Roger Hellyer, powołując się na informacje uzyskane od Robbinsa Landona, pisze o utworze *Sextett in B*, znajdującym się w Morawskim Muzeum w Brnie, wyszczególnionym w suplemencie do *Harmoniemusik* Mozarta w szóstej edycji katalogu Köchla. (W:) Roger Hellyer, *Mozart's Harmoniemusik*, „Musical Review”, nr 34, 1973, s. 154. Jednak ta partita z Naměsti nad Oslavou to inny utwór o niesprawdzonym autorstwie.

¹⁵⁴ Karel Vetterl, *Bohumír Rieger a jeho doba*, op. cit., s. 438.

¹⁵⁵ Ukazuje to, jak długo na Morawach pod względem statusu społecznego utrzymał się barokowy model kapeli dworskiej. Początek XIX wieku, na przykład w środowisku wiedeńskim, oznaczał upadek podobnie skonstruowanych kapel muzycznych.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 441.

równolegle z *Harmonie*, a na podstawie praktyki muzycznej książąt Liechtenstein można powiedzieć, że była osobnym zespołem (oddzielnie finansowanym, posiadającym swoje instrumenty i muzyków). Jednakże w innych ośrodkach muzycznych *muzykę turecką* interpretować można jako kolejny etap w rozwoju formacji instrumentalnych wywodzących się z *Harmoniemusik*. Taka sytuacja miała prawdopodobnie miejsce w zespole hrabiego Františka Josefa Silva-Taroucy w Čechach pod Koširem¹⁵⁷ (niedaleko Kromieryža), który pod względem instrumentarium uznać należy za *muzykę turecką*. Instrumenty, które w 1807 roku sprowadził na dwór wiedeński budowniczy organów Friedrich Deutschmann, wyraźnie wpisują się w obsadową stylistykę *muzyki tureckiej*. Chodzi o serpent¹⁵⁸, mały bęben, dzwonki, czynele, flet piccolo i dwa klarnety w różnych strojach, dwa fagoty, poza tym nuty (2 partity)¹⁵⁹. Nie jest to jednak pełne instrumentarium *muzyki tureckiej*, stąd można przypuszczać, że hrabia posiadał już wcześniej instrumenty dęte, a zakup z roku 1807 stanowił wzbogacenie stanu. Świadczyć o tym może np. list Jana Svobody do hrabiego z 4 marca 1806 roku, w którym jest wzmianka o nowych ustnikach do trąbki, przygotowanych przez miejskiego ślusarza, które sprawdzają się znacznie lepiej niż poprzednie¹⁶⁰.

Obsady dęte pod patronatem książąt Magnis w Stražnicach

Muzyka turecka była także częścią życia muzycznego na dworze książąt Magnis ze Stražnic (graniczne miasteczko wschodnio-południowych Moraw). Wprawdzie historia rodu Magnis w Stražnicach sięga I połowy XVII wieku, ale życie muzyczne kapeli wiąże się postacią hrabiego Františka Antonína Magnisa (1771-1848). Istnienie tej kapeli zostało udokumentowane na podstawie dwóch inwentarzy z lat 1810 i 1836 oraz inwentarza będącego częścią majątku książąt z

¹⁵⁷ Geograficznie jest to teren Moraw.

¹⁵⁸ Instrument ten był używany jako podpora basowa w kapelach wojskowych. Oprócz Čech pod Koširem był także w użyciu w latach 1826-1841 w Dolnych Dunajowicach (Dolní Dunajovice). (W:) Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit. , s. 130.

¹⁵⁹ List sekretarza Jana Svobody do hrabiego z 19.05.1807.(W:) Statni Archiv Brno, G 445, karta 43, sygnatura 48. Por. ibidem, s.130.

¹⁶⁰ Statni Archiv Brno, G 445, karta 43, sygnatura 47. Por. ibidem.

1848 roku¹⁶¹. Pozostałe zbiory to: rodzinne archiwum książąt Magnis (nr G 146) i zbiór archiwum majątku Stražnice (nr F 98), z których drugi nie jest dostępny. W zbiorze z archiwum rodu Magnis próżno szukać określonych informacji o czynnościach kapeli zamkowej. Znacznie więcej tego typu wiadomości przynoszą dokumenty znalezione w archiwum kromieryżskim, to znaczy inwentarze z 1810 i 1836 roku.

Na podstawie list instrumentów, jakie znajdują się w obu inwentarzach (1810 i 1836) w tym ośrodku, można zrekonstruować pewną chronologię ewolucyjną w kręgu obsad dętych na przełomie XVIII i XIX wieku. Wedle tej chronologii kameralne formacje dęte w stylistyce *Harmoniemusik* poprzedzają *muzykę turecką*. W inwentarzu z 1810 roku (sygn. 1302) pojawiają się instrumenty dęte (klarnety w różnych strojach: in C, A, B, fagoty oraz rogi *mit aller Tonstimmung*), mogące z powodzeniem tworzyć sekstet bądź też inne obsady *Harmonie*. Natomiast inwentarz z 1836 roku (sygn. 1303) – oprócz wyżej wspomnianych – przedstawia pod tytułem *An Instrumenten für türkischen Musik* szereg instrumentów typowo *tureckich* (wielki i mały bęben, tamburyn, dzwonki, triangel). Konfrontując zatem zachowane utwory *Harmoniemusik* z inwentarza z 1848 roku z wykazami instrumentów z lat 1810 i 1836 można stwierdzić, że do 1810 roku popularna była muzyka kameralna w tym *Harmoniemusik*, natomiast od 1810 roku do daty utworzenia inwentarza spadkowego po śmierci księcia Antonina Magnis (1848) pojawia się obszerna obsada *muzyki tureckiej*.

Inwentarz z 1848 roku podzielony jest na dwie części pt. *vollstimmige Symphonien* i *Concerti*. W pierwszej części dominują dzieła twórców włoskich, takich jak Domenico Cimarosa, Giuseppe Sarti, Antonio Salieri, Luigi Boccherini (ogółem ca. 34 utwory). Znacznie bardziej bogata jest część druga, zatytułowana *Concerti*, gdzie znajduje się szeroka reprezentacja różnych form muzycznych, np. koncertów i sonat (przeważnie na instrumenty dęte – obój i flet), oper, baletów, kanonów, *galanderie*. W tej części pojawia się też licznie reprezentowana, lecz wewnętrznie zróżnicowana, muzyka kameralna na instrumenty dęte: duety, tria, kwartety, kwintety, Notturmo, Cassatione, Serenady, Divertimento, Partity. Pod

¹⁶¹ Inwentarze z 1810 i 1836 roku zostały odnalezione w archiwum kromieryżskim. (W:) Eva Klimešova, *Hudba na zámku ve Strážnici – příspěvek k hudebním dějinám Moravy v údobí evropského hudebního klasicismu*, praca dyplomowa, Brno 1969, t. I, s. 27. Drugi tom tej pracy w całości opisuje inwentarz utworów z 1848 roku.

względem doboru instrumentów zarysowują się tu następujące podtypy obsad właściwych pierwszej fazie rozwojowej do 1810 roku:

- a. Muzyka kameralna, obsadowo pokrewna z *Harmoniemusik* (kwintet, sekstet, oktet). Na przykład *Notturmo* Vincenzo Maschka (2 ob., 2 cr., fg, w drugiej części inwentarza pod nr 97, utwór zachowany), 6 *Parthia* (2 ob., 2 cr., 2 fg.) *del. Sig. Gov. Sperger*¹⁶²(w inwentarzu numer 171, nie zachowany), *Parthia* (2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.) *del Sig.* (Giuseppe) *Sarti* - utwór niezachowany.
- b. Kwartety, gdzie trzonem obsady są dwa rogi, poza tym np. flet (lub obój) i fagot (lub inny instrument basowy). Tego rodzaju kwartety są reprezentowane przez dzieła Haydna (*Serenata in G* na fl., 2 cr., fg, zachowana), (Antonína) Kammela, (*Serenata in G* na ob., 2 cr., fg. – zachowana) oraz (?) Popelki (*Divertimento* na ob., 2 cr., fg., – zachowane)¹⁶³.

Po roku 1810, jak dowodzi tego drugi inwentarz z 1836 roku, nastąpiło rozszerzenie instrumentarium i właśnie wówczas do regularnej praktyki muzycznej dołączono wykonywanie utworów z zakresu *muzyki tureckiej* (Anonim, *Partia Turca* i *Partia Turczia*).

Najliczniejsza grupa utworów na instrumenty dęte to duety (szereg duetów na dwa fagoty, także flety), tria (dwa flety, rożki angielskie lub fagoty z towarzyszeniem jakiegoś instrumentu basowego określanego ogólnie jako *basso*). Pojawiają się także utwory solowe (np. autorstwa Carlo Gevay'a na fagot solo). Trudno te dzieła przypisać określonym fazom rozwojowym. Są niewątpliwie wyrazem tendencji właściwych przełomowi wieków, to znaczy wirtuozerii instrumentalnej. W drugiej części inwentarza znajduje się wiele tego typu dzieł, przeznaczonych na bardzo różnorodne zestawy instrumentalne. Z całą pewnością taki rodzaj muzyki kameralnej był szczególnie preferowany na strażnickim zamku i można go uznać za element indywidualnej poetyki muzycznej tego ośrodka muzycznego.

Z tego kontekstu repertuarowego wynika, że *Harmoniemusik* stanowi margines muzyki kameralnej wykonywanej w Strażnicach, która odznacza się niezwykle różnorodnością instrumentalną. Z pewnością nie da się tej grupy

¹⁶² Johannes Sperger to twórca znany z działalności w środowisku bratysławskiej kapeli arcybiskupa Josepha Batthyány.

¹⁶³ W niektórych kompozycjach owego nieznanego kompozytora Popelki partia fletu jest motywicznie spójna z pierwszym rogiem, a partia drugiego rogu - z linią melodyczną fagotu.

utworów interpretować jako autonomicznej obsadowo i stylistycznie, tak jak to ma miejsce w innych ośrodkach na Morawach, np. w kręgu muzycznym ołomunieckich biskupów.

3.2.2 *Harmoniemusik* w środowisku kościelnym

Diecezja ołomuniecka

Najlepiej udokumentowana *Harmoniemusik* na Morawach pochodzi z diecezji ołomunieckiej, której muzyczna spuścizna jest dziś zgromadzona w najczęstszej siedzibie hierarchów kościelnych – Kromieryżu. W istocie można mówić o kapelach biskupów, ponieważ od około połowy XVII wieku, czyli od początku dominacji Habsburgów na tych terenach po wojnie trzydziestoletniej, do końca drugiej dekady XIX działały one niemal nieprzerwanie, co zupełnie odróżnia je od zespołów arystokratycznych, znacznie bardziej narażonych na *burze dziejowe*. Okres świetności kultury muzycznej diecezji ołomunieckiej miał swój początek za czasów biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorno (1664-1695). Doniosłość kromieryżskich osiągnięć artystycznych z tego czasu stała się inspiracją do powstania wielu prac naukowych¹⁶⁴. Przed objęciem diecezji ołomunieckiej biskup przez dziesięć lat pełnił stanowisko kapitularnego dziekana w Salzburgu, skąd wyniósł zapewne wiele doświadczeń dotyczących życia kulturalnego diecezji i właściwej jej reprezentacji. Kapela biskupa Liechtensteina-Castelcorno prezentowała znakomity poziom artystyczny, co było możliwe dzięki wielu osobowościom muzycznym, których utwory współtworzyły szczególną jakość tej kultury muzycznej¹⁶⁵. Za kadencji następcy Castelcorno, Karla Lotrńskiego (1695-1710), zanikła działalność muzyczna kapeli z racji rzadkiej bytności biskupa w morawskiej siedzibie (był także biskupem w Osnabrücku). Życie muzyczne wznowił tu natomiast kardynał Wolfgang Hannibal Schrattenbach (1711-1738). Od tego czasu profil kapeli zmieniał się w zależności od zainteresowań lokalnego hierarchy kościelnego. Niestety, z czasów następców Schrattenbacha, Jakuba Arnošta Liechtensteina (1738-1745) i Julia Troyera

¹⁶⁴ Prace te zostały wymienione w punkcie 3.1.2. omawiającym *Harmoniemusik* w służbie kościoła.

¹⁶⁵ Na przykład Pavel Vejvanovský, który uznawany jest za największego czeskiego kompozytora XVII wieku a przez Adama Michnę za pierwszego czeskiego kompozytora w ogóle. (W:) Jiří Sehnal, Jiří Vysloulžil, *Dějiny hudby na Moravě – Vlastivěda Moravská – země a lid*, op.cit., s. 93.

(1745-1758), nie zachowały się jakiegokolwiek muzyczne pamiątki, do czego walnie przyczynił się zapewne pożar w 1752 roku, w czasie którego spłonęła duża część zamku. Wiadomo jednak, że za czasów biskupa Troyera byli w jego służbie muzycy grający na klarnecie, co nasuwa przypuszczenie, iż już wówczas mogła w przestrzeniach zamkowych lub ogrodach rozbrzmiewać *dechova hudba*¹⁶⁶. Dopóki jednak nie będzie na to konkretnych dowodów, za początki kromieryżskiej *Harmoniemusik* uznaje się utwory Antona Neumanna, kapelmistrza za czasów biskupa Leopolda Egka (1758-1760). W ołomunieckim archiwum miejskim zachował się także dokument świadczący, iż 1 września 1758 roku niejaki Josef Techterler von Hohental posłał biskupowi Egkowi z Wiednia *Fagot, Huba und Talia Röhrlein*¹⁶⁷. Warto jednak zdać sobie sprawę z faktu, że instrumenty potrzebne do założenia *Harmonie* funkcjonowały już na Morawach znacznie wcześniej. Co ciekawe, za głównego prekursora użycia tego rodzaju instrumentarium należy uznać właśnie krąg kościelny. Fagoty były w użyciu w muzyce kościelnej już w połowie XVII wieku¹⁶⁸. Oboje przenikły tu z Francji około lat 90. XVII wieku, ponieważ w latach 1693-1699 grali na tych instrumentach zakonnicy klasztoru Premonstratów w Hradisku niedaleko Ołomuńca¹⁶⁹. Jeśli idzie o ów brzmieniowy fundament *harmonii dętej*, czyli rogi, to – wedle Jiříego Sehnala – czeskie ziemie są pierwszymi po Francji, gdzie waltornie zostały rozpowszechnione. Na początku lat 80. XVII wieku były znane w miejscowości Lysa nad Labem oraz w kromieryżskim kręgu muzycznym. Zwłaszcza wynaleziony przez braci Leichnambschneiderów w Wiedniu około roku 1700 typ waltorni stał się w latach 1710-1720 bardzo popularny na ziemiach czeskich. Można zatem przyjąć, że w tych latach na Morawach znano i korzystano z instrumentarium właściwego charakterystycznemu dla początków *Harmonie* kwintetowi i sekstetowi dętemu.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 98.

¹⁶⁷ Fagot, *Huba*-prawdopodobnie róg i obój *le Tallie*. (W:) Miejskie Archiwum Ołomuniec, zbiorów arcybiskupstwa ołomunieckiego, karta 395. Patrz. Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s.120.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 132.

¹⁶⁹ Josef Lautsch, *K hudbě v Klášterě-Hradisku v letech 1693-1699*, Olomouc 1939, s. 13.

O repertuarze kapeli można dziś wnioskować jedynie na podstawie katalogu tematycznego z roku 1760¹⁷⁰. Wynika z niego, że posiadano wówczas:

- 124 symfonie, przeważnie przedklasyczne, autorstwa Antona Neumanna, Ignazio Holzbauera, Christopa (tu: *Christofforo*) Wagenseila, Carla Antonia Campioniego, Giuseppe Sammartiniego (inwentarz ten przedstawia także najwcześniejszy znany dowód istnienia pierwszej symfonii Haydna *lukawickiej*);
- 56 triów;
- **33 Partity na instrumenty dęte** (*Partiten für Blasinstrumente*), na które składało się: 8 triów, 18 kwintetów z klarnetami i 7 kwintetów z rożkami angielskimi;
- 8 koncertów;
- 5 oratoriów;

Widać tutaj zatem, że pewną szczególną atencją darzono instrumenty dęte, co przejawiało się nie tylko w owych partitach, ale także w fakcie, że wśród koncertów solowych 3 przeznaczone są na puzon i 3 na fagot (1 na violę). W *Parthien* na uwagę zasługuje dość zaawansowane instrumentarium, w którym obok obojów altowych, nazywanych na Morawach *talia* (od francuskiego *La Tallie*)¹⁷¹, pojawiają się klarnety i to w różnych strojach – C, B i A. Tak wczesne pojawienie się tego instrumentu, a także jego supremacja wśród kromieryżskiej muzyki kameralnej (wraz z wyżej wspomnianymi faktami z kręgu muzyki miejskiej i wojskowej), tworzy pewną cechę właściwą terenom Moraw. A mianowicie w połowie XVIII wieku klarnety były tu już niewątpliwie w powszechnym użytku podczas, gdy zgodnie z główną tendencją rozwojową w tym czasie, to oboje współtworzyły formację będącą bezpośrednią protoplastką *Harmoniemusik* – tzw. *barokowy zespół obojowy*.

Szczęśliwie zachowanych sześć partit kapelmistrza Antona Neumanna utrzymanych jest w obsadzie: 2 rożki angielskie, 2 rogi i fagot. Znajdują się w zeszytach głosowych razem z partitami Mauritusa Handke: w rzeczywistości

¹⁷⁰ Niestety, nie wiadomo, czy inwentarz ów był sporządzony na potrzeby aktu spadkowego, czy był to raczej wykaz bieżących utworów będących w posiadaniu. (W:) Jiří Sehnal, *Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik*, „Archiv für Musikwissenschaft“, nr 29, 1972, s. 286.

¹⁷¹ Pisał o nich Fleming w rozdziale *Von Hautboisten und Tambours* w kontekście wymiany szalałmai na oboje, w tym oboje ‘wysokie’ i *Le Teille* (rodzaj obojów altowych).(...), *hat man jetzund zwey Discante, zwey Le Tailen und zwey Bassons* (W:) Hans Friedrich von Fleming, *Der vollkommene deutsche Soldat*, op. cit., s. 81.

Mořica Hantke – urzędnika biskupskiego, muzyka i kompozytora kromieryżskiego (1723-1804)¹⁷². Jest to zapewne marginalna część twórczości Neumanna, który pozostawił pośród w archiwum zamkowym szereg przedklasycznych symfonii. Partity te to krótkie, kameralne, pisane dla celów rozrywkowych utwory, wpisujące się w profil kapeli, w której muzyka kameralna, w tym *Partiten für Blasinstrumente*, zajmowała tak ważne miejsce. Składają się zazwyczaj z 6 części: krótkich marszy, menuetów z triami, rzadziej przemieszczanymi z innymi częściami, takimi jak polonezy i arietty.

Zachowane dokumenty z tego czasu świadczą o działalności jeszcze 9 członków kapeli, spośród których znanych jest pięć nazwisk: Johann Carl Franz¹⁷³ i Johann Michael Pumm¹⁷⁴ (waltorniści), Anton Fernier (Fournier) i Franz Fogenauer (klarneciści) oraz fagocista Ignác Špalek (co do reszty znane są tylko imiona). Co ciekawe, tych pięciu muzyków, 15 lutego 1761 roku, wystąpiło z prośbą o pozwolenie zatrzymania dwóch waltorni, dwóch klarnetów i fagotu, pochodzących z zasobów biskupich. Muzycy, po pierwsze przypominali, że za życia biskup obiecał im instrumenty, poza tym powoływali się też na niepisane prawo honorowane w innych dworach, wedle którego po śmierci patrona można było zatrzymać instrumenty muzyczne. Kapituła diecezji przekazała prośbę do oceny wykonawcy testamentu biskupa, który – w odpowiedzi – zaznaczył, że nic

¹⁷² Twórca ten działał zarówno za panowania biskupa Egka, jak i jego następcy Hamiltona.

¹⁷³ Sława tego muzyka wykroczyła daleko poza Kromieryż. Do służb u biskupa Egka wstąpił w 1758 roku w wieku 20 lat. Według wiadomości podanych przez Dlabacza, Franz mocno rozwinął wówczas umiejętności gry na waltorni: *niemal niemożliwe jest znalezienie muzyka, który podobnie jak on, tak czysto, przy użyciu ręki, wydobywałby półtony i to z taką szybkością, a także [osiągał] wysokie i niskie dźwięki*. (W:) Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, op.cit., s. 424. Por. Jiří Sehnal, *Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik*, op. cit., s. 293. Po śmierci biskupa Franz wyjechał do Wiednia, gdzie wstąpił do kapeli księcia Esztarházy. Tutaj nabył nowych umiejętności gry na barytonie, ulubionym instrumencie księcia Mikołaja I, i podobnie jak w zakresie gry na waltorni także w tej sztuce osiągnął wysoki poziom umiejętności. Kapelę opuścił, gdy książę stracił zainteresowanie owym instrumentem (lub związane to było z zezwoleniem zawarcia małżeństwa). Krótko potem zaczął służbę u biskupa Batthyány w Preßburgu, gdzie pozostał do 1784 roku, kiedy orkiestra została rozwiązana. Następne lata Franz spędził w Wiedniu, gdzie dawał sześć koncertów rocznie. Później podróżował przez trzy lata przez Niemcy, gdzie święcił tryumfy jako waltornista i barytonista. Od 1787 roku osiadł w Monachium, gdzie był członkiem kapeli dworskiej (zmarł w 1802 roku). (W:) Ibidem, s. 293-294.

¹⁷⁴ Był drugim waltornistą. Wedle Forkela w 1781 roku ów muzyk działał w orkiestrze biskupa Batthyány w Preßburgu (pracował tam również jego towarzysz z Kromieryża – J. K. Franz) jako – co zadziwiające – klarnecista i skrzypek. Potwierdzają to badania Pétera Halásza, który opierał się na pracy Johanna Nicolausa Forkela *Musikalischer Almanach Deutschlands 1783*, a także na *Geschichte des Faschings von Anfang der Welt bis auf das Jahr 1779* (Preßburg 1779) Christiana Friedricha Hüttenrauch. Pumm działał w orkiestrze biskupa Batthyány w latach 1778-1782. Por. Péter Halász, *Anton Zimmerman – Four Symphonies*, „Musicalia Danubiana”, t. 20, Budapest 2004, s. 51-52.

nikomu nie może być przekazane, o ile nie ma co do tego wyraźnego zapisu w testamencie. W tej konkretnej sprawie zakwestionował argumentację muzyków, zachęcając jednocześnie kapitułę, aby przypomniano im, że na tych instrumentach będą grać podczas służby u nowego biskupa – o ile zostaną przez niego powołani¹⁷⁵. Jedyne bliższe informacje o muzykach biskupa Egka podaje lista płac sporządzona wedle testamentu, trzy miesiące po śmierci patrona.

Cammerdiener Neumann.....350 fl.

(Dwaj pozostali kamerdynerzy Franz Handl i Karl Adolph otrzymywali jedynie po 150 guldenów).

Trompeter Leopold.....150 fl.

Trompeter Tobias Pfitzner (?).....150 fl.

Służący w liberii

Cammer Laquey Frantz [Fogenauer].....156 fl.

Post Laquey Anton Fournier (!).....168 fl.

Fagotist Spalek.....156 fl.

Waltornist Carl Franz.....156 fl.

Secundarius Michael [Pumm].....156 fl.

Fidicen Leonard.....156 fl.

Violinist Conrad.....156 fl.¹⁷⁶

Biskup wysoko cenił swój muzyczny personel o czym świadczy fakt, że 350 florenów kapelmistrza Neumanna to szósta co do wysokości pensja wśród uposażeń 91 służących biskupa. Owych dziesięciu muzyków stanowiło trzon obsadowy kapeli, aczkolwiek tylko dwóch wykazanych w spisie wiolinistów pozwala sądzić, że muzycznie aktywni byli także inni *służący w liberii*; ich brak w wykazie jednakże może dowodzić, że wioliniści nie cieszyli się takim uznaniem, jak dęćciści.

Prawdziwy rozkwit tego typu twórczości miał miejsce za czasów biskupa Maximiliana Hamiltona (ur. 1714, kadencja 1761-1776). Był to światły i doskonałe

¹⁷⁵ Prośba znajduje się w archiwum diecezji w miejskim archiwum w Ołomuńcu. Por. Jiří Sehnal, *Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik*, op. cit., s. 292.

¹⁷⁶ *Consignation der hierbenannten hochfürstl. Hoffstadt vi testamenti legirt und der Egkischen Verlassenschafts-Massa verabfolgten Quartals- benandlichen*, Ołomunieckie Archiwum Miejskie, sygn. II C 504. Por. Ibidem., s. 293, przyp. 36.

ustosunkowany w habsburskiej monarchii arystokrata. Studiował prawo na akademii gregoriańskiej w Rzymie, uzyskując tam dyplom doktora praw. Przy wyborze na ołomunieckiego biskupa jego kontrkandydatem był Heřman Hannibal Blümegen. Ostatecznie, mimo iż ołomuniecka kapituła nie darzyła sympatią ani jednego z kandydatów, biskupstwo ołomunieckie objął Hamilton, Blümegen zaś – w Hradec Králové. Podczas swojej długiej służby biskup pozostawał w niezgodzie z ołomuniecką kapitułą, toteż większość czasu spędzał w kromieryżskiej siedzibie; to zaś z całą pewnością miało znaczący wpływ na intensywność życia kulturalnego na zamku¹⁷⁷.

W porównaniu do zbioru poprzednika zbiór *Harmoniemusik* znacznie powiększono, o czym świadczą zachowane utwory oraz wykaz instrumentów. W biskupskich zasobach znajdowały się wszystkie instrumenty dęte potrzebne do utworzenia 'klasycznej *Harmonie*' (2 rożki angielskie, 4 klarnety, 6 rogów in D + 8 krąglików¹⁷⁸ oraz 2 fagoty). Inwentarz muzykaliów zaznacza, że po poprzedniku przejęto 42 *Partity*, w tym: 32 *Partie klarnetowe - Clarinet parten*, 10 *Partii* 'na rożek angielski' - *Eglische [!] Horn parten*. Wynika z tego, że odziedziczono 42 *Partiten*. Liczba ta jednak nie zgadza się w danymi z inwentarza Egka, który wykazywał tylko 33 partity.

Wobec tej nieścisłości, a także wobec faktu, że jest to najstarszy zbiór *Harmoniemusik* na tych terenach, na początku lat 80., dokonano rekonstrukcji materiału muzycznego¹⁷⁹, dzięki czemu przypisano dobie Hamiltona dalszych 110 rękopisów. W ten sposób zbiór *Harmoniemusik* biskupa Maximiliana Hamiltona sięgnął liczby 133 utworów. Partity reprezentują niemal pełen przekrój standardowych obsad *Harmoniemusik* w przedziale od 5 do 8 instrumentów: 2 cl./ob, 2 cr., 1-2 fg, lub 2 cr.ingl., 2 cr., fg., septet - 2 ob., 2 cl., 2 cr., fg., oktet - 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg. (wśród utworów muzyka *Harmonie* Antona Rollera pojawia się także oktet 2 cl., 2 tr., 2 cr., 2 fg.). Poza tymi składami pojawiały się także inne, w których do istniejącej grupy dodawano instrumenty o charakterze solistycznym

¹⁷⁷ Jiří Kroupa, *Alchymie Štěstí*, op.cit., s. 47-48.

¹⁷⁸ Wymiennych części do rogu umożliwiającą zmianę stroju.

¹⁷⁹ Dokonano wówczas analizy pierwotnego zbioru zamkowego (tzw. *puvodni zamecka sbirka*), składającego się z 23 rękopisów o datowaniu od 1760 do 1776 roku. Badano proveniencję autorów, formata papieru (przeważa z tym zbiorze format wertykalny) i charakter pisma. Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s. 121-123.

na przykład *flauto traverso* (*Partita* Josefa Puschmanna, sygn. A 3952) lub np. dwie viole (Anton Roller, *Parthia* na 2 cl., 2 ob., 2 cr., 2 fg., 2 vl., sygn. A 3959)¹⁸⁰.

Na podstawie tego materiału można jednoznacznie stwierdzić, że partita, występująca w różnych wariantach, np. *Partia*, *Parthia*, *Partitta*, *Barthia*, *Pardia*, to najczęstsza nazwa utworu z kręgu *Harmoniemusik*. Wprawdzie można także spotkać wyjątkowo nazwy takie, jak *Kasacja* (*Cassatio*, *Cassatione*) lub *Divertimento* (Haydn), ale te utwory niczym nie różnią się od partit. Na kartach tytułowych pojawiają się także dopiski: *alla Parade* (Roller A 3958), bardzo często *alla Camera* (Discher, Hoffmeister, Koželuch) i *di Campagna* (Willy, A 4759), *Pastorella* (Willy, A 4000) lub wyjątkowo *Sonata de la Parata* (Milling, A 4759). Te dodatkowe określenia także nie determinowały żadnych stałych różnic formalnych, poza tym, że z rzadka, gdy na karcie tytułowej widnieje tytuł *Partita di Campagna*, można zaobserwować większy skład instrumentalny, i mniejszy, gdy określenie brzmi *alla Camera* (ów kameralny skład jest jednak taki sam jak w wielu utworach nazwanych po prostu partita). Powiększanie formacji instrumentalnych było możliwe nie tylko – jak to już zostało wspomniane – dzięki obszernemu instrumentarium, ale przede wszystkim dzięki stałej współpracy z około dziesięcioma muzykami¹⁸¹.

Bez względu na brak różnic o charakterze normatywnym, określenia *da campagna*, *da camera*, *alla Parade*, *de la Parata* są śladem bogatego życia muzycznego prowadzonego w kromieryżskiej siedzibie biskupa. W latach 1770-1772 dokonał on renowacji zamku w Kromieryżu. Szczególnie pięknie została wówczas odnowiona wielka sala jadalna, której sklepienie ozdobiono alegorycznymi i mitologicznymi malowidłami świeckimi. Rozmach dokonanych zmian i efekt jaki osiągnięto sprawił, że nie brakowało wówczas opinii, iż taki wystrój zamkowych wnętrz nie licuje z siedzibą biskupa. Jiří Kroupa w publikacji *Alchymie Štěstí* (*Alchemia szczęścia*) przytacza głos biskupskiego ceremoniału i

¹⁸⁰ W tym zbiorze najliczniejsi twórcy *Partit* to: J.(?) Discher, Joseph Haydn, Franz Anton Hoffmeister (ze względu na daty urodzenia nie jest to wiedeński Franz Anton Hoffmeister: 1754-1812), Leopold Koželuch, Franz Mayer, Josef Puschmann, Anton Roller, Georg Siegel, Jean Willy, Anton Neumann i Anton Milling.

¹⁸¹ I ob. - Josef Premot (od 1769), II ob. - Franz Heinitz, ob. – (?) Conrad (służył już u Egka ca.1758-1760), I cl. - Franz Fogenauer, II cl. Franz Melan, II cl. Franz Hickler, I cr. Jan Blecha, II cr. Antonin Havel. Poza tym w *Harmonie* działali także Paul Karschunker i Anton Roller (W:) Jiří Sehnal. *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s. 123.

najbardziej zaufanego dworzanina biskupa – Jana Leopolda Haya, który w ten sposób bronił działań biskupa:

*W jakim celu nasz łaskawy książę przyozdobił swoją biskupską siedzibę takim kosztem i z takim smakiem, upiększając także tę salę, w której pracowały ręce Hiram? W jakim celu dał tak liczne obrazy, a swoje piwnice, spiżarnie i stoły obficie wszystkim zaopatrzył? Idąc za głosem swojego dobrego i pełnego łaski serca chciał przyjaciółom, którzy go odwiedzali, uprzyjemnić ich pobyt, a idąc za głosem wewnętrznym chciał, aby błogosławieństwo wypływające z jego biskupiej posługi na powrót w owym biskupstwie zamieszkało*¹⁸².

Poza pięknymi wnętrzami zamkowymi siedziba biskupa otoczona była niezwykle rozległymi ogrodami, które także i dziś słyną z wielu rzeźb, altan i arcydzieł sztuki ogrodniczej (bogatego kwiatostanu i fantazyjnych żywopłotów)¹⁸³. A zatem w tych warunkach – zarówno na zamku, jak i w jego urokliwych okolicach – z powodzeniem można było wykonywać ów różnorodny repertuar *Harmoniemusik*. I chociaż nie dysponujemy relacjami o występach muzycznych, to można założyć – a uprawniają do tego także słowa dworzanina biskupa Leopolda Haya – że partity mogły być muzyką towarzyszącą wizytom gości, prywatnym uroczystościom i innym okazjom. Potwierdzają to również ówczesne spisy inwentarzowe, gdzie informacje o partitach podawane są w sposób zbiorczy bez podania twórców muzyki. Z tego można wnosić, że nie przywiązywano wagi do autorów twórczości mającej przecież charakter czysto użytkowy i okazjonalny.

Kilku muzyków działających w kapeli poprzednika kontynuowało służbę u biskupa Hamiltona. Początkowo w służbach pozostał kapelmistrz Anton Neumann, lecz w 1769 roku zajął miejsce Josefa Gurecky'ego na stanowisku kapelmistrza katedry ołomunieckiej (takie stanowisko oznaczało zapewne nieco wyższy status społeczny i ekonomiczny niż pozycja kamerdynera u biskupa Hamiltona). Pozostali muzycy, którzy kontynuowali służbę u biskupa, to: trębacz

¹⁸² *K jakému účelu náš laskavý kníže svou biskupskou budovu s nákladem a vkusem ozdobil, oním sálem, na němž pracovaly ruce Hiramovy, vykrášlil? K jakému účelu dával tak četné bohaté tabule, své sklepy a zásobárny s přebytkem opatroval a své stoły všem nabízel? Dle svého dobrého, láskyplného srdce chtěl přátelům, kteří jej navštívili, jejich pobyt příjemnit a dle hlasu svého svědomí chtěl požehnání vyplývající mu z jeho biskupství zase svému biskupství vrátit...*(W:) Jiří Kroupa, *Alchymie Štěstí*, op.cit., s. 49.

¹⁸³ Kromieryžski zamek arcybiskupi, ogród zamkowy i kwiatowy są wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO.

Leopold Adolph oraz klarnecista Franz Fogenauer¹⁸⁴. Klarnecista Fogenauer po śmierci biskupa Egka wziął ślub i był służącym biskupa Hamiltona, natomiast w 1766 roku jego status wzrósł, ponieważ otrzymał posadę kamerdynera. Inni muzycy z okresu panowania biskupa Hamiltona to Johann Karschunker, František Melan oraz Anton Roller, który przepracował u hierarchy 17 lat, jako muzyk i *lokaj w liberii*.

Prawdopodobnie najwyżej cenieni przez biskupa na ołomunieckim dworze muzycy to waltorniści, ponieważ – jak zauważa Jiří Sehnal¹⁸⁵ – obok ich nazwisk w metrykach zawsze podane są tytuły muzyczne (Jan Blecha: 1765-1777 oraz Antonín Havel: 1772-1776). Uprzywilejowanie tego typu instrumentalistów mogło wynikać ze szczególnego zainteresowania biskupa polowaniami, o czym zaświadcza bogaty zbiór akcesoriów myśliwskich, jakie po sobie zostawił.

Orkiestra biskupa przedstawiała typ *zespołu domowego* określanego w niemieckojęzycznej literaturze jako *Hausorchester*, która tylko w niewielkiej części składała się z muzyków zawodowych; w większości zaś współtworzyli ją służący. Kapela istniała przede wszystkim ku uciesze biskupa, a także okazjonalnie spełniała cele reprezentacyjne.

Niewątpliwie kapele biskupów ołomunieckich to przykład ciągłości tradycji. Zwłaszcza od połowy XVIII wieku następujący biskup kontynuował działania poprzednika, wzbogacając zasób zamkowych muzykaliów i instrumentów, a także przedłużając współpracę z muzykami działającymi poprzednio. Po śmierci Maximiliana Hamiltona cesarzowa Maria Teresa podzieliła dotychczasową diecezję ołomuniecką na dwie: Ołomuniec i Brno, podnosząc jednocześnie Ołomuniec do rangi arcybiskupstwa. Wkrótce potem zaś, 6 października 1777 roku, zwierzchnikiem kościoła na tych terenach został Anton Theodor Colloredo-Waldsee, otrzymując tytuł arcybiskupa (1777-1811)¹⁸⁶. W jego inwentarzu spadkowym pojawiają się nazwiska nowych kompozytorów, takich jak Franz

¹⁸⁴ Trębacz Leopold Adolph zmarł w 1766 roku w Kromieryżu w wieku 66 lat. Ponieważ służył u biskupów od 1725 roku, Hamilton pozwolił zatrzymać wdowie Magdalenie dotychczasowe mieszkanie i ustanowił dla niej roczną rentę w wysokości 20 guldenów. (W:) Jiří Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Boschofs Maximilian Hamilton (1761-1776)*, „Die Musikforschung“, nr 24, 1971, s. 416.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 416-417.

¹⁸⁶ Kuzyn Hieronima Colloredo z Salzburga, znanego protektora Mozarta.

Aspelmayer, (?) Weigerth, lecz do tego spisu trafiły także utwory z datacją sprzed 1777 roku, jak np. utwory Hoffmeistera, Haydna, Rollera, Schustera, Willy'ego – przejęte ze zbioru hamiltonowskiego.

Harmonie arcybiskupa występowała najczęściej w sześciogłosowym zestawieniu, lecz z całą pewnością dysponowała pełnym instrumentarium, a mogła być także rozszerzona aż do *muzyki tureckiej* (w spisie muzykaliów figuruje utwór *Götz für türkische Musik*). Co prawda spis instrumentów wykazuje tylko 6 rogów i fagot, ale stało się tak dlatego, że były to wówczas najdroższe instrumenty. W spisie nie ma natomiast klarnetów i obojów, które były na tyle tanie, że muzycy mogli posiadać je na własność.

Kadencja arcybiskupa Colloredo trwała długo i przypadła na czas bardzo intensywnych przemian społecznych. Biskup był świadkiem reform józefińskich (rozwiązywania klasztorów i kościołów), podporządkowania władzy kościelnej władzy świeckiej, społecznych przemian przełomu stuleci, a na końcu także krachu gospodarczego Monarchii Habsburskiej w 1811 roku, spowodowanego wojnami z Francją. Zanim jednak w ostatnich latach kryzysu aktywność kapeli zaczęła gwałtownie spadać, przez szereg lat życie kulturalne na zamku w Kromieryżu, gdzie biskup przebywał najczęściej, pełne było różnorodnych form muzycznych. Nadzwyczajne zamiłowanie do przepychu i efektowności, widoczne np. w obszernym inwentarzu strojów do różnego rodzaju sztuk i śpiewogier, świadczą o tym, że Colloredo faworyzował nieco ideę teatru w stosunku do muzyki. Poza działalnością teatralną organizował także koncerty zwane *Collegium Musicum*. *Harmonie* była tylko częścią kapeli biskupiej, która to kapela wykonywała wiele utworów symfonicznych, koncertów solowych, a także sporo muzyki kameralnej. Mimo to jednak muzycy grający na instrumentach dętych musieli cieszyć się sporą estymą, ponieważ jedynie oni i koncertujący soliści-skrzypkowie są odnotowywani w materiałach zamkowych, podczas gdy dane muzyków grających w orkiestrze tam nie występują.

Z uwagi na tak długą kadencję arcybiskupa Colloredo (1777-1811), wśród kompozytorów, których utwory wykonywano na dworze, można zaobserwować generacyjną zmianę. Dokumentuje to inwentarz z 1811 roku, gdzie zaznaczono krzyżykami bieżącą wartość kompozycji. Najwyżej cenieni byli zatem: Karl Dittersdorf, Wojtech Jirovec, Joseph i Michał Haydn, Leopold Koželuch, Vincenzo Mašek, Wenzel Müller, Wolfgang Amadeusz Mozart, Christophoro Schimpke, (?)

Schuster, (?) Sterkel i Pavel Vranický – przy utworach tych kompozytorów umiejscowiono od 5 do 7 krzyżyków. Do tej grupy należał także Ludwig van Beethoven, przy którego dwóch symfoniach ustawiono 15 krzyżyków. U progu XIX wieku znacznie mniej zaś ceniono dzieła twórców generacji poprzedniej, takich jak: Pasquale Anfossi, Johann Christian Bach, Christian Cannabich (1731-1798)¹⁸⁷, Antonio Fils, Florian (tu: Floriano) Leopold Gassman, Adolf Hasse, Leopold Hoffman, Ignazio Holzbauer, Josef Mysliveček, Carlo di Ordoñez, Niccolò (tu: Nicola) Piccinni, Jan Stamic (tu: Steinmetz), Joseph Toeschi (1724-1788), których wartość określona została 1 do 3 krzyżyków. W repertuarze kapeli przeważała muzyka wiedeńskiego klasycyzmu – Carla Dittersdorfa, Josepha Haydna, Franza Antona Hoffmeistera, Leopolda Koželucha, Ignaza Pleyela, Johanna Baptisty Vanhala (tu: *Giovanniego Vaňhala*), a także utwory przedklasyczne Christopha Wagenseila, Leopolda Hoffmana, Giuseppe Steffana (Štěpána). Swoistą osobliwością tego zbioru utworów jest ogromna ilość trudnych technicznie kompozycji na *clavicembalo*¹⁸⁸.

Również biskup Colloredo nie zrezygnował z potencjału wykonawczego wypracowanego za czasów poprzednika¹⁸⁹. Muzycy byli różnie tytułowani i wciąż pełnili różne pozamuzyczne funkcje (w *liberii*), np. waltornista Jan Blecha, wywodzący się z hamiltonowskich służb, w latach 1777-1794 był tytułowany jako *Tafeldecker (nakrywacz stołu)*. W niektórych przypadkach adnotacje dotyczące obowiązków dotyczyły jedynie działań muzycznych (np. trębacze dworscy – bracia František i Josef Havelka). Muzyków należałoby także szukać wśród niższego personelu służby, kamerdynerów i lokajów. Kadrowy wpływ na orkiestrę biskupa miał krąg wojskowy. Nieustanne zagrożenie monarchii ze strony Prus, później zaś niepokoje związane z wojnami napoleońskimi powodowały, że na

¹⁸⁷ Był jeszcze Carl Cannabich, żyjący w latach 1764-1806.

¹⁸⁸ Utwory te w latach 80. i 90. XVIII wieku były wykonywane przez Josefę Theresę Rösner, córkę miejskiego handlarza lodami, który miał sklepik w pobliżu ratusza. Theresa Rösner regularnie w wieku około 17 lat odwiedzała zamek, by grać arcybiskupowi na *clavicembalo*. Wizyty te, jak i wszelkie kontakty z rodziną Rösnerów ustały, gdy Theresa Rösner poślubiła Františka Pipala (także handlarza lodami z Kanic). Symptomatyczne, że o ile w materiale nutowym pojawia się imię Theresy Rösner, to w materiałach dotyczących życia muzycznego na zamku występuje ono bardzo rzadko. Mimo takiej reprezentacji utworów wśród instrumentów wykazanych w inwentarzu arcybiskupa Colloredo nie ma *clavicembalo*, są natomiast dwa fortepiany. (W:) Jiří Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Erzbischofs Anton Theodor Colloredo-Waldsee 1777-1811*, op.cit., s. 139.

¹⁸⁹ U biskupa Hamiltona działali m.in.: Johann Paul Karsunke (Karschunke). U Colloreda kontynuował służbę także muzyk i kompozytor Anton Roller (jako 'lokaj w liberii'). Ibidem, s. 136-137.

terenach morawskich miast przez długie lata stacjonowały regimenty wojska. Wielu żołnierzy, po zakończeniu służby pozostawało na tych terenach, zakładając rodziny i wiążąc się zawodowo. W ten sposób zatrudnienie w biskupich służbach znaleźli, np. muzycy Libor Kratochvila i Franz Lössel. Kratochvila służył jako *Hautboist* w regimencie piechoty hrabiego Antona Colloredo w Ołomuńcu. W 1788 roku trafił do służb biskupa, gdzie zaznajomił się ze sztuką gry na waltorni. W tym samym regimencie piechoty służył także Lössel. W roku 1780 zaś został zaangażowany przez biskupa jako służący w liberii (był lokajem).

Nieuchronny upadek kapel arystokracji na początku XIX wieku nie oszczędził także środowiska muzycznego ołomunieckich arcybiskupów (wszak oni także w XIX wieku wywodzili się z arystokracji). W 1811 roku kapela arcybiskupa Colloredo została rozwiązana, a następstwem ogólnego krachu ekonomicznego był także upadek ekonomiczny arcybiskupstwa. W swoim testamencie biskup ubolewał na tym, że nie mógł swoich poddanych wynagradzać tak, jak by chciał. Dożywotnią rentę udało mu się jedynie przyznać kapelmistrzowi *Harmonie* - Franzowi Götzowi.

Rozwiązanie kapeli arcybiskupiej nie oznaczało jednak zaniku działalności *Harmonie*. Paradoksalnie, ciężka sytuacja ekonomiczna arcybiskupstwa sprzyjała bardziej utrzymywaniu kameralnego składu muzyków niż całej kapeli i dodatkowo zespołu *Harmonie*. Inną korzystną i – jak może się wydawać – decydującą okolicznością był jednak fakt, iż kolejny arcybiskup Maria Tadeus Trautmannsdorf utrzymywał zespół instrumentów dętych jeszcze zanim został powołany na arcybiskupa¹⁹⁰ w zamku w Chraście koło Chrudimia (na południe od Pardubic – środkowe Morawy), gdzie był biskupem (królewsko-zamkowym – *kralovohradeckym*). W Kromieryżu arcybiskup zatrudnił muzyków, kopistów i kompozytorów, którzy działali wcześniej w zamku chrudimskim. Nazwiska kilku z nich znajdują się na głosach poszczególnych instrumentów. Najważniejsi to Vaclav Havel i Josef Zveřina, występujący zarówno w metrykach Chrustu koło Chrudimia jak i w kromieryżskich metrykach kościelnych. Większość z nut podpisana jest imieniem i nazwiskiem Vaclava Havla, który był kapelmistrzem¹⁹¹.

¹⁹⁰ 26 listopada 1811. Pozostał nim do 1819 roku.

¹⁹¹ Nie można wykluczyć, że jest to ten sam Vaclav Havel, który działał w zespole *Harmonie* na Jasnej Górze w Częstochowie. Tam nazwisko Havel pojawia się przy okazji paru utworów na sekstet dęty. Przemawiać za tym może fakt, że do służby u Trautmannsdorfa trafił on prawdopodobnie około 1803 roku. Źródła morawskie

Havel był prawdopodobnie waltornistą, o czym świadczyć może dość frywolny i tajemniczy podpis pod jedną z transkrypcji opery *L'Arbore di Diana* Martina y Solera (A 4452) z roku 1807: *Mein Vorfahrer 2ter Hornist und Ich – eben 2ter Hornist können kein jeder eintragen beyde Herrn mit grossen Esel*. Josef Zveřina był kopistą i muzykiem, który do 1819 roku, czyli do końca kadencji Trautmannsdorfa, był tytułowany jako *fürstlicher Waldhornist*, później zaś w 1821 roku jedynie jako lokaj (*Saallakai*)¹⁹².

Era działalności arcybiskupa Trautmannsdorfa zwieńczona została liczbą około 222 utworów, z których od poprzedników przejęto 175 kompozycji. Jednakże charakter nowych dzieł, które w większości pochodzą z Chrudimia, bardzo różnił się od utworów odziedziczonych w spadku. Prawdopodobnie zatem starsze *Harmoniestücken* były rzadziej wykonywane, ponieważ – zwłaszcza u progu XIX wieku – muzyczny gust w kręgu kompozycji na *Harmoniemusik* uległ diametralnej zmianie. Wśród nowych utworów, których opisy świadczą, iż były pozyskane już za czasów kadencji biskupa Trautmannsdorfa w Chrudimiu (1804-1806), połowę przedstawiają dzieła Josepha Haydna¹⁹³, Franciszka Kramarza, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ignaza Pleyela, Jana Wendta i Jana Augusta Vitáska. Drugą połowę zaś stanowią transkrypcje oper i baletów Domenico Cimarosy, Luigiiego Cherubiniego, Johanna Simona Mayra (1763-1845), Wolfganga Amadeusza Mozarta, Ferdinando Paera (17771-1839), Pavla Vranického (1756-1808), Josepha Weigla (1766-1846) i wielu innych. Wśród utworów pozyskanych dla kromieryżskiego zamku po roku 1806 przeważa materiał nieoryginalny, co oznacza nie tylko transkrypcje i aranżacje oper oraz baletów, ale także wariacje na temat popularnych melodii, w typie *Miscellanées de Musique*. Na *Harmonie* aranżowano także tańce np. *Tänze des*

nie podają, gdzie działał wcześniej. Natomiast jasnogórski Vaclav Havel w 1802 roku odszedł ze służby u ojców Paulinów.

¹⁹² Obok Havla i Zveřiny w muzykaliach występują także inne nazwiska muzyków i kopistów: Czerny (z roku 1804), Hradecký (z roku 1813), Chochol(e) Jan (z okresu po 1795), Josef Kysela (z roku 1807), Nawratil (z roku 1804, F. Schien (z roku 1804), Josef Wiethe (z roku 1804). (W:) Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op.cit., s.128.

¹⁹³ Pod sygnaturą A 3872 znajduje się aranżacja *Die Schöpfung* Haydna na dwa klarnety, dwa rogi i dwa fagoty. Prawdopodobnie jest to redukcja pierwotnej wersji sporządzonej przez Georga [Jiříego] Druschetzky'ego. (W:) Eric Baude, *Le catalogue de partitions de Vaclav Havel et de l'ensemble à vent Maria Thaddäus von Trautmannsdorf-Weinberg au château de Kroměříž en Moravie*, Université de Paris-Sorbonne Paris IV, 2004.

Brassilianischen Ballfest Josepha Wilde – 8 walców, *Quadrille*, *Polonaise* i oczywiście różnego rodzaju marsze (w tym marsze żałobne).

Ośmiogłosowa *Harmonie* działała także po śmierci arcybiskupa Trautmannsdorfa od 1819 do 1825¹⁹⁴. Ośmiu muzyków-kameralistów zatrudniał arcybiskup Rudolf Habsburski (1788-1831), pianista i kompozytor, który oprócz swojego dorobku artystycznego zaznaczył się w historii muzyki piastowaniem mecenatu artystycznego nad Ludwigiem van Beethovenem¹⁹⁵. Jednakże nie zachowały się żadne informacje o działalności i repertuarze tej kapeli. Wiadomo jedynie, że żaden z muzyków ery Trautmannsdorfa nie utrzymał się w *Harmonie* następcy. Jedynie Vaclav Havel pozostał na zamku, lecz jedynie jako służący.

Podsumowując, *harmonie dęte* pełniły niewątpliwie istotną rolę w kulturze muzycznej biskupów ołomunieckich. Wpłynęły na to następujące uwarunkowania społeczne:

- a. osobowości biskupów ołomunieckich, którzy organizowali wystawne i niezwykle bogate życie kulturalne;
- b. podobnie jak w innych rejonach Rzeszy instrumentarium potrzebne do założenia wczesnych formacji *Harmonie* pojawiło się już w pierwszej połowie XVIII wieku;
- c. w działalności *harmonii dętych* brali udział muzycy wojskowi, którzy po zakończeniu służby w zespołach oboistów regimentowych, stacjonujących na tych terenach, osiedlili się na Morawach i otrzymywali zatrudnienie w służbach biskupich (np. Libor Kratochvíla, Franz Lössel);
- d. zasoby muzyczne kapeli dowodzą wymiany repertuarowej z ośrodkiem wiedeńskim;

¹⁹⁴ O czym świadczy lista muzyków z 1825 roku. (W:) Jiří Sehnal, Jiří Vysloužil, *Dějiny hudby na Moravě – Vlastivěda Moravská – země a lid*, op. cit., s. 124.

¹⁹⁵ W roku 1809 wspólnie z hrabią Ferdynandem Kinskim i Josefem Lobkowitzem zobowiązali się wypłacać Beethovenowi dożywotnią rentę w wysokości 4 000 złotych rocznie. W obliczu krachu gospodarczego Monarchii w roku 1811, po śmierci księcia Kinskiego zobowiązanie wypełniał tylko ówczesny arcywojewoda Rudolf, wypłacając swoją część, to znaczy 1500 złotych. Ibidem, s. 125.

e. następujący po sobie hierarchowie kościelni przejmowali repertuar poprzednika i rozwijali go, nie rezygnując także ze współpracy w dęciastami, którzy pracowali dotychczas;

f. za czasów biskupa Hamiltona stworzono wyśmienite warunki do praktykowania występów *Harmonie* we wszystkich jej charakterystycznych sytuacjach wykonawczych: w ogrodach, komnatach, wielkich salach, a także w sali jadalnej jako *Tafelmusik*;

g. model kapeli, a także *harmonii dętej* opierał się w części na artystach zawodowych, w przeważającej mierze zaś na służących w liberii. W dobie biskupa Hamiltona oznaczało to funkcję *Hauskapelle*, natomiast za czasów następcy Theodora Colloredo-Waldsee wiadomo, że kapela występowała także poza kręgiem dworskim na koncertach zwanych *Collegium Musicum*.

Charakter utworów zgromadzonych w repertuarze *Harmonie* wskazuje na to, że w zwierciadle praktyki muzycznej tego ośrodka można zaobserwować wszystkie etapy rozwoju *Harmoniemusik*. Od utworów czysto użytkowych, np. prostych partit przeznaczonych na kameralną obsadę oraz septetów i oktettów z trąbkami wykonywanymi jako *Freiluftmusik*, do klasycznych oktettów dętych o bardziej zaawansowanej formie kompozytorskiej, jak np. oktety Hofmeistra (występujące już w dobie biskupa Hamiltona), które wskazują na przeznaczenie koncertowe.

Środowisko muzyczne brneńskich Augustynian¹⁹⁶

Najstarsze zachowane świadectwa odnoszące się do zabytków *Harmoniemusik* na Morawach znajdują się w inwentarzu muzycznym klasztoru augustyniańskiego w Starym Brnie z 1749 roku. Natomiast górna granica

¹⁹⁶ Poza klasztorem Augustynian w Starym Brnie *Harmoniemusik* uprawiano także w klasztorze benedyktynów w miejscowości Rajhrad. Inwentarz tego ośrodka zachował informację o 45 utworach tego typu z lat 1803-1828. Niestety, z tej liczby zachowało się jedynie 10 kompozycji. O ten repertuar postarał się Řehoř Wolný, dyrektor chóru klasztorowego w czasie zbliżonym do kadencji Cyryla Nappa ze Starego Brna. Nie był to jednak zespół działający regularnie, tak jak to się działo w klasztorze Augustynian, a zbierał się jedynie okazjonalnie. Podobny charakter miała *Harmonie* premonstratów w Nove Říše, gdzie zachowało się 19 utworów. Jednakże godne uwagi jest, że wśród tego repertuaru dominują kompozycje oryginalne pisane na sekstet 2 cl., 2 cr., 2 fg.

działalności przyklasztornej *harmonii dętej* sięga aż do połowy lat 60. XIX wieku, kiedy to świadkiem schyłku tego rodzaju praktyki muzycznej był Leoš Janaček¹⁹⁷. W ostatniej grupie tematycznej z inwentarza z 1749 roku, zatytułowanej *Parthiae et Symphoniae*, znajdują się 72 utwory, z których 21 zostało pozyskanych w latach 1741-1749¹⁹⁸. Dzięki dwojakiemu rodzajowi inwentarzy, to znaczy inwentarzom określającym stan oraz inwentarzom określającym przyrost, wiadomo, że w następnych dziesięcioleciach (do 1771) w tej grupie przybyły 354 dzieła, natomiast inwentarz określający stan na rok 1772 dowodzi liczby większej o następne 62 kompozycje. Jeśli zatem nazwa *Parthiae et Symphoniae* oznaczała dzieła przeznaczone na *harmonię dętą*¹⁹⁹, to zachowane do dziś w archiwum augustynian 16 kompozycji, pochodzących z okresu po 1770 roku, jest śladem tego olbrzymiego repertuaru.

Owe szesnaście zachowanych utworów to w większości partity (*Parthia*) przeznaczone na kwintet lub sekstet (z klarnetami bądź obojami i z jednym bądź dwoma fagotami) autorstwa twórców funkcjonujących – by tak rzec – ponadregionalnie: Joseph Fiala, L.(?) Gruber, Joseph Haydn (datowane na ca. 1800 rok, w tym jeden zanotowany u Hobokena, drugi nie), Joseph Mysliveček, Joseph Puschmann, (?) Schmidbauer, F.(?) Vobrovsky, Anton Zimmermann oraz jedna *Parthia* anonimowa. Wśród dokumentów o działalności muzycznej w klasztorze, dotyczących II połowy XVIII wieku, nie ma świadectw o występach zespołu dętego. Wiele jest udokumentowanych okoliczności, podczas których wykonywano muzykę świecką: wizyty dostojników, karnawałowe zabawy w refektarzu, kiedy to wykonywano tańce, menuety, koncerty instrumentalne, a

¹⁹⁷ Kompozytor w latach swojej młodości był świadkiem praktyki *Harmoniemusik* klasztoru augustynian, czemu dał wyraz w kompozycji *Pochod Modračku* (*Marsz niebiesko cętkowanych drozdów*).

¹⁹⁸ Jiří Sehnal, *Die Bläserharmonie des Augustinerklosters in Altbrunn*, op.cit., s. 124-125.

¹⁹⁹ Interpretacja rubryki *Parthiae et Symphoniae* jako grupy dzieł przeznaczonych na 'harmonię dętą' zasadza się na kilku dowodach niebezpośrednich. Po pierwsze, w inwentarzach oprócz tej rubryki znajdują się też wyżej sytuowane (w tabeli) działy *Symphoniae*, *Symphoniae Pastorales*. Natomiast umiejscowienie na końcu inwentarza *Parthiae et Symphoniae* miało oznaczać, odróżniający się od wyżej wymienionych, rodzaj muzyki świeckiej. Poza tym, o istnieniu *Harmonie* mogłyby świadczyć także instrumenty funkcjonujące pod nazwą *fistulae militares*, czyli najprawdopodobniej klarnety. Nie mogły to być oboje, ponieważ wymienione są osobno jako *Huboa*, natomiast szalamaje, które można by brać pod uwagę, wyszły już z użycia w kapelach wojskowych w tym czasie. Zachowane utwory z II połowy XVIII wieku mają w obsadzie oboje bądź klarnety. (W:) Jiří Sehnal, *Hudba u brněnských Augustyni v 18. století*, „Hudební věda”, nr 20, 1983, s. 232-233.

nawet *komedie* (1764). Nie można zatem wykluczyć, że w czasie tych wydarzeń nie wykonywano typowych dla *Harmoniemusik* partit.

Znacznie dokładniejsze dane o charakterze działalności *harmonii* można zaobserwować w latach późniejszych, to znaczy od okresu 1816-1818, kiedy to dyrektorem chóru został Cyryl Napp. Wówczas powstała regularna *Harmonie* licząca od 8 do 11 muzyków rekrutowanych z grona członków przyklasztornej fundacji. Głównym jej zadaniem było zasilanie szeregów muzyków klasztornych²⁰⁰, którzy mieli współtworzyć jakość życia muzycznego klasztoru. Ze względu jednak na nadzwyczajne upodobanie dyrektora chóru Cyryla Nappa do występów *Harmoniemusik*, sporą wagę przywiązywano do tworzenia zespołu dętego.

Działalność augustyniańskiej *Harmonie* za czasów muzycznego przewodnictwa Cyryla Nappa była niezwykle różnorodna. Do powszednich obowiązków muzyków należało granie *do stołu* (*Tafelmusik*), przy którym zasiadali hierarchowie kościoła i ich goście. Poza tym do zadań tego zespołu należało przygotowywanie oprawy muzycznej prymicji, dni dziękczynnych, ślubowań, urodzin oraz uroczystości pogrzebowych. Dzień roboczy muzyków oznaczał: pracę o poranku (o 5.30), *Tafelmusik* (w południe), występy wieczorne i nocne. Powszechnie uznawane i cenione były wówczas muzyczne kwalifikacje muzyków, o czym świadczy fakt wypożyczania instrumentalistów do profesjonalnej orkiestry teatru operowego. W latach 1816-1818 Cyryl Napp zatrudniał dodatkowego muzyka z zewnątrz, który wzbogacał *Harmonie* o dziewiąty głos kontrafagotowy. W 1818 zaś sprowadził z Bratysławy instrument, aby ów dodatkowy głos był na stałe wprzęgnięty w strukturę zespołu²⁰¹.

Oprócz regularnie działającej *Harmonie* funkcjonowała w ramach klasztornej praktyki muzycznej *muzyka turecka*, która wymagała udziału około 20 instrumentalistów. Członkowie fundacji stanowili trzon tej obsady, lecz turecki profil wymagał wypożyczania muzyków spoza klasztoru. Zespół ten koncertował głównie na świeżym powietrzu, w ogrodach (od wczesnego ranka) na placu klasztornym (dzisiejsze *Mendlovo Naměstí*).

²⁰⁰ Ponieważ Cyryl Napp nie posiadał muzycznego wykształcenia i nie mógł sam zajmować się wyłanianiem członków fundacji, pomagali w tym muzycy doświadczeni np. Bohumir Rieger (po odejściu w 1808 roku z Naměstí nad Oslavou), później zaś zatrudniony w tym celu brat Alois Lang (1817). (W:) Jiří Sehnal, *Bläserharmonie des Augustinerklosters in Altbrün*, op. cit., s. 127.

²⁰¹ W protokole Cyryl Napp napisała, że od tego momentu można mówić o nowej epoce augustyniańskiej fundacji, ponieważ od tej pory *Harmonie* będzie dziewięciogłosowa. (W:) Ibidem, s. 133.

Repertuar augustyniańskiej *Harmonie* jest niezwykle obszerny, lecz w pierwszym rzędzie należy zaznaczyć, że dominowała tu twórczość nieoryginalna, to znaczy aranżacje i transkrypcje oper i baletów. W obszernym wykazie utworów znajdują się transkrypcje uwertur, zamkniętych numerów, jak i całych następstw części. Wśród kompozycji oryginalnych przeważają tańce, marsze, utwory o charakterze cyklicznej suity tanecznej. Wśród twórców owych aranżacji i transkrypcji wiele autorów pozostaje nieznanych, ponieważ wiele utworów jest niesygnowanych. Wśród powszechnie występujących autorów wymienić należy Friedricha Starke (1774-1835) i Josepha Triebensee (1760-1846). Jednak przeważająca większość opracowań na *Harmonie* sygnowana jest imieniem i nazwiskiem kapelmistrza zespołu liechtensteinowskiego, który był następcą Josepha Triebensee²⁰², Wenzla Sedlaka.

Szczególną popularnością wśród transkrypcji i aranżacji cieszyła się operowa twórczość Gioacchina Rossiniego. Tak bogate opracowanie dorobku operowego w zasobach klasztornych jest dowodem niemal kultu tego twórcy, trwającego do lat trzydziestych XIX wieku. Poza tym w repertuarze *Harmonie* dokonała się recepcja dzieł następujących kompozytorów: François Adrien Boieldieu, Nicolas-Marie Dalayrac, Vojtěch Jírovec, Franciszek Kramarz, Wolfgang Amadeusz Mozart, Joseph Weigel oraz Peter Winter. W latach 20. pojawili się inni twórcy: Michele Enrico Carafa, Giuseppe Saverio Mercadante oraz Carl Maria Weber; w latach 30.: Daniel François-Esprit Auber, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giacomo Meyerbeer i Johann Strauss. Natomiast po roku 40.: Albert Lortzing, Heinrich August Marschner oraz Anton Diabelli.

Autorzy brneńscy, zarówno transkrypcji jak i utworów oryginalnych, to: Adalbert Kubitschek, Antonin Emil Titl, oraz członkowie fundacji: Jan Hnojil, Antonin Osswald i Hynek Vojaček.

Godzi się zaznaczyć, że środowisko muzyczne brneńskich augustynian w sposób indywidualny i z niejakim opóźnieniem asymilowało pewne zjawiska stylistyczne właściwe *Harmoniemusik*. Po pierwsze, zwiększenie obsady w kierunku *muzyki tureckiej*, w odróżnieniu od wyżej omówionych ośrodków (np.

²⁰² Jak podaje Thomas Krümpelmann, od 1811 do 1816 roku Joseph Triebensee pracował jako kapelmistrz teatru w Brnie. (W:) Komentarz do płyty *Joseph Triebensee – Music for Wind Octet*, „Pan Classics”, nr 510 125, s. 4. Thomas Krümpelmann zajmował się twórczością tego kompozytora. Por. *Joseph Triebensee: Harmoniemusiken – Überlegungen zu ihrem Funktionszusammenhang*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 149-167.

Stražnice, Čechy pod Koširem), nastąpiło tu dopiero w latach 40. XIX wieku. Także repertuar nieoryginalny do lat 30. wykazuje tendencje do transkrybowania całych sekwencji scenicznych. Dopiero po roku 1840 zaczął być kształtowany na zasadzie wyboru pojedynczych części, czy arii – na kształt owych wiązanek (*potpourris*), które to zjawiska można przecież udokumentować w środowisku wiedeńskim już u progu stulecia (wydawnictwa Triebensee). Natomiast w kwestii obsadowej *Harmonie* augustyniańska była bardziej zbieżna z modelem wiedeńskim (oktet i nonet, czasem wzbogacony trąbkami). Taki model obsady można wytłumaczyć także bliskim sąsiedztwem *Harmoniemusik* garnizonowej w Brnie, od której *Harmonie* klasztorna przejęła ponoć większą część repertuaru. Jednakże wobec faktu, że nie zachowały się jakiegokolwiek bliższe dane na ten temat, twierdzenie to ma charakter hipotezy.

3.3. *Dechova Harmonie*, czyli *Harmoniemusik* na terenie Czech²⁰³

Zgromadzony materiał dotyczący *Harmoniemusik* pochodzącej z terenów Czech nasuwa porównanie z recepcją tego zjawiska na Morawach. Sposób zaistnienia praktyki muzycznej *Harmoniemusik* w obu krajach Monarchii jest w wielu miejscach zbieżny, w wielu zaś modele funkcjonowania tej twórczości są różne. Trudno jednak spodziewać się, by różnice te wynikały z granic etnicznych. Monarchia habsburska po wojnie trzydziestoletniej (1618-1648) obejmowała niezwykle rozległe terytorium, obejmujące wiele krajów o różnej tradycji kulturowej. Zanim doszło do narodowego przebudzenia z końca XVIII i początku XIX wieku, na terenach podległych panował niepodzielnie habsburski porządek feudalny, którego reprezentantką była arystokracja pochodzenia austriackiego lub protegowana przez dwór wiedeński. Przeniknięcie tej szlachty do sfery kościoła katolickiego pozwoliło na regularną katolicyzację *krajów dziedzicznych*. Poprzez sprawowanie władzy świeckiej i kościelnej w nieunikniony sposób na teren Czech i Moraw wpływały prądy i tendencje kulturowe, które

²⁰³ W nomenklaturze czeskiej funkcjonuje określenie *dechova harmonie*. *Harmonia dęta* – jako polski przekład – zdaje się być interesującą propozycją spolszczenia *Harmonie* – nazwy zespołu instrumentów dętych zakorzenionej na niemieckojęzycznym terenie.

pojawiały się w stolicy Monarchii – Wiedniu²⁰⁴. W tym kontekście w okresie od II połowy XVII do końca XVIII wieku trudno mówić o narodowej manifestacji w muzyce, chociaż wydaje się, że pytanie o narodową tożsamość pod rządami Habsburgów w krajach Korony Czeskiej czy na Węgrzech pozostaje kwestią otwartą. Także w kręgu *Harmoniemusik* można bowiem spotkać sporadyczne przypadki nawiązań do czeskiej czy morawskiej melodyki i rytmiki ludowej. Jednakże te skromne i bardzo ogólne stylizacje pojedynczych części w utworach wpisywały się w kosmopolityczny profil kultury muzycznej monarchii wespół z wpływami tureckimi, włoskimi (*alla italia*), niemieckimi (*tedesco*), polskimi (*alla polacca*, *Polonaise*) i nie miały manifestować elementów narodowych.

3. 3. 1. *Harmoniemusik* w kręgu arystokracji

Zwykło się postrzegać historię muzyki w XVIII wieku z perspektywy wielkich ośrodków muzycznych, takich jak Wiedeń czy Praga. W tych stolicach kulturalnych Monarchii znajdują się siedziby najmożniejszych rodów szlacheckich XVIII wieku takich jak Schwarzenberg, Kinsky czy Clam-Gallas. Arystokracja w Czechach, poza reprezentacją w stolicy, posiadała oczywiście majątki na terenie korony. A zatem działalność zespołów *Harmoniemusik* miała miejsce na bardzo rozległym terytorium. Autorzy pracy pt. *Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guide* stworzyli mapę najważniejszych ośrodków *Harmoniemusik*, do których należy odnieść mniejsze zespoły, powstałe w środowisku kościelnym²⁰⁵. Owe główne centra to (poza Pragą):

- a. na południu - Česky Krumlov (ród Schwarzenberg);
- b. na północy - Frydlant (książęta Clam-Gallas), Liblice (Pachta) i Roudnice nad Labem (Lobkowitz);

²⁰⁴ Na przykład w kręgu pieśni ludowej na podstawie XIX-wiecznych zbiorów muzycznych jasne stały się różnice dotyczące melodyki, rytmu, formy i języka harmonicznego w przypadku pieśni wschodnich Moraw i pieśni pochodzącej z zachodnich Czech. (W:) Jiří Markl, *Nejstarší sbírky českých lidových písní*, Praha 1987.

²⁰⁵ Poza tymi ośrodkami Jon A. Gillaspie, Marshall Stoneham i David Lindsey Clark wymieniają kapele kościelne i klasztorne, które działały w następujących miastach: Blovice (południowy-wschód od Pilzna), Bohdanec (południe od Kutné Hory, południowy-wschód od Pragi), Cheb (na zachód od Pilzna, kościół i klasztor Dominikanów), Chroustovice (południowy-wschód od Hradec Králové, kościół był tu powiązany z zamkiem), Kasejovice (Kassejowitz, południowy-wschód od Pilzna), Krašnovice (północ od Pilzna), Kunvald (wschód od Hradec Králové), Ledce (północny-zachód od Pilzna), Mláda Boleslav (północny-wschód od Pragi), Nepomuk (południowy-wschód od Pilzna), Starý Plzeňec (Alte Pilsen, południowy-wschód od Pilzna). (W:) *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 83.

- c. na wschodzie - Hradec Králové;
- d. na zachodzie - Plzeň.

Mimo, iż mapa *Harmoniemusik* w Czechach może ulec stopniowemu wzbogacaniu, nie zmieni to faktu, że do najważniejszych zespołów zaliczyć należy formacje instrumentalne kreowane przez rody: Schwarzenberg, Pacht, Clam-Gallas, Kinsky, Lobkowitz i Chotek. Na dworach książąt utrzymywano zespoły *Harmoniemusik*, które współtworzą obraz tej praktyki na ziemiach czeskich, ale także – z uwagi na kontakt z Wiedniem – wpływają na losy tego nurtu w całej Monarchii.

Harmonie księcia Pacht

Rodem o bardzo rozległych tradycjach muzycznych byli książęta **Pacht**; znani miłośnicy sztuki i muzyki. Nie tylko utrzymywali szereg zespołów muzycznych²⁰⁶, lecz stwarzali doskonałe warunki do rozwoju sztuki (np. w majątku Citoliby dzięki ich patronatowi działała cała generacja kompozytorska Kopřiva). Książęta Pacht prezentowali bardzo postępowe poglądy i sympatyzowali z kręgami wolnomularskimi. Do historii muzyki przeszła legenda dotycząca powstania 6 niemieckich tańców Mozarta KV 509. Hrabia Pacht (niestety, jednoznacznie nie wiadomo, który) miał zamówić u Mozarta wystawną muzykę na zbliżający się bal. Kompozytor nie dopełnił terminu, mimo iż miał wystarczająco dużo czasu. Hrabia miał zatem posunąć się do podstępu. Zaprosił Mozarta na bal o godzinę wcześniej (niż innych gości), zmuszając, by ten napisał tańce *ad hoc*²⁰⁷.

Niewiele jest zespołów *Harmonie*, których działalność odnotowywano w dokumentach z epoki (kronikach, almanachach, etc.). Natomiast wzmianki o zespole pachtowskim i jego artystycznej działalności dość często przewijały się przez ówczesne kroniki życia muzycznego. Josef Ferdinand Schönfeld pisze w *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* z roku 1796, że hrabia Johann

²⁰⁶ Pierwszy z zespołów został założony przez Franza Antona Pachtę (1695-1730), właściciela majątku Nove Dvory w środkowych Czechach. Współzałożycielem był tu także wcześniejszy właściciel tego majątku Johann Joachim Pacht (1676-1742). Inny zespół był utrzymywany przez potomka Johanna Joachima, Ernsta Carla Pachtę (1718-1803), właściciela północnego stanu Citoliby i środkowego stanu Tloskov.

²⁰⁷ Prawdopodobnie chodzi tu o Tańce KV 509, chociaż nie można tego stwierdzić z całą pewnością. (W:) Markéta Kabelková, *Hudební archiv a kapela hraběte Jana Josefa Filipa Pachtý, „Hudební věda”*, nr 28, 1991, no. 4, s. 329-333.

Pachta, utrzymuje swoją własną *harmonię dętą*, bardzo często w roku organizując muzyczne przedstawienia. (...) *Wielu z naszych książęcych i hrabiowskich domów utrzymuje takie kapele dworskie, lecz rzeczą znamioną jest, że ta bujna praktyka muzyczna ma się ku końcowi na tyle, że oprócz harmonii księcia Pachty, który to zespół składa się z muzyków-lokajów, prawie żaden inny nie istnieje, między nimi jednak znajduje się wyśmienity i wielce utalentowany klarnecista Pan Wenzl*²⁰⁸. O pachtowskiej *Harmonie* informacje podaje także artykuł *Über der Zustand der Musik in Böhmen* opublikowany w *Allgemeine musikalische Zeitung* w roku 1800, gdzie podkreślona jest wyjątkowość zespołu księcia. Poza tym autor pisze, że przed 20-30 laty w Pradze mnóstwo było takich formacji (Thun, Černin, Klenau, Salm, Špork). Poza tym podkreśla się tu, że pachtowska *harmonia* posiada najlepszych muzyków grających na instrumentach dętych. Dodatkowe informacje o tym zespole zawiera też *Lexicon Dlabacza*:

Pachta, Johann, hrabia, dobry muzyk i kompozytor. W roku 1780 skomponował symfonię na 2 rogi, 2 oboje i fagot, która znana jest dotąd jedynie w postaci manuskryptu. Ten nietuzinkowy meloman utrzymuje jeszcze muzyczną Harmonie, która składa się z w części z jego własnych podwładnych, w części zaś z twórców obcych. (Gerbers *Lexicon der Tonkünstler*, s. 95)²⁰⁹

Przytoczone cytaty bardzo często przewijają się w literaturze dotyczącej *Harmoniemusik*. Fragment z *Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag* z 1796 roku o wygasającej modzie na utrzymywanie tego typu kapel to odpowiedź na

²⁰⁸ *Herr Graf Johann Pachta, hält eine eigene blasende Harmonie, und gibt sehr oft im Jahre musikalische Unterhaltungen (...) Viele unsere großen fürstlichen und gräflichen Häuser hielten sonst einige Hauskapellen, allein Fälle von Wichtigkeit waren Ursache, daß diese löbliche Gewohnheit zum großen theil Nachtheil der Kunst erlosch, so daß außer der gräfl. Joh. Pachtischen Harmonie, die meist aus Livreebedienten besteht, faßt keine mehr existiert, unter dieser aber befindet sich ein sehr geschickter und vortrefflicher Klarinetist Herr Wenzl* (W:) Johann Ferdinand Schönefeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796. Mit Nachwort und Register von Otto Biba. München-Salzburg [Verlag Emil Katzschichler 1976], s. 142. Por. Markéta Kabelková, op. cit., s. 331. Por. Antonín Myslík, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas*, „Haydn Jahrbuch”, t. 10, 1978, s.114.

²⁰⁹ *Pachta, Johann, Graf, ein guter Musiker und Compositeur. Im Jahre 1780 schrieb er eine Symphonie für 2 Hörner, 2 Oboen und Fagott, die bisher nur im Mspte. bekannt ist. Dieser seltene Musikfreund unterhält noch immer eine musikalische Harmonie, welche zum Theil aus seinen eigenen Unterthanen und fremdem Tonkünstler besteht.* S. Gerbers *Lexikon der Tonkünstler*, s. 95. Por. Johann Ferdinand Schönefeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, s. 142,144; *Ueber der Zustand der Musik In Böhmen*, (w:), „Allgemeine musikalische Zeitung 2“ (1800), s. 513-523; *Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, gesammelt und bearbeitet von Gottfried Johann Dlabacz, op. cit., s. 419. Por. Michaela Freemanova, *Wind Band (Harmonie) Music in the Bohemian and Moravian Music Collections*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 355.

pytanie o zmierzch owej praktyki. Jednak z perspektywy rekonstrukcji działalności praskiego zespołu księcia Pachty, w cytowanych źródłach znajduje się pewna podstawowa nieścisłość. A mianowicie kwestia Johanna Pachty. Zarówno *Jahrbuch*, jak i artykuł w *Allgemeine Musikalische Zeitung*, a także leksykon Dlabacza opisują zespół Johanna Pachty. Natomiast imię chrzestne Johann bardzo często przewija się w jakże rozległym drzewie genealogicznym tego rodu. Pierwszy zespół książąt został ufundowany przez Franza Antona Pachtę (1695-1730) właściciela majątku Nové Dvory (centralne Czechy) i Johanna Joachima Pachtę (1676-1742), właściciela Liblic. Johann Josef Filip Pachta (1723-1822, późniejszy właściciel Liblic) miał trzech braci Franciszka Josefa, Ernsta (Arnošta) Karla i Huberta Karla. Ten ostatni miał syna Jana Josefa Pachtę (1756-1834), który był bratankiem Johanna Jozefa Filipa. W II połowie XVIII wieku mogło więc chodzić albo o Johanna Josefa Filipa Pachtę (1723-1822) lub o jego bratanka Johanna Josefa Pachtę (1756-1834).

Trudno też o dokładną datę powstania tego praskiego zespołu²¹⁰. Według biografii kompozytora Franciszka Xaviera Duška, autorstwa Vaclava Sykory, założycielem zespołu muzycznego (w tym *Harmonie*) był Johann Josef Filip Pachta, którego archiwum odziedziczył i rozwinął bratanek Johann Josef. Jednakże biograf nie podaje źródeł tych informacji. Markéta Kabelková natomiast, autorka artykułu *Hudební archiv a kapela hraběte Jana Josefa Filipa Pachty*, nie znalazła potwierdzenia tezy Sykory w innych źródłach. Przyjmuje się zatem, na podstawie właściwości rękopisów (charakteru pisma) jak i generacji kompozytorskiej reprezentowanej w pachtowskim archiwum, że kapela Jana Pachty powstała w latach 60. XVIII wieku²¹¹. Ostatnia data, jaka może potwierdzić działalność tego zespołu, to rok 1808, kiedy został do niego przyjęty fagocista Gabriel Rausch (Rauš). *Harmonie* funkcjonowała prawdopodobnie do około 1810-11 roku, wówczas muzycy: waltornista Jan Zálužan, Gabriel Rausch i klarnecista

²¹⁰ Oprócz Pragi życie muzyczne pod patronatem rodu Pachta, a dokładnie pod opieką Jozefa Ernsta (Arnošta) Pachty (1718-1803), rozwijało się bujnie także w majątku Citoliby (określane jako dominium). Tu także prawdopodobnie powstawały utwory *Harmoniemusik*, ponieważ z citolibskim kręgiem artystycznym związany był przez około 50 lat Jan Wendt (1745-1801), słynny kompozytor i aranżer muzyki na instrumenty dęte.

²¹¹ *Prague. The Pachta Harmonie (also at Liblice) regarded as one of the best in Prague, was active from 1767 or earlier* (W:) *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 86.

Václav Farník zostali profesorami klasy instrumentów dętych praskiego konserwatorium, otwartego w 1811 roku²¹².

Dalsze życie zawodowe muzyków *Harmonie* książąt Pachtą po jej rozwiązaniu dowodzi, iż pod patronatem księcia rozwinęły się osobowości muzyczne. Poza tym ich wszechstronna działalność artystyczna była możliwa dzięki społecznej przemianie, charakterystycznej dla przełomu stuleci, rozluźniającej feudalną więź, jaka łączyła muzyka i jego patrona. O artystycznej aktywności muzyków *Harmonie* Pachtą dowiadujemy się z szeregu not biograficznych zawartych w leksykonie Dlabaczą. Wiadomości te zebrał Antonín Myslík w artykule pt. *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pachtą und Clam Gallas*. Są one doskonałym źródłem wiedzy o praktyce muzycznej tego czasu. Lecz przede wszystkim świadczą o tym, że muzycy pod patronatem Johanna Pachty prezentowali wysoki poziom umiejętności i – co istotne – prowadzili bardzo urozmaicone życie zawodowe. Artystyczna wszechstronność oznaczała nie tylko różne miejsca zatrudnienia (teatr, orkiestra katedralna), lecz także umiejętności gry na różnych instrumentach²¹³. Na przykład Václav Farník od 1799 roku działał jako kłarnecista w służbie u księcia Pachtą, później zaś zatrudniony był w teatrze. Znany był także jako drugi oboista przy chórze katedry St.-Veit w Pradze. Natomiast niejaki Wenzel Zalužan pracował w różnych miejscach: w orkiestrze teatru jako waltornista, w zespole katedry St.-Veit jako trębacz (podobno także gra na puzonie nie była mu obca).

O repertuarze *Harmoniemusik* dowiadujemy się dziś z niepełnego inwentarza i zbioru utworów rodu Pachtą²¹⁴. Dysponujemy niepełnym materiałem źródłowym, ponieważ inwentarz zbiorów muzycznych jest uporządkowany alfabetycznie, w nim zaś zachowały się utwory autorów od A do L i częściowo pod

²¹² Z tego też powodu dane leksykonu Dlabaczą wydane w roku 1815, o tym, że książę wciąż utrzymuje kapelę, zdają się nieaktualne. (W:) Markéta Kabelková, op. cit., s. 331.

²¹³ Zdziwiałoby to bardziej z perspektywy dzisiejszej niż wobec realiów XVIII-wiecznych. Wówczas zwyczajem było, że dęści grali na kilku instrumentach – także strunowych.

²¹⁴ Po upadku kapeli (1810-11) archiwum nutowe zostało przeniesione do Liblic nad Melnikiem. Po śmierci Johanna Josepha Philippa Pachty zamek i inwentarz wraz ze zbiorem trafił w ręce hrabiny Deym. Hrabina zaś przekazała zbiory w 1870 praskiemu nauczycielowi śpiewu Franciszkowi Piwodzie. Od Piwody zbiór przejęła *Umělecká Beseda* (Stowarzyszenie artystyczne). Podczas II wojny światowej spuścizna książąt Pachtą trafiła do Muzeum Narodowego w Pradze. To właśnie zmienne losy dziejowe tego zbioru mogły wpłynąć na uszczuplenie jego zasobów.

literą M – Michl – Michelli – Mišik, następni autorzy zaś zaczynają się już od Mülling. Po tym nazwisku jest w inwentarzu zanotowanych około 60 dzieł pod literą P i jest to ostatnia pozycja inwentarzowa. *Tu kończy się archiwum hrabiego Jana Pachty, 18. VIII. 1942 roku.* Wedle autorki artykułu *Hudební archív a kapela hraběte Jana Josefa Filipa Pachty*, Markety Kabelkovej, podczas zmiennych dziejów została stracona około 1/3 zbiorów. Całość obejmuje dziś 1270 utworów, z czego nieco ponad 300 to oryginalne utwory *Harmoniemusik*. W całym zbiorze najliczniej reprezentowani są kompozytorzy włoscy – 26, 25 natomiast to twórcy czescy. Podobnie pośród repertuaru dla *harmonii dętej* kompozycje o proveniencji czeskiej, a także dzieła kompozytorów działających wówczas w Pradze, są licznie reprezentowane. Artyści pochodzenia czeskiego lub działający w czeskiej stolicy to:

František Alexius (44 *Partity*) – także Alexi, wedle leksykonu Dlabacza, w roku 1778 znany był jako wyśmienity skrzypek i klarinista, działający w kilku praskich kościołach (kościół metropolitalny St. Veit, Św. Mikołaja, w kościele Marii Magdaleny i Marii de Victorii).

Josef Barta (*Parthia ex C* 2 ob., 2 cr., 2 fg., a także kompozycja zatytułowana *Intermezzo*, nie różniąca się jednak od pozostałych *Partit*) – organista kościoła Paulinów w Pradze. W 1788 roku przeniósł się do Wiednia.

Carl Ditters von Dittersdorf (24 *Partity*) – autor kwintetów i sekstetów. W tych ramach obsadowych nie mieści się jedynie *Parthia ex C*, w której pojawia się flet solo.

Georg Druschetzky, (6 *Partit*) – partity ze zbioru pachtowskiego przeznaczone są na obsadę klasycznego oktetu dętego (2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.)

Franz Xavier Dušek (39 *Partit*) – praski przyjaciel i gospodarz Mozarta. Nauczyciel Johanna Josepha Pachty. Na niektórych partitach znajdują się daty od 1762 do 1764 roku. Poza tego typu kompozycjami w zbiorze występują także tria na dwa oboje i fagot autorstwa tego kompozytora.

Antonin (Anton) Laube (9 *Partit*) – działał w kilku kościołach praskich; był dyrektorem chóru w kościele farnym o. Karmelitów Św. Galla, po śmierci Brixiego w 1771 roku zaś objął funkcję kapelmistrza kościoła metropolitalnego. Partity tego twórcy przeznaczone są na 2 ob., 2 cr., fg.

Wenzel Vinzenz (także Vincenc) Maschek (Mašek) – pianista, kompozytor, wirtuoz harmoniki szklanej oraz dyrektor chóru kościoła św. Mikołaja. W zbiorze

książąt znajduje się 25 jego utworów. Cztery przeznaczone są na 2 cl., 2 cr., fg., w przypadku dziesięciu – klarnety mogą być zastąpione obojami, 11 zaś to sekstety na 2 ob., 2 cr., 2 fg..

Inni kompozytorzy czescy reprezentowani w inwentarzu i zbiorze książąt to: František Mečíř (2 *Partity* i *Divertimento* na pięciogłosową *Harmonie*), František Vojtěch Mišík (4 *Quinteten* oraz pojedyncze kompozycje na sześć-, siedmio- i ośmiogłosową *Harmonie*) oraz Wenzel Pichl – autor utworu pt. *Concertino con Pastorella* na obsadę oktetu. Poza tym Pichl pozostawił w tym zbiorze 14 kompozycji na kwintet i sekstet *Harmoniemusik* (w części utwory te znajdują się także w zbiorach Donaueschingen oraz Schwerin²¹⁵). Archiwum mieści także kompozycje autorstwa bliżej nieznanego kompozytora, księcia Valentina Čejki (noszące adnotację *Illustrissimo Sig. Il Conte Di Czeyka in Praga*), Carla Kreitha²¹⁶ (2 *Partity*), Amantino (12 *Partit* utrzymanych także w obsadzie sekstetu i kwintetu) oraz bliżej nieznanego twórcy Lorenza (12 *Partit*).

Spora część *Harmoniemusik* pachtowskiej wyszła spod pióra Franza Aspelmayera (1728-1786). Jest on bowiem autorem 53 partit przeznaczonych na kwintet z klarnetami bądź z obojami (w tym znajduje się *Partita a due chori* na dwa kwintety). Informacje biograficzne o tym kompozytorze wskazują, że swoje zawodowe życie spędził w Wiedniu (ur. 1728 roku w Wiedniu, w 1760 zaś wziął w Wiedniu ślub). Helmut Riessberger²¹⁷ odkrywa, że mimo wiedeńskiej działalności był on związany z dworem księcia Ferdynanda Maximiliana von Morzina z Lukavec (w dokumentach ślubnych jest określony jako *sekretarz*). Osoba księcia Morzina znana jest oczywiście bardziej z zatrudnienia Josepha Haydna na dworze, jednak zatrudnienie Haydna nie przeszkadzało zapewne, aby utrzymywać w Wiedniu sekretarza, odpowiadającego za dostarczanie najnowszego repertuaru muzycznego (w tym także własnych kompozycji). Nasuwa to hipotezę, że na podobnych zasadach Aspelmayer mógł

²¹⁵ Antonín Myslík, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pacht und Clam-Gallas*, op.cit., s. 117.

²¹⁶ Utwory Carla Kreitha na 2 cl., 2 cr., fg. znajdują się także pośród *Harmoniemusik* zgromadzonej w Długim Moście (Czechy) pod sygnaturami 59 R 3344-5. *Parthia in Dis* kompozytora Kreitha można także odnaleźć w zbiorach muzycznych archiwum na Jasnej Górze (sygn. III-366, w katalogu Pawła Podejki numer 749).

²¹⁷ Helmut Riessberger, *Franz Aspelmayer (1728-1786)*, dysertacja doktorska, Innsbruck 1954, s. 9.

współpracować z dworem księcia Pachty w Pradze, by zaopatrywać go w najnowszy repertuar – w tym w owe 53 partyty. Wątpliwe, żeby fizycznie działał w Pradze na dworze, ponieważ od roku 1761 istnieją dokumenty potwierdzające angaż Aspelmayera w Teatrze Niemieckim w Wiedniu jako kompozytora baletów²¹⁸.

Konkludując, liczne informacje z dokumentów z epoki, biogramy kompozytorów, a także charakter repertuaru – wszystkie te świadectwa współtworzą obraz kapeli, której socjologiczny status ewoluował. W *Jahrbuch* znajduje się informacja o tym, że byli to muzycy w liberiach, a zatem można z tego wnosić, że wypełniali oni także obowiązki pozamuzyczne. Biogramy muzyków natomiast wskazują, że niektórzy z nich byli aktywnie także w innych ośrodkach muzycznych. O tym, że był to zespół osobowości, świadczy także ich profesjonalna działalność pedagogiczna w praskim konserwatorium po zakończeniu służby.

Należy jednak wziąć uwagę fakt, że kapela księcia powstała w latach 60., a zakończyła działalność około roku 1811. Ten przedział czasowy natomiast przypadł na okres największych socjologicznych, a nawet ustrojowych zmian w społeczeństwie Domu Habsburgów. *Harmoniści* księcia mogą zatem być przykładem ewolucji modelu kapeli, gdzie muzycy byli wciąż służącymi, ku koncepcji zespołu muzyków-profesjonalistów o wysokich umiejętnościach artystycznych. Wobec braku dokumentu trudno natomiast wnioskować o charakterze sytuacjach wykonawczych w jakich grano *Partity*.

Zespoły książąt Schwarzenberg

Informacje o *Harmonie* książąt²¹⁹ także także podaje Johann Ferdinand Schönfeld w opublikowanym w *Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag* z 1796

²¹⁸ William LaRue Jones, *Three Wind Divertimenti In Vienna circa 1760*, dysertacja doktorska, University of Wisconsin 1972, mikrofilm, s. 9.

²¹⁹ Schwarzenberg to niemiecki ród pochodzący z Dolnych Frank. Scharzenbergowie na stałe osiedlili się w Czechach w 1660 roku, kiedy to weszli w posiadanie majątku Třeboň. Potem obejmowali kolejne posiadłości na terenie Czech; m.in. w 1661 – Hluboká nad Vltavou, 1662 - Mšec i pałac na Hradczanach, w 1671 Radomolice u Protivína i wiele innych. W 1719 roku odziedziczyli po książętach Eggenberg (z którymi byli spokrewnieni) Český Krumlov. (W:) Jiří Zálaha, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, „Hudební věda”, nr 24, 1987, s. 43.

roku: (...) oprócz [zespołu-MR] *schwarzenbergowskiego prawie żadne nie istnieje. W tej Harmonie jednakże natrafić można na znakomitych wirtuozów*²²⁰.

Życie muzyczne książąt Schwarzenberg doczekało się kilku opracowań badawczych²²¹. Szczególnie działający przez wiele lat na zamku Jiří Zaloha zrekonstruował mnóstwo ciekawych informacji o kulisach życia muzycznego na podstawie rachunków i innych dokumentów znajdujących się w miejskim archiwum w jednej z pierwszej posiadłości rodowej – Třeboň. Główne siedziby arystokracji Schwarzenberg to Wiedeń i Český Krumlov (Czeski Krumlov). W Wiedniu miejscem życia muzycznego był pałac przy *Neuer Markt*, natomiast siedzibą działalności muzycznej książąt w Czechach był warowny zamek (od 1719 roku). Książę najbardziej cenił sobie teatr. Pierwsze przedstawienia teatralne (czasem z udziałem księcia i jego rodziny) odbywały się na zamku bądź w starym teatrze parkowym zbudowanym przez poprzednich właścicieli, Eggenbergów. Później zaś, w latach 1765-1766 został wybudowany nowy teatr na zamku, w którym odgrywano sztuki teatralne, ale również opery i balety. Wykonywano tam francuskie opery komiczne, włoskie *seria* i *buffa* oraz opery *bernesche*²²². Jak dowodzi tego kolekcja librett, książęta Schwarzenberg byli zainteresowani wystawieniem wielu dzieł scenicznych, jakie oglądali podczas swoich licznych podróży (Praga, Drezno, Wiedeń, Paryż i Wenecja). Jednak wysokie koszty przedsięwzięć operowych sprawiały, że czasem ograniczali się do transkrypcji na mniejsze zestawy instrumentalne.

²²⁰ (...) *so das außer der fürstl. Schwarzenbergischen fast gar keine mehr existiert. Bei dieser aber findet man, vornehmlich unter der Harmonie ganz ausgezeichnet große Virtuosen* (W:) Antonín Myslík, op. cit., s. 112. Istnieje pewne zamieszanie z owym *Jahrbuch der Tonkunst*, ponieważ Antonín Myslík cytuje podobny fragment o zanikaniu praktyki *Harmoniemusik* w jednym miejscu z nazwiskiem rodowym Pachta, w innym miejscu zaś używa tej samej konstrukcji zdaniowej, lecz z nazwiskiem Schwarzenberg. David Whitwell natomiast pisze w artykule pt. *Joseph Triebensee and the Second Period (1790-1811)*, że *Jahrbuch der Tonkunst* opublikowany w Wiedniu w 1795 (!) podawał, iż oprócz kapeli Schwarzenberg prawie żaden inny zespół nie istniał. Odnośnie książąt Pachta Whitwell przytacza natomiast Hanslicka (1869), który pisał, że w 1795 roku zespoły księcia Grassalkowitz i Braun już nie funkcjonowały – w Pradze jedyną czynną formacją była *Harmonie* książąt *Bachta* (!). (W:) David Whitwell, *The Incredible Vienna Octet School – Part III – Joseph Triebensee and the Second Period (1790-1811)*, „The Instrumentalist”, nr 25, 1970, s. 42.

²²¹ Antonín Myslík, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas*, op. cit., s. 110-121. Jiří Zaloha, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, op. cit., s. 43-62. Michaela Freemanova, *Wind Band (Harmonie) Music in the Bohemian and Moravian Music Collections*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 353-365.

²²² Rodzaj weneckiej opery komicznej.

Na podstawie dotychczasowych prac badawczych można określić, że *Harmonie* książąt rozpoczęła działalność w Czeskim Krumlowie pod koniec lat 60. XVIII wieku i funkcjonowała do około 1796 roku. Było to możliwe między innymi dzięki temu, że już około połowy stulecia, tj. w 1751 roku, książę przyjmował do służby muzyków, którzy mogli tworzyć brzmieniowe podwaliny składu *Harmonie* – chodzi tu o waltornistów Schlechtę i Prochazkę²²³. W owym czasie muzycy zyskiwali tak zwane podwójne zatrudnienie, to znaczy w pierwszym rzędzie pełnili obowiązki służby, w drugiej kolejności natomiast udzielali się jako muzycy. W pełni działaniom artystycznym mogli się poświęcić dopiero po jakimś czasie. Tak było w przypadku fagocisty Jana Vodičky, który, przyjęty do pracy jako nadprogramowy lokaj w majątku Třeboň w 1763 roku, mógł poświęcić się jedynie muzykowaniu dopiero w roku 1766.

Księżciu Josefowi Adamowi Schwarzenberg niewątpliwie zależało na wysokim poziomie artystycznym zespołu. Świadczą o tym, nieczęsto spotykane wśród arystokracji, poczynania księcia, które ujawniają jego ugodowy charakter a także dość liberalny stosunek do owego fundamentu systemu feudalnego, czyli relacji *pan-sługa*. Na przykład w roku 1767 byli w książęcych służbach zatrudnieni Jan Šlechta (syn wyżej wymienionego waltornisty) i Jiří (Georg) Triebensee (1746-1813)²²⁴. Książę nie był zadowolony z ich gry i wysłał ich na naukę do słynnego oboisty Besozziego²²⁵ do Drezna. Nakłady na tę naukę (z tej dwójki ukończył ją tylko Triebensee, Šlechta odszedł ze służb w 1769) za lata 1767-69 wyniosły 2,5 tysiąca złotych, z czego połowę otrzymał Besozzi, a drugą połowę pochłonęły wydatki związane z utrzymaniem uczniów. Książę potrafił zapewne docenić dobrą grę, a także nie czynił swoim *kapelnikom* żadnych trudności w tak zwanym rozwoju zawodowym, nawet jeśli to oznaczało opuszczenie jego służby.

²²³ Ibidem, s. 111.

²²⁴ Wedle Moratha Jiří Triebensee był ojcem wirtuoza na oboju i kompozytora Josepha Triebensee. Jednak wedle dat narodzin nie jest to niemożliwe. Jiří urodził się w 1746, Joseph natomiast - w 1760 roku. (W:) Anton Mörrath, *Die Pflege der Tonkunst durch das Fürstenhaus Schwarzenberg im 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts*, Krummau 1901, s. 3-4. Por. Jiří Zálaha, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, op. cit., s. 45, przyp. 4.

²²⁵ Jiří Zálaha nie podaje, do którego. W Dreźnie działał bowiem Carlo Besozzi, oboista i kompozytor (1738-1798) i jego ojciec Antonio Besozzi (1714-1781). Z tej rodziny pochodziło kilku kompozytorów i instrumentalistów, działających w Neapolu, Turynie i Londynie, m.in. Alessandro (1702-1775) oraz Gaetano (1727-1794). Wczesnoklasyczne sonaty na 2 ob., 2 cr., fg., stanowiące część zbioru schwarzenbergowskiego (sygn VIII 8535) i zgromadzone w Bibliotece Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego, to kompozycje autorstwa Carla Besozziego.

Wymownym przykładem jest tu postać wspomnianego Triebensee, który towarzyszył kapeli od jej powstania. Jednakże około roku 1780 wyraził księciu niezadowolenie ze swojego uposażenia. Księżę zaś dołożył mu do dotychczasowych 6 złotych dalsze 100. Dodatkowo, w razie gdyby Triebensee z jakichś powodów nie mógł wypełniać w przyszłości swoich obowiązków, księżę przyrzekł mu, iż jego żonie i dzieciom będzie wypłacać stosowną pensję. Za ową wielkoduszność i hojność Triebensee zobowiązał się służyć księciu do końca swoich dni, wraz z zapewnieniem, że w razie otrzymania propozycji zatrudnienia na innym dworze na pewno je odrzuci. Owo przyrzeczenie – jak pisze Jiří Zaloha – ważne było jedynie na papierze, bo już wkrótce, to znaczy w 1783 roku, ów muzyk znalazł się w składzie prestiżowego zespołu cesarskiego. Odejście odbyło się po cichu, a księżę nie miał do swojego muzyka żalu.

Podobnie liberalny stosunek objawił księżę wobec innej muzycznej osobowości, to znaczy Jan Wendt, którego utwory sygnowane były także inicjałami G.W (*Harmonie-Sammlung G. W.*). Wedle ówczesnej mody Wendt używał włoskiego odpowiednika Jana – Giovanniego²²⁶. Postać tego artysty często pojawia się na kartach historii *Harmoniemusik*, dlatego warto zrekonstruować jego zawodową drogę. Jan Wendt urodził się 27 czerwca 1745 roku w miejscowości Divice (nad Lounem). Jako chłopiec nauczył się grać na oboju i zaczął służyć na dworze Ernsta Pachty w Citolibach. Z tej służby wyzwolił się a w rzeczywistości prawdopodobnie uciekł w 1 lipca 1771 roku²²⁷, by przystać do księcia Schwarzenberg w Wiedniu, gdzie był założycielem ośmiogłosowej *Harmonie* (2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg.). Należy jednak uznać, że jest jeden i ten sam zespół, który działał z Czeskim Krumlowie. Powszechną praktyką bowiem było wówczas utrzymywanie zespołu, który podróżował z księciem, gdziekolwiek ten udawał się wraz ze swoją świtą. Świadczą o tym dokumenty znajdujące się w

²²⁶ Wedle ówczesnej mody Wendt używał włoskiego odpowiednika Jana - Giovanniego. Podobnie uczynił np. Anton Rößler, zmieniając swoje nazwisko na Rosetti. Stało to się zresztą przyczyną sporego zamieszania wokół tożsamości jego utworów. Por. Sterling E. Murray, *Rößler-Rosetti Problem: A Confusion of Pseudonym and Mistaken Identity*, „Music and Letters”, nr 4, 1976, s. 130-143.

²²⁷ Antonín Myslík, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pacht und Clam-Gallas*, op.cit., s. 112. Wendt uciekał kilkakrotnie. Księżę zaś szukał go zawsze, także w Wiedniu, i był zdecydowany sprowadzić go z powrotem nawet siłą. (W:) Josef Hanzal, *Společenský význam české huby 18. Století*, „Studie Kroměřížska”, t. 91, 1991, s. 11-13. W Citolibach Wendt zarabiał 16 złotych rocznie, natomiast w Wiedniu, gdzie wieńczył swoją karierę, jako nadworny oboista, członek orkiestry teatru oraz kompozytor, mógł otrzymywać nawet 1150 złotych rocznie. (W:) Zdeněk Šesták, *Citoliby – kus zapomenute české minulosti*, komentarz do płyty pt. *Hudba českých mistrů 18. Století*, Praha 1984, s. 5-10.

archiwum zamkowym (korespondencja z księciem) oraz utwory znajdujące się w czeskokrumlowskim zbiorze.

W 1783 roku, po dwunastu latach działalności, Wendt w porozumieniu z księciem wystąpił z jego służb i stał się drugim oboistą orkiestry nadwornej w Wiedniu i dyrektorem muzycznym *cesarskiej Harmonie*. Jednakże nie stracił kontaktu ze schwarzenbegowską formacją, gdyż 8 marca 1784 roku zobowiązał się, że skoro książę dotychczas był zadowolony z utworów, jakie dla niego tworzył, rocznie komponować będzie 6 dzieł na *harmonię dętą* oraz przeróbki operowe, które będą przeznaczone jedynie dla księcia. Na českokrumlowskim zamku działał także niejaki Vaclav Kautzner, przyjęty do służby w lutym 1776 roku. Natomiast 16 sierpnia 1781 roku muzyk ten zobowiązał się, że mimo, iż książę zwolnił go ze służby (lecz jednocześnie wyraził chęć, aby Kautzner dalej dla niego pracował), będzie towarzyszyć mu w jego podróżach i służyć dalej swą grą²²⁸. W premierowym składzie *cesarskiej Harmonie* ogłoszonym w *Magazin der Musik* Cramera w lutym 1783 roku, jako pierwszy fagocista wymieniony jest Wenzel Kautzner, jednakże nie ma dowodów, czy jest to ten sam muzyk, który przysięgał służbę księciu Adamowi Josephowi²²⁹.

W Czeskim Krumlowie pojawia się repertuar autorstwa muzyków lokalnych (np. Jana Wendta) jak również dzieła znane powszechnie: *Gran Partita* Mozarta, lukawickie *Divertimenti* Haydna. Jednak najbardziej charakterystycznym rysem jest obojowy profil tej formacji, na który wpływ miała tradycja czeskokrumlowskich oboistów (Wendt, rodzina Teimerów), ale i ogólna tendencja obsadowa, w której to sekstet z obojami poprzedzał sekstet, a później oktett, z klarnetami (znajduje się tu np. 8 klasycznie obsadzonych *Partit* Rosettiego zaaranżowanych na obój *concertante* i 2 cl., 2 cr., 2 fg. W latach 70., w tym jakże istotnym dla historii tego kierunku ośrodka muzycznym wykształciła się formacja: 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg.. W ten sposób można mówić o idiomie obsadowym *Harmoniemusik*, który był kultywowany w tym ośrodku, a który stał się bezpośrednim poprzednikiem zespołu cesarskiego w Wiedniu.

²²⁸ Jiří Zálaha, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, op. cit., s. 51-52.

²²⁹ Imiona Wenzel i Vaclav spotyka się jako stosowane wymiennie. Na przykład Wenzel Sedlak (aranżer beethovenowskiego *Fidelia* na *Harmonie*), który często spotykany jest w literaturze jako Vaclav.

Kapela książąt Schwarzenberg ma bogatą tradycję muzyczną, która rozwijała się przez cały XVIII wiek. Na jej przykładzie zaobserwować można przemiany socjologiczne, jakie towarzyszyły zespołom dworskim od późnego baroku do klasycyzmu. Losy muzyków i twórców związanych z tym ośrodkiem z jednej strony związane są z podwójną pozycją muzyka i służącego, z drugiej zaś na ich podstawie widać sukcesywne odchodzenie od tego modelu ku niezależności i statusowi artysty-wirtuoza zawodowego. Niemały wpływ na tę przemianę w tym środowisku muzycznym miała liberalna postawa księcia Johanna I, który w rzadko spotykany sposób najpierw rekrutował zdolnych muzyków, później dbał o ich rozwój, na koniec zaś nie zabraniał im rozwijania swojego talentu przed wymagającą publicznością wiedeńską.

Schyłek kapeli związany jest niewątpliwie ze śmiercią jej patrona, który jako protektor Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego budował swoisty pomost pomiędzy kulturą muzyczną pielęgnowaną na zamku w Czeskim Krumlowie a środowiskiem wiedeńskim. Kulturalne dziedzictwo po Johannie I, odziedziczone, prawdopodobnie przez jego wnuka Johanna II pod koniec XVIII wieku, oznaczało zmianę profilu repertuarowego i przeniesienie punktu ciężkości życia muzycznego z czeskiej siedziby do stolicy Monarchii. Johann II Schwarzenberg zapisał się w historii muzyki jako wielki admirator muzyki Josepha Haydna. Na przełomie XVIII i XIX wieku zorganizował w swoim wiedeńskim pałacu wiele przedstawień oratoriów Haydna, przyczyniając się do ugruntowania pozycji artystycznej tego twórcy.

Muzyka rozrywkowa na dworze Franza Josepha Maximiliana Lobkowitza

Harmonia dęta była istotną częścią niezwykle bogatego życia muzycznego, któremu patronował i które organizował książę **Franz Joseph Maximilian Lobkowitz** (1772-1816) – znany z bliskich kontaktów z Ludwigiem van Beethovenem²³⁰. Kapela została oficjalnie założona 1 stycznia 1797 roku²³¹. Jej

²³⁰ Wiele dzieł Beethovena zostało wykonanych na zamku w Wiedniu. Kompozytor zadedykował księciu m.in.: 6 kwartetów smyczkowych op.18 w 1801 roku; Symfonię nr 3, op. 55, 1806; Koncert potrójny op. 56, 1807; Symfonię nr 5, op. 67, Symfonię nr 6, op. 68, 1809. (W:) Vera Schwarz, *Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz und die Musikpflege auf Raudnitz und Eisenberg*, „Haydn-Jahrbuch“, t. 10, 1978, s. 123.

²³¹ *Lobkovická ústřední účtárna 1797/117-121* (centralne księgi rachunkowe Lobkoviców). Por. Tomislav Volek, Jaroslav Macek, *František Josef Maxmilián Lobkovic jako mecenáš*, „Hudební věda“, nr 26, 1989, s.

dyrektorem, z pensją 1200 złotych, został Antonín Vranický (1756-1808). Znani są także pozostali członkowie kapeli²³². Wkrótce, tj. 1 maja 1798 roku, do orkiestry dołączył Antonio Kazimír Cartellieri (1772-1807), po roku 1800 mianowany drugim kapelmistrzem. Cartelieri był Włochem urodzonym w Gdańsku. Studiował u Salieriego i był poważanym wówczas kompozytorem i organizatorem życia muzycznego (w *Österreichische Nationalbibliothek* w Wiedniu znajdują się jedne z nielicznych partytur utworów *Harmoniemusik* tego kompozytora). W późniejszych latach orkiestra była wielokrotnie uzupełniana, lecz jej trzon (Vranický, Anton i Nicolaus Kraftowie, Antonín Schreiber) pozostawał niezmienny aż do schyłku działalności zespołu w 1816 roku. Kapela występowała przy koncertach domowych, uroczystościach, urodzinach, imieninach i balach.

Trudno sobie wyobrazić lepszego patrona dla osiemnastowiecznych ludzi sztuki niż księżę Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Jak podkreślają to autorzy zajmujący się lobkowicką działalnością jego największą namiętnością była muzyka, co wespół z niebywałą rozrzutnością, ale i umiłowaniem luksusu, tworzyło idealne warunki dla rozkwitu twórczości. A jeśli się zważy, że sam księżę był wykształconym muzykiem, to można stwierdzić, że mógł on przedstawiać typ mecenatu artystycznego bliskiego ideałowi²³³. Nawet kiedy sytuacja finansowa pozostawiała wiele do życzenia, nie ograniczał wydatków na działalność kapeli. Poza wysokimi pensjami zaopatrywał muzyków w najwyższej klasy instrumenty, jak np. w marcu 1797 roku, kiedy wyposażył Vranickiego w *skrzypce mozartowskie* za 100 złotych²³⁴. Liczba dworzan wynosiła w 1804 roku 150, dwa lata później 171, w 1811 roku na zamku zatrudnionych było aż 192 dworzan. Jak zauważają Tomislav Volek i Jaroslav Macek, tak wielkiego dworu

205. Vera Schwarz określa rok 1794 jako czas powstania kapeli księcia, nie podaje jednak źródła tej informacji. Wobec tego bardziej prawdopodobna jest data 1 stycznia 1797 roku, ponieważ z tego dnia pochodzi wyżej wzmiankowany dekret znajdujący się w księgach rachunkowych Lobkowitzów. Por. Ibidem.

²³² Wiolonczelista Anton Kraft (1749-1820) – pensja 600 złotych oraz jego syn Nicolaus (czes. Mikuláš, 1778-1853) z pensją 200 złotych. Wśród dalszych muzyków znajdowali się skrzypce Antonín Schreiber (500 złotych), altowiolista Valtentin Kolbe (144 złote). (W:) Tomislav Volek, Jaroslav Macek, *František Josef Maxmilián Lobkovic jako mecenáš*, op. cit, s. 201.

²³³ Był bardzo dobry śpiewakiem (basem), grał na skrzypcach i wiolonczeli, ukończył też studia w zakresie kompozycji. Brał również udział w założeniu Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego.

²³⁴ Centralne księgi rachunkowe Lobkoviców - 1797/246, por. Ibidem, s. 201.

nie miał w owym czasie żaden arystokrata²³⁵. Krach gospodarczy roku 1811 spowodował, że rok później służba zmalała do 108 osób, w 1813 zaś do 78 osób.

Książę, wraz ze swoimi dworzaninami, dzielił czas pomiędzy liczne rezydencje i majątki, jakie posiadał m.in. w Wiedniu, w Pradze, w Eisenberg (Jezeři) i Raudnitz²³⁶ (czes. Roudnice nad Labem - północne Czechy). Kalendarz pobytów księcia w różnych siedzibach zakładał coroczny powrót na rozpoczęcie sezonu artystycznego do Wiednia. Na zamku w Roudnicach nad Labem w 1799 roku zbudowano wielką salę koncertową. W Eisenberg (Jezeři) do roku 1802 dzięki działaniom księcia powstał prywatny teatr, gdzie wystawiano opery i organizowano koncerty; w tym okresie nazywano to miejsce *siedzibą muz.* Książę interesował się także dziejami muzyki. Zakupił *Geschichte der Musik in Denkmälern* Sonnleitnera. Jego współpracownikami byli Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger i Antonio Salieri. Od 1796 roku Maximilian Lobkowitz stał się członkiem prywatnego stowarzyszenia przyjaciół sztuk w Pradze, a od 1799 roku stowarzyszenia *der Assoziierten*, które m.in. ustanowiło fundusz dla wdów po kompozytorach.

Harmonia dęta powstała prawdopodobnie w latach 1803-1805, z początku jako siedmiogłosowy, później jako dziesięciogłosowy zespół. Szefem był Antonin Loose, pierwotnie kaprał, później nauczyciel. Członkami kapeli byli w większości nauczyciele z okolicznego majątku w Jezeři. Występowali oni na zamku w tej miejscowości, ale także w Roudnicach nad Labem. Byli, podobnie jak wszyscy muzycy u księcia, bardzo wysoko opłacani. Rachunki dworskie zaświadczały także, że książę wypożyczał też *harmonie* pułku rodzin arystokratycznych Klenau, Kolowrat i Riess, które występowały przy okazji łowów i polowań. Z innych zespołów, z którymi współpracował książę, wymienić też należy kapelę księcia Liechtensteina z jej dyrektorem Josephem Triebensee, a także *harmonię* barona Petra von Braun (1758-1819)²³⁷.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Dziś jednak zbiory muzyczne przeniesione zostały na zamek w Nelahozeves, mieszczący się nieco na północ od Pragi.

²³⁷ *Harmonie* księcia współzawodniczyła z muzykami z innych zespołów: Klenau, Chevauxlégers, i ułanami Schwarzenberga. (W:) Vera Schwarz, *Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz und die Musik Pflege auf Raudnitz und Eisenberg*, op. cit., s. 128.

Na podstawie informacji o występach *harmonii dętej* można założyć, że ich występy pojawiały się na marginesie bogatego życia koncertowego kreowanego przez księcia. Było tak np. podczas uroczystości ślubnych najstarszej córki księcia Marii Gabrieli z Vinzenzem Auerspergem – 23 września 1811 roku. Wówczas, w roku zapaści gospodarczej, której skutki dawały się już w Monarchii mocno we znaki, od 12 września do 3 października trwały niezwykle wystawne obchody z okazji zaślubin. Z tej okazji kompozytor Antonín Vranický skomponował nową mszę z graduałem i offertorium (poza tym zagrano wówczas jeszcze cztery nowe utwory tego twórcy)²³⁸. Symptomatyczne jest dworska kronika w szczegółowym programie obchodów, gdzie znajdują się dokładne informacje o wykonaniach poszczególnych utworów: mszy, oper oraz śpiewogier, nie wzmiankuje o utworach wykonanych przez *harmonię dętą*. Wiadomo natomiast, że brała ona udział w wielkim uroczystym polowaniu. Nasuwa to przypuszczenie, że w praktyce występy *Harmonie* rzadziej wchodziły w program koncertów, częściej natomiast spełniały rolę muzyki rozrywkowej (muzyki tła). Co więcej, znaczenie *harmonii dętej* mogło paradoksalnie wzrosnąć po roku 1811. Wówczas bowiem skończyły się sławne i kosztowne akademie w pałacu w Wiedniu, a aktywność muzyczna z przyczyn ekonomicznych została ograniczona do występów *harmonii* w Roudnicach i w Jezeři. W kwietniu 1812 roku Joseph²³⁹ Triebensee kupił dla księcia utwory na *harmonię*, gdzie wśród transkrypcji *Don Giovanniego* W. A. Mozarta znalazło się także opracowanie uwertury *Egmont*.

Inwentarz *Stand-Repertorium des Hochfürstlich-Lobkowitz'schen Musik-Archives zu Raudnitz 1893* wykazuje 65 utworów na zespół dęty. Wśród nich, w rubryce zatytułowanej *Harmonie-Musik*, znajdują się oryginalne kompozycje: Franciszka Kramarza, Josepha Triebensee oraz aranżacje i transkrypcje oper i baletów autorów takich, jak: Luigi Cherubini, André-Mode-Ernest Grétry, Etienne-

²³⁸ Podczas tych uroczystości wykonano wiele utworów. Zachował się szczegółowy program. (W:) Ibidem, s. 129.

²³⁹ Tomislav Volek i Jaroslav Macek podają w jednym miejscu, że *Harmonie* księcia Lobkowitza współpracowała z „J.” w innym zaś, że z „G.” – Triebensee, co wskazywałoby na Georga Triebensee. Jest to jednak bardzo mało prawdopodobne. Nie wiadomo nic o tym, żeby członek cesarskiego zespołu Georg Triebensee zajmował się transkrypcją oper i baletów na zespół *Harmonie*. Także *Westalka* Spontiniego w opracowaniu na *Harmonie*, przytaczana (przez tych autorów) w kontekście zespołu lobkowitzowskiego, jako sporządzona przez G. Triebensee, występuje w literaturze w aranżacji Josepha (Triebensee). *Westalka* weszła wówczas do repertuaru teatru brneńskiego, którego dyrektorem był Joseph Triebensee (w latach ca. 1811-1817).

Nicolas Méhul, Wolfgang Amadeusz Mozart (mało znana transkrypcja *La Clemenza di Tito*), Gaspare Spontini, Joseph Umlauf, Johann Christoph Vogel, Joseph Weigl i Peter von Winter (*Labyrinth*). Wśród aranżerów pojawia się tu postać Wenzla Sedlaka. Poza nim utwory aranżował także działający tu Felix Krechler, którego transkrypcje zawędrowały do różnych ośrodków czeskich i morawskich²⁴⁰. Druga część kompozycji na instrumenty dęte (w inwentarzu pozycje 66-89, u góry strony - *XHb*) spisana jest pod tytułem *Instrumental-Musik. Turkische Musik*. W tym dziale wyszczególnione zostały dzieła kapelmistrza Antonio Caltellieriego, Josepha Haydna, Franciszka Kramarza, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Johanna Baptisty Schiedermayra, Josepha Weigla, Thaddäusa Weigla, Antona Wranitzkiego, a także Johanna Straussa i Josepha Lannera. W dwóch działach inwentarza pojawia się określenie *Musik zum Karoussel*, co oznaczało muzykę na rodzaj uroczystości charytatywnych organizowanych na początku XIX wieku przez czeską szlachtę, która brała w nich udział przebrana za średniowiecznych rycerzy na koniach. O tych imprezach można znaleźć informację w prasie praskiej a także w rodzinnym archiwum książąt Clam-Gallas²⁴¹.

Ogółem zbiór *Harmoniemusik* księcia Lobkowitza to 20 kompozycji oryginalnych, 32 transkrypcje, 60 marszy i jeden marsz żałobny. Wśród *Harmoniemusik* oryginalnej zespół korzystał z utworów ze szczytowego okresu popularności *Harmoniemusik* (oktety i nonety Kramarza). Poza tym wyraźnie zarysowuje się tu wpływ *muzyki wojskowej* w postaci dołączania instrumentarium *tureckiego* oraz rozległego repertuaru marszowego.

Powyższe wiadomości dotyczące udziału *harmonii dętej* w życiu muzycznym oraz repertuar, jaki zachował się w inwentarzu muzykaliów, wskazują na wiele funkcji, jakie pełnił ów zespół. Obecność utworów oryginalnych, m.in. Franciszka Kramarza czy Antonio Cartelieriego, jak i ambitnych transkrypcji Wenzla Sedlaka w repertuarze nie wyklucza sytuacji *quasikoncertowych*²⁴². Księgi rachunkowe oraz dworska kronika kryją także dowody uczestnictwa *harmonii* w

²⁴⁰ Na przykład aranżacja pt. *Harmonie*, w zbiorze w Naměstí nad Oslavou (nr 1527).

²⁴¹ Michaela Freemanova, *Wind band (Harmonie) Music in the Bohemian and Moravian Music Collections*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 360.

²⁴² Wymaga to zbadania dokumentów a archiwum rodzinnego. Dostęp do zbiorów archiwalnych jest w znacznej mierze utrudniony.

łowach i polowaniach, podczas których mogły być wykonywane marsze oraz *muzyka turecka* – bliska kręgom militarnym. Formalnie *Harmonia* funkcjonowała jako profesjonalny zespół, w którym muzycy otrzymywali regularną gażę oraz wynagrodzenia dodatkowe za okolicznościowe występy. Utalentowani muzycy mogli liczyć u hrabiego na pomoc w ich muzycznej edukacji, jak, np. klawecista Jan Rebiček, któremu książę zafundował naukę, wikt i opierunek u członka kapeli Jana Pachty – Václava Farníka. Sumując, muzycy księcia byli zatrudniani jako zawodowi artyści. Ich pozamuzyczne obowiązki nie oznaczały podawania do stołu – jak to często bywało w kapelach starszego typu (np. Eszterházy) – a raczej wykonywanie pracy umysłowej, czyli np. zatrudnienie w dworskiej rachunkowości (skrzypek Antonín Schreiber i znany z transkrypcji na *Harmonie* Felix Krechler).

Harmonie Kinsky

Niezwykle skromne są informacje dotyczące zespołu książąt **Kinsky**. Podstawą dzisiejszej wiedzy są badania źródłowe przeprowadzone przez Jona A. Gillaspie, wedle których główną siedzibą był zamek w miejscowości Budyně nad Ohří²⁴³ (poza tym także w Wiedniu i Pradze). Zespół książąt Kinsky pojawia się w literaturze dotyczącej *Harmoniemusik*, na przykład w artykule Davida Whitwella *The Incredible Vienna Octet School*, w kontekście narodzin mody na oktety dęte w Wiedniu. Wiemy z listu Mozarta z 23 stycznia 1782 roku, że książę Alois Liechtenstein chciał założyć oktety, co też w końcu uczynił. Inni lordowie, którzy podążali tym tropem to: Desterreich (?), Thun, Schwarzenberg, Dittrichstein (który komponował na oktety), Kobkowitz (? – Lobkowitz-MR), Kinský(! – Kinsky), Braun, Grassalkowitz i nawet Esterházy, ponieważ spędził zimę w Wiedniu. A to bez uwzględnienia dworów w Czechach i na Węgrzech!²⁴⁴ Abstrahując od nieścisłości dotyczących zarówno nazw rodów jak i kontekstu – rody Schwarzenberg, Lobkowitz i Kinsky posiadały swe siedziby i zespoły w Czechach – godzi się zauważyć, że w istocie *Harmonie* książąt Kinsky powstała pod wpływem rosnącej mody i zapotrzebowania na ten rodzaj twórczości instrumentalnej. Potwierdza to data powstania zespołu określona przez Jona Gillaspiego, który pisze, że

²⁴³ Jednakże Jaroslava Kasparowa z Biblioteki Narodowej z Pragi uważa, że nie jest to możliwe.

²⁴⁴ David Whitwell, *The Incredible Vienna Octet School*, „The Instrumentalist”, nr 24, 1969, *The Work of Johann Wendt*, t. 3, s. 31-35.

Harmonie Kinsky powstała u schyłku lat 80. XVIII wieku. Na owe ramy czasowe wskazuje także repertuar, a ściślej obsada utworów, jakie znajdują się w *puvodni sbirce* (oryginalnym zbiorze) książąt Kinsky przechowywanej w Bibliotece Narodowej. Zbiór ten został omówiony w *Wind Ensemble Sourcebook* i wskazuje, że w kontekście *Harmoniemusik* podstawą składu jest klasyczny oktet uformowany na podstawie muzyków z orkiestry dworskiej. Zachowało się 39 utworów, z czego 25 przeznaczonych jest na 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., z nich zaś 13 kompozycji ma dopisany kontrafagot. Wśród repertuaru znajduje się także kilka większych dzieł, jak np. *Messe St Louis Philippe* (?) Neukomma na oktet, głosy wokalne i instrumenty dodatkowe (flety, kotły). Większość utworów to kompozycje oryginalne (9 *Partit* Kramarza, 4 Maška, 2 Jirovca). Znajduje się tu 6 transkrypcji operowych i pierwsze wydanie *Miscellannées* Triebensee. Jednakże poza zbiorem muzycznym przechowywanym w Bibliotece Narodowej, część muzykaliów znajduje się także w bibliotece książąt, mieszczącej się w Pałacu na *Staroměstském Naměstí* (w samym centrum praskiego starego miasta).

Biblioteka, znaczące świadectwo epoki oświecenia w kraju św. Wacława, mieści setki nie sygnaturowanych i nie opisanych tomów z zakresu przyrodoznawstwa, biologii, geografii, beletrystyki i wielu innych dziedzin.²⁴⁵ Jaroslava Kasparova z Biblioteki Narodowej wskazała na część tego olbrzymiego zbioru, która zawiera materiały nutowe. W *muzycznym dziale* (jedna gabłota), pomiędzy repertuarem fortepianowym i wokalnym znalazło się kilka utworów na *Harmonie* oraz na *Türkischemusik*, na niektórych znajdują się dedykacje dla księcia Kinsky (utwory znajdowały się w różnych miejscach). Są to: transkrypcja na *Harmonie* i *Türkischemusik*, uwertury z singspielu *Die Zwey Brüder Stauffenberg* autorstwa Friedricha Starke, transkrypcja uwertury *Egmont* Beethovena oraz *Deux nouvelle Marches pour la'Harmonie* także pióra Starke. Poza tym Josepha Stadlera: *Allemandes* na *Turkische Harmonie* z dedykacją dla księcia Kinsky, komendanta batalionu Legionu Bohemia. Joseph Stadler pozostawił w tej części zbioru książąt także *Serenatę* na muzykę turecką z taką samą dedykacją. Poza tym znajduje się tu także anonimowa aranżacja opery

²⁴⁵ Biblioteka jest znaczącym świadectwem epoki oświecenia. Prace nad opisaniem tego zbioru zostały dopiero rozpoczęte.

Ferdinand Cortez oraz *Quodlibet*, również na *Harmonie* z instrumentami tureckimi.

Gillaspie umieścił w *Sourcebook* informacje, iż *Harmonie* została założona przez księcia Josepha Kinsky'ego, ojca Ferdinanda Johanna Nepomuka – patrona Beethovena. Zespół przetrwał do około 1815 roku. Te informacje – mimo braku źródeł, z których korzystał autor tej pracy – zdają się być potwierdzone właśnie przez ową transkrypcję beethovenowskiego *Egmonta* z niezinwentaryzowanej biblioteki pałacowej. Poza tym, skoro rodzina Kinsky była w bliskich kontaktach z Beethovenem – nie przez przypadek w zbiorze pojawiają się transkrypcje pióra Friedricha Starke. Beethoven znał, cenił i poniekąd współpracował z tym twórcą. Starke był znawcą instrumentów dętych (był waltornistą i puzonistą, dyrektorem muzycznym regimentu piechoty Colloredo). Beethoven zaangażował go jako nauczyciela gry na fortepianie dla swojego bratanka Karla. Ponadto kompozytor pośredniczył w uzyskaniu przez Starkego posady waltornisty w wiedeńskiej kapeli dworskiej²⁴⁶.

Brak bezpośrednich wzmianek dotyczących życia muzycznego zespołu książąt Kinsky powoduje, że na temat socjologicznego kontekstu czy też charakteru praktyki muzycznej możemy wnioskować jedynie na podstawie rodzaju repertuaru. W większości są to utwory ze szczytowego i najbardziej dojrzałego okresu *Harmoniemusik*. Obecność kompozycji twórców takich jak Kramarz czy Starke wskazywać może na koncertowy charakter *Harmonie*. Poza tym użycie *Türkischemusik* i osoba księcia Kinsky'ego – jak wiadomo z dedykacji komendanta batalionu Bohemia – wiążą wykonawstwo tej muzyki z kręgiem militarnym. Natomiast pojawienie się transkrypcji beethovenowskiego *Egmonta* to wyraźny znak przewartościowania funkcji *Harmoniemusik* z medium towarzyszącego wydarzeniom w kierunku zespołu zdolnego do reprezentacji romantycznych idei charakterystycznych dla przełomu stuleci.

²⁴⁶ Beethoven dobrze oceniał zdolności Friedricha Starkego, czego dowodem są wzmianki w zeszytach konwersacyjnych kompozytora. (W:) Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op.cit., s. 152

Harmoniemusik w środowisku muzycznym książąt Chotek

Książęta **Chotek** posiadali kilka majątków. Od ca. 1727 roku przejęli od książąt Pachta dobra w miejscowości Nové Dvory. W latach 1802-1822 zbudowany został zamek w miejscowości Kačina, do którego w 1827 roku wprowadzili się książęta Chotek. Poza tym posiadali także zamek w miejscowości Veltrusy (północny wschód od Pragi), gdzie – wedle autorów *Wind Ensemble Sourcebook* – została uformowana *Harmonie*. O działalności zespołu wiadomo dziś przede wszystkim na podstawie kačínskiego zbioru muzycznego (ogółem około 1200 partytur), w którym wśród repertuaru na *harmonię dętą* dominują transkrypcje oper i baletów (na sekstet 2 cl., 2 cr., 2 fg.). Nie ma niestety wystarczających świadectw działalności, które pozwoliłyby określić, gdzie wykonywano ten rozległy repertuar.

Jak zauważa Michaela Freemanova w artykule *Kačínská hudební sbírka*²⁴⁷ – na podstawie rachunków za nuty i instrumenty z lat 1812-1823, a także dzięki dokumentom z nowodworskiej szkoły muzycznej, gdzie kształcono instrumentalistów i śpiewaków na potrzeby lokalnego życia muzycznego, można sądzić, że produkcje muzyczne ogniskowały się w Nowych Dworach – po 1823 roku zaś, także w majątku Kačina. Dokumenty z archiwum książąt wskazują na różnego rodzaju wydarzenia, takie jak turnieje, szarady czy tzw. *żywe obrazy*, w których zawsze w tle stałą rolę odgrywała muzyka. Jednakże jedyne zachowane przekazy dotyczące koncertów muzycznych to programy pięciu następujących po sobie występów 23 września, 1., 8., 12., i 15 października z 1815 roku. Z tych programów wynika, że koncerty były połączeniem symfonii, uwertur, koncertów, małych utworów kościelnych, drobnych utworów wokalnych, arii i chórów z oratoriów oraz kantat. Wprawdzie nie ma tu wzmianek o utworach na zespoły dęte ale wydaje się, że pytanie, które w tym kontekście stawia Michaela Freemanova, może także dotyczyć *Harmoniemusik*. Nie wiadomo bowiem, czy taka była konstrukcja wszystkich muzycznych produkcji dworskich. Jeśliby właśnie ów przeplatany charakter koncertów dominował w życiu muzycznym, oznaczałoby to, że ponad tysiąc librett i tekstów do oper, oratoriów, kantat, wodewili, singspieli, baletów oraz pieśni, znajdujących się w archiwum, jest świadectwem nie tyle praktyki muzycznej, lecz kolekcjonerskiej pasji książąt. Z

²⁴⁷ Michaela Freemanová, *Kačínská hudební sbírka – současný stav výzkumu a jeho perspektivy*, „Studie Kroměřížska”, t. 91, 1991, s. 51-53.

drugiej strony, przeczą temu poniekąd notatki widniejące na niektórych librettach, dotyczące obsadzenia poszczególnych ról, spisy rekwizytów i dekoracji, które mogą być dowodem istnienia konkretnych przedstawień na chotkowskiej scenie muzycznej. A zatem pytanie o charakter koncertów muzycznych pozostaje otwarte. Na marginesie można jedynie wyrazić przypuszczenie, że właśnie spora recepcja repertuaru operowego przeniesionego na język muzyczny *Harmoniemusik* mogła stanowić substytut wielkich i kosztownych przedstawień operowych.

3.3.2. *Harmoniemusik* kościelna

Jak dowiodły tego przykłady ze środowisk kościelnych na terenie Moraw, *Partity* i *Divertimenti* przeznaczone na zespoły instrumentów dętych były istotną częścią życia muzycznego diecezji czy klasztoru. Twórczość ta przekroczyła furte klasztorną, nie zmieniając swojego świeckiego charakteru i została tu zaakceptowana z całym dobrodziejstwem inwentarza. U schyłku XVIII stulecia nie stroniono zatem od aranżacji i przeróbek, których recepcja na Morawach osiągnęła wyjątkowe rozmiary. Podobny mechanizm funkcjonował także w kościołach i klasztorach czeskich. Tu także, np. w klasztorze Cystersów w Oseku, dokonała się bogata recepcja świeckich *Partit* (a także utworów o innych nazwach, lecz utrzymanych z stylistyce *Partit*). W tej sytuacji wyjaśnienia wymaga użycie określenia *Harmoniemusik* kościelna zamiast *Harmoniemusik* wykonywana w środowisku kościelnym. Otóż obserwacja repertuaru zgromadzonego dziś w archiwach kościelnych na terenie Czech pozwala zauważyć jeszcze jeden wariant funkcjonowania tej praktyki muzycznej. Poza kręgami świeckimi podwójne obsadzone formacje dęte (2 cl./2ob., 2 cr., 1-2 fg.) pojawiają się jako zestaw instrumentalny wykorzystywany do wykonania kompozycji kościelnych o charakterze mszalnym i żałobnym. Spora liczba mszy na głosy wokalne z towarzyszeniem składu dętego oraz, np. *Salve Regina* na *Harmonie* w archiwach kościelnych, oznacza, że praktyka *Harmoniemusik* wykroczyła poza swoje typowo świeckie przeznaczenie. Jednakże i ten fakt nie przeszkadzałby w ujęciu tego zjawiska w ramach określonych przez *Harmoniemusik* w kręgu kościelnym. Okazuje się jednak, że ów religijny sposób wykorzystania *Harmoniemusik* nie był

właściwy jedynie praktyce kościelnej i klasztornej. Tego typu kompozycje (zwłaszcza kompozycje żałobne) znajdują się także w archiwach arystokracji (np. zbiór książąt Chotek). Można zatem postawić hipotezę, że *Harmoniemusik* najpierw została zasymilowana przez środowisko kościelne, później zaś praktyka ta wpłynęła na instrumentację niektórych kompozycji religijnych. Następnie, obok świeckich *Partit* na instrumenty dęte, pojawiła się w repertuarze dworskim. Stąd może płynąć wniosek, że *Harmoniemusik* znacznie głębiej wpłynęła na praktykę muzyczną kościoła niż to miało miejsce na Morawach.

Wobec tych okoliczności powstaje pytanie o to, co spowodowało użycie instrumentów dętych w kompozycjach mszalnych i żałobnych. Prawdopodobnie zaważyły względy praktyczne. Instrumenty dęte znacznie lepiej nadawały się do wykonania na otwartym powietrzu, gdzie – np. na pogrzebach – wykonywano części mszalne czy *Salve Regina*. Po pierwsze, ich dźwięk był o wiele bardziej donośny (mawiano o nich także w znaczeniu pejoratywnym jako o *laute Instrumente*) niż instrumentów strunowych, które wymagały wzmacniającej je akustyki kościelnej. Po drugie, bardziej nadawały się do wykonywania procesyjnego, czyli gry w marszu.

Jak już był wcześniej mowa, nie sposób opisać praktykę *Harmoniemusik* kościelnej – ale i czeskiej *Harmoniemusik* w ogóle – bez odwołań i porównań do jej morawskiej odpowiedniczki. Na poziomie dość ogólnych obserwacji można przyjąć, że na Morawach *harmonia dęta* zyskała status autonomicznej formacji instrumentalnej. Wobec owej niemal bezprecedensowej sytuacji, w której rozwój morawskiej *Harmoniemusik* możemy prześledzić od połowy XVIII wieku do połowy XIX wieku (w klasztorze Augustynian), konieczne jest postawienie pytania o społeczne uwarunkowanie *Harmoniemusik* w Czechach. Przy okazji opisywania fenomenu tego zjawiska na Morawach jasne stało się, iż przeniknięcie świeckiej *Harmoniemusik*, ale i świeckiej muzyki instrumentalnej w ogóle, było możliwe dzięki – najogólniej mówiąc – arystokratycznej proveniencji biskupów. W diecezji ołomunieckiej od drugiej połowy XVII wieku (kadencja biskupa Liechtenstein-Castelcorno) na czele kościoła stali duchowni, którzy prowadzili życie kulturalne pełne przepychu i bogactwa, którego nie powstydziliby się żaden arystokrata. Powstaje pytanie: czy praktyka muzyki religijnej w Czechach funkcjonowała w podobnym kontekście socjologicznym? Aby na nie odpowiedzieć, godzi się zacząć od konstatacji, iż ze zgromadzonych do niniejszej pracy materiałów

wynika, że recepcja *Harmoniemusik* w środowisku kościelnym Czech – z wyjątkiem klasztoru w Oseku – miała miejsce później niż to się działo na Morawach, tzn. pod koniec XVIII i w I połowie XIX wieku. Wówczas natomiast struktura społeczna ulegała globalnym przemianom i kultura muzyczna nie była, a raczej nie mogła być, jedynie domeną arystokracji. Biskupstwa i diecezje nie były organizowane na wzór dworu. Zachowany repertuar, jak i świadectwa pozamuzyczne wskazują na to, że kreacja czy też bardziej organizacja lokalnego życia muzycznego nie odbywała się w tak zcentralizowany sposób. Znaczący wpływ na życie muzyczne zaczęła mieć postać, której autorytet rósł w Czechach przez wieki. Chodzi tu mianowicie o postać kantora.

Działalność kantorska w Czechach i na Morawach ma bardzo długą tradycję i z całą pewnością pełniła ważną rolę w historii muzyki czeskiej. W literaturze rozważana jest także rola kantorów w rozwoju muzyki narodowej²⁴⁸. W kulturze muzycznej Czech kantor oznaczał kościelnego śpiewaka (*předzpěvovatele*²⁴⁹ – przodownika chóru), który sprawował pieczę nad wykonywaną w kościele muzyką, a także zajmował się nauką choralistów²⁵⁰. Zazwyczaj kantor i jego pomocnik (zwany *subkantor* lub *sukcentor*) należeli do nauczycieli niższego rzędu. Wykładali teorię muzyki i praktykę muzyczną, chorał oraz śpiew figuracyjny, a także zajmowali się nauką niektórych przedmiotów humanistycznych. W dobie przedbialogórskiej zarówno funkcje kantora jak i subkantora były bardziej związane z literackimi bractwami, gdzie głównie opiekowali się oni praktyką muzyczną, w tym - muzyką figuracyjną. W XVII i XVIII wieku – ze względów politycznych – stopniowo malała rola literackich bractw i mimo, iż nauka muzyki pozostała bardzo ważnym przedmiotem w szkole, to ze względu na stosunkowo niski poziom nauki w ogóle doszło do utożsamienia funkcji kantora i nauczyciela. Na miejsce kantora byli wybierani głównie praktycy muzyczni, co przyczyniało się do ożywienia aktywności muzycznej w mieście i na

²⁴⁸ *O wiele trudniejszą kwestią jest związek twórczości kantorskiej z rozwojem muzyki narodowej na Morawach; potrzebne jest specjalne studium poświęcone tylko tej kwestii, aby była stosownie wyjaśniona* (W:) Jan Trojan, *Kantoři na Moravě a jej ich hudební aktivita v 18 a 19. století*, „Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity”, t. 19-20, 1984, s. 117.

²⁴⁹ Hasło, *Kantor*, (w:) *Slovník české hudební kultury*, red. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek, Praha 1997, s. 424.

²⁵⁰ Funkcja ta była stworzona przy metropolitarnych i katedralnych kościołach. W kościołach kapitulnych kantor bywał także członkiem kapituły.

provincji, ale także obniżało poziom nauki z przedmiotów pozamuzycznych. Z tymi spostrzeżeniami korespondują obserwacje Charlesa Burney'a:

Przemierzyłem całe królestwo czeskie od południa po północ; a ponieważ bardzo uważnie przyglądałem się, jak prości ludzie uczą się muzyki, w końcu stwierdziłem, że chłopcy i dziewczęta uczą się muzyki nie tylko w większych miastach, ale i w miasteczkach i wioskach, gdzie funkcjonuje tylko zwyczajna szkoła (w czeskim przekładzie – triviální škola).

Organista i kantor Dulsick (Dusík) i pierwszy skrzypek kościoła farnego Martin Kruch, którzy jednocześnie są nauczycielami, zadośćuczynili moim oczekiwaniom. Przyszedłem do szkoły, która była pełna dzieci, chłopców i dziewcząt od sześciu do dziesięciu albo i nawet jedenastu lat; dzieci czytały, pisały, grały na skrzypcach, obojach, fagotach i innych instrumentach. Organista miał w pokoiku w swoim domu cztery klawikordy i na każdym ćwiczył mały chłopiec; jego dziewięcioletni syn był dobrym pianistą.²⁵¹

Kantorzy pełnili wiele obowiązków organizacyjnych, pedagogicznych i kompozytorskich. Znany osiemnastowieczny podróżnik tak dalej opisuje spotkanie z kantorem Dusikiem:

Zaprowadził mnie potem do kościółka i zagrał mi na dobrze brzmiących, acz nie bardzo wielkich organach, podziwu godną fantazję; skala organów była od C do c³, organy nie miały głosów języczkowych, ale miały za to mechanizm pedałowyy i doprawdy dobrą maszynę główną. Improwizował pięknie fugę na jakiś nowy temat i uczynił to po mistrzowsku. Wedle mojego osądu był to najlepszy organista jakiego spotkałem podczas całej mojej podróży. Narzekał, że stracił swoją technikę, ponieważ nie może dosyć ćwiczyć, dodał także, że musi uczyć wielu początkujących i nie starcza mu czasu na swoje studia; jego dom pełen jest bowiem nie tylko cudzych, ale i swoich dzieci.²⁵²

Historia działalności kantorskiej to także historia osobowości muzycznych takich jak: Ignac Jan Hubatka, Václav Haan, Jan Josef Brix, Václav Brix, Tomáš Norbert Koutník, Jiří Ignác Linka, Karel Loos, Jan Tomáš Kuzník i wzmiankowany przez Burney'a J. Dusík. Niektórzy pozostawili po sobie podręczniki i traktaty teoretyczne. W XVIII stuleciu można także mówić o działalności rodowych dynastii

²⁵¹ Charles Burney, *Hudební cestopis 18. věku – hudba w zrcadle doby*, tom 4., Praga 1966, s. 277.

²⁵² Ibidem.

kantorskich, jak na przykład ród Ryba, citolibscy Kopřiva, czy istotni z perspektywy *Harmoniemusik* – Hübner z Długiego Mostu. Czeski pionier muzykologii Vladimir Helfert sformułował nawet tezę, że z *tradycji kantorskiej* *zrodziło się trzy czwarte naszej kultury muzycznej*²⁵³. Z kręgów kantorskich wywodzą się późniejsi czescy kompozytorzy: František Škroup, Leoš Janaček, Josef Bohuslav Foerster, Josef Suk.

W codziennej praktyce muzycznej działalność kantorska zasadzała się na przygotowywaniu bieżących kompozycji o charakterze funkcjonalnym (np. *Pastorale*). W kontekście owej muzyki użytkowej w kościołach i klasztorach stałym elementem obsadowym stały się instrumenty dęte. Oznacza to:

- występowanie typowych *Partit* na podwójny skład dęty;
- obsadę dętą kompozycji religijnych (mszy, *Salve Regina*, *Salve et Animas*, *Stacje*, *pieśni pogrzebowe*);
- obsadę dętą innych utworów instrumentalnych (Sinfonie, *Pastorale*, *Offertoria*, *Graduały*), gdzie trzonem instrumentalnym jest zespół instrumentów dętych.

Nie we wszystkich ośrodkach kultu religijnego zaobserwować można owe trzy typy zastosowania obsady dętej w repertuarze muzycznym. Jednakże z perspektywy zagadnienia zatytułowanego *Harmoniemusik* kościelna najbardziej istotne wydają się utwory religijne, w których w wyraźny sposób zaznaczyła się obsada dęta. Tego rodzaju repertuar można zaobserwować w następujących ośrodkach religijnych: **Březnice, Kasejovice, Broumov, Česká Třebová, Dlouhý Most, Svojšíň, Rychnov nad Kněžnou, Uterý, Jastřebí, klasztor cystersów w Oseku**²⁵⁴.

Długi Most

Bogatą recepcję *Harmoniemusik* można odnaleźć w zbiorze muzycznym pochodzącym z Długiego Mostu (czes.: *Dlouhý Most*). Kapela dęta była tu najbardziej aktywna w latach 1799-1808, lecz dowody jej działalności można także znaleźć po roku 1822. Jak sugerują autorzy *Wind Ensemble Sourcebook*, prawdopodobnie działalność muzyczna mogła być tu związana także z

²⁵³ *Slovník české hudební kultury*, op. cit., s. 424.

²⁵⁴ Przygotowując te materiały podążałem śladem badań Jona A. Gillaspie, tam, gdzie to możliwe, wzbogacając listę utworów, a także próbując poszerzać wiadomości dotyczące praktyki muzycznej.

Towarzystwem Muzycznym lub Towarzystwem muzyków²⁵⁵. Zbiór obejmuje ponad 500 utworów, które przetrwały do dziś dzięki działalności kantorskiego rodu Hübner. Byli oni głównie kopistami i wśród manuskryptów to właśnie ich nazwisko pojawia się znacznie częściej niż dane kompozytorów. Oprócz kopiowania, odnawiali okładki, dopisywali głosy i opatrywali materiały nutowe różnymi innymi komentarzami²⁵⁶. Utwory kopiowali kolejno:

- Ignaz Hübner (ur. 9 czerwca w Długim Moście – zm. 13. marca 1832), który przejął kantorski urząd po swoim ojcu Johannie Franzu Hübnerze – tenże Johann Franz był synem także kantora Johanna Hübnera, który zapoczątkował kantorską działalność rodziny około roku 1700.
- Augustin Erasmus Hübner, syn Ignaza (czasem występuje on jako *Schulfach* lub *Schulgeheiff-subiekt*). Na swoich kopiach niezwykle pieczołowicie zapisywał rok, a często także datę opisu – skopiował 49 utworów w latach 1799-1822 (jego część zbioru jest najlepiej udokumentowana).
- Dominik Hübner, brat Augustina (nauczyciel, jego nazwisko widnieje na 24 kopiach wykonanych w latach 1800-1812).

Oprócz piastowania urzędu kantora Hübnerowie pełnili także rolę nauczyciela w szkole. Aby uzyskać tę posadę musieli zdać stosowne egzaminy. I tak, Ignaz Hübner złożył egzamin w 1776 roku; w pracy pomagał mu syn Augustin, stąd podpisywał się jeszcze w latach dwudziestych XIX wieku jako preceptor (*Schulfach*, *Schulgeheiff*). Dominik Hübner zdał egzamin w 1813 roku, ale posadę pierwszego nauczyciela objął dopiero po śmierci ojca, w 1832 roku.

Oprócz Hübnerów utwory kopiował także Anton Zasche, który jest autorem kilku partit znajdujących się w zbiorze. Poza tym kopiował i aranżował utwory Pleyela oraz – prawdopodobnie – Maška²⁵⁷.

Na uwagę w tym zbiorze zwraca bogata recepcja muzyki marszowej. Twórczość marszowa towarzyszyła historii *Harmoniemusik* od samego początku,

²⁵⁵ Wśród utworów znalazłem anonimowy marsz (sygnatura 59 R 3387), na którym znajduje się dedykacja *für die Musikantengesellschaft*.

²⁵⁶ Ów ród był rozrzucony po całym okręgu libereckim i jabłoneckim. Rodzina Hübner miała się różnych zajęć – lecz najczęściej chodziło o pończocharzy i kantorów. Historię tej rodziny można śledzić od początku XVIII wieku. Nie wiadomo jednak, czy wszyscy pochodzili z jednego rodu. (W:) Eva Mikanová, *Sbírka hudebnin z Dlouhého Mostu*, „Fondy stare huby”, 1969, s. 19.

²⁵⁷ *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 85.

tn. od I połowy XVIII wieku, lecz liczne marsze znajdujące się w Długim Moście – na co wskazuje obsada – pochodzą z I połowy XIX stulecia. Powstaje jednak pytanie: skąd tak ogromna ilość muzyki marszowej w zbiorze rodziny kantorskiej związanej z pracą w kościele i miejskiej szkole? Ze względu na brak wzmianek o życiu muzycznym można jedynie domniemywać, że marsze w stylistyce *muzyki tureckiej* czy *janczarskiej* wcale nie musiały być wykonywane przez orkiestrę wojskową. W okresie przełomu stuleci często podkreśla się, że do małych miejscowości powracali żołnierze z wojen, by wkrótce organizować się w miejskie zespoły i kapele. Twórczość marszowa może być zatem śladem praktyki *muzyki wojskowej*, która przeniknęła do życia muzycznego lokalnych społeczności. A ponieważ ogniskiem wszelkiej kultury wciąż był kościół, dlatego wokół tego kręgu owe zespoły działały. Potwierdzają to bogate kolekcje marszy, tańców, *länderów*, wśród których części marszowe noszą nazwy zdradzające różne proveniencje tego repertuaru, np. *Marsch von Regiment Prinz Maximilian in Gemnitz*, *Marsch des Regiments Kurfürst in Zeitz*, *Marsch von Regiments General Reitzenstein in Leipzig*, *Französischer Marsch bei der Schlecht von Genua*, *Marsch von Regiments der Leibgarde in Drossen* (sygn. 59 R 3369).

W kręgu *Harmoniemusik* w praktyce religijnej niezwykle istotne wydają się utwory pt. *Stationes*, które możemy znaleźć w kilku ośrodkach muzyki kościelnej. Autorzy *Wind Catalogue* wspominają o dwóch wersjach *Stacji* Süssmayra²⁵⁸, pochodzących z miejscowości Długi Most. Jednakże poza tymi twórcami *Stacje* komponowali tu także Joseph Klaus, Petr Matouš, (?) Lohr²⁵⁹. *Stacje* były wykonywane podczas uroczystości Bożego Ciała. W *Stacjach* Süssmayra oprócz tekstu niemieckiego, jaki występuje na partiach wokalnych, pojawia się także alternatywny tekst łaciński kończący się słowem *Alleluja*.

Podsumowując, obsada dęta zaistniała w krajobrazie muzycznym Długiego Mostu we wszystkich trzech typach. Oznacza to, że wykonywano tu klasyczne *Partity* (2 cl., 2 cr., 1-2) z okazjonalnie dołączanymi fletami, kotłami z

²⁵⁸ *There are two versions of Stationes by Süssmayr; apart from this choral music, all is instrumental.* (W:) Ibidem, s. 85. W istocie w zbiorze występują dwa bliźniaczo podobne utwory nazwane *Stationes*, lecz oprócz tych utworów jest jeszcze mnóstwo muzyki chóralnej.

²⁵⁹ Dlabacz pisze o nim: *Lohr, kompozytor czeski; Solemnnes Offertorium jego autorstwa usłyszałem w kościele w Roudnicach w 1786. Chorregent (Ignaz-MR) Fonta uwzględnił ów utwór w swoim spisie.* (W:) Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, op. cit, t. 2, s. 226.

instrumentami tureckimi – np. *Parthia in F* Antona Zasche 2 cl. Fl in F, 2 cr. in F, 2 fg., principal in F, Serbango-Serpent, Glockenspiel.

Ogromna część muzyki na *harmonię dętą* to marsze, których liczebność pozwala domniemywać, że były komponowane masowo i mogły być związane z działalnością Towarzystwa Muzyków. Poza tym w repertuarze pojawiają się typowe dla początku XIX wieku tendencje, tzn. wykonywano ogromną ilość muzyki janczarskiej i tureckiej. Recepcja muzyki marszowej, tureckiej i janczarskiej niewątpliwie wskazywać może na działalność muzyków wojskowych w tym kręgu kulturalno-muzycznym, lecz wobec braku dalszych informacji na temat autorów (na manuskryptach widnieje głównie nazwisko Hübner) kwestie te wymagają dalszych badań. Typ podwójnie obsadzonego zespołu dętego – prawdopodobnie z uwagi na łatwość gry w procesji – przeniknął także do kompozycji kościelnych pt. *Stationes* (Stacje), utworach wokально-instrumentalnych (CATB+ 2 ob., 2 cr., 1-2 fg.)

Czeska Trzebowia

Repertuar muzyczny pochodzący z miejscowości **Česka Třebová** (Czeska Trzebowia) autorzy *Wind Ensemble Sourcebook* wiążą z kościelną i miejską kapelą – *pierwsze utwory związane z kościelną i miejską kapelą pochodzą z 1818 roku*²⁶⁰. Wprawdzie z inwentarzy instrumentów muzycznych (z lat: 1766, 1785, 1790, 1807) wynika, iż wśród instrumentów dętych kupowano głównie trąbki (*tubas campastres* – trąbki proste, *tubas cum suis fistulis*, *tubae cum fistulis*), a dopiero inwentarz z 1836 roku odnotowuje zakup: 2 klarnetów in C, 2 klarnetów in B, 2 nowych waltorni, 1 trąbki (inwencyjnej), to nie przeszkadza to, aby uznać, iż skład potrzebny do uformowania *Harmonie* był możliwy już pod koniec XVIII wieku. Po pierwsze, inwentarz z 1836 roku odnotowuje zakup klarnetów w różnych strojach, a te instrumenty mogłyby być relatywnie droższe. Natomiast klarnety, a także oboje osiemnastowieczne – podobnie jak w dobie kadencji biskupa Colloredo-Waldsee w Kromieryżu, gdzie w inwentarzu klarnety i oboje nie zostały odnotowane – były tanie i muzycy mogli posiadać je na własność. Po drugie, w utworach pochodzących z XVIII wieku, a znajdujących się w archiwum

²⁶⁰ Te zespoły mogły być – jak sugerują autorzy *Wind Ensemble Sourcebook* – zakładane przez muzyków wojskowych powracających z wojen. (W:) *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 84.

Czeskiej Trzebowej (dziś w Muzeum Miejskim) wykorzystywano klarnety np. *Motteto in Dis* Josefa Myslivečka, CATB+ 2 vl., fagotto solo, alto-violą, clarinetto duobus, cornu duobus, con fundamento.

Mimo iż nie można wykluczyć występowania zespołu dętego w XVIII wieku, to większość kompozycji na *Harmonie* przechowywanych w Czeskiej Trzebowej jest przypisana²⁶¹ – niestety bardzo ogólnie – I połowie XIX wieku. Zachowany repertuar wskazuje na funkcję użytkową *Harmonie*, która manifestuje się w następujących funkcjach i sytuacjach wykonawczych:

- **Funkcja rozrywkowa.** W zbiorze pochodzącym z Czeskiej Trzebowej utwory przeznaczone są na skład określany mianem *Harmonie*, lecz z rozszerzonym instrumentarium właściwym przełomowi stuleci. Utwory bez autorów określano na przykład jako *Pochod pro dechovy orchestr* (Sign. H 120, JPG.3917-3925) lub *Drobne taneční skladby pro dechovy orchestr* (Sign. H 190). Poza tym znajduje się tu transkrypcja *Cavatiny* Verdiego autorstwa Nikolasa Matyaša (Mikuláš Matyáš) pt. *Alzira für 11stimmige Harmonie*, cl in C, 2 cl, fl., 3 tr., 2 cr., flughorn, fg. i bombardon (sygn.: H 494).
- **Funkcja liturgiczna**, która oznaczała udział składów dętych w pogrzebach (marsze żałobne, pieśni), chrzcinach, w uroczystościach Bożego Ciała i mszach.

Jak wynika z charakteru utworów, działalność *dechove kapeli* wynikała z potrzeb o charakterze praktycznym. Pierwszą grupę utworów, oprócz charakterystycznej dla tego okresu historycznego popularności wszelkich przeróbek i transkrypcji operowych, znamionuje wpływ elementów tanecznych, a nawet ludowych. W wiązkach, takich jak: *Pochod pro dechovy orchestr*, *Marianka Polka od Svobody*, pojawienie się tańców (Polka) można już odnaleźć znamiona odradzającego się poczucia narodowego patriotyzmu. W tym kontekście bowiem *Polka* nie pojawia się, jak w osiemnastowiecznych *Partitach* Druschetzký'ego, wspólnie z częściami o proveniencji niemieckiej (*tedesco*), polskiej (*alla polonaise*) czy włoskiej (*siciliana*), współtworząc kosmopolityczny charakter austro-węgierskiej kultury muzycznej. W tego rodzaju utworach marsze

²⁶¹ W katalogu, na kartach sygnaturowych występują w większości informacje: I połowa XIX.

i polki dominują – jak można domniemywać – manifestując nowego ducha XIX-wiecznej muzyki narodowej.

Wprawdzie udział czeskich czy morawskich kantorów w rozwoju czeskiej muzyki narodowej to problematyka wymagająca osobnego studium, to np. w Czeskiej Trzebowej widać wyraźnie, iż kantorzy poprzez prace dydaktyczną oraz twórczość religijną przyczyniali się przechowania pierwiastków narodowych (co przejawiało się w zachowaniu języka czeskiego). W kręgu muzycznym natomiast, a ściślej, w kontekście kompozycji na *Harmonie*, przeprowadzili ten rodzaj kompozycji z epoki klasycyzmu do ery romantyzmu (nie ma tu klasycznych *Partit*). Zamanifestowało się to w kompozycjach o charakterze użytkowym: z wpływami elementów ludowych i z użyciem zespołu *Harmonie* jako formacji towarzyszącej zespołom wokalnemu przy niektórych kompozycjach kościelnych.

Z powyższych informacji dotyczących udziału zespołów dętych wyłania się obraz praktyki muzycznej właściwej bardziej dla XIX niż dla XVIII wieku. Tym bardziej rok 1818 jawi się jako realna data pierwszych utworów na formację dętą pochodzącą z tego ośrodka. Ową datę dodatkowo wspiera postać Jana Petra, który zarówno komponował drobne utwory użytkowe (np. Jan František Petter, *Todtenlied in G Canto*, Alto Basso, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. H 461), jak i kopiował wiele dzieł, a także był ich właścicielem. Spośród nazwisk przewijających się na manuskryptach nutowych Jan Petr działał najwcześniej. Ów kantor był bowiem następcą Martina Broulika, który zmarł w 1817 roku²⁶². Pozostałe nazwiska kopistów (czasem także czynnych muzyków i nauczycieli) to postacie, które pojawiają się od tego momentu, tj. od roku 1818. W latach 1823-24 Jan Petr (pisany także jako Petter, Peter) zaczął się zmagać z bardzo poważnymi problemami zdrowotnymi, które uniemożliwiały mu pełnienie swoich obowiązków. Wówczas zaczął mu pomagać Ignaz Kulka (od roku 1823 do 1827, potem dopiero od roku 1837), który bardzo często pojawia się jako kopista utworów na *Harmonie* (anonimowe marsze żałobne, anonimowe *Salve et Animas*, pieśni pogrzebowe). Ignaz Kulka borykał się z nieustającymi sporami z czeskotrzebowskimi obywatelami, którzy wzbraniali się przed płaceniem czesnego (sprawa ta zawędrowała nawet do cesarza). Mimo iż strona państwowa stanęła murem za

²⁶² Postać tego kantora, łącząca funkcję nauczyciela, organisty i *regenschori*, pojawia się w różnych kompendiach wiedzy i historii muzyki Czech.

kantorem, stwierdzając, że *jest to właściwy człowiek na właściwym miejscu*, to jednak owe w praktyce wciąż niezazegnane spory sprawiły, że w 1845 roku Kulka zrezygnował ze swojego stanowiska. Wkrótce potem zaś głównym nauczycielem został Mikulaš Matyaš, który także pojawia się jako kopista użytkowych dzieł na *harmonię dętą*²⁶³.

Funkcjonowanie instrumentów dętych w kompozycjach kościelnych głęboko zakorzeniło się w praktyce muzycznej tego ośrodka i przetrwało prawdopodobnie aż do lat 60. XIX wieku. Wówczas – jak dowodzą tego dokumenty pochodzące z kościoła św. Jakuba – do głosu dochodziły próby reformowania muzyki kościelnej. Celem owych reform, nazywanych w Czechach *ruchem Cyryla*, było zbliżenie się do treści liturgicznych, co w praktyce oznaczało wzmocnienie muzyki wokalne kosztem instrumentalnej. W miejskim archiwum Ústí nad Orlicí, w zbiorze *Česka Třebova*, w księdze rachunkowej, znajduje się dowód zakupu głosu organowego, to znaczy głosu akompaniującego pieśniom wokalnym. Miało to naprawić *upadły* styl gry na organach. Prawdopodobnie chodziło także o odejście od akompaniamentu najmowanych muzyków, grających na instrumentach dętych. Taki akompaniament był regułą np. podczas kompozycji wokально-instrumentalnych wykonywanych podczas Świąta Bożego Ciała²⁶⁴.

Inne centra *Harmoniemusik* w środowisku muzyki kościelnej

Ośrodki, w których można mówić o *Harmoniemusik* kościelnej w znaczeniu utworów religijnych, będących odzwierciedleniem tendencji socjologicznych i stylistycznych zarysowanych na przykładach Czeskiej Trzebowej i Długiego Mostu to:

- **Broumov**: instrumenty dęte – zwłaszcza w utworach pochodzących z II połowy XVIII wieku – znalazły pewne miejsce w repertuarze muzycznym pochodzącym z tej miejscowości (północny zachód od Pragi, przy granicy z Polską). Aktywność muzyczna tego ośrodka jest nierozdzielnie związana z klasztorem

²⁶³ Praca dydaktyczna była wielce wyczerpująca. (...) Ignaz Kulka miał w roku 1840 w klasie 141 dzieci, a jego koledzy 218 i 204. (...) Nauka trwała 3 godziny do południa, 3 po południu, później zaś następowały lekcje muzyki. (W:) Milan Skřivanek, *Hudební kur u sv. Jakuba v České Třebové*, artykuł w pracy zbiorowej pt. *Česko-třebovská farnost v historii – sborník studií k 200. výročí vystavění kostela sv. Jakuba*, red. Stanislav Vosyka, Česká Třebová 2004, s. 256.

²⁶⁴ Ibidem, s. 257.

Benedyktynów, o którym wiadomo, że był muzyczno-kulturowym centrum już w średniowieczu. Jednakże na podstawie istniejących w źródłach dokumentów można przyjąć, że działalność muzyczną rozpoczęto tu w połowie XVII wieku. Powiązanie życia muzycznego z klasztorem wynikało z ogólnych tendencji epoki, ale również z sytuacji po wojnie trzydziestoletniej. Rozległa kultura muzyczna związana z kręgami protestanckimi, wywodząca się z okresu przedbiałogórskiego, od połowy XVII stulecia, zaczęła być skutecznie prześladowana i najczęściej rozwijała się poza granicami. Znaczące dla kształtowania życia kulturalnego było wybudowane także w połowie XVII wieku gimnazjum podlegające patronatowi klasztoru. W gimnazjum wystawiano tak zwane sztuki z muzyką (*hry z hudbou*). Tekst *dramatu* pisali profesorowie retoryki, muzykę zaś klasztorni *chor regenci*, muzycy, a czasem i zacy. Na uwagę zasługuje tu kilka utworów religijnych (m.in. *Tenebrae facte sunt*, *Pange Lingua*), w których głosom wokalnemu towarzyszy formacja utrzymana w stylistyce obsadowej *Harmoniemusik*²⁶⁵. Poza tymi dziełami religijnymi autorzy *Wind Ensemble Sourcebook* wzmiankują także *Concertino V*. Maška na 2 fl. 2 cl., 2 cr., 2 fg.²⁶⁶.

- **Rychnov nad Kněžnou** – miejscowość na Zachód od Hradec Králové. Tutejszy zamek został zbudowany w 1676 roku dla Karela Kolowrata, w okolicy którego w 1722 roku dobudowano kościół, gdzie funkcjonowała *Harmonie* złożona prawdopodobnie z orkiestry zamkowej. Znajduje się tu około 37 utworów, z których większość przeznaczona jest na 4-głosowy chór oraz instrumenty dęte. Autor *Wind Ensemble Sourcebook* zauważa, że w owych kompozycjach pojawia się także partia organowa, ale niejasne jest jej przeznaczenie, czy partia ta miała zastąpić brakujących muzyków, czy też została tam umieszczona dla urozmaicenia całości. (W świetle śladów *ruchu Cyryla* w Czeskiej Trzebowej ów głos organowy mógł stanowić wyraz odejścia od akompaniamentu *Harmonie* kompozycjach kościelnych.)

Wedle autorów *Wind Ensemble Sourcebook* trudno tu o konsekwencję obsadową, chociaż w kilku utworach pojawia się obsada 2 cl., 2 cr., fg. Zespół ten działał w latach 1826-1920, a zatem zaznacza się tu typowa dla zespołów XIX-

²⁶⁵ Udział instrumentów dętych w strukturze tych dzieł będzie przedmiotem rozważań w rozdziale poświęconym *Harmoniemusik* kościelnej i recepcji elementów stylu *Harmoniemusik* w muzyce religijnej (9.2.).

²⁶⁶ Tego utworu nie udało się jednak odnaleźć.

wiecznych tendencja do zwiększania składu i użycia instrumentów takich jak saxofon, helikon i flügelhorn.

- **Březnice i Kasejovice** (południowy-wschód od Pilzna, dziś zbiory muzyczne zgromadzone są w Pilźnie) – wykonywano tu żałobne hymny, które komponował dyrektor chóru Franciszek Vaneček. Na tym terenie działał także jego brat Ladislav. Zbiór muzyczny z miejscowości Kasejovice zawiera w większości pieśni żałobne i marsze. Znajdują się tu: 9 *Pieśni żałobnych* i 3 *Stacje* Jana Jakuba Ryby oraz *Preludium* na cl. (*in Es*), cl. (*in B*), 2 cr., 2 tp. Flug (?) cr. basso.

Autorzy *Wind Ensemble Sourcebook* wiążą nazwisko Vaneček z kompozycjami dla zespołu dętego kościoła św. Ignacego, wspólnie z wczesnymi dziełami na 2 fl., i cr. (ok. 1765), partitą Jírovca, *Pange Lingua* Volanka (Antona Volanka²⁶⁷) oraz wieloma pieśniami żałobnymi Jana Jakuba Ryby. Ten repertuar pochodzi z lat 40. XIX i sięga nawet roku 1869. W większości znajduje się tu muzyka chóralna, gdzie trzonem obsady akompaniującej jest zespół instrumentów dętych: 2 cl., 2 cr., 2 fg. ze zmiennym wsparciem trąbek, puzonów i instrumentów perkusyjnych²⁶⁸.

- **Bakov nad Jizerou** – znajduje się tu bardzo wiele utworów – w większości muzyka religijna z udziałem zespołu instrumentów dętych. Hrabia Arnošt Josef z Valdštejna w 1689 roku wydał dla obywateli Bakova edykt, w którym ogłosił, iż nie pozwoli żadnemu mieszczaninowi wyuczyć się jakiegokolwiek rzemiosła, *dopóki nie będzie obeznany z dziełem muzycznym i nie będzie w stanie wykazać się czymś na chórze kościelnym* (to rozporządzenie było wielokrotnie odnawiane)²⁶⁹. Praktyka muzyczna była tu powiązana z działalnością kantorską, ale i aktywnością bractwa literatów. W XVIII wieku pracował tu kantor Linka (także Linek), później także jego syn, kompozytor Jiří Ignác Linka działał w Bakove jako kantor, pisarz miejski, a także członek chóru bractwa.

- **Jastřebi** w pobliżu miasteczka Česká Lípa: 17 pieśni żałobnych, do tekstów niemieckich, niektóre z nich datowane nawet na 1860 rok;

²⁶⁷ Niezwykle uzdolniony skrzypek i organista praski, urodzony w 1 listopada 1761 roku. Był dyrygentem zarówno w czeskim jak i w niemieckim teatrze w Pradze. Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, op. cit., s. 394.

²⁶⁸ *Wind Ensemble Sourcebook*, op.cit., s. 83.

²⁶⁹ *Slovník České Hudební Kultury*, op. cit., s. 58.

- **Praga: klasztor Břevnov**, mieszczący się na południowy wschód od Hradczan. Stąd pochodzą dwie msze z dętymi.

- **Praga: Strahovsky Klačter (klasztor na Strahowie)** – klasztor Premonstratów. Większość pochodzących stąd kompozycji na instrumenty dęte jest przeznaczona do celów pogrzebowych. Poza tym znajdują się tu także dwa religijne utwory autorstwa kompozytorów: (prawd. Alexiusa) Pařízka, Jana Matyáša Nepomuka Augusta Vitáška.

Godzi się na koniec wspomnieć o niezwykle bogatym zbiorze i długiej tradycji wykonywania utworów, które możemy włączyć w zakres gatunkowy *Harmoniemusik*. Chodzi tu mianowicie o kolekcję muzyczną klasztoru Cystersów w Oseku (blisko granicy z Niemcami, w połowie drogi pomiędzy Pragą a Dreznem). Klasztor został ufundowany pod koniec XII wieku, jednakże jego dzisiejsza postać została ukształtowana na początku XVIII wieku (podczas przebudowy w latach 1712-18).

Wedle autorów *Wind Ensemble Source Book Harmonie* została tu uformowana około roku 1762 i przetrwała do około 1835²⁷⁰. Rozkwit tego typu twórczości instrumentalnej, przypadający tu na II połowę XVIII wieku, ma jednak swoje wcześniejsze korzenie, ponieważ utwory zatytułowane *Parthia* posiadające w obsadach oboje i fagoty znajdują się już w inwentarzu sprzed roku 1706. Z tego dokumentu można także wnioskować o tym, że *Partity* wykonywano przy stole. Kompozycje te znajdują się bowiem w rubryce zatytułowanej *Inwentar von 1706 – Taffel Musik*. Tak samo jest w inwentarzu odnoszącym się do lat 1720-1733 (zawiera on utwory z inwentarza wcześniejszego). Zarówno wczesne świadectwa inwentarzowe, jak i zachowane dzieła pochodzące z II połowy XVIII wieku²⁷¹ (32 *Partity* na 2 ob., 2 cr., fg., 11 na 2 ob., 2 cr., 2 fg.) dowodzą zaistnienia świeckiego modelu *Harmoniemusik*. Obsady dęte nie łączyły się tu w jakikolwiek sposób z praktyką muzyki kościelnej, pełniąc przede wszystkim funkcję rozrywkową

²⁷⁰ *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 85.

²⁷¹ Kwestia repertuaru będzie jest omówiona nieco szerzej w rozdziale o fenomenie artystycznym *Harmoniemusik* kościelnej w Czechach.

4. Recepja *Harmoniemusik* w Polsce

Harmoniemusik w polskiej kulturze muzycznej to temat, który dotychczas nie był przedmiotem zainteresowania badawczego²⁷². Istniejące opracowania, dotyczące historii muzyki polskiego klasycyzmu, nie wspominają o recepcji tej muzyki²⁷³. A trzeba podkreślić, że *Harmoniemusik* była w Polsce wykonywana, wpisując się nadto w te same konteksty społeczne, charakterystyczne dla tej twórczości w innych krajach europejskich. Toteż w historii osiemnastowiecznego życia muzycznego w Polsce wykazać można działalność oboistów wojskowych, tworzących podwaliny tradycji *Harmoniemusik*, a także recepcję tej twórczości w środowisku kościelnym i arystokratycznym.

4.1. Oboiści królewscy

Jeśli przyjąć omawianą już koncepcję Achima Hofera o *momentach narodzin Harmoniemusik*, to można by zaryzykować stwierdzenie, że jeden z nich miał miejsce w środowisku oboistów zatrudnionych w piechocie armii polskiego króla Augusta II Mocnego. Wedle cytowanej pracy oficera pruskiego Hansa Friedricha von Fleminga, właśnie w tej formacji wojskowej doszło do konstytucji podstawowej i standardowej obsady, tworzącej brzmieniowe podwaliny klasycznej *Harmoniemusik*. Wedle dzieła Fleminga, w armii króla polskiego do oboistów dołączono parę waltorni (to połączenie uznaje się za brzmieniową istotę *Harmoniemusik*):

*Do królewsko-polskiej i kurfirstowsko-saksońskiej piechoty zaordynowano dołączenie do oboistów jeszcze dwóch waltorni, co stworzyło prawdziwie przyjemną Harmonie*²⁷⁴.

²⁷² Jedyną specjalistyczną publikacją poświęconą utworowi polskiemu z kręgu *Harmoniemusik*, to artykuł Karola Buli pt. *Jakub Gołębeks Partita für Bläser – Übergangsform vom Barock zur Klassik in der polnischen Musik des 18. Jahrhunderts*. (W:) *Die Entwicklung der Ouvertürensuite im 17. und 18. Jahrhundert*, red. Günter Fleischhauer, Michaelstein 1996, s. 88-93.

²⁷³ Pewnym wytłumaczeniem jest fakt, że badania nad twórczością *Harmoniemusik* są stosunkowo młodym przedsięwzięciem muzykologicznym, które wciąż owocuje odkrywaniem nowych ośrodków kultywowania tej praktyki.

²⁷⁴ ...*Bey der Königlichen Polnischen und Chürfürstlich Sächsischen Infanterie ist angeordnet, daß über denen Hauboisten annoch zwey Waldhornisten mit einstimmen müssen, welches eine recht angenehme verursacht* (W:) Hand Friedrich von Fleming, *Der vollkommene deutsche Soldat*, op. cit., s. 182.

Nie zachowały się dalsze dowody działalności owego korpusu oboistów, ale –zgodnie z ówczesną praktyką²⁷⁵ – można założyć, że ich obowiązki wykraczały poza funkcje wojskowe (np. akompaniament przy musztrze), a *harmonia dęta* była wykorzystywana do celów rozrywkowych, czyli występów o charakterze prywatnym. Mogą to potwierdzić utwory kompozytora, będącego w królewskiej służbie na dworze Augusta III, Jana (Jean) Stefaniego (1736-1819), o którym wiadomo, że pozostawił po sobie: 6 partit (6 *Parties*) op. 1 przeznaczonych na 2 cl., 2 cr., 2 fg. (Whistling, t. I, nr 37; Eitner, t. IX, nr 266²⁷⁶)²⁷⁷.

4.2. *Harmoniemusik* kościelna – Jasna Góra

Działalność jasnogórskiej kapeli wokально-instrumentalnej została szczegółowo opracowana przez Pawła Podejkę²⁷⁸. Zespół, wpisujący się w tradycję *Harmoniemusik*, stanowi jedynie część bogatego życia muzycznego, które kwitło tu od II połowy XVI wieku. Co więcej, oprócz *harmonii dętej* znacznie dłuższa była w klasztorze tradycja występów trębaczy i puzonistów. Dowodzą tego listy muzyków grających na instrumentach smyczkowych oraz dęciaków, gdzie wyraźna jest przewaga tych drugich²⁷⁹ w osobie trębaczy i puzonistów. Wynikało to ze specyfiki obowiązków muzycznych instrumentalistów. Kapela, poza kościołem, występowała często na wolnym powietrzu, przy powitaniu magnatów odwiedzających Jasną Górę i towarzyszyła pielgrzymkom. W ich wykonaniu, przy codziennym odsłanianiu i zasłanianiu świętego obrazu,

²⁷⁵ Opisanej w punkcie *Harmoniemusik* i jej wojskowe korzenie.

²⁷⁶ Carl Friedrich Whistling, *Hanbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1817, s. 37. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, t. IX, Leipzig 1900-1904, s. 266.

²⁷⁷ Jeśli w piechocie Augusta II Mocnego działali oboiści (2 ob., 2 cr., 2 fg.), a na dworze Augusta III służył Jan Stefani, który pozostawił po sobie partity na sektet 2 cl., 2 cr., 2 fg. to można założyć, choć wymaga to podjęcia szczegółowych badań, że w tym kręgu muzycznym dokonała się typowa dla historii *Harmoniemusik* emancypacja wczesnej obsady *Feldmusik* ze środowiska wojskowego do kręgu dworskiego.

²⁷⁸ Paweł Podejko, *Kapela wokально-instrumentalna na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana”, nr 19, Warszawa 2001.

²⁷⁹ Ibidem, s. 86-92.

rozbrzmiewały fanfary i intrady²⁸⁰, a także pieśni religijne grane z wieży (wśród kapelistów najwięcej obowiązków muzycznych mieli trębacze i oboiści).

Tradycja instrumentów dętych, które mogły współtworzyć wczesny skład *Harmonie*, jest na Jasnej Górze niezwykle długa. Bardzo popularnym instrumentem od początku XVIII wieku był obój, przy czym już w wieku XVII wzmiankowany jest także prototyp oboju – szalamaja. W inwentarzu z 1802 roku znajduje się informacja o 10 obojach. Pierwsze klarnety zakupiono w kapeli jasnogórskiej już w 1779 roku, a ich liczba w XIX wieku stale rosła. Fagot zakupiono tu w 1777 roku, by w dwa lata później wzbogacić instrumentarium klasztorne o dwa następne. Informacje o waltornistach natomiast pojawiają się w archiwum jasnogórskim już w 1752 roku.

Muzycy grający na instrumentach dętych, w przeciwieństwie do skrzypków, nie byli zakonnikami. Uposażenie kapelistów, na które poza pensją składały się tzw. akcydensy (prezenty z okazji świąt oraz specjalne gaże za udział w wotywach, ślubach i pogrzebach), bezpłatne mieszkanie, wyżywienie, ubiór i obuwie, pozwalało im na utrzymanie wysokiej stopy życiowej. Zwłaszcza w porównaniu z innymi kapelami (z wyjątkiem królewskiej i niektórych magnackich) warunki socjalne były tu znacznie lepsze.

Mimo tak rozległej tradycji instrumentów dętych i wielu funkcji, jakie pełnili dęści w osiemnastowiecznym życiu muzycznym klasztoru, partity i marsze weszły do repertuaru dopiero w roku 1820 (wraz z uwerturami)²⁸¹, co oznacza, że recepcja *Harmoniemusik* w tym środowisku jest właściwością XIX-wieczną²⁸². Przy czym, wypada zwrócić uwagę na fakt, że utwory z tego zakresu stylistycznego są wewnątrznie zróżnicowane. Z jednej strony znajdują się tu bowiem typowo przedklasyczne partity, jak np. *Partita in B*, na 2 cl., 2 cr., 2 fg. (Podejko – nr 142), autorstwa znanego ze zbiorów muzycznych w Czechach i na Morawach Antonio Bruschka²⁸³ oraz twórców: (?)Jerica i (?) Gimeshofera. Z

²⁸⁰ Zwyczaj wykonywania intrad przez zespół trębaczy i kotlistów przetrwał do dziś.

²⁸¹ Ibidem, s. 228.

²⁸² Wydaje się, że przy wszechstronnym wykorzystaniu zespołu dęciaków nie można wykluczyć, że oboiści, grając np. tzw. 'ganki' (granie na wieży), formowali jakąś wczesną formę *Harmoniemusik*.

²⁸³ Ogółem recepcja twórczości kompozytorów czeskich była na Jasnej Górze bardzo bogata (Pichl, Brixl, Jiřovec, Vranický, Mysliveček).

drugiej zaś strony pojawiają się także zaawansowane kompozytorsko partity działającego w Wiedniu Carla Kreitha czy Franciszka Kramarza (na nonet dęty)²⁸⁴.

Sumując, cechą charakterystyczną praktyki muzycznej na Jasnej Górze jest wysoki status społeczny muzyków. Struktura zespołu, wynagrodzenie muzyków – wszystko to określa profesjonalny typ działalności muzycznej. W repertuarze natomiast zaznaczają się utwory wczesne o rozrywkowym i użytkowym charakterze oraz klasyczne dzieła na *harmonię dętą*. Tak szeroki zakres artystyczny utworów mógł być efektem wielości funkcji, jakie pełnili dęści w życiu muzycznym klasztoru.

4.3. *Harmonie* książąt Lubomirskich w Łańcucie

Przykładem recepcji repertuaru *Harmoniemusik* w środowisku arystokratycznym jest krąg muzyczny książąt Lubomirskich w Łańcucie. *Harmonia dęta* rozpoczęła tu działalność w 1795 roku; została uformowana z muzyków zatrudnionych przez księżną Elżbietę Lubomirską (1733-1816) i występowała najprawdopodobniej na zamku. Największa aktywność zespołu przypada na rok 1803, kiedy to sporządzono wiele kopii transkrypcji operowych i baletowych²⁸⁵. Muzycy tworzący ową *harmonię dętą* podróżowali wraz z książętami do Wiednia i Eisenstadt. Dyrektorem muzycznym był tu Anton Buchal, który w lecie 1804 roku przygotował cykl 6 aranżacji na 2 cl., 2 cr., fg. (z cyklu *Harmony Stücke*). Ogółem w zbiorach łańcuckich znajduje się 46 utworów, w tym 16 oryginalnych (14 to partity przeznaczone głównie na 2 cl., 2 cr., 2 fg.). Nieco inna obsada pojawia się w kompozycjach Hoffmeistera, tzn. 2 crb., 2 cr., fg. Nietypowe zestawienie zaobserwować można w 5 utworach Hoffmeistera i Vincenzo Maška - 2 crb., 2 cr. W kolekcji znajdują się dwa zbiory marszy przeznaczone na większą obsadę instrumentalną (po 16 w jednym zbiorze), tzn. 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., w niektórych

²⁸⁴ Jasnogórska *Harmoniemusik* wymagała od muzyków wysokich umiejętności wykonawczych. Wydaje się, że muzycy rzeczywiście potrafili sprostać wymaganiom artystycznym i zrobić niemałe wrażenie na gościach klasztoru. Dowodem tego jest zdarzenie, które miało miejsce 3 lutego 1807 roku, kiedy to pułkownik Więckowski, odchodząc z Jasnej Góry do Kalisza, „uprowadził” ze sobą pięciu kapelistów umiejących grać na instrumentach dętych.

²⁸⁵ Kopie datowane są na 16-28 kwiecień 1803, Wiedeń; 11 maja 1803, Eisenstadt; 4-7 czerwiec 1803. (W:) *Wind Ensemble Sourcebook*, s. 89.

przypadkach z dodanym kontrafagotem lub trąbką. Repertuar nieoryginalny tworzy 20 transkrypcji operowych i 6 baletowych, wśród nich zaś znajduje się *Cyrulik sewilski* Rossiniego w opracowaniu Wenzla Sedlaka z 1816 roku na 2 cl., 2 cr., 2 fg. oraz transkrypcja opery *Zelmira* z 1822 (dzięki czemu wiadomo, że zespół działał także za czasów hrabiego Jana Potockiego²⁸⁶).

A zatem typ zaistnienia *Harmoniemusik* w tym ośrodku był zbieżny z tendencjami stylistycznymi, które zaznaczyły się w większości ośrodków arystokracji Europie. Repertuar został tu bowiem zdominowany przez utwory nieoryginalne. W tym kręgu kulturalno-muzycznym nie kreowano nowego wizerunku *Harmoniemusik*. W repertuarze natomiast pojawiły się skopiowane kompozycje oryginalne i aranżacje popularne w wielu ośrodkach na terenie Monarchii.

W sumie podane przykłady niezbicie dowodzą obecności *Harmoniemusik* w XVIII-wiecznym życiu muzycznym w Polsce. Widać także, że praktyka ta, podobnie jak w Czechach i na Morawach, pojawiła się w analogicznych środowiskach wojskowym, arystokratycznym i kościelnym. To zaś pozwala przypuszczać, że dalsza eksploracja zbiorów może dowieść istnienia w polskiej praktyce muzycznej tendencji rozwojowych, zaobserwowanych w ośrodkach czeskich, morawskich i niemieckich.

²⁸⁶Ibidem, s. 89.

5. Fenomen socjologiczny *Harmoniemusik* w Wiedniu w kontekście ewolucji kierunku na terenie Monarchii Austro-Węgierskiej

Przyjęte w niniejszej pracy kryterium geograficzne, wedle którego opisywana jest praktyka i repertuar *Harmoniemusik*, ma jedynie znaczenie porządkujące. Niemożliwym wszakże wydaje się np. określenie Franciszka Kramarza jako twórcy wyłącznie morawskiego (choć artysta ten, działając w Wiedniu, swoje narodowe korzenie niejednokrotnie podkreślał) czy Georga Druschetzky'ego jako kompozytora wyłącznie czeskiego. Jednakże ów geograficzny podział ujawnił szereg lokalnych różnic dotyczących praktyki muzycznej i repertuaru. Na terenie korony czeskiej charakterystyczne stało się przeniknięcie obsady *Harmoniemusik* do muzyki religijnej; na Morawach, w środowisku brneńskich augustynian zaobserwować można było kult Rossiniego w postaci transkrypcji operowych na zespół nazywany w języku czeskim *dechova harmonie*. Oprócz różnic – najogólniej mówiąc – stylistycznych i praktyczno-muzycznych zrekonstruowane fakty potwierdzają jeszcze dalsze, jakże istotne różnice. Chodzi mianowicie o rozbieżności dotyczące chronologii dat powstania i kultywowania, a także nierównoległych okresów natężenia owej praktyki muzyki instrumentalnej na różnych terenach. We wspomnianym klasztorze augustynian, pierwsze wzmianki o *Parthiae*²⁸⁷ pochodzą z inwentarza muzycznego z 1749 roku (utwory te pozyskane zostały w latach 1741-1749). Natomiast inwentarze muzykaliów zakonu cystersów w Oseku, odkryte przez Emilianą Trolde, przynoszą (wraz z adnotacjami obsadowymi) informacje o *Partitach* z przełomu XVII i XVIII wieku[!]²⁸⁸.

Widać zatem, że ten kierunek w muzyce instrumentalnej rozwijał się w różnych zakresach czasowych. Dodatkowo, opisując to zjawisko na terenie Czech i Moraw, trzeba wziąć pod uwagę fakt, iż wiele ośrodków kultury muzycznej położonych było nie tylko nieopodal większych miast, ale także na peryferiach królestwa. Dlaczego zatem przedmiotem zainteresowania badawczego w tym rozdziale stała się jedynie *Harmoniemusik* w Wiedniu, a nie *Harmoniemusik* w

²⁸⁷ Jiří Sehnal, *Die Bläserharmonie des Augustinerklosters in Altbrunn*, op.cit., s. 124-125.

²⁸⁸ Na marginesie można zauważyć, że najtrwalsza kontynuacja tego typu twórczości instrumentalnej i ciągłość w rozwoju repertuaru miały miejsce pod patronatem kościoła katolickiego, a nie arystokratycznego dworu.

Austrii? W dużej mierze jest tak dlatego, że – w świetle dzisiejszej wiedzy – jedynym austriackim ośrodkiem, z którego posiadamy informacje o *Harmoniemusik*, jest Wiedeń. Na terenie dzisiejszej Austrii nie przeprowadzono podobnych badań źródłowych, jak to miało miejsce na obszarze Czech i Moraw. Nie można zatem wykluczyć, że w mniejszych miejscowościach funkcjonowały zespoły *Harmoniemusik*. Wymaga to zapewne szczegółowego prześledzenia wydatków dworskich, kościelnych i miejskich, metryk lokalnych muzyków i innych dokumentów²⁸⁹.

Muzykę epoki klasycyzmu zwykło się postrzegać z perspektywy wielkich centrów muzycznych XVIII-wiecznej Europy. Dla Monarchii Austro-Węgierskiej takim centrum, rzecz jasna, był Wiedeń, którego polityczną i kulturalną potęgę systematycznie budowano od około połowy XVII wieku, czyli po wojnie trzydziestoletniej. Jak to zostało już wcześniej omówione, uformowanie *nowych książąt*, nadanie im majątków, nobilitacja rodów spokrewnionych z Habsburgami, ich osiedlenie się na terenach całej Monarchii, a także znaczenie i wpływy kościoła katolickiego, reprezentowanego w krajach podległych przez arystokrację duchowną – wszystko to pozwoliło stworzyć centralnie kierowany system polityczny. Bardzo często *wysoko urodzeni* zdobywali w Wiedniu wykształcenie i doświadczenie, by, po objęciu majątków w krajach podległych, stworzyć warunki dla rozkwitu życia muzycznego, nawiązującego repertuarowo i strukturalnie do życia kulturalnego stolicy. Niech za przykład posłuży tu środowisko muzyczne diecezji ołomunieckiej, charakteryzującej się niezwykle ciągłością i systematycznym rozwojem życia muzycznego. Właśnie m.in. o takich zbiorach muzycznych, jak ów ołomuniecki, mówił zapewne słynny pionier czeskiej muzykologii Vladimir Helfert, gdy konstatował: *Nie sposób wyczerpująco wyjaśnić genezę europejskiego klasycyzmu (w tym klasycyzmu wiedeńskiego) bez uwzględnienia muzyki czeskiej. Ten udział [muzyki czeskiej - MR] urzeczywistniał się dwójako: na ziemi ojczystej i na obczyźnie*²⁹⁰. Przedmiotem wielu prac

²⁸⁹ Taką sugestię wyraził dyrektor *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* prof. Otto Biba.

²⁹⁰ *Ohne die tschechische Musik kann man heute die Genesis des europäischen Klassizismus (gemaint ist wohl die Wiener Klassik) nicht befriedigend erklären. Dieser Anteil der tschechischen Musik verwirklichte sich in zweierlei: einerseits auf heimischen Boden, andererseits von diesem zum fremden Boden hin.* Vladimir Helfert *Die bahnbrechende Bedeutung der tschechischen Musik im 18. Jahrhundert*, (W:) *Festival Musica Antiqua – 2. Internationales Musikfestival in Brno 1967, Program-Buch*, s. 16-21. Por. Eva Badura-Skoda *Wien und die böhmische Musiktradition im 18. Jahrhundert* (W:) „Colloquium Musica Bohemica et Europaea“, red. Rudolf Pečman, Brno 1972, s. 299-307.

badawczych stała się działalność słynnej kapeli muzycznej ołomunieckiego biskupa Liechtensteina-Castelcornio (1664-1695), który odbył studia w Wiedniu²⁹¹. Znacząca recepcja twórczości kompozytorów wiedeńskich miała także miejsce podczas działalności biskupów ołomunieckich w II połowie XVIII wieku: Karla Egka von Hungersbacha, Maximiliana Hamiltona i Theodora Colloredo-Waldsee²⁹².

W tym kontekście, przed podjęciem tematu *Harmoniemusik* w Wiedniu, ważne wydaje się poczynienie pewnej istotnej i jakby oczywistej konstatacji: repertuar i praktyka winny być rozpatrywane w szerokim kontekście muzycznym obejmującym Czechy, Morawy i Węgry. Biorąc zwłaszcza pod uwagę fakt, że największe rody arystokratyczne, które od dziesiątków lat posiadały majątki na terenie Monarchii (na ich dworach działały zespoły *Harmonie*), dbały o to, by mieć swoje reprezentacyjne siedziby w stolicy. Książęta Schwarzenberg (Praga), Liechtenstein (Morawy), Pachta (majątki w Czechach), Grassalkowitz (Węgry), Eszterházy (Węgry), Lobkowitz (Praga) czy Kinsky (Praga), gdziekolwiek podróżowali, zabierali ze sobą dworską świtę wraz z kapelą i *Harmonie*. A gdy przebywali w swoich rezydencjach w Wiedniu, również tam odbywały się występy *Harmonie*. Należy zatem zdać sobie sprawę, że z jednej strony Wiedeń był zapewne centrum kulturalnym tej części Europy, nadto historycznie, politycznie, a co za tym idzie także w sferze kultury muzycznej znacząco wpływał na swoje otoczenie. Nie należy jednakże zapominać o wielokulturowym wpływie krajów podległych cesarstwu, który zaznaczał się, m.in. w życiu muzycznym stolicy²⁹³. Z jednej strony zatem Wiedeń był miastem kreacji wielkich przedstawień teatralnych, które po pomyślnym przyjęciu przez wytrawną publiczność stolicy torowały sobie drogę na sceny teatrów w innych europejskich metropoliach. Z drugiej jednak strony bywał, do pewnego stopnia, zwierciadłem rozmaitych

²⁹¹ Jiří Sehnal, *Musikalische Beziehungen zwischen Kroměříž und Wien in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhundert*, op. cit., s. 145 - 150.

²⁹² Istota związków z Wiedniem była zresztą znacznie bardziej złożona. Na przykład kromieryżski kapelmistrz Anton Neumann wybierał w stolicy utwory i przywoził instrumenty. W innych ośrodkach dochodziło do wymiany muzyków i kompozytorów.

²⁹³ Wydaje się, że Wiedeń był szczególnie podatny na różne mody, także w dziedzinie ubioru, ale i wyborze przedmiotów codziennego użytku. Mimo *politycznej niepoprawności*, szczególną furorę robiły w Wiedniu ubrania zdobione elementami stroju tureckiego.

praktyk czy tendencji stylistycznych, zakorzenionych lokalnie. Interesujące w tym kontekście wydaje się zaobserwowanie, z jakich środowisk przychodziły najważniejsze inspiracje dla kultury muzycznej i do jakiego stopnia były one asymilowane przez wiedeński salon, salę balową czy teatralną, środowisko kościelne, a nawet przez parkowe występy pod gołym niebem (np. koncerty w *Augarten*).

Jeszcze jednym powodem takiego ujęcia tematu jest historia *Harmoniemusik* w Wiedniu. Zazwyczaj w literaturze początek tej praktyki określa powstanie cesarskiej *Harmonie* czyli zespołu opisywanego jako *najwspanialsza znana Harmonie*²⁹⁴. Powstaniu zespołu cesarskiego poświęcono wiele miejsca we współczesnej literaturze muzykologicznej. Szczegółowo tą sprawą zajął się David Whitwell w cyklu artykułów zatytułowanych *The Incredible Vienna Octet School* (1969-70), a także Roger Hellyer w monografii *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*²⁹⁵ (1973). Dzięki temu zespołowi Wiedeń – jak pisze Achim Hofer w artykule pt. *Harmoniemusik* – stał się *najbardziej wpływowym centrum europejskiej Harmoniemusik*²⁹⁶. Jednakże w perspektywie tak bogatej historii, poprzedzającej datę powstania tej formacji, rodzi się pytanie o to, czy w istocie można ośrodkowi wiedeńskiemu przypisać tak ważną rolę. Wydaje się, że późna recepcja tego zjawiska w kręgu wiedeńskiego dworu cesarskiego to dobry powód, aby przyjrzeć się nie tylko oczywistym wpływom Wiednia na kulturę muzyczną Monarchii, ale także zaobserwować wpływy tradycji lokalnych.

²⁹⁴ Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op.cit., s. 54.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Achim Hofer, *Harmoniemusik*, artykuł w „Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, t. 4, Kassel 1996, s. 160.

5. 1. Praktyka *Harmoniemusik* przed powstaniem zespołu cesarskiego

Zarówno Roger Hellyer, jak i David Whitwell przypominają fakty świadczące o tym, że *Harmonie* była w Wiedniu znana wcześniej. Pewne informacje znajdują się we wspomnieniach Charlesa Burney'a z 1772 roku, w jego *Tagebuch einer musikalischen Reise* (*Dziennika muzycznej podróży*). Burney, zatrzymawszy się w wiedeńskiej karczmie *Pod złotym bawołem* (*Zum goldem Ochsen*), pisze o *Bande mit blasenden Instrumenten* (kapeli z instrumentami dętymi), grających na 2 obojach, 2 klarnetach, 2 rogach i 2 fagotach: *wszystkie instrumenty były żałośnie rozstrojone i każdego dnia modliłem się, żeby były przynajmniej sto mil stąd*²⁹⁷.

Praktyka *Harmoniemusik* w Wiedniu przed rokiem 1782 była prawdopodobnie ściśle związana z działalnością *muzyki wojskowej*. W literaturze przedmiotu często cytuje się relację księdza Friedricha Nicolai, który, będąc w Wiedniu w 1781 roku, słyszał koncert zespołu dętego w składzie: 2 szalamaje (prawdopodobnie oboje²⁹⁸), 2 cl., 2 fg., 2 cr., 1 tr., wielki bęben oraz werbel. Ze zdziwieniem skonstatował on, że był to zespół wojskowy²⁹⁹. Nicolai był urzeczony tym występem i przy tej okazji gorzko skrytykował autora *Dziennika muzycznej podróży*: (...) Burney wypowiedział tyle nonsensów o wojskowej i ludowej muzyce, [a] nawet nie wspomniał o tej niesamowitej muzyce wojskowej³⁰⁰. Nieco światła na to zagadnienie rzuca *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* z roku 1796:

²⁹⁷ *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, Londyn 1775, vol. 1, s. 5. W pracy korzystałem także z czeskiego przekładu wspomnień Burney'a pt. *Charles Burney hudební cestopis 18. věku*, Praha 1966. Hellyer stwierdza, że relacja Burney'a nie jest potwierdzona w żadnym innym źródle, ale nie ma powodu, aby nie ufać słuchowi Burney'a. (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 111.

²⁹⁸ Wydaje się mało prawdopodobne aby w II połowie XVIII wieku w kapeli tego typu grano na szalamajach.

²⁹⁹ Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz in Jahre 1781*, Berlin 1783, IV/s. 558. Por. Roger Hellyer, op.cit., s. 350. Relację księdza Nicolai cytuje także David Whitwell w artykule pt. *The Incredible Vienna Octet School, Part I – The Work of Johann Wendt*, op. cit., s. 33.

³⁰⁰ Ibidem. Jak zauważa Roger Hellyer, Burney w rozdziale poświęconym pobytowi w Wiedniu w ogóle nie wypowiada się na temat *muzyki wojskowej*. Przyznać jednak można, że znany podróżnik skupia się na muzyce – ogólnie rzecz ujmując – dworskiej. Opisuje wizyty u najznamienitszych kompozytorów, w teatrach, salach koncertowych. Stosunkowo mało uwagi poświęca muzyce wykonywanej poza tymi kręgami społecznymi. Jednocześnie nie ukrywa swojego niezbyt pochlebnego zdania o np. muzykowaniu ulicznym: *U tutejszych muzyków ulicznych zauważyłem podobny typ słabutkiego słuchu jak we Włoszech. To, że mają tu w większości rozstrojone organy, może być spowodowane skąpstwem bądź niedbałością księdza, biskupa czy przełożonego kościoła lub klasztoru. Jeśli jednak nie stroją uliczni muzykanci ze swoimi instrumentami, musi to być li tylko ich własna wada – wada ich złego słuchu.* (W:) Charles Burney, *Charles Burney hudební cestopis 18. věku*, Praha 1966, s. 264-265.

Militärmusik oznacza bądź *Feldmusik*, bądź *Türkische Musik* lub tak zwane *Harmonie*, pod którym to terminem znane są zespoły, składające się z dwóch waltorni, dwóch fagotów i dwóch obojów; te instrumenty pojawiają się także w *Türkische Musik*, obok dwóch klarnetów, jednej trąbki, *triangla*, fletu *piccolo*, wielkiego bębna, werbla i cymbałów³⁰¹. Roger Hellyer polemizuje z takim podziałem, dokonanym przez Johanna Ferdinanda von Schönfelda w *Jahrbuch*. Uważa on, że do czasu, kiedy dworska *Harmoniemusik* stała się w Wiedniu naprawdę popularna (czyli po konstytucji cesarskiej *Harmonie* w 1782 roku), taki podział nie funkcjonował³⁰².

Jednak koncerty *Militärmusik* – mylonej, a do pewnego stopnia też utożsamianej z *Harmoniemusik* – były faktem. Relację księdza Nicolai, przytacza Eduard Hanslick w *Die Geschichte des Concertwesens in Wien* z 1869 roku³⁰³, a biograf Mozarta, Otto Jahn, stwierdza, że Nicolai opisywał praktykę *Harmoniemusik*, która każdego dnia koncertowała przed główną strażą dworu³⁰⁴. Kolejne dowody koncertów *muzyki wojskowej* znajdują się w – nieocenionym pod względem opisów osiemnastowiecznej praktyki muzycznej Wiednia – *Jahrbuch der Tonkunst: lokalny oddział artylerii składa się z wielu utalentowanych muzyków, którym przewodzi dyrektor Pan Gromman, grający przepięknie na oboju. Latem kompania ta muzykuje każdego wieczora na Limonadehütte w twierdzy i z powodzeniem może być też zatrudniana na potrzeby prywatnych akademii muzycznych*³⁰⁵.

³⁰¹ Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* z roku 1796. Por. Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 353.

³⁰² Taki pogląd wynika – w moim przekonaniu – z niedoszacowania roli czy też udziału *muzyki wojskowej* w rozwoju działalności *Harmoniemusik* przed konstytucją *Harmonie* cesarskiej w Wiedniu. Rycina przedstawiająca wizytę Marii Teresy w Pradze w 1743 roku (patrz punkt *Harmoniemusik* i jej wojskowe korzenie) przedstawia *Feldmusik*, *Spiel*, a także instrumenty tureckie.

³⁰³ Fr. Nicolai, odwiedzając Wiedeń w 1781 roku, chwalił muzykę wojskową, która była wykonywana wieczorami w Wiedniu przed głównym budynkiem straży pałacowej, stając się zaprzeczeniem lekkomyślnego stwierdzenia Burney'a w 'Dzienniku', iż muzyka wojskowa nie dawała publicznych koncertów. (W:) Eduard Hanslick, *Die Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wiedeń 1869, t. 1, s. 65. Por. Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 351.

³⁰⁴ Ibidem, s. 353.

³⁰⁵ Ibidem.

I tak też się działo, gdyż muzycy z zespołów wojskowych byli często wypożyczani, aby wziąć udział w dworskim życiu muzycznym – np. do cesarskiego Burgtheater. Zatrudniano ich tutaj jako dodatkowych instrumentalistów w przedstawieniach teatralnych i dodatkowo także wynagradzano. Działo się tak na przykład przy okazji *Ariadny na Naxos* oraz melodramatu *Medea und Jason* Georga Bendy. Kapelmeister drugiego *Feld-Artillerie-Regiments*, Franz Tyron, w 1782 roku oddelegował swój zespół muzyczny (*Banda von der Artillerie Music*) do wystawienia *wesołej sztuki* (org. *Lustspiel*) pt. *Soliman der Zweyte, oder Die Drey Sultaninen*³⁰⁶. Ten zespół uczestniczył też w wykonaniu *Urowadzenia z Seraju* W.A. Mozarta. Cesarskie księgi rachunkowe odnotowują także wydatki na gościnne występy pruskiego regimentu, którego kapelmistrzem był Joseph Poschpischl (7 guldenów 30 krajców) oraz 13 *Spielleute* (muzyków wojskowych, tworzących formację nazywaną w wojsku *Spiel*) dowodzonych przez Ferdinanda Gütnera. Poza tym w cesarskim Burgtheater grały także zespoły *die deutsch meisterische Hautboisten Bande* oraz *regiment piechoty Ferdinanda Toscany*³⁰⁷. Nie można zatem wykluczyć, że uczestnicząc często w profesjonalnych przedstawieniach teatralnych, formacje te występowały także poza teatrem (zwłaszcza, że były zapewne przystosowane do gry w marszu, podczas musztry etc.).

Kolejnym faktem potwierdzającym obecność *Harmoniemusik* w życiu muzycznym Wiednia to koncert dla Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego z 12 marca 1780 roku. *Harmonie* księcia von Palm wykonała wówczas szereg utworów Josepha Starzera na 2 klarnety, 2 rogi i fagot³⁰⁸. Niestety, to jedyna wzmianka o tym zespole, który prawdopodobnie istniał bardzo krótko, a prawdopodobne, że muzycy spotkali się tylko z okazji tego występu. Wiadomo bowiem, że w roku 1780 waltorniści z tego zespołu Nagel i Zwierzina odeszli do służby u księcia

³⁰⁶ Haus-, und Hof- Staatsarchiv Wien, Hoftheater Rechnungsbücher: 21 ex 1784/85, 16 ex 1780, 20 ex 1783/84, Hans Josef Irmen, *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten in Wien*, (W:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 203.

³⁰⁷ Rachunki nr: 20 ex 1783/84, 15 ex 1779/80, 22 ex 1785/86, por. ibidem, s. 204.

³⁰⁸ W koncercie tym uczestniczyli bracia Stadler, co przeczy tezie Whitwella iż cesarska *Harmonie* nie mogła powstać wcześniej, ponieważ nie dysponowano wówczas dostatecznie dobrymi klarnecistami.

Krafta Ernsta na dwór Oettingen-Wallerstein³⁰⁹. *Harmonie* księcia von Palm była przedsięwzięciem „okazjonalnym” także z tego względu, że kłarneciści bracia Anton i Joseph Stadler, którzy uczestniczyli w tym koncercie, pozostawali w tym okresie na służbie u księcia Dymitra Galicyna (grali tam na kłarnecie i na rożku basetowym)³¹⁰.

5.2. *Harmonie* książąt Schwarzenberg

Partity na instrumenty dęte rozbrzmiewały zapewne także w pałacu księcia Schwarzenberg w Wiedniu. Wnioskować o tym można po pierwsze dlatego, że – jak dowodzi tego historia *Harmonie* na zamku w Czeskim Krumlowie – Josef Adam Schwarzenberg (1722-1782)³¹¹ dysponował zespołem już od połowy lat 60. Po drugie, wiadomo, że Jan Wendt – oboista i aranżer, będący na służbie księcia Pachty, na jego citolibskim dworze w Czechach, w roku 1771 został zatrudniony u księcia Schwarzenberg w Wiedniu. Roger Hellyer, analizując przykłady, występowania *Harmoniemusik* przed konstytucją zespołu cesarskiego, podkreśla, że *Harmonie* Schwarzenberg oznaczała jedynie kameralną obsadę: 2 ob., 2 cr., fg. Hellyer stwierdza także, że pełen opis tego zespołu nie będzie możliwy dopóki nie zostanie szczegółowo przebadane archiwum, mieszczące się w czeskiej siedzibie książąt w Czeskim Krumlowie. W tym miejscu nieodzowne jest nawiązanie do publikacji Jiříego Zálöhy, który szczegółowo prześledził wydatki i dokumenty zamkowe. Dzięki jego pracy wiadomo, że:

³⁰⁹ Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 112.

³¹⁰ Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi in the Past*, Londyn 1971, s. 48.

³¹¹ Drzewo genealogiczne zrekonstruowane przez Hannesa Stekla (*Grundlagen, Formen und Ausdruck adeligen Lebensstils im Vormärz – Zur Geschichte der Fürstenhäuser Liechtenstein und Schwarzenberg*, dysertacja doktorska, Wien 1968, s. 17.) rozpoczyna się od Johanna I (3.7.1742-5.10.1789), który był synem Josefa Adama. Wiadomo o tym, dzięki operze *Dove è amore è gelosia*, skomponowanej przez Giuseppe Scarlattiiego (nauczyciela muzyki książęcych dzieci) na ślub Jana (Johanna I) z Marią Eleonorą Oettingen-Wallerstein. O tej operze pisze Jiří Zálöha, w artykule pt., *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, op. cit., s. 57.

- w roku **1763**, krótko przed Bożym Narodzeniem, do majątku Třeboň przyjęto Jana Vodičku³¹² jako dodatkowego lokaja i fagocistę zarazem (historia książąt na tych terenach rozpoczęła się od objęcia tego majątku w 1660 roku);
- wiosną **1767** roku o przyjęcie do książęcych służb ubiegał się Petr Bradač, by po niejakich perturbacjach (książę najpierw chciał go usłyszeć i dodatkowo warunkował pozytywną decyzję wyszkoleniem drugiego waltornisty) 1 grudnia tego roku został przyjęty wraz z Josefem Fikarem. Z rachunków zamkowych, dzięki Jiřiemu Zalosze wiemy, że otrzymywali, podobnie jak większość innych *zatrudnionych*, miesięczną pensję w wysokości 14 złotych, strawę, buty i odzienie, w sumie rocznie około 170 złotych 30 kreuzerów;
- od **1767** roku na liście osobowej znajdują się także oboista Jan Šlechta (jego ojciec był emerytowanym waltornistą, zamieszkałym w Czeskim Krumlowie) oraz Jiří Triebensee (1746-1813);
- w **1769** roku ze służb odchodzi Jan Šlechta, a w jego miejsce przyjęty zostaje oboista Ludvik Partl;
- 1 czerwca **1771** roku książę przyjmuje do kapeli, w szeregi swojej muzycznej reprezentacji, muzyków grających na rożkach angielskich: Jana Wendta i Ignaza Teimera;
- 1 lutego **1776** roku został do książęcych służb przyjęty Václav Kautzner (Kauzner), na posadę pierwszego fagocisty.

Można więc przyjąć, że od roku 1776 książę dysponował ośmiogłosową *Harmonie* w obsadzie: 2 ob. (Jiří Triebensee, Ludvik Partl), 2 cr. ingl. (Jan Wendt, Ignaz Teimer), 2 cr., (Petr Bradač, Josef Fikar), 2 fg. (Jan Vodička, Václav Kautzner).

Warto też podkreślić, iż ów oktet zaistniał z dominacją instrumentów podwójno- stroikowych, co uznać można za pochodną lokalnej tradycji oboistów czeskokrumlowskich, ale też nie można nie zauważyć analogii z innymi zespołami, jak np. *Harmonie* książąt Pachta czy Clam-Gallas, które w swych składach, na pozycjach instrumentów wiodących umiejscawiały oboje oraz *La Teille* (również *Taile* – obiegowe nazwy rożków angielskich). Główne postacie

³¹² Wyłącznie grać mógł dopiero w roku 1766. (W:) Ibidem, s. 49.

schwarzenbergowskiego życia muzycznego specjalizowały się w grze na obojach i rożkach angielskich, a zatem o repertuar uwzględniający właśnie takie zestawienie instrumentalne starano się w pierwszej kolejności. Wbrew więc temu, co pisze Hellyer³¹³, w późnych latach 70. zespół księcia był zdolny wykonywać ośmiogłosowe utwory. W archiwum książąt można znaleźć szereg partit przeznaczonych zarówno na kameralny skład 2 cr. ingl., 2 cr., fg., jak i na oktet z rożkami angielskimi (zamiast klarnetów) oraz transkrypcji oper i baletów (na oktet). Co ciekawe, w owych kwintetach, w roli instrumentów wiodących występują nie – jak to miało miejsce w ówczesnej praktyce, zwłaszcza we wczesnych składach – oboje, lecz właśnie rożki angielskie. Oznacza to, że te utwory Wendt komponował z myślą o sobie i o Teimerze – słynęli oni bowiem z opanowania technicznego właśnie tych instrumentów. O ile jednak przy manuskryptach pojawiają się daty (przeważnie po 1783 roku, co oznacza, że mogły to być owe transkrypcje obiecane księciu po odejściu z zespołu do *kaiserliche Harmonie*), to przy okazji *Partit* daty nie zostały umieszczone. Można jednak z dużym prawdopodobieństwem założyć, że kwintety z rożkami w roli instrumentów wiodących Wendt komponował najpierw, gdy zaś w 1776 roku do składu dołączył Václav Kautzner, nic już nie stało na przeszkodzie, aby powstawały utwory na pełną, ośmiogłosową *Harmonie*.

Obojowy profil kompozycji, które powstawały na dworze księcia Schwarzenberg, był zapewne głęboko zakorzeniony w tradycji tego ośrodka muzycznego. Świadczy o tym niekatalogowana u Köchla wersja *Serenady c-moll* KV 388 W. A. Mozarta, przechowywana w *Gesellschaft der Musikfreunde*. Ów rękopis ma w obsadzie zamiast klarnetów rożki angielskie, przez co w tekście muzycznym pojawiają się drobne alteracje związane z zamianą instrumentów. Na karcie tytułowej jest napisane błędnie *Oryginal Parthia in Es-dur*, u dołu strony zaś widnieje napis *für die Capelle [S r] durchl. des Fürst Schwarzenberg*. Manuskrypt nie posiada niestety daty. Można zatem z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że ta wersja powstała po 1782 roku; ta data

³¹³ Odnośnie *Harmoniemusik* w Wiedniu: *There is evidence to suggest that Prince Schwarzenberg retained a small Harmonie consisting 222 [2 ob., 2 cr., 2 fg. – MR] during the late 1770's. [Istnieją dowody, iż książę Schwarzenberg utrzymywał małą 'Harmonię', złożoną z 2 ob., 2 cr., 2 fg. W późnych latach 70.]* (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 111.

widnieje na rękopisie *Serenady* KV 388³¹⁴ i jest napisana ręką samego Mozarta *di Wolfgango Amadeo Mozartmp / 1782*³¹⁵.

W 1954 roku w archiwum zamkowym w Czeskim Krumlowie odkryto transkrypcję opery *Urowadzenie z Seraju* W. A. Mozarta. Wersja ta również stała się początkiem rozległej dyskusji na temat autorstwa utworu. Bardzo podobna transkrypcja, lecz z uwzględnieniem składu klasycznego, znajduje się bowiem w zbiorach *kaiserliche Harmonie* autorstwa Jana Wendta. Dyskusja dotyczy przede wszystkim domniemanego autorstwa Mozarta, a to w związku ze słynnym fragmentem jego listu do ojca, w którym pisze o pracy nad transkrypcją tej opery na *Harmonie*. Nie ma powodu, aby referować tutaj argumenty i hipotezy różnych stron. Można ograniczyć się do stwierdzenia, że ów obojowy oktet był formacją charakterystyczną dla dworu Schwarzenberg, a co za tym idzie, mógł być także znany w Wiedniu, zwłaszcza, że w bibliotece *Gesellschaft der Muskfrende* znajduje się także *Menuet* księcia Dietrichstein na 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., fg. (choć nic więcej nie wiadomo o zespole księcia Dietrichstein).

Analizując kwestię interpolacji czy też wpływu środowiska muzycznego księcia na dwór wiedeński, zauważyć trzeba, że ważną postacią, dzięki której możliwe było przenikanie praktyki muzycznej z Czeskiego Krumlowa do Wiednia, stał się niewątpliwie sam książę, który nie tylko był miłośnikiem muzyki, ale – jak to wynika z podanych przykładów – systematycznie budował swój zespół z najlepszych muzyków. Wiadomo, że gdy nie był zadowolony z poziomu wykonawczego, np. oboisty Triebensee, wysłał go, a także paru innych muzyków na studia do uznanych wówczas mistrzów gry (i sam finansował tę naukę). Na czeskokrumlowskim zamku prowadzono bogate życie muzyczne i podobnie działało się też w pałacu księcia w Wiedniu, zwłaszcza, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że (od roku 1778 aż do śmierci w 1782) piastował on funkcję protektora *Wiener Tonkünstler Societät*³¹⁶. Jak pisze Jiří Zálaha, z wielu źródeł wynika, że osobiście

³¹⁴ Autograf ten znajduje się w Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz w Berlinie.

³¹⁵ Na temat daty powstania, także pozostałych *Serenad* Mozarta (KV 375, 388, 361), narosło sporo wątpliwości. Wydaje się, że sprawę rozstrzygnął Alan Tyson, stwierdzając po przeprowadzeniu badania rodzaju papieru i znaków wodnych w autografach wiedeńskich utworów Mozarta, że owe utwory, w tym *Serenada* KV 388, znajdują się w jednym rzędzie z autografami KV 440, KV 384, KV 389, KV 384 a i KV 385, pochodzącymi z 1782 roku. Por. Daniel L. Leeson i Neal Zaslaw, słowo wstępne do *Neue Mozart-Ausgabe, Serie VII, Ensemblemusik für größere Solobesetzungen*, Kassel 1979, s. XI.

³¹⁶ Jiří Zálaha, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, op.cit., s. 59.

znał się z niektórymi muzykami, wspierał ich działalność, umożliwiając im organizowanie koncertów w swoim pałacu³¹⁷. Wydaje się, że może to poniekąd tłumaczyć *exodus* jego muzyków do zespołu cesarskiego. Książę przez lata budował wspaniały zespół, dbał o jego wysoki poziom artystyczny, dokształcając nawet muzyków. Później zaś jego bogata działalność organizatorska i zapewne chęć zaprezentowania swojej kapeli szerokiej wiedeńskiej socjocie w pewnym sensie obróciły się przeciw niemu. Muzyków usłyszano w Wiedniu i rychło zaczął się nimi interesować cesarz. Dodatkowo książę – dowodzą tego liczne pozytywnie rozpatrywane prośby o podwyżki czy zwolnienie ze służby – prezentował zgoła nowoczesne podejście do stosunków feudalnych, a może także nie mógł przeciwstawić się Imperatorowi, który zażyczył sobie mieć muzyków księcia u siebie – dość powiedzieć, że nie utrudniał swoim *Hautboisten* przejścia do zespołu cesarskiego (Triebensee, Wendt, prawdopodobnie Kautzner). W ten sposób zespół cesarski już na starcie miał w pełni przygotowanych i doświadczonych w dziedzinie *Harmoniemusik* artystów, wśród których znalazł się także twórca tego rodzaju repertuaru. W przekonaniu autora pracy nie jest także przypadkiem repertuarowy profil zespołu cesarskiego. Wprawdzie na zamku w Czeskim Krumlowie wykonywano wiele kompozycji oryginalnych, lecz nie należy zapominać, że książę Adam był wielkim miłośnikiem teatru muzycznego i wiele z przedstawień operowych znalazło odzwierciedlenie w transkrypcjach na *Harmonie*. Jeśli przyjąć, że książę Adam, nie tylko aktywnie uczestniczył, ale i formował życie muzyczne w swoim pałacu w Wiedniu, jako protektor *Tonkünstler Societät*, atrakcyjność prezentowanego przez niego repertuaru nie mogła przejść niezauważona przez dwór cesarski.

W ostatniej dekadzie XVIII wieku nastąpił schyłek *Harmonie* książąt Schwarzenberg. Wpłynęło na to szereg czynników. Nie bez znaczenia była na pewno śmierć głównego patrona tego zespołu, księcia Josefa Adama, w 1782 roku. Wprawdzie, po odejściu największych osobowości zespołu, czyli Jana Wendta, Georga Triebensee i innych, na zamku w Czeskim Krumlowie pojawiali się nowi muzycy, ale formacja ta niewątpliwie straciła swój dotychczasowy kreacyjny wpływ. Dodatkowo, jak wynika z dokumentów dotyczących wiedeńskiego życia muzycznego rodu Schwarzenberg, w ostatniej dekadzie XVIII

³¹⁷ Ibidem.

wieku, książę Joseph II był zainteresowany innymi przedsięwzięciami muzycznymi. Zmianie uległ także profil repertuarowy. Warto tu wspomnieć o niezwyklej atencji, jaką książę darzył twórczość Josepha Haydna³¹⁸, co wyrażało się w organizacji szeregu koncertów z wielkimi utworami wokально-instrumentalnymi autorstwa kompozytora. W 1796 roku, 26 i 27 marca, w pałacu księcia w *Mehlmarkt* (dzisiejszy *Neuer Markt*) miały miejsca wykonania oratorium *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu. Introdutione* dodane przez kompozytora do Piątego Słowa przeznaczone było na oktet *Harmonie*, kontrafagot, flet i dwa puzony (wykonane przez *Bandę* grenadierów księcia Eszterházy). Natomiast 29 i 30 kwietnia 1798, również w pałacu księcia, miała miejsce premiera *Stworzenia świata*. Wówczas większość wydarzeń schwarzenbergowskiego życia muzycznego przeniesiono do Wiednia, gdzie w pałacu organizowano, np. szereg akademii muzycznych³¹⁹.

Niemale znaczenie dla zmięchu owego zespołu miały teŝ globalne uwarunkowania socjologiczne, które wpłynęły na wiele struktur dworskich, gdzie utrzymywano zespoły muzyczne. U progu XIX stulecia arystokracja, ale także Monarchia, której budżet był systematycznie uszczuplany wydatkami na wojny napoleońskie, nie mogła już przeznaczać tak sporych sum na utrzymywanie wielkich orkiestr. W praktyce – jak uczynił to Johann I Liechtenstein – zwalniano albo posyłano na emeryturę *Kammermusici*. Poza tym wielu twórców występowało wówczas ze służb, decydując się na los wolnych artystów. Gdyby

³¹⁸ W 1778 roku Haydn, chcąc dodatkowego zabezpieczenia materialnego i zawodowego, ubiegał się o przyjęcie w poczet członków Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego (*Wien Tonkünstler Societät*). Wpłacił zadatek w wysokości 300 florenów, którego zażądano od niego, jako zamiejscowego. Jednakże postawiono jeszcze jeden warunek. Kompozytor miał zobowiązać się, ręcząc honorem, do przekazywania Towarzystwu ważniejszych utworów. Warunek ów był dla Haydna nie do spełnienia z racji jego zobowiązań wobec księcia Eszterházy. Wówczas Towarzystwo odmówiło wciągnięcia artysty na listę członków. Po latach, w okresie wielkich sukcesów Haydna, Towarzystwo zaproponowało kompozytorowi członkostwo bez konieczności płacenia wpisowego, nadając mu tytuł 'dożywotniego asesora'. (W:) Karl Geiringer, *Haydn*, tłum. Ewa Gabryś, Kraków 1985, s. 76, 179. Być może owo zainteresowanie księcia Schwarzenberg było rodzajem rekompensaty za wcześniejszą krótkowzroczność Towarzystwa, którego protektorem w 1778 roku był książę Adam Schwarzenberg (dziadek Josefa II).

³¹⁹ Wiadomości o koncertach zaczerpnięte z prac: Rogera Hellyera, *The Wind Ensembles of the Esterhazy Princes, 1761-1813*, „The Haydn Yearbook”, t. 15, 1984, Cardiff 1985, s. 25, Jiřiego Zalohy, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, op. cit., s. 59 oraz Karla Geiringer, *Haydn*, Kraków 1985, s. 190-191.

nie owo rozluźnienie więzi pomiędzy tymi dwoma kręgami – jak zauważa Hannes Stekl – wielu, jak np. Schubertowi, oszczędzony zostałby ów *gorzki los*³²⁰.

5. 3. *Harmonie* cesarska

Wiadomo zatem, że zespoły zwane *Harmonien* znane były w Wiedniu przed rokiem 1782. Powstaje pytanie: dlaczego zespół o standardowej obsadzie (sekstetu lub oktetu), zatrudniony na stałe, nie powstał wcześniej, zwłaszcza, że *Harmoniemusik* cieszyła się już w stolicy Monarchii sporą popularnością. Z listu Mozarta do ojca z 23 lipca 1782 wynika, że księżę Liechtenstein już wówczas chciał założyć zespół, dla którego utwory miałby komponować Mozart³²¹. Kiedy w innym liście, z 20 lipca 1782 roku, Salzburczyk relacjonuje ojcu swoje bieżące prace, można pomiędzy wersami odnaleźć atmosferę niemałej popularności tego rodzaju twórczości instrumentalnej – w tym konkretnym przypadku sprawa dotyczy transkrypcji opery (prawdopodobnie *Urowadzenie z Seraju*³²²) na oktet dęty: *Mam teraz dużą pracę. Przed niedzielą 8-go muszę przeinstrumentować moją operę na harmonię, inaczej zrobi to ktoś inny i on będzie miał profit, a nie ja. (...) Nie wyobraża sobie papa, ile się trzeba napracować, żeby operę zredukować pour harmonie i zrobić to tak, żeby wszystko pasowało do instrumentów dętych i żeby niczego nie stracić. Nie ma rady, będę musiał pracować po nocach, bo nie poradzę inaczej...*³²³

O znaczeniu *Harmoniemusik* w ówczesnym Wiedniu może zaświadczyć fakt, że nie kto inny, jak Mozart zaraz po przyjeździe do stolicy imperium

³²⁰ Hannes Stekl, *Grundlagen, Formen und Ausdruck adeligen Lebensstils im Vormärz – Zur Geschichte der Fürstenhäuser Liechtenstein und Schwarzenberg*, dysertacja doktorska, Wien 1968, s. 394.

³²¹ Wolfgang Amadeusz Mozart-Listy, red. Ireneusz Dembowski, op. cit., s. 402.

³²² Na ten temat trwa od lat bardzo rozległa polemika. Dwie różne koncepcje co do autorstwa *Urowadzenia* prezentują Roger Hellyer i David Whitwell. Hellyer w książce pt. *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, (op. cit.) przypisuje autorstwo transkrypcji Johannowi Wendtowi, sceptycznie ustosunkowując się do artykułu Whitwella z cyklu *The Incredible Vienna Octet School* pt. *A Case for the Authenticity of Mozart's Arrangement of 'Die Entführung aus dem Serail'*, „The Instrumentalist”, nr 24, t. 4, s. 42-46, 1970), w którym autor przekonuje, iż to Mozart dokonał transkrypcji *Urowadzenia z Seraju* na *Harmonie*.

³²³ Wolfgang Amadeusz Mozart-listy, op. cit., s. 415.

zaprezentował wiedeńskiej publiczności swoje słynne *Serenady* na zespoły instrumentów dętych³²⁴. Na marginesie, należy podzielić zdziwienie Daniela Leeson i Davida Whitwella (autorów serii krytycznych artykułów o *Harmoniemusik* Mozarta), że w obliczu ogromnej popularności oktetów dętych tak niewiele dzieł powstało na ten skład (tylko dwie *Serenady* KV 375, KV 388)³²⁵. Dodatkowo, dwory arystokracji, a także środowiska kościelne, były ze sobą połączone licznymi więzami rodzinnymi i towarzyskimi. Naturalną kolejną rzeczą była wymiana muzyków, repertuaru, a nawet wypożyczanie całych formacji instrumentalnych³²⁶. Można zatem przyjąć, że wiedzano o tej praktyce także na dworze cesarskim.

Odpowiedź na stawiane w tym punkcie pytanie wymaga dodatkowo zwrócenia uwagi na aspekt polityki repertuarowej na dworze cesarskim oraz kwestię *Blasenden Tonkünstler* w ówczesnym Wiedniu. Po pierwsze dwór cesarski zawsze słynął z konserwatyzmu wobec nowych prądów, stylów i gatunków. Założenie cesarskiej *Harmonie* przez cesarza Josepha II mogło być zatem – w moim przekonaniu – dość późną reakcją czy też recepcją mody muzycznej, której prawdopodobnie nie sposób było już wówczas w Wiedniu nie zauważyć. A ponieważ za ostoję konserwatyzmu uznawano zawsze kapelę dworską, dlatego *Kaiserliche Harmonie* musiała powstać niezależnie od niej (muzycy związani byli z teatrem muzycznym)³²⁷. To z kolei prowadzi do wniosku, że przeznaczeniem tego zespołu było od początku wykonawstwo transkrypcji i aranżacji repertuaru operowego i baletowego, nie zaś twórczość oryginalna (a więc strona – jak powiedzielibyśmy dziś – komercyjna)³²⁸. Drugi powód wymaga

³²⁴ Georges de Saint-Foix, *Mozart et les instruments à vent (Sextuor et octuors inconnus)*, "Bulletin de la Société Union Musicologique", v (1925), s. 207-22. Por. Daniel N. Lesson & David Whitwell, *Mozart's 'Spurious' Wind Octets*, „Music and Letters”, nr 53, 1973, s. 377-399.

³²⁵ Między innymi ten pogląd daje asumpt autorom do poszukiwań zaginionych oktetów Mozarta z tego czasu. (W:) Daniel N. Leeson and David Whitwell, *Mozart's 'Spurious' Wind Octets*, „Music and Letters”, nr 53, 1972, s. 377-399.

³²⁶ Tomislav Volek i Jaroslav Macek, analizując księgi rachunkowe, zrekonstruowali fakty, świadczące o wypożyczaniu przez książąt Lobkowitz (mimo posiadania własnego zespołu) kapel pułkowych innych rodów. (W:) *Lobkoviccka ústřední účtárna 1804/262* (centralne księgi rachunkowe Lobkoviców). Por. Tomislav Volek Jaroslav Macek, *František Josef Maximilián Lobkovic jako mecenáš*, op. cit., s. 205.

³²⁷ Prof. Otto Biba z Wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki twierdzi nawet, że tylko w ten sposób to było możliwe. *Harmonie* cesarska nie mogła – wedle jego opinii – powstać na bazie *Hofkapelle*.

³²⁸ Powstaje pytanie na temat tzw. uwarunkowań społecznych, w tym zmiennych oczekiwań publiczności i rynku, oraz wpływ tych czynników na kształtowanie się repertuaru i praktyki muzycznej. Ów wpływ

odwołania się do opinii Davida Whitwella (*The Incredible Vienna Octet School*). Autor uznał, że *Harmonie* cesarska nie mogła powstać wcześniej, ponieważ w Wiedniu nie było dość dobrych muzyków, w szczególności kłarnecistów, którzy wedle niego przybyli do Wiednia dopiero w 1784 roku. Sprawa Stadlerów ma się nieco inaczej, albowiem oprócz koncertu zespołu księcia Palm w 1780 roku, w którym brali udział, po raz pierwszy pojawili się w Wiedniu jako soliści na koncercie Towarzystwa Muzycznego 19 grudnia 1775 roku³²⁹. Tak więc uwaga o niedoborze *Hautboisten* w stolicy jest trafna. Jeśli przyjrzymy się kwestii muzyków, którzy działali wówczas na muzycznym rynku, rychło zdamy sobie sprawę, że obracamy się w kręgu tych samych nazwisk (choć muzyków o nazwisku Triebensee było dwóch: Georg oboista i Joseph, oboista i kompozytor, wydawca i aranżer). Cesarz Joseph II, który niesłusznie przeszedł do historii jako pozbawiony wysublimowanego gustu, tylko dzięki sobie znanym sposobom był doskonale zorientowany w doborze najlepszych muzyków, ale i aranżerów specjalizujących się w kompozycjach na *Harmonie*. Hans Josef Irmen stwierdza w artykule *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten in Wien*, iż cesarz preferował *Harmoniemusik*, której występy bardzo mu się podobały. Można założyć, że uczestniczył w procesie obsady zespołu, interesując się przy tym poziomem artystycznym muzyków. Potwierdza to notatka przekazana hrabiemu Rosenberg 11 marca 1785 roku, w której cesarz odnosi się do orkiestry Teatru Narodowego i Opery Włoskiej:

Oдноśnie obsady obu orkiestr, to w kwestii instrumentów strunowych niczego tu nie brakuje, a zatem zajmowanie się [dokonanym tu] doborem byłoby tylko stratą czasu; jeśli jednakże przyrzeć się 'dęciom' [blasenden], wśród których często trudno o dobrych, to sprawa wygląda nieco inaczej, tu bowiem każda okazja musi być wykorzystana [okazja do znalezienia dobrego muzyka - MR]. Przypadkowo zasłyszałem bowiem; (...), że gdyby było stało się możliwym zwolnienie ze służby pierwszego oboisty księcia Schwarzenberga imć Pana

istnieje jako socjologiczne zaplecze twórczości wszelakiej. Jednakże w wypadku *Harmonie cesarskiej* zaznaczył się szczególnie wyraźnie, doprowadzając do dominacji komercyjnej strony tego przedsięwzięcia.

³²⁹ Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, New York 1989, s. 244. Por. Hans Josef Irmen, *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten In Wien*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 201.

Deymera [Philippa Teimera³³⁰], można byłoby upewnić się, czy jest on w stanie stworzyć przyzwoitą sztukę i myślę, że gdyby księżę Schwarzenberg mógł zapoznać się z niniejszym 'biletem', wysłuchałby zwolnienia [prośby o zwolnienie - MR] i byłby przychylny – tylko wszakże w tym przypadku - przyjęciu oboisty do orkiestry Teatru Narodowego, w żadnym razie jednak, jeśliby ów wciąż na służbie księcia pozostawał. Po otrzymanej odpowiedzi, winien się Pan zatroszczyć, jeśli on rzeczywiście zostanie zwolniony [ze służby - MR], niezwłocznie tego Jegomościa do Teatru zatrudnić³³¹.

Notatka cesarza okazała się mało sprawcza, ponieważ, wedle dalszych dokumentów, oboista Philipp Teimer pozostawał na służbie u księcia aż do przełomu lat 1791-1792, kiedy to został członkiem orkiestry Teatru Kärntnertor, ale niewątpliwie jest to dowód żywego zainteresowania dobrymi muzykami, specjalizującymi się w grze na instrumentach dętych, a nawet – jak określa to Hans Josef Irmen – „preferencji” *Harmoniemusik*. Kolejny dowód nadzwyczajnego zainteresowania muzyką na instrumenty dęte znajduje się w *Musikalische Korrespondenz* Bösslera. Pod datą 28 lipca 1790 roku, w anonimowym liście znajduje się wspomnienie po śmierci cesarza (w 1790):

A teraz hołd dla cesarskiego umiłowania muzyki. Był on bowiem także wielkim admiratorem muzyki na instrumenty dęte. Sam wybrał ośmiu doskonałych wirtuozów tych instrumentów, którzy byli tak doskonali i których wykonania były tak mistrzowskie, że (...) zadowalało to nawet koneserów, których zadowolić nie

³³⁰ Było trzech braci Teimer, oboistów działających w kręgu muzycznym księcia Schwarzenberg. Znani są jako adresaci beethovenowskiego *Tria op. 87* - Wariacji na temat *La ci darem la mano* z *Don Giovanniego* Mozarta. Ta kompozycja pojawiła się w programie czeskokrumlowskiego koncertu z 23 grudnia 1793 roku i nosiła adnotację: *neues Terzett für zwei Oboen und 1 englisches Horn, von der Erfindung des Herrn Wendt, vorgetragen von den Herren Brüder Johann, Franz und Philipp Teimer.* (W:) Antonín Myslík, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pachtla und Clam-Gallas*, op. cit., s. 113. Hans Josef Irmen pisze, że chodzi tu o Philippa Teimera. (W:) Ibidem, s. 201.

³³¹ *Bey der Besetzung der beyden Orchestres wird es zwar an allen Saiten Instrumenten nicht gebrechen, mithin kann man sich zu deren Auswahl immer Zeit lassen; In Ansehung der blasenden aber, wovon die die guten selten zu finden sind, hat es eine ganz andere Beschaffenheit, und muss hiezu eine jede Gelegenheit benutzt werden. Ein Zufall hat sich dem Vernehmen nach geäußert, durch den es möglich wäre[,] sich des ersten Hautboisten bey dem Fürsten Schwarzenberg Namens Deymer, der so eben entlassen worden seyn soll, zu versichern; um aber die Sache auf eine desto anständigere Art zu machen, glaube ich [,] dass Sie dem F.v. Schwarzenberg durch ein Billet zu erkennen geben könnten, Sie hätten die Entlassung dieses Hautboisten vernommen und wären gesinnt [,] nur in diesen fälle ihn für das Theatral Orchestre aufzunehmen, keineswegs aber [,] wenn er noch in des Fürsten wirklichen Dienste stünde. Nach erhaltener Antwort werden Sie besorgt seyn, wenn er entlassen ist, diesen Menschen alsogleich für das Theater zu engagiren.* (W:) Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien; Prot. Separ. Aller Handbilletts vom 1.1.-31.12.1785, Kabinettarchiv-Protokolle, Bd. 36, pag. 247, Nr 243. Por. Ibidem, s. 201.

było łatwo. Nigdy jednak nie grali muzyki kameralnej; często natomiast muzykowali podczas kolacji, zwłaszcza, gdy odbywało się to w Lustgarten³³².

Wiadomo zatem, że cesarz w szczególny sposób interesował się kwestią muzyki na instrumenty dęte. W tym kontekście niewątpliwie interesująca wydać się może interpretacja listu Mozarta do ojca w Salzburgu, z 23 stycznia 1782 roku (wielokrotnie w literaturze cytowanego), dokonana przez Rogera Hellyera. Kompozytor pisze tu o trzech ewentualnych możliwościach dochodów. Pierwsze z nich dotyczy *Harmoniemusik*.

*Pierwsza [możliwość dochodu-MR] zależy od młodego księcia Liechtensteina (ale on nie chce, żeby o tym na razie wiadano), który chciałby założyć u siebie mały zespół dęcistów [w org. Harmonie]. Praca ta nie przyniosłaby wiele, ale przynajmniej byłoby to coś pewnego. Mógłbym jednak przystać na to jedynie w wypadku, gdyby umowa była na całe życie*³³³.

Nieco osobliwie brzmi tu zdanie, iż [książę] *nie chce, żeby o tym na razie wiadano*. Roger Hellyer przypuszcza, że wobec faktu, iż data listu poprzedza formalne założenie *Harmonie cesarskiej*, istnieje możliwość, iż cesarz i książę negocjowali sprawę zatrudnienia najlepszych muzyków do swoich służb. W ten sposób powstanie zespołu w 1783 roku tłumaczyłoby opóźnienie w sformowaniu zespołu liechtensteinowskiego; miało ono miejsce dopiero w 1789 roku (data mozartowskiego listu to 1782). Cesarz pozyskał zatem najlepszych artystów i musiało upłynąć trochę czasu, zanim książę Liechtenstein zgromadził nowych, dobrych muzyków, a o takich – wedle słów monarchy – nie było przecież wówczas łatwo. Hipoteza ta nie została do tej pory sprawdzona, ale jeśli przyjrzeć się artystycznym losom muzyków-członków *kaiserliche Harmonie*, to widać, że w istocie cesarz pozyskał do swojego zespołu najlepszych muzyków-wirtuozów (w tym znakomitego aranżera Jana Wendta) z ośrodków artystycznie aktywnych – a co w tym kontekście najistotniejsze – z ośrodków, w których od lat już kwitła tradycja zespołów *Harmonie*.

³³² Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 145.

³³³ Wzmiankowany w liście książę to Alois Joseph von Liechtenstein (1759-1805), kawaler Orderu Złotego Runa. W niemieckiej wersji pojawia się oczywiście określenie *Harmonie* przetłumaczone tu na „zespół dęcistów”. (W:) *Wolfgang Amadeusz Mozart-Listy*, red. Ireneusz Dembowski, op. cit., s. 402.

Zdecydowałem już przyjąć owe osiem indywidualności zarówno na potrzeby mojej muzyki dętej jak i dla orkiestry teatru narodowego i pierwszych 400, ostatnich zaś 350 florenami zachęcić; oznajmiłem im to na końcu, przy czym spowodowałem także w tym przypadku, aby określone sumy były gotowe do przekazania od Wielkiej Nocy w kasie teatru³³⁴.

Zarobki określone przez cesarza oznaczały 750 guldenów na osobę, włączywszy także grę dla orkiestry teatru. Te gaże sytuowały ich wśród najlepiej zarabiających muzyków w Wiedniu, tuż za koncertmistrzami orkiestry teatru narodowego. Wrażenie ich występów potęgował jeszcze zapewne fakt, iż podczas koncertów pojawiali się ubrani w czerwone, zdobne surduty. Wiadomość o występie *cesarskiej Harmonie* można znaleźć w relacji zamieszczonej w grudniowym numerze *Magazin der Musik* Kramera (21 grudnia 1783). Jest to relacja z koncertu, który odbył się 6 kwietnia 1783 roku: *Spośród wszystkich - znanych mi - nowości muzycznych, jedna jest naprawdę wspaniała, mianowicie chodzi tu o zorganizowaną przez Cesarza grupę wirtuozów, znanych w Wiedniu jako cesarsko-królewska Harmonie. Grupa ta to 8 osób, które współtworzą kompletny zespół. Wykonują oni utwory, które są przeznaczone tylko dla głosów wokalnych, takie jak, chóry, duety, tercety, a nawet arie z najlepszych oper. Partie głosów wokalnych są tu reprezentowane przez obój i klarnet. Dla tej Harmonie utwory komponuje wirtuoz i kompozytor Wehend. Wszelako znam również nazwiska muzyków: Trimsee [Georg Triebensee³³⁵], Wehend (oboje) [Johann Wendt, Wendt], Stadler, Stadtler (klarnety) [Anton i Johann Stadler], Rupp, Eisen (rogi) [Martin Rupp, Jac Eisen], Kautzner, Druben (fagoty) [Wenzel Kautzner, Ignaz Drobnal]³³⁶. Wśród muzyków znajdujących się w owym „wyjściowym” składzie na uwagę zwracają osoby Jana Wendta (dwory Pachta i Schwarzenberg) i Georga Triebensee (Schwarzenberg), którzy mieli już wcześniej doświadczenie z zespołami *Harmonie*. Trzeba dodatkowo podkreślić, że Wendt,*

³³⁴ Haus-, und Hof-Staatsarchiv Wien: Kabinett-Protokolle, Bd. 22, pag. 364, Nr. 386. (W:) Rudolph Payer von Thurn, *Joseph II als Theaterdirektor*, Wien 1920, s. 31. Por. Hans Josef Irmen, *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten In Wien*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s.198.

³³⁵ W nawiasach kwadratowych podaję poprawną ortograficznie pisownię nazwiska.

³³⁶ Jest to fragment wielokrotnie cytowany. Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 121.

który został dyrektorem zespołu, wnosił do zespołu spory potencjał kompozytorski i aranżerski. Bracia Stadler: Anton (1753-1812) i Johann (1756-1804) to znani już wówczas kłarneciści i soliści, często występujący na koncertach Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego, poza tym dodatkowo zatrudniani byli także w teatrze dworskim³³⁷. Anton Stadler przeszedł także do historii muzyki jako kłarnecista, który zainspirował W.A. Mozarta do napisania arcydzieł literatury kłarnetowej: koncertu KV 622 i kwintetu A-dur KV 581. Warto także wspomnieć że Anton Stadler jest autorem ważnego historycznie dokumentu pt. *Musik Plan*. Manuskrypt znajduje się w Narodowej Bibliotece Szechenyi w Budapeszcie pod sygnaturą 1434. Jego adresatem był węgierski hrabia Festetics, który zwrócił się do Stadlera z pytaniami dotyczącymi szkoły mającej powstać w węgierskim Keszthely³³⁸. W ten sposób powstał dokument, będący przede wszystkim kompendium praktycznej wiedzy dla nauczycieli muzyki. Można tu znaleźć szereg porad praktycznych oraz refleksji na temat gatunków i stylów muzycznych (znajdują się też uwagi odnośnie instrumentacji *Harmoniemusik*).

Także fagocista Wenzel Kautzner (w służbach księcia Schwarzenberg na fagocie grał Václav Kautzner, lecz nie ma dowodów, że to ten sam muzyk) prezentował zapewne aspiracje solistyczne, o czym świadczy np. występ wspólnie z Josephem Triebensee, 17 marca 1782 roku na akademii Towarzystwa Muzycznego, gdzie wykonali *Duo* na obój i fagot³³⁹. Kautzner i Drobnal, wedle *Theater Rechnungen*, zanim weszli w skład *kaiserliche Harmonie* byli członkami teatru dworskiego. Rupp był pierwszym waltornistą kapeli Eszterházy do 1777 roku³⁴⁰.

Wydaje się, że także po śmierci cesarza swoistą tradycją stało się, że z owym zespołem współpracowali najlepsi wówczas artyści, specjalizujący się w tego rodzaju twórczości. W *Österreichische Nationalbibliothek* w Wiedniu znajduje

³³⁷ Hans Josef Irmen, *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten In Wien*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 201, przyp. 57.

³³⁸ Ernst Hess, *Anton Stadlers „Musik Plan”*, „Mozart Jahrbuch”, 1962, s. 37-54.

³³⁹ Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of the Developing Musical and Social Institution*, New York 1989, s. 413-468. Por. Jans Josef Irmen, *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten In Wien*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit., s. 197.

³⁴⁰ Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 119.

się *Katalog sämtlicher in dem KK Hof-Musik-Archiv vorhandenen Bücher u. Musikalien. 1856* (Mus. Hs.2469³⁴¹), dokumentujący repertuar tego historycznego zespołu, w którym w rozdziale pt. *Harmonie Musik* znajduje się 12 kompozycji Franciszka Kramarza³⁴². Przy okazji tego twórcy trzeba zwrócić uwagę, że właśnie jego osobowość jest dowodem na to, że sama praktyka pisania na instrumenty dęte wzrastała i rozkwitała poza Wiedniem, by w ostatnich dekadach XVIII stulecia zmanifestować się w postaci dojrzałych kompozycji i sporej popularności w stolicy Monarchii. Droga zawodowa Kramarza wiodła m.in. przez węgierskie Pécs i służbę u księcia Károlyi na Węgrzech (właśnie tu, komponując dla pułku księcia, zyskał sprawność w pisaniu na instrumenty dęte). Po śmierci księcia Károlyi Kramarz trafił do wiedeńskiej kapeli hrabiego Grassalkowitza, gdzie został dyrektorem muzycznym. Tak łatwy, a zarazem niemały przecież awans mógł być możliwy po pierwsze dlatego, że książę Grassalkowitz posiadał na Węgrzech różne majątki i utrzymywał z tym rejonem stałe kontakty prywatne i gospodarcze. Po drugie zaś – jak pisze Karel Padrta³⁴³ – niemałe znaczenie przy weryfikacji miał fakt, że Kramarz orientował się w specyfice kompozycji na instrumenty dęte.

Na przełomie stuleci zainteresowanie transkrypcjami i różnego rodzaju przeróbkami popularnych wówczas oper i baletów nie malało. Co więcej, jak dowodzi tego dalszy przyrost tego rodzaju kompozycji w archiwum zespołu cesarskiego, twórczość oryginalna nabrała charakteru marginalnego i – być może – archaicznego. We wspomnianym katalogu wiedeńskim (Mus. Hs.2469) znajduje się wiele transkrypcji i przeróbek Josepha Triebensee i Wenzla Sedlaka. Joseph Triebensee zakończył służbę u księcia Liechtenstein i wrócił do rodzimych

³⁴¹ Jest to dokument będący unikalnym świadectwem repertuaru kapeli dworskiej. Datowany jest na 1854 rok, lecz są na nim znaki i adnotacje pochodzące z inwentury z roku 1884. Sekcję dotyczącą *Harmoniemusik* podzielono na pięć części: *In geschlossenen numerierten Fullerallen* (transkrypcje i przeróbki oper i baletów), druga część nie nosi tytułu, ale to kolejne transkrypcje oper i baletów. Trzecia część to: *Von verschiedenen Meistern*, czwarta: *Verschiedene Stücke in gewöhnlichen Umschlagen*, i piąta: *Miscelanées de Musique arrangées par Josef Triebensee*. Część z pozycji katalogowych zyskała w kolumnie *Anmerkung* literkę S, co oznaczało przeniesienie konkretnego utworu do Konserwatorium 29 stycznia 1884 roku. Przy innych pozycjach znajdują się adnotacje o tym, że utwór został zagubiony. Jednakże stan repertuaru odnotowany w roku 1884 jest zgodny z dzisiejszymi zasobami biblioteki.

³⁴² Dziwić może nieco fakt, że poza przeróbkami oper ów katalog nie wykazuje ani jednej *Serenady*.

³⁴³ Karel Padrta, *Frantisek Vincenc Kramář-Krommer – studie k životopisným a slohovým otázkám*, 1966, Filozofická Fakulta Univerzity J.E. Purkyně v Brně.

Czech³⁴⁴. Roger Hellyer twierdzi natomiast, że mimo, iż na dziełach Triebensee i utworach Sedlaka widnieją inskrypcję *Liechtenstein*, nie wyklucza faktu, że są to efekty zamówień cesarskich. Po pierwsze dlatego, że zespół księcia Aloisa Liechtensteina został rozwiązany w 1809 roku, po drugie – owe utwory bardzo rzadko występują poza tym zbiorem.

W przekonaniu autora niniejszej pracy, kwestia pojawienia się w repertuarze cesarskiej *Harmonie* dzieł dwóch twórców wyglądała nieco inaczej. Zgodnie z opinią Hellyera³⁴⁵ – obecność wydawnictw Triebensee i transkrypcji Sedlaka w repertuarze zespołu była w istocie reakcją na utratę przez dwór cesarski głównego aranżera Jana Wendta, który zmarł około 1801 roku (w tym czasie zmarł także oboista *Harmonie* Georg Triebensee). Wątpliwe natomiast, by cesarz zamawiał utwory u aranżerów, ponieważ w 1809 roku *Harmonie* Liechtensteina nie została jeszcze rozwiązana definitywnie. Roger Hellyer notuje, że Sedlak był następcą Triebensee na stanowisku kapelmistrza, a pomija fakt, że stało się to w *Harmonie* reaktywowanej w 1813 roku przez księcia³⁴⁶ (!).

Przyjrzyjmy się jednak najpierw działalności Josepha Triebensee. Początek XIX wieku zaowocował na wiedeńskim rynku wydawniczym pierwszymi edycjami *Harmoniemusik*, przygotowanymi przez kompozytora-aranżera. Inicjalne przedsięwzięcie miało miejsce w latach 1803-4 (nb. nie trafiło w społeczne oczekiwania). Istotne jest podkreślenie, że działo się to podczas służby muzyka u księcia Liechtenstein, który musiał aprobować tego rodzaju niezależną działalność, co więcej – chociaż ta kwestia wymaga szczegółowego sprawdzenia – przyzwalał na korzystanie z książęcych zbiorów. Drugie wydawnictwo natomiast zatytułowane *Miscellanées de Musique* doczekało się w latach 1808-1813, czyli podczas przerwy w działalności *Harmonie* Liechtenstein, 32 wznowień. A zatem

³⁴⁴ David Whitwell, *The incredible Vienne Octet Schoom, Part IV: Wenzel Sedlak and the third Period (1812-1837)*, „The Instrumentalist”, nr 25, 1970, s. 38-40.

³⁴⁵ *Very few of Triebensee's harmonie transcriptions and none of Sedlak's (except those that were published) are known to have existed elsewhere so it must be assumed that the Kaiser, lacking an arranger of his own after Wendt's death, commision these men to do this work for him.* [Tylko kilka transkrypcji na *Harmonie* Triebensee można znaleźć w innych zbiorach; natomiast transkrypcje Sedlaka (oprócz tych wydanych drukiem) gdzie indziej nie występują, dlatego można założyć, że cesarz, nie dysponując aranżerem po śmierci Wendta, zamawiał tego rodzaju dzieła u tych twórców. - MRJ (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, s. 141.

³⁴⁶ Fakt ów nie był znany Hellyerowi, ponieważ artykuł Hannesa Stekla, w którym jest o tym mowa ukazał się w pięć lat po publikacji Hellyera, tj. w 1978 roku. Por. Hannes Stekl, *Harmoniemusik und 'türkische Banda' des Fürstenhauses Liechtenstein*, op. cit., s.164-175.

odnośnie współpracy dworu cesarskiego z Triebensee, przyjąć trzeba, że żurnale *Harmoniemusik* z inskrypcją *Liechtenstein* mogą pochodzić z lat służby u księcia, natomiast wzmożona działalność wydawnicza w latach 1808-1813 dowodzić może w istocie ścisłej współpracy z dworem cesarskim (niewykluczone zatem, że po roku 1813 Triebensee współpracował z reaktywowanym zespołem).

Jeśli zaś idzie o twórczość Wenzla Sedlaka, to w latach 1812-1837, kiedy to, wedle opinii Hellyera, do repertuaru cesarskiej *Harmonie* weszły transkrypcje twórcy, pełnił on obowiązki kapelmistrza reaktywowanej *Harmonie* liechtensteinowskiej³⁴⁷. Dodatkowym argumentem Hellyera jest także fakt, że *gros* utworów Sedlaka zostało skopiowanych przez Josepha Perschla, skrzypka cesarskiego, ale i kopisty utworów Josepha Sellnera, kompozytora wielu utworów przeznaczonych dla *kaiserliche Harmonie*. Jednak i to nie dowodzi, że dwór te dzieła u Sedlaka zamówił. Tym bardziej, że można je było wówczas kupić (wydaje się oczywiste, że za wiedzą księcia³⁴⁸). Wbrew pogładowi Hellyera, w różnych archiwach na terenie Monarchii znajduje się całe mnóstwo transkrypcji Sedlaka. Autorowi niniejszej pracy udało się odnaleźć transkrypcje tego artysty (wiele z nich pokrywa się z katalogiem cesarskim) pośród niezwykle bogatego repertuaru brneńskich augustynian na Morawach, a także w zbiorze muzycznym hrabiów Eszterházy z Tata na Węgrzech (tu transkrypcje mają adnotacje *Sedlak kapelmistrz Liechstenstein*). Bardzo prawdopodobne jest zatem, że Sedlak sprzedawał swoje dzieła do różnych ośrodków, zarówno arystokratycznych, jak i kościelnych. Dodać też można, że ów czeski twórca, mimo zatrudnienia u księcia, miał na tego rodzaju działania sporo czasu, albowiem muzycy odnowionej *Harmonie* liechtensteinowskiej mieli o wiele mniej zajęć niż to było w poprzednich latach. Musieli dbać o oprawę muzyczną jedynie przez trzy do czterech miesięcy w roku, a ich działalność zdawała się koncentrować głównie w morawskich siedzibach Valtice i Lednice (zespół był aktywny do 1 maja 1835 roku).

Oprócz transkrypcji i przeróbek trzeba wspomnieć też o bardzo ważnym aspekcie wykonawczym tego zespołu, który z całą pewnością kształtował

³⁴⁷ O tym, że Sedlak był kapelmistrzem Liechtensteina pisze David Whitwell na podstawie transkrypcji beethovenowskiego *Fidelia* z 1815 roku, na której pojawia się informacja o tym. Whitwell pisze także o Perschlu, sugerując, że zatrudnił go Sedlak, aby ten kopiował jego utwory. Hellyer, sceptycznie ustosunkowany do pracy Whitwella w ogóle, nie odnosi się do tych informacji.

³⁴⁸ Możliwe np., że Perschl skopiował po prostu utwory i napisał na nich *Liechtenstein*, aby określić proveniencję.

charakter jego występów, a także wpływał na stylistykę, zarówno kompozycji nieoryginalnych jak i owych nielicznych dzieł oryginalnych. Chodzi tu mianowicie o wirtuozerię instrumentalną. Z socjologicznego punktu widzenia nie ulega wątpliwości, że to właśnie możliwości techniczne i osobowości wirtuozów-muzyków miały bezpośredni wpływ na charakter dzieł, jakie powstawały na dworze (tworzone przez artystów związanych z tym kręgiem), bądź w utworach kupowanych – zwłaszcza po śmierci Jana Wendta w 1801 roku. Przykładem wirtuozerii w czystej formie są utwory Josefa Sellnera, oboisty, który wstąpił do służby w 1835 roku. Przynajmniej cztery jego kompozycje, powstałe prawdopodobnie przed rozpoczęciem pracy u cesarza, zakładają solistyczne potraktowanie jednego z instrumentów, podczas gdy reszta *Harmonie* pełni rolę akompaniującą. Z powodów akustycznych natomiast – zwłaszcza w bardzo przestrzennej *Redoutensaal* – *Harmonie* akompaniowała czasem także głosem wokalnym, jak np. przy czterogłosowym *nokturnie wokalnym*, który wprawdzie został sporządzony z akompaniamentem klawikordu, lecz ze względu na wielkość sali towarzyszyła mu *Harmonie Musik*³⁴⁹.

Wracając do informacji o członkach-wirtuozach tego zespołu, przyznać trzeba, że nowatorstwo tej formacji polegało też niewątpliwie na zatrudnieniu ich jako zawodowych instrumentalistów, nie zaś – jak to było do tej pory – jako muzyków-służących. Bogata indywidualna działalność koncertowa, prowadzona przez *kaiserliche Hautboisten*, to świadectwo socjologicznej przemiany, jaka zaczynała zarysowywać się pod koniec XVIII stulecia. Wydaje się, że ewoluujący status muzyków znalazł także swoje odzwierciedlenie w funkcji zespołu, który tworzyli. Istniejące relacje historyczne dowodzą niejednoznacznej funkcji, jaką pełnił zespół, co oznacza przede wszystkim wykroczenie poza status muzyki rozrywkowej (*Unterhaltungsmusik*) w stronę twórczości o charakterze koncertowym. Wiele jest opinii akcentujących funkcję rozrywkową, jak np. wielokrotnie cytowana relacja kapelmistrza króla pruskiego, Johanna Friedricha

³⁴⁹ (...) 4 stimmigen Sing-Notturmi, welche obwohl eigentlich mit Begleitung des Claviers gesetzt, wegen der Grösse des Platzes mit Harmonie Musik begleitet. Hoftheater Zettel (afisz teatralny), 2-5 czerwiec 1806. (W:) Marry Sue Morrow, *Concert Life In Haydn's Vienna. Aspects of Developing Musical and Social Institution*, New York 1989, s. 106, 496. Por. Hans Josef Irmen, *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten In Wien*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 204.

Reichardta z 1783 roku, opisująca spotkanie z cesarzem i jego bratem, podczas pobytu we Wiedniu i występ w *Redoutensaale*:

Rozmowa spoczęła wreszcie na Harmonie Musik, złożonej z instrumentów dętych, która osiągnęła wówczas w Wiedniu wielką doskonałość. Obaj panowie, cesarz i jego brat, posiadali taką kompletną Harmonie i zasłyszawszy, że jestem takiej sztuce wielce przychylny, zaprezentowali mi ją w małej sali balowej. Było to zachwycające i prawdziwie rozkoszne. Zestrojenie, popis, wszystko brzmiało pięknie: Było tam parę zachwycających części Mozarta, niestety nie było nic z Haydna. I gdy początkowo dosyć sporo czasu musieliśmy czekać na kontrafagocistę, arcyksiążę Maximilian był wielce niepokieszony i wzywał go wielokrotnie. Gdy jednak jeden z muzyków poprosił o usprawiedliwienie kolegi, arcyksiążę rzekł głośno: - Ach prawda, on musi przecież zagrać księżniczce całą mszę – był on bowiem również organistą księżniczki³⁵⁰.

Podobne refleksje nasuwają się po lekturze, zacytowanego już, pośmiertnego wspomnienia o Józefie II z *Musikalische Korrespondenz*, gdzie anonimowy autor pisze, iż *nigdy (...) nie grali muzyki kameralnej; często natomiast muzykowali podczas kolacji, zwłaszcza, gdy odbywało się to w Lustgarten*. Co do kwestii wykluczenia muzyki kameralnej z repertuaru, to taki pogląd (wyrażony przez anonimowego autora) trzeba przypisać raczej nieznamomości w stosowaniu tego terminu, bowiem, jak dowodzą tego cesarskie księgi rachunkowe, wydatki na ów ansambl kwalifikowane były adnotacją *Kammermusik*. O ile jednak pomylenie pojęć było charakterystyczne dla ówczesnej potocznej refleksji o muzyce, to trudno wątpić, że ów autor nie rozpoznał koncertu *Harmonie* podczas posiłku lub w ogrodzie. Wydaje się, że i w takiej sytuacji wykonawczej można było spotkać owych wybitnych muzyków. Warto jednakże zrekonstruować obowiązki muzyczne tej formacji.

³⁵⁰ *Das Gespräch lenkte sich zuletzt auf die harmonie-Musik, aus lauter Blas-Instrumenten bestehend, die damals in Wien mit grosser Vollkommenheit ausübt wurde, Beyde Herrn, der Kaiser und sein Bruder, hatten jeder ihre vollständige Harmonie, und da sie hörten, dass Reichardt davon sehr eigenommen war, verhiessen sie ihm, solche eines Morgens in dem kleinen Redoutensale vereinigt hören zu lassen. Das geschah denn auch, und gewährte einen recht entzückenden Genuss. Stimmung, Vortrag, alles war ein und übereinstimmend: ainige sätze von Mozart waren auch wunderschön. Von Haydn kam leider nichts vor. Als man anfänglich ziemlich land auf einen Contrafagottisten warten musste, der Erzherzog Maximilian ungedultig ward, und mehrmahlen nach ihm rief, einer der Musiker ihm dann etwas zur Entschuldigung des Mannes leise sagte, rief der Erzherzog in seiner naiven Sprache aus: „Es ist ja wahr, der hat noch bey der Prinzessin die heilige Messe zu schlagen“. Er war nämlich auch Organist für die Hauskapelle jener Fürstin. Fragment autobiografii Reichardta: część IV: Pobyt we Wiedniu, „Allgemeine Musikalische Zeitung“, nr 15, 1813, s. 667.*

Przede wszystkim można zauważyć, że formalnie rzecz biorąc cesarska *Harmonie* przynależała do instytucji Teatru Muzycznego. Wszelkie wydatki dotyczące muzyków znajdujemy bowiem w *Theater Rechnungen* (poza tym muzycy wywodzili się z orkiestry teatralnej). Teatralne księgi rachunkowe pozwalają określić dokładną datę powstania zespołu – 1 kwietnia 1782 roku. Od tego czasu wszystkim wpisom dotyczącym zespołu towarzyszy określenie *Kammermusik*. Zmianie uległo to po cezurze lat 1789-1791, po której nazwiska *Hautboisten* znajdują się na generalnych listach muzyków orkiestry teatralnej³⁵¹. Dla określenia funkcji Roger Hellyer odwołuje się do cytowanego dokumentu Otto Ericha Deutscha pt. *Protocollum Aulicum in Ceremonialibus 1786*, z którego wynika, że zespół występował wewnątrz (tzn. w komnatach i przestrzeniach zamkniętych, nie zaś na otwartym powietrzu), a główną jego funkcją było wykonywanie transkrypcji, jako *Tafelmusik*. Wypełnieniem tej funkcji zaś były występy w letnich rezydencjach (pałacach), dokąd muzycy udawali się wraz z dworem. Na przykład właśnie owe teatralne księgi rachunkowe odnotowują dwutygodniowy pobyt (od 13 czerwca do 2 lipca 1784 roku), kiedy to *Harmonie* towarzyszyła dworowi podczas pobytu w Pałacu Laxenburg³⁵². Hellyer twierdzi, że jest tu mowa o występach zespołu w pałacu w Schönbrunnie i to zimą, w żadnym razie jednak nie w rezydencji letniej. Jednakże przy braku nawet dowodów na występy na otwartym powietrzu, w świetle ówczesnej praktyki, nie można wykluczyć i takiej roli pełnionej przez cesarskich dęciaków.

Oprócz funkcji rozrywkowej, istnieją dokumenty świadczące o tym, że zespół dawał koncerty publiczne. Jest wielce prawdopodobne, że pierwszy publiczny koncert *Harmonie* cesarskiej (Hellyer sugeruje, że *Harmoniemusik* w ogóle) miał miejsce 6 kwietnia 1783 roku, z którego to wydarzenia pochodzi relacja zamieszczona w *Magazin der Musik* Kramera. Koncert odbył się pod auspicjami Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego. Pomędzy dwiema częściami oratorium *Die Israeliten in der Wüste* autorstwa Maximiliana Ulbricha *Harmonie S:r Maj: des Kaisers* wykonała *Harmonie-Parthie von Jos: Went* (autorstwa Jana Wendta). Podczas akademii muzycznej tego samego

³⁵¹ Tłumaczyć to można nowymi porządkami związanymi z nowym cesarzem Leopoldem II. (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 120.

³⁵² Ibidem, s. 120.

towarzystwa 1 kwietnia 1787 roku w punkcie czwartym programu zawarto *Harmonie-Stücke aus der so beliebten Oper Una cosa rara* [Vicente Martín y Soler] *gespielt von den Harmonisten S:r Maj: des Kaisers*.³⁵³ To towarzystwo 8 osób, było autorami pełnogłosowego koncertu, w którym zagrali utwory przeznaczone do śpiewu, tu zaaranżowane dla Harmonie, dało się słyszeć fragmenty takie, jak: chóry, duety, tercety, a także arie z najlepszych oper, w nich oboje i klarnety zajęły miejsce głosów śpiewaczych³⁵⁴.

Z cytowanego wyżej katalogu muzykaliów wynika, że zespół od początku XIX wieku zwiększał obsadę do 12, a w niektórych przypadkach do 18 instrumentów³⁵⁵ (do standardowego oktetu na stałe dołączył kontrafagot). W repertuarze dominowały transkrypcje operowe i baletowe. Poza tym, znajdują się tu przeróbki tańców, pieśni, wariacji na temat popularnych melodii (np. *bayerische Volkslied, Heil unserm König*). Oryginalna twórczość była w zdecydowanej mniejszości – 22 utworów, w tym – jak już była mowa – aż 12 autorstwa Kramarza. Harmonie cesarska wykonywała także słynne *Miscellanées de Musique* Josepha Triebensee, które są zbiorem przeróbek różnych części z rozmaitych utworów (część symfonii, arie i duety z oper, części z baletów lub z innych utworów instrumentalnych). W katalogu znajdują się trzy roczniki tych wydawnictw. Pierwszy z nich (*Erster Jahrgang*) obejmuje numery katalogowe od 132-143, drugi (*Zweiter Jahrgang*) numery 144 do 155, trzeci (*Dritter Jahrgang*) natomiast numery od 156-169, co daje łączną liczbę 38 zbiorów. W tych wiązankach – w przekonaniu autora niniejszej pracy – najsilniej zaznacza się cały komercyjny charakter przypisywany niesłusznie wszelkim transkrypcjom i aranżacjom w repertuarze *Harmoniemusik*. Aksjologicznie niesprawiedliwe wydaje się podobne zakwalifikowanie transkrypcji *Fidelia* Beethovena autorstwa Wenzla Sedlaka i tak popularnych *Miscellanées de Musique* Triebensee. Transkrypcjom Sedlaka przyświecała idea artystycznego przełożenia materiału

³⁵³ General-Ausweis, fol. 4v bzw. fol. 5v.. (W:) Hans Josef Irmen, *Harmoniemusik im Umkreis freimaurerischer Aktivitäten In Wien*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 200.

³⁵⁴ Cytat pochodzi z *Biographisch-bibliographische und topographische Miscellanea zur Mozartforschung und Freimeuerei der Mozartzeit mit Beiträgen zu mauerischen Komponisten und Musikern des 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Artikel Stadler, CD-ROM-Edition 2000.(W:) Ibidem, s. 200.

³⁵⁵ Na przykład: nr 104, Rossini *Zelmira*, pierwsze wykonanie transkrypcji rok 1822 – autor: Sedlak, nr 105 Rossini *Semiramida*, wykonanie 1823 – Sedlak. (W:) *Katalog sämtlicher in dem KK Hof-Musik-Archiv vorhandenen Bücher u. Musikalien. 1856* (Mus. Hs.2469), Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń.

oryginalnego na zespół dęty, natomiast przeróbki *Miscellanées*, choć dokonane ze znajomością specyfiki instrumentalnej i dużą sprawnością aranżerską, w sposób znaczny jednak zniekształcają pierwotny tekst i formę muzyczną. Zamierzeniem tych kompozycji nie była bowiem wierność czy też artystyczne przetworzenie oryginału na nowe medium instrumentalne, lecz raczej w miarę efektowne dokonanie skrótu muzycznego bazującego na skojarzeniu z oryginałem i zadziwieniu słuchaczy nową szatą brzmieniową.

Ów zespół istniał prawdopodobnie do roku 1837; jest to ostatnia data, jaka pojawia się na kopiach sporządzonych przez Josepha Perschla. W istocie, formacja ta wyznaczyła niewątpliwie nowy standard funkcjonowania instrumentów dętych jako zespołu, ale i określiła nowe bardziej autonomiczne możliwości funkcjonowania artystów-solistów. Wszak w innych rejonach Monarchii muzycy wciąż w pierwszej kolejności pozostawali służącymi. *Kaiserliche Hautboisten* natomiast występowali jako zawodowi muzycy i byli w dodatku świetnie wynagradzani. Wydaje się, że po konstytucji tej *Harmonie* i po sukcesach, jakie odnosiła w życiu muzycznym Wiednia, a także poza nim, stało się jasne, że nie było już powrotu do modelu prywatnej kapeli muzycznej, do której dostęp miało tylko najbliższe otoczenie dworskie.

5.4. *Harmonien* w życiu muzycznym innych dworów i miasta

Dwór cesarski w istocie rozpoczął swoistą modę na tego rodzaju praktykę muzyczną tj. utrzymywanie prywatnego oktetu lub nonetu dętego. Idea prywatnej, jakże wszechstronnej ze względu na użycie instrumentów dętych, kapeli zdała się świetnie wpisywać w atmosferę ówczesnego Wiednia. Po oficjalnym objęciu patronatem tego rodzaju praktyki przez dwór cesarski arystokratyczne rody poczęły rywalizować ze sobą odnośnie utrzymywania prywatnych zespołów³⁵⁶. *Harmonie* wychodziła naprzeciw niezmiennie aktualnemu zapotrzebowaniu na rozrywkę i przyjemność, co słynny śpiewak Michael Kelly tak skwitował podczas wizyty w Wiedniu: *Arystokraci wszelkich klas byli szalenie zauroczeni muzyką (...). W istocie, ówczesny Wiedeń to miejsce, gdzie dzień i noc podporządkowane były*

³⁵⁶ Eve Rose Meyer, *Florian Gassman and the Viennese Divertimento*, Pennsylvania 1963, s. 2.

jednemu – przyjemności³⁵⁷. W połowie lat 80. swoją obecność w stolicy zaznaczały zespoły *Harmonie*: księcia Eszterházy, Antala Grassalkowitza, Karla Liechtensteina, Josepha Lobkowitza, Kinsky'ego, Johanna Phillipa Pachty von Rajov³⁵⁸. Jednakże wydaje się, że zamięłowanie do tego rodzaju rozrywki, tak gwałtownie, jak się rozpoczęło, podobnie szybko zaczęło wygasać. Informacje o tym odnaleźć można wielokrotnie w literaturze przedmiotu przedrukowywanym fragmencie z *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796* :

To stało się wówczas praktyką powszechną, iż każdy z wielkich domów książęcych posiadał własną Hauskapelle, w których znajdowali się często prawdziwi geniusze (dowodem tego jest nasz wspaniały Haydn), jakkolwiek, czy to chcąc zniechęcić melomanów, czy z powodu braku dobrego smaku, czy z jakiegokolwiek innego powodu, ta drogocenna tradycja wygasła, ku wielkiej stracie dla sztuki, Kapellen zaczęły znikać jedna po drugiej [aż do stanu, w którym] poza tą u księcia Schwarzenberg, prawie żadna dziś już nie istnieje. Wszelako w tej kapeli, zwłaszcza w Harmonie, można znaleźć, wyśmienitych wirtuozów. Książę Grassalkowitz zredukował swoją kapelę do Harmonie, dyrektorem której jest świetny klawecista Griessbacher. Baron Braun utrzymuje swoją własną Harmonie dla [potrzeby grania do posiłku] Tafelmusik. Istnieje także Harmonie, która jest głównie wspierana przez dworskiego 'tracteur' Jahna. Grała do stołu w Augarten podczas sezonu letniego³⁵⁹.

Wiadomości dotyczące działalności *Harmonien* znajdują się głównie w ośrodkach lokalnych, które były ich głównymi siedzibami. Nieco bardziej skromne są świadectwa dotyczące ich życia muzycznego w stolicy Monarchii. Nie oznacza to, że w ogóle nie występowały publicznie. Na przykład 15 listopada 1790 roku podczas koronacji Leopolda II w Preßburgu miał miejsce nadzwyczajny koncert.

³⁵⁷ *All ranks of the society were dotingly fond of music, and most of them perfectly understood the science. Indeed, Vienna then was a place where pleasure was the order of the day and night.* (W:) Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly*, tom 2, London 1826, I, s. 197. Por. Ibidem, s. 3.

³⁵⁸ Część z tych zespołów została już opisana przy okazji ich *naturalnego otoczenia*, tzn. środowiska, w którym wzrastały i były kształtowane. Chodzi tu o zespoły Kinsky, Pachta, Lobkowitz, Liechtenstein. Działalność zespołu księcia Grassalkowitza zostanie opisana przy okazji zagadnienia *Harmoniemusik* na Węgrzech.

³⁵⁹ Johann Ferdinand Schönefeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796. Mit Nachwort und Register von Otto Biba. München-Salzburg [Verlag Emil Katzibichler 1976], s. 142. Por. Markéta Kabelková, op. cit., s. 331. Por. Antonin Myslík, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas*, op. cit., s.114.

Połączone zespoły Eszterházy i Grassalkowitz wykonały wówczas *Harmonie* na 21 instrumentów pióra kapelmistrza księcia Antala (II) Grassalkowitza Georga Druschetzky'ego. Utwór ten okazał się tak popularny, że następnego roku został zagrany powtórnie podczas akademii *Tonkünstler Societät* 16 i 17 kwietnia, kiedy to także wystąpiły dwa zespoły książąt. Piąty numer w programie tego wieczoru brzmiał: *Harmonie Musik v[on] 21. Instrumenten v[on] Druschetzky, welche [in Preßburg] bey der Krönung des Kaisers execut.[iert] wurde, executirt von den Harmonisten des Fürsten: Esterházy u[nd] Fürsten: Grasalkovitz*³⁶⁰.

Kapela książąt Eszterházy działała w latach 1761-1813. Oficjalnie, od 1 maja 1761 roku, na dworze Eisenstadt księżę Anton zatrudnił na stanowisku wicekapelmistrza Josepha Haydna. Tradycja zespołów dętych na tym dworze jest bardzo długa i wiedzie od muzyki polowej *Feldmusik*, powiązanej ze środowiskiem wojskowych, poprzez sekstet *Tafelmusik*, aż po wojskowy zespół grenadierów (*Grenadiers Band*) końca XVIII i początku XIX wieku. Archiwa rodu od lat są systematycznie opracowywane, a efekty tych prac publikowane w *Haydn-Jahrbuch*. Na podstawie obszernej publikacji Rogera Hellyera, w numerze 15 z 1984 roku³⁶¹, dysponujemy dziś rozległą wiedzą na temat muzyków i polityki muzycznej na tym dworze. Na podstawie dokumentów pt. *Acta Musicalia* (z archiwum książąt) wiadomo, że muzycy *mieli brać udział w działaniach Banda w Eisenstadt, Kitsee lub w innych miejscach, gdzie przebywała jazda konna kompanii grenadierów, [działać] podczas ich ćwiczeń i parad, i grać wspólnie z chórem muzycznym Eisenstadt*. Istotna jest także adnotacja: *jest wskazane aby stawiali się [muzycy] przy stole Państwa, aby tam oczekiwać rozkazów jej wysokości księżniczki Sereny, zarówno grania muzyki podczas posiłku, na każdym z tych instrumentów, na których talent [im, w oryginale jemu] pozwala, ale również nie uchylali się od serwowania Państwu [dañ-MR]*³⁶².

Taki obraz funkcji zespołów dętych na dworze przetrwał do ok. roku 1790, którą to datę można uznać za cezurę w działalności nie tylko zespołu dętego ale i

³⁶⁰ Roger Hellyer podaje trzy źródła tej informacji: HV B 1 8: General Ausweiss der T.S. Academien vom 1772 bis 1865.1791:16,17 April, HV A 2 1: Sitzungsprotokoll 1781-1800: Meeting 1 April 1791 re concerts on 16, 17 April, Theaterzettel z 17 kwietnia 1791 roku. Por. Roger Hellyer, *The Wind Ensembles of the Esterhazy Princes, 1761-1813*, op.cit., s. 16-17.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Ibidem, s. 6.

całego środowiska muzycznego, budowanego latami przez następcę księcia Antona, jego brata, księcia Mikołaja (znanego jako wielkiego patrona Haydna). Śmierć księcia Mikołaja, która nastąpiła 28 sierpnia w 1790 roku, wkrótce spowodowała – jak pisze Roger Hellyer – zaistnienie druzgoczących okoliczności dla każdego zatrudnionego w Eszterházie. Następcą, Paul Anton, w dwa dni zwolnił wszystkich pracowników teatru i muzyków, wkrótce potem zamykając także pałac. Pozostał jedynie Haydn i kapelmistrz orkiestry Tomasini, lecz określono, że mogą podjąć służbę gdzie indziej. Być może dzięki wstawiennictwu Haydna książę do pewnego stopnia zmienił swoją kategoryczną decyzję i pozwolił Haydnowi zatrudnić ośmiu muzyków, dzięki czemu zrekonstruowano *Harmonie*³⁶³. Niektóre aspekty działalności tego zespołu, a także jego muzyków (po 1790 roku), wydają się istotne w kontekście wiedeńskim. Otóż, nieprzypadkowy jest profil repertuaru, jaki zaczął dominować od tego momentu w życiu muzycznym *Harmonie* Eszterházy. Przeważają bowiem zaczęły klasyczne transkrypcje pisane *na modłę wiedeńską* (Hellyer). Niezmiennie wymagano od muzyków pełnienia roli *Tafelmusik* i najwyraźniej to wyczerpywało ich obowiązki na dworze, ponieważ istnieją dokumenty świadczące o tym, że równocześnie byli w stanie wykonywać regularną pracę w wiedeńskich teatrach muzycznych. Franz Czerwenka, Dionysius Zachmann i Joseph Baumgartner – wszyscy byli członkami orkiestry Kärntnertortheater w sezonie 15 listopada 1791 do 21 lutego 1792³⁶⁴. Reaktywowana ośmiogłosowa *Harmonie* przetrwała prawdopodobnie do 1794 roku, co potwierdza szereg faktów, m.in. występ muzyków wywodzących się z tego środowiska (Gabriel Lendway i Matthias Nickl) 12 kwietnia 1794 roku przed Wiedeńskim Towarzystwem Muzycznym. Nie określili oni wówczas – tak, jak to było w zwyczaju – gdzie pełnią służbę.

22 stycznia 1794 roku zmarł książę Anton, a sukcesję po nim objął syn, Mikołaj II, który stworzył zespół grenadierów składający się z 2 cl., 2 ob., 2 cr., 2 fg. Zespół ten zdawał się nawiązywać do korzeni formacji dętych książąt Eszterházy. Spełniał zatem funkcje militarne, reprezentacyjne, udzielał się na

³⁶³ Dodatkowym argumentem przekonującym księcia było niezwykle zdarzenie, które miało mieć miejsce i – co za tym idzie – potrzeba posiadania zespołu, mającego je uświetnić. Tym niezwykłym zdarzeniem miał być koncert połączonych zespołów księcia Grassalkowitz i Eszterházy (opisany wyżej). (W:) A.C. Dies, *Biographischer Nachrichten von Joseph Haydn* (Wiedeń 1810). Por. Ibidem, s. 16.

³⁶⁴ Akten der Generalintendanz der Hoftheater (Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien), Hoftheater Rechnungs Bücher 26. Por. Ibidem, s. 20.

paradach i niezmiennie towarzyszył księciu przy posiłku. Jednak dokumenty archiwalne książąt z tego czasu konsekwentnie odnotowują przyrost transkrypcji. Wynika z nich także, że większą część życia muzycznego wiedziono w Eisenstadt.

Do tej pory brakuje oryginalnych relacji o wiedeńskiej działalności koncertowej – zarówno *Harmonie* jak i muzyków z kompanii grenadierów. Godzi się wszakże zauważyć, że w zespole tym odbiła się ówczesna moda dotycząca transkrypcji i przeróbek. Nadto, z socjologicznego punktu widzenia – podobnie jak w przypadku zespołu cesarskiego – muzycy zaczęli prowadzić niezależne do pewnego stopnia życie koncertowe.

Więcej wiadomości o pozostałych rodach, które miały swe siedziby w stolicy, związanych jest z ich działalnością na terenie posiadłości poza Wiedniem. Chodzi tu o rody księcia Antona Grassalkowitza (Węgry), Kinsky'ego (Praga), Lobkowitza (Czechy), Liechtenstein (Morawy). Wspomnieć także należy – chociaż brak jakichkolwiek bliższych informacji – o *Harmonie* księcia Karla von Palm, barona Brauna (dla którego Cherubini skomponował marsz w 1805 roku³⁶⁵) oraz dworskiego 'pomocniczego' Jahna, którego *Harmonie* grała podczas sezonu letniego w Augarten.

Warto podkreślić, że źródłem dzisiejszej wiedzy na temat życia muzycznego w Wiedniu bardzo często są koncerty organizowane pod patronatem Towarzystwa Muzycznego³⁶⁶. Występujący tu artyści, jak dowodzi tego przykład Haydna, musieli oczywiście spełniać liczne kryteria formalne i artystyczne, lecz Towarzystwo, mimo to, tworzyło dla muzyków rodzaj alternatywy dla sceny dworskiej. Występowali tu zarówno artyści związani z konkretnym dworem, jak i ci, próbujący swych sił niezależnie. Owa alternatywa tworzyła zatem pewną nową jakość w życiu muzycznym stolicy. Należy bowiem wziąć pod uwagę fakt, że prywatne akademie organizowane przez arystokrację oddawały w publiczne ręce tylko część miejsc na widowni. Bywało też, że przedsięwzięcia te były dla tzw. szerokiej publiczności wiedeńskiej całkowicie zamknięte. Potwierdzeniem są wspomniane koncerty utworów Haydna w Pałacu książąt Schwarzenberg. *Dnia 29*

³⁶⁵ *Wind Ensemble Sourcebook*, op.cit., s. 83.

³⁶⁶ Inna jest, co za tym idzie, dostępność do tych dokumentów. Źródła wiedzy o życiu muzycznym kapel dworskich, jeśli miało ono miejsce poza opieką Towarzystwa, pozostają w archiwach arystokracji. Niektórzy jej dzisiejsi potomkowie bardzo niechętnie udzielają odpowiedzi na pytania dotyczące zbiorów.

i 30 kwietnia były dla wiedeńczyków dniami niezwykłych emocji. Choć do udziału w pierwszych wykonaniach 'Stworzenia Świata' w pałacu księcia Schwarzenberga dopuszczeni zostali tylko zaproszeni goście, to jednak przed budynkiem zgromadził się ogromny tłum widzów. (...) Wybrańcy losu, którym pozwolono wejść, wywodzili się głównie z arystokracji; wśród nich – według relacji księżny Liechtenstein – „były wytworne damy polskie, angielskie i wiedeńskie”³⁶⁷.

A zatem tajemnice działalności prywatnych kapeli dworskich w dużej mierze zostawały za bramami pałaców i posiadłości i rzadko (jeśli w ogóle) były wydarzeniami upublicznianymi poprzez anonse prasowe i plakatowe ogłoszenia. Najprościej mówiąc, ich działalność w pierwszej kolejności kierowana był do właścicieli. Nieco światła rzucają na tę kwestię pamiątki ówczesnej wiedeńskiej arystokracji, np. fragmenty pamiętnika hrabiego Zinzendorfa dowodzą, że praktyka wykonywania transkrypcji przy posiłku nie była tylko domeną kapeli cesarskiej. Oto fragment wspomnień hrabiego z dnia 29 marca z 1783 roku: *Podczas kolacji u księcia Schwarzenberg bawiła nas muzyka z „Cosa rara” bosko grana przez instrumenty dęte*. Natomiast dnia 16 lutego 1794 roku książę zanotował: *Podczas kolacji z księżniczką Schwarzenberg (...) grano miłą muzykę z Czarodziejskiego fletu*³⁶⁸. W tym kontekście wyraźnie widać, że wstawiając do słynnej sceny rozgrywającej się wokół stołu jadalnego w II akcie *Don Giovanniego* zespół *Tafelmusik*, który wykonuje serie przeróbek z *Una cosa rara* Martina y Solera, autotranskrypcję *Non piu andrai* z *Wesela Figara*, oraz *Come un Agnello* z *Fra i due Litiganti* Sartiego, Mozart nawiązywał do bieżącej praktyki muzycznej Wiednia.

Wychodząc nieco poza ramy arystokratycznej komnaty można znaleźć także dowody na działalność *Harmonien* na tak zwanym otwartym powietrzu. Instrumenty dęte znacznie bardziej nadawały się przecież do tego typu wykonań ze względu na swoją – by tak rzec – akustyczną samowystarczalność. Roger

³⁶⁷ Karl Geiringer, *Haydn*, op.cit., s. 176. Na marginesie warto zauważyć, że jedno z pierwszych takich uwolnień miejsc odbyło się za czasów cesarzowej Marii Teresy, która podczas kryzysu związanego z wojną siedmioletnią uznała po pierwsze, że spektakle nadal muszą się odbywać, bo bez nich nikt nie będzie chciał się zatrzymywać w tak przepięknym miejscu, po drugie zaś, postanowiła część miejsc na widowni w wybudowanym przez nią Burgtheater oddać do – jak określilibyśmy to dziś – publicznej dystrybucji. Ta decyzja miała istotny wpływ na początki *gustu publicznego* (W:) Hasło: *Vienna, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wydanie drugie, nr 26, red. Stanley Sadie, New York 2002, s. 549.

³⁶⁸ Otto Erich Deutsch, *Mozart a Documentary Biography*. Por. Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 344.

Hellyer na podstawie odnalezionych wspomnień podróżników przywołuje wiele przykładów obecności instrumentów dętych w ogrodach i parkach. W *Allgemeine Musikalische Zeitung* z lat 1806/1807 wśród wieści z Wiednia pojawiają się informacje o dworskich kapelach i operowym repertuarze. Ta relacja kończy się konkluzją, iż *możesz wierzyć, jak bardzo radowałem się w owych godzinach około południa, podczas których grała Harmonie z tak zwanego obozu, który mieścił się na polanie otoczonej gęstym lasem*³⁶⁹. Wedle relacji z tego czasu, praktyka występów *Harmoni* na otwartym powietrzu przetrwała do lat 30. XIX wieku. Potem występy tego rodzaju zespołów były coraz częściej uznawane za archaiczne.

Wydaje się, że równie ciekawym aspektem działalności zespołów *Harmoniemusik* jest ich obecność w niezależnym od środowiska dworskiego życiu muzycznym. Nie można bowiem wykluczyć, że wraz z uzyskaniem pewnej autonomii przez muzyków dworskich lub też całkowitym wyzwoleniem się ze służby, czego dowody przewijają się przez historie kapel arystokracji, artyści coraz częściej szukali okazji do uprawiania swojego zawodu poza środowiskiem dworskim. Wczesnym dowodem takiej praktyki jest relacja Charlesa Burneya z 1772 roku. Jednakże wówczas dęści i ich gra nie cieszyły się dobrą opinią. Dopiero po latach sukcesów zespołu cesarskiego, jak i rozprzestrzeniania się owej mody, na pewno zmieniła się powszechna opinia o możliwościach instrumentów dętych. Informacje odnośnie życia muzycznego Wiednia pojawiają się w *Wiener Zeitung*. Wiadomości dotyczące *Harmoniemusik* w tej najstarszej wiedeńskiej gazecie, ukazującej się od początku XVIII wieku, to anonse i zaproszenia dotyczące koncertów (*Ankündigung, Einladung*), oraz ogłoszenia wydawnicze. W *Wiener Zeitung* z 1786 roku znajduje się anons pt. *Einladung*:

26 bieżącego miesiąca minie już 10 lat, od kiedy nasz monarcha, najwspanialszy ojciec tej ziemi, z jego królewską wysokością Arcyksięciem Leopoldem oglądali nasz Kaffehaus „pod białym Wołem” – [był to] dzień, który dla każdego bywalca Kaffehausu musi być niezapomniany. Aby ten szczególny dzień uczcić, właściciele tego Kaffehausu nie tylko wszystko zorganizowali, ale także uczynili wszystko, co w ich mocy, aby [wszystko] upiększyć i rozświetlić, a także dokonali szczególnego trudu, aby odkryć najlepszych artystów grających na

³⁶⁹ Ibidem, s. 354.

instrumentach dętych. A zatem pragniemy zaprosić arystokrację, a także czcigodną publiczność na ową uroczystość. (...)

Właściciel *Kaffehausu Pod białym bawołem* Hauptmauth³⁷⁰

Autorem zaproszenia jest właściciel kawiarni, a zatem trudno oczekiwać, precyzyjnego nazewnictwa³⁷¹. Wprawdzie owo zaproszenie nie określa ani repertuaru ani obsady, ale symptomatyczne jest, że idea występu *najlepszych artystów grających na instrumentach dętych* (w oryginale *die besten blasenden Tonkünstler*) wydaje się dla właściciela najlepszym sposobem na uświetnienie tego specjalnego dla owej społeczności, jubileuszowego dnia. Na podstawie notatki można także przypuszczać, że poza obiegiem dworskim także funkcjonowały zespoły w typie niezależnych *Harmonie*, działających okazjonalnie lub jako stała kapela przygrywająca w karczmach, restauracjach (podobnie jak słynna *Harmonie* grająca w tawernie Alberta w Monachium) oraz na ulicach. Takie grupy muzyków wynajmowano, aby zagrali wieczorem pod oknem ukochanej (muzyka serenadowa), uczcili urodziny, zaręczyny czy nawet wystąpili na ślubie. Albo też – jak w przypadku Mozarta – zagrali z okazji jego imienin.: (...) *O jedenastej w nocy obdarowano mnie serenadą na dwa klarnety, 2 rogi i 2 fagoty mojej własnej kompozycji. Skomponowałem ją na dzień św. Teresy dla siostry pani von Hickel, a szwagierki pana von Hickela (nadwornego malarza). To u nich wykonano ją po raz pierwszy. Sześciu grajków to chudziaki, ale grają bardzo ładnie, zwłaszcza pierwszy klarnecista i dwaj waltorniści.(...) W noc św. Teresy zagrali ją w trzech różnych miejscach. Ledwie skończyli grać w jednym, a już wołali ich gdzie indziej i za każdym razem płacili. Kazali sobie otworzyć bramę, stanęli na środku podwórka i, jak już się miałem rozbierać, zaskoczyli mnie*

³⁷⁰ *Auf den 26 dieses Monats werden bereits 10 Jahre sein, daß erhabenste Monarch und gütigste Landeshaber mit Gr.[osse] königl.[iche] hoheit dem Erzherzog Leopold das Kaffehaus zum weissen Ochsen an der Hauptmauth gesichtiget haben, ein Tag der für jener Eigenthümer dieses Kaffehauses unvergeßlich seyn muß. Um diesen glücklichen Tag auf das möglichste zu feuern, so hat der Eigenthümer dieses Kaffehauses nicht nur allein alles veranstaltet, damit selbes, so viel als seinen Kräften steht, verschönet und beleuchtet werden; sondern; er gab sich auch alle Mühe die besten blasenden Tonkünstler zur Verherrlichung dieses Tages ausfindig zu machen. Daher nimmt er sich die Freyheit den ganzen höhen Adel und das verehrungswürdigste Publikum zu dieser Feuerlichkeit gehorsam einzuladen, (...). (W:) Wiener Zeitung 1786. Staats Archiv Wien, s. 1648.*

³⁷¹ Warto zdać sobie sprawę z faktu, że wówczas używano całej gamy terminów na określenie tej samej formacji instrumentalnej. Dodatkowo *Wiener Zeitung*, odpowiednik dzisiejszych gazet codziennych, z jednej strony zaskakuje fachowością terminologii, z drugiej zaś w ogłoszeniach i zaproszeniach formułowanych przez zwykłych ludzi mogą znaleźć się bardzo ogólnikowe i opisowe konstrukcje zdaniowe. Bywa, że w anonsach o nadchodzących Akademii Muzycznych pojawiają się jedynie informacje o *nowych tańcach niemieckich* lub o *wielu nowych, oryginalnych utworach Pana Haydna*.

*początkowym akordem w Es-dur w najmiłszy na świecie sposób. (...)*³⁷²[list z 3 listopada 1781 roku].

Prasa wiedeńska kryje zapewne jeszcze mnóstwo świadectw wszechstronnej działalności zespołów wiedeńskich. Z dotychczas znanych relacji wynika, że ich aktywność miała miejsce na arystokratycznym dworze i w mieście. Istnieją także świadectwa wykonywania repertuaru *Harmoniemusik* przez zespoły wojskowe (tzw. *Militärmusik*). Nie można zatem nie zauważyć podobieństw z praktyką muzyczną, która rozwijała się poza Wiedniem i jej wpływu na zmanifestowanie się tej twórczości w stolicy Monarchii.

³⁷² *Wolfgang Amadeusz Mozart-Listy*, red. Ireneusz Dembowski, op. cit., s. 387.

6. Recepcja *Harmoniemusik* na Węgrzech i na terenie Słowacji

6. 1. Uwagi wstępne. Sytuacja polityczna na terenie Węgier w XVII wieku

Od początku XVI wieku Węgry pozostawały pod okupacją imperium osmańskiego³⁷³. Wówczas to dokonano rozbioru tych ziem, a zaprowadzony w ten sposób porządek geopolityczny przetrwał do początku lat 80. XVII wieku. Wedle tego podziału zachodnie i północne Węgry, obejmujące część Chorwacji oraz Słowację, pozostawały w strefie wpływów Habsburgów (były to tzw. habsburskie czy też królewskie Węgry ze stolicą w Preßburgu – dzisiejszej Bratysławie³⁷⁴). Środkowe Węgry z Budapesztem były prowincją osmańską. Na wschodzie zaś znajdował się Siedmiogród, który był odrębnym królestwem, jednakże pod turecką kuratelą.

Wiek XVII upłynął pod znakiem wojen prowadzonych przez Habsburgów na dwóch frontach: tureckim i węgierskim. Pod koniec stulecia i w pierwszych dekadach XVIII wieku ważyły się losy węgierskiej niepodległości, a co za tym idzie, również kultury muzycznej na tych terenach. Niezwykle istotnym wydarzeniem była bitwa wiedeńska z 1683 roku oraz oswobodzenie Węgier spod tureckiej okupacji.

Po oblężeniu Wiednia, które trwało od lipca do września 1683 roku i po historycznym zwycięstwie, do którego walnie przyczynił się król Jan III Sobieski, rok później utworzono XI Ligę Świętą, w której skład wchodziły Austria, Polska i Wenecja. Później zaś do tego sojuszu przystąpiła także Rosja. W 1686 roku Turcy zostali wyparci ze środkowych Węgier (Habsburgowie zajęli Budę) i w rezultacie zostali zmuszeni do uznania praw dziedzicznych Habsburgów, a traktat pokojowy w Karłowicach (1699) oddał pod panowanie Habsburgów całe Węgry

³⁷³ Osmańską dominację na tych terenach rozpoczęły kampanie wojenne prowadzone przez Turków od początku XVI wieku. Zajęcie Belgradu w 1521 roku oraz klęska rycerstwa węgierskiego w bitwie pod Mohaczem w 1526 roku (gdzie zginął Ludwik II Jagiellończyk) torowały drogę do pierwszego oblężenia Wiednia w 1529 roku. (W:) Stanisław Arnold, Adam Tatomir, Władysław Kurkiewicz, Wiesław Żurawski, *Dzieje świata-chronologiczny przegląd ważniejszych wydarzeń*, Toruń 1972, s. 202, Norman Davies, *Europa*, Kraków 2003, s. 602.

³⁷⁴ Warto w tym miejscu wspomnieć, że to miasto (węg. Pozsony) było stolicą Węgier od 1541 do 1784.

oraz Siedmiogród. Data karłowickiego traktatu nie oznaczała końca wojen z Turkami, tyle, że dalsze konflikty nie skupiały się już na terenach węgierskich³⁷⁵.

Po zwycięstwie Habsburgów pod Wiedniem rozpoczął się długotrwały proces odwrótu Turków. Habsburgowie osiągnęli swój główny cel, którym było rozszerzenie Imperium i umocnienie jego wschodnich i południowo-wschodnich granic. Dla królestwa węgierskiego oznaczało to uwolnienie od osmańskiej okupacji, ale jednocześnie ugruntowanie strefy wpływów habsburskich. Już w 1687 roku zniesiono tu istniejącą od ponad 700 lat monarchię elekcyjną, a szlacheckie sejmy przemieniono w zwykłe narzędzia do rejestrowania dekrétów królewskich.

Faktem jest, że w owym czasie Habsburgowie nie mogli skupić całej uwagi na zarządzaniu odzyskanymi terenami. Z jednej strony bowiem wciąż byli zaabsorbowani konfliktami z Turkami, z drugiej zaś, wraz z Anglią, Holandią i większością państw Rzeszy, (także z Portugalią i Sabaudią) prowadzili wojnę sukcesyjną o tron hiszpański³⁷⁶. Dla Madziarów była to doskonała okazja do podjęcia walki o własną państwowość. Miało temu służyć, zakrojone na wielką skalę, powstanie Franciszka II Rakoczego (Ferenc Rákóczi). Wzięły w nim udział szerokie rzesze społeczeństwa, wśród których doniosłą rolę pełnili Kurucowie³⁷⁷. Powstanie zostało stłumione, lecz niektóre ze swobód madziarskiej szlachty przywrócono dzięki traktatowi zawartemu w Szátmár w 1711 roku. W konsekwencji jednak upadek powstania i traktat – jak określił to László Dobsay – *umocniły władzę Domu Habsburgów i ustawiły Węgry w roli pół-kolonii*³⁷⁸. Po burzliwych wydarzeniach końca XVII i początku XVIII wieku, władzę na terenie korony węgierskiej zaczął sprawować cesarz Leopold I (1658-1705), później Józef I (pan. 1705-1711) i Karol VI (1711-1740). Od lat 20. XVIII rozpoczął się na Węgrzech długotrwały proces odbudowy kraju po wojnie. Druga połowa stulecia

³⁷⁵ W latach 1736-1739 miała miejsce druga wojna Austrii z Turcją, zakończona klęską Austrii i pokojem w Belgradzie (18 IX 1739 r.). Austria zwróciła Turcji północną Serbię z Belgradem. (W:) Stanisław Arnold, Adama Tatomir, Władysław Kurkiewicz, Wiesław Żurawski, *Dzieje świata*, op.cit., s. 248.

³⁷⁶ Powodem wybuchu konfliktu trwającego w latach 1701-1714 było zajęcie tronu hiszpańskiego przez Filipa Burbona, wnuka króla francuskiego Ludwika XIV.

³⁷⁷ Kultura muzyczna Kuruców, oznaczająca charakterystyczne pieśni, a także np. Marsz Rakoczego, uważana jest za spadkobierczynię tradycji Madziarów.

³⁷⁸ László Dobsay, *Abriss der ungarischen Musikgeschichte*, Gyula 1993, s. 107.

oznaczała – ogólnie rzecz ujmując – rozwój kulturalny kraju, wiązany zazwyczaj z rządami cesarzowej Marii Teresy³⁷⁹. Wówczas ukonstytuowało się polityczne znaczenie Preßburga, który do 1784 roku był stolicą królestwa Węgier. W Preßburgu swoje siedziby miały największe rody arystokratyczne i one określały charakter oraz styl życia kulturalnego, w tym – muzycznego.

6. 2. Kultura muzyczna Węgier a działalność kapel arystokracji³⁸⁰

Podobnie jak w innych rejonach Monarchii, zespoły *Harmoniemusik* na terenie korony węgierskiej działały w kręgu arystokratycznym, kościelnym i wojskowym. Ośrodki aktywności tych formacji instrumentalnych mieściły się w miejskich rezydencjach książąt i biskupów, np. w Bratysławie, w Budapeszcie, jak i na terenie licznych majątków ziemskich. A zatem patronat nad tego rodzaju twórczością sprawowały sfery, które także w Wiedniu, w Czechach i na Morawach posiadały swoje *Harmonien*. Na uwagę zasługuje jednak fakt, że wśród muzyków i kompozytorów działających na Węgrzech dominują nazwiska niemieckie i czeskie³⁸¹. Przy bliższej obserwacji natomiast staje się jasne, że muzycy węgierscy o wiele rzadziej uczestniczyli w tego rodzaju praktyce niż Czesi w analogicznych zespołach działających w kraju św. Wacława i na Morawach. Zresztą skromny udział Węgrów widoczny jest nie tylko w zespołach dętych, lecz także w innych formach życia muzycznego dworu i kościoła (muzyka kościelna). Ten stan rzeczy wymaga poczynienia kilku uwag ogólnych, dotyczących kultury muzycznej na Węgrzech w XVIII wieku

W opracowaniach dotyczących historii muzyki na terenie królestwa Węgier wiek XVIII opisywany jest jako czas wielkich przemian w kulturze muzycznej. Wedle László Dobsay'a, lata 1720-1820 to na *muzycznej mapie* Węgier okres występowania skrajnych przeciwieństw. Główne rozróżnienie działalności

³⁷⁹ W istocie rządy Marii Teresy na tym terenie sięgały dłużej niż na to wskazują daty. W 1745 roku bowiem habsburski tron objął wielki książę Toskanii Franciszek I (1745-1765), którego małżonką była Maria Teresa. Jej władza rozpoczęła się zatem już w roli małżonki cesarza, a później dzięki objęciu tronu królestwa Czech i Węgier w 1765 roku. (W:) Norman Davies, *Europa*, op.cit., s. 692.

³⁸⁰ Wydzielenie Słowacji wynika z dzisiejszego podziału terytorialnego. W XVIII wieku Słowacja należała do królestwa Węgier.

³⁸¹ László Dobsay, op. cit., s. 116.

muzycznej dotyczy kwestii recepcji elementów narodowych. W wieku XVIII zaistniały tu dwa równoległe procesy rozwojowe. Wraz z przejęciem władzy przez Monarchię środowiska arystokracji oraz kościoła katolickiego stały się naturalnym miejscem rozpowszechniania twórczości o proveniencji wiedeńskiej, niemieckiej, a także włoskiej i czeskiej. Jednakże tego rodzaju działalność nie była jedynym przejawem aktywności muzycznej na tych terenach. Wraz z rozwojem kapel arystokratycznych i orkiestr katedralnych równoległe kultywowano tu węgierską tradycję muzyczną. Mimo upadku powstania Rakoczego, przetrwała na przykład węgierska muzyka ludowa pochodząca z kręgu Kuruców, których pieśni stanowią źródło starowęgierskich motywów muzycznych. Najbardziej znanymi symbolami-emblemami tej tradycji są pieśń i marsz Rakoczego³⁸². Pielęgnowaniu muzyki węgierskiej służyła także *muzyka werbunkowa*, której nazwa pochodziła od ceremoniału werbowania rekrutów do wojska, podczas którego wykonywano węgierskie pieśni i utwory rozrywkowe (*verbunkos-musik*, *Werbungsmusik*). Na przełomie XVIII i XIX wieku wyrazicielami idei muzyki werbunkowej stali się także kompozytorzy obcego pochodzenia, tacy jak np. Dittersdorf. Wiadomo też, że twórczością spod znaku *verbunkos* interesowali się: Beethoven, Weber, Mozart, Haydn i Brahms.

W tym kontekście, istotne wydaje się rozróżnienie dwóch typów pierwiastków muzyki węgierskiej:

- a) elementy węgierskie w stylizowanych częściach, wchodzących w skład form cyklicznych, charakterystycznych dla klasycyzmu wiedeńskiego (w tym utwory *Harmoniemusik* – np. części typu *Rondo fresco Hungaria* lub *Marcia ungaria*).
- b) repertuar opatrywany wspólnym tytułem *verbunkos*, którego najważniejszym celem było zamanifestowanie węgierskich tradycji muzycznych.

Pierwszy typ recepcji elementów narodowych jest charakterystyczny dla twórczości powstającej na dworach arystokracji oraz w rezydencjach dostojników kościelnych. Elementy węgierskie wpisują się tu w konglomerat rozmaitych

³⁸² Z tego kręgu wywodzi się podwójnostroikowy instrument dęty o nazwie *tarogato*. Ryciny ukazują muzyków grających na *tarogato* podczas jazdy konnej. *Tarogato* to instrument podobny do szalamai o wąskim przekroju z szeroką czarą głosową. Z czasem jego budowa ewoluowała w kierunku klarnetu. Przejawiało się to w zmianie brzmienia – z silnego i jasnego ku bardziej śpiewnemu. Muzyka węgierska pochodząca z XIX wieku była na początku XX wykonywana przez Józsefa Schundę Vencelę na *tarogato*. (W:) *Die Musik der Kurutze-Zeit (18. Jahrhundert)*, „Musica Pannonica“, t. 4, red. Wolfgang Suppan, Oberschützen 2000, s. 89. Schunda zaopatrzył *tarogato* w klarnetowy a raczej saksofonowy ustnik. (W:) Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. Stanisław Olędzki, Kraków 1989, s. 394-394.

stylizacji, wraz z pierwiastkami włoskimi, niemieckimi, czeskimi, polskimi i innymi. Natomiast drugi typ manifestacji cech muzyki węgierskiej jest charakterystyczny dla działalności muzycznej rozwijanej w środowiskach świeckich szkół oraz katolickich kolegiat. Ten krąg wykonawczy charakteryzował się aktywnym udziałem węgierskich studentów, podtrzymujących przy okazji świąt i uroczystości np. tradycję muzyki ludowej³⁸³.

Obecność elementów węgierskiej muzyki tradycyjnej związana była także z wykraczaniem poza ramy systemu feudalnego. Przyczynił się do tego awans klasy średniej – mieszczaństwa. Organizacja życia muzycznego będąca do tej pory domeną książąt i dostojników kościelnych stała się także udziałem nowej, zamożnej klasy społecznej. W drugiej połowie stulecia pod jej patronatem powstało w miastach wiele zespołów i scen muzycznych, które cieszyły się rosnącą popularnością. Tworzyły się kapele cygańskie, zespoły wojskowe czy np. orkiestra Bergmanna.

Czy owo rozwarstwienie życia muzycznego, które przebiegało najczęściej wedle kryterium narodowościowego, może posłużyć za wytłumaczenie faktu dość skromnego udziału muzyków węgierskich w kulturze muzycznej Habsburgów, a w tym w kreacji *Harmoniemusik*? Kwestia ta wymagałaby podjęcia dodatkowych badań. Być może wobec alternatywnych sposobów działalności muzycznej artyści węgierscy nie byli tak zainteresowani pracą na dworze czy w kościele i wybierali udział w orkiestrach i zespołach kultywujących narodową tradycję muzyczną. Odróżnia to środowisko węgierskie od innych rejonów Monarchii, gdzie aktywny udział niższych warstw społecznych w życiu muzycznym dworu, a zwłaszcza diecezji, wynikał z przekonania, że kariera muzyczna osadzona w strukturach Imperium Austro-Węgierskiego była jedyną szansą uprawiania tego zawodu³⁸⁴.

Mimo przemian społecznych końca XVIII wieku, oznaczających – najogólniej mówiąc – coraz większą niezależność muzyków, nie oni jednak decydowali o kształcie kapeli i doborze instrumentalistów, zwłaszcza w latach 50 i 60., kiedy w ramach dworskich struktur muzycznych zaczynały działać formacje dęte nazywane *Feldmusik* i *Tafelmusik* (np. w Eisenstadt). Nieco światła na tę

³⁸³ Wolfgang Suppan, *Die Musik der Kurutzen-Zeit (18. Jahrhundert)*, op. cit., s. 93.

³⁸⁴ W Czechach powszechność wyboru takiej drogi wynikała z faktu, że był to jedyny sposób na społeczny awans.

kwestię rzucają świadectwa patronów życia muzycznego na dworze i w kościele. Organizując lub reorganizując życie muzyczne, książęta, hrabiowie i biskupi sprowadzali artystów z Wiednia i Pragi, by w stosunkowo krótkim czasie tworzyć zespoły prezentujące wysoki poziom artystyczny. W ramach np. jednej z takich reorganizacji, którą w 1742 roku zlecił proboszczowi katedry w Pecs biskup, nawiązano korespondencję z kolegiatą katedry św. Szczepana w Wiedniu. W rezultacie proboszcz sprowadził Franza Antona Paumonna, członka chóru katedralnego (oraz kompozytora), który zgodził się objąć posadę kapelmistrza, a także zobowiązał się do sprowadzenia nowych muzyków i odpowiednich instrumentów³⁸⁵. Także biskup Adam Patatisch (Großwardein – czes. Velký Varadín) wysłał dyrektora swojej kapeli Carla von Dittersdorfa w podróż do Wiednia i Pragi z listą muzyków, których miał zaangażować: *Powiedziałem sobie, że na swoją kapelę mogę przeznaczyć szesnaście tysięcy złotych rocznie. Ma Pan tutaj wykaz jej najprzedniejszych członków, tu natomiast jest drugi, w którym znajdują się nazwiska tych, których chciałbym pozyskać. Powierzam Panu zatem sprawę zaangażowania tych osób. Na mój koszt udacie się do Wiednia i do Pragi. Będzie Panu towarzyszyć mój zarządca, aby z wszystkimi mógł Pan zawrzeć umowy*³⁸⁶.

Do ośrodków arystokracji na Węgrzech przenikały zatem struktury organizacyjne zespołów i orkiestr (w tym *Harmoniemusik*) wykształcone w innych rejonach Monarchii. Misja stworzenia zespołów dworskich i kościelnych została powierzona artystom działającym wcześniej w Wiedniu oraz w innych ośrodkach (np. w Pradze). Warty podkreślenia jest fakt, że byli to głównie artyści czescy i morawscy. Adolf Meier w artykule *Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Joseph Batthány, in Jahren 1776 bis 1784* stwierdza, że struktura, administracja, repertuar, a także praktyka artystyczna kapel na Węgrzech w istocie odpowiadały normom wiedeńskim. W praktyce jednak organizacja życia muzycznego była możliwa dzięki działalności muzyków

³⁸⁵ Ibidem, s. 106.

³⁸⁶ *Vzpomínky hudebníka XVIII. století – svému synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu*, tłum. Václav Bělohavý, op.cit., s. 102.

czeskich i morawskich, stanowiących rodzaj *niewyczerpanego muzycznego potencjału*³⁸⁷.

Powyższe tendencje zaznaczyły się w ramach organizacji zespołów *Harmoniemusik* powstałych pod patronatem następujących rodzin arystokratycznych:

1. Esztharházy³⁸⁸

a. krąg książąt Esztharházy

- Eisenstadt (węg. Kismarton), pałac Esztharháza (węg. Fertőd³⁸⁹) i Kitse (w tych ośrodkach działał Joseph Haydn);
- Preßburg;

b. hrabiowska linia Esztharházy

- Preßburg;
- Bernolákovo (węg. Cseklész, na terenie dzisiejszej Słowacji);
- Tata (nieopodal dzisiejszego Budapesztu) i Csákvár;

2. Erdődy³⁹⁰:

- Preßburg;
- także m.in. w Kohfidisch;

3. Grassalkowitz

- Preßburg;
- Wiedeń;

4. Batthyány w Preßburgu³⁹¹

5. Hrabia Festetics w Keszthely

³⁸⁷ Adolf Meier, *Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Joseph Batthány, in Jahren 1776 bis 1784*, op.cit., s. 82.

³⁸⁸ Nazwisko rodu jest różnie pisane. Wedle pisowni węgierskiej – Esztharházy, niemieckiej – Esterhazy.

³⁸⁹ Tu znajduje się wielki pałac Esztharházych, nazywany węgierskim *Wersalem*.

³⁹⁰ Przy nazwiskach rodów książęcych i hrabiowskich wymienione zostały ich najważniejsze siedziby, z których pochodzą wiadomości o działalności *Harmoniemusik*. Jednakże poza wymienionymi siedzibami poszczególne rody miały wiele różnych majątków i rezydencji. Na przykład ród Erdődy poza siedzibami w Preßburgu i Kohfidisch posiadał pałacyk na wzgórzu Budy, gdzie dziś mieści się budapesztański Instytut Muzykologii.

³⁹¹ Poza kapelą biskupa Batthyány artystycznie ważna była także kapela biskupa Patatisch w Großwardein, o której działalności wspomina jej muzyczny dyrektor Carl von Dittersdorf. *Vzpomínky hudebníka XVIII. století –svému synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu*, op. cit. We wspomnieniach Dittersdorfa nie ma jednak żadnych informacji, świadczących o działalności *Harmoniemusik* na dworze biskupa. Wiadomo także o kapeli księcia Alberta Sachsen-Teschen, o której brak jednak bliższych informacji.

6. Csaky w Humenné (dzisiejsza Słowacja)

7. *Harmonie* palatyna Józefa w Budzie³⁹² (Budapeszt).

Działalność tych zespołów nie wyczerpuje zagadnienia *Harmoniemusik* na Węgrzech; wymaga ono podjęcia dalszych szczegółowych badań. Wiadomo np., że w latach 60. i 70. w środowisku wojskowym sporo zespołów w ramach tzw. *muzyki regimentowej* lub *pułkowej* przybierało profil obsadowy *Harmonie*. Z całą pewnością zespół składający się z 2 ob., 2 cr., 2 fg. posiadał generał Karolyi Batthyány, czego dowodem jest występ *Feldmusik* generała Karolyiego 18 sierpnia 1774 roku na jubileuszu 50-lecia powstania kurii w Peszcie³⁹³. W miejscowości Eperies na terenie dzisiejszej Słowacji w 1774 roku stacjonowała austriacka formacja tytułowana jako *Hautboistenbande* księcia Nadasdy, składająca się z 4 oboistów, 2 waltornistów, 2 fagocistów i kapelmistrza Ladislava Rettiga³⁹⁴.

6. 3. *Harmoniemusik* w środowisku hrabiów Eszterházycz³⁹⁵

Działalność zespołu książąt Eszterházycz, zrekonstruowana przez Rogera Hellyera, została omówiona przy okazji *Harmoniemusik* wiedeńskiej. Osiągnięcia artystyczne dworu w Eisenstadt stały się znane za sprawą postaci Josepha Haydna, który przez wiele lat nie tylko nadawał artystyczny kształt temu środowisku, ale także w pewnym okresie uratował je od całkowitej likwidacji³⁹⁶.

³⁹² Książę Józef, palatyn Węgier był wielkim patronem działalności muzycznej. Zatrudniał ośmioosobową *Harmonie*. Spośród bogatej spuścizny Georga Druschetzky'ego kilka utworów zostało skomponowanych dla tego zespołu. Znane są nazwiska muzyków, poza tym jednak brak bliższych informacji o tej formacji. Dane muzyków: por. *Ein vergessener österreichischer Musiker*, (W:) *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, 455. Por. Dorottya Somorjay, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, „Musicalia Danubiana”, t. 4, Budapest 1985, s. 25, przyp. 5.

³⁹³ Péter Halász, *Anton Zimmerman – Four Symphonies*, op.cit., s. 50.

³⁹⁴ Emil Rameis, *Die österreichische Militärmusik – von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*, op. cit., s.101-105.

³⁹⁵ W literaturze przedmiotu sporo uwagi poświęca się zazwyczaj książęcej linii tego rodu (por. Hellyer, Gillaspie), natomiast muzyczna działalność zespołu pod patronatem hrabiów Eszterházy, rezydentów miejscowości Tata i Csákvár, jest zupełnie nieznana. Na istnienie zbioru *Harmoniemusik* wskazały mi przypadkowo odnalezione utwory Wenzla Sedlaka w Bibliotece Szechenyi w Budapeszcie oraz uwagi dyrektora Instytutu Muzykologii Pétera Halásza, któremu w tym miejscu wyrażam szczególną wdzięczność.

³⁹⁶ Książę Anton, następca Mikołaja (po jego śmierci 28 sierpnia 1790), zwolnił niemal wszystkich muzyków na dworze. Później jednak skorygował tę decyzję i pozostawił zespół *Harmonie*. Jak sugeruje

Jednakże Eisenstadt to nie jedyny ośrodek muzycznej aktywności tego rozległego rodu. Stosunkowo mało znane w literaturze przedmiotu³⁹⁷ jest środowisko muzyczne hrabiów Eszterházyc, gdzie pośród spuścizny znalazła się spora grupa kompozycji przeznaczonych na *Harmonie*. Główne siedziby życia muzycznego tej linii rodu znajdowały się w Preßburgu oraz w miejscowościach: Csákvár, Tata³⁹⁸ i Bernolákovo (węg. Cseklész, słow. Čeklís).

Historia Esztárhazyc-hrabiów, rezydujących w miejscowościach Csákvár i Tata (okręg Gesztes), sięga końca XVII wieku, kiedy to centralną siedzibą rodziny był Csákvár. Dobra w Tata zostały nabyte w 1727 roku. Wówczas majątek został podzielony pomiędzy dwóch braci: Józefa (sędziego okręgowego), który otrzymał miejscowość Tata, oraz Franza (tytułowanego jako skarbnika), który zajął Csákvár. Na początku lat 60., dzięki architektowi Jakubowi Fellnerowi, obie miejscowości (Tata i Csákvár a także Papa) zyskały nowe, barokowe siedziby³⁹⁹.

Utwory pochodzące ze zbioru hrabiów znajdują się w kościele farnym w miejscowości Tata (400 utworów). Te manuskrypty stały się podstawą do zidentyfikowania dalszych 700 kompozycji, znajdujących się dziś w Bibliotece Narodowej Széchényi w Budapeszcie. Dzieła te uznano – na podstawie trzech typów oznaczeń katalogowych (np. jeden z nich to charakterystyczne, niebieskie numery inwentarzowe) – za dalszą część zbioru Tata. Skatalogowania dzieł oraz zebrania wiadomości o życiu muzycznym dokonał Kornel Bardos wraz z Iloną Borsai i Veroniką Varrinecz. Nie zachowały się *Acta Musicalia*, jak to miało miejsce w przypadku książąt z Eisenstadt, stąd brak pewnych świadectw działalności muzycznej. Informacje o życiu muzycznym autorzy zaczerpnęli z

Roger Hellyer, stało się tak dzięki wstawiennictwu Haydna. Por. Roger Hellyer, *The Wind Ensemble of the Esterházy Princes, 1761-1813*, op.cit., s. 16.

³⁹⁷ Zarówno *Wind Ensemble Sourcebook* jak i monografia Rogera Hellyera nie wspominają o działalności tego ośrodka muzycznego.

³⁹⁸ Miejscowość tę można napotkać dziś, jadąc z Budapesztu do Wiednia. W czasie II wojny światowej rezydencja hrabiów służyła jako szpital.

³⁹⁹ Wówczas także książę Mikołaj mógł wprowadzić się do nowego pałacu. W miejsce łoża myśliwskiej w Süttör, powstał słynny Pałac (Fertőd), który mieścił w sobie m.in. teatr operowy i marionetkowy. (W:) Roger Hellyer, *The Wind Ensemble of the Esterházy Princes, 1761-1813*, op. cit., s. 7. Na Węgrzech powstało także wiele innych zamków arystokracji, jak np. Széchényi w Nagycenk, Festetics w Keszthely, Rudnyásky w Nagytétény. (W:) Kornel Bárdos, *Neue Forschungen zum Musikleben in der Esterházy-Familie in Tata und Csákvár*, „Haydn-Jahrbuch“, t. 10, 1978, s. 29-35.

ówczesnej prasy oraz z archiwum dokumentującego sprawy gospodarcze i majątkowe⁴⁰⁰.

Pierwsze wzmianki o życiu muzycznym hrabiego Józefa Eszterházy z Taty i brata Franza z Csákvár pochodzą z lat 1720-1750 i są związane z rezydencjami hrabiów w Preßburgu i na zamku w Csekles (słow. Bernolákovo). Wśród dokumentów znajdują się wiadomości o studiach muzycznych, które młodzi hrabiowie odbywali w Nagyszombat (Trnava), w Wiedniu oraz w Bratysławie⁴⁰¹. O życiu muzycznym w rezydencji w Tata zaświadcza kilka dokumentów informujących o występach niewielkiej orkiestry przy różnych okazjach (imieniny i urodziny hrabiego, wizyty gości). Zespół ten zaczął formalnie działać od 1746 roku. Wówczas dzięki specjalnej umowie, odnawianej co sześć lat do 1806 roku, hrabia potroił wydatki przeznaczone na działalność orkiestry i chóru. Księgi rachunkowe świadczą o zatrudnianiu 7-8 muzyków pod przewodnictwem dyrektora chóru (*Regenschori*) z Tata. Wiadomo także, że działalność muzyczna zarówno orkiestry, jak i chóru miała charakter stały a nie tylko okazjonalny. Muzycy regularnie występowali w niedzielę i w święta. Poza tym musieli oni także towarzyszyć hrabiom podczas ich pobytu na zamku, za co byli oddzielnie opłacani. Na przykład za uczestnictwo w uroczystości otwarcia gimnazjum Piaristów, które w 1770 roku własnym sumptem założyli hrabiowie Eszterházy w Tata, orkiestra farna otrzymała około 8-12 guldenów.

Życie muzyczne w Csákvár w XVIII wieku nie miało tak regularnego charakteru. W tutejszym kościele także funkcjonował chór, lecz występował on jedynie przy okazji świąt i składał się z dobrowolnie w nim pracujących muzyków miejscowych. Za udział w kościelnych uroczystościach dostawali oni wynagrodzenie, lecz nie byli opłacani regularnie (miesięcznie). Wiadomo natomiast, że działał tutaj teatr, o którym zachowało się wiele wiadomości dotyczących strojów, oświetlenia i napraw (brak informacji o repertuarze). Jak podkreśla Kornel Bardos, dokumenty świadczą niezbicie, że na zamku była

⁴⁰⁰ Archiwum regionalne oraz Archiwum Komitackie (komitaty – okręgi ustanowione przez XVIII-wieczną Monarchię na terenie Węgier).

⁴⁰¹ Dokumenty te zawierają dane dotyczące miesięcznych honorariów nauczycieli, jak np. J. Umstatta z Trnavy, Georga Reutera „starszego”, Johanna Baptista Peyera – wiedeńskiego organisty dworskiego. Poza tym można tu znaleźć informacje o zakupie nut.

wykonywana muzyka, lecz nie znalazły się do tej pory jakiegokolwiek bliższe informacje na ten temat.

Ponieważ tylko w latach 1763-1765 dwie rezydencje miały jednego zarządcę, w XVIII wieku nie odnajdujemy muzycznych powiązań tych dwóch ośrodków. Zupełnie inaczej sytuacja przedstawiała się w latach 1811-1856, kiedy majątki Tata i Csákvár były w posiadaniu hrabiego Mikołaja (nosił godność tzw. szambelana). Wówczas do obowiązków muzyków z siedziby w Tata należały także występy w miejscowości Csákvár. Istotne zmiany, dotyczące działalności kościelnego chóru, któremu patronował hrabia Franz w majątku Tata, rozpoczęły się w roku 1806. Na stanowisko dyrektora chóru hrabia zatrudnił tu Bernarda Mennera⁴⁰² i zawarł z nim, a także z członkami zreorganizowanego zespołu, umowę, wedle której miała tu powstać orkiestra. Hrabia zalecał także, aby każdej niedzieli i podczas świąt w kościele wykonywano mszę bądź litanię „z muzyką”. Poza tym ów patron życzył sobie, aby muzyka – dobrana wedle jego gustu – rozbrzmiewała w rezydencji. Nadto umowa obejmowała wykonywanie utworów o charakterze tanecznym oraz organizowanie prywatnych lekcji. Z inicjatywy hrabiego na terenie posiadłości powstała szkoła muzyczna, której dyrektorem został Bernard Menner. Zadaniem gimnazjum w pierwszej kolejności miało być kształcenie przyszłych śpiewaków na potrzeby chóru, jednakże w jej programie znajdowały się także zajęcia z zakresu muzyki instrumentalnej.

Warto podkreślić, że stworzenie orkiestry i szkoły oraz zreorganizowanie chóru były zasługami hrabiego Franza (pełniącego funkcję ambasadora), który zapoczątkował erę rozkwitu życia muzycznego w tym ośrodku. Jego śmierć w 1811 roku nie przerwała tego procesu; był kontynuowany przez szambelana, hrabiego Mikołaja (bratanka księcia Franza). Hrabia Mikołaj spędzał w dobrach Tata od dwóch do trzech miesięcy dwa razy do roku. Do 1824 roku, w związku z przebudową zamku w Csákvár, hrabia pozostawał w majątku Tata, później jednak przeniósł się do Csákvár⁴⁰³. Mikołaj Eszterházy, podobnie jak większość rodu,

⁴⁰² Pochodził ze Śląska. Jego ojciec miał dom w Peszcie.

⁴⁰³ Skomplikowało to mocno życie muzykom, którzy musieli organizować życie muzyczne w nowej siedzibie hrabiego, podczas, gdy ich domy i rodziny znajdowały się w Tata.

słynął z umiłowania muzyki. Podczas swoich licznych podróży nabywał wiele utworów, aby wzbogacać nimi repertuar swojej orkiestry⁴⁰⁴.

Chociaż brakuje bezpośrednich informacji dotyczących praktyki *Harmoniemusik*, to można jednak stwierdzić, że struktura organizacyjna życia muzycznego stworzona przez hrabiego Franza dawała doskonałe podstawy do uprawiania wielu gatunków muzycznych, w tym utworów na grupę dętą⁴⁰⁵ (a także dla kształcenia śpiewaków i instrumentalistów). Poza tym osobiste zamiłowanie do muzyki oraz życzenie, aby instrumentalisci dbali o świeckie i rozrywkowe życie muzyczne w rezydencji, stwarzały doskonałe warunki dla występów tego rodzaju formacji.

Właściwości *Harmoniemusik* zgromadzonej w zbiorze dowodzą, że jest to repertuar powstający głównie w pierwszej połowie XIX wieku. W zbiorze znajduje się także grupa utworów oryginalnych (np. autorstwa Giovanniego Spergera, Jana Wendta, Bernarda Mennera). Repertuar na *Harmonie* pochodzi głównie z Wiednia. Pojawiają się tu wiedeńskie wydawnictwa *Journal für Harmonie*, charakterystyczne dla XIX wieku. Świadczą o tym np.:

- uwertura *Egmont* L. van Beethovena zaaranżowana na *Harmonie* przez Friedricha Starke'a (sygn. ZR 688⁴⁰⁶);
- *Pièces d'Harmonie a six Parties, tires, des Oeuvres, de Mr Pleyel* [pis. oryg.], a *Offenbach ssur le Mein, Chez J. André* (sygn. ZR 701), (?) Bischa;
- transkrypcja *Johann von Paris* François Adriena Boieldieu pt. *Journal für Neunstimmige Harmonie*, Wien, im Verlage der K K pr. Chemischen Druckerey am Graben, sygn. Z 37642;
- opera *Der Augenarzt* Adalberta Gyrowetza (Vojtěcha Jírovca) zaaranżowana na *Harmonie* przez Friedricha Starke'a, *Musikdir. in k. k. Infant Colloredo Mansfeld, Wien bei Pietro Mechetti*, sygn. Z 43671);

⁴⁰⁴ Kornel Bárdos, *Neue Forschungen zum Musikleben in der Esterházy-Familie in Tata und Csákvár*, op. cit., s. 32-33.

⁴⁰⁵ Świetność życia muzycznego w tym ośrodku doceniała cesarzowa i królowa, która odwiedziła w 1808 roku posiadłość w Tata i wówczas – jak zaznacza Kornel Bárdos – orkiestra pełniła ważną rolę. Nieco później Tata stała się także miejscem doniosłym politycznie, ponieważ właśnie tu, w 1809 roku cesarz Franz podpisał Pokój Wiedeński kończący wojnę austriacko-francuską. Por. Ibidem.

⁴⁰⁶ Sygnatury zaczynające się literami Z oznaczają wydawnictwa, MS natomiast to manuskrypty.

- aranżacja części z opery *Aschenbrödel* Nicolo Isouarda (*eine Zauberoper in 3 Acten*) pt. *Journal für 6stimmige Harmonie* – No IV. Wien, im Verlage der k k pr. Chemischen Druckerey am Graben, sygn. Z 25515.

Wiedeński profil repertuaru uwidocznił się także w licznie reprezentowanych transkrypcjach Wenzla Sedlaka⁴⁰⁷, twórcy, którego dzieła były bardzo popularne w stolicy Monarchii, a także w innych ośrodkach. Na kartach tytułowych niektórych z tych utworów pod nazwiskiem autora często znajduje się adnotacja *kapelmistrz księcia Liechtenstein*, co dowodzi, że były to transkrypcje powstałe po roku 1812, wówczas to bowiem kapela księcia Liechtenstein została reaktywowana (po czterech latach przerwy), a jej kapelmistrzem został Sedlak (wcześniej był zastępcą Josepha Triebensee). W innych przypadkach zaś data pierwotnego transkrypcji wskazuje na jeszcze późniejsze lata możliwego powstania opracowań na zespół *Harmonie*. Oto lista transkrypcji Wenzla Sedlaka znajdujących się w zbiorze Tata.

Gioachino Rossini:

Corradino 1-2 Theil, 2 ob., 2 cr., 2 fg., 2 tr., sygn. MS Mus IV. 314

Tancredi, opera für 9 Stimmige Harmonie mit Begleitung 2 Trompetten, 2 cl., 2 ob., 2 cr., 2 fg., cfg., sygn. MS Mus IV. 1242

Die Belagerung von Corinth für 11 Stimmige Harmonie, 2 ob., 2 cl., 2 cr., tr., 2 fg., Theil 1, sygn. MS Mus IV. 1592

Die Belagerung von Corinth Theil 2, sygn. MS Mus IV. 1585

Die Belagerung von Corinth Theil 3, sygn. MS Mus IV. 1565

Vincenzo Bellini:

Norma, für 9 stimmige Harmonie mit Begleitung. [von] 2 Trompetten 2 ob., 2 cl., 2 cr., tr., 2 fg., MS Mus IV. 315

Montechi et Capuletti, für 9 Stimmige Harmonie mit Begleitung 2 Trompetten, 2 cl., 2 ob., 2 cr., 2 fg., cfg., MS Mus IV. 342

Gaetano Donizetti, *Anna Bolena*, opera: 1-2. Theil; *engerichtet für 9 stimmige Harmonie von W. Sedlak*, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., cfg., sygn. MS Mus IV.326

⁴⁰⁷ Na podstawie transkrypcji znajdujących się w katalogu utworów wykonywanych przez cesarską *Harmonie* wiadomo, że kompozycje Sedlaka współtworzą następną generację kompozytorów *Harmoniemusik* (Wendt zmarł na początku XIX wieku). W tym kontekście może nieco dziwić całkowity brak transkrypcji Wendta, zwłaszcza, że oryginalne *Partity* tego twórcy znajdują się w zbiorze Tata.

Daniel François Esprit Auber, *Fra Diavolo*, für 9 stimmige Harmonie eingerichtet von W. Sedlak, sygn. MS Mus IV. 327

Louis Joseph Ferdinand Hérold, opera *Zampa*, 1-2. Theil für 9 stimmige Harmonie, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., cfg., sygn. MS Mus IV. 350,

Adalbert Gyrowetz⁴⁰⁸:

Ballet Die Pagen des Herczog von Vendome für 9 Stimmige Harmonie eingerichtet von Wenzel Sedlak, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., cfg., sygn. MS Mus IV. 545

Ballet Die Pagen des Herczog von Vendome für 6 Stimmige Harmonie eingerichtet von Wenzel Sedlak, 2 cl., 2 cr., 2 fg., MS Mus IV. 542.

Joseph Kinsky, *Ballet: Die kleine Diebin*, 2 cl., 2 cr., 2 fg., cfg., sygn. MS Mus IV. 1132.

Loiseau vom Persuis, *Ballet Nina oder die Wahnsinnige aus Liebe*, 2 ob., w cl., 2 cr., 2 fg., MS Mus IV. 1619.

Giacomo Meyerbeer, *Robert der Teufel*, 1 Theil, für die 11 stimmige Harmonie, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., 2 tr., cfg., MS Mus IV. 1620⁴⁰⁹

Nicolo Isouard, *Opera Joconde*, 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. MS Mus IV. 1730,

Gallenberg, *Ballet Theodosia*, für 9 Stimmige Harmonie mit Begleitung 2 Trompeten, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., cfg., sygn. MS Mus IV. 732.

Luis Antoine Duport, *Der blöde Ritter oder die Macht der Frauen*, ein grosses pantomimisches Ballet für 9 stimmige Harmonie, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., 1 cfg., sygn. Z 43670

Recepcja twórczości Wenzla Sedlaka wpisuje się rzecz jasna w wiedeński profil tego zbioru i zespołu. W katalogu utworów, które miała w repertuarze *Harmonie cesarska*, pochodzącym z 1856 roku⁴¹⁰, także znajdują się transkrypcje sygnowane jako dzieła *Wenzla Sedlaka - kapelmistrza księcia Liechtenstein*. Można zatem założyć, że jego utwory funkcjonowały wówczas na coraz szerszym rynku i zostały sprzedane do kilku ośrodków⁴¹¹.

⁴⁰⁸ Opery Gyrowetza zostały także zaaranżowane przez Bernarda Mennera, sygn. MS Mus. 1637.

⁴⁰⁹ Istnieje także drugi egzemplarz pod sygnaturą Ms. Mus. IV. 344.

⁴¹⁰ *Katalog sämtlicher in dem KK Hof-Musik-Archiv vorhandenen Bücher u. Musikalien. 1856*, op.cit.

⁴¹¹ Niektóre z tych tytułów, jak np. Rossiniego *Tancred* i *Corradino*, Herolda *Zampa*, Belliniego *Montecchi et Capuleti*, Boieldieu *Johann von Paris*, znajdują się wśród wykazu transkrypcji katalogu cesarskiego. W przypadku transkrypcji opery Belliniego *Montecchi et Capuleti* i opery *Zampa* Herolda, autor opracowania,

Wiedeńską proveniencję repertuaru zespół w Tata zawdzięczał zapewne – poza często podróżującym hrabią Mikołajem – bardzo aktywnemu organizatorowi życia muzycznego, kompozytorowi oraz dyrektorowi chóru Bernardowi Mennerowi⁴¹². Swoje zawodowe życie niemal w całości (40 lat pracy) poświęcił temu ośrodkowi. Dzięki *niezwykłej energii*⁴¹³ oddawał się pracy bez reszty, z jednej strony zajmując się kwestiami artystycznymi, tzn. próbami z orkiestrą, z drugiej zaś poświęcając czas na organizację zaplecza zespołu, czyli zakup nut i instrumentów (w Wiedniu, Budzie i w miejscowości Győr). Jego praca, a także działalność zespołu, jaki stworzył, była doceniana, o czym świadczy regularny wzrost wynagrodzeń. Oprócz podstawowych uposażeń na początku (tj. od 1806 roku) dyrektor chóru dostawał 200 guldenów rocznie, pięciu muzyków – 70, organista zaś 30 guldenów (dwóch pomocników – 20) na rok. Natomiast już w 1812 roku pensja dyrektora wzrosła do 300, a wynagrodzenie jego muzyków wahało się od 120 do 180 guldenów⁴¹⁴.

Muzycy tworzący zespół hrabiego Mikołaja pochodzili z Austrii, Czech i Moraw. Byli oni opłacani jako artyści zawodowi (ich funkcje w większości znajdują się na liście płac) i nie pełnili obowiązków pozamuzycznych. Fakt ten

które omawia ów cesarski katalog, Roger Hellyer, nie jest pewien autorstwa Sedlaka, a zatem bezpośrednia konfrontacja ze zbiorem Tata mogłaby pomóc rozstrzygnąć kwestię autorstwa. Jeśli idzie o transkrypcje oper Rossiniego: *Corradino* i *Tancred* autorstwa Sedlaka, znajdujące się w zbiorze Tata, to z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że są to te same, które wyszczególnia katalog cesarski. Porównanie transkrypcji opery Boieldieu *Johann von Paris* (prawdopodobnie manuskryptu) ze zbioru cesarskiego i wersji drukowanej z Tata mogłoby odpowiedzieć na pytanie, czy recepcja twórczości Sedlaka na Węgrzech obejmuje także ten utwór. Recepcja ta to jeszcze jeden argument przeczący tezie Hellyera (Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s.141), że utwory Sedlaka mimo adnotacji o liechtensteinowskiej proveniencji zamówił u twórcy cesarz Józef II. Warto dodać, że jeszcze więcej transkrypcji Sedlaka, z okresu kiedy był liechtensteinowskim kapelmistrzem, odnaleźć można na Morawach, w archiwum brneńskich Augustynian (tytuły te pokrywają się także z utworami ze zbioru *Harmonie* cesarskiej). Te kompozycje można odnaleźć w zestawieniu całego repertuaru zespołu Augustynian znajdującym się w artykule Jiříego Sehnala pt. *Die Bläserharmonie des Augustinerklosters in Altbrunn*, op. cit., s. 137-141.

⁴¹² Znanych jest około 40 jego kompozycji (być może istnieje więcej). Między innymi: 1 symfonia (ouverture), 3 opery, 1 kantata, 6 mszy, 8 motetów, 1 pieśń węgierska z tow. fortepianu, oraz liczne kompozycje okolicznościowe jak np. utwór pt. *Und gesprängt die fremden Lande* na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę, skomponowany na wyjazd hrabiego Mikołaja do Wiednia. Oprócz licznych transkrypcji na *Harmonie*, jest także autorem parodii sekstetu z opery *Lucia z Lammermoor*, który posłużył za podstawę (z łacińskim tekstem), do stworzenia *Offertorium*. Dołożył także do głosów mszy Palestriny partie instrumentalne i organowe basso continuo. Kornel Bardos docenia jego solidne wykształcenie muzyczne, lecz sytuuje go w rzędzie *Kleinmeister*, których twórczość jest prawie nieznana. (W:) Kornel Bárdos, *Neue Forschungen zum Musikleben in der Esterházy-Familie in Tata und Csákvár*, op. cit., s. 33-34.

⁴¹³ Ibidem, s. 34.

⁴¹⁴ Kornel Bárdos, *A tatai Esterházyák zené 1727-1846*, Budapest 1978, s. 35.

jest dowodem socjologicznej przemiany, jaka dokonywała się w relacjach pomiędzy patronem-arystokratą a muzykami, którzy jeszcze w latach 70. i 80. XVIII wieku byli traktowani przede wszystkim jako służący. Niewątpliwie jednak umowa zawarta z hrabią wiązała artystów z Tata zawodowo, a prywatnie zaś – z wolą hrabiego. Świadczy o tym sprawa przeniesienia życia muzycznego do majątku w Csákvár, co było powodem narzekań muzyków, które w ich imieniu wyraził prefekt dóbr w liście do hrabiego. Hrabia wprowadził ich do życia muzycznego, ale życie muzyczne nadal wiódł w Csákvár. Co istotne jednak, starał się zrekompensować niedogodności dodatkowymi wypłatami, później zaś podniósł wynagrodzenia aż do 400 guldenów (dziesięciu muzykom do 300, trzech śpiewaków otrzymywało od 150 do 250 guldenów)⁴¹⁵.

Niewątpliwą zasługą Mennera była dbałość o wysoki poziom artystyczny zespołu. Bogate życie towarzyskie, oznaczające liczne wizyty gości, a także osobiste wymagania hrabiego sprawiały, że muzycy niemal każdego dnia musieli być gotowi do zaprezentowania najwyższych umiejętności. Orkiestra występowała na niedzielnej mszy w kościele, koncertowała w rezydencji, ale i grała też na otwartym powietrzu, do czego znakomicie nadawały się malownicze okolice jeziora w pobliżu zamku Tata. Zachowały się także dokumenty świadczące o tym, że zespół występował na tak zwanych koncertach dobroczynnych dla mieszczaństwa. Oto program jednego z takich występów z 1834 roku, który odbył się w gimnazjum Piaristów w Tata: Meyerbeer – *Robert der Teufel, Ouverture*; Beethoven – *Erster Satz des großen Septetts, Klaviervariationen* von Karl Czerny, *Guitarrevariationen von Giuliani*, Weber – *Konzertrondo für Violine*; Rossini – *Wilhelm Tell, Ouverture*⁴¹⁶.

Repertuar wykonywany w tym kręgu muzycznym wskazuje na różne typy wykorzystania dętych formacji instrumentalnych. Oprócz wspomnianych transkrypcji zaistniał tutaj bowiem także repertuar oryginalny w postaci *Partit*, czy też utworów nazywanych po prostu *Harmonie* (głównie pochodzących z Wiednia). Największą grupę utworów oryginalnych stanowią dzieła Franciszka Kramarza,

⁴¹⁵ Kornel Bárdos, *Neue Forschungen zum Musikleben in der Esterházy-Familie in Tata und Csákvár*, op.cit., s. 31.

⁴¹⁶ Program nie określa dokładnie czy pierwsza i ostatnia uwertura to wersje oryginalne czy transkrypcje, które znajdują się w zbiorze Tata. Niewykluczone, że mogły to być transkrypcje na *Harmoniemusik*, ponieważ swego rodzaju praktyką podczas Akademii muzycznych, np. w Preßburgu było rozpoczynanie i kończenie koncertu występem *Harmonie*.

tytułowane jako *Harmonie*: op. 69, 71, 73, 76, 77, 78, 79, 83, trzy zbiory marszy i nieopusowana *Harmonie* o sygn. Z 43623. Świadczy to niewątpliwie o wysokim poziomie artystycznym tego zespołu. W katalogu występują ponadto dwie *Harmonie* wydane w Wiedniu autorstwa Johanna Georga Lickla⁴¹⁷ sygn. Z 43626/1 oraz jego Quintetto, sygn. Z 43939. Pojawiają się tu także utwory twórców, których *Partity* zaistniały też w innych ośrodkach węgierskich (Festetics) - np. Carl Kreith⁴¹⁸ (sygn. Z 43657, Z 43656). W katalogu znajdują się również *Partity* bliżej nieznanego kompozytora Koniczka na klasyczny oktet *Parthia in Disz*⁴¹⁹ (*Esz*) sygn. MS Mus IV. 1555, B-dur, sygn. 1591, A-dur, sygn MS Mus IV. 1556. Wszystkie te utwory dowodzą, że w czasie, kiedy kompozycje oryginalne np. w Wiedniu uważane były za archaizm, w środowisku Tata i Csákvár wciąż cieszyły się sporą atencją. Kompozycje oryginalne przetrwały tu długo – jeśli wziąć pod uwagę adnotację znajdującą się na *Partitach* Johannes'a Spergera – „838” (1838).

Wprawdzie w mniejszym stopniu niż to miało miejsce w Czechach, lecz niewątpliwie wyraźnie zaznaczyła się tu praktyka korzystania z ansamblu *Harmonie* przy pogrzebach (prawdopodobnie także z okazji święta Bożego Ciała). W katalogu znajdują się bowiem wokalnoinstrumentalne utwory żałobne, takie jak pieśni, *Pange lingua* oraz inne kompozycje o charakterze procesyjnym. Ta praktyka zmanifestowała się w utworach: Karla Kemptera pt. *Pange lingua* SATB, org, cr. 1,2, tr. 1,2, obl. cl. 1,2, cor obl., tr. 1,2, timp. ad lib. Sygn. Régi: 565.k. áthúzva 246.p. oraz *Pange lingua* Schiedermayra SATB, 2 cl., 2 cr., 2 fg. (sygn. Régi: 509.és 420 k. áthúzva 341.p.). W zbiorze z Tata znajduje się także utwór procesyjny, analogiczny z czesko-trzebowskimi stacjami na czterogłos wokalny i towarzyszącą *Harmonie*. Mowa o 4 *Hymnen*, autorstwa proboszcza kościoła farnego w Raab, Georga (György) Adlera, *Fronleichnams-Proceßion, 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 clarinetten 2 Fagotten und 2 Waldhörner*. Pieśni pogrzebowe to np.: *Trauergesang in B*, 2 cl., 2 cr., 3 tr., sygn. Régi: 765. k. áthúzva 535. p.. Poza tym np. Bernard Menner pozostawił sporą grupę marszy i

⁴¹⁷ Johann Georg Lickl, kompozytor wiedeński, specjalizował się w dziedzinie kompozycji utworów na instrumenty dęte i znał ich specyficzne właściwości. (W:) Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op.cit., s.125

⁴¹⁸ Carl Kreith, kompozytor i flecista, działający w Wiedniu. Autor około 120 kompozycji. (W:) Ibidem, s.117.

⁴¹⁹ Węgierskie sz – to polskie s, cz – c.

marszy żałobnych. Dyrektor muzyczny, mimo wielu obowiązków, znalazł także czas na przygotowywanie transkrypcji na *Harmonie*. Zespół miał w repertuarze np. fragmenty z opery *Agnes Sorel* Adalberta Gyrowetza, zaaranżowane przez Mennera na sześciogłosową *Harmonie* (sygn. MS Mus IV. 1656, MS Mus 1574, MS Mus. 1637) oraz *Romanze aus der oper Gioconda für 6 Stimmige Harmonie*, 2 cl., 2 cr., 2 fg., MS Mus IV. 1089.

Podsumowując, struktura organizacyjna kapeli hrabiego Franza, później Mikołaja z Tata, ma swoje korzenie w zespołach arystokracji działających w XVIII wieku. Na tle węgierskiego krajobrazu muzycznego XIX wieku obraz życia muzycznego tego ośrodka jawi się – by użyć określenia Laszlo Dobsy'a odnośnie kapel habsburskiej arystokracji na Węgrzech – jako wyspa, zupełnie nie związana z narodowymi procesami w kulturze muzycznej, które w tym czasie nabrały już na Węgrzech sporej dynamiki.

Cechy repertuaru *Harmoniemark*, wraz z ogólnymi informacjami o występach hrabiowskiej kapeli (koncerty w rezydencjach oraz na wolnym powietrzu), wskazują na zaistnienie kilku funkcji, jakie pełnili *Hautboisten*:

1. Wykonawstwo transkrypcji wpisujące się w rozrywkową funkcję zespołu. Nie zaistniały tu jednak aranżacje w typie *Miscellanées de Musique*, czyli wiązanki popularnych melodii z różnych utworów (także symfonii, kwartetów i innych). Przeważają transkrypcje autorów takich jak Starke czy Sedlak.
2. Utwory oryginalne w funkcji koncertowej. Najbardziej dojrzałe *Harmoniemarken* Franciszka Kramarza, z których kilka miała w repertuarze *Harmonie cesarska*.
3. *Harmoniemark* jako część praktyki muzyki kościelnej. Wokalno-instrumentalne kompozycje żałobne: pieśni, *Pange lingua*, utwory o charakterze procesyjnym oraz dzieła instrumentalne: marsze i marsze żałobne.

Zaistnienie tych funkcji dowodzi, że ukształtowanie repertuaru w ośrodkach Tata i Csákvár wynikało z jednej strony ze społecznych oczekiwań, wśród których kluczową rolę pełniła potrzeba rozrywkowości, z drugiej zaś przeniknięcie formacji *Harmonie* do żałobnej muzyki kościelnej było podyktowane względami praktycznymi (łatwość gry na instrumentach dętych na otwartym powietrzu przy okazji pogrzebów). Jeśli idzie o zapotrzebowanie na muzyczną zabawę, które towarzyszyło niewątpliwie historii *Harmoniemark* (ale i historii muzyki klasycyzmu), to repertuar z Tata zaświadcza, jak zmieniło się to pojęcie.

Rozrywkowość *Harmoniemusik* z pierwszej połowy XIX wieku różni się zapewne od tej w utworach z lat 60. i 70. XVIII stulecia. Wydaje się, że ów nowy typ rozrywkowości, rozwijający się w klasycyzmie, a także w repertuarze *Harmoniemusik*, dobrze definiuje określenie *zabawy uszlachetnionej* - użyte przez Darinę Mudry w pracy pt. *Dejiny hudobnej kultury na Slovensku*⁴²⁰. W ten rodzaj *Unterhaltungsmusik* wpisywały się zapewne ambitne transkrypcje oper i baletów Wenzla Sedlaka, jak i wirtuozowskie *Partity* Franciszka Kramarza, wskazujące na koncertowy charakter występów.

Życie muzyczne rezydencji Tata i Csákvár nie wyczerpuje zagadnienia dotyczącego muzycznej aktywności hrabiowskiej linii Eszterházyc. Okazuje się bowiem, że w pierwszych latach XIX wieku hrabia Franz stworzył warunki do powstania ośrodka muzycznego w zamku na terenie posiadłości Bernolákovo, znanej także jako Čeklís⁴²¹. Dokumenty dworskie, odnalezione przez Zdenka Novačka⁴²² – głównie rachunki – z natury rzeczy nieprecyzyjnie traktują dane o muzyce, a skupiają się na informacjach finansowych (podliczeniach). Jednak są to jedyne źródła wiedzy o repertuarze (niestety, często wzmiankowany jest w nich kompozytor bez nazwy utworu lub odwrotnie). Na podstawie tego materiału wiadomo, że pierwsza inwestycja (135 guldenów) przeznaczona na stworzenie zespołu na zamku miała miejsce w kwietniu 1800 roku. W owym czasie właściciel posiadłości pertraktował także odnośnie zatrudnienia muzyków. Dnia 30 kwietnia natomiast hrabia zwrócił się do wiedeńskiego wydawcy, Morawianina Antona Koželucha (brata słynnego kompozytora Leopolda), aby ten podjął pracę dla kapeli Eszterházy. Prawdopodobnie Koželuch propozycji nie przyjął, lecz z zachowanego rachunku podpisanego przez dworskiego ekonoma wiadomo, że przysłał z Wiednia szereg utworów; dwa kwartety swojego brata op. 32 i 33, dwie sonaty fortepianowe op. 46, 47, Mozarta *Grand Quintor* (?) No. 5 i dwa jego

⁴²⁰ Darina Múdry, *Dejiny hudobnej kultury na Slovensku - II Klasicizmus*, Bratislava 1993, s. 9.

⁴²¹ W latach 1714-1722 został tu zbudowany niezwykle rozległy, barokowy zamek, który w połowie stulecia został odnowiony przez Jakuba Fellnera. Architektoniczny kunszt oraz parkowe ułożenie zamku stanowi dziś wielką atrakcję turystyczną. W środkowej części znajduje się tu wielka sala koncertowa, szczególnie pięknie wygląda także główne wejście ozdobione z dwóch strony wielkimi schodami.

⁴²² Odkrywca dokumentów, świadczących o istnieniu osobnego zespołu utrzymywanego w rezydencji w miejscowości Bernolákovo. Zdenko Nováček, *Die Hauskapelle F. Eszterházy in Bernolákovo und ihre Beziehung zu den Wiener Komponisten*, „Tagungsbericht des II. internationalen musikologischen Symposiums“, Piešťany-Moravany 1970, s. 113-118.

kwartety, trzy utwory Haydna i Pleyela. Wedle inwentarza, w tym czasie Franz Eszterházy zakupił dla kapeli wiolonczelę, dwoje skrzypiec i instrumenty dęte. Wkrótce na stałe było zaangażowanych na dworze 8 muzyków, którzy na listach honorariów, rachunkach i sprawozdaniach z podróży tytułowani byli jako *Harmonie na służbie hrabiego Franza Eszterházy'ego*. Miesięczne wydatki na pensje muzyków właściciel majątku ustalił na poziomie 229 guldenów. Pierwszym dyrektorem muzycznym zespołu został Wilhelm Merkopf, później zaś Wilhelm Wendt, prawdopodobnie syn dyrektora *Harmonie* cesarskiej Jana⁴²³.

Jeśli idzie o repertuar wykonywany na zamku, to wykraczał on znacznie poza utwory *Harmoniemusik*, co wobec faktu, że *Hautboisten* byli jedynymi zatrudnionymi muzykami na dworze oznacza, że musieli oni grać na kilku instrumentach. Rachunki z marca 1801 roku zaświadczaają, że wykonano na zamku operę *Cesare* oraz balet *Alceste*. W kwietniu natomiast Franciszek Kramarz przysłał dla kapeli z Wiednia (za 27 guldenów) bliżej nieznaną kompozycję. W lipcu 1801 grano tu utwór Mozarta, balet *Rolla*, a archiwum nutowe wzbogaciło się o operę *Matriomonium Segretto* (Cimarosa, *Potajemne małżeństwo*) w sierpniu zaś zakupiono dzieła: *Achille*, *L'Amor marinare*, operę *La bella pescatrice* i *wielką kasację na 2 klarnety, 2 rogi, 2 fagoty* Righiniego. W październiku 1801 roku prawdopodobnie miało tu miejsce, pierwsze poza Preßburgiem, wykonanie (bliżej nieznanego) utworu Beethovena. Ów zespół występował także w innych zamkach na terenie posiadłości należących do rodu. W 1802 roku, kiedy przewodnictwo objął Georg Libich, orkiestra wystąpiła w Sered' (dzisiejsza Słowacja). Muzycy podróżowali także z hrabią Franzem do Preßburga i Wiednia. W październiku 1803 ansambl hrabiego występował w okolicznych zamkach i w byłej stolicy Węgier⁴²⁴.

Z zachowanych dokumentów wynika też, że począwszy od roku ukonstytuowania się kapeli hrabiego, w repertuarze co miesiąc przybywała przynajmniej jedna nowa kompozycja. W listopadzie 1803 roku archiwum wzbogaciło się o operę *Raul de Blaubard*, później zaś pojawiła się opera *Selico*, a także nieznane singspiele i balety. Wiele nowych utworów znalazło się w archiwum zamkowym w roku 1805. W styczniu do repertuaru dołączono bliżej

⁴²³ Ibidem, s. 114.

⁴²⁴ Ibidem, s. 115.

nieokreślony *Septet* Beethovena (prawdopodobnie Septet Es-dur op. 20 z 1800 roku na klarnet, róg, fagot, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas), cztery marsze z wariacjami, bez bliższych informacji, oraz *francuski marsz królewski*. Poza tym, systematycznie odnotować można przyrost repertuaru operowego i baletowego, co rodzi pytanie o wykonawców partii wokalnych i tanecznych.

W kwietniu 1806 roku Ferdinand Fiala przysłał z Wiednia ośmiogłosową kompozycję (brak bliższych informacji). U progu lata tegoż roku natomiast do repertuaru weszły: balet *Paul und Rosette* oraz opera *Faniska und Sargine*. Od października do końca roku hrabia przebywał w Wiedniu i od tego momentu brak jakichkolwiek informacji o życiu muzycznym. Zdenek Novaček, podkreśla, że nie oznacza to zaniku działalności kapeli, ale brak jakichkolwiek bezpośrednich dowodów kontynuacji tej tak intensywnej działalności. W tym kontekście jednak nieodzowne wydaje się zwrócenie uwagi na zbieżność dat pomiędzy zanikiem dokumentów o życiu muzycznym w Bernolákovie i podpisaniem pierwszych umów z Bernardem Mennerem oraz zatrudnieniem muzyków w Tata w tym samym, 1806 roku⁴²⁵. Ta zbieżność dat nasuwa hipotezę, że hrabia mógł po prostu przenieść życie muzyczne z Bernolákova do majątku Tata, gdzie – jak dowodzą tego dokumenty – spędzał sporo czasu, a co ważniejsze, poczynawszy od 1806 roku skupił się tu na organizacji nowej orkiestry. Nadto można także przypuszczać, że pośród owego ogromnego i tak zaawansowanego repertuaru *Harmoniemusik* z Tata, część – np. utwory oryginalne – może pochodzić z lat działalności zespołu (1801-1806) w Bernolákovie⁴²⁶. Rozstrzygnięcie tej kwestii wymaga niewątpliwie dalszych prac o charakterze porównawczym.

Na podstawie dokumentów odnoszących się do życia muzycznego bernolákovskiego zespołu hrabiego Franza można stwierdzić jednak, że prawdopodobnie podstawą działalności była ośmiogłosowa *Harmonie*. Z drugiej strony także zaznaczyć godzi się, że zachowane informacje o repertuarze dotyczą bardzo szerokiego wachlarza gatunkowego, w którym wiadomości o utworach na *Harmonie* występują sporadycznie. Można natomiast przyjąć, że – wedle

⁴²⁵ Artykuł Zdenka Novačka pochodzi z 1970 roku, natomiast praca Kornela Bárdosa została opublikowana w 1978 roku.

⁴²⁶ Wedle ówczesnej praktyki mało prawdopodobne było, aby hrabia utrzymywał dwa oddzielne zespoły. Wiadomo bowiem na podstawie licznych przykładów, że hrabiowie i książęta, często zabierali muzyków w swoje podróże.

świadczeń dotyczących częstych występów w Wiedniu, Preßburgu oraz w innych okolicznych rezydencjach – muzycy hrabiego przedstawiali wysoki poziom artystyczny, a zatem prezentowanie *Harmonie* także mogło mieć charakter koncertowy.

6.4. *Harmoniemusik* w Preßburgu

Działalność zespołów książąt Grassalkowitz, Batthyány i Erdődy związane są z wieloletnią stolicą królestwa Węgier – Preßburgiem (Bratysławą). Na przestrzeni II połowy XVIII i na początku XIX wieku można w historii kultury muzycznej Preßburga wydzielić trzy fazy w dziejach muzyki. Pierwsza z nich to lata 1760-1785, określana jako „złoty wiek” związany z panowaniem królowej Węgier Marii Teresy. Znajdowały się tu wówczas siedziby węgierskich urzędów, królewskich urzędników oraz wielu rodzin arystokratycznych. Mieszkali tu i tworzyli naukowcy, pisarze i artyści. Patronat nad życiem muzycznym sprawowały arystokratyczne rody oraz dostojnicy kościoła. Śmierć Marii Teresy w 1780 roku, a zwłaszcza wydarzenia, które później nastąpiły, w znacznym stopniu zatrzymały kulturowy rozwój tego miasta. W następnych latach (1785-1810, druga faza) naznaczonych na Węgrzech reformami józefińskimi⁴²⁷, Preßburg stracił na znaczeniu politycznym i kulturotwórczym. W 1784 roku stolicę królestwa przeniesiono do Budy, dokąd przeprowadziła się większa część arystokratycznych rodów. W Preßburgu pozostały liczne rodziny mieszczańskie, które jednak nie dysponowały środkami materialnymi, wystarczającymi do pokrycia kosztów życia muzycznego na dotychczasowym poziomie. Trzeci etap rozwoju (1810-1830) rozpoczął się po wojnach napoleońskich, w których Preßburg bardzo ucierpiał. W tym okresie wiodącą rolę w kreowaniu wydarzeń muzycznych zaczęło sprawować mieszczaństwo, formując nowe społeczne podstawy dla działalności muzycznej.

Wartym podkreślenia jest fakt, że zarówno w erze terezańskiej jak i józefińskiej Preßburg, historycznie należący niegdyś do habsburskich Węgier, pozostawał pod znacznym wpływem Wiednia. Biura kopistów wiedeńskich

⁴²⁷ W Preßburgu dotkliwy był zapewne nadzór państwa nad kościołem, uderzający w przywileje hierarchów kościelnych. Oznaczało to także zmniejszenie wydatków kościelnych, co – jak wiadomo – wpłynęło na ograniczenie działalności muzycznej preßburskiego arcybiskupa Batthyány.

zaopatrywały pressburskie kapele w utwory. W II połowie XVIII i na początku XIX wieku Preßburg stał się znaczącym centrum wyrobu instrumentów muzycznych. Działające tu słynne rodziny lutnicze, takie jak Leeb i Thier, stworzyły podstawy dla bratysławskiej szkoły lutniczej, która została ukształtowana pod wpływem sztuki lutniczej z Pragi, Cremony oraz Wiednia⁴²⁸. Wiedeńskie Towarzystwo Muzyczne oferowało członkostwo wielu muzykom pochodzącym ze stolicy Węgier, co oznaczało możliwość uczestniczenia w wiedeńskich koncertach Towarzystwa bądź wykonawstwo kompozycji ich autorstwa⁴²⁹.

Największa aktywność zespołów *Harmoniemusik* w Preßburgu przypada na drugą fazę rozwoju muzycznego miasta w epoce klasycyzmu. Wówczas ton życiu muzycznemu nadawały kapele arystokracji – księcia Alberta von Sachsen Teschen (słow. Albert Sasko-Těšínsky – pol. Albert Sasko-Cieszyński), Josepha Erdődy, rodu Grassalkowitz oraz kardynała księcia Batthyány. Albert Sachsen-Teschen znany był z założenia słynnej galerii *Albertiny*, gdzie odbywały się liczne przedstawienia teatralne i koncerty. Nie zachował się jednak zbiór muzyczny czy inwentarz utworów. Poza marginalnymi wzmiankami w obszernej korespondencji księcia Alberta z Marią Teresą i Józefem II brakuje wiadomości na temat życia muzycznego⁴³⁰.

Niestety, w przypadku kapel Erdődy, Batthyány i Grassalkowitz – i jest to niewątpliwie wielka strata dla historii muzyki klasycyzmu – zbiory muzyczne również nie przetrwały (zachował się jedynie inwentarz muzykaliów Batthyány). Możliwe jest natomiast zgromadzenie pewnej wiedzy na temat działalności tych zespołów muzycznych, w których (zwl. Batthyány i Grassalkowitz) zespoły *Harmonie* odegrały znaczącą rolę. Obraz ich działalności współtworzą wiadomości z różnych źródeł. Są to m.in.: informacje z ówczesnej prasy (*Preßburger Zeitung*, *Brünner Zeitung*), dokumenty zachowane w archiwach rodzinnych (księgi rachunkowe), źródła drukowane (Chr. Fr. Hüttenrauch,

⁴²⁸ Darina Múdry, *Dejiny hudobnej kultury na Slovensku - II Klasicismus*, op. cit., s. 24.

⁴²⁹ Adolf Meier, *Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány, in den Jahren 1776 bis 1784*, op. cit., s. 82.

⁴³⁰ Walter Koschatzky, *Herzog Albert von Sachsen-Teschen 1738-1822; Reichsfeldmarschall und Kunstmäzen*, Wiedeń 1982.

Geschichte des Faschings von Anfang der Welt bis auf das Jahr 1779, Preßburg 1779; J. N. Forkel *Musikalischer Almanach Deutschlands 1783*)⁴³¹.

Jednym z najsłynniejszych, ale i ze względu na niedobór materiału badawczego najbardziej tajemniczych, zespołów *Harmoniemusik* jest formacja wchodząca w skład kapeli rodu Grassalkowitz. Wzmianki o tej kapeli często można znaleźć na marginesie not biograficznych muzyków, ponieważ praca w tym zespole była przystankiem w karierze wielu artystów. Nie zachowały się takie źródła, jak inwentarz utworów, księgi rachunkowe dokumentujące wydatki na zakupów nut, instrumentów czy pensje muzyków. Wobec tych niedoborów całościowe zrekonstruowanie działalności tego zespołu wydaje się zadaniem niemożliwym. A historia tego zespołu niewątpliwie może budzić ciekawość, jeśli się zważy, że działali tu najbardziej znani w tym kręgu repertuarowym twórcy – Franciszek Kramarz i Georg Druchetzky.

W literaturze często pisze się o *Harmoniemusik* księcia bądź hrabiego⁴³² Grassalkowitza, co wobec faktu, że historię tego rodu w XVIII wieku tworzą: Antal⁴³³ I (1694-1771), Antal II (1734-1794) i Antal III (1771-1841) wymaga dokonania bliższej analizy źródeł z epoki.

Darina Múdra, pisząc o efektach reform Józefa II, które odbiły się na liczebności orkiestry Arcyksięcia Węgier, kardynała Josepha Batthyány'ego, wspomina także o zespole hrabiego Antona III Grassalkowitza: *Ten zamożny, lecz lekkomyślny spadkobierca dóbr rodzinnych przed 1796 rokiem zredukował składającą się z 24 członków, założoną przez swojego dziadka, orkiestrę, do ansamblu w typie Harmoniemusik*⁴³⁴. Jeśli ów zespół założył Antal I, to musiał to uczynić przed rokiem 1771. Jednak na podstawie przebadanych dotychczas

⁴³¹ Archiwa rodzinne znajdują się w Bibliotece Miejskiej w Budapeszcie.

⁴³² (...) *orchester grófov Grassalkovichovcov* (...) (W:) Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultury na Slovensku - II Klasicizmus*, op.cit., s. 19.

⁴³³ W literaturze często występuje imię Anton, jednak w archiwum rodzinnym pojawia się węgierski odpowiednik Antona - Antal.

⁴³⁴ Darina Múdra, *Das Ensemble des Zipser Gespans Stefan Csáky in der Ostslowakei in den Jahren 1771-1780*, (w:) *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa*, „Arolser Beiträge zur Musikforschung“, t. 10, red. F. Brusniak und K.-P. Koch, Sinzig 2004, s. 119. Zredukowanej kapeli przewodniczył klawecista Raimund Grießbacher (W:) Rudolf Flotzinger, Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, t. II, *Vom Barok zur Gegenwart*, op. cit., s. 147. Wiadomości o zredukowaniu kapeli pochodzą z *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796* i były wielokrotnie przedrukowywane. Por. Roger Hellyer, *Harmoniemusik Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 186.

źródeł, dotyczących tego tematu (archiwum rodowe), fakt ów nie znajduje potwierdzenia. W pracy Rudolfa Flotzingera i Gernota Grubera, pt. *Musikgeschichte Österreichs* – tom 2, *Vom Barok zur Gegenwart*, z której korzysta Darina Múdra, mowa jest o szczególnym znaczeniu Preßburga w czasach, kiedy miasto było stolicą Węgier. *Swoje siedziby miały tu kapele: księcia Alberta Sachsen-Teschen (do 1780), hrabiego Nepomuka i Josepha Erdödy, kardynała księcia Josepha Batthyány, i hrabiego, a później księcia Antona Grassalkovicsa*⁴³⁵. Jest tu zatem mowa o Antalu II, który najpierw był hrabią, natomiast w 1784 roku został mu nadany tytuł książęcy⁴³⁶. Wydaje się zatem, że kwestia założenia zespołu pozostaje wciąż niewyjaśniona⁴³⁷.

Konfrontacja wiadomości z różnych źródeł (archiwum rodzinne, rachunki wiedeńskiego Burgtheater, wiadomości z *Preßburger Zeitung*) dowiodła, że wzmożona działalność grassalkowitchowskiego kręgu muzycznego miała miejsce w latach 80. i 90. XVIII stulecia, czyli przypadała na dojrzałe lata Antala II. Z tego okresu pochodzi szereg świadectw aktywności koncertowej zespołu, a także informacje o tym, kto był kapelmistrzem. Do roku 1784 dyrektorem muzycznym pozostawał Joseph Zistler (1744?-1794). Przed nim zaś funkcję tę piastował Martin Schlesinger⁴³⁸, o czym informuje *Preßburger Zeitung* z 24 stycznia 1784 roku: *Pan Schlesinger, dyrektor muzyczny Pana Hrabiego Grassalkowitza, czarował swoimi skrzypcami serce i uszy osobliwym wdziękiem, przejrzyistością wykonania i podziwu godną biegłością (...)*⁴³⁹. Oznaczało by to, że – prawdopodobnie – kapela powstała na początku lat 80. (lub nieco wcześniej).

⁴³⁵ Ibidem.

⁴³⁶ Archiwum rodowe Grassalkovitz, P 429, *Grassalkovitz Család 1514-1886*, Dokument pt. *A hercegi cím elnyerője – otrzymanie tytułu księcia*. Węgierskie Archiwum Miejskie w Budapeszcie, s. 405.

⁴³⁷ W istocie nie można wykluczyć, że twórcą kapeli był Antal I (choć brak na to bezpośrednich dowodów). W epoce tereziańskiej w stolicy działało wiele orkiestr, i już wówczas na fali pewnej mody mógł powstać ten zespół. Jednak kwestia konstytucji wymaga analizy dokumentów rodowych z czasów Antala I.

⁴³⁸ Dalsi znani członkowie zespołu to wiolonczelista Anton Kraft i jego syn Nikolaus. Do jednych z najwybitniejszych twórców działających w tym zespole należą Georg Druschetzky i Johann Hummel, ojciec Johanna Nepomuka. (W:) Johann Ferdinand Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796. Te informacje pojawiają się w kilku opracowaniach. Por. Rudolf Flotzinger, Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, t. II, *Vom Barok zur Gegenwart*, Wien, s. 147, przyp. 51.

⁴³⁹ *Preßburger Zeitung*, 24 styczeń, 1784 roku: *Hr. Schlesinger, Musikdirektor bey Sr. Excellenz dem Herrn Grafen v. Grassalkovics bezauberte mit seiner eigentümlichen Anmuth, Deutlichkeit und bewunderungswürdigen Fertigkeit, auf der Violine, Herz und Ohren (...)*.

W *Preßburger Zeitung* z 17 marca 1784 roku znajduje się informacja o *Wielkiej Akademii Muzycznej* hrabiego (!) Grassalkowitza, na której wystąpił wirtuoz skrzypiec Joseph Zistler⁴⁴⁰. W drugiej połowie lat 80. kapelmistrzem zespołu był Georg Druschetzky – z tego czasu bowiem pochodzą relacje z preßburskich koncertów, podczas których dyrygował zespołem⁴⁴¹.

Zainteresowanie księcia Antala II – najogólniej mówiąc – życiem kulturalnym koresponduje z charakterologicznym obrazem księcia, jaki współtworzą dokumenty z archiwum rodowego. Wynika z nich bowiem, że nie zamierzał on poświęcić się sprawom majątkowym (w tym np. administrowaniu kopalniami) w takim stopniu w jakim uczynił to jego ojciec⁴⁴². Większość dóbr odziedziczonych po ojcu oddał w dzierżawę. Można stąd wnosić, że na pewno miał więcej czasu na kreację efektownych wydarzeń muzycznych czy nawet na udział w życiu towarzyskim. Około 1789 roku książę zakupił dom w Wiedniu⁴⁴³, co niewątpliwie otwierało drogę do regularnej obecności, np. w wiedeńskich Akademiiach muzycznych oraz do zaprezentowania swojej kapeli w gronie wiedeńskich znawców.

Wydaje się jednak, że częstsze pobyty w Wiedniu, a być może nawet przeniesienie do stolicy głównej siedziby księcia, wpłynęły na losy zespołu a ściślej na zmianę jego kierownictwa. Świadczą o tym następujące fakty. 15 listopada 1790 roku *Harmonie* Grassalkowitza występowała w Preßburgu, z okazji koronacji Leopolda II. Zaprezentowano wówczas nową *Harmonie* przeznaczoną na 21 instrumentów dętych, autorstwa kapelmistrza zespołu – Georga Druschetzky'ego. W kwietniu 1791 roku ów uroczysty koncert został dwukrotnie (16 i 17 kwietnia) powtórzony w wiedeńskim Burgtheater wspólnie z *Harmonie*

⁴⁴⁰ *Preßburger Zeitung* 22, 17 marzec 1784. Por. Mariane Pandi, Fritz Schmidt, *Musik zur Zeit Haydns und Beethoven in der Preßburger Zeitung*, op.cit., s. 184.

⁴⁴¹ Dorottya Somorjay, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, op. cit., s. 19.

⁴⁴² Z dokumentów zawartych w archiwum rodzinnym wynika, że twórcą potężnego majątku rodzinnego był Antal I, zwany *Grassalkowitzem wielkim* (węg. *nagy Grassalkovitz*). Dzięki niemu ród wszedł w posiadanie licznych dóbr (w tym kopalń) i cieszył się względami cesarzowej Marii Teresy. Właściwie można zaryzykować stwierdzenie, że jego progenitura, w osobach Antala II i III, bardziej wydawała niż pomnażała kapitał wypracowany przez *wielkiego Grassalkowitza*. Jednakże tym, kto zupełnie zrujnował majątek rodzinny, był Antal III. Jego utracjuszowski tryb życia doprowadził do bankructwa majątkowego rodziny (pierwszego i drugiego: *Első és második csődoper* – Pierwsze i drugie bankructwo). Pozostawił po sobie 500 000 ft. długów, która to suma po roku urosła do miliona. Archiwum rodowe, sygn. P 429, s. 403. 406.

⁴⁴³ Z tego roku bowiem pochodzą pierwsze rachunki dotyczące jego domu w Wiedniu. Sygn. P 429 – tytuł zbioru dokumentów: *Bécsi háza – 1789*. Dom w Wiedniu - 1789. Ibidem.

Eszerházy (pod auspicjami Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego). Jako piąty punkt programu wykonano *Harmoniemusik na 21 instrumentów, która została zagrana podczas uroczystości koronacyjnych cesarza w Preßburgu*, wykonawcy to członkowie *Harmonie* księcia Esterházy i księcia Grassalkowitz [org.Grassalkowitz]⁴⁴⁴. Mógł to być pożegnalny koncert Druschetzky'ego z tym zespołem, ponieważ wedle anonisu z *Preßburger Zeitung*, w lipcu tego roku, współpracował już z innym patronem, a mianowicie z arcybiskupem księciem Josephem Batthyány (później dyrygował jego orkiestrą⁴⁴⁵): 31 lipca [1791-MR], z okazji uroczystości świętego Ignacego w kościele pod wezwaniem św. Salwatora (...) Pan Druschetzky wykonał nową sztukę skomponowaną dla wirtuozerkiej *Harmonie* kardynała księcia prymasa Batthyany (...) ⁴⁴⁶.

A zatem przeprowadzka księcia do Wiednia mogła wiązać się z utratą kapelmistrza⁴⁴⁷. Około roku 1790 bowiem Grassalkowitz rozglądał się za nowym dyrektorem muzycznym, gdyż proponował wówczas tę posadę Josephowi Haydnowi⁴⁴⁸. Gdy to się nie powiodło – ponieważ Haydn okazał się lojalny wobec swojego patrona księcia Antona Eszerházy i propozycję odrzucił⁴⁴⁹ – funkcje dyrektora muzycznego objął wspomniany już w tym kontekście Franciszek

⁴⁴⁴ „Harmonie-Musik v[on] 21. Instrumenten v[on] Drushetzky, welche [in Preßburg] bey der Krönung des Kaisers execut.[iert] wurde, executiert von Harmonisten des F[ür]sten: Esterházy u[nd] F[ür]sten: Grasalkovitz. (W:) Hans Josef Irmen, *Harmoniemusik im Ukreis freimaurerischer Aktivitäten in Wien*, op. cit., s. 203. Por. Roger Hellyer, *The wind ensemble of the Esterházy Princes, 1761-1813*, op.cit., s. 16-17. Hellyer podaje trzy źródła tej informacji, m.in. *Theaterzettel* (afisz teatralny) z 17 kwietnia 1791 roku.

⁴⁴⁵ Dorottya Somorjay, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, op. cit., s. 19.

⁴⁴⁶ Herr Druschetzky produzierte ein von ihm neu komponiertes und für die virtuöse Harmonie Sr. Eminenzdes Herrn Kardinal v. Batthyany eingerichtetes grosses Art. (W:) *Preßburger Zeitung*, nr 63, 6 sierpnia 1791, s. 622. Digitales Forum Mittel Osteuropa [www.difmoe.eu].

⁴⁴⁷ Jak wiadomo, kariera zawodowa muzyków czeskich i morawskich w stolicy Monarchii nie należała do łatwych. Znany jest przypadek Franciszka Kramarza, który całe lata ubiegał się o posadę nadwornego kompozytora w stolicy Monarchii. Po rozstaniu się z zespołem Grassalkowitza działania zawodowe Druschetzky'ego wyraźnie skupiały się na ośrodkach węgierskich (Preßburg i Buda). Można zaryzykować stwierdzenie, że osiągnął on niewątpliwie sukces w tym kręgu muzycznym, a zatem jeśli był to jego własny wybór, to niewątpliwie był to wybór korzystny.

⁴⁴⁸ Roger Hellyer, *The Wind Ensembles of the Esterhazy Princes, 1761-1813*, op. cit., s. 16.

⁴⁴⁹ W istocie Haydn wykazał się wówczas zadziwiającą lojalnością, mimo kadrowych poczynąń księcia Antona (zwolnienia pracowników teatru i wszystkich muzyków). Jak wiadomo Haydn bardzo dbał o swoich muzyków i zapewne nie przypadła mu do gustu polityka nowego patrona środowiska muzycznego w tym ośrodku.

Kramarz, który trafił do wiedeńskiej *Harmonie* księcia Grassalkowitza około roku 1791⁴⁵⁰.

Mimo niezachowania się repertuaru, na podstawie informacji odnośnie koncertów zespołu i współpracy z wybitnymi artystami w dziedzinie kompozycji na instrumenty dęte, można przyjąć, że *Harmonie* Grassalkowitza mogła wpisywać się w wirtuozerski nurt w muzyce instrumentalnej. Dodatkowo zauważyć trzeba, że zespół brał udział w wydarzeniach o najwyższym prestiżu. Tak było podczas występu uświetniającego koronację króla Leopolda II i koncertu przed Wiedeńskim Towarzystwem Muzycznym, w którym wystąpiły połączone siły *Harmonie* grassalkowitchowskiej i Eszterházy. Na podstawie tych świadectw można zakładać, że książę Antal stworzył formację, która jako jedna z pierwszych nadała temu medium instrumentalnemu charakter koncertowy.

Niezwykle ważną postacią preßburskiego życia muzycznego był arcyksiążę Joseph (węg. József) Batthyány (1696-1765)⁴⁵¹. Działalność zespołów *Harmonie* pełniła bardzo ważną rolę w kreowanym przez niego życiu muzycznym, w którym zarysowują się trzy okresy:

1. Lata 1768-1778. Okazjonalna współpraca z różnymi zespołami w typie *Harmonie*, a także *Feldmusik* (występy zespołów wojskowych)
2. 1778-1784. Założenie orkiestry z kapelmistrzem Antonem Zimmermannem oraz z wirtuozerską reprezentacją sekcji dętej, formującej także zespół *Harmonie*.
3. 1790-?. Działalność zespołu *Harmoniemusik*

Lata 1768-1778

Joseph Batthyány pełnił najwyższe godności w węgierskim kościele rzymsko-katolickim. Był arcybiskupem Kalocsa (1760-1775) i Esztergom, prymasem królestwa Węgier (1776-1775), zajmował także wysokie godności kościelne w Gran i Steinamanger. W 1778 roku uzyskał miano kardynała, zostając w ten sposób najwyższym dostojnikiem kościelnym na Węgrzech. Jako polityk i wielki mówca objął także przewodnictwo szlachcie sprzeciwiającej się reformom

⁴⁵⁰ Była o tym mowa przy okazji *Harmoniemusik* wiedeńskiej.

⁴⁵¹ Jego ojciec, Lajos Batthyány (1696-1765) był ostatnim palatynem Węgier, wywodzącym się z wysokiej arystokracji. Natomiast jego wuja, generała Károly'a Batthyány'ego (1699-1777) Maria Teresa wyznaczyła jako nauczyciela Josepha II. (W:) Péter Halász, *Anton Zimmerman – Four Symphonies*, op. cit, s. 49.

Józefa II. Był patronem i organizatorem środowiska muzycznego i niezwykle ważną osobistością osiemnastowiecznego życia kulturalnego w Preßburgu.

Droga Josepha Batthyány'ego do najwyższych godności w hierarchii kościelnej i osiedlenia się w Preßburgu wiodła przez szereg ośrodków życia religijnego i kulturalnego. Zanim około 1778 roku arcybiskup stworzył w Preßburgu orkiestrę złożoną ze znanych wirtuozów oraz kompozytorów, podczas wcześniejszej działalności towarzyszyły mu kameralne formacje dęte w typie *Harmonie*. Wedle ksiąg rachunkowych, jako arcybiskup Kalocsa zatrudniał mały zespół, składający się z 2 ob. (lub klarnetów), 2 cr., 2 fg. Na listach płac pochodzących z lat 1768-1772 znajdują się: Anton Joseph Tischer, Simon Tischer, Andreas Binder, w latach 1768-1769 zaś zaangażowani byli tu także Sigl i Hermann⁴⁵². Wysokość gaż dla muzyków świadczy o tym, że arcybiskup był bardzo hojny: czterech z nich zarabiał rocznie 500 guldenów, Sigl – 300. Przez następne dwa lata (1772-1774) biskup musiał obejść się bez swojej kapeli, gdyż wolą Marii Teresy było oddelegowanie pięciu wybranych muzyków z tego zespołu do służb arcyksięcia Ferdynanda, gubernatora habsburskich prowincji w północnych Włoszech.

W roku 1774 Joseph Batthyány okazjonalnie wynajmował muzyków wojskowych, o czym świadczy kilka występów, o których pisano w *Preßburger Zeitung*. Utwory na zespół dęty wykonano 17 marca 1774 roku z okazji wizyty arcyksiężniczki Marii Christiny i gubernatora Alberta (prawd. Sachsen-Coburg) w pałacu Batthyány. *Preßburger Zeitung* z 23 marca tego roku odnotowała też występ kapeli dętej: (...) *Feldmusik, którą mogliśmy usłyszeć pod dyрекcją Pana kapelmistrza Glanza, została przyjęta niemalą owacją* (...). Księga rachunkowa natomiast precyzuje kwestię pochodzenia zespołu: *za przygotowanie muzyki z zespołem [Banda] regimentu Karolyi Panu kapelmistrzowi Klanzowi przekazuje się 34 fl.*⁴⁵³ Chodziło tu zatem o zespół generała Karolyiego Batthyány, dla którego tworzył Franciszek Kramarz. Dowiadujemy się o tym dzięki pracy Karela Padrty, który zrekonstruował karierę zawodową Kramarza. Wedle tych informacji podczas służby u hrabiego Karolyi w Pécs Franciszek Kramarz mógł w pełni

⁴⁵² Ibidem, s. 49.

⁴⁵³ Rennerne K. Várhidi, *Batthyány József hercegprímás pozsonyi és pesti pénztárkönyvének zenei adatai*, (w:), *Zenetudományi dolgozatok* 1999, Budapest 1999, s. 278. Por. Ibidem, s. 50.

oddać się kompozycji muzyki świeckiej, a także zyskał tu doświadczenie w pisaniu na *Harmonie*, o czym wiadomo z listów poprzednika na stanowisku kapelmistrza - Georga Glanza⁴⁵⁴.

W latach 1774-1776 arcybiskup współpracował z Theodorem von Lotzem, który na koncercie 9 kwietnia 1774 roku, jako *Kammermuzikus Sr. Exzellenz Erzbischof Grafen Batthyany*, wykonał koncert swojego autorstwa⁴⁵⁵. Do Lotza dołączyli następni dęści: Johann Michael Pum (klarnet i róg, *regens chori* Kalocsa), Franz Faber (trąbka, przeniósł się z Kalocsa do Preßburga), Paul Rauch (róg, skrzypce) oraz Carl Franz (baryton, opuścił Eszterhazę w 1776 roku). Arcybiskup ubiegał się wówczas u cesarzowej Marii Teresy o objęcie godności arcybiskupa Esztergom (wakujące od 1775 roku). *Placetum regni*, zasada odnowiona przez cesarzową, głosiła bowiem, że papież nie mógł mianować biskupów w krajach austriackich bez zgody władcy⁴⁵⁶. Nie przeszkadzało to jednak arcybiskupowi w dalszym budowaniu zaplecza muzycznego. Począwszy od 1774 roku wydawał rocznie coraz większe sumy na zakup nut. Widocznie – zauważa Péter Halász – czynił w ten sposób przygotowania, aby móc wypełniać wszelkie funkcje związane z nową posadą.

W roku 1776 Joseph Batthyány został mianowany arcybiskupem Esztergom. Z tej przyczyny *Preßburger Zeitung* poświęcała nowemu arcybiskupowi sporo uwagi, dzięki czemu dysponujemy licznymi relacjami z różnego rodzaju uroczystości i towarzyszącej im oprawie muzycznej. Wiadomo zatem, że w latach 1776-1777 życie muzyczne kreowane przez arcyksięcia wciąż zasadało się na działalności małej kameralnej *Harmonie*. Po uroczystościach inaugurujących objęcie godności arcybiskupiej, które miały miejsce w Nagyszombat, odbył się uroczysty koncert *muzyki tureckiej* w ogrodach pałacowych arcybiskupa. Zespół towarzyszył mu także w podróżach do zamku w Rohonc (lipiec 1776) oraz do Nagyszombat (październik 1777). Począwszy od 1777 roku w ogrodach pałacowych co tydzień, w piątek i sobotę wieczór, odbywały się koncerty otwarte dla publiczności(!). We wszystkich tych występach

⁴⁵⁴ Karel Padrta, *František Vincenz Kramář-Krommer. Studie k životopisným a slohovým otázkám*, op. cit., s. 33.

⁴⁵⁵ *Preßburger Zeitung* 12, 12 kwietnia 1775. Digitales Forum Mittel Osteuropa [www.difmoe.eu].

⁴⁵⁶ Henryk Wereszycki, *Historia Austrii*, Warszawa 1986, s. 149.

główną rolę pełnił zespół o kameralnej obsadzie, co oznacza, że arcyksiążę nie zatrudniał wówczas na stałe większej liczby muzyków na potrzeby wykonania utworów orkiestrowych (innych muzyków wynajmował okazjonalnie, jak przy okazji zaprezentowania *Litanii* Antona Zimmermana w lutym 1776 roku).

Lata 1778-1784

Działalność orkiestry arcybiskupa rozpoczęła się w roku 1778, z tego roku bowiem pochodzą pierwsze listy płac, świadczące o zatrudnieniu około 20 muzyków⁴⁵⁷. Potwierdzają to dodatkowe dane z dwóch źródeł: Chr. Fr. Hüttenraucha (1779) i J. N. Forkela (1783)⁴⁵⁸, poza tym zaświadcza o tym registry diecezjalne oraz artykuły z *Preßburger Zeitung*⁴⁵⁹. Liczba członków orkiestry wahała się od 19 do 23. W ramach tego zespołu niektórzy muzycy, z racji funkcji, jakie pełnili, zostali wyróżnieni znacznie podwyższonymi pensjami: dyrektor administracyjny Jozef Zistler otrzymywał 1000 guldenów rocznie, kapelmistrz Anton Zimmerman od 500 do 600, natomiast dyrektor sekcji instrumentów dętych Theodor von Lotz pobierał 600, a w 1783 roku – 500 guldenów. Poza tym zwiększone apanaże otrzymywali także wirtuozi Hammer, Schaudig i Czerwenka.

Wprawdzie wedle ówczesnej praktyki instrumentalisci mieli zazwyczaj opanowaną grę na kilku instrumentach⁴⁶⁰, to jednak w składzie podstawowym orkiestry można dostrzec faworyzację – przynajmniej liczebną – instrumentów dętych. Znalazło się tu bowiem ośmiu⁴⁶¹ muzyków grających na instrumentach

⁴⁵⁷ Archiwum rodu Batthyány w Miejskim Archiwum w Budapeszcie. Sygn. P 1318 (znajdują się tu rachunki z lat 1765-1799). Z tych źródeł korzystał Adolf Meier (op. cit., 81-89), natomiast całościowego zestawienia płac muzyków z lat 1778, 1780, 1781-1783 dokonał Péter Halász, *Anton Zimmermann – Four Symphonies*, op. cit., s. 52. Wedle tego autora – wbrew dominującemu w literaturze pogładowi (np. Rudolf Flotzinger, Gernot Gruber, op. cit., s. 147) – nie ma żadnych dowodów na to, że to Anton Zimmerman dokonywał rekrutacji muzyków do zespołu.

⁴⁵⁸ Chr. Fr. Hüttenrauch, *Geschichte des Faschings von Anfang der Welt bis auf das Jahr 1779*, Preßburg 1779. J. N. Forkel *Musikalischer Almanach Deutschlands 1783*. Por. Péter Halász, op.cit., s. 51. Co ciekawe w *Geschichte des Faschings* autor dokonuje rozróżnienia na „wirtuoza” i „koncercistę” (*concertist*). Na listach są oni oznaczeni jako „V” oraz „C”.

⁴⁵⁹ Ibidem, s. 51.

⁴⁶⁰ O artystach grających na kilku instrumentach pisze J. N. Forkel, *Musikalischer Almanach Deutschlands 1783*. Por. Ibidem, s. 51.

⁴⁶¹ Adolf Meier, *Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány, in den Jahren 1776 bis 1784*, op. cit., s. 83, twierdzi, że 9, bowiem Antona Zimmermana uznaje on za skrzypka.

smyczkowych, natomiast piętnastu zatrudniono jako dęciistów. W składzie tej sekcji zatem znaleźli się trzej oboiści-wirtuozi: Albert Schaudig oraz dwaj bracia Teimerowie, Johann i Phillip⁴⁶². Przy konstruowaniu sekcji dętej arcybiskup korzystał z usług sprawdzonych już wcześniej muzyków, jak m.in. klarneciści: Theodor von Lotz (grał też na altówce) oraz Johann Michael Pum (klarnecista, także skrzypek, flecista i waltornista!). Waltornistami zostali Anton i Ignaz Beckowie, Paul Rauch (także skrzypek) oraz Carl Franz⁴⁶³ (baryton). Poza tym wśród dęciistów zatrudnieni byli także trębacze Franz Faber i Johann Klepp oraz fagociści Johann Michael Jahn (od 1778), dwa lata później dołączył wirtuoz tego instrumentu Franz Czerwenka (zarabiał 700 guldenów rocznie, grał prawdopodobnie także na skrzypcach) oraz Joseph Spadny. Warto tu na marginesie zauważyć, że zróżnicowanie uposażeń muzyków dowodzi dobrego rozeznania kwestii umiejętności muzycznych. Wprawdzie dziwić może nieco tak wysoka gaża, jaką otrzymywał Josef Zistler za zajmowanie się administracją kapeli, zwłaszcza w porównaniu do niskiej pensji kapelmistrza, uznanego wówczas kompozytora, Antona Zimmermanna. Lecz być może – jak zauważa Adolf Meier – uwzględniono fakt, iż Zimmerman mógł czerpać dochody z tytułu dodatkowych funkcji, jakie pełnił (był organistą katedry)⁴⁶⁴. Jednak w większości przypadków zwiększenie pensji wydaje się uzasadnione doświadczeniem, umiejętnościami, a po części także i sławą niektórych muzyków. Istotne jest jednak to, że w tym środowisku muzycznym, już latach 1778-1783 zawód muzyka nie tylko funkcjonował jako autonomiczna profesja, ale dokonano tu także wręcz dosłownego oszacowania twórczego i wykonawczego potencjału artystów.

Nie ulega wątpliwości, że tak spektakularna obsada sekcji dętej w kapeli arcybiskupa Batthyány wynikała z koncepcji stworzenia „zespołu w zespole” –

Wedle Pétera Halásza nic nie potwierdza takiej teorii. (W:) Péter Halász, *Anton Zimmermann – Four Symphonies*, op. cit., s. 51, przyp. 40.

⁴⁶² Jan i Filip Teimer znajdują się wśród muzyków działających na dworze księcia Schwarzenberg na zamku w miejscowości Český Krumlov (od lutego 1783 roku). Jiří Zálaha, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, op. cit., s. 53.

⁴⁶³ Wiadomości o niezwykłej karierze tego muzyka znajdują się w części o fenomenie *Harmoniemusik* na Morawach (diecezja ołomuniecka, kadencja biskupa Hamiltona).

⁴⁶⁴ Adolf Meier, *Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány, in den Jahren 1776 bis 1784*, op. cit., s. 85.

*Harmoniemusik*⁴⁶⁵. Z całą pewnością też została w ten sposób stworzona bardzo wszechstronna grupa instrumentalistów. Orkiestra z powodzeniem wykonywała ówczesne dzieła symfoniczne podczas wielkich koncertów, natomiast wirtuozi i soliści, którzy wchodzili w jej skład, mogli popisać się umiejętnościami solistycznymi i kameralistycznymi (m.in. w *Partitach* na *Harmonie*) podczas występów na świeżym powietrzu.

Autor *Geschichte des Faschings von Anfang der Welt bis auf das Jahr 1779* tak charakteryzuje postać Josepha Batthyány oraz życie muzyczne któremu patronował i jakie kreował: *Ów wielki znawca sztuki i szczególny afirmator muzyki posiadał kapelę, która złożona była z tak wielu ludzi wpływowych i wirtuozów, że z pewnością trudno o drugi taki zespół w Europie. Jego eminencja pozwala na obecność wśród publiczności każdemu przyzwoicie odzianemu... Zimą dwa razy w tygodniu w jego Pałacu odbywa się koncert, latem natomiast szczególnie w niedzielę w ogrodach jego eminencji poza miastem możemy słuchać nie tylko nowych znakomitych dzieł przybyłych z Rzeszy, Francji i Włoch ale także możemy mieć przyjemność [podziwiać-MR] dzieła naszego Zimmermanna, Spergera i Schrottenbacha*⁴⁶⁶.

Wszechstronność orkiestry powstałej w środowisku Josepha Batthyány. pozwalała na sformułowanie bardzo różnorodnego programu koncertowego. Jednym z takich koncertów była Akademia muzyczna, 15 marca 1778 roku, w nowowytbudowanym *Schauspielhaus*. W rubryce „wiadomości regionalne” *Preßburger Zeitung* poświęcono temu wydarzeniu wiele miejsca. Recenzent szczegółowo komplementował poszczególne pozycje koncertu zorganizowanego z okazji *wyjątkowej sztuki wirtuoza Josepha Kempfera, którego talent gry na kontrabasie był oklaskiwany w wielu miejscach*. Wystąpiła wówczas orkiestra prymasa licząca 40 (!) muzyków. Oto program na podstawie recenzji z *Preßburger Zeitung*:

- sinfonia [*Symphonie*] z francuskiej opery Pana Martiny [Jean Paul Gilles Martiny] pt. Heinrich IV;

⁴⁶⁵ Do konkretyzacji muzycznej tej koncepcji doszło we wczesnych symfoniach Antonna Zimmermana, gdzie w cząstce trio następuje redukcja obsady do sektetu *Harmonie*.

⁴⁶⁶Chr. Fr. Hüttenrauch, *Geschichte des Faschings von Anfang der Welt bis auf das Jahr 1779*. (bez danych wydawniczych). Por. Ibidem, s. 86.

- utwór z fanfarami i werblami⁴⁶⁷ (*mit Pauken und Trompeten*),
- koncert na kontrabas autorstwa Kempfera w jego wykonaniu;
- symfonia Zimmermanna;
- koncert obojowy *Le Prima* wykonany przez Schaudiga;
- duet w wykonaniu Pana Kempfera (*violone*) i Stephana Förscha (*viola*);
- ośmiogłosowe concertino na kontrabas i skrzypce (Zistler);
- symfonia Dittersa;
- występ *Harmonie*⁴⁶⁸.

Praktyka muzyczna artystycznego środowiska arcybiskupa Batthyány odpowiadała modelowi kapeli arystokratycznej. Oznaczało to organizacje Akademii muzycznych oraz koncertów na specjalne okazje. Do roku 1780 życie koncertowe skupiało się w starej rezydencji. W roku 1781 natomiast wybudowano nową, wystawną siedzibę, do której przeniesiono wydarzenia muzyczne. Z okazji poświęcenia nowego pałacu odbyła się wielka uroczystość, na której gościła arcyhrabina Maria Christina i Albert Sachsen-Coburg. (dziś w tej rezydencji znajduje się Biblioteka i Archiwum Miasta Preßburga). Latem organizowano w pałacowych ogrodach koncerty, do których dostęp miała szeroka publiczność.

Batthyány kreował także wydarzenia o charakterze rozrywkowym i towarzyskim, zbliżające środowiska świeckie i duchowne. Jednym z takich przedsięwzięć było zaproszenie miejskiej arystokracji na rejs statkiem do oddalonych o godzinę drogi od Preßburga dóbr w Bistorf. Podczas rejsu artyści zgromadzeni na statkach wykonywali bliżej nieokreślony repertuar, mieszczący się wszakże w ramach owego częstego pojęcia *Freiluftmusiken* (w tym wypadku jednak była to raczej *Muzyka na wodzie*⁴⁶⁹). Wedle relacji z *Brünner Zeitung* z 8 sierpnia 1781 roku atrakcjami rejsu były występy z *fanfarami i werblami* oraz *muzyka turecka* (muzycy byli przebrani w stroje tureckie), co prawdopodobnie oznaczało *Harmonie* z towarzyszeniem instrumentów tureckich.

⁴⁶⁷ Proponuję taki przekład idiomatycznego wyrażenia niemieckiego *mit Pauken und Trompeten*. Pochodzi z książki I. Bednarka i St. Sokołowskiego pod tym samym tytułem.

⁴⁶⁸ Program koncertu z recenzji w dziale *Inlandische Begebenheiten* (W:) *Preßburger Zeitung* z 18 marca 1778. Por. Ibidem, s. 86.

⁴⁶⁹ W *Musical Manual or Technical Directory* (London 1826), Thomas Busby definiuje pojęcie „muzyki na wodzie”: *Muzyka skomponowana na potrzeby wodnej wycieczki, która zawsze wykonywana jest przez instrumenty dęte: rogi, klarnety i fagoty*. Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band In the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 361-362.

O świeckim charakterze działalności orkiestry biskupiej świadczy również repertuar, o którym wnioskować można na podstawie dokumentu znajdującego się w archiwum rodowym (sygn. P 1313) pt. *Catalog über die Musicalien und Inventarium über die musikalischen Instrumenten, welche sich hier in Pest in der Musicalien und Instrument Kasten Seiner hochfürstlich Eminenz befinden von Anno 1798*. Jest to katalog sporządzony przez Georga Druschetzky'ego, który pozostawał wówczas tj. od 1790 roku, na służbie u arcybiskupa. Ów katalog sumuje całość repertuaru wykonywanego zarówno w latach działalności orkiestry arcybiskupa jak i utwory, które wykonywał zespół założony w 1790 roku. W katalogu znajdują się trzy grupy kompozycji:

- 130 utworów orkiestrowych;
- 380 utworów na *Harmonie* (*Partity* oraz transkrypcje operowe i baletowe);
- 144 tańce.

Większość utworów zawartych w pierwszej grupie pochodzi z lat aktywnego życia koncertowego orkiestry arcybiskupa. Przeważają tu dzieła skomponowane przez artystów pozostających na batthyanowskiej służbie i tworzących dla tego zespołu: Antona Zimmermanna (11 utworów), Johannesa Spergera (18 symfonii⁴⁷⁰). W tej grupie znajdują się także dzieła artystów funkcjonujących w pobliskich kręgach arystokratycznych – np. J. Haydn (kapela księcia Eszterházy - 7 symfonii), J. B. Vanhall (kapela hrabiego Erdődy – 11 utworów). Poza tym katalog dowodzi, że wykonywano symfonie: Carla Stamitza, J.G. Langa, M. A. Guenin'a, (?) Kurzweila (nadworny kompozytor Grassalkowitza) i Ignaza Pleyela. Wedle katalogu, w repertuarze orkiestry dokonała się nadzwyczajna recepcja dzieł francuskich np. Jean-Paul-Martiniego, które – podobnie jak symfonie: Capuzziego, Hoffmeistera, G. Demachiego, G.G. Cambiniego (symfonie koncertujące) i J. Spergera – mogły funkcjonować jako edycje wydawnicze⁴⁷¹.

W grupie utworów na *Harmonie* wykonywanych w latach działania orkiestry jednym z najbardziej płodnych twórców był Johann Matthias Sperger (1750-

⁴⁷⁰ Meier – 18, Halász – 11.

⁴⁷¹ Wiele z wpisów katalogowych koresponduje z istniejącymi wydawnictwami z tego czasu. Dzięki tej analizie porównawczej dokonanej przez Pétera Halásza (*Anton Zimmermann*, op. cit., s. 58) można zrekonstruować sporą część symfonicznego repertuaru orkiestry.

1812)⁴⁷². Urodził się w morawskim miasteczku Feldsberg (Valtice), gdzie zyskał podstawową edukację muzyczną i pierwsze doświadczenia praktyczne. Swoje umiejętności doskonalił na studiach w Wiedniu, gdzie studiował kompozycję u Albrechtsbergera oraz pobierał lekcje gry na kontrabasie u Pichelbergera i Mandla. Po ukończeniu studiów rozpoczął działalność w Preßburgu, gdzie z czasem stał się powszechnie znany jako wirtuoz kontrabasu. Poza tym w formacji *Harmoniemusik* wykonywał partię fagotu⁴⁷³.

Preßburskie lata muzycznej aktywności Spergera zaowocowały stworzeniem wielu utworów, w tym szczególnie sporo uwagi poświęcił kompozytor twórczości na *Harmonie*, czego owocem są 42 *Partity*. Obsada tych utworów waha się od kwintetu do klasycznego oktetu. Obsada instrumentów dętych, charakterystyczna dla *Partit*, pojawia się także w dwóch symfoniach⁴⁷⁴.

W roku 1783 finansowe konsekwencje reform Józefa II (ograniczenie wydatków biskupstwa) spowodowały redukcję składu o połowę. Liczba wiolinistów pozostałych na służbie pozwalała na stworzenie kwintetu. W 1784 roku, w styczniowej *Preßburger Zeitung* znalazła się informacja o „rozwiązaniu zespołu arcybiskupa”. Wielu muzyków znajdowało wówczas zatrudnienie w innych służbach książęcych w Preßburgu (Erdödy) a także w ośrodkach na terenie Niemiec i Austrii⁴⁷⁵.

⁴⁷² Twórczości tego kompozytora poświęcono wiele uwagi w pracach z tego zakresu tematycznego. Adolf Meier, *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*, Worms 1969, s. 159-191. A. Meier i Th. Eitelfriedrich, *Thematisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Johannes Sperger (1750-1812)*, Michaelstein 1990.

⁴⁷³ Adolf Meier, *Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Joseph Batthány, in Jahren 1776 bis 1784*, op. cit., s. 87-88.

⁴⁷⁴ Ibidem, s. 87.

⁴⁷⁵ Na przykład dla Johanna Spergera rozpoczęła się wówczas długa droga w poszukiwaniu ostatecznego miejsca pracy. Najpierw znalazł się na służbie u księcia Erdödy w Kohfidisch (1783-1786), później działał w ośrodkach: włoskich, wiedeńskich, w Lipsku i Berlinie (gdzie występował wiele razy przed Fryderykiem Wilhelmem II). W 1789 roku znalazł stałe zatrudnienie na dworze księcia von Mecklenburg-Schwerin w Ludwigslust, gdzie działał do śmierci w 1812 roku. Niezwykłym gestem było zezwolenie arcybiskupa, aby Sperger mógł zabrać ze sobą cały dorobek kompozytorski stworzony dla zespołu batthyanowskiego (W:) Ibidem, s. 88. Utwory Spergera można dziś odnaleźć m.in. w Badische Landesbibliothek w Karlsruhe. Jak dowodzą tego katalogi utworów muzycznych dworu Donaueschingen (1804), partity Spergera były wykonywane także na tym dworze.

Lata 1790-?

Wspomniana przy okazji zespołu księcia Grassalkowitza recenzja z *Preßburger Zeitung* (6 sierpnia 1791), dokumentująca podjęcie współpracy z arcybiskupem przez Georga Druschetzky'ego nie przypadkowo dotyczyła występu *Harmoniemusik*. Ta część inwentarza bowiem, która dokumentuje działalność kapeli stworzonej w 1790 roku oznacza przede wszystkim utwory z tego zakresu repertuarowego (gł. *Partity*). Gdy Georg Druschetzky dokonał inwentaryzacji zbiorów muzycznych biskupa w 1798 roku, w repertuarze *Harmonie* znajdowało się już wiele nowych utworów. Ogółem około 220 kompozycji, w tym 140 *Partit*, pochodzi z późniejszego okresu działalności (od 1790). Natomiast spośród owych 140 *Partit* – 100 to kompozycje pióra Druschetzky'ego (!).

Mało jest świadectw dotyczących działalności zespołu z lat 90. Prawdopodobnie warunki ekonomiczne biskupstwa pozwalały tylko na stworzenie bardzo ograniczonego liczebnie zespołu i nie była już możliwa rekonstrukcja rozbudowanego aparatu orkiestrowego, który funkcjonował w latach 1778-1784. Arcybiskup Batthyány był wielkim admiratorem muzyki i jej koneserem, szczególną sympatią darzył niewątpliwie brzmienie zespołu dętego. Można zatem założyć, że gdy kłopoty finansowe zmusiły go do rozwiązania orkiestry, jedynym pocieszeniem stała się ta bardzo lubiana przezeń forma muzyki instrumentalnej.

Podsumowując, zespoły dęte towarzyszyły arcybiskupowi Batthyány przez wszystkie lata jego aktywności w dziedzinie organizacji życia muzycznego. Co zaś zupełnie niezwykle, we wczesnym okresie arcybiskup wynajmował muzyków wojskowych lub całe formacje *Feldmusik* do oprawy swoich uroczystości o charakterze dworskim i kościelnym (np. jubileusz kurii). Jest to – jak się wydaje – bardzo szczególny dowód styczności środowiska wojskowego, gdzie praktyka owych zespołów rozwijała się już od dziesięcioleci, z arystokratycznym i artystycznym środowiskiem muzycznym. Przy tej okazji zaznacza się dobrze znana w historii *Harmoniemusik*, czysto użytkowa funkcja *Harmonien*, które grały z okazji albo dla uświetnienia jakiegoś wydarzenia o charakterze pozamuzycznym. Wydaje się jednak, że taki kontekst wykonawczy nie wyczerpuje socjologicznego potencjału zawartego w *Harmoniemusik*. Koncert z 1778 roku, na którym wystąpił kontrabasista Kempfer, a orkiestra arcybiskupa wystąpiła w 40-osobowym składzie, skończył się przecież występem *Harmonie*.

Na uwagę zasługuje liberalny stosunek arcybiskupa do sztuki muzycznej, gdyż pozwalał on uczestniczyć w koncertach także tzw. niższemu warstwowi społecznemu, co w latach 70. i 80. nie było w życiu koncertowym powszechne. Jeśli zaś idzie o dobór muzyków, a zarazem budowanie zespołu muzycznego, nieprawdopodobne wydaje się, by mógł czynić to ktoś poza hierarchią. Artyści zatrudnieni do jego orkiestry, w tym przede wszystkim artyści z kręgu *Harmonie*, wywodzili się z zespołów, z którymi arcybiskup współpracował wcześniej jako biskup (Esztergom czy Kalocsa). Może to świadczyć o osobistym zaangażowaniu w dbałość o wysoki poziom wykonawczy. Warto także zauważyć, że, gdy orkiestra uległa rozwiązaniu, arcybiskup nie robił muzykom żadnych przeszkód w znalezieniu nowego zatrudnienia. Adolf Meier sugeruje, że troszczył się o ich niepewną przyszłość, a nawet pomagał w ich przeniesieniu do innych służb⁴⁷⁶.

Pod pojęciem *kapela arystokracji Erdődy*, które spotkać można w ogólnych opracowaniach dotyczących życia muzycznego Preßburga drugiej połowy XVIII, kryje się kilka zespołów, którym patronowali różni członkowie rodu. Nazwisko rodowe Erdődy pojawia się wielokrotnie w różnych kontekstach (nie zawsze muzycznych), przy okazji biografii takich kompozytorów, jak np. Mozart, Beethoven⁴⁷⁷ czy Haydn⁴⁷⁸. Zagadnieniem kultury muzycznej rodu Erdődy w II połowie XVIII stulecia zajął się Herbert Seifert⁴⁷⁹. Dzięki jego badaniom wiadomo, że patronami muzycznymi posiadającymi zespoły i orkiestry byli bracia Ladislaus i Ludwig oraz przedstawiciele młodszej linii, Johann Nepomuk oraz jego syn Joseph von Erdődy.

Na służbie Ladislausa (1746-1786) pozostawał Ignaz Pleyel, którego hrabia wysłał, aby pobierał nauki u samego Haydna. Hrabowie Ladislaus i Ludwig

⁴⁷⁶ Ibidem, s. 85. Jeśli zważyć, jak bujna była kariera jego muzyków, większość z nich znalazła bowiem zatrudnienie prawie natychmiast, to można z bardzo dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że arcybiskup użył swoich rozlicznych kontaktów, aby pomóc artystom.

⁴⁷⁷ Ludwig van Beethoven szczególną sympatią darzył Anne Marie Erdődy. Odwiedzał ją w wiedeńskim domu i grywał na muzycznych wieczorach w jej salonie (była pianistką amatorką). Stefania Łobaczewska, *Beethoven*, Kraków 1983, s. 104.

⁴⁷⁸ W 1797 roku powstało 6 kwartetów smyczkowych (Hob. III: 75-80), które zostały wydane jako op. 76, z dedykacją dla hrabiego Erdődy. (W:) Karl Geiringer, *Haydn*, tłum. Ewa Gabryś, op. cit., s. 344.

⁴⁷⁹ Herbert Seifert, *Die Verbindungen die Familie Erdődy zur Musik*, „Haydn-Jahrbuch“, t. 10, 1978, s. 151-163.

przebywali w różnych majątkach należących do rodu⁴⁸⁰, np. w Kreutz (Kriżewci, w Chorwacji) i w Varasdin⁴⁸¹, w których odbywały się okolicznościowe występy. Wśród owych wydarzeń brak jednak dowodów obecności formacji *Harmonie*. Świadczy o tym repertuar, w którym znajdowały się: sto symfonii, koncerty, concertina, kwintety, kwartety, niemieckie i włoskie opery, oratoria i msze. Jak dowodzi tego inwentarz, hrabiowie nie posiadali instrumentarium potrzebnego do wykonania *Harmoniemusik*. W ich posiadaniu znajdowało się: 2 skrzypiec, 2 wiolonczele (org. *basseteln*), kontrabas, altówka, 4 waltornie, fortepian oraz *zupełnie nowa, świetnie nastrojona Harmonika*⁴⁸².

Dęciaków zatrudniał Ludwig Erdödy (1749-1794), brak natomiast bezpośrednich dowodów na występy *Harmonie*. Zarówno Ladislaus, jak i Ludwig byli aktywnymi członkami a zarazem założycielami łóż masońskich. Mistrzem i założycielem loży *Pod złotym krukiem* (*Zum golden Rab*) w Eberau był hrabia Ludwig, natomiast jej sekretarzem w latach 1777-1778 był wirtuoz skrzypiec Anton Zistler (wirtuoz skrzypiec o tym samym nazwisku, co działający u biskupa – Joseph). O muzykach pozostających w służbach hrabiego dowiadujemy się na podstawie wykazów członków właśnie tej eberauowskiej loży masońskiej z 1785 roku, gdzie spośród 58 braci, pięciu to muzycy zatrudnieni u hrabiego. Pojawiają się tu animatorzy znani także z wcześniej omawianych środowisk: Martin Schlesinger (1754-1818), wcześniej dyrektor muzyczny Grassalkowitza (pozostał w służbach u hrabiego Erdödy bardzo długo, prawdopodobnie aż do jego śmierci). Tuż po rozwiązaniu orkiestry batthyjanowskiej trafił tu także Joseph Sperger. Pracował na dworze hrabiego Ludwiga do 1786 roku. Jego utwory skomponowane dla hrabiego przeznaczone są na 2 skrzypiec, 2 rogi i 2 oboje. Główną siedzibą hrabiego Ludwiga była rezydencja w Kohfidisch. W jego służbach pozostawali też muzycy grający na instrumentach dętych (np. słynny oboista Andre), lecz nie zachowały się świadectwa występów *Harmonie*.

Hrabia Johann Nepomuk, *kaiserlicher Kämmerer*, a także *Kämmerer* królestwa Węgier, cztery lata przed śmiercią powołał do życia teatr operowy. W

⁴⁸⁰ W pałacu książąt w Budapeszcie mieści się dziś Instytut Muzykologii.

⁴⁸¹ Hrabia Ladislaus był zarządcą Komitatu Kreutz oraz Varasdin.

⁴⁸² *Wiener Zeitung*, 6 sierpień, 1788. Por. Herbert Seifert, *Die Verbindungen die Familie Erdödy zur Musik*, op. cit., s. 152.

krótkim czasie wystawił około 60 przedstawień operowych i singspieli. Działalność operowa została omówiona przez Herberta Seiferta⁴⁸³. Na podstawie tych badań wiadomo, że Johann Nepomuk nie zatrudniał dęclistów. Jego orkiestra składała się z 2 skrzypiec, 2 altówek, wiolonczeli, kontrabasu oraz dwóch trąbek. Powstaje pytanie: jak wykonywano tak obszerny repertuar operowy (bez instrumentów dętych). Otóż do roku 1788 wypożyczano dęclistów ze stacjonującego w Preßburgu austriackiego regimentu piechoty (poza trębaczami). W tym samym roku dokonano zarazem obsadowych zmian wewnątrz orkiestry, dzięki którym powstała sekcja dęta. W ramach restrukturyzacji do grupy dętej orkiestry teatralnej przeszli: skrzypek, altowiolista oraz trębacz. Aby zastąpić ich na tych pozycjach zatrudniono nowych muzyków. Poza tym, przyjęto także siedmiu nowych dęclistów (z trąbek zrezygnowano).

Czy wokół bogatego życia teatralnego inspirowanego przez Johanna Nepomuka znajdowało się miejsce dla występów *Harmonie*, zwłaszcza po roku 1788, kiedy orkiestra teatralna dysponowała już odpowiednim instrumentarium oraz potencjałem wykonawczym? Niniejsza relacja z *Hochkräflische-Erdödysscher Almanach auf das Jahr 1787*⁴⁸⁴ zaświadcza o obecności *Harmonie* w życiu koncertowym. Jest to zarazem odpowiedź na pytanie, czy w pałacu Erdödy odbywały się akademie muzyczne. Oto program koncertu z 9 listopada 1787 roku, który odbył się tuż po przedstawieniu krótkiej opery *Circe und Ulysses*:

1. *Eine Symphonie*
2. *Einige Stücke von der Harmonie des löbl. deutschmeisterischen Infanterie-Regiments*
3. *Eine Baß-Arie von Herrn Meyr gesungen.*
4. *Einige Stücke auf der Posaune von Herrn Hoseph Rotter geblasen*
5. *Eine Aria von Demoiselle Matharina Schröfl gesungen (...)*⁴⁸⁵
6. *(!) Abermal einige Harmonie stücke*
7. *Ein Konzert auf dem Walthorn von Herrn Rust*⁴⁸⁶ *geblasen*

⁴⁸³ Ibidem, 151-163.

⁴⁸⁴ *Hochkräflische-Erdödysscher Almanach auf das Jahr 1787*, s. 63. Por. Ibidem.

⁴⁸⁵ (...) *durch die sie die Zufriedenheit die hohen Gäste so sehr gewonnen, daß sie sogleich wiederholen werden mußte.* [Którym to występem szanownych gości tak ukontentowała, że musiała ów występ powtórzyć]. Por. Ibidem, s. 155.

⁴⁸⁶ Zatrudniony w teatrze jako drugi skrzypek.

8. *Eine zweite Arie von Demoiselle Matharina Schröfl gesungen*
9. *Zum gänzlich Beschluß ein Marsch mit ganzer Harmonie.*

Praktyka zespołów *Harmonie* nie była z całą pewnością istotną częścią działalności kapel Erdődy (Ladislaus, Ludwig, Johann Nepomuk). Zapotrzebowanie na ten rodzaj występów mogło być po części zaspokajane przez *Harmonien* regimentów wojskowych, które - jak dowodzą tego świadectwa Erdődy, ale i relacje z wczesnych lat działalności arcybiskupa Batthyány – regularnie uczestniczyły w życiu koncertowym. Na podstawie pierwszych lat działalności zespołu operowego Erdődy wiadomo, że *oboisci regimentowi* mogli zastępować sekcję dętą w teatrze. Członkowie orkiestry zaś, na zasadzie fakultatywnej, tworzyli formację *Harmonie* na potrzeby okolicznościowych, ale i koncertowych przedsięwzięć.

6.5. Szkoła muzyczna hrabiego György Festeticsa w Keszthely

Dotychczas przytoczone wiadomości o praktyce muzycznej formacji *Harmoniemusik* mogłyby dotyczyć każdego innego ośrodka na terenie Monarchii Habsburskiej⁴⁸⁷. Węgierski kontekst kulturowy nie wpłynął na jakąkolwiek istotną zmianę w strukturze organizacyjnej, repertuarze czy obsadzie grup instrumentalnych. Na tym tle nieco inaczej przedstawia się recepcja *Harmoniemusik* w kręgu kultury muzycznej hrabiego György'ego Festeticsa w Keszthely (południe Węgier, niedaleko Balatonu).

György czy też Georg Festetics był synem *Kammerpräsidenten* Paula Festetics z miejscowości Tolna, któremu cesarzowa Maria Teresa, w uznaniu zasług w zakresie hodowli drzew owocowych i jedwabników, w roku 1749 nadała godność hrabiego. Hrabia Georg poświęcił się najpierw karierze wojskowej, którą zakończył jako *Oberleutnant* husarów. Po zakończeniu służby wojskowej zajął się zarządzaniem odziedziczonymi po ojcu dobrami. Był humanistą i zwolennikiem reformatorskich idei Marii Teresy i Józefa II, czyli poprawy edukacji, administracji i

⁴⁸⁷ Kwestia liberalizmu arcybiskupa Batthyány np. w kwestii swobody dostępu szerokiej publiczności do wydarzeń muzycznych, a także wczesna emancypacja muzyków ze statusu służącego, także nie jest właściwością tylko tego regionu, wszakże arystokraci z niektórych ośrodków czeskich także słynęli z tolerancji wobec swoich muzyków (np. książę Schwarzenberg).

wymiaru sprawiedliwości. Opowiadał się za zniesieniem pańszczyzny i wolnością religijną oraz (!) ograniczeniem tortur. Jako typowy przedstawiciel absolutyzmu oświeconego, przeciwstawiał się samowolnemu postępowaniu *najlepszego z narodów*⁴⁸⁸. Wszystkie te idee starał się urzeczywistnić w postaci konkretnych przedsięwzięć. W 1787 roku w zamku, który odziedziczył po ojcu, umieścił instytucję o charakterze rolniczym *Georgikon*, gdzie powstała szkoła rolnicza, w której nauczać mieli m.in. wykształceni ekonomiści.

Poza tego rodzaju zainteresowaniami, hrabia był wielkim miłośnikiem muzyki i innych sztuk, w tym poezji. Pod koniec życia zgromadził w Keszthely pisarzy węgierskich i wyprawił wówczas wielkie święto literatów pod nazwą *Keszthely-Helikon*, podczas którego obdarowywał i częstował biednych⁴⁸⁹. Jednakże z perspektywy aktywności muzycznej najważniejszym jego przedsięwzięciem było stworzenie szkoły w Keszthely. Jeśli idzie o okoliczności powstania tej szkoły, nie dysponujemy żadnymi konkretnymi relacjami. Wiadomo jednak, że zanim powstała, hrabia Georg zwrócił się do klawecisty *cesarskiej Harmonie* Antona Stadlera z pytaniami dotyczącymi organizacji szkoły muzycznej (ów list nie zachował się). Odpowiedź Stadlera była gotowa w lipcu 1800 roku, w listopadzie (lub 23 sierpnia⁴⁹⁰) otwarto szkołę w Keszthely. Opinia Stadlera posłużyła jako metodologiczny i organizacyjny grunt do funkcjonowania szkoły. W obszernej odpowiedzi skierowanej do hrabiego Georga Stadler sugerował, aby edukacja w szkole przebiegała w pięciu klasach: śpiewu, fortepianu, organów, skrzypiec oraz – instrumentów dętych. Oprócz zagadnień dydaktycznych, zawartych w obszernej odpowiedzi, która przybrała postać dydaktyczno-estetycznej rozprawy zatytułowanej *Musik Plan*, znajdują się specyfikacje gatunkowe. Mowa jest tu o stylu głównym (*Hauptstil*), w skład którego wchodziły trzy gatunki muzyczne: muzyka kościelna, teatralna i kameralna. W ramach muzyki kameralnej Stadler wymienia także *harmonię dętą (blasende Harmonie) lub Tafel Musik, składającą się z 8 instrumentów: 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.* Do tego składu dodawane są – wedle Stadlera – także flety. Praktyką stało się także

⁴⁸⁸ Ernst Hess, *Anton Stadlers 'Music Plan'*, op.cit., s. 37.

⁴⁸⁹ Ibidem, s. 38.

⁴⁹⁰ Károlyi Klempa, *A Keszthelyi Festetics-féle zeneiskola*, Győr 1938, s. 4.

dołączanie *Oktavfagotu* (kontrafagotu), który *nie tylko realizuje partię basową (grund Noten) lecz – współgrając z nią – sprawia dobre wrażenie*⁴⁹¹.

Działalność szkoły w Keszthely kształtowała charakter życia muzycznego; jej chór i orkiestra występowały publicznie. Ważną postacią lokalnego życia muzycznego był nauczyciel Peter Stärk. W szkole uczył śpiewu oraz gry na fortepianie. W latach 1800-1810 stworzył szereg kompozycji okolicznościowych, jak np. kantatę *Freundenschall*, która została wykonana przez wychowanków z okazji przyjazdu palatyna Józefa, 23 sierpnia 1801 roku. Była to pierwsza okazja do publicznego występu. Kantata była przeznaczona na dwa głosy wokalne z towarzyszeniem zespołu *Harmonie* (2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.). Utwór ten wydał drukiem w Wiedniu Chr. Gottl. Täubel, ze specjalną dedykacją: *Jego Królewskiej Wysokości Arcyksięciu Józefowi, palatynowi Węgier, który w swej najwyższej łaskawości, 23 sierpnia 1801 roku, zechciał zwiedzić szkołę w Keszthely...formę muzyczną nadał Peter Stärk, nauczyciel szkoły w Keszthely*⁴⁹².



3. Plakat z koncertu z okazji wizytacji palatyna Węgier, arcyksięcia Józefa w szkole w Keszthely.

⁴⁹¹ (...) *doch thut der jezt übliche Oktavfagot der nich als die Grund Nothen, oder den Hauptbass mitzuspielen hat gute Wirkung* (...) (W:) Ernst Hess, Anton Stadlers 'Music Plan', op. cit., s. 47.

⁴⁹² Plakat pochodzi z artykułu Klempa Károlyi, op. cit., s. 4.

W przeciągu dwóch lat szkoła zyskiwała na popularności. Jej działalność odnotowała *Pester Zeitung*:

*Hrabia, który słynie z działalności z młodzieżą, zorganizował egzamin z muzyki, który stał się okazją aby konwikt wychowanków, a także reszty, zaprezentował sprawność [gry] na wielu instrumentach; akuratność i prawidłowość z jaką wykonywano zapisane utwory muzyczne zadziwiła, zyskali [wychowankowie-MR] pochwały hrabiego i innych słuchających*⁴⁹³.

Hrabia Georg był lokalnym patriotą, o czym świadczy fakt, że bardziej preferował stosowanie języka węgierskiego niż niemieckiego. Mimo iż był ideologicznym spadkobiercą Marii Teresy i Józefa II, jego dwór odwiedzali goście o zupełnie innych poglądach, jak na przykład przywódca węgierskiego ruchu oporu – arcyksiążę János (29 sierpnia 1809 roku). Także w repertuarze szkoły, za przyzwoleniem hrabiego, znajdowała się muzyka węgierska. Hrabia pożyczył i skopiował utwory Róza Kisfaludy (19 października 1809 roku). Georg Festetics zmarł 2 kwietnia 1819 roku w wieku 65 lat. Był otoczony powszechnym szacunkiem i uznaniem odnoszącym się do jego osiągnięć kulturalnych. Jego syn Ladislaus (László) był już nieco mniej zaangażowany w kształtowanie kultury muzycznej oraz w pielęgnowanie elementów patriotycznych (na dwór powrócił np. język niemiecki). Ostatnie świadectwa dotyczące działalności szkoły pochodzą z 1833 roku⁴⁹⁴.

Swoistą tradycją lokalną stało się uświetnianie przyjazdu gościa okolicznościowym wierszem przedstawionym na jego cześć w formie wokально-instrumentalnej (prawdopodobnie był to rodzaj poezji śpiewanej). W 1805 roku spędzał jakiś czas w Keszthely i zwiedził szkołę arcyksiążę Franz, brat Leopolda II. Wówczas także przygotowano tego typu utwór poetycko-muzyczny (nie zachował się).

Około 1802 roku szkoła wzbogaciła swój repertuar dzięki niezwykle zdarzeniu. Otóż dzięki Jánosowi Gallyusowi, zagrzebskiemu prawnikowi, hrabia Festetics wszedł w posiadanie niezwykle bogatej kolekcji utworów na *Harmonie*, autorstwa Georga Druschetzky'ego oraz zbioru nowych instrumentów

⁴⁹³ *Pester Zeitung 1802*, Por. Károlyi Klempa, *A Keszthelyi Festetics-féle zeneiskola*, op. cit., s. 11., Ernst Hess, *Anton Stadlers 'Music Plan'*, op. cit., s. 38-39.

⁴⁹⁴ Ernst Hess, *Anton Stadlers 'Music Plan'*, op. cit., 39.

muzycznych. János Gallyus zapisał ów zbiór oraz instrumenty hrabiemu w spadku⁴⁹⁵. Ów niespotykany akt darowizny tak wielkiej spuścizny muzycznej – jak sugeruje Dorottya Somorjay⁴⁹⁶ – to dowód na świetną reputację szkoły. Z listu sługi hrabiego, Johna Borossa, informującego go o tym spadku, wynika, że manuskrypty warte były od dwóch do trzech tysięcy forintów. Zbiór jest zgromadzony w oddzielnych skrzyniach i zawiera utwory na *Harmonie*. Weszły one w skład zrekonstruowanego przez Edwarda Preinspergera⁴⁹⁷ zbioru muzycznego z Keszthely. Katalog obejmuje ogółem około 160 utworów (głównie *Harmoniemusik*), wśród których większa część wyszła spod pióra Georga Druschetzky'ego⁴⁹⁸.

W obszernym repertuarze, oprócz klasycznych utworów przeznaczonych na *Harmoniemusik*, pojawiają się utwory, które traktują formację dętą jako akompaniament. W ten sposób powstaje szereg typów składów mieszanych, to znaczy utworów wokально-instrumentalnych oraz dzieł o charakterze koncertującym na fortepian i z towarzyszeniem zespołu *Harmonie*.

Podsumowując, wpływ elementów kultury węgierskiej, który zaznaczył się w działalności hrabiego Festeticsa, doprowadził do zaistnienia w tym środowisku dwóch oddzielnie rozwijających się nurtów. Najogólniej rzecz ujmując – narodowego i zagranicznego. Warto tu jeszcze raz przywołać publikację Wolfganga Suppana poświęconą obecności węgierskiej kultury muzycznej, m.in. w muzyce osiemnastowiecznej.⁴⁹⁹ W artykule pt. *Die Musik an geistlichen und weltlichen Residenzen sowie an den Kollegien* autor stwierdza, że po rozbiu ruchu Kuruców, od ok. połowy stulecia, kultura muzyczna Węgier potoczyła się dwutorowo. Z jednej strony działalność muzyczna rozwijała się na dworach arystokracji o proveniencji habsburskiej, z drugiej zaś prężnie funkcjonowały świeckie i religijne kolegiaty, gdzie dzięki węgierskim studentom kultywowano

⁴⁹⁵ Jednak, w jaki sposób Gallyus wszedł w posiadanie *œuvre* Druschetzky'ego pozostaje tajemnicą.

⁴⁹⁶ Dorottya Somorjay, *Georg Druschetzky (1745-1819) –Partitas for Winds*, op. cit., s. 20, przyp. 9.

⁴⁹⁷ Edward Preinsperger, *Verzeichnis der Noten für Harmonie-Musik und Blasorchester in der Festetics-Sammlung in Keszthely/Ungarn*, Budapest-Keszthely-Oberschützen 1993.

⁴⁹⁸ Repertuar zdomował się w praktyce muzycznej szkoły, także instrumenty. Wszystko to było wykorzystywane podczas wizyt kolejnych gości i organizowanych wówczas uroczystości. (W:) Ibidem, s. 14.

⁴⁹⁹ Wolfgang Suppan, *Die Musik an geistlichen und weltlichen Residenzen sowie an den Kollegien*, „Musica Pannonica 4“, op. cit., 93-98.

narodowe tradycje muzyczne i kulturowe. Działalność szkoły w Keszthely niewątpliwie wpisuje się w ten pogląd, jednakże wydaje się, że można zaryzykować stwierdzenie, iż te dwa nurty zaistniały tu równolegle w jednym środowisku. Utwory reprezentujące kulturę muzyczną Habsburgów wykonywane były tuż obok twórczości węgierskiej. Z całą pewnością też większy był udział lokalnych społeczności w uprawianiu *nie-węgierskiej* praktyki muzycznej, jaką była *Harmoniemusik*.

6. 6. Muzyka turecka hrabiego Stefana Csáky'ego w Humenné

Kultura muzyczna na terenie dzisiejszej Słowacji, w okresie muzycznego klasycyzmu, ogniskowała się niewątpliwie w Preßburgu. Arystokracja i szlachta (a także mieszczaństwo oddalone od stolicy) nie miały środków finansowych, pozwalających na stałe zatrudnienie muzyków. Wśród niewielu rodów arystokratycznych, które mogły poszczycić się posiadaniem kapeli i realizacją ambicji artystycznych, była kapela hrabiego Stefana Csáky'ego w miejscowości nieodległej od Preßburga – Humenné (niem. Homenau, dzisiejsza Słowacja wschodnia, w XVIII wieku należąca do komitatu Zemplín). Omówieniem działalności tego ośrodka po raz pierwszy zajęła się Alžbeta Hamtáková, później zaś Darina Múdra⁵⁰⁰.

Zespół muzyczny, którego patronem był hrabia Stefan Csáky⁵⁰¹, powstał w 1771 roku jako formacja dęta *Harmonie*. Zakres repertuarowy oraz typ instrumentarium wskazuje, że zespół ten występował bardzo często jako *muzyka turecka*. Jest to jeden z najstarszych dowodów zaistnienia w okresie klasycyzmu tego typu składu instrumentalnego na terenie Słowacji. Kapela, której

⁵⁰⁰ Alžbeta Hamtáková, *Hudba a hudobníci kapely grófa Štefana Csákyho v Humennom v rokoch 1771-1780*, praca dyplomowa, Bratislava 1968. Darina Múdra, *Das Ensemble des Zipser Gespans Stefan Csáky in der Ostslowakei in den Jahren 1771-1780*, (w:) *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa*, (Ed. Friedhelm Brusniak, Klaus-Peter Koch), Bad Arolser 2004, s. 119 – 129.

⁵⁰¹ Ród Csáky jako jeden z najbardziej znaczących rodów węgierskich miał wiele odgałęzień, z których humennskie powstało w czasie, gdy męska linia rodu Drugeths wymarła a ród Csáky odziedziczył dobra na tym terenie. (W:) Darina Múdra, *Das Ensemble des Zipser Gespans Stefan Csáky in der Ostslowakei in den Jahren 1771-1780*, op. cit., s. 120.

kapelmistrzem był Józef Špatny (prawd. także Joseph Spadny⁵⁰²), działała w latach 1771-1780 i tworzyło ją 12 na stałe zatrudnionych muzyków (*Bandisten*): kapelmistrz, czterech oboistów, dwóch klarnecistów, fagocista, waltornista (!), flecista (*Pfeiffer*) oraz perkusista. Czterech spośród tych muzyków pochodziło z zagranicy, pozostali wywodzili się z: Humenné, niedalekich komitatów⁵⁰³ oraz środowiska cygańskiego (byli tu także muzycy czescy i jeden wiedeńczyk⁵⁰⁴). Z wyjątkiem kapelmistrza wszyscy byli bardzo młodzi. Dziewięciu spośród nich było w wieku od 12 do 20 lat, dwóch miało lat dziewięć. Z tej przyczyny kapela nosiła miano *12 Banda Buben* (chłopięca)⁵⁰⁵.

Wprawdzie w dokumentach dotyczących zatrudnienia muzyków pojawiają się ich profesje – takie np., jak fryzjer, zdun czy poeta (!), to w służbie u księcia nie uprawiali tych zawodów ani jakichkolwiek innych funkcji pozamuzycznych. Wedle dokumentów dworskich przywiązywano wiele uwagi do ich garderoby (liberie świąteczne i noszone w dni powszednie). Wynagrodzenie nie miało charakteru pensji – wypłacano muzykom kieszonkowe.

Na podstawie zestawienia instrumentów, znajdującego się w dokumencie *Specificatio Rerum et instrumentorum Musicalium* z 5 kwietnia 1773 roku wiadomo, że *Bandisten* grali na wielu instrumentach, w tym na dętych i smyczkowych oraz na klawikordzie (ogółem 41).

Grupa instrumentów dętych:

- flety (*Flassinerti*, *Flageoletti* – flazolety), trzy flety (bliżej nieokreślone), dwa flety *mit tiefer Stimmung* (o niższym stroju), dwa flety (*Pfeifen*, określane jako *Taliae* – *Le Taglie* wedle ówczesnej terminologii - oboje altowe). Trzy oboje, cztery klarnety, dwie trąbki *für türkische Musik* (prawdopodobnie *Tárogató*⁵⁰⁶), dwa

⁵⁰² Prawdopodobnie jest, że był to Joseph Spadny, fagocista zespołu arcybiskupa Batthyány. Joseph Spadny pracował bowiem u arcybiskupa od roku 1780 roku, a kapela hrabiego Csáky'ego funkcjonowała do roku 1780. Dodatkowo wiadomo, że wcześniej, w wyniku konfliktu z hrabią, Spadny stracił posadę kapelmistrza. Ibidem, s. 125.

⁵⁰³ Ibidem, s. 123.

⁵⁰⁴ Dokładna lista muzyków jest znana na podstawie dokumentu zatytułowanego *National Tabella Herrn Bandisten*. (W:)Prešov, Štátny oblastný archív, Fond: Drugeth, Humenné, Inwentar-Nr. 308, Signatur A-118, Dokument Nr. 1. Por. Ibidem, s. 111.

⁵⁰⁵ Prešov, Štátny oblastný archív, Fond: Drugeth, Humenné, Inwentar-Nr. 308, Signatur A-118, Dokument Nr. 6. Por. Ibidem, s. 123.

⁵⁰⁶ Byłby to jedyny udokumentowany przykład użycia instrumentu węgierskiego do *Harmoniemusik*.

fagoty i cztery rogi a także rożek angielski (ponieważ archiwum zawierało sporą liczbę utworów na ten instrument).

Grupa instrumentów perkusyjnych:

- dwa triangle, cztery czynele
- mały bęben, duży bęben, tamburyn

Instrumenty smyczkowe:

- skrzypce, altówka, viola d'amore, wiolonczela.

Hrabia pozyskiwał utwory podczas swoich podróży (np. do Wiednia), a także np. dzięki kontaktom z rodem książąt Eszterházy, od których otrzymał sześć ksiąg utworów (różnych) oraz sześć *Partit*. Wszedł też w posiadanie sześciu *Partit od Lusanskych*. Wszystkie te utwory były przeznaczone na *muzykę turecką* (poza jedną *Partitą* od *Obestera Spliniego*). Te utwory były zatem wykonywane przez skład instrumentalny nazywany *muzyką turecką*, co oznaczało skład *Harmonie* wzbogacony o instrumenty perkusyjne (mały i duży bęben, czynele, tamburyn, etc.). Jak zaznacza Alžbeta Hamtáková, w żadnym przypadku nie była to prawdziwa *muzyka turecka*, jaką wykonywały kapele janczarskie, lecz tylko stylizacja⁵⁰⁷.

Dalszą część repertuaru określa rejestr z 1774 roku. Dzięki temu poznajemy część repertuaru na *Harmonie*: 12 *Partit (Feldmusik)*, 12 *Partit* (na 2 cl., 2 cr., 2 fg.), 12 *Partit* (na rożki angielskie lub *Talia*). Poza tym znajdują się tu informacje o 12 sonatach, 12 soli na fagot, 12 koncertów (8 na fagot, 3 na rożek angielski, jeden na skrzypce), 6 *Partit* (na klarnety in G), 13 *Partit* (na oboje) i koncert na obój.

Te informacje o repertuarze wskazują na wszechstronne wykorzystanie zespołu hrabiego Csaky:

1. Muzyka wykonywana na świeżym powietrzu (*Harmoniemusik, Feldmusik* i tzw. *muzyka turecka*).
2. Muzyka kameralna w funkcji koncertowej (utwory solistyczne, kameralne, koncerty).

⁵⁰⁷ Gdy człowiek usłyszy występ janczarów, których zespoły mają od 80 do 100 wykonawców, wówczas zabawnie brzmi stylizacja, która jest u nas znana pod pojęciem 'muzyki tureckiej'. (W:) Nicholes Bessaraboff, *Ancient European Musical Instrument*, Massachusetts 1941, s. 19-24. Por. Alžbeta Hamtáková, *Hudba a hudobníci kapely grófa Štefana Csákyho v Humennom v rokoch 1771-1780*, op. cit., s. 60.

Poza tym zespół csakowski występował także w kościele, prezentując kompozycje wokalo-instrumentalne. Brak jednak na ten temat bliższych informacji.

Niestety, nie zachowały się też żadne wiadomości dotyczące nazwisk kompozytorów, których *Partity* były wykonywane przez *Harmonie* hrabiego Csáky. Jeśli jednak był to repertuar w części pozyskany od Eszterházych, w części zaś przywieziony przez hrabiego z jego podróży do Wiednia, można założyć, że utwory te nie różniły się znacznie od repertuaru popularnego wówczas w tym kręgu wykonawczym. Nie wiadomo również, dlaczego w 1780 roku kapela przestała działać. O końcu działalności zaświadcza jedynie, podpisana przez muzyków, notatka z 1 października 1780 roku, w której stwierdzają oni, że zostali należycie wynagrodzeni i nie mają w stosunku do hrabiego żadnych dalszych oczekiwań⁵⁰⁸.

Harmoniemusik na dworze hrabiego Csáky jest jednym z niewielu świadectw recepcji tego zjawiska w muzyce instrumentalnej na terenie dzisiejszej Słowacji. Zestawiając okres recepcji *muzyki tureckiej*, jako profilu tej formacji z ogólnymi tendencjami rozwojowymi w tym kręgu instrumentalnym, trzeba przyznać, że *Harmonie* poszerzona o instrumentarium i repertuar turecki, zazwyczaj pojawiała się pod koniec wieku – np. w Čechach pod Košicami i w Stražnicach. Wydaje się jednak, że na tym terenie *muzyka turecka* mogła być czymś więcej niż tylko stylizacją. Zyskiwała bowiem nieco inny kontekst, albowiem z historycznej perspektywy, do końca XVII wieku tereny te były prowincją osmańską. A zatem – chociaż ma to charakter hipotezy – odwołania do tradycji *muzyki tureckiej* mogły być muzyczną reminiscencją o charakterze historycznym.

⁵⁰⁸ Darina Múdra, *Das Ensemble des Zipser Gespans Stefan Csáky in der Ostslowakei in den Jahren 1771-1780*, op. cit., s. 128.

7. Harmoniemusik w Niemczech

Areną ogólnoeuropejskich przemian politycznych w wieku XVII i XVIII było Święte Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego (zwane też Rzeszą Niemiecką), oznaczające rozległe terytorium państw, królestw, księstw oraz elektoratów. W dużym uogólnieniu można stwierdzić, że po burzliwych wydarzeniach, takich jak Bitwa pod Białą Górą, Wojna Trzydziestoletnia, wojny z Turkami, stłumienie powstania Rakociego na Węgrzech – w wieku XVIII udało się na jakiś czas umocnić potęgę Domu Habsburskiego. Jednak w obliczu kolejnych wydarzeń, wśród których kluczową rolę odegrały wojny napoleońskie, wkrótce stało się jasne, że Rzeszy Niemieckiej nie uda się wkroczyć w następne stulecie w niezmienionym kształcie geopolitycznym.

Chociaż znaczenie Rzeszy na terenie osiemnastowiecznych Niemiec systematycznie malało⁵⁰⁹, to jednak w wielu miastach niemieckich cesarstwo wciąż sprawowało realną władzę polityczną. Dopiero abdykację cesarza Fryderyka II, w 1806 roku, uznać można za definitywny kres dawnego porządku, a równocześnie za początek cesarstwa austro-węgierskiego. W tym kontekście oczywiste jest zatem, że w wielu dziedzinach kultury w krajach podległych Rzeszy, a także w Niemczech, wiek XVIII oznaczał silne oddziaływanie Habsburgów. Życie muzyczne ogniskowało się wokół miejskich rezydencji książąt, w miastach będących siedzibami elektorów i w innych, lokalnych przedstawicielstwach władzy cesarza (istotną funkcję pełniła postać tytułowana jako *Prinzipalkommissar*). Działalność orkiestr i zespołów muzycznych wpisywała się w szeroko stosowane pojęcie reprezentatywności, oznaczające udział muzyki w podkreślaniu doniosłości rozmaitych uroczystości dworskich, nominacji urzędniczych, nadawania tytułów szlacheckich, a także wydarzeń o charakterze prywatnym (urodzin, chrzcin, wizyt). Upadek Rzeszy sprawił, że w niektórych ośrodkach muzycznych początek XIX wieku to cezura w historii muzyki oznaczająca radykalną reorganizację życia muzycznego, w innych miejscach natomiast stare formy działalności muzycznej związane z życiem cesarstwa

⁵⁰⁹ W 1705 roku cesarz Leopold I Habsburg zrezygnował z władzy w Niemczech na rzecz stanów Rzeszy. (W:) Stanisław Arnold, Adam Tatomir, Władysław Kurkiewicz, Wiesław Żurawski, *Dzieje świata*, op. cit., s. 246.

przetrwały w nieco zmienionym kształcie, stając się niekiedy łącznikiem pomiędzy arystokracją a sferą mieszczańską.

7. 1. Historyczny kontekst niemieckiej *Harmoniemusik* pod koniec XVII i w XVIII wieku

Jednym z wciąż aktualnych i nierozwikłanych problemów refleksji muzykologicznej, dotyczącej historii *Harmoniemusik*, są jej narodziny. Historia tej instrumentalnej twórczości na terenie Niemiec może przybliżyć nieco ową kwestię, wskazując na najbardziej prawdopodobne źródła praktyki muzycznej stojącej w centrum zainteresowania niniejszej pracy. Wielu autorów wskazuje na zakorzenienie tej muzyki w XVII-wiecznych *Hautboistenbanden*, czyli w zespołach oboistów dworskich, których istnienie – jak zauważa Achim Hofer – nie byłoby możliwe, gdyby nie formacje złożone z obojów i fagotów na dworze Ludwika XIV⁵¹⁰. Jednak dopiero dołączenie rogów do owego *barokowego zespołu obojowego*⁵¹¹ nadało fundamentalną cechę brzmieniową, decydującą o powstaniu *Harmoniemusik*⁵¹².

Wprawdzie działalność *Hautboistenbanden*⁵¹³ została już wcześniej omówiona, jednak w kontekście korzeni *Harmoniemusik* na terenie Niemiec godzi się zauważyć, że liczba niemieckich dworów zatrudniających muzyków tego typu jest niezwykle duża. Zanim w kręgu instrumentów dętych zaczęły pojawiać się wśród dworskich kapel oboje, funkcjonowali *Schallmeyrpfeyern* (szałamajści), np. na dworach drezdeńskim⁵¹⁴ i saksońskim (na dworze saksońskim przynależeli do personelu wojskowego).

⁵¹⁰ Achim Hofer, *Geburtsmomente der Harmoniemusik*, op. cit., s. 38.

⁵¹¹ Określenie Davida Whitwella.

⁵¹² Oto kilka przykładów występowania zespołu obojowego: J.Ph. Krieger - *Lustige Feldmusik*, 2 oboje., 2 oboje altowe, fagot (1704 rok). P.H. Erlebach (1657-1714) - *Ouverture à 4*, 2 oboje, Taille, fagot. (W:) Renate Hildebrand *Das Oboenensemble in Deutschland von den Anfängen bis ca. 1720*, praca dyplomowa, 1975, s. 12.

⁵¹³ Działalność *Hautboistenbanden* z uwagi na jej powszechny charakter została omówiona szerzej w I części pracy. Zespoły te były związane ze strukturami wojskowymi (i dworskimi), a zatem występowały na terenach Rzeszy kontrolowanych przez dynastię Habsburgów.

⁵¹⁴ W strukturze kapeli byli opłacani najniżej (W:) Moritz Fürstenau, *Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, tom I, Leipzig 1971, s. 34, s. 255.

Pierwsze zespoły *Hof* – i *Hautboistenbande* zaczęły powstawać pod koniec XVII wieku (ostatnie dwie dekady). Jeden z najwcześniejszych przekazów znajduje się w dzienniku księcia dworu Sachsen-Gotha-Altenburg Friedricha I, gdzie wzmianka o powstaniu takiej formacji widnieje pod datą 1686⁵¹⁵. Bliższe dane o tym zespole pochodzą z późniejszej działalności pod patronatem następcy Friedricha II. Wówczas wśród rachunków dworskich znalazł się wpis z 1714 roku świadczący o zakupie dwóch waltorni dla *Hofhautboisten-Bande*. Wiadomo, że ośmiu oboistów, potrzebnych do założenia klasycznej *Harmonie*, funkcjonowało na tym dworze już w latach 40. XVIII wieku⁵¹⁶.

Losy zespołów oboistów potoczyły się w XVIII wieku kilkutorowo, co było związane z różnorodnością dworskiej kultury muzycznej. W leksykonie muzycznym Heinricha Christopha Kocha z 1802 roku pojawia się pojęcie *Hoboisten-Chöre*, w jego ramach natomiast, wedle pełnionych na dworze funkcji, autor rozróżnia trzy typy formacji: *Hof*-, *Jagd*- i *Regimenthoboisten* (obości dworscy, myśliwscy i regimentowi). Bernard Höfele podaje, że można przeprowadzić klarowne rozróżnienie pomiędzy zespołami *Harmoniemusik* funkcjonującymi na dworze w przestrzeni działalności rozrywkowej, których członkowie nie posiadali żadnej rangi wojskowej, a zespołami umundurowanych oboistów (*Hautboistencorps*), również działającymi na dworach (wszyscy ich członkowie nazywani byli oboistami i przynależeli do jednostki wojskowej)⁵¹⁷.

Zarówno cywilne jak i wojskowe zwierzchnictwo nad dwoma typami formacji muzycznych sprawowała arystokracja, co sprawiało, że bardzo często wykorzystywano *Militärmusik* przy okazji prywatnych uroczystości dworskich. Z tego względu bardzo trudno określić stałe różnice w obsadach dwóch zespołów, natomiast w repertuarze muzycznym *różnice te są prawie żadne*⁵¹⁸. W tym

⁵¹⁵ Wiadomo o tym dzięki nowym badaniom Berta Siegmunda. (W:) Bert Siegmund, „...dass er nächst dem Fagott auch andere Instrumente spielt” – *Zur Konstellation der Bläser am ernestischen Hof von Sachsen-Gotha-Altenburg*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 247-256. [tu: s. 252]. Zespół oboistów powstał także w czasie pobytu kurfirsta Saksonii Friedricha Augusta I. w Wiedniu w 1697 roku, kiedy to zatrudnił on do swoich służb *Bande Hautboisten oder Kammerpfeifer*, składającą się z 3 oboistów, 4 flecistów, 2 fagocistów; nie pełnili oni funkcji wojskowych.

⁵¹⁶ Ów oktet oboistów funkcjonował do 1825 roku, lecz oprócz trzech marszy autorstwa Johanna Ludwiga Bönera, w archiwum tego dworu nie znajdują się żadne utwory na *Harmonie*. (W:) Ibidem.

⁵¹⁷ Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op. cit., s. 22.

⁵¹⁸ Ibidem, s. 22.

kontekście wspomnieć należy, że funkcje muzyków w istotny sposób różnicowane były poprzez nadawane im tytuły: *Kammermusiker*, *Hofmusiker* lub *Hautboist*, natomiast bardziej ogólne pojęcia dotyczące rodzaju służby to: *Hofdienst*, *militärmusikalische* lub *militärische Dienst* (służba dworska, wojskowo-muzyczna, wojskowa). Bernard Höfele podaje za Schiedermaierem⁵¹⁹, że muzycy, bez względu na rodzaj służby, byli opłacani poniżej poziomu egzystencji. Jednak wedle dzisiejszej wiedzy o realiach pracy oboistów na różnych dworach kwestia ta nie wygląda tak jednoznacznie⁵²⁰.

W przekonaniu autora niniejszej pracy można – w dość dużym uogólnieniu – zaryzykować wyodrębnienie w ramach kultury dworskiej trzech faz wzajemnego przenikania się cywilnej i wojskowej sfery działalności muzycznej:

Faza I – *Hautboistenbanden* w podwójnej roli: cywilnej i wojskowej.

Faza II – autonomizacja dwóch typów zespołów (oddzielenie się *Harmoniemusik* i m.in. krystalizacja jej koncertowej funkcji)⁵²¹.

Faza III – dominacja *Militärmusik* (zespoły wojskowe również w funkcji koncertowej).

Trudne jest zdefiniowanie stałych okresów czasowych, którym przypisać można poszczególne fazy – w różnych ośrodkach przypadają one na różne lata. Ostatnia faza, stanowiąca dominację *muzyki wojskowej*, oznaczała powiększanie składu instrumentalnego w kierunku dużej orkiestry dętej. Wówczas termin *Hautboistencorps* w kręgu wojskowym oznaczał trzy typy obsad instrumentalnych (I połowa XIX):

- bataliony myśliwskie, wywodzące się z osiemnastowiecznej tradycji muzyki myśliwskiej;
- zespoły składające się z trębaczy i perkusistów, korpusy trębaczy lub *Cavallerie-Musik*;
- 'muzyka piechoty' jako bezpośrednia następczyni korpusów oboistów (*Hautboistencorps*).

⁵¹⁹ Ludwig Schiedermaier, *Die Blütezeit der Oettingen-Wallerstein'schen Hofkapelle*, Leipzig 1908, s. 24.

⁵²⁰ Zilustrują to przykłady zarobków w poszczególnych dworach, przytoczone w dalszej części wywodu.

⁵²¹ Naturalnie nie we wszystkich ośrodkach można zaobserwować klarowne przejście poprzez owe trzy fazy; np. na niektórych dworach pod koniec XVIII wieku zaistniała jedynie *Harmoniemusik* bez jakichkolwiek kontekstów wojskowych (Oettingen-Wallerstein).

Poniżej, na podstawie dostępnej literatury przedmiotu, dokonana została charakterystyka najbardziej znaczących dla historii niemieckiej *Harmoniemusik* ośrodków dworskiej kultury muzycznej z uwzględnieniem m.in. następujących zakresów problemowych⁵²²:

- okoliczności pojawienia się instrumentów niezbędnych do konstytucji składu *Harmonie*;
- przemiany funkcji zespołów oboistów w kontekście działalności w dwóch sferach: wojskowej i cywilnej (w tym dworskiej i miejskiej);
- społeczna rola *Harmoniemusik* wobec socjologicznej przemiany na przełomie XVIII i XIX wieku (ewolucja statusu muzyków-służących w kierunku muzyków zawodowych);
- uwarunkowania socjologiczne a dobór repertuaru i obsad dętych;
- ewolucja funkcjonalności *Harmoniemusik* w kierunku muzyki koncertowej.

7. 2. Donaueschingen

Badania nad twórczością *Harmoniemusik*, jako *stosunkowo nowe zagadnienie w muzykologii*⁵²³, co jakiś czas owocują szczegółowymi studiami dotyczącymi działalności nowoodkrytych lub już znanych zespołów dworskich⁵²⁴.

⁵²² Omówione ośrodki nie wyczerpują tematu *Harmoniemusik* w Niemczech, jednak niewątpliwie są ilustracją zarysowanej problematyki.

⁵²³ Bastiaan Blomhert, *Mozart's Own 1782 Harmoniemusik Based on „Die Entführung aus dem Serail” and Its Place in the Repertory for Wind Ensemble*, (w:) „Mozart-Studien”, nr 12, 2003, s. 94.

⁵²⁴ Przy tej okazji warto spostrzec, że szczegółowa eksploracja źródeł odnoszących się do wybranego ośrodka, nawet jeśli dysponujemy bogatym materiałem dowodowym, może doprowadzić do poznania lokalnej praktyki jedynie w ograniczonym zakresie. Podobnie, jak to było na Węgrzech, w niektórych ośrodkach niemieckich *Harmoniemusik* uprawiana była przez artystów czeskich, przybyłych na te tereny w poszukiwaniu pracy i awansu społecznego oraz, w latach 80. i 90., przez środowisko artystyczne dworu cesarskiego. Perspektywa porównawcza może być pomocna w odpowiedzi na niektóre pytania – aczkolwiek w niektórych przypadkach może poszerzyć badawcze spektrum i spowodować powstanie nowych zagadnień. Ilustruje to sprawa działalności kompozytora Johannes'a Spergera. Roger Hellyer, zajmując się kulturą muzyczną dworu Donaueschingen, wymienia tego twórcę wśród nazwisk „nic-nie-mówiących”. Natomiast dzięki informacjom o jego aktywności u biskupa Batthyány na Węgrzech wiadomo, po pierwsze, o jakiego twórcę chodzi, po drugie, wyjaśnione jest, skąd na terenie niemieckim znalazły się kompozycje tego artysty (w donaueschingowskim katalogu utworów z 1804 roku znajduje się informacja o 4 partitach). To jednak powoduje, że dla badacza zajmującego się losami tego twórcy powstaje kolejne pytanie: w jaki sposób utwory Spergera znalazły się w repertuarze w Donaueschingen – czy były po prostu skopiowane, czy są śladem jego współpracy z tym ośrodkiem. Adolf Meier pisze, że współpracował on z dworem księcia von Mecklenburg-Schwerin w Ludwigslust; poza tym był aktywny w Lipsku, Berlinie a także w ośrodkach włoskich i austriackich. (W:) Adolf Meier, *Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn Fürst Joseph Batthány, in Jahren 1776 bis 1784*, op. cit., s. 88.

Stan wiedzy na temat Donaueschingen (południowe Niemcy) został wzbogacony dzięki badaniom Bastiaana Blomherta. Utwory wykonywane przez zespół instrumentów dętych miały stałe miejsce w repertuarze (zachowało się 160 kompozycji), lecz o działalności orkiestry dworskiej, w tym *Harmonie*, wnioskować trzeba pośrednio – na podstawie katalogowych list kompozycji (które można skonfrontować z utworami zachowanymi) oraz nielicznych wiadomości z akt personalnych lokalnych artystów⁵²⁵. Przydatne w tym kontekście, acz nieliczne, są fakty z przebiegu służby Franza Josepha Rosinacka i Josepha Fiali – artystów związanych z tutejszą praktyką muzyczną.

Harmoniemusik w Donaueschingen rozpoczęła działalność prawdopodobnie w latach 60. XVIII wieku, jako *Tafelmusik* i *Jagdmusik* (2 ob., 2 cr., 2 fg.)⁵²⁶. Wskazują na to utwory Wenzla Pichla, Franza Aspelmayera oraz Francesco Alessio. Bastiaan Blomhert⁵²⁷ uważa, że te utwory, a także wczesne partity Franciszka Kramarza i Josefa Myslivečka, wyszczególnione w katalogu (i zachowane w zbiorach), są rezultatem bliskich kontaktów książąt z czeskimi przedstawicielami rodu Fürstenberg. W istocie, wczesne partity na kameralne składy kwintetu i sekstetu z obojami jako instrumentami wiodącymi autorstwa Pichla, Aspelmayera i Alessio (Františka Alexiusa) znajdują się w omawianych w niniejszej pracy zbiorach książąt Pachta w Pradze⁵²⁸.

Jak wynika z tych informacji, *Harmonie* była prawdopodobnie u progu działalności formacją o charakterze użytkowym i towarzyszącym, np. przy posiłku czy podczas polowania. Korespondują z tym wiadomości o postaci Franza

⁵²⁵ Zachowały się trzy katalogi utworów (w postaci manuskryptów), około 160 kompozycji oraz współczesny katalog utworów. Najstarszy katalog pochodzi z lat 1803-4 i jest zatytułowany: *Catalog / über / verschiedene Clavier- und Sing-musik Sr Hochfürstlichen Durchlaucht /Carl Joachim/ Regierenden Fürsten /zu Fürstenberg/*. Pojawia się tu adnotacja *copia*, z czego można wnosić, że jest odwzorowaniem wcześniejszej wersji. Znajdują się w nim dwie rubryki odnoszące się do repertuaru *Harmoniemusik*. Drugi katalog nie jest datowany, lecz pojawiają się tu drobne rozbieżności z wcześniejszym. Trzeci katalog pochodzi z 1827 roku, dzięki czemu można założyć, że *Harmonie* działała przynajmniej do tego czasu. (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 203.

⁵²⁶ Ernst Fritz Schmid, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 3, red. Friedrich Blume, Kassel-Basel 1954, s. 662.

⁵²⁷ Bastiaan Blomhert, *Zur Harmoniemusik am Donaueschinger Hof*. (W:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit., s. 214.

⁵²⁸ Ta praska kolekcja jest jedyną znaną autorowi niniejszej pracy, w której tak licznie (aż 37 partit) reprezentowane są utwory Alessia.

Josepha Rosinacka⁵²⁹. Dlabacz opisuje go jako *świątecznego oboistę, urodzonego w Czechach (...) w roku 1794 w służbach księcia Fürstenberga*⁵³⁰. Dowodem jego muzycznego kunsztu ma być niezwykle nowoczesny wówczas obój (z siedmioma klapami), który pozostał po jego śmierci w zasobach kapeli dworskiej⁵³¹. Poza działalnością muzyczną był on także lokalnym kopistą. Pozostawił po sobie ogromną liczbę kopii partytur i wyciągów fortepianowych, na których umieszczał sugestie wykonawcze oraz liczne adnotacje o artykulacji. Pełnił też rolę bibliotekarza *Harmoniemusik*, a jego kopie utworów tego typu sprzedawano także do innych ośrodków⁵³². Trzeba nadmienić, że był także kompozytorem i aranżerem. Pozostawił dwie kasacje na fortepian oraz około dziesięć transkrypcji oper wiedeńskich. Autorstwo niektórych jego transkrypcji jest poddawane w wątpliwość, gdyż figurują one w innych ośrodkach, sygnowane nazwiskami Wendta i Heydenreicha. Kontrowersje wzbudzają także znajdujące się w zbiorze z Donaueschingen transkrypcje *Wesela Figara* dokonane przez Jana Wendta, *Czarodziejskiego fletu* (autorstwa Heydenreicha), a także *Urowadzenia z Seraju* (autorska transkrypcja Mozarta), które Rosinack przypisał sobie⁵³³.

W aktach personalnych Rosinacka znajduje się petycja artysty z 1789 roku, w której po dwunastu latach *służby w liberii* prosi on o awans z pozycji lokaja na nadwornego muzyka (*Kammermusicus*). Wedle Bastiaana Blomherta, z tego dokumentu wynika również, że wówczas, tj. w roku 1789, orkiestra dworska zyskała status zespołu zawodowego. A zatem, skoro Rosinack, pełniący w dworskim życiu muzycznym ważne funkcje artystyczne i organizacyjne, do 1789 roku musiał także sprostać obowiązkom lokaja, to z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że członkowie *Harmonie* również pełnili

⁵²⁹ Wedle *Totenbuch* kościoła farnego św. Jana w Donaueschingen, Rosinack urodził się w 1748 i zmarł w 1823 roku. Por. Bastiaan Blomhert, *Zur Harmoniemusik am Donaueschinger Hof*, op. cit., s. 215.

⁵³⁰ Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeinen historisches Künstler-Lexicon und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, op.cit., s. 593. Ibidem, s. 215.

⁵³¹ Ibidem.

⁵³² W zbiorze orkiestry dworskiej w Hadze (Gemeentemuseum, NL-DHgm: hk 19 B 19) znajduje się kopia transkrypcji opery Wenzla Müllera pt. *Die Zaubertrommel oder der lustige Fagottist* – sygnowana przez Rosinacka. Ta wersja odpowiada kopii w Donaueschingen odnoszącej się do opery *Kaspar, der Fagottist oder die Zauberzither*. Archiwum dworu Thurn und Taxis w Regensburgu posiada kolekcję oktetów-partit Kramarza przetranskrybowanych przez Rosinacka na skład oboju, klarnetu, dwóch fagotów i dwóch rogów. Por. ibidem.

⁵³³ Ibidem, s. 216.

pozamuzyczne powinności, np. służących. To zaś wpisuje się niewątpliwie w towarzyszącą i użytkową funkcję *Tafelmusik* i *Jagdmusik*, która wykonywała wczesne kompozycje Alessia, Pichla i Aspelmayera.

Drugą ważną osobowością tego kręgu muzycznego był Joseph Fiala (1751-1816), który przybył do Donaueschingen w 1792 roku. Hellyer uznaje go za ucznia Rosinacka⁵³⁴, lecz wydaje się to mało prawdopodobne. W roku 1792, kiedy Fiala przybył do Donaueschingen, miał za sobą bogatą drogę zawodową. Doświadczenie artystyczne zdobywał na dworach w Oettingen-Wallerstein, gdzie działał w latach 1774-1777; później pracował w kapeli na dworze w Monachium⁵³⁵. Był także dyrektorem orkiestry dworskiej księcia Alexandra Orłowa de Czesmeńskiego w St. Petersburgu. Koncertował w Niemczech, np. w Berlinie przed królem Prus.

Oprócz Fiali i Rosinacka, którzy grali na obojach i udzielali się zapewne w zespole *Harmonie*, o pozostałych *Hautboisten* brakuje jakichkolwiek informacji. Ogólne wiadomości o składzie *Harmonie* można wywnioskować z list katalogowych oraz dość rozległej liczby zachowanej *Harmoniemusik*. Większość utworów pochodzi z lat 80. i 90 XVIII wieku. W katalogu z lat 1803-4, sporządzonym anonimową ręką, dwie rubryki dotyczą tego typu repertuaru. W pierwszej z nich wymienionych jest sześć partit Pleyela, jedenaście Kramarza (w tym jedna zatytułowana *La Chasse*) jedna Wranitzky'ego (są także informacje o transkrypcjach Rosinacka). Wszystkie te partity posiadały obsadę klasycznego oktetu.

Druga rubryka-suplement (oryg. *Nachtrag*) zawiera informacje o *operowej, baletowej i 'partitowej' muzyce na instrumenty dęte przekazanej mi przez Pana Rosinacka*⁵³⁶. Lista ta wymienia oktetową wersję *Stworzenia świata* Haydna (prawdopodobnie pióra Georga Druschetzky'ego), transkrypcje oper i baletów

⁵³⁴ Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 212.

⁵³⁵ Był oboistą, wiolonczelistą oraz kompozytorem (m.in. na gambę). Urodził się w miejscowości Lochovice w Czechach. (W:) Sterling E. Murray, *Bohemian Musicians in South German "Hofkapellen" During the Late 18th Century*, op. cit., s. 167.

⁵³⁶ Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 206.

popularnych w ostatnich dekadach XVIII wieku⁵³⁷. Uwidoczniają się tu dwie tendencje obsadowe. Spora część utworów utrzymana jest w kameralnej obsadzie kwintetu i sekstetu (w kwintetach Spergera z obojami zamiast klarnetów); oprócz tego funkcjonowała tu obsada klasycznego oktetu, która dotyczy pozostałej części repertuaru, w tym także transkrypcji baletowych i operowych.

W literaturze często podkreśla się, że ów zespół przyjął formę klasycznego oktetu, zanim uczyniła to słynna *Harmonie* cesarska⁵³⁸ – aczkolwiek niektórzy autorzy są do takiej możliwości ustosunkowani sceptycznie⁵³⁹. W owej pierwszej rubryce katalogu z lat 1803-4 znajduje się wiele oktetów, których styl wskazuje na utwory wczesne – trudno jednak o precyzyjniejsze daty. W zbiorach zachował się manuskrypt wskazujący na zastosowanie obsady oktetu w latach 70. XVIII wieku, czyli nieco przed nastaniem wiedeńskiej mody na tego typu dzieła (w latach 80.). Chodzi o kolekcję, która pierwotnie zawierała kompozycje anonimowe. Nazwiska kompozytorów zostały tu umieszczone przez Rosinacka razem z sugestiami wykonawczymi (np. oznaczenia dynamiczne oraz uwagi typu *da capo senza replica*). Nazwiska kompozytorów poszczególnych partit to: *Pleyl* (nr 1) [Ignaz Pleyel], *Winter* (nr 2) [Peter von Winter], *Rosettij* (nr 3) [Antonio Rosetti], *Maschek* (Nr 4) [Vincenz Maschek] oraz *Misliwecek* i *Misliw* (nr 5-7) [Joseph Mysliveček]. Trzy partity Myslivečka znajdujące się w tym zbiorze są przeznaczone na klasyczny oktet, co może wzbudzić zaniepokojenie, wobec faktu, że ów twórca zmarł we Włoszech w 1781 roku. Oznaczało by to, że *Harmonie* w Donaueschingen dysponowała pełnym, ośmioosobowym składem już w latach 70.

Po przyjeździe Josepha Fiali możemy także mówić o próbach poszukiwania składów nietypowych, albowiem wśród 22 partit tego czeskiego kompozytora

⁵³⁷ W katalogu znajdują się informacje o operach: Mozarta (ar. Stumpf, Rosinack), Carla Dittersdorfa (zagubione), Mayera (ar. Richter), Paula Wranitzky'ego (Rosinack), Antonio Salieriego (ar. Jan Wendt), Martiniego (Wendt), Ferdinanda Paera (Stumpf), Süßmayera (zagubione), Kreuzera (Richter), Fiorillo, D'allairaca, Josepha Weigla, Leopolda Koželucha, Zingarellego (zagubione), Müllera (zagubione). Na podstawie suplementu wiadomo, że pod koniec stulecia dwór dysponował partitami oryginalnymi: Mozarta, Fiali, Neubauera, Pleyela, Feldmayera, Hoffmeistera, Pleyela, Rosettiego, Maschka, Wintera, Kurzweila, Spergera, Jirovca, Kreitha, Kleczinsky'ego (partita siedmiogłosowa – zagubiona, nie wiadomo), Göllera, Forstmayera, Tuschka, Webera, Pichla, Alessio, Aspelmayera, Scherzera, Kunzera, Paisiello.

⁵³⁸ Achim Hofer, *Harmoniemusik*, artykuł w „Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, op.cit., s. 153-167.

⁵³⁹ Bastiaan Blomhert, *Zur Harmoniemusik am Donaueschinger Hof*, op. cit., s. 218. W przekonaniu autora niniejszej pracy istnienie obsady oktetowej, zwłaszcza w zestawieniu ze źródłami morawskimi, jest najzupełniej możliwe.

i gambisty znajdują się różnorodne warianty obsadowe – od kwintetu do nonetu dętego. Na uwagę zasługują tu sekstety z rożkami angielskimi, oktety z trzema waltorniami i jednym fagotem oraz sekstety na 2 cr.ingl., 2 cl., 2 fg. (bez rogów!). Bardzo możliwe, że *Harmonie* dysponowała tylko dwoma oboistami (Rosinack i Fiala), ponieważ w jego partitach nigdy nie występują rożki angielskie i oboje jednocześnie. Owa różnorodność obsadowa partit dowodzi, iż czeski twórca dążył do uzyskania nieco odmiennego kolorystycznie brzmienia zespołu.

Wśród transkrypcji Rosinacka dominuje mały skład kameralny, co mogłoby wskazywać na pewne ograniczenia finansowe dworu; wszak kameralizacja obsadowa, jako wynik kłopotów ekonomicznych, była częsta w różnych ośrodkach muzycznych. Jednak brak datowania tych dzieł uniemożliwia potwierdzenie takiego przypuszczenia.

Zastanawiające jest natomiast, że, przy tak bogatej recepcji wiedeńskiego repertuaru, zupełnie brakuje tu *Harmoniemusik* z lat 1804-1820 wydanej w stolicy Monarchii, np. *Partit* Franciszka Kramarza i *Miscellannées de Musique* Josepha Triebensee. Bastiaan Blomhert zwraca uwagę, że stało się tak wraz nastaniem nowej władzy na dworze, co zaowocowało przemianą społecznych upodobań. Około roku 1804 działalność muzyczna tego ośrodka uległa istotnej reorganizacji. Nadwornym kompozytorem i kapelmistrzem został wówczas Conradin Kreutzer, który najwyraźniej nie zajmował się twórczością typu *Harmoniemusik*. Jedynie pochodzący z tego czasu utwór na chór męski, zatytułowany *Glück auf, weit wiehr als Silber* korzysta z sześciu dęciaków jako formacji akompaniującej (Karlsruhe, *Badische Landesbibliothek*, sygn. Mus.Ms.1119). Do wznowienia aktywności *Harmoniemusik* doszło w 1822 roku i stało się to za sprawą utworów wokalnych z akompaniamentem *harmonii dętej*, autorstwa Johanna Wenzla Kaliwody.

Sumując, *Harmoniemusik* na dworze w Donaueschingen miała rozległą tradycję i można tu zaobserwować kilka charakterystycznych dla tej twórczości faz rozwoju. W latach 60. i 70. tego typu formacja wykonywała muzykę towarzyszącą, przy czym – jeśli zaakceptować autentyczność utworów Josefa Myslivečka – stosunkowo wcześniej przybrała postać klasycznego oktetu dętego. W późnych latach 80. dokonywała się tu prawdopodobnie ewolucja statusu muzyków, przejście z owej podwójnej roli muzyka i służącego ku pozycji muzyka dworskiego (*Hofmusik*). Efektem było – podobnie jak w ośrodkach na terenie monarchii Austro-Węgierskiej – powstanie orkiestry zawodowej. Można także

sądzić, że w tym czasie poszerzył się wachlarz funkcji, jakie pełniła *Harmoniemusik*, natomiast liczne kompozycje oryginalne twórców znanych w Czechach (Aspelmayer, Kramarz) i na Węgrzech (Sperger) oraz popularne transkrypcje wiedeńskich oper i baletów nie były wykonywane jedynie przy posiłku czy podczas polowania (warto podkreślić, że twórczość lokalna to relatywnie niewielka część repertuaru). Zmiana społecznych upodobań, jaką obserwujemy tu u progu XIX wieku, niewątpliwie wpłynęła na brak zainteresowania najbardziej dojrzałą kompozytorsko *Harmoniemusik* Franciszka Kramarza. Natomiast wpisanie zespołu *Harmonie* w strukturę dzieł religijnych w pierwszych dekadach XIX wieku to praktyka znana z ośrodków czeskich, gdzie występowała w podobnym przedziale czasowym (np. Czeska Trzebowia, początek XIX wieku).

7.3. Oettingen-Wallerstein

Praktyka muzyczna na dworze Oettingen-Wallerstein (nieopodal Augsburga) doczekała się szeregu opracowań naukowych⁵⁴⁰. Żywe zainteresowanie badawcze tutejszą praktyką muzyczną wynika z faktu, że *Harmoniemusik* przybrała tu oryginalną i pod wieloma względami niespotykaną gdzie indziej formę.

Pierwszy zespół, który można uznać za wczesną formację typu *Harmonie*, działał w tym środowisku od roku 1764 roku, za czasów księcia Phillipa Karla, kiedy to na zamku rozbrzmiewała *Tafel-Musik waltorni i klarnetów* z okazji wizyty cesarza Franza I⁵⁴¹. Muzycy nie byli wówczas zatrudnieni na stałe i – wedle Rogera Hellyera – wywodzili się z wcześniejszej tradycji muzyki myśliwskiej (*Jagdmusik*). Rozkwit kapeli dworskiej w Oettingen-Wallerstein miał miejsce w ostatnich dwudziestu latach XVIII wieku. Najważniejszą rolę w kształtowaniu życia muzycznego na dworze pełnił hrabia, później zaś książę Kraft Ernst (1748-1802)

⁵⁴⁰ Życie muzyczne na dworze w Oettingen-Wallerstein, położonym w regionie południowej Szwabii, doczekało się kilku prac naukowych: Ludwig Schiedermaier, *Die Blütezeit der Oettingen-Wallerstein'schen Hofkapelle*, op.cit. Jon Ross Piersol, *The Oettingen-Wallerstein Hofkapelle and its Wind Music*, dysertacja doktorska, University of Iowa, 1972. Gertraut Haberkamp, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg*, „Kataloge Bayerischer Musiksammlungen“, nr 3, Monachium 1976.

⁵⁴¹ Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op. cit., s. 29. Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op cit., s. 216.

– wielki admirator muzyki i patron artystów. W 1768 roku (wówczas jeszcze hrabia) udał się w podróż do Francji, Anglii i Włoch, gdzie słyszał wiele zespołów i orkiestr; podczas tej podróży zetknął się także z dwunastoletnim Mozartem⁵⁴². Po powrocie zajął się reorganizacją kapeli dworskiej, albowiem jego idea było powiększenie i unowocześnienie skromnego zespołu, odziedziczonego wraz z majątkiem po ojcu, Phillipie Karlu. Pomagał mu w tym Ignaz von Beecke (1733-1803)⁵⁴³, który pełnił rolę muzycznego intendenta. Książę poszukiwał do swojej orkiestry młodych talentów. W połowie lat 70. na dworze w Wallerstein zatrudniano zatem muzyków, którzy byli u progu kariery i pochodzili głównie z Czech. Ważnymi postaciami byli: Joseph Reicha (1752-1795) – wirtuoz wiolonczeli i kompozytor przybyły z Pragi, Josef Fiala (1748-1816)⁵⁴⁴ – oboista i kompozytor, Anton Janitch (Janič, 1752-1812) – cieszący się uznaniem skrzypek, oraz kompozytor Antonio Rossetti (1750-1792)⁵⁴⁵.

25 marca 1774 roku hrabstwo Wallerstein otrzymało status księstwa, co – jak zauważa Sterling E. Murray – wpłynęło na zdwojenie wysiłków arystokracji w organizacji kapeli dworskiej na najwyższym poziomie artystycznym. Wkrótce Oettingen-Wallerstein stał się prężnie działającym ośrodkiem, znanym ze wspaniałych koncertów. W książce *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* Christian Friedrich Daniel Schubart poświęcił tutejszym osiągnięciom muzycznym sporo uwagi, pisząc, m.in.: *Zwróciwszy uwagę na osławioną orkiestrę w Oettingen-Wallerstein warto odnotować, że jej muzyczny koloryt jest określony o wiele precyzyjniej niż w jakiegokolwiek innej orkiestrze. Najwspanialsze i najczęściej omal niedefiniowalne gradacje brzmienia zawdzięczamy głównie skrupulatności sztuki*

⁵⁴² Jest o tym mowa w liście Leopolda Mozarta do żony z 18.04.1770 roku. (W:) Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, t. I: 1755-1776, Kassel 1962, s. 343. Por. Katsuaki Ichikawa, *Harmoniemusik am Hof von Oettingen-Wallerstein*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, s. 219. Bernard Höfele natomiast pisze, że w roku 1777 Mozart wraz z matką odwiedzili księcia w jego posiadłości w Hohenaltheim. (W:) Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op. cit., s. 29.

⁵⁴³ Pianista i kompozytor, który zapisał się w historii muzyki, m.in. dzięki słynnemu muzycznemu pojedynkowi z Mozartem w 1775 roku. (W:) Murray E. Sterling, nota edytorska do: *Antonio Rosetti Five Wind Partitas – Music for the Oettingen Wallerstein Court*, Madison, 1989, s. 20, przyp. 6.

⁵⁴⁴ Była o nim mowa w kontekście dworu Donaueschingen. Fiala został w późniejszym okresie przyjacielem Mozarta.

⁵⁴⁵ Kapela liczyła około 25 muzyków, w obsadzie: pięć pierwszych i drugich skrzypiec, trzy altówki, wiolonczela, dwa kontrabasy, dwa flety, oboje, fagot i rogi, klarnety, trąbki oraz kotły.

*Rosettiego*⁵⁴⁶. Sława tutejszej orkiestry zataczała coraz szerszy krąg, a wraz z nią książę zyskiwał reputację powszechnie uznanego patrona sztuk.

7.3.1. Książęca *Harmonie* i jej repertuar

Regularnie działająca *Harmonie* powstała w 1781 roku, a jej szefem został Paul Wineberger (1758-1821), otrzymując tytuł *dyrektora i kompozytora książęcej Tafel- i Jagdmusik*⁵⁴⁷. Rozróżnienie na muzykę do stołu i muzykę myśliwską odwoływało się, w moim przekonaniu, do starszej tradycji utworów wykonywanych na rogi przy polowaniach⁵⁴⁸. Jednak w zachowanym repertuarze, nie pojawiają się odrębne obsadowo czy stylistycznie utwory wskazujące na wykonanie przy stole lub polowaniu.

Muzycy wynajęci byli z początku jako służący, albowiem Antonio Rosetti został przyjęty na dwór (w listopadzie 1773 roku) w owej podwójnej roli służącego i muzyka-kontrabasisty, dopiero później zyskując tytuł muzyka dworskiego (*Hofmusikus*, w 1785 roku został kapelmistrzem orkiestry dworskiej). Biogramy niektórych muzyków dowodzą, że pełnili oni różne obowiązki pozamuzyczne. Warto jednak dodać, że wynikały one z ich rzeczywistych uzdolnień lub związane były z działalnością orkiestry (kopista, intendent, etc.). Najważniejszym kryterium doboru personelu muzycznego były wszak kwalifikacje artystyczne, co unaoczniają postacie wybitnych instrumentalistów, jacy przewinęli się przez wallersteinowskie środowisko muzyczne.

Gottfried Clier (także Klier, 1757-1800), pierwszy oboista *Harmonie*, współtworzył zespół od samego początku; został zatrudniony w 1781 roku; wykształcenie zdobył w Czechach (do Wallerstein przybył z Pragi; był jednym z najbardziej utalentowanych muzyków księcia). Podczas służby Cliera drugim oboistą był Michael Weinhöppel (1764-1840), syn lokalnego muzyka z Wallerstein. Do książęcej kapeli wstąpił w bardzo młodym wieku – w roku 1778.

⁵⁴⁶ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wiedeń, 1806. Por. Sterling E. Murray, *Antonio Rosetti Five Wind Partitas – Music for the Oettingen Wallerstein Court*, op.cit., s. 20, przyp. 7.

⁵⁴⁷ Ibidem, s.10.

⁵⁴⁸ Zarówno Roger Hellyer jak i Katsuaki Ichikawa odwołują się w kilku miejscach swoich publikacji do owej *długiej tradycji muzyki myśliwskiej w Wallerstein* lub muzyki wykonywanej na rogach, jednak czynią to bez podania bliższych informacji na ten temat.

Kiedy ze względów zdrowotnych Clier był zmuszony odejść na emeryturę, Weinhöppel, w ramach przygotowań do objęcia schedy po nim, został wysłany przez księcia i na jego koszt, aby pobierać nauki w Monachium u wirtuoza Friedricha Ramma. Na oboju grał wówczas również Johann Koeber, uczeń Le Bruna z Monachium, który przybył do Wallerstein z dworu w Ansbach. Na nieczęsto spotykanych w praktyce *Harmoniemusik* fletach grali bracia Ernst, synowie długoletniego muzyka dworskiego. Alois Ernst (1759-1814) był pierwszym flecistą, ale służył też jako kopista. Jego młodszy brat Wilhelm (poza graniem na flecie) pełnił rolę kalikanta. Posady dworskich klawecistów zajmowali Joseph Beer (jednak nie był to słynny wiedeński wirtuoz tego instrumentu) oraz Franz Xaver Link (1759-1825), który grał też w orkiestrze na skrzypcach i był głównym kopistą księcia. Christoph Hoppius (1768-1824) przyjęty został na posadę pierwszego fagocisty w 1783 roku, by zastąpić Franza Czerwenkę (1745-1800), który swą służbę zakończył po zaledwie roku. Hoppius był bardzo uzdolnionym instrumentalistą i należał do najlepiej opłacanych muzyków; jego roczna gaża w roku 1785 wynosiła 400 guldenów⁵⁴⁹. W roku 1784 przyjęto do zespołu drugiego fagocistę Franza Meisriemle'a, który ze względu na swoje szczególne zdolności lingwistyczne pracował także w książęcej administracji. Słynni czescy waltorniści: Joseph Nagel (1751/52-1802) i Franz Zwierzina (1751-1825) pojawili się na wiosnę 1780 roku, po tym, jak zakończyli służbę w *Harmonie* hrabiego von Palm⁵⁵⁰ (w wallersteinowskich partitach wiele rozbudowanych muzycznie fragmentów z solistycznym udziałem rogów powstawało z myślą o wirtuozowskich możliwościach tych instrumentalistów).

Muzyczne osobowości pozwoliły księciu na ukształtowanie zespołu o indywidualnym charakterze. Oznaczało to – po pierwsze – stworzenie odrębnej stylistyki obsadowej. Po drugie zaś – i może najważniejsze – dzięki wielu kompozytorom tu zatrudnionym powstać mogła oryginalna twórczość muzyczna.

W pełnym składzie, który osiągnięto około roku 1783 (wówczas dołączyły flety), zespół liczył 12 wykonawców: po dwóch flecistów, oboistów, klawecistów,

⁵⁴⁹ Antonio Rosetti, *Bemerkung zu Erreichung einer Circhen Musik mit Zuziehung des Hof-Orchestre, Wallerstein, 4.5.1786*. Por. Günther Grünsteudel, *Wallerstein, das schwäbische Mannheim*, Nördlingen 2000, s. 107. Por. Katsuaki Ichikawa, *Harmoniemusik am Hof von Oettingen-Wallerstein*, op. cit., s. 225.

⁵⁵⁰ Nie wiadomo nic bliższego na temat tego zespołu. Nagel i Zwierzina pojawiają się przy okazji koncertu Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego z 12 marca 1780 roku. *Harmonie* księcia von Palm wykonała wówczas szereg utworów Josepha Starzera na 2 klarnety, 2 rogi i fagot.

fagocistów, trzech waltornistów oraz kontrabasista (Antonio Rosetti). Zachował się wizerunek tego ansamblu, który uznaje się za jeden z nielicznych ikonograficznych świadectw dworskiej *Harmoniemusik*. Jest to *silhouette* z roku 1784, przedstawiająca kapelę w jej typowym zestawieniu instrumentalnym⁵⁵¹.



4. *Silhouette*, *Harmonie* księcia Krasta Ernsta z Oettingen-Wallerstein (1791).

W literaturze podkreśla się, iż obsada *Harmonie* wallersteinowskiej jest bezprecedensowa w historii tego nurtu w muzyce instrumentalnej. Dołączenie pary fletów do klasycznego oktetu dętego (z trzecią waltornią i kontrabasem) nadało zespołowi oryginalne brzmienie⁵⁵². Jednak warto zwrócić uwagę na inne konstelacje instrumentalne, w jakich występowano. W obsadzie partit pojawiały się trzy, a nawet cztery rogi, co było nawiązaniem do tradycji muzyki waltorniowej wykonywanej w kapeli dworskiej (dwóch par rogów wymaga obsada partit

⁵⁵¹ Ów wizerunek stał się zaczątkiem dociekań odnoszących się do osób na nim przedstawionych. Fleciści to prawdopodobnie bracia Alois i Wilhelm Ernst. Postać grająca na fagocie to Christoph Hoppius; przy kontrabasie zaś widzimy tu Antonio Rosettiego. Umieszczeni na *silhouette* waltorniści to: Josef Nagel i Franz Zwierzina. Jak zauważa Gillaspie, nic nie wskazuje na to, by wszyscy ci artyści działali w Oettingen w tym samym czasie, dlatego prawdopodobne jest, że ich konterfekty pochodzą z różnych momentów historycznych – na *silhouette* zaś zostały zestawione razem. Zarówno Hellyer jak i Gillaspie twierdzą, że obrazek funkcjonuje w lustrzanym odbiciu, ze względu na układ rąk grających dęistów. Jedynie wizerunek Rosettiego ma prawidłowe ustawienie rąk. Wiadomo natomiast, że był on leworęczny. Nb. postacie flecistów wydają się np. nienaturalnie wysokie. *Wind Ensemble Sourcebook*, op cit., s. 77. Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 217.

⁵⁵² Można to dziś skonstatować na nagraniach płytowych partit Antonio Rosettiego.

Winebergera, z lat 1786-1788). Instrumentacyjną różnorodność tworzą także utwory, w których klarnety zastąpione są altówkami (partity Feldmayera); zdarzają się też partity bez partii fletu, oboju, jednego lub dwóch klarnetów. Bardziej niż względami estetycznymi – jak przypuszcza Sterling E. Murray – podyktowane to było absencją muzyków, związaną z wyjazdową działalnością koncertową (lub po prostu ich chorobą)⁵⁵³. Na marginesie warto zauważyć, że książę pozwalał artystom na rozwijanie indywidualnej kariery muzycznej, co może być przejawem nowoczesnego i liberalnego sposobu traktowania personelu muzycznego.

Wśród zachowanego wykazu utworów wallersteinowskiej *Harmonie*⁵⁵⁴ większość została skomponowana przez lokalnych twórców specjalnie dla tego zespołu⁵⁵⁵. Pierwsze produkcje ‘własne’ to trzy partity Rosettiego z 1781 roku, przeznaczone na 2 ob., 2 cl., 2 cr., fg. Ta obsada występuje również w 12 partitach z lat 1781-1785, autorstwa bliskiego znajomego Rosettiego z czasów praskich studiów, Josepha Reichy. Dyrektor *Tafel-* i *Jagdmusik*, Wineberger skomponował 21 partit dla tego zespołu – ostatnie pochodzą z roku 1795; krótko potem twórca ten opuścił służby księcia. Pozostali wallersteinowscy twórcy około 85 partit to: Friedrich Heinrich Ehrenfried, Johann Georg Feldmayer, Johann Nepomuk Hiebesch i Friedrich Witt.

Oryginalność praktyki *Harmoniemusik* na dworze w Oettingen-Wallerstein polegała także na tym, że nie wykonywano tu transkrypcji i aranżacji. W zbiorach muzycznych zachowało się jedynie sześć transkrypcji operowych (edycji drukowanych). Książę nie był zainteresowany zatrudnieniem aranżera, dostarczającego tego typu utwory, a także nie zabiegał o zakup popularnych wówczas na rynku wiedeńskich *Miscellanées de Musiques*. Jedyna transkrypcja powstała lokalnie to *Armida* Righiniego w opracowaniu Ehrenfrieda (1782) na

⁵⁵³ Murray E. Sterling, nota edytorska do: *Antonio Rosetti Five Wind Partitas – Music for the Oettingen Wallerstein Court*, op.cit., s. 10.

⁵⁵⁴ Utwory znajdują się dziś w bibliotece uniwersyteckiej w Augsburgu.

⁵⁵⁵ Dzieła o obcej proveniencji to dziesięć partytur drukowanych, natomiast spośród manuskryptów jedynie osiem pochodzi spod pióra twórców nie zatrudnionych w Oettingen-Wallerstein. (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 215.

klasyczny oktet⁵⁵⁶. Niechęć do tego typu kompozycji przetrwała w Wallerstein jeszcze długo po śmierci księcia Krafta Ernsta, ponieważ w roku 1817, kiedy Goepfert, kompozytor zatrudniony na dworze w Sachsen-Meiningen, zwrócił się do dworu z propozycją tworzenia transkrypcji, spotkał się z jednoznaczną odmową (choć mogło to być także spowodowane ograniczeniami finansowymi⁵⁵⁷). Wśród transkrypcji, jakie oferował uczeń Mozarta, znalazły się: *Stworzenie świata* Haydna (1798), *Sargiro Paera* (1803), *Czarodziejski flet* Mozarta (1791) oraz *Das unterbrochene Opferfest* Wintera (1794)⁵⁵⁸.

7.3.2. Antonio Rosetti⁵⁵⁹

Postać Antonio Rosettiego jest interesująca z kilku względów. Po pierwsze ponad połowa partit (9), które napisał, była przeznaczona dla zespołu Oettingen-Wallerstein. Po drugie, warto przyjrzeć się sylwetce twórcy, wysoce cenionego kompozytora przez osiemnastowieczną krytykę, historyków, a także w środowisku muzyków⁵⁶⁰. Pierwotnie przygotowywał się do pełnienia posługi kapłańskiej. Edukację muzyczną odebrał w seminarium jezuickim w Czechach, jednakże tuż przed złożeniem ślubów poniechał drogi religijnej na rzecz profesji muzycznej. Wówczas w kraju św. Wacława wielu muzyków pozostawało bez zatrudnienia,

⁵⁵⁶ Katsuaki Ichikawa pisze o jeszcze jednej transkrypcji *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, którą w 1795 roku sporządził Johann Georg Feldmayer. (W:) Katsuaki Ichikawa, *Harmoniemusik am Hof von Oettingen-Wallerstein*, op. cit., s. 221.

⁵⁵⁷ Ludwig Schiedermair, *Die Blütezeit der Oettingen-Wallerstein'schen Hofkapelle*, op. cit. Por. Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, s. 218.

⁵⁵⁸ Nie jest znana obsada tych kompozycji, lecz wedle Rogera Hellyera bardzo prawdopodobne jest, że chodzi o te same transkrypcje, które Goepfert anonsował w 1818 roku *Allgemeine Musikalische Zeitung* (nr 5). Te zaś były koncipowane na skład fl., 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., ctrfg., 2 tr. lub fl., 2 ob., 2 cl., 2 cr., fg., tr. (W:) Ibidem, 219.

⁵⁵⁹ Odnośnie miejsca urodzenia artysty istnieją dwie wersje. Wedle jednej kompozytor urodził się w miejscowości Litoměřice (niem. Leitmeritz) w 1750 roku; natomiast wedle drugiej przyszedł na świat w miasteczku Mimoň (Niemes) 26 października 1746 roku. Obydwie hipotezy poparte są przekonującymi dowodami, co sprawia, że ów problem wydaje się nierozwiązywalny.

⁵⁶⁰ Nieco inaczej sytuacja przedstawia się dziś. Stosunkowo nikłe uznanie i rozpoznanie twórczości Rosettiego Sterling E. Murray tłumaczy podstawowymi problemami z identyfikowaniem kompozytora, co spowodowane było zamianą nazwiska Rößler na włoską odmianę Rosetti. Wówczas zaczęto mylić kompozytora z twórcami o tym samym bądź podobnym nazwisku, działającymi w różnych innych ośrodkach europejskich. (W:) Murray E. Sterling, *Rößler-Rosetti Problem: A Confusion of Pseudonym and Mistaken Identity*, op.cit., s. 130-143.

dlatego Rosetti wyemigrował do Niemiec, by wstąpić na służbę u księcia Krafta Ernsta. Mimo głównego zatrudnienia na dworze, kompozytor współpracował oraz koncertował z różnymi orkiestrami⁵⁶¹. Przez większość jednak czasu, w latach służby w Wallerstein, komponował dla księcia symfonie, koncerty, muzykę na instrumenty klawiszowe, utwory kameralne, msze, rozmaite utwory liturgiczne dla kościoła diecezjalnego oraz partity na instrumenty dęte.

Punkt zwrotny w karierze artysty nastąpił w roku 1781, kiedy książę w charakterze nagrody zgodził się go urlopować na siedem miesięcy, które artysta postanowił spędzić w Paryżu. (W ostatnich dwóch dekadach XVIII wieku stolica Francji dawała kompozytorom mnóstwo szans, zarówno koncertowania, jak i obcowania z najlepszymi orkiestrami. Publikacje paryskich wydawnictw dostarczały nadto, np. zainteresowanemu kompozytorowi, doskonałego materiału analitycznego dotyczącego wszystkich uprawianych wówczas gatunków muzycznych.). W listach do księcia kompozytor sprawozdawał, że jego utwory są tu często wykonywane, nawet w miejscach tak prominentnych jak osławione *Concert Spirituel*. W korespondencji zapewnia on nadto, iż stara się poznać najnowsze style muzyczne, a także zabiega o nawiązanie kontaktów z wydawcami, aby jego muzyka, a wraz z nią sława księcia, zyskały jak najdalej idące uznanie. Starania te wkrótce przyniosły efekt, tzn. w okresie 1780-1790 miało miejsce szereg paryskich wydań utworów Rosettiego; tylko w roku 1782 *Le Menu et Boyer* wydał jedenaście a *Siber* sześć utworów wallersteinowskiego kontrabasisty⁵⁶².

Jednak w przeciwieństwie do rosnącego uznania, jakie zyskiwała twórczość Rosettiego, oraz bogatego życia koncertowego dworu, które stwarzało na pewno szansę do artystycznego rozwoju, w Wallerstein, sytuacja kompozytora pełna była kłopotów finansowych i – na dodatek – zdrowotnych⁵⁶³. W 1789 roku

⁵⁶¹ Największa kolekcja *Harmoniemusik* Rosettiego, poza dworem w Oettingen-Wallerstein, znajduje się w Donaueschingen. Wiele dworów utrzymywało stałe kontakty, oznaczające wymianę repertuaru, a także muzyków, lecz związki pomiędzy dworem w Oettingen-Wallerstein i Donaueschingen były szczególnie intensywne. Przykładem jest postać Josepha Fiala, który zanim trafił do Donaueschingen pracował na dworze Krafta Ernsta (1773-1776). Rosetti i Fiala znali się zatem z czasów spędzonych razem na tej służbie.

⁵⁶² Poza tym Rosetti współpracował z wydawnictwami w Wiedniu, Berlinie, Lipsku, Londynie, Amsterdamie i w Mainz.

⁵⁶³ To jedyne bardzo ogólne przedstawienie sytuacji twórcy, jakie udało się ustalić na podstawie dostępnej literatury. Jednak niewątpliwie interesujące byłoby wyjaśnienie istoty kłopotów finansowych kompozytora, który robił już wówczas międzynarodową karierę i – poniekąd – wyrósł na największą osobowość

artysta poprosił księcia o zwolnienie ze służb, aby mógł objąć lepiej płatną posadę kapelmistrza u księcia Friedricha Franza I (1756-1837) na dworze Mecklemburg-Schwerin w Ludwiglust⁵⁶⁴. Księżę zgodził się, chociaż – jak stwierdza Murray – uczynił to bez przekonania.

Rosetti jest autorem około 200 kompozycji obejmujących większość gatunków osiemnastowiecznej muzyki instrumentalnej i wokalne, w której przeważają symfonie i koncerty (pewne jest autorstwo 43 symfonii)⁵⁶⁵. Większość koncertów solowych jest przeznaczona na instrumenty dęte. *Muzyka waltorniowa* czy też myśliwska musiała być niezwykle w Wallerstein popularna, ponieważ ów kompozytor wśród 24 koncertów – 17 przeznaczył na jeden róg, 7 zaś na dwa rogi⁵⁶⁶. Już za czasów Rosettiego zwracano uwagę na jego nadzwyczajne wycucie specyfiki brzmieniowej instrumentów dętych⁵⁶⁷. Gerber, omawiając twórczość symfoniczną zauważył, że *zjawiskowe są owe fragmenty, powierzone instrumentom dętym, które [Rosetti] po mistrzowsku angażuje w strukturę orkiestry*⁵⁶⁸.

U schyłku życia kompozytora miało miejsce niezwykle wydarzenie, które w symboliczny sposób związało losy Rosettiego i Wolfganga Amadeusza Mozarta.

kompozytorską w służbie księcia. Owo wyjaśnienie byłoby ciekawe także z tego względu, że – jak wynika z komentarza Sterlinga E. Murray’a - kompozytor był w Wallerstein sfrustrowany. (W:) Sterling E. Murray, *Antonio Rosetti Five Wind Partitas – Music for the Oettingen Wallerstein Court*, op. cit., s. 8.

⁵⁶⁴ Orkiestra dworu w Mecklemburg-Schwerin dysponowała wieloma utalentowanymi śpiewakami. W związku z tym, podczas działalności w tym ośrodku, Rosetti poświęcił się bardziej muzyce wokalne, tworząc dzieła wokalo-instrumentalne (z chórem i solistami). Orkiestra w Schwerinie posiadała kilku dęciaków, lecz jedyne dzieła Rosettiego na obsadę dętą powstały na zamówienie króla Prus. We wrześniu 1791 roku, córka króla, księżniczka Fryderyka wyszła za mąż za księcia Yorku. Z tej okazji Rosetti napisał dwie partity na 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg. i przygotował kilka transkrypcji operowych na ów skład. (W:) Ibidem.

⁵⁶⁵ Ibidem, s. 8. Tematyczny indeks symfonii i symfonii koncertujących znajduje się w publikacji Sterlinga E. Murray’a, pt. *Seven Symphonies from the Court of Oettingen-Wallerstein, 1773-1795*, vol. 6, seria C, *The Symphony, 1720-1840*, ed. Barry S. Brook, New York, 1981. Sterling E. Murray przygotował także katalog tematyczny całej twórczości Rosettiego (Michigan 1996).

⁵⁶⁶ We wrześniu 1785 roku powstała *Parthia La Chasse*, wymagająca od waltornistów wręcz nadzwyczajnych zdolności wykonawczych, m.in. ich partie usytuowane są w bardzo wysokim rejestrze. (W:) Katsuaki Ichikawa, *Harmoniemusik am Hof von Oettingen-Wallerstein*, op. cit., s. 224, przykład 2 i 3.

⁵⁶⁷ Antonio Rosetti był kontrabasistą, niewykluczone jednak, że podczas edukacji w seminarium jezuickim kompozytor pobierał nauki w zakresie gry na przynajmniej jednym instrumencie dętym.

⁵⁶⁸ *Fallen seine Sätze für Blase-Instrumente öfters himmlisch schön aus, die er überhaupt beym Orchester zu benutzen weiss* (W:) Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller berühmter Componisten Sänger enthält*, t. 2, Lipsk, 1790-1792, s. 325. Por. Sterling E. Murray, *Antonio Rosetti Five Wind Partitas – Music for the Oettingen Wallerstein Court*, op.cit., s. 20, przyp. 14.

W tydzień po śmierci Mozarta (5.12.1791) Joseph Strobach, dyrektor praskiego Teatru Narodowego i długoletni przyjaciel Rosettiego, zorganizował w Pradze uroczystości upamiętniające postać salzburskiego geniusza. Z tej okazji zamówił u Rosettiego mszę żałobną i wkrótce czeski kapelmistrz udał się w podróż do Pragi, aby osobiście poprowadzić wykonanie⁵⁶⁹. Msza zebrła entuzjastyczne recenzje i z dzisiejszej perspektywy można ów koncert postrzegać jako ukoronowanie kariery kompozytora⁵⁷⁰. Ostatnie, ciężkie pod wieloma względami lata, najwyraźniej zniszczyły zdrowie owego zaledwie 42-letniego artysty; wkrótce bowiem poważnie zachorował i zmarł 30 czerwca 1792 roku (pochowano go w Ludwiglust).

7.3.3. Schyłek działalności wallersteinowskiej *Harmonie*

Repertuar *Harmoniemusik* w Oettingen-Wallerstein pochodzi głównie z lat 80. i 90. XVIII wieku. U progu XIX stulecia tego typu twórczość przestała być w centrum zainteresowania. Symboliczny, ale i realny moment przemian w życiu muzycznym tego ośrodka jest związany ze śmiercią księcia Krafta Ernsta 6 października 1802 roku. Kilka lat później, w związku ze zmierzchem Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, majątek Oettingen-Wallerstein trafił do królestwa Bawarii, natomiast niewielka jego część została przyłączona do Wirtembergii. W ramach oszczędności kapela została wówczas zredukowana. Jedyne utwory typu *Harmoniemusik* to *Partita Richtig und Leipsig* skomponowana w 1813 roku przez Johanna Nepomuka Hiebescha⁵⁷¹ z okazji Bitwy Narodów pod Lipskiem. Utwór został poświęcony pamięci Ludwiga Krafta Ernsta, księcia Oettingen-Wallerstein i był prawdopodobnie przeznaczony do wykonania na otwartym powietrzu, jako tzw. *Freiluftmusik*. U progu XIX wieku kapelmistrzem był

⁵⁶⁹ W rzeczywistości utwór ten powstał o wiele wcześniej, z okazji uroczystości żałobnych po śmierci 19-letniej małżonki księcia Krafta, Marii Teresy, w 1776 roku w Wallerstein. (W:) Katsuaki Ichikawa, *Harmoniemusik am Hof von Oettingen-Wallerstein* op. cit., s. 223.

⁵⁷⁰ Recenzje ukazały się w *Musikalische Korespondenz* (grudzień 1791), *Prager Oberpostamtzeitung* (17 grudnia 1791) oraz w *Wiener Zeitung* (24 grudnia 1791 roku). Por. Sterling E. Murray, *Antonio Rosetti Five Wind Partitas – Music for the Oettingen Wallerstein Court*, op. cit., przyp. 12.

⁵⁷¹ Jest to utwór o tyle interesujący, że zawiera stylistyczne odwołania do historycznych funkcji, jakie pełniły zespoły typu *Harmonie*. Jest przeznaczony na skład fl., 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., clr, cb. i ma cztery części: Adagio, Marcia, Adagio, Vivace (*La Chasse*). W *Marcia* zatem odnajdujemy tu odwołanie do *muzyki wojskowej*. Finał przywołuje natomiast atmosferę polowania i popularnej muzyki waltorniowej.

tu Franz Destouches, po nim zaś w 1818 roku funkcję tę objął Andreas Amon. Ten ostatni skomponował koncerty solowe, sinfonie, pieśni i muzykę kameralną, w tym dwa utwory typu *Harmoniemusik*. Wówczas także odbudowano liczebność orkiestry, która począwszy od 1821 roku znana była z niedzielnych koncertów dworskich.

W tym kontekście uprawnione wydaje się stwierdzenie, że działalności *Harmoniemusik* na dworze Oettingen-Wallerstein za czasów Kraftha Ernsta przyświecała pewne wspólna idea estetyczna, oznaczająca poszukiwanie oryginalności, a nawet odrzucenie repertuaru popularnego, i – by tak rzec – modnego (transkrypcje i aranżacje). Stało się to możliwe dzięki działaniom księcia, który doprowadził do zatrudnienia instrumentalistów i kompozytorów o dużym potencjale artystycznym, w niektórych przypadkach inwestując w ich dodatkowe wykształcenie, pozwalając równolegle na zawodowy rozwój poza dworem. Zasadna więc wydaje się konkluzja, że na dworze w Oettingen-Wallerstein stworzono aktywnie działające środowisko muzyczne, które dawało szanse na artystyczny rozwój, lecz – jak dowodzi tego przykład drogi zawodowej Antonio Rosettiego – dopiero kontakt z innymi ośrodkami, poznanie gatunków i stylów uprawianych, np. w Paryżu, pozwolił wzbogacić jego twórczość, a także – co nie bez znaczenia – poszerzyć krąg odbiorców jego sztuki muzycznej.

Odnosnie funkcji *Harmoniemusik* na dworze, to w dostępnej literaturze nie poświęca się temu zagadnieniu uwagi. Zespół realizował zapewne owe okolicznościowo-użytkowe cele, na które wskazuje ogólna specyfikacja funkcji Winebergera, *dyrektora Tafel* – i *Jagdmusik*. Jednak te określenia – w moim przekonaniu – odnosiły się bardziej do praktyki minionej, niż do bieżącej rzeczywistości lat 80. i 90. Ambitny repertuar, jak np. wallersteinowskie partity Rosettiego, pozwala domniemywać, że bardzo możliwy był udział *Harmonie* w przedsięwzięciach koncertowych dworu.

7.4. Ratyzbona – dwór książąt Thurn i Taxis

W II połowie XVIII wieku Ratyzbona stał się ważnym ośrodkiem władzy Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Polityczną rangę nadawała miastu obecność parlamentu Rzeszy oraz rezydencja cesarskiego komisarza (*kaiserlicher Principal-Kommissarius*), księcia Thurn i Taxis Alexandra Ferdinanda (1733-

1805)⁵⁷². Poza tym społeczną różnorodność współtworzyły tu, egzystujące obok siebie, kręgi mieszczaństwa protestanckiego oraz środowiska kościoła katolickiego. Przeniesienie namiestnikowskiej władzy cesarskiej do Ratyzbony nastąpiło w 1748 roku, co wpłynęło bez wątpienia na bujny rozkwit życia koncertowego. W osiemnastowiecznych relacjach dotyczących spraw dworu podkreśla się, jak wielkie wydatki pożytkowano na wystawne i pełne przepychu wydarzenia muzyczne, których charakter zależał nie tylko od formalnej, ale wręcz dosłownej obecności namiestnika (*Prinzipalkommissar*). *Można sobie wyobrazić, że posłowie dostrzegali jak wiele dzieje się w mieście. Ale nie wyobrażasz sobie, jakie to wszystko byłoby martwe. Jakby nie było tu księcia Thurn i Taxis, cesarskiego głównego komisarza (...), nikt by nie poznał, że to miasto-siedziba parlamentu Rzeszy. Ten jegomość [Herr - Pan], którego przychód można swobodnie określić na poziomie 400.000 guldenów, organizuje przedstawienia operowe, komedie, zabawy, bale i pokazy sztucznych ogni. (...) Czyni on w najwłaściwszym sensie reprezentacyjne honory parlamentu, czemu posłowie z racji ich skromnych uposażeń muszą być wielce zobowiązani*⁵⁷³. W rzeczywistości księgi rachunkowe dworskiej kasy dokumentują znacznie większy dochód roczny – nie mniejszy niż pół miliona florenów. W latach 90. natomiast, z uwagi na wydatki na wojny napoleońskie, suma ta dochodziła do miliona.

Ród Thurn i Taxis wywodził się z Bergamo, później zaś, w XVII wieku, centralną siedzibą owej namiestnikowskiej misji była Bruksela. Po hiszpańskiej wojnie sukcesyjnej rodzina przeniosła się do miejskiego pałacu we Frankfurcie nad Menem. W Ratyzbonie książę zamieszkał na terenie posiadłości kolegiackiej Rzeszy St. Emmeram, a także rezydował w pałacu biskupa (obydwie siedziby

⁵⁷² Jego następcą, po rozwiązaniu Cesarstwa Rzymskiego, był Carl Alexander (1770-1827).

⁵⁷³ *Man sollte glauben, die vielen Gesandten müßten die Stadt sehr lebhaft machen. Aber du glaubst nicht, wie da alles todt ist. Wäre der Fürst von Thurn und Taxis, kaiserlicher Prinipalkommissarius und Oberreichspostmeister nicht da, so wüßte man gar nicht, daß der Reichstag in der Stadt säße. Aber dieser Herr, dessen Einkünfte sich auf ohngefähr 400.000 Gulden belaufen, giebt Opern, Komödien, Hetzen, Bälle und Feuerwerke. [...] Er macht im eigentlichsten Verstand die Honneurs des Reichstages; denn die übrigen Gesandten die Honneurs des Reichstages; denn die übrigen Gesandten der Reichstände müssen wegen ihres geringen Gehaltes sehr eingezogen leben.* (W:) Johann Kaspar Riesbeck, *Briefe eines reisenden Franzosen durch Bayern, Pfalz und einen Theil von Schwaben*, Zurich 1783, s. 158. Por. Christoph Meixner, *Harmoniemusik am Hof der Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg – Musikpflege im Zeichen politischen und gesellschaftlichen Wandels*, (W:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit. 238.

przeszły gruntowne renowacje). Krewni Thurn i Taxis mieszkali w Rzymie, Wenecji, Madrycie, Innsbrucku i Augsburgu.

7.4.1. Działalność muzyczna do 1806 roku

Mały zespół muzyczny istniał na dworze od początku XVIII stulecia. Jednak po uczynieniu z miasta ośrodka cesarskiej reprezentacji, muzyków przybywało i pod koniec wieku orkiestra liczyła 40 instrumentalistów. Budżet tego przedsięwzięcia wynosił w roku 1770 - 21.000 fl. i wzrósł do 33 tysięcy - w roku 1798. Tak wysokie sumy pozwoliły na zatrudnienie najwybitniejszych muzyków, którzy stworzyli – wedle Johanna Nikolausa Forkela⁵⁷⁴ – najlepszą kapelę wśród dworów niemieckich. Od roku 1750 do 1782 dworskiej orkiestrze przewodniczył kompozytor i teoretyk muzyki Joseph Riepel, po nim zaś uczeń Tartiniego, Joseph Touchemoulin, przybyły z dworu kurfirsta Clemensa Augusta, gdzie do roku 1760 kierował zespołem muzycznym. Członkami zostawali nierzadko muzycy powszechnie znani: Franz Xaver Pokorny, Clemens Gretsche, mediolański flecista Fiorante Agostinelli oraz słynny wirtuoz oboju Giovanni Palestrini. Orkiestra miała status zespołu zawodowego, a muzykom zapewniono komfortowe warunki finansowe, chociaż wysokość apanaży kształtowana była zapewne indywidualnie - od 400 do 1200 guldenów rocznie. Do pensji dodawano czasem sumy na mieszkanie, wyżywienie, ubranie, drzewo na opał, „światło”, a także – w szczególnych przypadkach – na wino i piwo.

Do zadań orkiestry należało uczestnictwo w dworskich uroczystościach, takich jak imieniny, wesela oraz wydarzenia specjalne, np. cesarskie urodziny. Regułą były przedstawienia oper włoskich dwa razy w tygodniu, a także coczwartkowy koncert muzyki instrumentalnej dla posłów parlamentu. W latach siedemdziesiątych w letnim zamku Trugenhofen⁵⁷⁵ (później zamek Taxis) działała

⁵⁷⁴ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Leipzig 1782, s. 102. Por. Ibidem, s. 239.

⁵⁷⁵ Zamek Trugenhofen mieścił się niedaleko rezydencji księcia Krafta Ernsta z Oettingen-Wallerstein (zamek Harburg), z którym młody książę Carl Anselm utrzymywał bliskie kontakty przyjacielskie. Obyli wspólnie wiele podróży, organizowali wycieczki do mannheimskiej opery, a także wspólnie udawali się na łowy do pobliskich lasów. W 1776 roku oba rody połączyło małżeństwo księcia Krafta Ernsta z najstarszą córką księcia Carla Anselma. Bliskie kontakty miały także konsekwencje muzyczne, wśród których prześledzić można wpływ ośrodka księcia Krafta Ernsta w zakresie *Harmoniemusik* na środowisko rodziny Thurn i Taxis. (W:) Ibidem.

muzyka turecka, składająca się z trębacza, dwóch fagocistów oraz perkusisty (*Obertambour*). Formacja ta nie funkcjonowała w ramach orkiestry dworskiej; muzycy otrzymywali 120 guldenów rocznie i należeli do straży zamkowej. Prawdopodobnie repertuar tej formacji miał charakter wojskowy (marsze, fanfary).

Wiadomości o działalności ratyzbońskiej *Harmoniemusik* w II połowie XVIII wieku są bardzo skąpe⁵⁷⁶, lecz wiadomo, że partity na standardowe składy wykonywali członkowie *Hofkapelle* (w ramach uroczystości, w których uczestniczyła orkiestra). Świadczy o tym zachowany bogato materiał nutowy, gdzie osobna grupa to utwory oryginalne Floriana Gassmanna, Georga Druschetzky'ego, Franza Xaviera Pokornego, Theodora von Schachta, Henri-Josepha de Croesa i druga, w której znajdują się transkrypcje oper. W Regensburgu powstała prawdopodobnie transkrypcja na klasyczny oktet *Axur, Re d'Ormus* Antonio Salieriego, stanowiąca wybór kilku numerów z pięcioaktowej opery⁵⁷⁷.

Ważnym twórcą *Harmoniemusik* w regensburskim środowisku muzycznym był Theodor von Schacht, od 1773 do 1805 roku dyrektor książęcej muzyki dworskiej, intendent teatru i marszałek polny księcia⁵⁷⁸ oraz kompozytor Henri-Joseph de Croes. Jak zauważa Christoph Meixner, Schacht należał do bardzo doświadczonych intendentów, którzy doskonale rozumieli stałe zapotrzebowanie na nowe kompozycje na dworze. Aby temu sprostać, organizował liczne zakupy materiałów nutowych, zamawiał transkrypcje dzieł obcych, nadto wzbogacał dwór o własną twórczość. Zarówno utwory Schachta, jak i Croesa odznaczają się rozbudowanym składem instrumentalnym, gdzie stałe miejsce miały altówki – 1-2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., cb., 2 tr. 2 vl.

⁵⁷⁶ Można tylko domniemywać, jak wiele okazji było do korzystania z tego typu formacji muzycznej, zważywszy na bliskie kontakty księcia z dworem wiedeńskim.

⁵⁷⁷ Szczególnie wirtuozowskie potraktowanie partii oboju w tej kompozycji wskazuje na jej sporządzenie z myślą o wykonaniu tej partii przez słynnego oboistę Giovanniego Palestriniego.

⁵⁷⁸ Spuścizna twórcza Schachta jest znacząca – znajdują się tu opery, koncerty instrumentalne, symfonie, msze, oraz wiele innych, małych kompozycji okazjonalnych. W konwencji *Harmoniemusik* tworzył partity oraz przerabiał przysłane kompozycje na obsadę, która była na podorędziu. (W:) Christoph Meixner, *Harmoniemusik am Hof der Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg – Musikpflege im Zeichen politischen und gesellschaftlichen Wandels*, op. cit., s. 241.

7.4.2. Wojskowa *Harmoniemusik* w latach 1820-1828

W 1805 roku zmarł patron wielu artystycznych przedsięwzięć, Carl Anselm. Jego polityczne dziedzictwo zostało przejęte już wcześniej przez syna Carla Aleksandra, który od roku 1796 pełnił funkcję cesarskiego namiestnika. Jednak to nie zmiana pokoleniowa wpłynęła zasadniczo na życie muzyczne miasta. Znamienne skutki w wielu dziedzinach życia miało historyczne rozwiązanie Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, w sierpniu 1806 roku. Po tym fakcie funkcja cesarskiego namiestnika-komisarza straciła rację bytu. Upadek Rzeszy był związany z powszechnym załamaniem ekonomicznym na terenie całej monarchii. Podobnie jak w wielu miastach, w Ratyzbonie natychmiast ograniczono finansowe środki na utrzymanie dworu. W październiku tego samego roku orkiestrę rozwiązano, a większość jej członków opuściła miasto. Pozostali, szukając swojej szansy w mieszczańskich kręgach muzycznych, zatrudniali się np. w nowym ratyzbońskim teatrze, otwartym w 1804 roku⁵⁷⁹. Klasa mieszczańska była zainteresowana rychłą reorganizacją życia muzycznego, dlatego wzorem innych ośrodków (Berlina i Heidelbergu) tworzone towarzystwa śpiewacze i muzyczne, które wykonywały, np. oratoria Josepha Haydna z akompaniamentem dwóch fortepianów.

Wydarzenia te nie oznaczają jednak końca działalności muzycznej w środowisku książąt Thurn i Taxis. Jeszcze w XVIII wieku, oprócz rezydencji w Ratyzbonie, ów ród posiadał majątki na terenie królestwa Wirtembergii. Dodatkowo rodzina Thurn i Taxis otrzymała liczne majątki na terenie okręgu ratyzbońskiego. Działo się tak – jak zauważa Christoph Meixner – ponieważ bawarski dwór królewski, zdawszy sobie sprawę ze znaczenia gospodarczego rodu Thurn i Taxis dla Ratyzbony, dążył do ich zatrzymania na tych terenach (pozostawiono im do dyspozycji dotychczasowe siedziby: St. Emmeram oraz rezydencję biskupa).

Wprawdzie życie muzyczne książąt umilkło na kilkanaście lat to jednak w 1820 roku w planach księcia Carla Anselma i jego małżonki pojawiła się idea reaktywacji zespołu. Rok wcześniej bowiem książę otrzymał od króla Wirtembergii (formalnie zamek księcia mieścił się na obszarze królestwa) oficjalną zgodę

⁵⁷⁹ Teatr był prowadzony przez niezależny impresariat (nie przez miasto czy arystokrację), a jego działalności towarzyszyła pełna sala podczas przedstawień. Por. Ibidem, s. 241.

założenia wojskowej straży honorowej na zamku Taxis (wcześniej Trugenhofen), w skład której miała wchodzić *Gardemusik*. To zaś dało księciu asumpt do założenia w kwietniu 1820 roku wojskowej *Harmoniemusik*, przy czym nie doszło do stworzenia planowanej straży honorowej. Wkrótce potem, tj. 1 lipca, rozpoczęto zatrudnianie nowych muzyków⁵⁸⁰.

Zarówno warunki, jakie stawiano kandydatom, jak i zakres dyspozycyjności wskazują na nieco archaiczną koncepcję funkcjonowania tego zespołu. Wobec muzyków pojawiły się bowiem wymagania, rzadkie nawet w praktyce dworskich *Harmonien* lat 70. XVIII wieku, np. muzycy musieli być stanu wolnego. W zakres służby wchodziła także regularna musztra. Zespół powstał na życzenie księcia, pod warunkiem, że będzie do dyspozycji o każdej porze i w każdym miejscu. Wkrótce, z racji wielu podróży arystokraty i licznych występów, dochodziło do częstych roszad w składzie, o których wiadomo dzięki sprawozdaniom dyrektora Antona Schneidera⁵⁸¹. Kłopoty kadrowe zostały spotęgowane utratą muzyków, którzy grali na kilku instrumentach, a w 1823 roku zbiegli⁵⁸².

Osobą odpowiedzialną za organizację życia muzycznego był Anton Schneider. W latach ratyzbońskich zdobył wszechstronne doświadczenie praktyczne i teoretyczne (jest autorem wielu aranżacji). Obsada jego utworów była zależna od aktualnego zasobu instrumentalistów. Wiadomo jedynie, że dysponował 16 muzykami (brak bliższych danych). Wedle Christopha Meixnera, po roku 1823 można stwierdzić, że do składu na stałe dołączono dwie altówki, który to fakt jest dla Jona A. Gillaspiego dowodem, iż wśród *Harmoniemusik* z tego czasu wykonywano osiemnastowieczne partity von Schachta i Croesa (z

⁵⁸⁰ Jon A. Gillaspie uznaje, że książę chciał zorganizować prywatny oddział wojskowy wbrew woli króla Wirtembergii. Nie wynika to z pracy Meixnera. Być może istota powstałej 'różnicy zdań' polegała na tym, że król pozwolił na muzykę w ramach straży honorowej (czyli mały, kameralny ansambl), natomiast książę powołał w rezultacie do życia rozbudowany skład wojskowej *Harmoniemusik*.

⁵⁸¹ Urodził się w 1773 roku w Ratyzbonie. Był z zawodu budowniczym instrumentów, natomiast terminując w kapeli dworskiej uczył się kompozycji oraz gry na klawecie. Później przewodził równocześnie muzyce religijnej w czterech kościołach ratyzbońskich – organizował mieszczańską muzykę wojskową, w końcu zaś *Gardemusik* księcia. (W:) Ibidem.

⁵⁸² Chodzi tu o Aloisa Nasta, który grał na kilku instrumentach: flecie, puzonie, skrzypcach, altówce, kontrabasie, a także Josepha Beerhaltera, który obok fletu grał także na klawecie, trąbce, skrzypcach, waltorni, fagocie i kontrabasie. (W:) Hugo Angerer, *Die Gardemusik des Fürsten von Thurn und Taxis*, (w:) Paul Mai, *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65 Geburtstag*, Tutzing 2002. Por. Ibidem, s. 243. Trudno się dziwić, że w takich warunkach niełatwo było utrzymać na dworze muzyków, zwłaszcza, że w latach 20. XVIII wieku artyści swobodnie zmieniali posady, wybierając najlepsze warunki, np. finansowe.

altówkami). O różnorodnych wariantach obsadowych można wnioskować na podstawie zachowanego instrumentarium, które wskazuje na wykorzystywanie obsady typowej dla *muzyki tureckiej*.

Wedle Gillaspiego wiele utworów pochodziło ze Stuttgartu, Buchau i Moraw; spora część wskazuje proveniencję środowiska muzycznego hrabiego Johanna von Klenau z Janowitz (1758-1819), który zakończył karierę wojskową jako komendant Moraw. Muzyka mogła być wykonywana przez jego kapelę wojskową (wiadomo, że taką posiadał – gościła ona u księcia Lobkowitza w Czechach). W latach 1820-22 zakupiono wiele dzieł Franciszka Kramarza (a także utwory Walcha, aranżację Goepferta mozartowskiego *Marsza tureckiego* – pt. *Allegretto alla turca*; poza tym utwory Vincenca Maška, Vincenzo Righiniego oraz Franza Neubauera). W kolekcji książęcej znajduje się wiele dzieł anonimowych, przeznaczonych na bale, np. walce, ländler, polonezy, tańce szkockie, itp.

Trzon obsadowy wywodził się ze stylistyki instrumentalnej *Harmoniemusik* jednak powiększenie składu, poprzez zdwojenie zestawień instrumentalnych oraz dołączenie instrumentów perkusyjnych, jest charakterystyczne dla *Militärmusik*⁵⁸³. Repertuar wskazuje na 'cywilne' przeznaczenie tej formacji, gdyż w jej repertuarze nie ma marszy. Anton Schneider był bardzo twórczym kapelmistrzem i aranżerem; wedle obserwacji Jona A. Gillaspiego – tworzył dwie aranżacje tygodniowo, w efekcie czego *Harmonie* miała w repertuarze większość popularnych oper. W latach 1822-1827 powstało około 300 dzieł⁵⁸⁴.

Wraz z nagłą śmiercią księcia Carla Aleksandra, w dniu 15 lipca 1827 roku, nastąpił definitywny zmierzch *Gardemusik*. Jego następca, Maximilian Karl, swoje zainteresowanie i środki finansowe lokował w budowę galerii malarstwa. Dopiero książę Albert (1867-1950) przywrócił znaczenie dworu jako ważnego ośrodka

⁵⁸³ Obsada 11 dzieł na 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., grupa 35 dzieł 2 cl Es, 2 cl in B, 2 cr, fg. (!), kolekcja 87 dzieł na 2 cl., 2 cr., fg.. Typowy skład fl., 2 ob., 2/4 cl., 2/4 cr., 2 fg., tr., timp., 2 vln, vlne, (i lub serpent). (W:) *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 76.

⁵⁸⁴ Zbiór muzyczny książąt obejmuje symfonie Josepha Haydna, W.A. Mozarta, Carla Marii von Webera, transkrypcje oratoriów Haydna, oraz wiele oper: *Urowadzenie z Seraju*, *Wesele Figara*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Czarodziejski flet*, *Łaskawość Tytusa*. W regensburskim teatrze dokonywała się intensywna recepcja operowej twórczości Rosiniego. W latach 1823-1827 w teatrze wystawiono następujące m.in. opery: *Włoszka w Algierze*, *Tancredi*, *Otello*, *Armida*, i *Cyrulik sewilski*, w tym samym czasie grano także *Wolnego strzelca* Webera, *Westalkę* Spontiniego, *Doktor und Apotheker* Carla Dittersa von Dittersdorfa. (W:) Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek*, Monachium 1981. Por. Christoph Meixner, *Harmoniemusik am Hof der Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg – Musikpflege im Zeichen politischen und gesellschaftlichen Wandels*, op. cit., s. 245.

patronującego, np. muzyce wykonywanej w kręgach mieszczańskich oraz twórczości teatralnej Regensburga.

Sumując, na przykładzie działalności muzycznej na dworze Carla Anselma i Carla Aleksandra można zaobserwować przemianę socjologicznego kontekstu, w jakim funkcjonowała *Harmoniemusik*. W czasach regensburskich wydarzenia muzycznych organizowanych z wielkim rozmachem przez Carla Anselma, *Harmonie* wpisywała się w reprezentowanie urzędu namiestnika cesarskiego, uświetniała wielkie uroczystości o najwyższej randze politycznej, czasem występując też prywatnie (urodziny, ślub). Dwadzieścia lat później natomiast *Harmoniemusik* pojawiła się na dworze jako zespół o typowej dla środowisk wojskowych rozbudowanej obsadzie i miała przeznaczenie przede wszystkim prywatne. Jak zauważa Meixner, powstała (*Harmonie*) dzięki odradzającej się majątkowo i politycznie europejskiej arystokracji, która pozyskiwała dobra w ramach rekompensat. Mimo nowego europejskiego porządku, znaczenia politycznego arystokracji nie można było pominąć z racji jej oddziaływania gospodarczego i społecznego – w tym wypadku – na mieszczańskie warstwy Ratyzbony.

Na marginesie można dodać, że sposób feudalnego podporządkowania muzyków ich patronowi w obrębie drugiego zespołu z lat 1820-1827 w podstawowym założeniu nawiązywał do typu kapel XVIII-wiecznych. Jednak przeniesienie takiego modelu w realia początku nowego stulecia musiało zaowocować nieporozumieniami i problemami w pracy zespołu (fluktuacje w składzie, ucieczki). Mimo to, dzięki kreatywności i potencjałowi twórczemu kapelmistrza Schneidera nastąpił ogromny przyrost repertuaru, który wskazywać może na ożywione życie muzyczne na zamku Taxis.

7. 5. Schwarzburg - Rudolstadt

Zagadnienie *Harmoniemusik* w Niemczech bez podjęcia tematu praktyki muzycznej tego ośrodka z pewnością miałoby charakter niekompletny. Dotychczas wiadomości o *Harmoniemusik* dotyczyły lat panowania Friedricha II Schwarzburga (1793-1807), który z pasją oddawał się organizacji zespołów w typie *Harmoniemusik*. Jednak w świetle najnowszych badań okazało się, że tradycja tego typu zespołów jest znacznie dłuższa. Szczególnie interesujące jest

uwikłanie działalności formacji dętych w rozmaite konteksty socjologiczno-muzyczne. Co więcej, ta bogata i różnorodna praktyka może dać badaczowi asumpt do ulokowania tu jednego z miejsc narodzin *Harmoniemusik*. Historia tutejszej działalności muzycznej została szczegółowo zbadana i omówiona przez Ute Omonsky i Axela Schrötera (publikacja z 2006 roku)⁵⁸⁵.

Dzięki pracy Ute Omonsky wiemy więc, że korzenie rudolstadtckiej *Harmoniemusik* związane są z działalnością muzyczną w okresie panowania hrabiego, a od 1711 roku księcia Ludwiga Friedricha I (ur. 1667 – panowanie: 1710-1718). O rozwój lokalnej praktyki muzyki wokalne i instrumentalnej dbał w tym czasie dyrektor Philipp Heinrich Erlebach (1657 – panowanie: 1681-1714), który zaopatrywał zbiór we własne kompozycje, a także gromadził utwory z repertuaru europejskiego, tzn. z Niemiec, Austrii i Włoch.

W środowisku Schwarzburg funkcjonowało wówczas bogate instrumentarium, dzięki któremu zaobserwować można działalność dwóch typów zespołów:

- a. *Hof-* i *Feldtrompeter*. Pierwsze wzmianki o dwóch trębaczach pochodzą z 1636 roku, do których w XVIII wieku dołączono jeszcze trzech muzyków;
- b. Muzycy miejscy zwani *Stadtpfeifer*. W obrębie ich instrumentarium charakterystyczne były, np. puzony, cynki, pomorty i trąbki.

Oprócz tych formacji już na przełomie XVII i XVIII wieku pojawiają się instrumenty z rodziny *Harmoniemusik*. Najwcześniejsze wzmianki dotyczą fagotu, którego pojawienie się na dworze datowane jest na rok 1638 (instrument ten określany był wówczas jako *Dulzian*). Dzięki kapelmistrzowi Erlebachowi w zasobach dworskich pojawił się obój, który przysłał z pobytu we Francji – nieprzypadkowo uważanej za europejskiego propagatora tego instrumentu (marzec 1688)⁵⁸⁶. Do gry na oboju przysposobiono Johanna Eliasa Meyera, który

⁵⁸⁵ Ute Omonsky, „Wozu Hof Hautboisten?” – *Aspekte zur Entwicklung von Bläserformationen für Harmoniemusik in der Residenz Schwarzburg-Rudolstadt*, (W:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, s. 257-307, Axel Schröter, *Zum Harmoniemusik-Bestand der Rudolstädter Hofkapelle – Repertoireentwicklung und Bearbeitungspraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, ibidem, s. 309-352.

⁵⁸⁶ Erlebach, który dzięki *VI Ouvertures* z 1693 roku dowiódł znawstwa „sztuki francuskiej”, po swojej edukacji francuskiej, wprowadził obój do lokalnej praktyki muzycznej. Ten instrument znalazł stałe miejsce w jego utworach, np. religijnych, poza tym pomagał w naukach oboiście Meyerowi. (W:) Ute Omonsky, „Wozu Hof Hautboisten?” – *Aspekte zur Entwicklung von Bläserformationen für Harmoniemusik in der Residenz Schwarzburg-Rudolstadt*, op. cit., s. 259.

od 1689 roku w księgach rachunkowych określany był jako *Musikus* (pracował jednocześnie jako kuchenny skryba – *Küchenschreiber*).

W następnych latach 1714-1720 informacje o obsadzie utworów są bardzo ogólne. Jednak na uwagę zasługuje wykorzystanie *chalumeau* w dwóch utworach instrumentalnych oraz rogów myśliwskich w mszy (mit 2 *Corne de Chasse*). Znaczny przyrost instrumentarium nastąpił za czasów księcia Friedricha Antona Schwarzburga-Rudolstadt (ur. 1692, panowanie: 1718-1744). Każdego roku przybywały na dworze kolejne instrumenty dęte. W inwentarzu z 1729 roku znajdują się – obok obojów, obojów d'amore, fletów, fletów basowych, fagotów (oraz fagotów o obniżonym stroju) – instrumenty, konstytuujące, by posłużyć się określeniem Achima Hofera – *brzmieniowe jądro Harmoniemusik*⁵⁸⁷, a mianowicie – rogi⁵⁸⁸.

Johann Friedrich von Schwarzburg (ur.1721, panowanie: 1744-1767) wcielał w życie ideę absolutyzmu oświeconego – jak określa to Ute Omonsky – w sposób ojcowski, doprowadził poniekąd do wytworzenia ogólnej potrzeby obcowania z dobrami nauki i sztuki⁵⁸⁹. W dziedzinie muzyki książę, także z racji osobistych zainteresowań (sam wykonywał koncerty na skrzypcach i altówce), szczególnie popierał działalność *Hofkapelle*⁵⁹⁰. Na początku XIX wieku anonimowy autor w artykule w *Allgemeine Musikalische Zeitung*, poświęconym rudolstadtckiej kapeli dworskiej, czas panowania tego arystokraty nazwał „złotą

⁵⁸⁷ Achim Hofer, *Harmoniemusik*, artykuł w „Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, tom. 4, Kassel 1996, s. 154.

⁵⁸⁸ Nie oznacza to jednak, że od razu weszły one do bieżącej praktyki muzycznej. O ile bowiem dokumenty dworskie już w 1738 roku wykazują zatrudnienie trzech muzyków grających na obojach i fletach, to pierwsze wieści o waltornistach, pojawiają się dopiero przy okazji urodzin księcia Friedricha Antona w 1742 roku - określani jako *lokaj Beythan* i *rusznikarz Römer*. Waltorniści towarzyszyli księciu w jego trwającej trzy i pół roku podróży po Europie zachodniej, kiedy to liczne spotkania i wizyty księcia uświetniano występem owych muzyków. Po powrocie na dwór w latach 1742/43 stało się możliwe utworzenie, na bazie członków kapeli dworskiej, wczesnego składu *Harmoniemusik*: 2 ob. – kamerdyner Johann Nicol Koch, Friedrich Wilhelm Graf, 2 cr. – Beythan i Römer, 2 fg. – lokaj Johann Wilhelm Gehring (grał także na flecie), kamerdyner Beyer. Por. Ute Omonsky, „Wozu Hof Hautboisten?” – *Aspekte zur Entwicklung von Bläserformationen für Harmoniemusik in der Residenz Schwarzburg-Rudolstadt*, op. cit., s. 261.

⁵⁸⁹ (...) *etablierte sich auf interdisziplinärer Grundlage ein wissenschaftlicher, künstlerischer und gemeinnütziger Lebensanspruch*. (W:) Ibidem, s. 262.

⁵⁹⁰ Johann Friedrich von Schwarzburg Rudolstadt, *Gedanken die Regelmäßige Besorgung der Musick betreffend. zur Pflichtmäßigen Behertzigung der hiesigen Capelle*, Rudolstadt 23.7.1766, Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt: Schwarzburgica A VIII 4c Nr. 8. Por. Ute Omonsky, „Wozu Hof Hautboisten?” – *Aspekte zur Entwicklung von Bläserformationen für Harmoniemusik in der Residenz Schwarzburg-Rudolstadt*, op. cit., s. 262, przyp. 23.

erą”⁵⁹¹. Ówczesna dbałość o poziom artystyczny orkiestry wpłynęła też na umiejętności dęclistów, tworzących skład, który można uznać za *Harmoniemusik*⁵⁹².

W toku historii *Harmoniemusik* wielokrotnie zauważyć można przemiany lub przewartościowanie funkcji, jakie pełniły tego typu zespoły. Te procesy są również zauważalne w kręgu omawianych dworskich *Hautboisten*; złożoność kontekstu rudolstadtckiego polega na tym, że w lokalnej praktyce muzycznej ugruntowana była tradycja występowania także innych zespołów dęclistów. Grupy instrumentalne spod znaku *Stadtpfeifer* i *Hoftrumpetern* funkcjonowały z powodzeniem w XVII- i XVIII- wiecznych realiach socjologicznych, zaspakajając muzyczne aspiracje środowiska dworskiego i miejskiego. Istotne zatem jest zaobserwowanie, w jaki sposób *Hautboisten* wpisali się w dotychczasową strukturę życia muzycznego i jak kształtowała się i ewoluowała ich funkcja.

Formalnie, za czasów Johanna Friedricha, *Hautboisten* byli przyporządkowani książęcej milicji, a także straży miejskiej i okręgowej. W 1749 roku pierwszy oboista kapeli Friedrich Wilhelm Graf (1726-1758) i szef *Miliz-Hautboisten*, na mocy specjalnego dekretu, mianowany został *okręgowym inspektorem oboistów* (*Inspektor über die Hautboisten des Landes*). Ten fakt, a także kilka innych incydentów, doprowadził do konfliktu między *Stadtpfeifer* a *Hautboisten*. Ci ostatni bowiem, w pewnym stopniu faworyzowani przez księcia, który zdecydował np., że to oni będą grać na jego weselu, zaczęli wkraczać na teren praktyki muzycznej będącej domeną *Stadtpfeifer*. W 1770 roku, podczas

⁵⁹¹ Anonym, *Die fürstlich schwarzburg-rudolstädtische Hofkapelle, und deren Aufführungen*, (W:) *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr 13, 1811, s. 249.

⁵⁹² Dwa spisy z 1757 i 1768 roku zawierają dokładne listy i funkcje muzyków, którzy byli określani wspólnym mianem *Hautboisten*. W spisie z 1757 roku wśród wiadomości o *Herren Hautboisten* znajdują się adnotacje świadczące o bogatej działalności artystycznej (koncertowej i kompozytorskiej). Podaję za Ute Omonskey („*Wozu Hof Hautboisten?*” – *Aspekte zur Entwicklung von Bläserformationen für Harmoniemusik in der Residenz Schwarzburg-Rudolstadt*, op.cit., s. 262-263):

Friedrich Wilhelm Graff, *Schwarzburger, bläßt Concert, componirt, spielt ausserdem noch die erste Violine und bläßt die Flöte*.

Johann Nicol. Koch, *Schwarzburger, spielt ausser dem die 2te Violine*.

Herr Johann Wilhelm Gering, *Saalfelder, bläßt Concert, componirt, spielt ausser dem die erste Violine und bläßt die Flöte*.

[Die Herren Waldhornisten]

Johann Georg Beithahn, *Schwarzburger, bläßt Concert*.

Johann Nicolas Beithahn, *Schwarzburger*.

uroczystości dworskich obowiązki *Stadtpeifer* przejęli oboiści⁵⁹³. Powstał zatem zasadniczy konflikt interesów dwóch grup muzyków. Obowiązki *Stadtpeifer*, do których aspiracje zaczęli w sposób znaczący zgłaszać *Miliz-Hautboisten*, to:

- uczestnictwo w weselach, dniach upamiętniających jakieś wydarzenia, w muzyce kościelnej i miejskiej;
- muzykowanie na zamku i na wieży;
- granie podczas dni uroczystych razem z kapelą dworską;
- wykonywanie muzyki na powitanie dnia (pobudkę), a także muzyki wieczornej na zamku, w mieście oraz w okolicznych majątkach.

Stadtpeifer występowali w rezydencji księcia, w mieście, w prywatnych domach szlacheckich i w posiadłościach na terenie Rudolstadt i Blankenburg. Towarzyszyli zabawom tanecznym w gospodach, grali na jarmarkach, a także wykonywali *Nachtmusik*. W tych sytuacjach zaczęli pojawiać się także oboiści, a także – nieco później – klarneciści. Ta ekspansja stała się dla muzyków miejskich *Stadtpeifer* na tyle dotkliwa, że 7 sierpnia 1772 doprowadzono do odnowienia ich przywilejów dotyczących pierwszeństwa w obsłudze różnego rodzaju uroczystości. Po wielu incydentach, a także jednej nieudanej próbie połączenia dwóch grup instrumentalnych, po 25 latach, 10 stycznia 1795 roku funkcję *Stadtpeifer* przejęli *Hautboisten*. Ich zadania pokrywały się z tymi, które obowiązywały *Stadtpeifer*, za wyjątkiem wykonawstwa *muzyki alarmowej (Feuerwache)*:

- prezentacja muzyki instrumentalnej podczas niedzielnych i świątecznych uroczystości miejskich i kościelnych;
- niedzielne i świąteczne poranki muzyczne oraz wieczornice – na wieży zamkowej;
- prymarny udział w obsłudze uroczystości dworskich oraz uczestnictwo w wydarzeniach sfery mieszczańskiej;
- możliwość gry noworocznej, podobnie jak wcześniej *Stadtpeifer*.

Hautboisten-Stadtpeifer byli opłacani z kasy dworskiej i byli do dyspozycji księcia. Obsada zespołu wpisywała się w stylistykę *Harmoniemusik*: 2 klarnecistów, 2 waltornistów, oboista i fagocista⁵⁹⁴.

⁵⁹³ Ute Osmonskey, „Wozu Hof Hautboisten?” – *Aspekte zur Entwicklung von Bläserformationen für Harmoniemusik in der Residenz Schwarzburg-Rudolstadt*, op. cit., s. 265.

7.5.1. Oboiści dworscy – *Hof-Hautboisten*

Zanim powstałi *Stadtpfeifer-Hautboisten*, już dwa miesiące po objęciu władzy na dworze, książę Friedrich II⁵⁹⁵ podjął decyzję uformowania zespołu oboistów dworskich, którzy częściowo wywodzili się z *Miliz-Hautboisten* i z *Hofkapelle*⁵⁹⁶. A zatem na początku kadencji księcia Friedricha II – istniały trzy równoległe działające grupy: oboiści dworscy (*Hof-Oboisten-Corps*) i oboiści-*Stadtpfeifer* oraz *muzyka wojskowa*. W lokalnym życiu muzycznym funkcjonowanie tych formacji przenikało się z różną intensywnością. Bernard Höfele wnioskuje na podstawie nazwy *Hof-Oboisten-Corps*, że oboiści dworscy byli zespołem wojskowym⁵⁹⁷. W istocie początkowo oboiści dworscy pełnili podwójną funkcję, tzn. grali na dworze, a także uczestniczyli w wydarzeniach wojskowych obsługiwanych przez *Militärmusik* (np. w paradach). Jednak w memoriale z 16 lipca 1803 roku książę zdecydował o oddzieleniu oboistów wojskowych od struktury dworskiej i przyporządkowaniu ich wojsku. Książę stwierdza, że dzieje się tak na życzenie oboistów, którzy nie chcą podlegać strukturze wojskowej, a poza tym jest przekonany, że *stanie się to z korzyścią dla muzyki, ponieważ niemożność przyzwoitego wykonania nie będzie usprawiedliwiana uczestnictwem w wielkoobsadowych paradach z muzyką janczarską, gdzie muzycy, forsując dźwięk, często niszczą stroiki (...)*⁵⁹⁸. W tym

⁵⁹⁴ Johann Michael Dorn (klarnet), Friedrich Benjamin Sommer (róg), Johann Gottfried Heinrich Eschrich (róg), Johann Christoph Hönniger (fagot), Johann Michael Junghanß (klarnet, obój), Johann Heinrich Flittner (czeladnik, klarnet).

⁵⁹⁵ O wiele bardziej niż muzyką symfoniczną czy kościelną zainteresowany był działalnością zespołów dętych. (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 230.

⁵⁹⁶ W 1803 roku dziewięciu oboistów dworskich, na których czele stał Johann Gotthelf Degen (od 1795 roku pod jego opieką byli: oboiści dworscy, oboiści-Stadtpfeifer, oraz oboiści wojskowi.), wywodziło się z orkiestry pod przewodnictwem Johanna Christiana Eberweina. Niektórzy z nich pełnili rolę *Hautboisten* także w orkiestrze, lecz większość grała w niej na instrumentach strunowych (altówce, skrzypcach).

⁵⁹⁷ Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op. cit., s. 49.

⁵⁹⁸ (...) weil ich ganz fest über zeugt bin, das die Musick dadurch gewinnt, und sie nun keine Entschuldigung mehr haben daß, sie bei Paraden und starck besetzter Janitscharen-Musick, wobei sie ihren Ton und durchzudringen oft nicht mäsigten dürften, ihren Ansatz verdoben, und bei feinerer Bläusick, nicht mit den gehörigen Vortrag blasen könnten. (W:) *Annahme der Hofhoboisten 1793, 1794*, Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Geheimes Archiv Rudolstadt E VII 2c Nr 10. [16.07.1803]. Por. Ute Omonsky, „Wozu Hof Hautboisten?” – *Aspekte zur Entwicklung von Bläserformationen für Harmoniemusik in der Residenz Schwarzburg-Rudolstadt*, op. cit., s. 304.

samym dokumencie książę ustosunkowuje się także do kwestii działalności oboistów w sferze miejskiej. Książę nie zgadza się bowiem, aby oboiści grali w środowisku miejskim, ponieważ tracą zdrowie i zarabiają. Życzyłby sobie zatem, żeby to oboiści wojskowi zajęli się tego typu działalnością. (...) *Chciałbym mieć tę przyjemność, jeśli zostanę poproszony przez odpowiednie towarzystwo, móc na balach i zabawach zaprezentować muzykę w wykonaniu oboistów dworskich, lecz musi to być zależne od dokonanego przez owo gremium wyboru – wyboru jednego z dwóch zespołów*⁵⁹⁹.

Książę Friedrich szczególnie interesował się działalnością dworskich oboistów. Będąc osobiście zaangażowany w obsadę muzyków, kierował się przede wszystkim kryteriami artystycznymi (*jeśli ktoś wskaże mi dobrego, młodego waltornistę, jeszcze dziś w południe zostanie zatrudniony na dworze*⁶⁰⁰). Książę interesował się także wysokością gaży oraz stanem przyodziewku 'swoich' dworskich oboistów.

Zachowała się rozległa dokumentacja, dzięki której można poznać różnorodność sytuacji wykonawczych, w jakich występowali oboiści. Charakter tych wykonań bywał różny, tzn. sytuacje koncertowe i quasikoncertowe mieszały się zapewne z towarzyszącym charakterem prezentowanej muzyki. Oboiści grali zarówno w zamkniętych pomieszczeniach (salach i komnatach) jak i na wolnym powietrzu, tzw. *Freiluftmusik*. Istotną części kultury dworskiej było przygrywanie oboistów do stołu (*Tafelmusik*), co często odbywało się w sali uroczystej (*Festsaal*) zamku Heidecksburg, która w roku 1743 została przebudowana wedle projektu waimarskiego budowniczego Gottfrieda Heinricha Krohnego. Sala zyskała kilka empor świetnie nadających się do ulokowania tam *Harmonie*. A zatem *Tafelmusik* nie oznaczała obecności muzyków blisko stołu; biesiadowano bowiem na dole, natomiast dźwięki – niczym muzyka sfer – *dobiegały z góry*. Podobne wrażenie akustyczne towarzyszyło zapewne występom w *Gartenhaus*, noszącym dziś nazwę *Schallhaus* (*Schall* – dźwięk). Był to wolno stojący,

⁵⁹⁹ *Es soll mir hingegen angenehm seyn bei Redouten, Bällen und Musicken für jede gesittete, anständige Gesellschaft wen ich ersucht werde, von den Hof-Hautboisten Musick machen zu lassen, und es muß von der Wahl der Gesellschaft abhängen, welches von beiden Musick-Chören sie wählen.* (W:) Ibidem.

⁶⁰⁰ *Da ich einen sehr guten jungen Waldhornisten gefunden ihn, noch heute punkt 12 Uhr im Hofamte anzunehmen.* (W:) *Annahme der Hofhoboisten*, 1793,1794 [1.9.1794], Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Geheimes Archiv Rudolstadt E VII 2c Nr 10 . Por. Ibidem, s. 271.

otoczony ogrodami budynek koncertowy, charakteryzujący się owalnym kształtem sklepienia. Taka konstrukcja wzmacniała siłę dźwięku, a także nadawała pogłos utworom wykonywanym przez muzyków znajdujących się na galerii.

Oboiści brali też udział w koncertach orkiestry w niedzielę i święta od godziny 6 do 8 wieczorem, organizowanych w kameralnej i rodzinnej atmosferze, a także z okazji wizyt gości⁶⁰¹. Inne okoliczności, podczas których wykonywano nie tylko muzykę dętą, ale i janczarską to wyścigi konne, pikniki z karuzelą, kuligi, popołudnia kręglowe, rejsy statkowe, wieczory herbaciane oraz książęce urodziny w małym gronie⁶⁰².

Łamy *Rudolstädter Wochenblätte* dostarczają licznych wiadomości o występach oboistów dworskich w ramach koncertów abonamentowych (stanowi to ważną dokumentację często marginalizowanej w literaturze koncertowej roli zespołów *Harmoniemusik*). Wśród publiczności owych koncertów znajdowali się wysocy przedstawiciele arystokracji i mieszczaństwa. Występy oboistów wpisywały się w programy koncertów złożonych z części symfonii i utworów wokalnie-instrumentalnych. Na instrumentach dętych wykonywano koncerty solowe oraz partity. W koncercie abonamentowym zorganizowanym na zakończenie roku 1799 roku (31.12.) znalazła się transkrypcja z *Urowadzenia z Seraju* (*Entführung aus dem Serail, in blasender Musik*)⁶⁰³, która z uwagi na sporą popularność była wykonywana kilka razy⁶⁰⁴. *Hoboisten* dbali także o zabawę na balach, jak podczas zimowego występu w rezydencji w Ludwiglust w 1794 roku, kiedy to muzykowało kilka formacji: *Hof-Hautboisten z fanfarami i werblami (mit Pauken und Trompeten)* oraz *muzyka janczarska*.

⁶⁰¹ Przestrzenie zamku Heidecksburg, głównej siedziby książąt, kryły wiele atrakcyjnych miejsc, w których mogły odbywać się występy oboistów, jak np. tak zwana Festsaal (sala uroczysta), znajdująca się w zachodnim skrzydle, sala 'biała' na pierwszym piętrze w skrzydle południowym, przedpokój księżniczki, zamkowe balkony, dziedzińce, ogrody. Poza tym muzykowano także w ujeżdżalni, teatrze letnim, oranżerii Cumbach, a także na terenie miasta Rudolstadt. Por. Ibidem, s. 274.

⁶⁰² Specjalny występ został przygotowany z okazji uroczystości zaślubin księcia 25 lipca 1793 roku z Luise Ulrike von Hessen-Homburg. (W:) Ibidem.

⁶⁰³ Zarówno opery Mozarta (Czarodziejski flet, Don Giovanniego) jak i twórczość instrumentalna były w tym środowisku znane. Być może w związku z wstąpieniem księcia Friedricha II do loży masonskiej. Por. Ibidem, s. 277-278.

⁶⁰⁴ *Urowadzenie z Seraju* w opracowaniu na zespół dworskich *Hoboisten* wykonano także podczas serii koncertów charytatywnych w czerwcu, lipcu i sierpniu 1799 roku w ogrodach na terenie posiadłości Ludwigsbug. Ibidem.

7.5.2. Zachowany repertuar i wielość obsad *Bläsermusik*

Po śmierci Friedricha II pojawiła się koncepcja ograniczenia ilości muzyków zatrudnionych na dworze. Do owych radykalnych zmian personalnych jednak nie doszło⁶⁰⁵. Wiadomo to na podstawie artykułu o schwarzburskiej kapeli dworskiej w *Allgemeine Musikalische Zeitung* z 1811 roku. Wedle anonimowego autora, orkiestra liczyła 32 muzyków, poza tym stworzono oddzielną formację dętą (*Bläserbesetzung*), składającą się z: 2 klarncistów, 2 oboistów, 2 waltornistów, flecisty, 2 fagocistów oraz quartfagocisty⁶⁰⁶. Wedle badań Ute Omonsky do połowy lat 20. (XIX wieku) w ramach muzyki dętej (*Bläsermusik*) zaczęły funkcjonować formacje instrumentalne, w znacznej mierze będące kontynuacją praktyki osiemnastowiecznej:

- a. Oboiści dworscy pod przewodnictwem Degena, wspomagani przez oboistów wojskowych i *Hoboisten-Stadtpfeifer*;
- b. *Harmonia* dęta (*Blas-Harmonie*) wywodząca się z *Hofkapelle*
- c. Oboiści wojskowi.

Praktyka muzyczna tych formacji odznaczała się różnorodnością obsad, repertuaru oraz sytuacji wykonawczych, w jakich uczestniczyli muzycy. Różnice pomiędzy poszczególnymi zespołami, jeśli w ogóle są możliwe do ustalenia, nie zaznaczają się w sposób jednoznaczny. Obecnie w archiwum miejskim znajduje się 341 kompozycji na zespół instrumentów dętych, z czego przynajmniej 270 perkusista G. Thiem zawarł w inwentarzu *Harmoniemusik (Inventarium der Fürstlicher Hofblasmusik)*⁶⁰⁷ prawdopodobnie z lat 60. XIX wieku). Większość tego

⁶⁰⁵ Książę Karl Günther von Schwarzburg-Rudolstadt (brat Friedricha II) planował zgromadzić ośmiu wirtuozów (służących dworskich, *Stadtpfeiferów*, miłośników muzyki i uczniów), którzy musieliby być na tyle wszechstronni, aby móc formować obsady: kwartetu smyczkowego, małej orkiestry i „muzyki dętej” (pięciu z nich miało grać na instrumentach dętych). Wedle jego szacunków koncepcja była adekwatna do zasobów dworskiej kasy. Chciał przy tym uniknąć opłacania oboistów dworskich, których funkcjonowanie, zakwestionował (W:) *Acta den von Prinzen Karl Günther entworfenen Capellplan betreffend Ao. 1808*, Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Geheimes Archiv Rudolstadt E VII 4c Nr 83. Por. Ibidem, s. 280, przyp. 109.

⁶⁰⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr 13, 1811, s. 308. Por. Ibidem. Wykonawczą specjalnością środowiska muzycznego w Rudolstadt było wykorzystywanie, w miejsce kontrafagotu, quartfagotu, czyli fagotu basowego.. Godzi się dodać, że termin quartfagot stosowany jest także w odniesieniu do fagotu strojącego o kwartę wyżej niż normalny instrument (posiada on bardziej śpiewne i kantylenowe brzmienie).

⁶⁰⁷ Axel Schöter, *Zum Harmoniemusik-Bestand der Rudolstädter Hofkapelle – Repertoireentwicklung und Bearbeitungspraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, op. cit., s. 309.

materiału to transkrypcje sporządzone w środowisku muzycznym książąt Schwarzburg. Wśród aranżacji dominują uwertury i fragmenty operowe (znajdują się także symfonie Haydna, Mozarta i Beethovena), tańce oraz marsze⁶⁰⁸.

Mimo iż w wielu przypadkach można określić datę powstania utworu, to niemożliwe jest zdefiniowanie typu repertuaru, jaki wykonywały poszczególne zespoły nazywane jako *Harmoniemusik*, *Militärmusik* czy *Blas-Musik*. Na stronach tytułowych, czy też na głosie pierwszego klarnetu znajdują się określenia, takie jak *für Militärmusik-*, *für Blasmusik-*, *für Militär-*, *für Harmoniemusik*, *für Harmonie (oder Militärmusik) eingerichtet*. Wyrażenia te w istocie określały, dla której formacji pierwotnie koncipowany jest utwór, lecz w warstwie muzycznej, obsadowej czy też stylistycznej nie zaznaczają się stałe różnice o charakterze normatywnym.

W obrębie tzw. klasycznej obsady oktetowej pojawiają się pewne lokalne modyfikacje. W strukturze obsadowej ośmio- lub dziewięciogłosej *Harmonie*, w miejsce drugiego oboju pojawia się flet, natomiast głosy basowe realizowane są przez kwartową odmianę tego instrumentu (dość często do tego składu dołącza się trąbkę). Jednakże utwory w klasycznej obsadzie lub w zestawieniu do niej zbliżonym, pochodzące z lat 1793-1807, to tylko część zbioru. Zdecydowana większość bowiem charakteryzuje się wykorzystywaniem obszernego aparatu wykonawczego – często z dodanym instrumentarium tureckim.

Z biegiem dziesięcioleci działalność *muzyki wojskowej* zdominowała praktykę rudolstadtackich zespołów dętych pierwszej połowy XIX wieku. Na uwagę zasługuje definicja *muzyki dętej (Hofblasmusik)* zawarta w *Allgemeine Musikalische Zeitung* z roku 1838 w artykule pt. *Musikalische Topographie von Rudolstadt: Hofblasmusik* można przeczytać: że składa się z wszystkich dęciaków kapeli oraz z wybitnych członków *Militärmusik* pod przewodnictwem kapelmistrza Müllera. Z reguły obsada to: 2 fl., 2 ob., 8 klarnetów, 3 fagoty kontrafagot, 4 waltornie, 2 trąbki, 3 puzony; poza tym w zwyczaju jest także korzystanie z instrumentarium tureckiego. Aranżacje ulubionych oper są przez nią wykonywane

⁶⁰⁸ Znajdują się tu utwory oryginalne takich autorów, jak: Carl Ditters von Dittersdorf, Franz Anton Hoffmeister, G. Keil, Franza Christoph Neubauer, Antonio Rosetti, Johann Nepomuk Wendt, Peter von Winter. W zbiorach znajduje się *Serenada Es-dur* KV 375 i *Serenada c-moll* KV 388 Mozarta. Ibidem, s. 312.

zarówno w małym gronie jak i podczas posiłków⁶⁰⁹. Występy [Hofblasmusik] odznaczają się szczególnym pięknem dźwięku uzyskiwanego na tych instrumentach. Niekiedy występuje ona również zimą, podczas muzycznych wieczorów o charakterze rozrywkowym (org. musikalische Abendunterhaltungen)⁶¹⁰.

W latach 1831–1852 dyrektor muzyczny Müller odpowiadał za kształt zarówno orkiestry dworskiej, jak i muzyki dętej oraz *muzyki wojskowej*. Oprócz obowiązków związanych z pełnionymi funkcjami zajmował się kompozycją (lekcje w tym zakresie pobierał u działającego w tym ośrodku Heinricha Christopha Kocha⁶¹¹). Wyrazem nowych potrzeb obsadowych, a zarazem przemian wynikających z nowych estetycznych oczekiwań, jest fakt, że Müller, zaraz po powierzeniu mu *Hofblasmusik*, w miejsce starszych oper w opracowaniu na 2 ob., 2 cl., 2 cr., 3 fg. przygotował szereg nowych aranżacji na 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 4 waltornie, 2 trąbki, 2 fagoty, kontrafagot, 3 puzony, z towarzyszeniem *Türkische Musik*⁶¹².

W II połowie XIX wieku w latach 1849-1856 doszło do fuzji korpusu oboistów wojskowych i kapeli dworskiej. W roku 1866 to *Militärmusik* tworzyła właściwie orkiestrę, którą wspomagali muzycy cywilni⁶¹³. Po reorganizacjach związanych z przejściem sił zbrojnych okręgu Rudolstadt pod kontrolę Prus

⁶⁰⁹ Oprócz transkrypcji operowych oboiści wojskowi mieli w repertuarze muzykę taneczną, którą prezentowali podczas bali i zabaw z tańcem towarzystwa koncertowego, np. na zakończenie koncertu zimowego. Jednak, wedle słów Müllera, te obowiązki nie należały do przyjemnych.

⁶¹⁰ *Hofblasmusik, aus den sämtlichen Bläsern der fürstlichen Kapelle und den vorzüglichsten Mitgliedern der Militärmusik gebildet, steht ebenfalls unter dem Kapellmeister Müller. Die Besetzung besteht in der Regel in 2 Flöten, 2 Oboen, 8 Klarinetten, 3 Fagotts, Kontrafagot, 4 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen und mitunter den gebräuchlichen türkischen Instrumenten. – Arrangements der beliebten Opern werden von derselben öfters im kleineren Hofzirkel wie auch beiTafel vorgetragen. Sie zeichnet guten Vortrag aus. – Auch diese gibt mitunter im Winter in der Stadt auf ihre Rechnung einige musikalische Abendunterhaltungen.* (W:) Anonim, *Musikalische Topographie von Rudolstadt* (W:) *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr 40, 1838, s. 526. Por. Ibidem, s. 287, przyp. 136.

⁶¹¹ Heinrich Christoph Koch był zatrudniony w kapeli dworskiej jako skrzypek i *Kammermusiker*. (W:)Bernard Höfele, op.cit., s. 21, przyp. 1. Pochodził z Rudolstadt, gdzie pracował jego dziadek i ojciec Johann Nicol Koch (kamerdyner i oboista). Na dworze został zatrudniony w 1764 roku. Ibidem, s. 291, przyp.154. Jest autorem jednej z najwcześniejszych definicji *Harmoniemusik* zawartej w *Musikalisches Lexicon* z 1802 (Frankfurt nad Menem).O ile jednak definicja *Harmoniemusik* ma charakter ogólny, to specyfikacja działalności *Hoboisten-chöre* koresponduje z praktyką muzyczną Rudolstadt (użycie quartfagotu).

⁶¹² *Acta Capellmeister Müller*, Por. Ibidem, op. cit., s. 288, przyp. 139.

⁶¹³ *Acta commiss: die Capell-Angelegenheiten betr. 1863-1873*, (w:) Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Hofmarschallamt Rudolstadt 421, Hesselbarth am 21.11.1867. Ibidem, s. 290.

(korpus oboistów przekształcono wówczas w zespół 16 waltornistów), dominacja oboistów wojskowych w środowisku dworskiej orkiestry doprowadziła do powstania idei zamiany kapeli dworskiej na *Militärmusik*, która byłaby wzmacniana czy też dopełniana muzykami dworskimi. Wraz z abdykacją książąt w 1918 roku zamilkła działalność *Militärmusik*.

W aktach dokumentujących kulturę muzyczną tego ośrodka nazwy typu *Harmonie* lub *Harmonie-Musik* pojawiają się w podobnych bądź tych samych kontekstach co określenia: *Blas-Harmonie-Musik* (1808), *Blas- oder Harmoniemusik* (1811) *Hofblasmusik* (1838). Niewątpliwie jednak lata 1793-1807 można uznać za rozkwit *Harmoniemusik* w klasycznym sensie, tzn. w znaczeniu obsady, funkcji i repertuaru. Istotne jednakże wydaje się zwrócenie uwagi na to, jakie uwarunkowania socjologiczne przyczyniły się do powstania tradycji muzyki na instrumenty dęte i co wpłynęło na konstytucję i rozwoju *Harmoniemusik*:

a. Instrumentarium:

- pojawienie się przysłanego z Francji oboju w 1688 roku potwierdza, że obecność tego instrumentu we wczesnych składach *Harmoniemusik* jest związana z wpływami tradycji francuskiej (na marginesie warto wspomnieć, że na dworze w Rudolstadt zupełnie nie pojawiają się charakterystyczne dla niemieckiej kultury muzycznej, szalające);
- wczesne pojawienie się waltorni, która wraz z funkcjonującym już od XVII wieku fagotem (oraz obojami) tworzy możliwość konstytucji podstawowego składu *Harmonie* już w pierwszej połowie XVIII wieku.

b. Patronat książąt Schwarzburg (Friedrich II);

- skrytalizowanie funkcji oboistów dworskich, polegające na oddzieleniu ich od działalności wojskowej i miejskiej, co mogło mieć bezpośredni wpływ na specjalizację wykonawczą w rozumieniu repertuaru i jakości gry;
- organizacja niezwykle różnorodnego życia muzycznego (*Tafelmusik*, *Unterhaltungsmusik*, *Freiluftmusik*, etc.); w tym także koncertów *Harmoniemusik* dla towarzystwa w latach 1793-1807, będące kulturowym pomostem pomiędzy warstwą mieszczańską, która nabierała u progu XIX wieku znaczenia politycznego, a arystokracją, która teoretycznie schodziła w cień, w praktyce jednak wciąż odgrywała istotną rolę w życiu miasta⁶¹⁴;

⁶¹⁴ Środowisko dworskie oddziaływało na kręgi mieszczańskie także poprzez patronat nad działalnością zespołu *Hautboisten-Stadtpfeifer*. Natomiast otwarcie dla mieszczaństwa sali koncertów *Harmoniemusik*

- stworzenie wszechstronnych warunków dla rozwoju lokalnej twórczości *Harmoniemusik* (środowisko dworu Rudolstadt w pewnym sensie wykształciło artystów, którzy wiązali z nim swoje zawodowe życie);
- *Hofhautboisten* byli zatrudnieni w kapeli dworskiej, w której doskonalono brzmienie i dbano o specjalistyczny rozwój jej członków; w naturalny sposób zatem wpływało to na jakość gry dęcistów (już w latach 1757-1768 *Hautboisten* prowadzili działalność koncertową i komponowali);
- odejście od podwójnej roli muzyków (kamerdyner-artysta), charakterystycznej w tym ośrodku dla I połowy XVIII wieku, na rzecz stworzenia zhierarchizowanych funkcji zawodowych muzyków (np. *Hoboist* – *Hofmusiker* - *Kammermusiker*).

Jeśli idzie o dalsze losy muzyki dętej w XIX wieku to – w przekonaniu autora pracy – środowisko muzyczne Rudolstadt dowodzi, że w historii *Harmoniemusik* i *Militärmusik* można zauważyć pewien wspólny mianownik historyczny, w którym zjawisko *Harmoniemusik* pełni rolę etapu czy też fazy rozwojowej w historii *muzyki wojskowej*⁶¹⁵.

Warto także zauważyć, że – ogólnie rzecz ujmując– muzyka dęta na dworze Rudolstadt, korzystając z instytucjonalnego zaplecza kapeli dworskiej i czerpiąc z jej artystycznego potencjału, w XIX wieku zdominowała jej działalność, na końcu wyparłszy ją całkowicie.

7.6. Sonderhausen

Historia zespołów dętych w Sonderhausen, majątku należącym do dynastii Schwarzburg, również sięga początku XVIII wieku, kiedy to w latach 1709/1710 było tu zatrudnionych od czterech do siedmiu oboistów. Wówczas kapelmistrzem na dworze był Johann Balthasar Christian Freislich (1716-1731). W drugim

sprawiło, że mówiono o księżętach jako o przyjaciółach mieszczaństwa. Koncerty, bale, bale maskowe, przedstawienia w „teatrze na łące” – wszystko to zbliżało te środowiska.

⁶¹⁵ W *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* z 1961 roku w haśle *Militärmusik*, *Harmoniemusik* figuruje jako etap rozwoju *muzyki wojskowej*: *Militärmusik* (...) obejmuje wysoko rozwinięty i różnorodnie obsadzany gatunek *Harmoniemusik* (...) (W:) Georg Kandler, *Militärmusik*, artykuł w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel 1961, t.9, s. 305.

dziesięcioleciu wśród instrumentów obecne były: obój, 2 flety i fagot; wiadomo także, że w kapeli znajdowali się dwaj waltorniści⁶¹⁶. Pierwsze wzmianki o korpusie oboistów, założonym w 1698 roku pochodzą z roku 1732, kiedy oboiści byli zaangażowani w pełnienie obowiązków wojskowych (np. grali na pogrzebach żołnierzy, etc.). Wiadomo, że zamiar poszerzenia istniejącego korpusu oboistów, należącego do straży książęcej, książę Günther Friedrich Carl I von Schwarzburg-Sonderhausen⁶¹⁷ powziął cztery lata po powstaniu podobnego korpusu w Rudolstadt – czyli w roku 1797 (chciał ten zespół obsadzić muzykami miejskimi). W praktyce do powiększenia formacji z czterech do 12 oboistów doszło w 1801 roku. Powstała wówczas nietypowa formacja *Harmoniemusik*, nazywana w tym środowisku *Hof-Hoboisten-Chor*, złożona z 2 cl., 2 ob., 2 cr., 2 fg., 2 tr., puzon, *basshorn*⁶¹⁸, której członkowie mieli nie więcej niż 28 lat.

Oboiści formalnie należeli do straży książęcej (*Garde*) i tytułowani byli jako *Gardehautboisten I. Klasse*, a od 1825 roku *Kapellhautboisten*. Mieli prawo przygotowywać muzykę do wydarzeń kościelnych, zamkowych, a także uczestniczyć w balach oraz różnych uroczystościach dworskich wskazanych przez księcia, który jednocześnie zwolnił ich z typowych dla straży obowiązków o charakterze wojskowym, dzięki czemu mogli poświęcić się wyłącznie muzyce. Działalność oboistów nie ograniczała się jednak do gry tylko w tej formacji; ośmiu z nich tworzyło bowiem *Militärmusik*, zwaną *Garde-Hautboistenkorps II. Klasse*. Poza tym – jak zauważa Bernard Höfele – oboiści musieli także posiadać umiejętności grania na instrumentach smyczkowych, ponieważ na dworze nie funkcjonowała wówczas *Hofkapelle* (aczkolwiek co do tej ostatniej kwestii nie ma jasności⁶¹⁹). Istotnym dla rozwoju życia muzycznego na dworze okazało się

⁶¹⁶ W 1758 roku książę Christian Gunther (ur. 1736, panowanie: 1758-1794) pozwolił na zakup dla owych waltornistów dwóch instrumentów.

⁶¹⁷ Książę żył w latach 1760-1837, natomiast panował od 1794 do 1835 roku.

⁶¹⁸ Baßhorn to instrument wynaleziony w 1800 roku (Höfele – 1804, op. cit., s. 44) przez Francuza Alexandre Frichota oraz Anglika G. Astora. Obaj budowniczo instrumentów mieszkali w Londynie, gdzie ów instrument powstał, dlatego na początku nazywany był angielskim rogim basowym. Róg, kształtem przypominający fagot, wyposażony został w szeroką czarę głową oraz klapy. Ustnik z kociołkowatym kielichem umieszczony był w esowatej rurce zadęciowej. Mimo swojej niedoskonałości przetrwał w orkiestrach dętych do lat 30. XIX wieku. (W:) Curt Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, op. cit., s. 398-399.

⁶¹⁹ Podobnego zdania jest Roger Hellyer: *He [książę-MR] retained no Kapelle* (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 231. Nieco inaczej przedstawia się sprawa w artykule Ute Omonskey: *od czasu odejścia kapelmistrza*

zatrudnienie klawecisty Johanna Simona Hermstedta, który stał się *spiritus movens* nie tylko muzyki dętej, ale wydatnie wspierał działalność *Hofkapelle*. W 1802 roku Hermstedt został najpierw dyrektorem *Harmoniemusik*, następnie, w 1824 roku kapelmistrzem. Przygotowywał transkrypcje na *Harmoniemusik*, poza tym wszedł do historii wirtuozerii instrumentalnej jako wybitny klawecista. Utrzymywał przyjacielskie kontakty z kompozytorem Louistem Spohrem, który stworzył dla niego szereg koncertów klawetowych. Prawdopodobnie to dzięki inspiracji Hermstedta Spohr skomponował *Notturmo für Harmonie und Janitscharenmusik*, op. 34 (utwór jako jeden z niewielu funkcjonował wówczas w postaci partytury).

Wszechstronne wykorzystanie członków *Hof-Hautboisten-Chor*, także jako muzyków grających na instrumentach smyczkowych, potwierdzają opisy występów sonderhausenowskiej *Harmonie*, które podaje Pamela Weston⁶²⁰; np. w 1808 roku, kiedy wykonywano kilka kompozycji Spohra z Hermstedtem jako solistą (wówczas 'obości' grali na instrumentach smyczkowych). Poza tym, wedle informacji do których dotarła Pamela Weston, krótko po objęciu przez Hermstedta funkcji kapelmistrza w 1825 roku wyjechał on z *Harmonie* na Festiwal w Magdeburgu, gdzie muzycy dali koncert 4 sierpnia (w 1828 roku doszło także do podobnego uczestnictwa w festiwalu w Halberstadt). Szereg informacji dotyczących okoliczności występów książęcej *Harmonie* na terenie książęcych dóbr dostarcza *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Dzięki periodykowi wiadomo, że jednym z ulubionych przez Carla I miejscem koncertów letnich był amfiteatr w pobliżu strzelnicy. Występy te były otwarte dla wszystkich zainteresowanych. Książę lubował się w tego typu muzyce towarzyszącej zawodom strzeleckim (w zimie podobne występy były organizowane w hali strzeleckiej). Poza tym korpus oboistów koncertował w parku, nieopodal zamku, a także od 1805 roku dawał – podobnie jak obości rudolstadtscy – otwarte koncerty dla mieszczaństwa.

Podczas tych koncertów wykonywano partity oraz aranżacje operowe. Książę wykorzystywał także *Harmonie* do kameralnych występów w książęcych

Freislich istniejącą w dużej mierze w sposób niezauważony kapelę dworską doprowadzono do nowej formy – co znacząco wsparło zatrudnienie Johanna Simona Hermstedta w 1802 roku. (...) seit Freislichs Weggang aus Sonderhausen überwiegend verhältnismäßig unbemerkt existierende Hofkapelle zu neuer Geltung gelangt – unterstützt durch die Anstellung von Johann Simon Hermstedt als Leiter der Harmoniemusik seit 1802 (...). (W:) Ute Omonsky, op. cit., s. 293.

⁶²⁰ Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi in the Past*, op.cit.. Informację podaję za Rogerem Hellyerem.

komnatach, podczas których sam grał w zespole na basshornie: (...) w jego pokojach wykonywano wiele partit, przy których czasem miał on przyjemność, bez względu na trudności, grać partię basową⁶²¹. Ze względu na fakt, iż nie zachował się zbiór muzyczny tego zespołu, istotne są wzmianki dotyczące repertuaru. Roger Hellyer podaje, że jeden z prywatnych koncertów sonderhausenowskich oboistów słyszał Ernst Gerber⁶²² i, wedle informacji autora słynnego leksykonu, wykonano wówczas wielką 12-głosową partitę Kramarza, partity drezdeńskiego Schubarta, Schneidera oraz kilka części z utworów Haydna i Mozarta, zaaranżowanych na *Harmonie* przez Hermstedta (najwyraźniej utwory Kramarza i Schneidera także musiały zostać przeaaranżowane na 12-głosową *Harmonie*).

Wedle Gustava Schillinga⁶²³, w roku 1828 funkcję pierwszego klawecisty objął Carl Bendleb, zastępując wówczas stopniowo wycofującego się z aktywnego życia koncertowego Hermstedta; ten jednak pozostał kapelmistrzem do czasu rozwiązania zespołu w 1835 roku (Bendleb skomponował prawdopodobnie szereg utworów koncyptowanych na *Harmonie*⁶²⁴). Jedną z wielu zmian, jakich dokonał następca, książę Günther Friedrich Carl II (ur. 1801, panowanie: 1835-1889), było rozwiązanie *Harmonie* i założenie orkiestry symfonicznej, przy czym wszyscy członkowie poprzedniej struktury muzycznej (zdolni do gry) znaleźli dalsze zatrudnienie.

Ogólnie rzecz biorąc – odwrotnie niż to miało miejsce w Rudolstadt – działalność oboistów, w tym *Harmoniemusik*, była impulsem rozwojowym dla sonderhausenowskiej orkiestry. Poza tym pomiędzy środowiskiem Rudolstadt i Sonderhausen można zaobserwować kilka paraleli dotyczących praktyki muzycznej. W Sonderhausen, podobnie jak w Rudolstadt, działalność oboistów w XVIII wieku była związana z zakresem obowiązków oboistów wojskowych i muzyków miejskich *Stadtppfeifer*. Po okresie wykrystalizowania się działalności koncertowej *Harmoniemusik* w XIX wieku (także podobnie do środowiska

⁶²¹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr 11, 1808/09, s. 427. Por. Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op. cit., s. 52.

⁶²² Ernst Ludwig Gerber, *Neues Historisches-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1813.

⁶²³ Gustav Schilling, *Das Musikalische Europa*, Speyer 1842. Por. Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 233.

⁶²⁴ Ibidem.

rudolstadtckiego) w życiu muzycznym tego ośrodka ponownie zaczęła dominować *Militärmusik*. Jak zauważa Ute Omonsky, w obu środowiskach *Harmoniemusik* zaistniała w charakterystycznym okresie, kiedy to reprezentowała wysoką kulturę muzyczną arystokracji, umożliwiając społeczną integrację środowiska dworskiego z nowo powstałą klasą mieszczańską⁶²⁵.

⁶²⁵ Także *Harmoniemusik* na dworze Mecklenburg-Schwerin pełniła rolę pośrednika między arystokracją a mieszczaństwem, o czym świadczy artykuł w *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr 9, 1806/1807, w którym autor komplementuje występ zespołu, dowodząc jednocześnie powszechnej dostępności do tego typu regularnych występów: (...) *jakże mile są te południowe godziny, kiedy Harmonie gra codziennie w tak zwanym obozie (na obsadzonej krzewami łące)*. Bernard Höfele, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, op. cit., s. 47-48.

Część III

HARMONIEMUSIK – FENOMEN ARTYSTYCZNY

8. Stylistyka utworów na *harmonię dętą* z terenu Moraw w kontekście muzyki instrumentalnej XVIII wieku

Problematyka badawcza morawskiej *Harmoniemusik* została opracowana przez Jiříego Sehnala w artykule *Harmoniemusik na Morave 1750-1840*⁶²⁶. Dzięki tej pracy wiadomo, że w zbiorach muzycznych na tym terenie przechowywanych jest około 700 utworów na *harmonię dętą*. Wiadomo również, że najlepiej udokumentowane świadectwa działalności muzycznej znajdują się w kręgu kultury muzycznej diecezji ołomunieckiej⁶²⁷. Dysponujemy tu przykładami muzycznymi z lat 50. XVIII wieku i możemy zaobserwować przemiany tej twórczości do lat 20. XIX wieku⁶²⁸. A zatem niezwykłość tego materiału polega nie tylko na tym, że mamy tu do czynienia z jednymi z najwcześniejszych zabytków muzycznych. Przede wszystkim zgromadzony materiał dokumentuje rzadko spotykaną ciągłość tej praktyki, co oznacza regularny przyrost repertuaru i rozwój nieprzerwanie działającej kapeli zamkowej⁶²⁹. Taki stan rzeczy dał asumpt do bardziej szczegółowych dociekań natury muzycznej, których celem było poznanie procesu rozwojowego, jaki dokonał się w tej twórczości, a także zaobserwowanie zewnętrznych wpływów stylistycznych.

8.1. Tradycje obsadowe i proveniencje formalne w morawskich *Partitach* dętych

Godnym podkreślenia jest także fakt, że oprócz zaistnienia w tym środowisku utworów funkcjonujących obiegowo twórców, takich jak Leopold Koželuch, Franz Aspelmayr czy Franciszek Kramarz, środowisko muzyczne biskupów było

⁶²⁶Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s. 117-147.

⁶²⁷ Bardzo rozległe zbiory były zapewne także w posiadaniu klasztoru augustynian w Brnie. Do dziś wszak zachowało się jedynie 16 kompozycji z II połowy XVIII wieku.

⁶²⁸ Wiadomości o repertuarze i działalności *Harmonie* diecezji ołomunieckiej kończą się wraz z kadencją biskupa Marii Tadeusa Trautmannsdorfa (1811-1819). Wiadomo jedynie, że za czasów jego następcy Rudolfa Habsburskiego zatrudniano ośmiu muzyków 'kameralnych', których wykaz z 1825 roku zachował się w archiwum. (W:) Jiří Sehnal, Jiří Vysloužil, *Dějiny hudby na Moravě – Vlastivěda Moravská – země a lid*, Brno 2001, s. 124-125.

⁶²⁹ Widać to po inwentarzach kolejnych biskupów, które w pierwszej kolejności przejmują utwory poprzedników. Ciągłość w rozwoju tego kręgu instrumentalnego miała niewątpliwie zapewne pozytywny wpływ na artystyczny rozwój muzyków, wzajemne przekazywanie wiedzy i umiejętności – słowem – na konstytucję tradycji *dechowe Harmonie* na tym terenie.

naturalnym terenem recepcji ówczesnych stylów w bieżącej twórczości artystów lokalnych. Tego rodzaju repertuar można by uznać za bezpośrednie odzwierciedlenie regionalnej praktyki muzycznej. Utwory te powstawały dla zespołu, który działał wówczas na zamku. W przypadku praktyki muzycznej Moraw, można stwierdzić, że najbogatsze źródło repertuaru o proveniencji lokalnej znajduje się właśnie w zbiorach diecezji ołomunieckiej z jej kulturalno-muzycznym centrum w Kromieryżu. Na dworach arystokracji zespoły *Harmoniemusik* powstały znacznie później, natomiast w ich repertuarze znacznie więcej było utworów funkcjonujących ponadregionalnie, co wówczas – to znaczy na przełomie XVIII i na początku XIX wieku – stało się regułą także w innych ośrodkach kościelnych.

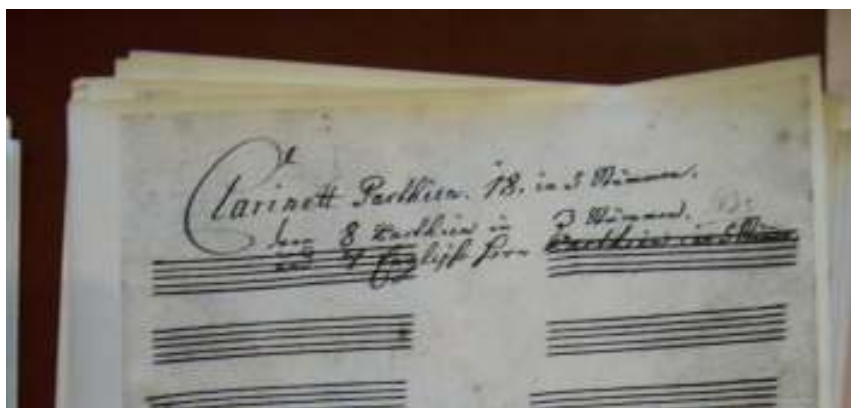
Autor wcześniej omawianej pracy Oscar Lee Gibson⁶³⁰ rozróżnia trzy tradycje obsadowe funkcjonujące w muzyce instrumentalnej epoki baroku. Wypada jednak zastrzec, że zróżnicowanie obsadowe zdaje się nie mieć regularnego i konsekwentnego wpływu na formę i strukturę dzieła (choć być może kwestia ta wymaga podjęcia odrębnych badań). Owe trzy typy obsad to:

- a. składy orkiestrowe złożone z instrumentów smyczkowych i dętych w uroczystych *Serenadach*;
- b. liczne grupy instrumentów dętych, uwzględniające występ przed dużą publicznością na otwartym powietrzu;
- c. małe, *solistycznie* potraktowane grupy dętych, instrumentów smyczkowych i dętych, lub tylko smyczkowych, na potrzeby wydarzeń bardziej kameralnych (*intimate*), takich, jak imprezy ogrodowe i kolacje.⁶³¹

⁶³⁰ Oscar Lee Gibson, *The Serenades and Divertimenti of Mozart*, op. cit.

⁶³¹ Te trzy typy obsad i sytuacje wykonawcze z nimi związane mogły wystąpić w różnych środowiskach społecznych (praktyka ta sama – środowiska różne). Wspiera to zatem jedną z głównych tez pracy o tym, że praktykę *Harmoniemusik* współtworzyły różne środowiska. Na przykład do specyfikacji trzeciego typu obsadowego pasowałaby zapewne sytuacja relacjonowana przez oficera pruskiego Hansa Friedricha von Fleminga z *Der vollkommene deutsche Soldat* (op.cit., s. 81), w której muzycy wojskowi (*Feldspiel*) przygrywają „po godzinach” na specjalne życzenie dowódcy utwory o charakterze rozrywkowym. Owe typy obsad funkcjonowały w praktyce muzyki ‘dworskiej’ i kościelnej. Na podstawie istniejących dokumentów wiadomo na przykład, że z instrumentarium potrzebnego do założenia *Harmonie* korzystano na Morawach już około 1700 roku (oboje i fagot jeszcze wcześniej) i to głównie w środowisku kościelnym.

Bogaty repertuar morawski stanowi dobry materiał, dzięki któremu można określić, jakie stylistyki obsadowe zaznaczyły się w tutejszej praktyce. Najbardziej rozległy zbiór dotyczy działalności muzycznej biskupów diecezji ołmunieckiej. Dzięki zbiegowi okoliczności, obsady wpisujące się w tradycję *Harmoniemusik* można tu udokumentować na podstawie utworów z końca lat 50. Zachowały się bowiem partity kapelmistrza diecezjalnego Antona Neumanna przeznaczone na sekstet: 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg. - są to jedyne zachowane dzieła z ogromnej kolekcji pochodzącej z czasów biskupa Leopolda Egka (1758-1760). W partitach Neumanna zaznacza się trzeci typ obsadowy, który – jeśli przyjrzeć się także innym zbiorom - przybiera na Morawach różne warianty instrumentalne: 2 ob./2cl., 2 cr., 1-2 fg.⁶³², przy czym na miejscu obojów mogą pojawić się oboje *Le Teille* – jak w *Parthien* Neumanna (ale i w wielu innych utworach). Jednak to nie skład z różkami angielskimi był najpopularniejszą formacją w latach 1758-1760. Jak dowodzi tego inwentarz muzykaliów pochodzący z 1760 roku, najwięcej było *Partit* z klarnetami.



5. Fragment inwentarza utworów wykonywanych za czasów biskupa Leopolda Egka (1758-1760)⁶³³ *Clarinetten Parthien...18 in 5 Stimmen dann 8 Parthien in 3 Stimmen und 7 englische Horn Parthien in 5 Stimmen.*

⁶³² Sekstet 2 ob.-2 cr., 2 fg. (plus trąbka) był charakterystyczny dla *muzyki wojskowej* w piechocie do połowy XVIII wieku. Taka obsada została przejęta jednak także przez *Kunstmusik* i występuje w takich utworach jak: *Concerti* J. M. Moltera, liczne *Ouverturen* i koncerty z biblioteki w Herdringen (do najczęstszej obsady należy trąbka i barokowy zespół obojowy). Whitwell wymienia także: *Concerti* Sammartiniego, liczne *Ouverturen*, koncert Albiniego (z użyciem oboju *d'amore*).

⁶³³ Inwentarz jest niestety jedynym źródłem informacji o tym repertuarze. Zachowane *Partity* Neumanna to najprawdopodobniej jedyne utwory z tego zbioru.

Na marginesie można przyznać, że tak wczesne pojawienie się w tym zestawieniu instrumentalnym klarnetów na Morawach jest nietypowe, ponieważ najczęściej to oboje były historycznie pierwszymi instrumentami wiodącymi w *harmonii dętej*. Sumując, wiadomo na pewno, że zachowane świadectwa dowodzą funkcjonowania tego modelu obsadowego w latach 1758-1760⁶³⁴.

Podczas kadencji następcy, Maximiliana Hamiltona (1761-1776), ów kameralny skład na dobre wpisał się w praktykę muzyczną. Twórcy, których dzieła kameralne znajdują się w archiwum zamkowym to, m.in. J.(?) Discher (*Partie alla camera* na kwintet z cl.), Joseph Haydn (*Parthien* na kwintety i sekstety z ob.), Franz Meyer, Jean Willy (*Barthien, Parthien* na sekstet z ob.), (?) Navratil, Josef Puschmann (*Parthien* na sekstet z cl.), (?) Reluzzi (*Parthia* na kwintet z ob.), Schuster (*Parthien* kwintet z ob.), Georg Siegel, Sonnleitner (*Parthien* na kwintet z cl.). Podobną obsadę odnajdujemy z 16 *Partitach* pochodzących z klasztoru Augustynian w Starym Brnie z lat 1750-1780 (oprócz dwóch dzieł Haydna datowanych na ca. 1800 rok⁶³⁵). Przeważa tu kwintet złożony z 2 cl., 2 cr. i 1 fagotu. Pojawiają się tu utwory twórców ponadregionalnych z okresu klasycyzmu, takich, jak Joseph Haydn, Joseph Fiala czy Josef Myslivecek i Anton Zimmerman, ale również na przykład znajduje się tu utwór Josefa Puschmanna – muzyka i kompozytora hrabiego Chorinskiego w Slezskich Rudolticich i Velkych Hosticich, a od 1777 roku kapelmistrza ołomunieckiej katedry.

Zbiór muzyczny pochodzący z kadencji biskupa Hamiltona należy do jednych z najbardziej zasobnych źródeł repertuaru przeznaczanego na *harmonię dętą* na Morawach. W latach 1761-1776 obsada *Harmoniemusik* uległa zwiększeniu, dzięki czemu można zaznacza się drugi typ obsadowy, opisany przez Gibsona jako *pure wind bands for those events involving large groups of people in the open air*⁶³⁶. W zbiorze hamiltonowskim znajdujemy dzieła na septet, oktett, a w niektórych przypadkach także decet instrumentalny i zespół 11

⁶³⁴ W dniu 1 września 1758 Josef Techterler von Hohental posłał biskupowi Egkowi *Fagot, Huba und Thalia Röhrlein*. Pod pojęciami *Huba* i *Thalia Röhrlein* kryją się zapewne rogi i rożki angielskie. Niewykluczone, że biskup Egk nawiązywał do jakiejś tradycji poprzednika, biskupa Julia Troyera. Jednak nie zachowały się jakiegokolwiek utwory sprzed 1758 roku. (W:) Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s. 120.

⁶³⁵ Jedno nienotowane u Hobokena.

⁶³⁶ *Liczne grupy instrumentów dętych uwzględniające występ przed dużą publicznością na otwartym powietrzu*. (W:) Oscar Lee Gibson, *The Serenades and Divertimenti of Mozart*, dysertacja doktorska, University of Texas, op. cit., s. 25.

instrumentów dętych (Ordoñez, *Partitta* –1766). Kompozytorzy to: znany publiczności wiedeńskiej Leopold Koželuch (utwory nazwane *Pardia alla camera* na septet i oktet z cl.), a także twórcy lokalni tacy jak Anton Roller (*Parthien* na oktet z cl. i jedna na decet z cl. i dwiema trąbkami z lat 1770-1773)[!] oraz Franz Anton Hoffmeister⁶³⁷ (*Parthien* na oktet z 1761-1762).

Owe dwa typy obsadowe funkcjonowały także w repertuarze następców, czyli Theodora Colloreo-Waldsee (1777-1811), Marii Tadeusa Trautsmendorfa (1811-1819) oraz Rudolfa Habsburskiego (1819-1831). Mimo tak wczesnego zastosowania obsady oktetu dętego (*Partity* Hoffmeistra – zbiór biskupa Hamiltona), nie była to formacja najczęściej wykorzystywana w tym kręgu kultury muzycznej. Do końca stulecia zdecydowanie przeważał kwintet i sekstet. Oktet natomiast całkowicie zdominował repertuar zarówno oryginalny, jak i transkrypcje i aranżacje dopiero u progu XIX stulecia w działalności *Harmonie* klasztoru Augustynian w Starym Brnie, a także w praktyce muzycznej kapeli księcia Haugwitz w Náměšti nad Oslavou⁶³⁸. W tym ośrodku także odnajdujemy utwory w drugim typie obsadowym (jeden z nich nosi tytuł *Serenata V in B*, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.⁶³⁹).

Niezwykle istotną kwestią, jeśli idzie o proveniencję formalną poszczególnych części w *Partitach*, jest recepcja formy binarnej, ewoluującej ku formie sonatowej. Przy czym o wiele bardziej adekwatne jest określenie forma sonatinowa, które wprowadził Hess w kontekście twórczości Michała Haydna, ponieważ w ten sposób zachowane zostało pokrewieństwo z forma sonatową, a jednocześnie podkreślona została wczesnoklasyczna struktura formalna, zawierająca się w prostym schemacie harmonicznym T – D :II: D – T. Ów schemat pasuje do niemalże wszystkich części otwierających *Partity* z lat 60. i 70. (czasem do części wolnych). W kompozycjach z lat 60. ograniczano rozmiary części pierwszych do dwóch 8-taktowych okresów z repetycjami. Obszar po repetycji,

⁶³⁷ To nieznany kompozytor, inny niż wiedeński Hoffmeister.

⁶³⁸ Posługując się typologią dokonaną przez Gibsona, wskazywałoby to na niekoncertowy charakter działalności tego typu zespołów. Obsada kwintetu i sekstetu pasowała raczej do muzycznej oprawy małych, 'kameralnych' wydarzeń o charakterze prywatnym, które odbywały się zarówno w przestrzeniach zamkniętych, jak i na otwartym powietrzu.

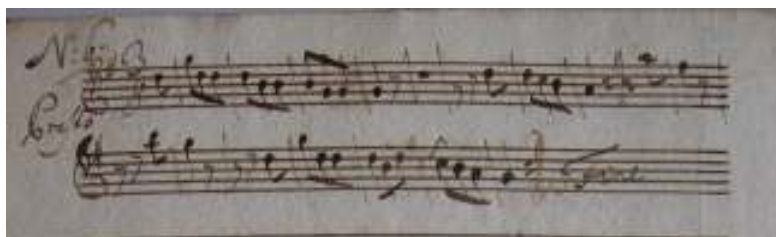
⁶³⁹ Znajduje się tu także *Parthia in Dis* utrzymana w obsadzie 2 cl., 2 cr., 2 fg.. A zatem można dokonać rozróżnienia na 'oktetową' Serenadę i 'kameralną' Partitę. Jest to jednak jeden z nielicznych przykładów takiego rozróżnienia, bowiem większość repertuaru w tym kręgu kultury muzycznej obejmuje swoim polem znaczeniowym termin *Partita* (*Parthia Partitta*, *Bartia*, *Barthia*, etc.).

zazwyczaj w tonacji dominanty, był we wczesnych *Partitach* bardzo krótki. Muzyczna wypowiedź w tej części była warunkowana ograniczoną mobilnością tonalną waltorni (w tonacji dominanty). W partiach tych instrumentów wykorzystywano tony naturalne, co sprawiało, że na ogół ich melodyczna aktywność w tonacji dominanty podlegała ograniczeniom. W fragmencie dominantowym melodyczna inicjatywa należy do głosów instrumentów wiodących, czyli obojów i klarnetów, do których w późniejszych utworach nawiązywały fagoty. Wypada tu wspomnieć, że właśnie taka instrumentacja, w której we fragmencie dominantowym fagoty miały odciążyć rogi w muzycznym dyskursie, była zalecana przez Valentina Roesera (ca. 1735-1782, ucznia Johanna Stamitza i członka *Harmonie* księcia Monako), autora podręcznika adresowanego do kompozytorów, którzy chcieliby poznać właściwości instrumentów dętych i możliwości tworzenia najlepiej brzmiących relacji między nimi wewnątrz zespołu dętego⁶⁴⁰. Tak też dzieje się w wielu wczesnych *Partitach* dętych, pod warunkiem wszakże, że autor kompozycji nadał partiom fagotów (lub jednego fagotu) rolę aktywnie angażującą się w narrację muzyczną, a nie jedynie ograniczoną do realizacji linii basu. Na tym przykładzie widać, jaki wpływ miały ograniczenia techniczne rogów na kształtowanie się formy części pierwszych⁶⁴¹.

Warto teraz prześledzić kwestię struktury dzieł w kontekście recepcji cech określonych przez Gibsona. Proces rozwojowy, jaki dokonał się w zakresie budowy formalnej *Serenad* i *Divertimenti* – najogólniej rzecz ujmując – polegał na zaistnieniu w tych utworach cech formalnych francuskiej suity i ich redukcji na rzecz recepcji cyklu symfonicznego. Istotą tego procesu zatem było stopniowe odejście od struktury wieloczęściowej, z silną reprezentacją form tanecznych, na rzecz następstwa cztero- i pięcioczęściowego. Sytuowało to *Partity*, podobnie jak wiele z *Divertimenti* i *Serenad*, pomiędzy suitą a symfonią. Wczesne *Partity* na instrumenty dęte były mocno związane z wieloczęściową suitą.

⁶⁴⁰ Valentin Roeser, *Essai d'instruction. A l'usage de ceux qui Composent pour la clarinette et la cor. Avec des Remarques sur l'Harmonie et des Exemples a deux Cors et deux Bassons*, Paris 1764. W kręgu francuskim funkcjonował także drugi podręcznik Louisa Josepha Francoeura, *Diapason general de tous les instrumens a vent*, Paris 1772.

⁶⁴¹ Wraz z rozwojem techniki gry na rogach, pojawiły się możliwości bardziej swobodnego kształtowania muzycznej narracji. Już w utworach z doby biskupa Hamiltona można zaobserwować postępy diatoniczne w głosach rogów.



Przykład 1. (?) Schuster, *Partita*, 2 ob. 2 cr., fg, partia oboju (1766 rok). Części: Intrada, Allegro assai, Allegro, Menuetto, Polonese, Presto, fotografia, sygn. IV B 130. Zbiór muzyczny biskupa Hamiltona. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Sześć części można znaleźć także w utworach pochodzących z późniejszych okresów, lecz na uwagę w tym utworze zasługuje fakt, że poszczególne części są ograniczone do krótkich okresów muzycznych. Pojawiają się tu intrada, polonez i menuet jako spuścizna francuskiej suity. Z jednej strony zatem wśród utworów z lat 60. i 70. zdarzają się tego typu suitowe partity, z drugiej zaś, cztero – i pięcioczęściowe kompozycje, w których pojawia się typowe dla *Harmoniemusik* następstwo Allegro-Menuet (trio)-Andante-Allegro. Stopniowo cykl symfoniczny wpłynął na rozszerzenie muzycznej wypowiedzi w poszczególnych częściach, a co za tym idzie, spowodował odejście od wieloczęściowości. W ramach czteroczęściowego cyklu zachowano właściwości suity francuskiej, np. menuet, oraz charakter *à la Gigue* części finałowych (okazjonalnie pojawiały się inne stylizacje taneczne – np. *Polonaise*, *Contredance*). Przenikanie się elementów wieloczęściowej suity francuskiej i struktury przedklasycznego cyklu symfonicznego stało się domeną nie tylko

utworów wczesnych, ale towarzyszyło rozwojowi tej twórczości przynajmniej do końca stulecia⁶⁴².

Inne wpływy konstrukcyjne, chociaż pojawiające się o wiele rzadziej, to sonata *da chiesa* (części wolna-szybka-wolna-szybka) oraz sinfonia włoska (w postaci budowy: część szybka-wolna-szybka). Jeśli jednak uznamy ów ostatni wpływ, powróci dobrze znane w historii muzyki pytanie o to, czy cykl sonatowy jest efektem dołączenia menueta do struktury sinfonii włoskiej. Jednak tej koncepcji (sinfonii włoskiej jako protoplastki cyklu symfonicznego) przeczy ewolucja utworów z kręgu *Divertimenti* i *Serenad*, podobnie jak rozwój formy *Partity* dętej. Na podstawie obserwacji utworów z lat 50. i 60. można stwierdzić, że poprzez poszerzenie planów formalnych poszczególnych części zaniechano stosowania cyklu wielu krótkich, suitowych części na rzecz czterech lub pięciu, charakteryzujących się (zwłaszcza w części pierwszej) bardziej rozwiniętym dyskursem muzycznym. Taki proces rozwojowy wydaje się bardziej prawdopodobny niż przejście od trzy- do czteroczęściowego cyklu formalnego (w zależności od dodania jednego czy dwóch menuetów – pięcioczęściowego).

Sumując, najważniejsze i najczęstsze typy struktur, które można zaobserwować w morawskim repertuarze *Harmoniemusik* to:

- a. schemat cztero- lub pięcioczęściowy, będący pozostałością po suicie francuskiej, gdzie części otwierające i (rzadziej) zamykające charakteryzują się wykorzystaniem całej faktury i rozbudowaną muzyczną wypowiedzią. Ilość części zależała najczęściej od wprowadzenia drugiego Menueta⁶⁴³ - albo też dodatkowej części wolnej lub stylizacji tanecznej bądź narodowej (*polonaise*, *a là cozzacca*, *tedesco*, *siciliana*). Najczęstsze następstwo zatem to: Allegro, Menuet (trio), Andante (Largo, Adagio), Allegro (Finale, Gigue). Taki cykl pojawia się np. w kompozycjach pochodzących ze zbioru ołomunieckiego z doby biskupa

⁶⁴² Wciąż jednak aktualne wydaje się pytanie, jak i skąd doszło do recepcji modelu o charakterze hybrydycznym (suita-cykl symfoniczny). Jedynym środowiskiem, z którego ów schemat mógł być zaczerpnięty, był Wiedeń. Zwłaszcza, że utwory określane przez O. Lee Gibsona jako „brakujące ogniwo” pomiędzy suitą a divertimento pojawiły się w Wiedniu już w latach 40. w twórczości Matthiаса Georga Monna (1700-1751) i Johanna Christopha Manna (?–1766). W dorobku kameralnej muzyki instrumentalnej występuje szereg triów (o obsadzie sonaty triowej bez b.c.) dość przypadkowo nazywanych Partitami, Divertimento i triami. W tych kompozycjach zaznacza się typowe następstwo sonaty *da chiesa* oraz następstwa szybka-menuet-wolna-szybka.

⁶⁴³ *Tak, jakby społeczność osiemnastowieczna nie miała tego tańca nigdy dość* (W:) Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě*, op. cit., s. 135.

Hamiltona⁶⁴⁴. Menuet mógł pojawić się na trzecim miejscu – wówczas na drugim znajdowała się część wolna; najczęściej jednak Menuet był drugi, jak np. w utworze **J. Dischera**, gdzie rolę części wolnej (po Menuecie) pełni stylizacja poloneza *Polonaise (Partia alla camera, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. A 3848)*. Wariant z dwoma Menuetami - Allegro, Menuet (trio), Andante, Menuet (trio), Presto prezentują także utwory **Jeana Willy'ego** (również ze zbioru biskupa Hamiltona) i Siegla⁶⁴⁵.

b. schemat czteroczęściowy nawiązujący do sonaty *da chiesa* i układu części wolna-szybka-wolna-szybka. (Przykłady zastosowania takiej struktury odnaleźć można w dziełach **Franza Meyera**, **Antona Rollera**, **Josefa Puschmanna**, **Franza Antona Hoffmeistera**⁶⁴⁶).

c. schemat trzyczęściowy, części: szybka-wolna-szybka, pochodzący z sinfonii włoskiej (np. utwór **Hoffmeistera**⁶⁴⁷).

Zdarzają się także zupełnie nieco przypadkowe następstwa czy raczej zestawienia części, jak np.: Allegro, Menuet, Allegro, Menuet, Allegro, Presto (**Schuster**, *Parthia* D-dur, sygn. A 3967, 2 ob., 2 cr., 1 fg. Rok 1766) lub: Allegro, Allegro, Presto, Allegro, Allegro, Presto (**Schuster**, *Parthia* C-dur, A 3968, rok 1766).

Jak dowodzą tego powyższe przykłady, w repertuarze morawskim zaznaczają się tradycje obsadowe i strukturalne zaakcentowane przez Gibsona odnośnie wiedeńskich *Divertimenti*. Tym samym można zaryzykować stwierdzenie, że

⁶⁴⁴ **J. Discher** *Partia à la camera in Dis*, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. 3849 oraz *Partia à la camera In Dis*, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. A 3850 (w tym utworze rolę początkowego allegro pełni część *Affettuoso* w rytmie sycyliany). **Josef Puschmann**, *Partitta* F-dur, sygn. A 3954, 2 cl., 2 cr., 2 fg., części: Allegro, Menuet (trio), Andante, Finale. **Franz Anton Hoffmeister**, *Partia alla camera in A*, sygn. A 3885, (bez daty), 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., części: Allegro moderato, Andante, Menuetto, Presto.

⁶⁴⁵ - dwa utwory zatytułowane *Barthia* w tonacji G-dur, sygn. A 3998, A 3999, na sekstet 2 ob., 2 cr., 2 fg. z 1766 roku (data na karcie tytułowej zeszytów głosowych);
- *Barthia à la Parade* z 1766 roku, sygn. A 4001, na sekstet 2 ob., 2 cr., 2 fg.
- *Barthia* w tonacji D-dur, sygn. A 4004, na sekstet 2 ob., 2 cr., 2 fg.
- **Siegel**, *Parthia in D*, sygn. A 3970, 2 cl. in D (prawd.), 2 cr., fg., części: Marsz, Menuet (trio), Andante, Menuet (trio), Allegro (Hamilton).

⁶⁴⁶ **Franz Meyer**, *Parthia* F-dur, 2 ob., 2 cr., 2 fg., sygn. A 3925, Adagio-Cantabile, Allegro, Menuetto-Trio, Finale. **Anton Roller**, dwie *Parthie* D-dur, 2 cl., 2 clr. (clarini), 2 cr., 2 fg., sygn. A 3956-7 z ok 1773 roku, Adagio, Allegro, Menuet (trio), Allegro. **Josef Puschmann**, *Partitta* F-dur, sygn. A 3953, 2 cl., 2 cr., 2 fg., części: Adagio, Menuet (trio), Poloneso, Finale. **Franz Anton Hoffmeister**, *Parthia in D*, sygn. A 3881, rok 1761 [!], 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg. części: Adagio, Allegro, Andante, Tempo I. *Parthia in Dis*, sygn. A 3879, rok 1762[!], 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., części: Adagio, Allegro moderato, Menuetto, Allegretto.

⁶⁴⁷ *Serenata V* in B, A 16.643 (zbiór z Náměšti nad Oslavou), części: Allegro, Andante, Rondo-Allegro.

twórcy *Harmoniemusik* – zarówno lokalni jak i działający w innych ośrodkach – koncipowali dzieła jako zamknięte całości, w których części spajała wzajemna opozycyjność o charakterze agogicznym, rytmicznym i – jak to będzie także widoczne w następnych przykładach – fakturalnym. A zatem mimo rozrywkowego charakteru tej twórczości, można założyć, że jej przeznaczeniem było wykonanie – by posłużyć się określeniem Alfreda Einsteina, które zastosował w kontekście *Gran Partity* Mozarta – *in einem Zuge* (w jednym ciągu). W tym kontekście, warto zwrócić uwagę na kwestię ciężaru gatunkowego części. W ramach wyszczególnionych struktur wyraźnie zauważyć można – zwłaszcza w *Harmoniemusik*, pochodzącej z lat 60. i 70. – że jedynie część pierwsza charakteryzowała się zastosowaniem bardziej zaawansowanego planu formalnego (pozostałe były po prostu znacznie krótsze).

8.2. Możliwości instrumentacji

Ważnymi czynnikami wpływającymi na instrumentację *Partit* były gatunki koncertu solowego i *concerto grosso*. Z koncertu solowego twórcy partit zaczerpnęli odcinki wirtuozerskie i solistyczne, wprowadzane na tle akompaniamentu zespołu, w którym zdarzały się nawiązania materiałowe czy korespondencje motywiczne z wyróżnionym instrumentem, potraktowanym solistycznie. Z *concerto grosso* natomiast autorzy partit zaczerpnęli wewnętrzne opozycje par instrumentalnych (2 oboje–2 fagoty) lub przeciwstawienia pary instrumentów zinstrumentowanych dualnie i pozostałych głosów:

ob. 1
ob. 2
cr. 1
cr. 2
fg. 1
fg. 2.

ob. 1
ob. 2
cr. 1
cr. 2
fg. 1
fg. 2.

ob. 1
ob. 2
cr. 1
cr. 2
fg. 1
fg. 2.

Przykład 2. Joseph Haydn *Divertimento* G, 2 ob., 2 cr., 2 fg., część I, takty 9-27, sygn. II B 36, partytura – transkrypcja. Archiwum zamkowe w Kromierzyżu.

Kompozytorzy partit przejęli z barokowych suit, sonat i koncertów praktykę redukcji składu w częściach środkowych. Kameralizacja fakturalna następowała zazwyczaj w triu (tria pojawiały się po menuetach, ale także po częściach wolnych lub szybkich i poza pomniejszeniem obsady wprowadzano w nich, np. paralelną tonację molową). W miejscach redukcji składu wyeksponowaniu ulegały pary instrumentalne lub głos solowy z towarzyszeniem np. dwóch fagotów.

Przykład 3. Franz Meyer, *Parthia in A*, 2 ob., 2 cr., 2 fg., część II, Menuet: Trio, takty 1-10, sygn. IV B 87, partytura – transkrypcja. Archiwum zamkowe w Kromierzyżu.

Podstawą brzmień kameralnych wewnątrz zespołu są zestawienia par tych samych lub (rzadziej) różnych instrumentów. Uwagi na ten temat znajdują się w ostatniej części 24-stronnicowej wspomnianej już rozprawy Valentina Roesera, gdzie analizowane są przykłady występowania tego samego motywu w głosach różnych instrumentów w obrębie sekstetu 2 cl., 2 cr., 2 fg. Autor omówił możliwości paralelnego wykorzystania tych samych instrumentów (np. tematy

zinstrumentowane *a due* w partiach 2 cl.) lecz równie wskazał możliwości tworzenia nowych barw dźwiękowych poprzez łączenie linii melodycznych, np. pierwszego klarnetu i pierwszego fagotu czy drugiego klarnetu i pierwszego rogu⁶⁴⁸.



Przykład 4. Valentin Roeser, *Essai d'instruction*, Paris 1764, trzy przykłady faktury sekstetowej⁶⁴⁹.

Obserwacje analityczne Roesera, mimo iż wyrosłe na gruncie francuskiej praktyki muzycznej, doskonale korespondują z materiałem muzycznym, który znajduje się w zbiorach morawskich. Odnajdujemy tam bowiem utwory, w których zaznaczają się owe typy instrumentacji i to – co istotne – w zespole o podobnej bądź tej samej obsadzie.

⁶⁴⁸ Valentin Roeser, *Essai d'instruction. A l'usage de ceux qui Composent pour la clarinette et la cor. Avec des Remarques sur l'Harmonie et des Exemples a deux Cors et deux Bassons*, Paris 1764, s. 24. Por. Dieter Gutknecht, *Instrumentation von Quelle bis zur Interpretation*, (W:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit., s. 123.

⁶⁴⁹ Przedruk z artykułu Dietera Gutknechta, s. 124.

Jeśli zatem uznać pogląd Dietera Gutknechta, że *Harmoniemusik* powstała w Wiedniu, jego okolicach i w czeskich landach, to fakt, że Valentin Roeser zajmuje się instrumentacją sekstetu 2 cl., 2 cr., 2 fg. w pracy z 1764 roku jest dowodem na to, że około połowy stulecia różnice pomiędzy francuską ‘muzyką oboistów’⁶⁵⁰ i niemiecką *Harmoniemusik*, ulegały zatarciu⁶⁵¹. Jeśli jednak przyjąć, że najdalej sięgające korzenie gatunku są usytuowane w formacjach francuskich działających na dworze Ludwika XIV to na terenie morawskim mamy do czynienia z ewolucją francuskiej tradycji muzycznej⁶⁵². W obu przypadkach pewne jest, że analiza Valentina Roesera odnośnie sekstetu⁶⁵³ wydaje się bardzo przydatna w kontekście omawianego repertuaru, ponieważ zwraca uwagę na istotę relacji instrumentalnych w zespole *Harmonie*, które można ogólnie określić jako:

- a. Homogeniczne – dominuje instrumentacja *a due canti*. Równolegle prowadzone pary obojów i klarnetów czy rogów. Puschmann, A 3953, (2 cl., 2 cr., 2 fg.).
- b. Heterogeniczne – motywiczne zróżnicowanie linii melodycznych poszczególnych par instrumentalnych, np. pierwszy obój prezentuje temat, drugi zaś akompaniuje mu, wykorzystując zupełnie inny materiał motywiczny, np. bas *Albertiego* lub po prostu długie wartości rytmiczne. Jednakże w tym typie można także zaobserwować heterogeniczność oznaczającą pojawienie się połączeń

⁶⁵⁰ Niestety, Dieter Gutknecht nie podaje francuskiego terminu, używając określenia niemieckiego Hautboisten-Musik. (W:) Ibidem, s.120.

⁶⁵¹ Dieter Gutknecht stwierdza, że *Harmoniemusik* wywodzi się z Wiednia, jego okolic i czeskich landów, wobec czego dziwi brak jakichkolwiek rozpraw teoretycznych na ten temat z tego kręgu kulturowego, w przeciwieństwie do środowiska francuskiego, w którym pojawiło się kilka prac (Valentin Roeser, Louis-Joseph Francœur). Ibidem, s.120. W literaturze przedmiotu można spotkać rozgraniczenie na francuską muzykę oboistów (u Gutknechta: *Hautboisten-musik*) i niemiecką *Harmoniemusik*. Wydaje się jednak, że rozgraniczenie to dotyczyć może jedynie repertuaru pochodzącego z I połowy XVIII wieku. Później bowiem – jak dowodzi tego obsada analizowana przez Roesera – w obrębie obu praktyk funkcjonował sekstet z obojami lub z klarnetami.

⁶⁵² Taki pogląd prezentuje Jiří Sehnal. Najogólniej mówiąc, zespoły *Harmoniemusik* wywodzą się – według niego – z formacji obojowych działających wśród królewskich muszkietierów Ludwika XIV. Praktyka ta wpłynęła na inne armie europejskie, co w 1700 zaowocowało wprowadzeniem oboju np. do armii austriackiej. (W:) Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s. 118. Podobnego zdania jest Achim Hofer. (W:) *Geburtsmomente der Harmoniemusik, Beispiele – Perspektiven*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit., s. 38.

⁶⁵³ Autor zajmuje się również popularnym także wówczas zestawieniem klarnetów i rogów, które jednakże na obszarze morawskim nie występuje. Wedle Roesera w takim zespole pierwszy róg winien pełnić rolę podobną altówce w kwartecie smyczkowym, drugi róg zaś musi ograniczyć się do roli basowej. (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 76.

różnych instrumentów, czyli np. pierwszy obój i pierwszy róg (prowadzone *a due* bądź na zasadzie relacji solo-akompaniament).

Mogłoby wydawać się, że instrumentacja *a due* i proste, antyfonalne przeciwstawianie brzmień jednorodnych są właściwością wczesnej *Harmoniemusik*, podczas gdy utwory dojrzalsze charakteryzuje większa niezależność instrumentalna. W istocie techniczny rozwój kameralnego dyskursu polegał na uniezależnieniu się partii instrumentalnych i tworzeniu nowych współbrzmień bądź całych konstelacji brzmieniowych. Jednakże nawet w utworach dojrzałych, jak na przykład w wiedeńskich kompozycjach Kramarza czy w słynnej *Gran Particie* B-dur KV 361 Mozarta, autorzy nie rezygnują z zastosowania prostych brzmień *a due*.

W repertuarze morawskim na uwagę zasługuje twórczość kompozytorów, w której zauważalna jest dążność do uniezależnienia się poszczególnych partii instrumentalnych. Tego rodzaju instrumentacja występuje w niezwykle zaawansowanych kompozytorsko (zwłaszcza zważywszy daty powstania) partitach Franza Antona Hoffmeistera przeznaczonych na klasyczny oktet – czyli formację, która weszła na stałe do praktyki muzycznej Moraw dopiero po 1800 roku. Kompozycje Hoffmeistera (ogółem osiem w tym zbiorze) noszą nazwę *Parthia* i w trzech z nich u góry karty tytułowej widnieje data 1761 (A 3881 in D, A 3882 in B, A 3883 in B), w dwóch zaś rok 1762 (A 3879, A 3880).

Zaznaczają się tu następujące cechy stylistyczne:

1. Głosy instrumentalne są uniezależnione (I cz. Adagio - imitacja pomiędzy I cr., obojami a klarnetami). Faktura traktowana jest jako zestawienie ośmiu niezależnych partii instrumentalnych, gdzie pojawiają się współbrzmienia heterogeniczne.
2. Suitowa forma wieloczęściowa *Partit* została tu zastąpiona formą przeważnie trzyczęściową, poprzedzoną wolnym wstępem (co nawiązuje do konstrukcji sonaty *da chiesa*). Poszczególne części charakteryzują się bardziej rozbudowaną formą; w jednej z *Partit* ostatnia, trzecia część *Tempo I* przywołuje temat z początkowego *Allegro* (integralność formy)⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ Jest to cecha stylistyczna rzadko spotykana w kręgu *Harmoniemusik* w ogóle.

3. Pojawiają się krótkie fragmenty, w których główne motywy części są przekształcane jak np. w *Parthii in Dis A 3879* – w pierwszej części pt. *Adagio* początkowy motyw pojawia się w inwersji w partii pierwszego klarnetu.

Aby unaocznić stylistyczną odrębność utworów Hoffmeistra w stosunku do wczesnej *Harmoniemusik*, warto zestawić je z 6 *Divertimenti* na sekstet 2 ob., 2 cr., 2 fg. Haydna, które również znajdują się na zamku w Kromieryżu (utwory te pochodzą z lat służby kompozytora u księcia Morzina w Dolnych Lukawicach 1759-62). Kompozycje Haydna to właściwie jedne z najbardziej reprezentacyjnych przykładów wczesnej *Harmoniemusik*. Typ struktury można umiejscowić pomiędzy suitą a symfonią (Allegro – Menuet – Andante – Menuet II – Allegro). Części są bardzo krótkie i oparte na krótkich okresach muzycznych. Z uwagi na błyskotliwe wykorzystanie możliwości brzmieniowych wszystkich instrumentów dętych owe *Divertimenti* mogą stanowić kanon muzyki kameralnej tego okresu. Kompozytor swobodnie operuje tu brzmieniem par instrumentów, nie dyskryminując przy tym rogów, którym powierza partie solistyczne. Zaznacza się pewne uniezależnienie partii fagotów, które przestają jedynie pełnić funkcję podpory basowej (rodzaj *basso continuo*) i zaczynają brać udział w toku melodycznym utworu. *Partity* Hoffmeistra także odwołują się do tradycji poprzedzającej – w tym wypadku sonaty da chiesa (Adagio-Allegro-Menuet-Allegro). Jednakże rozbudowany plan formalny, zastosowanie technik przetworzeniowych, a także integralność formy, zaznaczająca się włączeniem cytatu z części pierwszej w części ostatniej cyklu, znamionuje zupełnie inne podejście do tego typu kompozycji. Jeśli można na podstawie tkanki muzycznej wnioskować o przeznaczeniu i funkcji dzieła, to niewątpliwie muzyka ta mogła być skomponowana z myślą o rodzaju koncertu bądź występu, w którym poziom skupienia odbiorców byłby nieco wyższy niż przy posiłku czy ogrodowym pikniku.

Data powstania oktetowych *Partit* Hoffmeistra mocno utrudnia próbę chronologizacji czasowej takich cech jak obsada, typy form, relacje instrumentalne (instrumentacja). Zaawansowanie wszystkich tych czynników w utworach tego artysty jest na tyle zadziwiające, że na przykład Achim Hofer sceptycznie odnosi się do istnienia realnej ośmiogłosowej *Harmonie* w latach 1761-2: (...) *datowanie pięciu, klasycznie obsadzonych oktetów (na dwa oboje,*

klarnety, rogi i fagoty) na lata 1761/1762 wydaje się jako wątpliwe⁶⁵⁵. Jednakże dopóki nie znajdą się kontrargumenty zaświadczające o innej proveniencji czasowej tych dzieł, zakwestionowanie lat 1761-1762 jako okresu, z którego pochodzą, jest niemożliwe. Dodatkowo ze świadectw pozamuzycznych wynika, że biskup Hamilton zatrudniał tylu muzyków, iż *Harmonie* mogła występować w formacji ośmiogłosowej. Tezę o tak wczesnej proveniencji tych *Partit* wzmacnia jeszcze fakt, że nie są to jedyne utwory utrzymane w obsadzie oktetu, które znajdują się tym zbiorze. Oktet z trąbkami zamiast obojów pojawia się także w dziełach Antona Rollera datowanych na lata 1770-73. W zbiorze hamiltonowskim znajdują się także septety i oktety Leopolda Koželucha (2 ob., 2 cl., 2cr., 1-2 fg.). Utwory Hoffmeistera z uwagi na szereg cech nowatorskich przeczą tezie o tak późnej konstytucji realnej, ośmiogłosowej *Harmonie*, która jest powszechnie prezentowana w literaturze przedmiotu.

8.3. Kształtowanie się brzmieniowego idiomu *Harmonie*

Wiek XVIII był w historii instrumentów dętych przełomowy. W tym stuleciu wielką popularnością zaczął cieszyć się obój, uformowany pod koniec XVII wieku z dawnej szalamai. Skonstruowany na początku XVIII stulecia przez braci Dennerów klarnet, będący rozwinięciem barokowej rodziny *chalumau*, także wkrótce zaczął zasilać orkiestry i kapele wojskowe w całej Europie. Niemały wpływ na jakość brzmienia zespołu miała także przebudowa barokowego fagotu (dokonująca się około połowy stulecia). Te główne wydarzenia, jak i wiele drobniejszych udoskonaleń i reform dotyczących aplikatury i budowy instrumentów, przyczyniło się do uformowania instrumentarium, którego wachlarz możliwości wyrazowych znacznie wykraczał poza określenie *laute* – słowo-cliché, „pokutujące” jeszcze w XIX-wiecznych leksykonach i słownikach muzycznych odnośnie instrumentów dętych⁶⁵⁶. Wydaje się, że w tym przypadku

⁶⁵⁵ (...) erscheint die Datierung von fünf „klassisch” besetzten Oktetten (je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte) bereits auf die Jahre 1761/62 zweifelhaft (W:) Achim Hofer, *Geburtsmomente der Harmoniemusik*, (W:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit., s. 50.

⁶⁵⁶ *Harmoniemusik, eine harmonische Musik, welche von lauter Blasinstrumenten ausgeführt wird.* (W:) Gustav Schilling, *Musikalisches Conversations-Handwörterbuch*, Stuttgart 1849, s. 388.

ukonstytuowanie się nowego rodzaju zespołu muzycznego było impulsem do poznania możliwości i właściwości brzmieniowych instrumentów. Wraz z rosnącym zapotrzebowaniem na tego typu kompozycje rosło zapewne zapotrzebowanie na specjalistyczną wiedzę na temat technicznych możliwości wykorzystania *Hautboisten*⁶⁵⁷.

Na terenach austro-węgierskich i niemieckich w okresie największego rozkwitu tych zespołów (czyli w II połowie stulecia) nie ukazały się rozprawy, traktaty czy podręczniki, które zajmowałyby się problemem instrumentacji w ramach zespołu *Harmonie*⁶⁵⁸. Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja w środowisku francuskim. Dieter Gutknecht stwierdza, że pedagogika odnosząca się do gry na instrumentach dętych drewnianych i blaszanych była domeną jedynie francuską. Teoretyczną podstawą są tu wspomniane już prace z zakresu instrumentacji autorstwa Valentina Roesera oraz Louisa-Josepha Francoëura (*Diapason général de tous les instruments d'orchestre*, Paris 1772). Valentin Roeser, autor *Essai*, pisze o klarnetach będących wówczas w powszechnym użyciu, *in*: G, A, B, C, D, E, F, np. klarnety E i F winny być użyte w razie potrzeby osiągnięcia głośnego efektu. Wyróżnione są trzy rejestry klarnetowe – niski zwany *chalumeaux* (od poprzednika klarnetu o tej nazwie), środkowy – najbardziej dla tego instrumentu charakterystyczny, oraz wysoki określony jako *tons aigus* (ostrzy). W paragrafie 13 Roeser zauważa, że źle brzmią wielokrotne repetycje dźwięku w partii klarnetu (znacznie lepiej brzmią one w partiach skrzypiec). Z uwagi na specyfikę klarnetu Roeser zaleca bardziej oszczędną artykulację (co należy rozumieć jako nienadużywanie artykulacji staccato). Autor wskazuje na (oczywistą) różnicę w charakterze materiału melodycznego partii rogu, który nie może być nacechowany podobną chromatyką jak w partiach klarnetów, z uwagi na tonalne ograniczenia (do tonów naturalnych). Istotne jest spostrzeżenie

⁶⁵⁷ W praktyce, w ośrodkach morawskich spotkać można kompozycje muzyków-instrumentalistów, którzy nie mieli prawdopodobnie możliwości odbycia gruntownych studiów w zakresie kompozycji. Ich *Partity* charakteryzuje prostota formalna, ale zarazem sprawność w zakresie technicznego wykorzystania instrumentów. (np. *Partity* Antona Rollera – muzyka wojskowego, znajdujące się w zbiorach diecezji ołomunieckiej).

⁶⁵⁸ Parę uwag odnośnie *Harmonie*, ale od strony praktycznej znajduje się w „Muzycznym planie” Antona Stadlera, a ściślej chodzi tu o praktykę dołączania kontrafagotu do struktury oktetu dla wzmocnienia niskich tonów w zespole. Należy wspomnieć też o pracy, wywodzącej się z kręgu niemieckiego, dotyczącej szkoły gry na rogu Josepha Hampela (1711/12-1771), która wyszła w 1794 w Paryżu w języku francuskim. (W:) Dieter Gutknecht, op. cit., s. 121.

Roesera dotyczące użycia fagotów w niskich rejestrach. Otóż autor rozprawy nie zaleca stosowania struktur tercjowo-sekstowych w partiach dwóch fagotów usytuowanych w niskim rejestrze. Takie sekwencje brzmią znacznie lepiej w wyższych rejestrach tych instrumentów, np. w przypadku użycia ich w strukturach imitacyjnych.

Warto przy tej okazji zauważyć, że we wcześniejszych kompozycjach na zespoły instrumentów dętych stosowano najczęściej jeden fagot, który ściśle realizował bas cyfrowany w kompozycjach *senza Cembalo*⁶⁵⁹. W latach 1750/60 w zakresie konstrukcji fagotu nie osiągnięto jeszcze formy klasycznej, tzn. przekrój instrumentu był nieco szerszy, co miało wpływ na brzmieniowe podkreślenie niskich dźwięków i sprawdzało się w realizacji partii typowo basowej (b.c.).



Przykład 5. (?) Schuster, *Partita*, 2 ob., 2 cr., fg., części: Intrada, Allegro assai, Allegro (2), Menuetto, Polonese, Presto, sygn. IV. B. 130, fotografia partii fagotu. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Mimo to w *Partitach* kromieryżskich z lat 60. i 70. można zaobserwować wykorzystanie fagotu w roli podkreślenia rytmicznego i prezentowania figuratywnych struktur melodycznych o charakterze akompaniującym.

⁶⁵⁹ Klaus Hubmann przytacza szereg takich wczesnych kompozycji, głównie marszy: Johanna Christiana Störle (1675-1719), Georga Philippa Telemanna, Johanna Paula Kunzена (1696-1757). (W:) Klaus Hubmann, *Rolle und Relation der Fagotte in der Satzstruktur von Harmoniemusik*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit., 113.

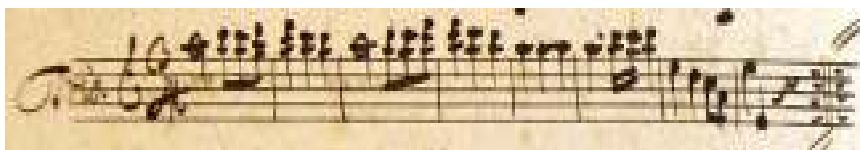


Przykład 6. (?) Discher, *Partie No. 9 ala Camera*, 2 cl., 2 cr., fg., części: Allegro, Menuetto, Andante, Presto, sygn. IV. B. 13, fotografia partii fagotu. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Podobnie dzieje się w *Particie in D* Schmidbauera (Sygn. A 20.096) ze zbioru brneńskich Augustynian. Partia fagotu nie jest tu ograniczona do roli harmonicznego fundamentu. W części pierwszej rytm punktowany występujący w tej partii instrumentalnej podkreśla charakter marszowy. Poza tym ów głos prezentuje dość ruchliwy akompaniament oparty na akordach i oktawach, co dowodzi, że kompozytor dostrzegł w specyfice tego instrumentu nie tylko zdolność do uzasadnienia harmonicznego, ale i naturalne możliwości rytmicznej akcentacji urozmaicającej tok kompozycji.

Zasadnicza zmiana konstrukcyjna fagotu barokowego oznaczała węższy przekrój instrumentu, co powodowało przepływ węższego strumienia powietrza. Instrument stracił wówczas nieco z nasycenia alikwotycznego tonów niskich na rzecz ogólnego rozjaśnienia barwy brzmienia, dzięki czemu – co chyba najbardziej istotne – zwłaszcza górne rejestry zyskały bardziej kantilenowy charakter (określany w literaturze jako „tenorowy”). Te zmiany uwidoczniły się – jak pisze Klaus Hubmann – w repertuarze powstałym po roku 1770⁶⁶⁰, jednak zbiory morawskie zawierają kompozycję z lat 60., w których zaznacza się już nowe, klasyczne zastosowanie tego instrumentu.

⁶⁶⁰ Ibidem, s. 115.



Przykład 7. Joseph Haydn, *Partita C*, 2 ob., 2 cr., 2 fg., część II, Menuet: Trio, sygn. IV. B. 36, fotografia partii fagotu. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Głównym zadaniem rogów w zespole *Harmonie* było wypełnianie harmonii w środkowych rejestrach – altowym i tenorowym. Ograniczenia rogów wynikające z operowania tonami naturalnymi wpływały na wykorzystanie ich brzmienia w relacjach kwintowo-oktawowych, co miało jednoznaczną konotację z kręgiem muzyki myśliwskiej.

Tony naturalne rogów – jak stwierdza Jiří Sehnal – wpływały na zastosowanie prostej konstrukcji harmoniczej partit. Wprawdzie już w dobie biskupa Egka waltorniści dysponowali różnymi nasadkami i dodatkowymi krąglikami, dzięki którym mogli zmieniać ich strój, lecz w toku utworu taka zmiana nie była możliwa. Dlatego w konstruowaniu harmonicznego przebiegu dzieła kompozytor nie mógł oddalić się od głównej tonacji dalej niż do dominanty. Mimo to niektóre utwory pozwalają domniemywać, że technika tonów zakrytych prawdopodobnie była stosowana na Morawach w kręgu muzycznym biskupa Hamiltona. Niewykluczone, że używano tej techniki już wcześniej, ponieważ za czasów biskupa Egka w latach 1758-1760 działał w Kromieryżu wybitny waltornista Karl Franz, który później w służbie księcia Eszterházy'ego wpłynął na sposób wykorzystania rogu przez Josepha Haydna⁶⁶¹. Przykład wykroczenia poza rolę harmonicznego wypełnienia struktury muzycznej odnajdujemy w kameralnej *Particie* Jeana Willy'ego, gdzie cała *Harmonie* akompaniuje parze waltorni.

⁶⁶¹ P. Bryan, *The Horn in the Works of Mozart and Haydn: Some Observations and Comparisons*, „The Haydn-Yearbook”, nr 9, 1975, s. 190-191. Por. Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s. 145.

ob. 1
ob. 2
cr. 1
cr. 2
fg.1
fg.2.

This system shows the first four measures of the piece. The woodwinds (ob. 1, ob. 2, cr. 1, cr. 2) and strings (fg.1, fg.2.) are all active. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the strings provide a steady accompaniment.

ob. 1
ob. 2
cr. 1
cr. 2
fg.1
fg.2.

This system shows measures 5-8. The woodwinds continue their rhythmic pattern, and the strings maintain their accompaniment. The overall texture remains consistent with the previous measures.

ob. 1
ob. 2
cr. 1
cr. 2
fg.1
fg.2.

This system shows measures 9-12. The woodwinds and strings continue their respective parts. The woodwinds play a more melodic line in measures 9-10, while the strings provide a steady accompaniment.

Przykład 8. Jean Willy, *Parthia a la Parade in C*, część II: Adagio, takty 1-9, sygn. A 4001, partytura – transkrypcja. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Pierwiastek myśliwski był także materiałową podstawą do artystycznego przetworzenia w utworach z późniejszego okresu⁶⁶², jak, np. w *Parthi in Dis* Franciszka Kramarza na klasyczny oktett (2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.,⁶⁶³ sygn. A 16650), która znana była wiedeńskiej publiczności, a na Morawach była wykonywana na dworze księcia Haugwitza w Naměšti nad Oslavou. Pojawia się tu część *La Chasse*, będąca wirtuozowską stylizacją muzyki myśliwskiej.

Podsumowując, wypada wskazać na bardzo wszechstronne wykorzystanie możliwości wyrazowych w tym kręgu instrumentalnym. Z jednej strony mogło to prowadzić do śmielszych koncepcji formalnych i zarysowania idiomatycznego sposobu tworzenia (Hofmeister). Z drugiej zaś, muzyczna emancypacja fagotów i rogów z pełnienia czysto technicznych ról w fakturze zespołu (wypełnianie struktury harmonicznego w partii rogów i realizacja podstawy harmonicznego w partii fagotów) ku wykorzystaniu ich możliwości wyrazowych (np. kantylenowe brzmienie fagotów), stworzyła przeciwwagę dla melodycznie dominujących dotychczas klarnetów i obojów. W ten sposób dzięki stopniowemu eksplorowaniu możliwości technicznych i odkrywaniu nowych możliwości ekspresji w głosach rogów i fagotów możliwe stało się stworzenie niezależnego dyskursu pomiędzy instrumentami. W toku muzycznej wypowiedzi zaznaczało się to odejściu od prostych fraz okresowych na rzecz sformułowania bardziej zaawansowanej kompozytorsko struktury muzycznej.

8.4. Elementy *muzyki wojskowej*, recepcja opery oraz wpływ wirtuozerii

Recepcja elementów *muzyki wojskowej* zaznaczyła się w kilku aspektach historii *Harmoniemusik*. Po pierwsze nie ulega wątpliwości, że charakter marszowy to częsta cecha części otwierających *Partity* dęte. Można to uznać zarówno za relikw wojskowych korzeni tej twórczości, jak i przejaw ogólnego

⁶⁶² Na podstawie dzisiejszych nagrań wykonań na instrumentach z epoki można przyjąć, że brzmienie rogów naturalnych było bardziej myśliwskie niż późniejszych waltorni z wentylami.

⁶⁶³ Do nagrań tego utworu dołącza się kontrafagot lub kontrabas. Autor komentarza do płyty z nagraniami Vaclav Kapsa twierdzi, że partia fagotu jest tu napisana w taki sposób aby móc zagrać ją także przez dodatkowy kontrafagot. (W:) płyta pt. *František Vinenc Kramář-Krommer – Quartets & Partitas*, komentarz s. 11, Supraphon, SU 3620-2 132.

wpływu *muzyki wojskowej*. Wszak marszowe części otwierające były bardzo popularne, także w niektórych uwerturach do oper, w pierwszych częściach symfonii etc. Jeśli przyjąć, że – jak chce Gibson – twórczość rozrywkowa, a za taką śmiało uznać można *Partity* i *Divertimenti* – była zwierciadłem bieżących zjawisk życia muzycznego, to nie mogło w tych utworach zabraknąć pierwiastka militarnego. Argumentacja Gibsona dotyczy także wcześniejszej, barokowej praktyki muzyki instrumentalnej, gdzie *Divertimenti* i *Serenady* otwierały większe Akademie muzyczne i wówczas żadna inna część nie nadawała się na uroczyste *Entrée* lepiej niż część marszowa. Ta praktyka – jak zauważa Gibson – przenikła do koncertów, symfonii i tylko nieco rzadziej do sonat i kwartetów smyczkowych⁶⁶⁴. W *Partitach* pochodzących z lat 60. części pierwsze noszą czasem nazwy *Marcia*, lecz później ów marszowy charakter przetrwał wyłącznie w samej strukturze muzycznej (kształcie tematów, rytmie i charakterze).

Wpływ pierwiastków wojskowych zaznaczył się także w kompozycjach charakterystycznych dla przełomu stulecia i nasilał się w XIX wieku. Było to związane z poszerzaniem instrumentarium i rolą *muzyki tureckiej*, bardzo popularnej w wojskowej praktyce muzycznej. W repertuarze dworu księcia Magnis w południowo-morawskiej miejscowości Stražnice znajdują się utwory zatytułowane np. *Partia Turca*, sygn. A 626 (Anonim) lub Sbruhala, *Partia Turczia*, (sygn. A 6292). Do klasycznego oktetu dołączano tu flet piccolo, kotły, serpent, trąbki, mały i wielki bęben, tamburyn. Pod względem formy utwory te nie różnią się od *Harmoniemusik* z końca stulecia. Podobna jest forma części otwierających (forma binarna), cztero – i pięcioczęściowa struktura utworu i podobne następstwo części. Poszerzenie obsady o instrumentarium tureckie zauważalne jest także w owych nielicznych utworach oryginalnych, które zachowały się w zbiorze brneńskich Augustynian (słynącym z transkrypcji i przeróbek operowych). Kompozycje na *harmonię* obsadowo rozbudowaną o instrumenty tureckie pisali tu twórcy lokalni - niektórzy z nich byli wychowankami szkoły przyklasztornej: C. von Blumenthal, Adalbert Kubiček, Hynek Vojaček – *Uvítání Vesny* (1844), Vojtěch (Adalbert) Kubiček – *Polonese für türkische Musik*. *Harmonie* występuje tu w formie orkiestry dętej 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fl., 2 fg., 2 tr., *tymbalis* (kotły) – Blumenthal, 1 ob., 2 cl., 2 cr., 2 tr., 1 fl., 2 fg., 1 ctrfg., 1 ps -

⁶⁶⁴ O. L. Gibson, *The Serenades and Divertimenti of Mozart*, op. cit., s. 26.

Vojaček. W kompozycjach tych twórców zaznacza się szereg zmian charakterystycznych dla ogólnych przemian w poetyce muzycznej przełomu wieków. Na przykład partita Adalberta Kubička (sygn. A 20. 8250 na 2 cl., 2 cr., 2 fg.) ma konstrukcję dwuczęściową, Adagio, Menuet. Pierwsza część zasadza się na przeciwstawieniu głosów klarnetów fakturze tutti; w środkowej części następuje solo pierwszego rogu, któremu odpowiada drugi róg. Adagio kończy się w dynamice *ppp* krótką frazą pierwszego rogu i drugiego klarnetu. W menuecie, po początkowej prezentacji tematu przez klarnet, następuje solo pierwszego rogu, któremu akompaniuje drugi róg, w wariacyjny sposób odnosząc się do struktury harmonicznego tematu głównego. Partita posiada swobodną konstrukcję, w której w materii muzycznej na uwagę zasługuje śmiało technicznie wykorzystanie rogów, a zastosowanie zmian dynamicznych dla osiągnięcia efektu wyrazowego znamionuje wpływ poetyki muzycznej romantyzmu.

Wydaje się, że w przypadku *Harmoniemusik* winno się mówić nie tyle o recepcji elementów stylu dramatycznego (opery, balety, symfonie, tańce, pieśni), lecz o oddzielnym zakresie repertuarowym. Swoistą specjalnością morawską u progu XIX wieku stały się transkrypcje operowe, których setki powstały w środowisku brneńskich Augustynian. W szczególności trzeba tu wspomnieć o kulcie Rossiniego. Transkrypcje jego twórczości bowiem szczególnie upodobano sobie w tym kręgu kultury muzycznej. Poza oczywistą konstatacją, iż styl dramatyczny zaznaczył się w nieoryginalnym repertuarze *Harmoniemusik*, wydaje się, że mógł także wywierać wpływ na stylistykę utworów oryginalnych. Zwłaszcza w szczytowym momencie popularności, czyli w ostatniej dekadzie stulecia, kiedy masowo wykonywano zarówno utwory oryginalne jak i transkrypcje, niektóre części – np. Adagia *Oktetów-Partit* Franciszka Kramarza brzmią jak arie, w których rolę głosu solowego pełni obój, cały zespół zaś stwarza akompaniament, w którym poszczególne głosy instrumentów nawiązują motywicznie do materiału partii solowej. Takie skojarzenia mogą mieć rzecz jasna charakter czystej koincydencji, jednak nie można wykluczyć, że tak powszechny, popularny i – rzecz by – sprawdzony repertuar operowy wpłynął na uatrakcyjnienie utworów oryginalnych.

9. Czeska partita dęta – fenomen artystyczny *Harmoniemusik* na terenie korony czeskiej

We wstępie do omówienia *Harmoniemusik* jako fenomenu społecznego została przytoczona opinia R. Baaka Griffionena o tym, że twórczość ta znakomicie może oświetlić realia pewnej szczególnej epoki i społeczności, której [*Harmoniemusik*] była częścią⁶⁶⁵. Akcentowana jest tym samym bardziej jej socjologiczna niż artystyczna rola. Nie oznacza to jednak, że podczas analizy zjawiska aspekty muzyczne winny być całkowicie pominięte. Aby scharakteryzować wstępnie muzyczną stronę czeskiej *Harmoniemusik*, która działała na dworach arystokracji, warto przytoczyć owe nieliczne obserwacje o charakterze analitycznym, które pojawiły się w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Stanowią one bardzo interesujący materiał badawczy, także dlatego, że są – mimo poziomu ogólności, na jakim są formułowane – bliskie rzeczywistości. Otakar Kamper pisze w publikacji pt. *Hudební Praha v XVIII věku* tak:

Forma, którą przyporządkowano do zespołu obojów klarnetów, rogów leśnych i fagotu, zebranych w sekstecie – partita (partia) – zawierała w sobie od 4 do 5 drobnych, nastrojowych części. Technika kompozytorska była prosta, powstawały bowiem krótkie dwudzielne [binarne-MR] części z repetycją po 30 lub 20 taktów. Pomiędzy krańcowymi częściami, utrzymanymi w szybkim tempie, znajdowała się część wolna, po niej zaś menuet (często potem i drugi), niekiedy dodane były także części rytmicznie nawiązujące do określeń alla polacca, turca, cosacca. Melodie były tworzone z uwzględnieniem tonów naturalnych rogów, co sprawia, że faktura części zawierała się w wąskich przedziałach harmonicznym i modulacyjnych; w tej sferze zatem dyskurs muzyczny bywał monotony; nadto jednak przedkładano operowanie barwami i niuansami brzmieniowymi. W duchu stylu kameralnego dbano o to, aby każdy głos mógł chociaż na chwilę zwrócić na siebie uwagę. Na podstawie sporej liczby partit – a także na podstawie ich rozmiarów – można wnioskować, że nie mamy tu do czynienia z dziełami mistrzowskimi; pomimo to są to utwory zdolne trafnie oddać wszelakie nastroje:

⁶⁶⁵ (...) the importance of this music to modern scholarship and performance is not found in its timelessness and complexity, but in its significance to and illumination of a particular era and the society of which it was a part. (W:) R. v. Baak Griffionen, Jacob van Eyck's „Der Fluyten Lust-hof” (1644-ca.1655), dysertacja doktorska, Stanford University. 1988. Por. Achim Hofer, *Blasmusikforschung – Eine kritische Einführung*, op. cit., s. 136.

*grację, dowcip, dziwaczność, idylliczność. Jedyne, czego w nich nie ma, to sentymentalizm, który jest im całkowicie obcy – są to małe obrazki, Norbert Grund*⁶⁶⁶ *muzyki.*⁶⁶⁷

Archiwa XVIII-wiecznej arystokracji z terenu Czech kryją bardzo dużo tego typu partit, które zdają się być utworami pisanymi masowo. Być może miały zaspokajać potrzebę codziennego – jak w innym fragmencie pisze Otakar Kamper – *upajania się muzyką (opojeni hudbou)*. Nie były to także dzieła mistrzowskie i arcydzieła, a raczej małe utwory, których istotę stanowi zabawa brzmieniem i oddanie owych różnych nastrojów określonych przez Kampera.

W powyższym fragmencie autor zwraca także uwagę na pewną ograniczoność harmoniczną i modulacyjną *Partit*, wynikającą z zawężenia partii rogów do tonów naturalnych. Jednocześnie jest tu mowa o pewnej kompensacji tego stanu rzeczy przez swobodną grę brzmieniami. Godzi się jednakże zauważyć, że różnorodne zastosowanie konstelacji brzmieniowych – owa *gra brzmieniami* – wewnątrz zespołu *Harmonie* zależna było od pomysłowości twórcy. Często podział funkcji poszczególnych instrumentów w zespole był z góry ustalony i konsekwentnie w przebiegu utworu przestrzegany. I tak, najczęściej klarnety bądź oboje były nośnikami materiału melodycznego, rogi ograniczone zaś były do wypełnienia harmonicznego, a fagot lub fagoty stanowiły podporę harmoniczną. W literaturze przedmiotu przewija się pogląd, że autorzy *Harmoniemusik*, rekompensowali tonalną prostotę partit pomysłowością melodyczną. Jak rozległa była to inwencja tematyczna, niech zaświadczy prosty fakt, iż archiwa czeskie zawierają tysiące partit opartych na tych samych prostych połączeniach funkcyjnych, jednakże prezentujących nowe, nierzadko świeże i oryginalne tematy muzyczne. Warto tu – na marginesie – przytoczyć opinię, która może rzucić nieco światła na jedno ze źródeł owej pomysłowości. Otóż autor biografii czeskiego kompozytora Františka Xavera Duška⁶⁶⁸, Václav Sýkora, widzi zbieżność owych wczesnych partit z muzyką ludową, jako opierającą się na tych samych podstawach funkcyjnych. Jednakże *pierwiastek melodyczny* – wedle tego autora – to domena

⁶⁶⁶ Norbert Grund - urodzony w Czechach (1717 – 1767), malarz. Przedstawiciel czeskiego malarstwa w stylu Rokoko. Tematami wielu jego obrazów są sielankowe scenki z życia wsi, piękne krajobrazy miast i miasteczek.

⁶⁶⁷ Otakar Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praga 1936, s.183.

⁶⁶⁸ František Dušek - *život a dílo*, Praga 1958, s. 98-99.

indywidualności. W przypadku Duška zaś, indywidualność twórcza karze czerpać kompozytorowi z *ducha muzyki czeskiej*. Autor przekonuje, że nie chodzi tu o bezpośrednie cytaty czy też formalne zapożyczenia (choć i takie można udokumentować), lecz o uchwycenie charakteru czeskiej muzyki narodowej. Chodzi tu o takie cechy jak śpiewność, prostota przekazu, a także żartobliwość i bezpośredniość dyskursu muzycznego. Biograf Duška znajduje w *Partitach* kompozytora ślady poplek czy pieśni czeskich. Szczególnie rytmy charakterystycznych tańców czeskich: *obkročák*, *dupak*, *polka*, można znaleźć w wielu miejscach twórczości kompozytora. Lecz dopiero charakter i nastrój wespół z cechami muzycznymi decydują – według niego – o narodowym charakterze tej twórczości.

9.1. *Harmoniemusik* w kręgu arystokracji

Spostrzeżenia Otakara Kampera, a także Václava Sýkory, korespondują niewątpliwie z muzyczną rzeczywistością Czech II połowy XVIII. W repertuarze najbardziej znanych zespołów książąt Pacht, Clam-Gallas, Schwarzenberg⁶⁶⁹, Chotek i Kinsky można znaleźć wiele przykładów potwierdzających spostrzeżenia tych autorów.

Repertuar *Harmoniemusik* rodu **Pacht** obejmuje 1270 utworów, spośród których ponad 300 dzieł to oryginalna *Harmoniemusik*. W świetle wcześniej przedstawionych informacji wiadomo, że przeważają tu kompozycje o proveniencji czeskiej, w tym dzieła kompozytorów działających wówczas w Pradze.

Repertuar na *harmonię dętą* to przede wszystkim wczesnoklasyczne *Partity* typowe dla *Harmoniemusik* lat ca. 1760-1775. Oznacza to zastosowanie 4-5-częściowej struktury o proveniencji suitowej i obsady 2 ob., 2 cr., 1-2 fg. Często zamiast obojów używano różki angielskie nazywane *la Teille* (pisane jako *Taglia* lub *Talia*), później zaś na stronach tytułowych utworów dopisywano *a clarinetti*. Poza *Partitami* występują tu *Cassationen*, *Divertimenti*, w rzeczywistości nie różniące się od partit. Poza kwintetem i sekstetem *harmonia dęta* występowała także w zestawieniu ośmiogłosowym, lecz utwory na takie zestawienie stanowią

⁶⁶⁹ Niektóre utwory pochodzące z tego kręgu zostaną omówione w rozdziale *Stylistyka utworów Harmoniemusik w środowisku wiedeńskim*.

marginie zbioru. Oktet jest tu reprezentowany przez dzieła Georga Druschetzky'ego, który pozostawił 6 *Partit* na *klasyczny oktet*. (zostały one wydane w 1784 roku w Wiedniu przez Christopha Torricellego) oraz *Concertino con Pastorella*, w którym w Triu zacytowana jest bożonarodzeniowa pieśń ludowa⁶⁷⁰. Inne oktety tworzył wspomniany František Vojtěch Mišík.

W obrębie tego repertuaru przeznaczonego na kameralną *Harmonie* nie zarysowuje się ewolucja stylistyczna czy formalna na taką skalę, jak to można zaobserwować na Morawach. Jest to o tyle zastanawiające, że wedle Antonína Myslíka, a także autorów *Wind Ensemble Sourcebook*, *Harmonie* Johanna Josepha Philipa Pachty stanowiła część orkiestry, która została założona w latach 60. XVIII wieku. Zespół ten istniał przez około 50 lat, do roku ca. 1811. Jak dowodzą tego liczne informacje o członkach *Harmonie*, kompozytorzy (w tym najliczniej reprezentowani prażanie) mieli do dyspozycji pierwszorzędnych muzyków, którym mogli powierzać ambitne, a nawet wirtuozowskie utwory. Dodatkowo zdziwienie także może budzić fakt, że w tym repertuarze nie odnajdujemy transkrypcji i przeróbek, bez których nie mógł się już na przełomie stuleci obejść niemal żaden ośrodek *Harmoniemusik*. Powstaje zatem pytanie, dlaczego w kręgu Pachtowskiej *Harmonie*, mimo tak dalece sprzyjających warunków, nie doszło do ewolucji porównywalnej ze środowiskiem muzycznym np. diecezji ołomunieckiej na Morawach? Liczne *Partity*, sprawiające czasem wrażenie *gwiazd jednego wieczoru*, zdają się wypełniać schemat lekkiego utworu o pogodnym i – jak określił to Otakar Kamper – idyllicznym charakterze⁶⁷¹. Dla współczesnego badacza zaś stają się miarodajnym źródłem wiedzy o codziennym życiu muzycznym XVIII-wiecznej Pragi. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na spostrzeżenia Marie Brandeis, zawarte w artykule *Die Musiker aus böhmischen Ländern in Wien und ihr Anteil an der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*⁶⁷², iż ten typ kompozycji utożsamiony jest z *typowo czeską Partitą*.

⁶⁷⁰ Antonín Myslík, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pacht und Clam-Gallas*, op. cit., s. 117.

⁶⁷¹ Nieco rozleglejsze plany formalne można zaobserwować w *Partitach* Wenzla Pichla (2 *Partity* na 2 ob. e clarinetti, 2 cr., e fagotto. XXII E 46, XXII E 56).

⁶⁷² Marie Brandeis, *Die Musiker aus böhmischen Ländern in Wien und ihr Anteil an der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, „Colloquium. Die Instrumentalmusik (Struktur-Funktion-Ästhetik)”, Brno 1991, s. 87-90.

Autorka zauważa, że *Partita* przeznaczona 2 ob./2 cl., 2 cr., 2 fg., o budowie 4- czy 5-częściowej, *wiernie przywiązana do głównej tonacji (in der Regel die Einheit der Tonart treu eingehalten)*, o klasycznej melodyce i harmonii, jest formą istotną dla czeskiej kultury muzycznej. Jednakże w kontekście wpływu kompozytorów czeskich na muzykę instrumentalną Wiednia w XVIII stuleciu nie można w stolicy Monarchii zaobserwować, aby przybywało tego rodzaju kompozycji⁶⁷³. Ta konstatacja w istocie odpowiada praktyce muzycznej Wiednia, w której *Harmoniemusik* zaprezentowała się w znacznie bardziej – ogólnie rzecz ujmując – zaawansowanej formie (utwory nosiły także inne nazwy: *Serenada*, *Oktet*).

A zatem na czym polega – by użyć sformułowania Marie Brandeis – *typowo czeska Partita*?⁶⁷⁴. Jeśli przyjrzeć się utworom wykonywanym w środowisku muzycznym książąt Pachta, zwraca uwagę przede wszystkim kameralna obsada kwintetu bądź sekstetu (2 ob./2 cl., 2 cr., 1-2 fg.). Należy tu wszakże zwrócić uwagę na częsty w literaturze przedmiotu pogląd, iż nawet jeśli utwór składał się z pięciu kart głosowych, to głos fagotu mógł być wykonywany przez dwa instrumenty dla zrównoważenia proporcji brzmieniowych w zespole. Utwory wczesne, jak np. niektóre kompozycje Františka Alexiusa, datowane na lata 60. (1768), posiadają w składzie rożki angielskie (zwane *Taglia*), które później zastępowane były klarnetami. Antonín Myslík, jako jeden z pierwszych badaczy zajmujących się archiwami książąt (także Schwarzenberg i Clam-Gallas), wskazuje na to, że zamiana rożków angielskich na klarnety *in B* oznaczała transpozycję partii fagotowej o sekundę niżej, podczas gdy partie rogów mogły być wykonywane bez transpozycji, gdyż potrzebne było jedynie obniżenie stroju instrumentu (poprzez wysunięcie krąglika)⁶⁷⁵. Taka interpretacja materiału źródłowego tłumaczy fakt, iż czasami w zeszytach głosowych pojawia się przetransponowany głos fagotu (Wenzel Pichl, *Partitta a 2 oboi a clarinetti, 2 corni*

⁶⁷³ Ibidem, s. 87.

⁶⁷⁴ Przy oczywistym zastrzeżeniu, że „czeskość” musi być tu pojmowana jako kategoria bardziej geograficzną niż narodowościową. Cechy muzyczne, o których piszę Brandeis, w istocie występują w zbiorach czeskich, jednakże w utworach kompozytorów różnej narodowości.

⁶⁷⁵ Antonín Myslík, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas*, op. cit., s. 117. W istocie na kartach tytułowych często znaleźć można dopisek (innym charakterem pisma) *a clarinetti*, jednakże wewnątrz zeszytów głosowych nie ma dodatkowych partii przetransponowanych dla klarnetów *in B*. Transponować musieli zatem jedynie fagociści (o sekundę niżej). Można przypuszczać, że działo się tak dlatego, że w tego typu kompozycjach partie fagotu nie były tak skomplikowane jak partie rożków czy obojów.

con fagotto, XXII E 56). Zauważyć jednak trzeba, że pojawiają się także dopisane, przetransponowane partie klarnetów (Bixi, *Parthia in Dis.* 2 Talia, 2 corni, fagotto, sygn. XXII B 81, partie rożków w B-dur, partie klarnetów w C-dur).

Partity pachtowskie są do siebie bardzo podobne pod względem instrumentacji utworów. Wiodącą rolę pełnią zazwyczaj instrumenty wysokie (oboje, rożki bądź klarnety). Wydaje się, że ów repertuar był bardzo popularny i często grany bez względu na zmieniający się krajobraz muzyczny (rosnąca popularność *muzyki tureckiej* czy transkrypcji i aranżacji na *Harmonie*). Świadczy o tym fakt dopisywania do partii klarnetów wczesnych *Partit*, w których w pierwotnym składzie koncipowano udział obojów bądź *talii*. Można zatem stwierdzić, że twórczość pochodząca z tego ośrodka nie ewoluowała. Sygnałem czasu była jedynie zamiana obojów na, bardziej pod koniec XVIII wieku popularne w tego typu formacjach, klarnety.

Głosy instrumentalne, na których spoczywa ciężar tematyczny utworów, są zestawiane ze sobą najczęściej na zasadzie prowadzenia równoległego przebiegu *a due canti*⁶⁷⁶. W tym miejscu należy zauważyć, że taki sposób równoległego prowadzenia głosów ma długą tradycję w muzyce pisanej na zespoły instrumentów dętych. Marsze, fanfary i różnego rodzaju melodie popularne, wygrywane w tercjach czy sekstach, bardzo często spotykane były już w pierwszej połowie XVIII wieku⁶⁷⁷. Być może właśnie taka instrumentacja, w której materiał tematyczny był konsekwentnie przeprowadzony *a due*, mogła mieć wpływ na wrażenie owej idylliczności *Partit* dętych, o której pisali Sykora i Kamper. Po dokładniejszej analizie wypada jednakże rozróżnić instrumentację, w której zasada *a due* jest konsekwentnie przestrzegana przez kompozytora, od struktury, w której artysta, nie rezygnując z paralelnego prowadzenia np. dwóch obojów czy dwóch rogów, urozmaica muzyczny dyskurs poprzez rytmiczne i melodyczne dopełnienie czy też przeciwstawienie pierwszego głosu drugiemu i odwrotnie. W tym drugim przypadku dokonuje się pewna synteza tak charakterystycznego i właściwego *Harmoniemusik* zgodnie współbrzmiącego

⁶⁷⁶ Zaznaczyć jednak trzeba, że instrumentacja *a due* odbywa się jedynie obrębie par tych samych instrumentów bez odleglejszych połączeń np. pierwszego oboju i pierwszego rogu prezentujących temat.

⁶⁷⁷ Wczesne marsze, pochodzące z I połowy XVIII wieku stały się przedmiotem analizy w artykule Achima Hofer pt. *Geburtsmomente der Harmoniemusik*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit.

sposobu instrumentacji (*a due*) z załączkami niezależnego dyskursu właściwego muzyce kameralnej.

Urozmaicenie owej jednorodnej faktury można zaobserwować w *Partitach* Franza Aspelmayera, gdzie pojawiają się pomysły przeciwstawiające np. głos pierwszego i drugiego oboju.



Przykład 9. Franz Aspelmayer, *Partita in F*, część II: Adagio, takty 1-8, sygn. XXII A 237, transkrypcja partii obojów. Hudebni Oddeleni Museum Česke Hudby w Pradze.

Instrumentacja *Partit* Franza Aspelmayera wydaje się ciekawym przykładem pomysłowego i urozmaiconego sposobu traktowania partii instrumentalnych. Zdarza się bowiem, że nie tylko klarnety (bądź oboje) przewodzą w dyskursie muzycznym. Chociaż nie jest to regułą, to w niektórych kompozycjach, jak np. w *Particie in F*, do muzycznej narracji włączony jest fagot lub rogi.

Po analizie *Partit* zespołu pachtowskiego widać wyraźnie, że w zakresie budowy cyklu egzemplifikują spostrzeżenia dokonane przez Oscara Lee Gibsona⁶⁷⁸. Czteroczęściowe partity o następstwie części: Allegro, Menuet, Adagio, Finale (Allegro) to najczęstsza sekwencja, którą można zaobserwować w kompozycjach m.in. Franza Aspelmayera, Franz Xavier Duška, Franza Xaviera Brixiego, Josefa Barty, Carla Kreitha, Antonina Laubego, (?)Lorentza, Vinzenza Maška, Vojtěcha Mišika oraz Wenzla Pichla. Przy okazji zawartości muzycznej owych części wypada przypomnieć o obserwacjach Otakara Kampera, w których stwierdza on, że *technika kompozytorska była prosta*, a części krótkie, dwucząstkowe, z repetycjami, po 20-30 taktów. Wydaje się, że w istocie złożoność formalna była ostatnim celem, jaki mógł przyświecać kompozytorom

⁶⁷⁸ Cytowaną w kontekście dyskusji o specyfikacji gatunkowej muzyki serenadowej. Patrz część I, punkt *Harmoniemusik* w kontekście muzyki instrumentalnej XVIII wieku.

tego rodzaju twórczości. Podstawową zasadą formalną części jest prezentacja tematów i motywów wedle reguł muzycznej logiki pytań i odpowiedzi. Jeśli natomiast pojawiają się jakiegokolwiek zabiegi, mające na celu rekapitulację głównego motywu części czy jego choćby drobne przetworzenie, to odbywa się to w części pierwszej, składającej się z dwóch części, w której pierwsza prowadzi do tonacji dominanty, po znaku repetycji zaś materiał muzyczny wraca do toniki, zazwyczaj powtarzając materiał muzyczny z początku części.

Obsady kwintetu i sektetu były bardzo popularne na ziemiach korony czeskiej i nie są jedynie właściwością zespołu pachtowskiego. Podobne zestawienie instrumentalne odnaleźć można także w pośród spuścizny muzycznej książąt **Clam-Gallas**, których życie muzyczne ogniskowało się wokół kilku posiadłości we Frydlandzie (północ od Pragi), w Pradze i w Wiedniu. Zbiór clam-gallasowski, dziś zgromadzony w Muzeum Muzyki Czeskiej w Pradze, to 138 utworów oryginalnych, 17 aranżacji i 16 marszy. *Harmonie* książąt Clam-Gallas miała w repertuarze kompozycje, które znajdują się także w zbiorach pachtowskich. W repertuarze przeważają zatem formacje kwintetu i sektetu (2 ob./cl., 2 cr., 2 fg.), przy czym klasyczny oktet pojawia się nader rzadko. Przeważają kompozycje pochodzenia wiedeńskiego, w tym znajdują się tu *Divertimenti lukawickie* Haydna, a także utwory drukowane w odległych centrach muzycznych, takich jak Paryż, Amsterdam i Berlin.

W obrębie formacji dętych zespołu clam-gallasowskiego sąsiadują ze sobą rozmaite konstelacje instrumentalne, to znaczy z jednej strony często spotykane – również w innych zespołach – zwyczajowo obsadzone kwintety i sektety oraz formacje nietypowe. Na przykład w *Partitach* bliżej nieznanego kompozytora Esmeistera do kwintetu i sektetu dołączone są kotły. Także flety, nieczęsto znajdujące zastosowanie w obrębie brzmieniowej stylistyki *Harmoniemusik*, zdają się mieć pewne miejsce w obsadzie zespołu. Zachowały się bowiem utwory Georga Druschetzky'ego na 2 fl., 2 ob., 2 cr., 2 fg. i Franza Aspelmayera na 2 fl., 2 cr., fg. Instrumentalną różnorodność współtworzy także szereg dzieł na 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg. pióra Giuseppe Bono, Johanna Wendta i Josepha Fiali. Wśród obszerniejszych obsad znajdują się *Partity* nieznanych kompozytorów, takich jak Simon i Kirsten, przeznaczonych na 2 fl., 2 cr.ingl., 2 cr., 1-2 fg.

W składach dętych tego kręgu instrumentalnego wyraźny jest wpływ *muzyki tureckiej*, lecz konkretyzuje się on nie – tak jak to miało miejsce na Morawach – w

ogromnych składach wykorzystujących cały wachlarz tureckiego instrumentarium, lecz jedynie w pewnym kolorystycznym zabarwieniu bądź rytmicznym zaakcentowaniu materii muzycznej. Dzieje się tak w 'tureckiej' *Particie* Daniela Speera, gdzie oktet dęty został wzmocniony trąbkami clarini i grupą instrumentów perkusyjnych. „Turecki” wpływ zaznacza się także w tańcach i marszach, które korzystają z pomocy bębnów.

W obrębie muzyki kameralnej wykonywanej na zamku sporą popularnością musiały cieszyć się tria i kwartety na – przypisywane sferze masońskiej – klarnety basetowe. Dysponowano tu tymi instrumentami nie w zwyczajowym stroju F, lecz w D (zbliżonych do dzisiejszego klarnetu basowego), co niewątpliwie mogło być swoistą osobiwością brzmieniową (zespół trzech klarnetów basetowych i klarnetu, który pełnił solistyczną rolę). W powszechnym użyciu klarnetów basetowych celował Georg Druschetzky⁶⁷⁹; w archiwum praskim znajduje się 6 *Partit* jego autorstwa, w tym dwie z dopiskiem *a la Camera* przeznaczonych na te instrumenty. W pięciu partitach Druschetzky'ego wiodąca rola klarnetów basetowych wzbogacona jest dodanymi rogami, jednym lub dwoma fagotami, czasem też jednym obojem. Rolę basu w tych kompozycjach pełnił nie fagot, lecz trzeci klarnet basetowy.

Poza wzmiankowanymi kompozytorami większość z repertuaru clam-gallasowskiego to anonimowe przeróbki na nietypowe składy, dokonywane przez autorów prawdopodobnie wywodzących się z zespołu księcia. Znajdują się tu pojedyncze części opery *Palmira* Salieriego, 12 kompozycji zatytułowanych *Ballo divertissement*, 17 kontredansów, wariacje in B, przeróbka kompozycji Pleyela oraz *Kwartet* F. Wanierżowskiego (puzonisty).

Harmonie Clam-Gallas w istocie wykazuje parę cech wspólnych z zespołem pachtowskim (obsada, utwory), lecz z całą pewnością aspekt użytkowej *Harmoniemusik* ujawnia się tu w dużo bardziej różnorodnej formie. Owe popularne – lub jak określiłaby to Marie Brandeis – *typowo czeskie Partity* zostały tu wzbogacone o dodatkowy flet, elementy taneczne, pierwiastki militarne (*Divertimento militaire*), dołączenie instrumentów o proveniencji *tureckiej* oraz różnobarwne konstelacje brzmieniowe uzyskiwane dzięki klarnetom basetowym.

⁶⁷⁹ W bibliotece Helikon w węgierskim Keszthely, dokumentującej repertuar hrabiego Georga Festeticsa, pod sygnaturą FHS 14, znajduje się 33 *Divertissement Pour Trois Cors de Bassett* – 33 divertimenti na klarnety basowe (funkcjonuje także nazwa - rożki basetowe).

Przy okazji analizy tego repertuaru kształtuje się pewna hipoteza dotycząca nomenklatury w obrębie *Harmoniemusik*. W zbiorach rodu Clam Gallas we Frydlandzie znajduje się wiele Sinfonii przeznaczonych na skład, w którym trzonem obsady są instrumenty dęte (np. 2 ob., 2 cr., albo 2 fl.) i dwoje skrzypiec oraz instrumenty basowe. Utwory te pochodzą z przeważnie z II połowy XVIII wieku, np. *Sinfonia in D* Ch.W. Glucka, na 2 vl., 2 ob., 2 cr. obl., viola, fagotto obl., XLII B 292. Formalnie kompozycje te niewiele różnią się od niektórych, bardziej zaawansowanych *Partit*. Czy można zatem stwierdzić, że utwory te mieściły się w ramach *Harmoniemusik*, z tym zastrzeżeniem, że nazwa Sinfonia dopuszczała występowanie w obsadzie instrumentów strunowych (co prawie nie zdarza się w przypadku *Partity*)? Jeśliby powrócić na moment do inwentarza muzycznego brneńskich Augustynian, pochodzącego z 1749 roku, to występuje tam rubryka pod tytułem *Parthie et Symphoniae*, niezależnie od wcześniejszego działu zatytułowanego *Symphoniae*. Wobec faktu, że nie zachowały się żadne *Symphoniae* sąsiadujące z *Partitami*, nie wiadomo do dziś, o jakie utwory mogło chodzić. Powszechnie wiadomo, że w ramach *Harmoniemusik* i nazw utworów w II połowie XVIII wieku panował rodzaj „nomenklaturowej anarchii”. W repertuarze clam-gallasowskim sinfonie obsadzone dętymi oraz instrumentami strunowymi to to dzieła Schlossera, Hubera i Pacha (*Sinfonia* na 2 vl., 2 ob., 2 cr., viola e Basso, sygn. XLII B 159).

Sinfonia ex C Francesco Schlossera (Clam Gallas XLII B 133), o obsadzie 2 vl., 2 oboe e flauti, 2 cr., viola oblig. con basso, jest złożona z czterech części: Allegro, Andante arioso (rogi tacet), Menuetto, Finale. Pierwsza część jest tak samo zbudowana jak wiele *Partit*, np. część pierwsza posiada typową budowę binarną. Do znaku repetycji przebieg harmoniczny zostaje doprowadzony do tonacji dominanty. Po krótkim odcinku w tej tonacji (po repetycji) następuje quasi-repryza, gdzie ma miejsce uzgodnienie tonacji. Jedyna różnica to rozdrobnienie rytmiczne partii skrzypcowych, przy czym rozłożenie interwałów (widoczne w poniższym przykładzie) także zdomowało się w głosach instrumentów dętych. Inną formułą, która nie jest typowa dla instrumentów dętych to repetycja pewnych określonych struktur harmoniczych (choć np. *Partity* Kramarza właściwie na tej repetycji opierają swój wartki i niezwykle rytmiczny język muzyczny). Jakkolwiek, obecność instrumentów strunowych sprawia, że w materii muzycznej

pojawia się więcej symfonicznego wypełniania, w tym konkretnym przypadku uwidaczniającego się w rytmicznym rozdrobnieniu faktury muzycznej.



Przykład 10. Francesco Schlosser, Sinfonia ex C (sygn. XLII B 133), obsada: 2 vl., 2 oboe e flauti, 2 cr., viola oblig. con basso, część I, *violino primo*.

Harmoniemusik, stanowiła część życia muzycznego księcia **Franza Josepha Maximiliana Lobkowitza** (1772-1816). Inwentarz *Stand-Repertorium des Hochfürstlich-Lobkowitz'schen Musik-Archives zu Raudnitz*. 1893 wykazuje 65 utworów na zespół dęty. Wśród nich zatytułowanych jako *Harmonie-Musik* znajdują się oryginalne kompozycje, które można znaleźć także w innych ośrodkach muzycznych – przeważnie wiedeńskich. Ze względu na brak dostępu do archiwum rodziny Lobkowitz, o stylu muzycznym trzeba wnioskować na podstawie utworów dostępnych w Wiedniu⁶⁸⁰. Jak wiadomo, początek XIX wieku to czas, kiedy funkcjonował już rynek wydawniczy *Harmoniemusik*. A ponieważ to w Wiedniu głównie zaopatrywano się w repertuar tego typu – czynił tak książę Lobkowitz, zamawiając muzykalia u Josepha Triebensee – zbiory znajdujące się dziś w archiwach wiedeńskich mogą być świadectwem praktyki i stylu wielu ośrodków Monarchii. Próbką stylu utworów wykonywanych przez lobkowitzowską

⁶⁸⁰ Mimo wielu próśb, nie udało się uzyskać dostępu do zbiorów muzycznych książąt, mieszczących się dziś w archiwum zamkowym w czeskiej miejscowości, położonej niedaleko Pragi – Nelahozeves.

harmonię dętą są znajdujące się w Austriackiej Bibliotece Narodowej utwory: zatytułowane *Harmonie* autorstwa Franciszka Kramarza⁶⁸¹ (op. 45) oraz wielotomowe wydawnictwo *Miscellannées de Musique* Josepha Triebensee, które to aranżacje stanowią pokąźną część inwentarza lobkowitzowskiego (nr 33-54).

Harmonie księcia **Jana Chotka** miała w repertuarze 88 utworów, z czego 81 było przeznaczonych na sekstet 2 cl., 2 cr., 2 fg. Tylko 32 kompozycje to dzieła oryginalne (1 marsz, 31 *Partit*). Transkrypcje zostały sporządzone w latach 1790-1810. Mimo dominacji obsady sekstetu zarysowuje się tu profil zespołu typowego dla przełomu stuleci. Najwyraźniej widać to w tak licznej reprezentacji przeróbek i transkrypcji, co było możliwe dzięki ogromnej recepcji operowej w życiu muzycznym książąt⁶⁸².

Osobną pracę można by zapewne poświęcić recepcji oper Petera von Wintera, w szczególności zaś opery *Das unterbrochene Opferfest* (sygnatura samej opery to XXXIV F 5). W archiwum kaćńskim znajdują się dwie transkrypcje opery na 2 cl., 2 cr., 2 fg. (czyli dominujący w tym ośrodku skład instrumentalny, sygn.: XLI. B. 128, XLI. B. 131). Aranżacja Stumpfa pt. *Pièces d'Harmonie*, co godne uwagi, wydana została profesjonalnie przez wydawnictwo *André*. Części to: Maestoso, Marcia, Allegro non troppo, Larghetto, Allegretto, Larghetto. Partytura opery Wintera zawiera jedynie numery 1, 7 i 8 (finał), zatem porównanie z transkrypcjami nie daje pełnego obrazu wykorzystanego materiału. Można jednak stwierdzić, że jest to składanka popularnych melodii z tej opery, najprawdopodobniej w postępie chronologicznym.

Drugie opracowanie to autotranskrypcja Wintera, będąca przeglądem całej opery, o czym może świadczyć ilość części:

⁶⁸¹ Pogląd na temat charakteru *Harmoniemusik* tego ośrodku mogą wskazać kompozycje Franciszka Kramarza, funkcjonujące obiegowo, a występujące w inwentarzu utworów księcia Lobkowitz. Zostaną one omówione rozdziale poświęconym stylistyce utworów *Harmoniemusik* w środowisku wiedeńskim.

⁶⁸² Przedmiotem transkrypcji na *Harmonie* stały się dzieła Spontiniego (*Westalka*, XLI B 103 i *Ferdinand Cortez*, XLI B 104), Giovanniego Liveratiego, (opera *David*, XLI B 107, Ignaza Xavera von Seyfrieda (opera *Aschenbrödel*), Antonio Salieriego (opera *Axur Re d'Ormus*, XLI B 116) oraz różne transkrypcje i przeróbki Jana Wendta pt. *Diversi opern Arien* (XLI B 115). Nadto w repertuarze można znaleźć: Rossiniego *Cyrulika sewilskiego* w wersji zaaranżowanej przez Wenzla Sedlaka (XLI B 120), uwerturę do *Włoszki w Algierze* (XLI B 121 – bez autora), przeróbkę autorstwa Fr. Starkego *Palmiry* (Rossiniego) *...für Militär Musik eingerichtet für zwei Clarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte, Contra-Fagotto, 2 corni, und 2 Trompeten /ad libitum/*, suitę z *Palmiry*, XLI B 171, oraz opracowanie opery Josepha Weigla *L'amour marinero* (XLI B 126).

- *Overtura*: Maestoso-Allegretto. 2. Allegro, 3. Maestoso, 4. Andantino (2/4), 5. Andantino (6/8), 6. Allegro, 7. Andante Il Marcia, 8 Allegro (u Stumpfa pojawia się poprzedzający marsz i Allegro jako numery 2 i 3), 9. Andante, 10. Allegro (nr 5 u Stumpfa), 11. Andante, Allegro, Adagio, Allegro.

W zakresie instrumentacji w obydwu utworach dominuje relacja pierwszy głos solo-drugi – akompaniament (w tym różne typy akompaniamentu: rozłożone akordy, interwały, bas Albertiego, repetycje). W obydwu kompozycjach również ciężar melodyczny spoczywa niewątpliwie na partii pierwszego klarnetu, który jest głównym nośnikiem melodii o proveniencji operowo-wokalnej. Jednakże w paru numerach transkrypcji Wintera spotkać można odwrócenie ról, np. partii fagotowej powierzony jest temat w górnym rejestrze.

Technika Wintera pisania na instrumenty dęte jest także widoczna w *Parthii in Dis* XLI. B. 129 na 2 cl., 2 cr., 2 fg., części Maestoso: poco Presto, Menuetto (trio) *Allegro da capo*, Adagio-Echo, Poco Presto. To klasyczna *Partita* o pomysłowych tematach muzycznych. W pierwszej części klarnetowy temat z ekspozycji, pojawia się w reprzyzie w partii rogu (nieczęste). W częściach *Presto* występuje figuracja i wirtuozeria. Część *Echo* to dialog między 1 cl. i 1 cr., gdzie dokonuje się ożywiona wymiana motywów.

9.2. *Harmoniemusik* kościelna i recepcja elementów stylu *Harmoniemusik* w muzyce religijnej

Po zrekonstruowaniu socjologicznych kontekstów, w jakich rozwijała się *Harmoniemusik* w kręgu kościelnym, istotne wydaje się zaobserwowanie – na ile to możliwe – w jaki sposób użytkowość czy też funkcjonalność tego repertuaru zmanifestowała się w muzyce. Najistotniejszą cechą muzyczną repertuaru wielu miejsc kultu religijnego w Czechach jest fakt, iż formacje dęte to częsty akompaniament w utworach wokalnych związanych z pogrzebem, mszą i – rzadziej – z chrzcinami. Fakt ów – by tak rzec *per se* – jest w środowisku muzykologicznym znany. Jednak dotychczas nie wiązano obsady dętej w utworach religijnych z ekspansją *Harmoniemusik*. Pierwszą publikacją, która pozwoliła na dokonanie tej obserwacji na skalę przynajmniej – nazwijmy to austro-węgierską – jest wielokrotnie już przywoływany *Wind Ensemble Sourcebook*.

Stało się tak być może dlatego, że autorzy tej monumentalnej książki nie ograniczyli się w swych poszukiwaniach do *Harmoniemusik* (np. w dotychczasowym znaczeniu słownikowym), lecz w spektrum ich zainteresowania badawczego znalazła się *wind music* w ogóle. Dzięki temu syntetycznemu ujęciu zostały uwidocznione pewne charakterystyczne cechy wspólne czy też równoległe czasowo tendencje stylistyczne, które posłużyły do powiązania ekspansji *Harmoniemusik* i jej wpływu na praktykę religijną.

Na podstawie zachowanego repertuaru pochodzącego ze środowiska kościelnego można stwierdzić, że w wielu ośrodkach dokonała się recepcja *Harmoniemusik* w postaci klasycznych *Partit* na standardowe obsady kwintetu czy sekstetu dętego. Jednakże oprócz tego, nie można nie zauważyć także, że w wielu kompozycjach pochodzących z tego samego okresu (co *Partity*) obsada dęta stanowiła istotną, a w wielu przypadkach jedyną formację instrumentalną w utworach religijnych (CATB+*Harmonie*). Zaznaczyć tu należy, że istnieją także ośrodki, w których nie dokonała się recepcja *Harmoniemusik* jako autonomicznej formacji, ale wyraźnie, w stylistyce obsadowej kompozycji religijnych, zauważalny jest wpływ tej grupy instrumentów. Interesujące zatem wydaje się zaobserwowanie, w jaki sposób, w sferze muzycznej, stylistyka obsadowa *Harmoniemusik* zaistniała w kompozycjach kościelnych. Aby wyjaśnić to zagadnienie, warto przyrzeć się repertuariowi wokalnoinstrumentalnemu kilku ośrodków muzyki kościelnej takich jak **Broumov, Czeska Trzebowa, Długi Most, Rychnov nad Knežnou i Uterý**.

Repertuar muzyczny pochodzący z kościoła św. Jakuba w **Czeskiej Trzebowej** świadczy o wszechstronnym użyciu zespołów instrumentów dętych. Ogółem z 53 utworów, 25 to pieśni żałobne, 11 zaś to marsze żałobne⁶⁸³. W archiwum kościelnym nie ma śladów *Harmoniemusik* w postaci *Partit* na instrumenty dęte. Ta stylistyka zauważalna jest jedynie w twórczości o charakterze rozrywkowym, takiej jak *Pochod pro dechovy orchestr* (anonim, sygn. H 120), *Drobne taneční skladby pro dechovy orchestr* (anonim, sygn. H 190) czy *Verschiedene Stücke für eine 6stimmige Harmonie* (sygn. H 496), autorstwa jednego z kantorów kościoła św. Jakuba – Ignaca Kulki. Poza tym w repertuarze znajduje się transkrypcja *Cavatiny* Verdiego autorstwa Nikołasa Matyaša (Mikuláš

⁶⁸³ *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 84.

Matyáš) pt. *Alzira für 11stimmige Harmonie*, cl in C, 2 cl, fl., 3 tr., 2 cr., flughorn, fg. i bombardon (sygn. H 494). Plan formalny tych utworów odbiega od struktury oryginalnych *Partit* (Allegro-Menuet-Andante-Allegro), nawiązując raczej do wieloczęściowych zestawień *Miscellanées de Musique* (Triebensee). Jedyna cecha wspólna z typowo czeskimi *Partitami* to pojawianie się *tria* bądź *Allegra* pomiędzy częściami z materiałem nieoryginalnym. Tak dzieje się w kompozycji pt. *Marianka Polka od Svobody Pro dechovy Orchester* (na orkiestrę dętą):

Części: 1. Marianka Polka, 2. National Polka, 3. **Marsz** (trio), 4. Polka (na partii klarnetu w tym numerze Flet), 5. Polonaise Liehman, 6. Cavatina aus der Oper Betty, 7. **Allegro moderato**, 8. Duetto aus der Oper Norma, 9. **Allegro assai**, 10. Cavatina aus der Oper Armida a Donietrelli (Donizetti).

Instrumentarium: Fliegerhorn, Tromba, Klarnet Es, flet, cl. In B, 2 tr., Pos, 2 cr., Flügelhorn in B Basso (zachowanych jest sześć głosów, brak I trąbki).

Obsada sugeruje już – jeśli można użyć takiego sformułowania – następne stadium rozwoju formacji dętych. Standardowe zestawienie instrumentalne dwóch klarnetów, rogów i fagotów przybiera tu nieco inny kształt. W miejsce dwóch klarnetów pojawia się tu klarnet in Es, w głosie którego pojedyncze części przeznaczone są na flet. Ze standardowego składu użyte są tu jeszcze tylko rogi, poza nimi zaś zespół zostaje wzmocniony dwiema trąbkami, *Flügelhornem* oraz puzonem. W materii muzycznej zaznacza się tu całkowita tematyczna dominacja klarnetu Es (w jednej części fletu). Partie klarnetu i fletu nacechowane są wirtuozerią i mają niewątpliwie solistyczny charakter. Wrażenie to potęguje pojawienie się krótkich kadencji i wstrzymań (pauz generalnych). Natomiast w częściach korzystających z materiału z oper właśnie partiom tych instrumentów powierzone są główne tematy wokalne.

Podobna tendencja obsadowa, oznaczająca poszerzenie charakterystycznego dla XVIII-wiecznej *Harmoniemusik* standardowego składu sekstetu o trąbki, *Flügelhorn* i puzony, zaznacza się w marszach żałobnych. Przykłady to:

- 2 *Kurze Todtemarsche für 6stimmige Harmonie* – podpisane nazwiskiem Kulka, (Sign. 279). Marsze umieszczone w głosach: 2 cl., 2 cr in Es, *Principal* in Es, fagot. Pośród tych głosów znajdują się także głosy klarnetów in Es, które mogłyby być dopisane później, ponieważ znajdują się na papierze innego rodzaju i o innym

formacie. Partie klarnetów nie były traktowane zamiennie, ponieważ ich głosy uwzględniają nieco niżej usytuowane głosy klarnetów in B.

- 2 *Trauermarsche in Es*, 3 cl., 2 cr., 4 tr., *trombone et fagotto* autor: Ignaz Kulka, sygn. H 278; dwa marsze przeznaczone na większą obsadę, z których drugi – a jest to rzadka właściwość – utrzymany jest w tonacji molowej (f-moll).

Nieco bardziej klasyczna obsada przywodząca na myśli tak popularne w Czechach i na Morawach *Partity* zaznacza się w repertuarze wokально-instrumentalnym. Dęściści, nazywani po prostu *Harmonie*, w roli zespołu instrumentalnego towarzyszącego głosom lub głosowi wokalnemu występują w:

a. kompozycjach żałobnych

- do tekstów łacińskich: ***Salve at animas in D***, CATB, 2 cl., 2 cr., 2 tr., 1 *Posone*, aut.: Kulka, sygn. H 281;

- pieśni do tekstów niemieckich: ***Cantus funebris***, CATB, cl. I + II in B, cr., I + II in Es, sygn. H 454. ***Leichengesang bey Kindern***, CATB, 2cl., 2 cr., fg., lg. Kulka, Jan František Petter, ***Todtenlied in G*** Canto, Alto, Basso, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. H 461, Anonim, ***Todtenlied beim Grabe***, 2 cl. in B, 2 cr. in Es, fg., sygn. H 463, Anonim, ***Gesang bei dem Begräbnisse eines Seelforgens o. Lehrers für 4 Sänger***, CATB, 2 cl., 2 cr., 2 tr., 2 fg., autor: Winzenz Matzke [kopista], sygn. H 453;

- pieśni do tekstów czeskich: Anonim, ***Pjseň pohřebnj při mládency***, CATB, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. H 455, Anonim ***Cantilena pro defunctis adultis/O Člowěče mysly předce***, CATB, 2 cr. di basetto, fg., 2 cr. in Dis, sygn. 456, Anonim ***Cantilena pro defunctis adultis***, CATB, 2 cr. di basetto, fg., 2 cr. in Dis, sygn 446, ***Cantilena pro defunctis adultis/ Zde wssichnj pozastawte***, CATB, 2 cl. in B, 2 cr. in Dis, 2 fg., sygn. 457, Anonim, ***Pjsen Pohřebnj***, Basso (!) solo, 2 cl., 2 cr., 2 fg., Jos. J. Benesch (kopista), sygn. 455. Anonimowa pieśń pt. ***Pohřební píseň pro sopran, alt a bas, z průvodem dechových nástrojů***, CAB, 2 cl. in B, 2 cr. in Es, sygn. 462.

b. kompozycje okazjonalne

- utwór na Boże Ciało i Wielkanoc pt. *Stacje*. Johann Baptist Schiedermayer⁶⁸⁴, ***Stationen***, CATB, 2 cl., 2 fl., 2 fg., 2 cr., 2 tr., *con Tympano*, Schiedermayer – Ignaz Kulka/V. [?] Matyáš Sygn. H 133

⁶⁸⁴ Johann Baptist Schiedermayer urodzony w Pfaffenmünster (koło Straubing), zmarł 6 stycznia 1840 roku, w Linzu. Organista, kompozytor i pedagog. Wśród jego spuścizny artystycznej dominuje twórczość religijna -

- w zbiorze czeskotrzebowskim znajduje się rzadko spotykany utwór przeznaczony na chrzciny pt. ***Cantilena pro sepeliendi parvulos baptizatos***, CATB, 2 cl in B, fg., 2 cr. in Dis, sygn.H 450 (tekst w języku niemieckim)

W jaki sposób ów zespół *Harmonie* został wkomponowany w strukturę utworów religijnych powstałych w muzycznym kręgu kościoła św. Jakuba w Czeskiej Trzebowej? W utworze do tekstu łacińskiego *Salve et Animas* jest to struktura dwuczęściowa odpowiadająca odpowiednio - *Salve* i *Animas*. Są to dwie krótkie części utrzymane w D-dur (w rytmie trójdzielnym), z których pierwsza posiada charakter marsza – pojawia się tu rytm punktowany z figuracją w partii klarnetów, druga zaś kontrastuje z pierwszą dłuższymi wartościami rytmicznymi i śpiewnym charakterem materiału melodycznego. Trudno wydzielić jakąś wyraźną strukturę części. W pierwszej zaznaczają się dwie części, z których pierwsza ma charakter refrenowy, to znaczy co parę taktów powraca pewna charakterystyczna formuła tematyczna, druga część natomiast rozwija się czysto figuracyjnie, nie wykorzystując materiału początkowego. Rozwój formy przypomina tu bardziej ewolucyjne czy też terasowe kształtowanie właściwe epoce baroku niż jakiekolwiek odwołanie się do budowy okresowej ery klasycyzmu. Przykładem tego jest takt 9, w którym klarnety prezentują charakterystyczną formułę w rytmie punktowanym opierającą się na dźwięku c (w tym czasie zespół wokalny ma 2-taktową pauzę), dwa takty później ansambl wokalny dołącza do tej struktury, prezentując ten sam rytm punktowany o sekundę wyżej.

Poza tego typu nielicznymi miejscami relacja zespół dęty – zespół wokalny nie zasadza się na przeciwstawieniu, lecz raczej na grze tutti w jednorodnej fakturze akordowej. W pierwszej części trzeba zauważyć, że ów rytm punktowany urozmaicany jest przez figurację w partii klarnetów. W II części o charakterze kantylenowym dominuje struktura jednorodna – instrumenty fakturalnie, melodycznie i rytmicznie wpisują się w materię wokalną, przy czym jedynie partie klarnetów nawiązują do materiału muzycznego zespołu wokalnego, pozostałe instrumenty zaś to harmoniczne i kolorystyczne dopełnienie.

ponad 60 mszy. W jego twórczości jednakże znajdują się ślady pewnego uprzywilejowania instrumentów dętych jak np. *Trompetenmesse* – 1816, *Deutsche Messe* -1807, *Neue deutsche Messe* – 1807. Podobnie nazwane utwory znajdują się w klasztorze w Uterý, gdzie trzonem instrumentalnym jest zespół dęty. Jest także autorem *Harmonie für 9 St.* – 1812.(W:) Ingrid Schubert, *Johann Baptist Schiedermayr*, artykuł w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Personenteil 14, Kassel-Basel 2005, s. 1327.

Pieśń żałobna *Gesang bei dem Begräbnisse eines Seelforgens o. Lehrers für 4 Sänger*, składa się z sześciu zwrotek z akompaniamentem zespołu instrumentalnego (2 cl., 2 cr., 2 tr., 2 fg.) Na partiach wokalnych, pod nutami, znajduje się tekst niemiecki podzielony na 6 wersów. Instrumenty wykonują tę samą strukturę muzyczną (znajduje się na niej oznaczenie *Tarde* – powoli). Forma całości to wstęp instrumentalny zakończony fermatą – gra tutti i zakończenie instrumentalne. Jednakże wstępu instrumentalnego nie grano na początku każdej zwrotki, ponieważ na głosach instrumentalnych jest oznaczenie *al Segno*, które przypadało – prawdopodobnie – tuż po fermacie kończącej wstęp. Zespół instrumentalny pełni rolę akompaniamentu; jedynie partie I klarnetu i I fagotu nawiązują linią melodyczną do głównego, opadającego motywu pieśni. Podobna jest struktura pozostałych pieśni, z tym, że ów instrumentalny wstęp zostaje często ograniczony do przygrywki wykorzystującej motyw pieśni. Dzieje się tak w anonimowej pieśni pt. *Cantilena pro defunctis adultis*, na 2 cr. di bassetto, fg., 2 cr. i czterogłos wokalny (in Dis, sygn 446) a także w anonimowej, jedenastozwrotkowej pieśni pogrzebowej (czes. ***Pjseň Pohřebnj***) na bas solo, 2 cl., 2 cr., 2 fg., (sygn. 455). Bardzo prawdopodobne, że owe pieśni wykonywano na otwartym powietrzu, na co wskazuje minimalizowanie formatów papieru, na którym umieszczone są głosy instrumentalne.

W zbiorze muzycznym Czeskiej Trzebowej znajdują się jeszcze dwa utwory religijne godne uwagi. Chodzi tu mianowicie o *Stacje* Schiedermayra oraz anonimowy utwór na chrzciny pt. *Cantilena pro sepeliendi parvulos bapizatos*. W *Stationen* wydzielone są cztery części-Stacje (I, II, III, IV) - zarówno w partiach wokalnych jak i instrumentalnych. Tekst w głosach wokalnych to fragmenty z hymnów, psalmów, gradualów i sekwencji wykonywanych z okazji Święta Bożego Ciała (*In Festo Corporis Christi*).

Stacja I

Incypit: *Lauda Sion Salvatorem, Laude ducem et pastorem* (sekwencja 7⁶⁸⁵)

Po stacji: *Omne delectamentum in se habentem Alleluja*

Stacja II

O sacrum convivium! In quo Christus sumitur: recolitur memoria (Magificat, antyfona 5 – Liber Usualis, s. 810)

⁶⁸⁵ *Liber Usualis, Missae et Officii – pro dominicis et festis I. Vel II. Classis cum cantu gregoriano*, Tornaci 1925, s. 792.

Po stacji: *Panem angelorum munducavit homo Alleluja*

Stacja III

O quam suavis est, Domine, spiritus! (Magnificat, Antyfony 6. F *Liber Usualis* – s. 786)

Po stacji: *Et de Petra melle saturavit eos Alleluja*

Stacja IV

Ecce panis fflorum (21 wers z sekwencji 7 *Lauda Sion* – *Liber Usualis*, s. 795)

Po stacji: *Et vinum latificet cor hominis alleluja.*

Zespół instrumentalny stanowi tu akompaniament i dopełnienie materiału wokalnego. Do głosu sopranu, altu i basu nawiązuje bezpośrednio głos klarnetu I. Jego partia w większości pokrywa się z głosem sopranu (Stacja I). W Stacji II, w końcowym fragmencie – o charakterze kody – klarnet opisuje materiał wokalny passusami figuracyjnymi. Warto zwrócić uwagę na ten fragment, ponieważ w warstwie wokalne, wcześniej, przez parę taktów powtarzany jest tekst *et futura gloria pignus datur* („i w przyszłej chwale przyniesie nam dowód miłości”). A zatem, z jednej strony owe rozłożone akordy klarnetu „opisujące” zakończeniowe formuły wokalne można uznać za muzyczne urozmaicenie słów powtarzanych już od pewnego czasu, z drugiej zaś – być może – za próbę instrumentalnej korespondencji ze znaczeniem tekstu religijnego. Podobna relacja wokarno-instrumentalna nawiązuje się pod koniec Stacji III. Tu także przy kolejnym powtórzeniu słów *dimitis in anes* zarówno w partii fletu jak i klarnetu pojawiają się fragmenty o charakterze wariacyjnym. Reszta instrumentów stanowi harmoniczne i rytmiczne dopełnienie. Stacje różnią się od siebie charakterem *Andante con moto*, *Andante*, *Andante*, *Maestoso*.

Cantilena pro sepeliendi parvulos baptizatos to jeden z nielicznych przykładów utworu skomponowanego z okazji chrzcin. Linie melodyczne i tekst na kartach z partiami wokalnymi są zaadiustowane podobnie jak w pieśniach pogrzebowych, to znaczy – na jednej karcie partii wokalne znajdują się dwa systemy nutowe, pod każdym z nich zaś pięć wersów tekstu (zwrotek) ponumerowanych od 1-5. Głosy instrumentalne posiadają swoją winietę: *Harmonie*, *Clarinetto 1mo et Secundo*, *Corne 1mo et Secundo*, *Fagotto*, (podpisane nazwiskiem Beran – właściciel nut). Na pierwszej karcie partii wokalnych znajduje się pięć zwrotek i tyleż razy instrumentalni powtarzali

pierwszą część (na ich partiach jest napisane *6mahl*). W drugiej części w partiach wokalnych znajduje się pięć zwrotek (tyle też razy II część powtarzała *Harmonie*). Pierwsza część (metrum dwudzielne) rozpoczyna się 6-taktowym wstępem instrumentalnym, który określa marszowy, powolny charakter części (rytmy punktowane przedzielane ruchem szesnastkowym w partiach klarnetów oraz rytmy punktowane w rogach). Druga część (metrum trójdzielne) bez instrumentalnego wstępu, dla odróżnienia od marszowej części pierwszej, w zamierzeniu jest bardziej śpiewna utrzymana w charakterze hymnicznym bez jakiegokolwiek figuracji instrumentów dętych.

Podsumowując, asymilacja zespołu *Harmonie* w kręgu muzyki religijnej oznaczała całkowite podporządkowanie zespołu instrumentalnego kompozycjom kościelnym. Utwory te miały ściśle charakter funkcjonalny, stanowiły akompaniament bez aspiracji artystycznych. Wraz z użyciem zespołu *Harmonie* w roli akompaniamentu nie wykorzystano muzycznych możliwości zespołu, w którym nie wykroczo poza ów fundamentalny podział na instrumenty melodyczne (klarnety, czy flety) i instrumenty wypełniające harmonię czy też urozmaicające kolorystykę brzmieniową całości.

Zbiorem niezwykle istotnym w kontekście recepcji muzyki na instrumenty dęte jest w dużej mierze anonimowa spuścizna muzyczna pochodząca z miejscowości Długi Most (czes. Dlouhy Most, niem. Langenbruck, niedaleko Liberca). Na kartach tytułowych częściej pojawia się nazwisko kopisty Hübner (kantorski ród) niż nazwisko autora. W repertuarze dominuje twórczość religijna w postaci mszy i innych utworów religijnych (np. *Offertorium*, *Graduale*, *Pastorale*). Jeśli zaś idzie o muzykę instrumentalną, to z całą pewnością dominuje tu skład dęty. Wedle Alexandra Buchnera, czeskiego muzykologa, każdy zbiór archiwalny ma swoją osobiłość: *Strahov* (klasztor na Strahowie w Pradze-MR) *ma najwięcej dzieł Brixiego z partyturami, dzieła Loheliego i unikat Vogta, klasztor Břevnov kaligraficznie pisane „brixiana”, (...), Broumov utwory Jacoba*⁶⁸⁶ „(...)”⁶⁸⁷. Podążając tropem tej obserwacji należy zauważyć, że w kontekście utworów

⁶⁸⁶ Gunther Wenzel Jacob, 30.VIII-21.III.1734. *Kompozytor i organista*. (W:) Rudolf Quoika, hasło: *Jacob Gunther Wenzel*, (w:) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, Personenteil 9, Kassel 1995-1996, s. 803.

⁶⁸⁷ Alexander Buchner, *Hudebni Sbirka Emiliana Trolidy*, „Sbornik Národního Musea v Praze – Acta Musei Nationalis Pragae”, t. 8, Praha 1954, s. 11.

instrumentalnych przeznaczonych na instrumenty dęte (czasem z towarzyszeniem dwojga skrzypiec) zbiór muzyczny z Długiego Mostu charakteryzuje się niebywałą wręcz ilością marszy⁶⁸⁸. Oprócz pojedynczych części marszowych pojawiają się tu całe kolekcje marszy (po 40 marszy w jednej kolekcji!). Poza tym zauważalna jest tendencja typowa dla początku XIX stulecia, to znaczy poszerzanie składu w kierunku *muzyki tureckiej*. Efektem tego są znajdujące się w zbiorze Partity *tureckie (Parthia alla Turcia)*, *muzyka janczarska* (Anonim, *Muzyka janczarska*, 2 cl., 2 cr., clarino principal, pic.fl., cymbały – sygn. 59 R 3365) oraz marsze pisane na powiększony skład instrumentalny. W tej grupie utworów rozrywkowych mieszczą się także licznie reprezentowane części marszowe współ z niemieckimi tańcami i ländlerami np. Playela. W kolekcji Pleyela, znajdującej się w zbiorze pod sygn. 59 R 3369, zgromadzone zostały marsze, menuety, ländlerzy i *tańce niemieckie*⁶⁸⁹.

Harmoniemusik zgromadzona w zbiorze Hübnerów jest różnorodna. Wspomniane marsze to ślad praktyki muzycznej I połowy XIX wieku. W tym ośrodku jednakże odnajdujemy także ślad klasycznej, XVIII-wiecznej *Harmoniemusik* –aczkolwiek z pewnymi wpływami XIX-wiecznymi. W porównaniu do zbioru czeskostrzebowski znajduje się tu więcej *Stationes* z towarzyszeniem zespołu *Harmonie*. Wśród *Partit* dominuje standardowy skład od kwintetu do oktetu dętego z dodanymi instrumentami smyczkowymi lub z trąbkami clarino. Na przykład:

- Kleinpeter Joseph, *Parthia In Dis*, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. 59 R 3322 (ogółem 3 Partity),
- Kreith, Partity na 2 cl., 2 cr., fg. (org. *Parthia in Dis*) sygn. 59 R 3344-5.
- Thänn, *Parthia in Dis* 2 cl., 2 cr., fg. – 1799 sygn.: 59 R 3336. Poza tym jeszcze dwie Partity, z tym, że jedna podpisana jako Thaim.
- Ignace Pleyel (1757-1831), *Parthia in Dis*, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. 59 R 3337.

Czeski biograf Vaclav Sykora, omawiając utwory na *Harmonie* Franza Xaviera Duška, będące rówieśnikami stylu *Sturm und Drang*, trafnie zauważa, że w *Partitach* ów styl nie znajduje żadnego odzwierciedlenia. *W nich* [Partitach-MR]

⁶⁸⁸ Wśród marszy natrafiłem na utwór będący świadectwem morawskiej działalności Georga Triebensee u księcia Liechtenstein - *Trauermarsch von Triebensee bei dem Leichen begängnis des Alois v Lichtenstein zu Wranau in Mähren gespielt wurde*, 2 cl in C, 2 cl. In B, 2 fg., 2 cr. sygn. 59 R 3373.

⁶⁸⁹ RISM A/II: 552.000.474.

otwierają się raczej jasne widoki na prawdziwy styl klasyczny, którego są embrionalnym przejawem⁶⁹⁰. W tym kontekście godzi się zauważyć, że taki typ twórczości można znaleźć w różnych ośrodkach czeskiego królestwa także znacznie później – np. w zbiorze z Długiego Mostu. A zatem można przyjąć, że zamiłowanie do klasycznych *Partit* przetrwało, mimo pojawienia się nowych trendów w historii muzyki, w tym również w *Harmoniemusik*⁶⁹¹. Formalnie *Partity* z Długiego Mostu zdają się bowiem nie wykraczać poza ów „embrionalny przejaw” stylu klasycznego. Mimo późnej datacji (od 1799 roku) stylistycznie przypominają utwory z lat 70. Na przykład *Parthia in Dis*, autorstwa niejakiego Fiedlera, na 2 cl., 2 cr., fg., (sygn. 59 R 3340) prezentuje formę przedklasyczną, czyli ubranie schematu utworu w cztery krótkie części (Allegro, Andante, Menuetto-trio, Scherzo), w których I część to proste allegro charakteryzujące się rozwojem formy od T do D – krótki epizod w tonacji dominanty i powrót do T. Później, podobnie jak w *Partitach* wczesnoklasycznych, następuje Andante, Menuet i Finale (w Długim Moście ostatnia część nazywana bywa *Scherzo*). Podobnie rozwija się forma anonimowej *Partity in Dis* (sygn. 59 R 3360) sygnowanej przez Erasmusa Hübnera na rok 1800 (Allegro, Menuetto-trio, Adagio, Finale), gdzie pierwsza część to Allegro o schemacie T-D :II: D-T.

A zatem formalnie *Partity* z Długiego Mostu nawiązują do wczesnej *Harmoniemusik* z 70. lat XVIII wieku. Nieco inaczej przedstawia się sytuacja z instrumentacją tych kompozycji. Przy bliższej obserwacji zachowanych manuskryptów głosowych można – w ramach owych, prostych formalnie części – zauważyć ciekawy sposób rozdysponowania melodycznego, wprzęgnięcie do muzycznego dyskursu różnych instrumentów czy też tworzenie niejednorodnych konstelacji brzmieniowych. Wszystko to jednak jest zależne od pomysłowości twórcy kompozycji. Nie we wszystkich *Partitach* bowiem zauważalna jest dbałość o ciekawy i oryginalny sposób wykorzystania zespołu instrumentalnego. W *Particie* Fiedlera na 2 cl., 2 cr., fg. zasadnicza część materiału melodycznego powierzona jest zwyczajowo klarnetom instrumentowanym *a due*, lecz także na zasadzie pierwszy głos-temat, drugi – akompaniament, np. w rozłożonych

⁶⁹⁰ Vaclav Sykora, *František Dušek - život a dílo*, Praha 1958, s. 98.

⁶⁹¹ Na podstawie zbioru z Długiego Mostu widać bowiem, że z jednej strony zespół wykonywał *Partity* na kameralny skład ale również *partity tureckie* koncipowane na rozbudowany skład instrumentalny, które należy zaliczyć do – jeśli nie XIX-wiecznych – to na pewno to tendencji następujących po małych kameralnych składach.

tercjach. W niektórych fragmentach – jak w części II, *Andante*, rogi w interesujący sposób włączają się w triolkowy ruch szesnastek. Także w tej części, po fermacie, następują nietypowe przeciwstawienia triolkowych repetycji *a due* w klarnetach i całych nut w różnych rejestrach w rogach:

1 cl. in B
2 cl. in B
1 cr.
2 cr.
fg.

1 cl. in B
2 cl. in B
1 cr.
2 cr.
fg.

1 cl. in B
2 cl. in B
1 cr.
2 cr.
fg.



Przykład 11. (?) Fiedler, *Parthia in Dis*, 2 cl., 2 cr., fg., część II: Andante, takty 1-16, sygn. 59 R 3340, partytura – transkrypcja. Biblioteka Narodowa, Klementinum 190, Praga.

W anonimowej *Parthii in Dis* na 2 cl., 2 cr., fg., sygn. 59 R 3360 główny nacisk jest położony nie tyle na dyskurs instrumentów, lecz na wiodącą rolę klarnetów, a raczej I klarnetu. Rogi jedynie w *Adagio* prezentują z klarnetami incipit tematu. W partii fagotu, głównie w części I, oprócz roli podpory basowej odnajdujemy także figuracje i nawiązania do materiału rytmicznego i motywicznego. Wiodąca rola w tej *Parthii* przypisana jest konsekwentnie klarnetom. Główne motywy części I (szybkiej) ubrane są w instrumentację solo-akompaniament, natomiast w części wolnej ich głosy pogrupowane są *a due*. W Triu pojawia się zaskakujący popis o charakterze wariacyjnym w partii I klarnetu (cała *Harmonie* pełni rolę bardzo skromnego akompaniamentu).

W utworze Bruscka⁶⁹² (*Parthia in Dis*, 2 cl., 2 cr., fg., Augustin Hübner, sygn. 59 R 3352. Allegro, Menuetto-trio, Andante, Finale) wyraźnie zaznacza się wpływ wirtuozerii instrumentalnej. Pierwsza część to Allegro w 6/8, w charakterze scherza. Wydaje się, że w tym utworze autor zadbał o rozdysponowanie materiału motywicznego pomiędzy wszystkie instrumenty, nie rezygnując dodatkowo z charakteru wirtuozowskiego. W części I wirtuozeria dotyczy klarnetów i fagotu, który nawiązuje fragmentami figuracyjnymi do partii I klarnetu. Rogom zaś powierzony został temat (*a due*) w Triu z akompaniamentem fagotu (klarnety tace) oraz formuła repetycyjna o charakterze tematu w *Andante*.

⁶⁹² Dlabacz: „cesarsko-królewski kapelmeister regimentowy księcia Nassau-Oranischen regimentu piechoty. Jego kantatę pt. *Fest der Achtung und Liebe*, oficer jego korpusu pozwolił wykonać ku czci innych oficerów a także komendantów regimentów Panów von Retz, przy okazji ich odjazdu. Dlabacz, op. cit., s. 239.

Powyższe obserwacje potwierdzają, że mamy tu do czynienia z klasycznymi *Partitami*, które formalnie rzecz biorąc mogłyby zaistnieć w repertuarze o 30 lat wcześniejszym. Wśród wpływów znamionujących jednak przełom stuleci jako czas ich powstania zauważyć należy wirtuozerię instrumentalną, nieco śmielszą instrumentację, a także cechę, która nie pojawia się we wczesnej *Harmoniemusik* – nieco inny kształt niektórych tematów, a raczej formuł o charakterze tematycznym. We wczesnych utworach główne tematy części musiały być wyprofilowane ściśle wedle budowy okresowej, natomiast w tych kompozycjach rolę tematów pełnią czasem formuły repetycyjne zinstrumentowane w tercjach lub inne, odbiegające od fraz klasycznych⁶⁹³. Możemy mówić tu zatem o zaistnieniu formy hybrydycznej, w której ramy formalne wywodzą się z wczesnej *Harmoniemusik*, w tkance muzycznej zaś – w zależności od pomysłowości twórcy – zaznaczają się cechy muzyki instrumentalnej końca XVIII i początku XIX wieku.

Wypada teraz zwrócić uwagę na ten krąg twórczości instrumentalno-wokalne, w którym – podobnie jak w Czeskiej Trzebowej – swój udział w istotny sposób zaznaczył zespół *Harmonie*. *Wind Ensemble Sourcebook* odnotowuje istnienie dwóch wersji *Stacji* Süssmayra, natomiast poza tymi dziełami zbiorze w Długim Moście występują także *Stacje* autorstwa Josepha Kłausa, (!) Lohra, Petra Matouša oraz F. Šplichala.

Franz Xavier Süssmayr, *Stations-Lieder in C et Dis*, CATB, 2 cl., 2 fl., 2 ob., fg., 2 cr., 2 cln., timp., sygn. 59 R 3197⁶⁹⁴. Podobnie jak w zbiorze czeskotrzebowskim głosy dla instrumentów dętych umieszczone są na osobnych kartach (240x195). Natomiast głosy wokalne to cztery podwójne karty – dla każdego głosu jedna (305x470), z dwoma systemami linii melodycznej i tekstem pogrupowanym po trzy wersy (pod systemami) na każdą z czterech *Stacji*. Utwór ten jest w katalogu opisany jako *Piseň k zastavení u oltařu na sv. Bořiho těla pro 4 hlasy a dechový soubor*, a zatem był wykonywany głównie na święto Bożego Ciała.

⁶⁹³ Dlatego też trzeba wykluczyć ewentualność, w której Hübnerowie przejęli repertuar wcześniejszy, skopiowali go, opatrując datą sporządzenia kopii.

⁶⁹⁴ W zbiorze znajduje się także druga wersja *Stacji* - *Stationes*, CATB 2 cl., 2 fl., 2 ob., 2 cr., 2 tr., 2 fg., ctr.fg., sygn. 59 R 3196b.

Materiał muzyczny w *Stations-Lieder* Süssmayra jest podzielony na dwie krótkie części. O tym, jak wykonywano Stacje, dowiadujemy się z kart głosów wokalnych, na których ułożone są dwa systemy pięciolinii na każdą część. Zarówno pod pierwszym systemem jak i pod drugim widnieje 12 wersów tekstu, pogrupowanego po trzy na każdy z czterech ołtarzy. Analogiczne ułożenie odnajdujemy w części II.

Część I. Chór rozpoczyna śpiew po 9 taktach instrumentalnego wstępu, w którym zespół *Harmonie* inicjuje temat utrzymany w charakterze marszowym, czy też procesyjnym, o czym decyduje wolne tempo i rytm punktowany. W momencie dołączenia zespołu wokalnego faktura muzyczna zostaje przekształcona w akompaniującą (figury akompaniujące rozpoczynające się po pauzach). Jedynie głosy obojów, klarnetów in C i fletów nawiązują do materiału melodycznego drugiej części frazy głosów wokalnych. W głosach wokalnych zaś, w fakturze akordowej pojawia się prawie niezmienną pierwszą fraza w fakturze akordowej.

Część II. W metrum trójdzielnym. Odróżnia się bardziej śpiewnym charakterem. Aby urozmaicić homorytmiczną strukturę ansamblu wokalnego, głosy klarnetów na zasadzie przeciwieństwa urozmaicają dłuższe wartości figuracją ósemkową. Na głosach instrumentalnych znajduje się taki sam tekst łaciński, jaki widnieje (alternatywnie) koło tekstu niemieckiego na partiach wokalnych drugiej części (na trzy wersy wykonywane przy jednym ołtarzu w języku niemieckim przypadają dwa wersy łacińskie). Wersy łacińskie mają charakter refrenu:

I Stacja:

V: *Panem de Coelo prestitisti eis Alleluja* R: *Omne Delectamentum in se habentem Alleluja* (*Ad benedictionem ss. Sacramenti*, Liber Usualis, s. 806)

II Stacja:

V: *Panem coeli dedit eis Alleluja* R: *Panem Angelorum manducavit homo Alleluja* (*Ad tertiam*, Liber Usualis, s. 790)

III Stacja

V: *Cibavit illos ex adipe frumenti*. R: *Et de petra, melle Saturavit eos Alleluja* (*Ad missam*, Liber usualis, s. 790)

III Stacja

V: *Educas panem de terra* R: *Et vinum Laetificet cor hominis Alleluja* (*Ad nonam*, Liber Usualis, s. 807)

W kwestii instrumentacji *Harmonie*, głosy pogrupowane są w ramach tych samych instrumentów, głównie a due. Poza wspomnianymi figurami opozycyjnymi w stosunku do głosów wokalnych w II części, zespół instrumentalny nie prezentuje własnego materiału.

Sekstet właściwy dla formacji *Harmonie* jest wpisany w *Quatro Cantate* Josepha Kausa. To kompozycja przeznaczona na CATB, 2 cl., viole et basso, 2 cl., 2 fg., 2 cr., 2 cln., (sygn. 59 R 3187). Utwór podzielony jest na cztery stacje, które nie mają charakteru zwrotkowego. Tekst łaciński, będący rozwinięciem tekstu, który pojawia się w *Stacijach* Süssmayra, jest umieszczony pod pięciolinia. Nazwa utworu sugeruje bardziej uroczysty charakter, o czym świadczy zastosowanie dodatkowych instrumentów strunowych oraz powiększona forma utworu, w której poszczególne stacje kończą się osobnymi finałami. Nie można tu mówić o oddzielnym zespole *Harmonie* towarzyszącym głosom wokalnemu, ponieważ instrumenty dęte stają się tu częścią większej struktury instrumentalnej. W finale I Stacji np., charakterystyczna formuła ostinatowa pierwszych skrzypiec została powierzona także fagotowi. Ów równorzędny udział instrumentów dętych potwierdza także Stacja II, w której pojawia się wirtuozowska partia I klarnetu, która ma za zadanie w kontrapunktyczny sposób opisywać główny temat prezentowany przez ansambl i pierwsze skrzypce (pierwsza fraza w I vl. w swobodnej inwersji). Godna zauważenia jest pewna analogia z *Stationes* Schiedermayra z Czeskiej Trzebowej, w której także w II Stacji wirtuozowska partia I klarnetu opisywała słowa *et futura gloria pignus datur*. W utworze Josepha Kausa koncertującą rolę w Stacji II pełnią I klarnet i I skrzypce. W tekście mowa jest o świętej uczcie, w której będzie uczestniczyć Chrystus (*O Sacrum convivium in quo Christus sumitur*) a także pojawia się werset *et futura gloria (nobis) pignus datur*. Potwierdzałoby to interpretację, iż zarówno w kompozycji Schiedermayra jak i w dziele Kausa dokonano próby muzyczno-retorycznego opracowania, w której akompaniament instrumentalny miał za zadanie ukazać bogactwo *przyszłych dowodów miłości, które ześle Pan*.

Stacje Lohra zatytułowane *Stationes Pro Festo Corporis Christi* także przeznaczone są na skład mieszany CATB, 2 vl. 2 cl., 2 cr., alto viola con fundamento (sygn. 59 R 3183). Zauważyć należy, że ujęcie Stacji Josepha Kausa i Lohra różni się od *Stationes-Lieder* Süssmayra. Na kartach głosów wokalnych

Stacji Süssmayra trzy wersy tekstu przypadają na jeden ołtarz i np. pierwszą frazę I części. W ten sposób widać wyraźnie, że pełniły one funkcje stricte religijnej. Stacje Lohra i Klausa nie posiadają budowy zwrotkowej; tekst umieszczony został bezpośrednio pod pięciolinia. Pomiędzy Stacjami zaś pojawiają się wersy, które pojawiały się w Stacjach omawianych przy okazji innych ośrodków, kończące się słowem Alleluja. W Stacjach Lohra jednakże już tekst główny kończy się słowem Alleluja.

W kwestii opracowania muzycznego *Stacji Lohra* istotne jest współdziałanie instrumentów towarzyszących głosom wokalnemu. I tak partie instrumentalne korespondują na szereg sposobów z głosami ansamblu wokalnego. Stacja I rozpoczyna się bez wstępu instrumentalnego. Początek podzielony jest na głosy wokalne z towarzyszeniem violi i skrzypiec kontra dęte z towarzyszeniem violi i skrzypiec (owo pogrupowanie zmienia się co 4 takty). W Stacji II (staje się to regułą) długie wartości materiału wokalnego (struktura homorytmiczna) przeciwstawione są figuracji i elementom koncertującym w zespole instrumentalnym (I skrzypce).

Odnosząc zatem Stacje Lohra do utworów Süssmayra widać, że dzieła te (jak i Stacje Klausa) odznaczają się większym bogactwem instrumentacyjnym (poza tym na głosach wokalnych nie ma owej wielowersowości z adnotacjami, które wersy przypadają na który ołtarz). Nasuwa to przypuszczenie, że utwory tych twórców wykraczały poza funkcję typowo religijną, ponieważ posiadają cechy utworów koncertowych czy też scenicznych.

Podobnie niepieśniową konstrukcję mają *Stationes-Arien Pro Festo Corporis Christi* Šplichala na SATB, 2 cl., 2cr., 2 cln., tympano con fagotto, sygn. 59 R 3276 - podpisane przez Augustina Hübnera na rok 1810. W tych Stacjach na uwagę zwraca bliska współpraca zespołu instrumentalnego i wokalnego. To znaczy charakterystyczne formuły (nieraz o charakterze powracającego refrenu) przenikają do partii instrumentalnych i wokalnych. Często są inicjowane przez *Harmonie*, później zaś podejmowane przez głosy wokalne. Przypomina to barokowy styl kształtowania materii muzycznej, wynikający z kształtowania muzycznego continuum czy też swoistego *perpetuum mobile*. Świadczy o tym bardzo motoryczny charakter zarówno Stacji I jak i III. W tych Stacjach pewną stałą jest szesnastkowy ruch, rytmy punktowane i artykulacja staccato.

Partie instrumentalne są bardzo urozmaicone. Szczególnie na przykładzie klarnetów widać, że ich relacje zasadzają się nie tylko na instrumentacji *a due* (jeśli to w formułach „refrenowych”, gdzie można to uznać za uzasadnione). Poza tym dominuje relacja I głos-solo, drugi-akompaniament, przy czym ów akompaniament jest traktowany rozmaicie: figuracja, rozłożone interwały i akordy. Stacja II rozpoczyna się instrumentalnym wstępem, gdzie materiał tematyczny jest prezentowany przez I klarnet, 2 rogi, 2 trąbki i trąbkę *principal*. W tym fragmencie warto zauważyć pewien instrumentacyjny niuans, niewątpliwie świadczący o znajomości specyfiki brzmieniowej instrumentów dętych przez kompozytora. Podczas gdy główny motyw, ćwierćnuta z kropką i trzy ósemki grany jest przez: I klarnet i 2 rogi, to ów motyw w partiach trąbek przyjmuje nieco zmienioną formę ćwierćnuty z kropką, dwóch szesnastek i dwóch ósemek. Taka formuła bowiem z całą pewnością bardziej pasuje do fanfarnych właściwości trąbek niż motyw z klarnetów i rogów.

W Stacjach Šplichala ansambl wokalny bywa skonfrontowany z zespołem instrumentalnym, lecz często owe zestawione fragmenty muzyczne wynikają z siebie tworząc wrażenie wartkiej i płynnej muzycznej akcji. A zatem kompozycja ta to poniekąd forma hybrydyczna, w której barokowe kształtowanie materii muzycznej ubrane jest w ciekawą szatę brzmieniową wykorzystującą zdobycze *Harmoniemusik*.

W zbiorze z Długiego Mostu znajdują się także Stacje Petra Matouša, *Stationes*, CATB, 2 cl., 2 cr., principali et tympani Fagotto, sygn. 59 R 3182, jednakże zachowany manuskrypt nie obejmuje głosów wokalnych.

Podsumowując, wyróżnić można dwa typy tych Stacji:

1. Stacje-pieśni, wywodzące się z bogatego repertuaru pieśniowego. Ich konstrukcja zasadza się na dwóch krótkich częściach powtarzanych przy kolejnych ołtarzach (Czeska Trzebowá i Długi Most).
2. Stacje jako integralne dzieła koncertowe, czy też mogące pełnić funkcję koncertową. Wskazuje na to dbałość o artystyczny kształt tych kompozycji, wyrażający się w ciekawej szacie instrumentacyjnej. Co warto podkreślić, utwory te w sposób świadomy korzystają z kolorystyki *Harmonie* i możliwości, jakie daje użycie tego medium jako zespołu akompaniującego ansamblowi wokalnemu.

Wypadałoby w tym miejscu przywołać argumentację – natury socjologicznej – w której wykorzystanie obsady dętej w kompozycjach żałobnych wynikało z faktu, że instrumenty te znakomicie nadawały się do wykonawstwa na otwartym powietrzu, poza kościołem, w procesji czy podczas pogrzebu. Jednakże przykłady niektórych Stacji (Šplichal) świadczą o tym, że instrumenty dęte zaczęły współtworzyć estetyczny wyraz utworu. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że o ile impulsem do wykorzystania *Harmonie* były względy praktyczne i w istocie w wielu utworach ich rola ogranicza się do prostego akompaniamentu w kompozycjach *na otwartym powietrzu*, to z czasem ich brzmieniowa stylistyka zaczęła przenikać do ogółu repertuaru kościelnego. Potwierdzają to obserwacje kolejnych zbiorów muzycznych, gdzie odnajdujemy kompozycje religijne w towarzyszeniu *Harmonie*:

- ośrodki kościelne: **Uterý i Broumov**;
- w zbiorach arystokracji: **Rychnov nad Kněžnou** (księżęta Kolowrat), pośród spuścizny muzycznej książąt **Kinsky** (tu znajduje się *Messe St Louis Philippe* na oktet z dodatkowymi instrumentami – flet i kotły – oraz głosy wokalne)⁶⁹⁵ oraz **Chotek**.

Spośród niemal 57 utworów (w większości XIX-wiecznych), pochodzących z miejscowości **Uterý** (niedaleko Pilzna i miejscowości Mariánské Lázně) prawie wszystkie przeznaczone są na chór CATB i zespół dęty. Najczęstsza obsada mszy w tym zbiorze to CATB, 2 vl., b + 2 cl., 2 cr., 2 fg.

Deutsche Messe 2 cl., fl., 2 cr., et organo XXXVIII F 214, na stronie tytułowej aut: Kutzbauer, części: Kyrie, Credo Offertorium, Sanctus (Nach Wandlung), Agnus dei.

Roeder, *Deutsche Messe für CATB*, Flautotraverso, 2 cr., violon(basso), cl in C, und organo (b.c.) Na karcie tytułowej widnieje napis *Palmsonntag, den 12. April 1835* sygn. XXXVIII F 203

Instrumenty dęte w mszach z **Uterý** nie tworzą autonomicznej formacji akompaniującej i nie zostają w jakikolwiek sposób przeciwstawione z strukturze wokalne. W *Deutsche Messe* Kutzbauera jedynie pierwszy klarnet nawiązuje do materiału melodycznego głosów. Rogi pełnią ściśle rolę wypełnienia

⁶⁹⁵ *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 84.

harmonicznego. Poza mszami obsada dęta pojawia się w mniejszych, pojedynczych kompozycjach wokalo-instrumentalnych:

- Gänsbacher, *Weinachtsaria für Soprano Solo*, 2 cl., 2 cr., et organo, sygn. XXXVIII F 3,

Można zaobserwować tutaj współdziałanie instrumentów i głosu wokalnego. Przez całą strukturę przewija się rytm triolowy, który jest formotwórczą podstawą arii. Pojawia się w partii klarnetów (pierwszy klarnet dopowiada triolkami główną frazę sopranu), w partii organów ,a także rogów basowych.

- *Deutscher Gesang* , 2 cl., 2 fl., 2 cr., 2 tr., fg, violon und organo, tymp, sygn. XXXVIII F 206.

Utery to niezwykle bogate źródło repertuaru żałobnego, w którym znaczącą rolę odegrała *Harmonie*. Autorzy *Wind Ensemble Sourcebook* piszą, iż utwory żałobne to 31 kompozycji komponowanych anonimowo. W jednym przypadku pojawia się dedykacja dla *Julie Wurda* nazwanej jako *Jungfer* (panna) pochodzącej z 17 marca 1837 roku. Poza tym pojawiają się inne dedykacje: dla *dorosłych*, dla *dzieci*, dla *właścicieli ziemskich*, dla *świętych* (*Vereheiligte*). Oto przykłady utworów żałobnych:

Leichgesang für eine verheiligte person, CATB 2 fl., 2 cl., fg., 2cr., tr, bombardon sygn. XXXVIII F 593

Leichgesang für Verehelichtgewesene, CATB, fl., trompeten in Es, 2 cl., 2 cr., tromba in Es, sygn. XXXVIII. F. 589

Grablieder in B und Dis, Nach so manchen Schwerin Leiden. Dir o Vater der Natur, CATB, 2 cl., 2 cr., fl., sygn. XXXVIII F 591

Der grosse Gott, der alles schuf, CATB, 2 cl., 2 cr., sygn. XXXVIII F. 592

tytuł nieczytelny, CATB, 2 fl., 2 cl., 2 cr. in Es, sygn. XXXVIII F.593

Endlich hörte Gott mein Flehen, CATB, 2 cl., 2 fl., 2 cr., fg., bombardon, sygn. XXXVIII. F. 594

Aus Unserem Kreise gehet sie, CATB, fl., 2 cr., 2 cl., 2 cl., fg.(oktawfagot), sygn.XXXVIII.F. 596

Todten Marsch in C, 2 cl., 2 cr., tromba, fg., sygn. XXXVIII F. 601

Grablied für CAB, 2 cl., 2 cr., 2 tr., fg., sygn. XXXVIII. F. 602.

Pieśni żałobne posiadają analogiczną budowę z pieśniami wykonywanymi w kościele św. Jakuba w Czeskiej Trzebowej. Są to utwory będące świadectwem lokalnej praktyki muzycznej, w której instrumenty dęte zyskały stałe miejsce w

twórczości żałobnej. O funkcjonalności świadczy krótka forma zwrotkowa tych dzieł a także – chociaż nie jest to cecha ściśle muzyczna - minimalizowanie formatu nut dla *Harmonie*.

Na podstawie zachowanych w **Uterý** utworów można przyjąć, że nie wykonywano tu instrumentalnej *Harmoniemusik* w postaci popularnych *Partit*. *Divertissement* na cl, fg, violę, cr. *con basso*, sygn. XXXVIII F 220, odbiega od stylistyki *harmonii dętej*. Solistyczne potraktowanie partii klarnetu, fagotu i rogu przybliża ten utwór raczej do rozwijającego się w XIX wieku kwintetu dętego (wywodzącego się z tradycji francuskiej), którego istotą było spotkanie pięciu niezależnych partii instrumentalnych. Forma tego *Divertissement* nawiązuje do formy klasycznej (Allegro, Menuet-trio, Adagio) – to właściwie jeden z nielicznych nie-religijnych utworów.

Profil repertuaru miejscowości **Broumov** już od połowy XVII stulecia skierowany był ku twórczości religijnej, przy czym warte podkreślenia jest, że wobec silnych wpływów włoskich na czeską kulturę muzyczną w owym czasie, dominowała tu twórczość miejskich kompozytorów i muzyków (np. w XVII wieku działał tu Jonas Cölestin Burckhard⁶⁹⁶). Twórczość muzyczna II połowy XVII wieku nie stała tu na tak wysokim poziomie artystycznym, jak to miało miejsce np. w Kromieryżu. Sytuacja zmieniła się dopiero w I połowie XVIII wieku. W broumovskim kręgu kulturalnym działał wówczas praski kompozytor Gunther Jacob. Poza nim komponował tu także Antonín Celestin Mentzl (?-1740). W drugiej połowie XVIII wieku opracowania historii muzyki tego ośrodka specjalną uwagę poświęcają Josefowi Mentzlowi. Był on organistą klasztoru Břevnov w Pradze, lecz jego kompozycje, podobnie jak inne, autorstwa twórców břevnovskich, przenikały do praktyki muzycznej Broumova, ponieważ pomiędzy tymi dwoma ośrodkami istniała naturalna wymiana repertuarowa⁶⁹⁷. Poza Josefem Mentzlem, warta odnotowania jest także postać Franciszka Černego (przebywał w broumowskim klasztorze 1757-1775), którego twórczość zwrócona jest ku minionej epoce baroku, tylko niektórymi pierwiastkami – jak pisze Marek

⁶⁹⁶ Nauczyciel szkoły miejskiej w Broumov. Umarł w 1669 roku.

⁶⁹⁷ Twórczość tego kompozytora jest wysoko ceniona. Jego spuścizna jest porównywana z F.X. Brixim. Podkreśla się wypracowanie u niego wczesnej formy sonatowej i oryginalne wpisanie się w przedklasyczny kontekst stylistyczny, podczas gdy wielu twórców tworzyło jeszcze w stylu barokowym.

Franěk - nawiązuje do ówczesnie rozwijającego się przedklasycyzmu⁶⁹⁸. Oprócz twórczości instrumentalnej w klasztorze wykonywano muzykę świecką, czego dowodzi zbiór muzyczny (dziś znajdujący się w Dziale Muzycznym Muzeum Muzyki Czeskiej w Pradze). Ów zbiór zawiera utwory fortepianowe, kameralne, repertuar pieśniowy, muzykę operową i orkiestrową. Wprawdzie poza kopią *Concertino* V. Maška na 2 p.fl., 2 cl., 2 cr., 2 fg.⁶⁹⁹ żadna inna kompozycja nie wskazuje na to, aby obsada dęta zyskała status autonomicznej formacji instrumentalnej, ale w niezwykle obszernym zbiorze muzycznym znaleźć można kilka utworów religijnych, w których instrumenty dęte stanowią jedyną instrumentalną podporę towarzyszącą głosom wokalnym - na przykład:

- (?)Furbe, *Tenebrae facte sunt*, SATB+organy, (b.c.), obój, 2 cr.ingl. (XXX VIII B 155) Na tytułowej stronie, *cr. ingl.* oznaczone są jako *ad libitum*. W prawym dolnym rogu: Chori Braunensis). Udział instrumentów dętych w tym utworze wspiera – by tak rzec – dwie koncepcje formowania struktury muzycznej: homofoniczną i polifoniczną. I tak w pierwszej części pt. *Tenebrae* dominuje faktura akordowa, w drugiej zaś, przy słowach *Func ulus* – imitacja pomiędzy organami, II rożkiem i tenorem, potem w odstępach jednotaktowych I rożek, obój alt, bas i canto. W części *Et velum* ma miejsce ujednolicenie rytmiczne i akordowe całej struktury. W następnej części także przy słowach *Func ulus* ma miejsce imitacja – organy wprowadzają temat tenutowy wraz z II rożkiem angielskim, potem przejmują go obój i pierwszy rożek. *Gloria Patri Gloria Filio* – homorytmiczna faktura akordowa.

Instrumenty dęte nie pełnią tutaj roli koncertującego zespołu przeciwstawionego głosom wokalnym. Jest to raczej kolorystyczne dopełnienie struktury muzycznej. Wpisują się w stylistykę części imitacyjnych; niektóre instrumenty w interesujący sposób prowadzą imitacyjny dialog z głosami wokalnymi. Szczególnie dobrze współbrzmiało zapewne połączenie głosu sopranowego z obojem.

- Josef Mysliveček, *Terzetto*, na dwa soprany i tenor z akompaniamentem: 2 vl., 2 ob., 2 cr. i basso., sygn. XXX VIII A 150. W tym utworze zespół instrumentalny

⁶⁹⁸ Marek Franěk, *Neznámi broumovští skladatele 17. a 18. století*, „Opus Musicum”, t. 10, 1978, s. 106-109.

⁶⁹⁹ O *Concertino* piszą autorzy *Wind Ensemble Sourcebook*, jednak wśród zbiorów Biblioteki Narodowej w Pradze, a także w zasobach RISM-u nie udało się tego potwierdzić.

pełni rolę akompaniamentu, lecz wiodące role pełnią skrzypce, którym powierzono pełen wachlarz formuł akompaniujących (rozłożone akordy, interwały). W partiach obojów pojawia się szereg ornamentów, lecz ogólnie rzecz biorąc głosy instrumentów dętych pełnią rolę kolorystyczną, a w przypadku rogów, także wypełnienia harmonicznego.

- w zbiorze znajduje się także anonimowe *Pange Lingua* na 2 cl., 2 cr., sygn. XXXVIII B 267. W rzeczywistości pod tą sygnaturą znajdują się dwa krótkie utwory instrumentalne zatytułowane *Pange Lingua*. Jeden na 2 cl., 2 cr., basso, *principal in Es* oraz *Pange Lingua* na 3 clr., puzon basowy (partie trąbek i puzonu współtworzą osobny utwór zupełnie nie pasujący do *Pange Lingua* na klarnety i rogi).

Kompozycje kościelne stanowią także istotną część niektórych zbiorów muzycznych arystokracji. I tak, wokarno-instrumentalny repertuar religijny był wykonywany na zamku wybudowanym dla Karela Kolowrata w miejscowości **Rychnov nad Kněžnou**. Podwójna obsada dęta stanowi tu trzon instrumentacyjny w ofertoriach i graduałach. Poza tym warto odnotować dzieła:

- Güttler, *Miserere*, 2 cl., 2 cr., 2 clr., tenorhorn in B, puzon, sygn. XLIII A 38
- Solgert, *Salve Regina*, Sopran solo + 2 cl., 2 cr., fg., sygn. XLIII. A. 111
- Johann Baptist Schiedermayer, *Pange Linqua* 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. XLIII A 112 – I poł. XIX w.
- Schiedermayer, Msza na CATB, 2 vl. Vln., 2 cl., 2 cr., fl., 2 clr., tym., org.
- Gruber, *Missa pro defunctis*, na jeden bądź dwa głosy i organy z towarzyszeniem *Harmonie (Harmoniebegleitung)*, sygn. XLIII. B. 78

Tradycja *Stationen* z dętymi przetrwała tu bardzo długo, ponieważ z tego zbioru pochodzi utwór z 1920 roku autorstwa Adolfa Hoffmana pt. *Fronleichnam-Stationen*, sygn. XLIII. A. 122-123.

Kompozycje religijne pojawiają się w zbiorze muzycznym książąt **Chotek**. Oprócz *Harmoniemusik* świeckiej, omówionej powyżej, w zbiorze utworów pochodzących z zamku Kačina znajdują się kompozycje religijne zatytułowane *Salve Regina* autorstwa Francesco Mayo z I połowy XIX wieku:

- *Salve Regina, A voce Sola di Soprano con piu strumenti obligati*, obsada 2 cr., 2 ob., 2 fl., 2 vl., *conc. [concertante]*, b., sygn. XLI A 39
- *Salve Regina*, obsada: C *conc.* 2 vl., b., 2 fl., 2 ob., 2 fg., 2 cr., 2 tr.obl, 2 tr. rip., sygn. XLI A 64

Z całą pewnością te kompozycje religijne stanowią margines archiwum książąt Chotek, w którym w dominuje twórczość o charakterze świeckim, a nawet rozrywkowym (np. transkrypcje operowe). *Salve Regina con piu instrumenti obligati* jest przechowywane w postaci partytury. To bardzo rozbudowany utwór opisany w katalogu jako pochodzący z I połowy XIX wieku. W istocie odbiega on pod względem użytego instrumentarium oraz formy od stylistyki *Harmoniemusik*. Instrumenty dęte pełnią określone przez formę utworu role: biorą udział w imitacjach (obój i skrzypce), charakterystyczne motywy trąbek określają fanfarny i uroczysty charakter całości dzieła.

Wśród ośrodków religijnych kultywujących twórczość świecką *Harmoniemusik* na szczególną uwagę zasługuje klasztor cystersów w **Oseku**. Rozkwit tego typu twórczości instrumentalnej, przypadający tu na II połowę XVIII wieku, ma swoje wcześniejsze korzenie. Wśród utworów zgromadzonych w inwentarzach muzycznych z tego ośrodka znajdują się prawdopodobnie jedne z najwcześniejszych przykładów partit zapoczątkowujących tradycję *Harmoniemusik*. Podstawy do takich konstatacji dają dwa inwentarze utworów klasztoru cystersów. Zostały one *in extenso* opublikowane przez Paula Nettla w *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte* (1927)⁷⁰⁰. Pierwszy z nich dokumentuje zbiory muzyczne pochodzące z XVII wieku (*Inwentar von 1706*), drugi natomiast przejmuje część repertuaru wcześniejszego, lecz datowany jest na lata 1720-1733. Inwentarze te zostały sporządzone przez Emiliana Trolde, twórcę kilku zbiorów muzycznych pochodzących z terenu Czech. O ile jednak w centrum zainteresowania Emiliana Trolde stały kompozycje kościelne to Paul Nettl zwrócił uwagę na tę część jakże rozległego repertuaru, która dotyczy muzyki świeckiej. W pierwszym, przedrukowanym fragmencie inwentarza (*Inwentar von 1706 – Taffel Musik*) wśród przeważających kompozycji wokalnych na czterogłos CATB (*a capella*), sonat kościelnych Bibera, suit i suit baletowych oraz *sonat orkiestrowych* znajdują się takie oto dzieła:

Parthia, Marsch (2 Hautbois, 1 Basson) Aufschneidter

Parthia à 4 Poppe

Parthia à 2 Hautbois, con Bass. cont., anon.

Parthia à 2 Flautuus et Basso anon.

⁷⁰⁰ Paul Nettl, *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brünn 1927.

Parthia à 4 (Dessus, Kontre, Lataille[!] Bass) anon.

Parthia à duplici choro Fuchs

W inwentarzu z lat 1722-1733 także znajdują się *Partity*, lecz bez specyfikacji obsadowej:

Parthia à 4 et altra à 5 Faber

Parthia à 4 anon.

Parthia Amabilis Voita

Parthia à 4 anon.

Parthia e duplici choro Fuchs

Parthiae Majales Kinert

Parthia Thalmann

Parthia à 5 Retz

Parthia Marsche Aufschneider

Parthia à 5 Kalakschta

Parthia et Ouverture item Preludiae et Parthie anon.

Miscellanea tum in Minuettis tum in Parthis anon.

Parthia à 3 Mischka

Parthia à 3 Strahl

Parthia à 6 anon.

Parthia Caldara

Parthia à 4 Strahl

Parthia à 4 Strahl

Parthia à 5 anon.

Parthia à 3 anon.

Parthia in D anon.

Parthia in e Strahl

Parthia in e, à 3, à 3, in F – anon.

Parthia à 7 anon.

Concerto à 3, Parthia, Sinfonia à 4, Capriccio – anon.

Parthia a 3 Richter

Parthia à 5 anon.

Parthia Reichenauer

Parthia Hlinensky

Parthia à 5 Strahl

Jeśli zatem oboje, oboje *Le Teille*, fagoty i flety tworzyły obsady *Partit* przed rokiem 1706, a inwentarz z lat 1720-1733 przejął utwory wcześniejsze, to można założyć, że nowe *Partity* także korzystały z tego instrumentarium⁷⁰¹. Do obsad, które zaznaczyły się w pierwszym inwentarzu (a można także domniemywać, że i w drugim), w XVIII wieku dołączono rogi. Spośród muzycznej spuścizny na małe, charakterystyczne dla tego ośrodka zestawy instrumentalne, 32 utwory obsadzone są 2 ob., 2 cr., fg., 11 natomiast na 2 ob., 2 cr., 2 fg. Pojawiają się tu także 53 *Partity* (pisane jako *Barthia*), lecz wśród nich znajdują się także *Partity* z dodanymi instrumentami strunowymi (głównie ze skrzypcami). *Harmoniemusik* jest tu reprezentowana przez znanych także w innych ośrodkach twórców, takich jak Carl Dittersdorf i Vincenc Mašek, ale można tu także zaobserwować oryginalne podejście do kompozycji na *Harmonie*. Szczególnie przejawia się to w trzech zbiorach *Partit* kompozytora Bernharda Strouhala, podpisującego się także jako „Pater”. Wedle autorów *Wind Ensemble Sourcebook*, jest to bardzo pomysłowa twórczość, pełna humoru, nieoczekiwanych rozwiązań melodycznych, muzycznych żartów (efektów echa, kukulek, gdakania kur etc.)⁷⁰². W tym zbiorze jednak nie zauważa się takiego wpływu instrumentów dętych na instrumentację utworów religijnych. *Harmoniemusik* jawi się tu raczej jako formacja autonomiczna uformowana z orkiestry klasztornej.

⁷⁰¹ Zarówno informacje o utworach z inwentarza sprzed 1706 roku, jak i dokumentującego repertuar z lat 1720-1733, są w moim przekonaniu najwcześniejszymi wiadomościami o partitach na instrumenty dęte.

⁷⁰² *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 85.

10. Stylistyka utworów *Harmoniemusik* w środowisku wiedeńskim

Utwory *Harmoniemusik* znajdujące się dziś w archiwach wiedeńskich były przedmiotem wielu badań i prac naukowych, a także stały się podstawą edycji nutowych⁷⁰³. Ów obszerny materiał jest podstawą do formowania dość powszechnej opinii, jakoby modę na zespoły typu *Harmonie* zapoczątkowali muzycy Józefa II⁷⁰⁴. Jest to już dziś teza trudna do utrzymania⁷⁰⁵, choć niewątpliwie okres wielkiej popularności tej twórczości w stolicy Monarchii rozpoczął się u progu lat 80. XVIII wieku. Wówczas także po raz pierwszy w historii muzycy, specjalizujący się w grze na instrumentach dętych, zaistnieli powszechnie. Można spotkać opinię, że w ostatniej dekadzie XVIII wieku w stolicy więcej było wirtuozów-dęclistów niż pianistów i skrzypków⁷⁰⁶. W annałach Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego oraz wśród rachunków teatru dworskiego znajduje się wiele świadectw wzmożonej działalności koncertowej 'nowych' wirtuozów. Pod auspicjami Towarzystwa odbywały się akademie muzyczne, na których prezentowano wiedeńskiej publiczności zarówno koncerty solowe na instrumenty dęte, jak i utwory *Harmoniemusik* (popisowa gra wirtuozów-dęclistów odmieniała, dość powszechnie panującą, nie dobrą opinię o ich grze).

Wiedeńskie *Harmonien* wykonywały przede wszystkim transkrypcje i aranżacje oper, baletów, symfonii, oraz innych utworów. Obecność tego nieoryginalnego repertuaru była związana z wirtuozerią instrumentalną. Dzięki

⁷⁰³ *Oktety-Partity* Franciszka Kramarza wydane przez *Musica Rara*.

⁷⁰⁴ *W latach 80. XVIII wieku dwory austriackie, węgierskie i czeskie i słowackie zaczęły wynajmować muzyków, aby tworzyli 'pełne' Harmonie, a także twórców komponujących dla nich utwory.* (W:) Jeffrey K. Olson, wstęp do edycji *Partita in Es, op. 71 by Franc Vincenz Krommer – a Critical/Historical Edition*, s. 6-7.

⁷⁰⁵ David Whitwell stwierdza, że owe zespoły istniały głównie po to, aby dawać koncerty i nie służyły celom użytkowym, wojskowym czy rozrywkowym. W przekonaniu tego autora oktet dęty, jako poważne medium koncertowe, narodził się podczas panowania cesarza Józefa II (...) *these ensembles existed primary to perform concerts and served no functional, military, or entertainment purpose (...). It is my belief that the octet as a serious concert medium was born during the reign of Kaiser Joseph, which began in 1780.* (W:) David Whitwell, *The Incredible Vienna Octet School*, op. cit., s. 31, 33. Jednakże w świetle bogatych źródeł morawskich, czeskich i węgierskich opinia ta nie jest już tak jednoznaczna. Wśród zbiorów *Harmoniemusik* na Morawach znajdują się np. partyty na oktet F.A. Hoffmeistera pochodzące z lat 1761-1776. W Bratysławie *Harmoniemusik* znalazła się w programie akademii muzycznej 15 marca 1778 roku, czyli na długo przed powstaniem *Harmonie* cesarskiej. Natomiast wśród 42 partit Johanna Spergera, które były w repertuarze zespołu arcybiskupa Batthyány, w latach 1778-1784, znajdowały się oktety przeznaczone na 2 cl., 2 ob., 2 cr., 2 fg.

⁷⁰⁶ Oskar Kroll, *Die Klarinette – ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre grossen Meister*, Kassel-Basel 1965, s. 45.

rozwojowi technicznych umiejętności instrumentalistów stało się możliwe niemal dosłowne opracowanie bieżącego repertuaru operowego i baletowego na zespół *Harmonie*. Transkrypcje i aranżacje uwzględniające element popisowy i wirtuozowski tworzyli: Wenzel Sedlak, Joseph Triebensee, Friedrich Starke i Carl Kreith.

Nieporównywalnie skromniejszą, lecz artystycznie bardziej znaczącą częścią wiedeńskiego repertuaru *Harmoniemusik* były utwory oryginalne, chociaż ich popularność wygasła wraz ze schyłkiem stulecia (później repertuar został zdominowany przez transkrypcje). Wedle cytowanej już opinii Marie Brandeis, typowo czeska partita, składająca się z 4-5 krótkich części, nie zyskała uznania w wiedeńskim życiu muzycznym. Gdy uwzględnić katalog utworów wykonywanych przez *Harmonie* cesarską, a także dzieła, które pojawiały się na koncertach Towarzystwa - jest to opinia niewątpliwie słuszna. Jednak w zbiorach arystokracji znajdują się podobne dzieła (np. Schwarzenberg) i nie można wykluczyć, że nie były one w Wiedniu wykonywane. Tego typu utwory przeznaczano głównie do użytku prywatnego. W istocie bowiem, jeśli przyrzeć się kompozycjom, których mogła słuchać wiedeńska socjeta, zachowane recenzje i dokumenty świadczą o recepcji dzieł o bardziej rozbudowanej formie (np. *Gran Partita* Mozarta⁷⁰⁷). Utwory oryginalne zasymilowały strukturę:

- cztero – i pięcioczęściową, nawiązującą rozmiarami do poszczególnych części do symfonii;
- trzyczęściową, właściwą dla sinfonii włoskiej.

Najczęstszą formacją instrumentalną był oktett, aczkolwiek wiedeńskie wydawnictwa *Harmoniemusik* dokumentują także zastosowanie innych standardowych obsad kwintetu i sektetu oraz septetu (2 ob., 2 cl., 2 cr., fg.). Pierwiastek wirtuozowski wpłynął także na stylistykę kompozycji oryginalnych i zaznaczył się w:

- a) partitach (tytułowanych także *Harmonie*), gdzie wirtuozeria przeniknęła do wszystkich partii instrumentalnych, np. oktety Franciszka Kramarza;

⁷⁰⁷ O koncertowym wykonaniu *Gran Partity* wiemy dzięki relacji Johanna Friedricha Schinka, który napisał o koncercie braci Stadlerów w Burgtheater 23 marca 1784 roku. (W:) *Literarische Fragmente*, Graz 1785. Por. Otto Erich Deutsch, *Mozart – a Documentary Biography*, London 1965, s. 232. Na koncercie tu opisanym wykonano jedynie cztery części tego olbrzymiego dzieła, kontrabas zastępując kontrafagotem, co było powszechne w obrębie praktyki muzycznej *Harmoniemusik*.

- b) partitach utrzymanych w formie koncertu solowego; podobnie jak w divertimenti na instrumenty smyczkowe⁷⁰⁸. Tego typu kompozycje na solowy instrument dęty z towarzyszeniem *Harmonie* komponowali Josef Sellner (klarnet i róg)⁷⁰⁹, Vinzenz Mašek (klarnet), Leopold Koželuch (obój).

Kompozycje oryginalne – chociaż wydaje się to oczywiste – przejęły także elementy *muzyki wojskowej* (punktowany rytm w częściach marszowych), myśliwskiej (części typu *La Chasse*, charakteryzujące się rytmem trójdzielnym i popisami dwóch solowych waltorni), tanecznej (narodowe stylizacje taneczne, np. *à la Polonaise*, *siciliano*) oraz pastoralnej⁷¹⁰.

Praktyka użycia zespołu *Harmonie* jako obsady akompaniującej formom muzyki religijnej, charakterystyczna dla ośrodków czeskich, nie przeniknęła do praktyki *Harmoniemusik* w Wiedniu (np. *Salve regina* czy *Pange lingua* na SATB i *Harmonie*).

W stolicy monarchii, na krótko przed nastaniem mody na tego typu zespoły, pojawił się oktet złożony z 2 ob., 2 cr.ingl, 2 cr., 2 fg. - charakterystyczny dla zespołu schwarzenbergowskiego (Czeski Krumlow). Ważnym aspektem wiedeńskiej praktyki jest oryginalna *Harmoniemusik* twórców takich, jak Wolfgang Amadeusz Mozart i Franciszek Kramarz.

⁷⁰⁸ Niektóre divertimenti Mozarta mieszczą w sobie koncert skrzypcowy.

⁷⁰⁹ Przynajmniej cztery jego kompozycje, powstałe prawdopodobnie przed rozpoczęciem pracy u cesarza, zakładają solistyczne potraktowanie jednego z instrumentów, podczas gdy reszta *Harmonie* pełni rolę akompaniującą.

⁷¹⁰ Nie ulega kwestii, że dworska *Harmoniemusik* mieściła się w ramach muzyki rozrywkowej (*Unterhaltungsmusik*). Przydatna w tym kontekście jest cytowana już koncepcja Gibsona o formie divertimenta, które będąc z definicji muzyczną rozrywką, asymilowało wszelkie formy i gatunki obecne w osiemnastowiecznym życiu muzycznym Wiednia. W utworach z zakresu *Harmoniemusik* w mniejszym stopniu niż w divertimento na instrumenty smyczkowe zaznaczyły się elementy pastoralne, czyli odgłosy natury, zwierząt, ptaków etc.

10.1. Idiom stylistyczny partit⁷¹¹ Franciszka Kramarza

U progu XIX wieku najczęściej wykonywanymi dziełami Kramarza były kwartety i kwintety smyczkowe. Zanim jednak ów twórca poświęcił się tym gatunkom muzyki kameralnej, komponował partity, które były dla niego *wstępem* [org. *Vorschule*] *do dojrzałej sztuki kwartetów smyczkowych*⁷¹². W partitach kompozytor korzystał z ram formalnych właściwych kwartetom, lecz charakter tych dzieł wypływa z właściwości brzmieniowych i technicznych instrumentów dętych. Roger Hellyer twierdzi, że zadziwiające jest, iż kompozytor, o którym nie wiadomo, czy grał na jakimkolwiek instrumencie dętym, tak dobrze znał możliwości i ograniczenia tego instrumentarium. Nieco światła na tę kwestię rzuca list Paula Wranitzky'ego (1756-1808) do wydawcy Johanna André (1741-1799) z Offenbach nad Menem. W liście kompozytor opisuje muzyczną scenę Wiednia roku 1798 i wspomina o Franciszku Kramarzu. Głównym jego instrumentem – wedle Wranitzky'ego – były skrzypce, jednak z niemałym talentem grał także na *Forte Piano*, *Czimbal* i – oboju⁷¹³.

Działalność Franciszka Kramarza skupiła się wokół cesarskiego dworu, gdzie przez dziesiątki lat ubiegał się o posadę nadwornego kompozytora⁷¹⁴. Popularność jego twórczości sprawiła, że dziś znajdują się one w różnych bibliotekach i archiwach na starym kontynencie i w Ameryce. Jego *Harmonien* wykorzystujące formację nonetu, a w niektórych przypadkach z uwagi na dodanie trąbki – decetu, wykonywał zespół cesarski (op. 57, 67, 69, 71, 73, 76, 77, 78, 79, 83 – wydane w latach 1803-1810 przez Steinera); poza tym na dworze cesarskim prawdopodobnie wykonywano również partity op. 45/1, 45/2, 45/3⁷¹⁵.

⁷¹¹ Kompozycje Kramarza były różnie tytułowane: *Harmonie*, *Oktet*, *Oktet-Partita* – przeważnie jednak *Partita*.

⁷¹² Wilhelm Reinrich Riehl, *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, tom 3, Stuttgart 1881, s. 184. Por. Heinz Ecker, *Der Harmoniemusik-Kompositionstill von Franz Krommer*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit., s. 91.

⁷¹³ Howard Chandler Robbins Landon, *Haydn: The Years of „Creation” 1796-1800*, Londyn 1977, s. 331. *Wind Ensemble Sourcebook*, op. cit., s. 214. Por. Ibidem, s. 201.

⁷¹⁴ Stało się to dopiero po śmierci krajana, również morawskiego pochodzenia, Leopolda Koželucha - 7. maja 1818 roku.

⁷¹⁵ Utwory z opusów 57, 69, 71, 73, 76 a także nie znajdujący się w zbiorach cesarskich op. 61 powstały dla węgierskiego palatyna arcyksięcia Josepha – informacja o tym znajduje się na stronach tytułowych tych wydawnictw. Reszta utworów powstała najprawdopodobniej podczas służby kompozytora u księcia

Pewne jest, że w porównaniu do partit na sekstet (2 cl., 2 cr., 2 fg.), i oktet (2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.), które pojawiają się w niektórych ośrodkach czeskich, morawskich i niemieckich⁷¹⁶, omawiane *Harmonien* są formalnie o wiele bardziej zaawansowane (lata 90. XVIII wieku). Morawski twórca wykształcił w obrębie tej twórczości swój indywidualny i rozpoznawalny styl kompozytorski. Uwidoczniło się to w partitach 'wiedeńskich', zatytułowanych *Harmonie* (do tej grupy należą także marsze na *Harmoniemusik* i marsze na *Türkische Musik*).

Kompozycje z omawianego zakresu gatunkowego wykazują zewnętrzne podobieństwa formalne z partitami typowymi dla *Unterhaltungsmusik* (struktura czteroczęściowa), jednak wyróżnia je bardziej zaawansowana technika kompozytorska oraz znacznie bogatsza strona wyrazowa. Przejawia się to w następujących cechach stylu:

1. Nowatorskie połączenia harmoniczne;
2. Niezależność głosów instrumentalnych:
 - perpetualny⁷¹⁷ dyskurs muzyczny (udział wszystkich głosów w toku muzycznym, niejednorodnie brzmieniowo konstelacje instrumentalne);
 - częste stosowanie synkop i polimetrii – np. hemiol;
 - kontrasty charakterów - np. nastrój ludowo-taneczny skonstruowany z śpiewnym i lirycznym (może to stwarzać wrażenie nieco żartobliwej gry z odbiorcą⁷¹⁸);
 - zastosowanie elementów wirtuozowskich jako środka wyrazu;
5. Pierwiastek pieśniowy w melodyce, nawiązujący do tradycji czeskiej pieśni ludowej (prostota, bezpośredniość i liryzm).

Grassalkowitza w latach 90. (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op.cit., s. 279-281.

⁷¹⁶ Katalog utworów muzycznych dworu w Donaueschingen z lat 1803-4 wyszczególnia 11 wczesnoklasycznych partit Franciszka Kramarza na obsadę oktetu.

⁷¹⁷ Mam na myśli bardzo wartki dyskurs muzyczny, charakterystyczny dla stylu tego twórcy. Jak wiadomo efekt muzycznego *perpetuum mobile* nie był zupełnie obcy poetyce muzycznej klasycyzmu; chociaż bardziej właściwy dla epoki baroku, był osiągany też w II połowie XVIII wieku. W twórczości Franciszka Kramarza owo perpetualne wrażenie powstaje dzięki gęstej korespondencji motywicznej utrzymanej w bardzo żywym tempie utworu.

⁷¹⁸ Trudno jest określić kryteria występowania humoru muzycznego. Jednakże w dalszej części tego wywodu chciałbym zwrócić uwagę na pewne szczególne kontrasty charakterów muzycznych, które mogą wywoływać efekt humorystyczny.

10.1.1. Forma *Harmonie* a struktura formalna kwartetów smyczkowych

Ilość części w cyklu waha się od 3 do 6, lecz najczęściej spotykana jest struktura czteroczęściowa. Część I ma formę allegra sonatowego, gdzie zazwyczaj pojawiają się dwa tematy skonstruowane charakterem, lecz nie zawsze tonacją. Allegra sonatowe odznaczają się bogactwem tematów i myśli muzycznych. Autor monografii morawskiego twórcy, Heinz Ecker, twierdzi, że w odcinkach przetworzeniowych, wewnątrz okresu muzycznego, zdarza się, że w poprzedniku nie dokonuje się modulujący ruch linii melodycznej – wówczas ów poprzednik jest po prostu powtórzony. Zarówno zdanie jak i cały okres są często powtarzane z lekkimi modyfikacjami (np. ze zmianą trybu z dur na moll). W ten sposób można mówić raczej o *snuciu tematów, nie zaś ich rozwijaniu*⁷¹⁹. Taka sytuacja ma miejsce w dwóch typach przetworzenia. Albo w przetworzeniu pojawia się nowy materiał tematyczny (podlegający zresztą natychmiastowej modyfikacji⁷²⁰), albo w odcinku tym kompozytor umieszcza mniej lub bardziej przetworzony materiał ekspozycji. Warto jednakże podkreślić, że obserwacja ta dotyczy przede wszystkim części przetworzeniowych. Główne tematy ekspozycji są w jasny i przejrzysty sposób podporządkowane strukturze okresowej, w niej zaś klasycznemu następstwu zdań muzycznych, o charakterze poprzedników (zawierających czynnik modulujący) i następników oznaczających rozwiązanie tonalne.

Druga część, często określana mianem romansu (*Romanze*), ma dwu- lub trzyczęściową strukturę pieśniową z kodą. W niektórych partitach pojawiają się w tym miejscu wariacje (lub rondo). Menuet najczęściej znajduje się w strukturze utworu na trzeciej pozycji (rzadziej na drugiej, jak w op. 79). Większość części finałowych ma formę ronda, zatytułowanego jako *Finale*, *Alla Polacca*, lub *La Chasse*. Określenie *La Chasse* odwołuje się do popularnej w XVIII i XIX wieku stylistyki muzyki myśliwskiej. Ów programowy tytuł pojawia się np. w *Particie Es-dur* op. (PadK IV:15⁷²¹), z powodu utrzymanej w tej poetyce części pierwszej. *La*

⁷¹⁹ Heinz Ecker, *Der Harmoniemusik-Kompositionstill von Franz Krommer*, op. cit., s. 93.

⁷²⁰ W *Oktet-Particie* op. 79. w przetworzeniu części pierwszej pojawia się nowa myśl muzyczna w partii oboju (dur), która tuż po chwili pojawia się w klawecie w molowej tonacji jednoimiennej.

⁷²¹ Numer w katalogu dzieł kompozytora sporządzonym przez Karela Padrtę.

Chasse stanowi próbę muzycznej ilustracji galopu, charakterystycznego dla polowania *par force*⁷²². Istotną rolę grają tu paralelnie instrumentowane głosy waltorni, które są zderzone z pozostałymi partiami instrumentalnymi (w szybkim tempie i metrum 6/8).

Natomiast często pojawiające się części finałowe, zatytułowane *Alla polacca* lub *Polonaise*, utrzymane są w metrum $\frac{3}{4}$, i nawiązują rytmiką do charakterystycznej dla poloneza formuły taneczno-rytmicznej (ósemka i dwie szesnastki). W niektórych partitach ostatnia część utrzymana jest także w formie allegro sonatowego. Jeśli pojawia się struktura pięcioczęściowa, oznacza to dodanie drugiego menueta lub wpisanie w strukturę kompozycji zarówno menueta, jak i poloneza.

Autor monografii kompozytora, Heinz Ecker zauważa, że analogie *Harmoniemusik* Kramarza z formą kwartetu smyczkowego są ewidentne⁷²³. Z wyjątkiem pierwszych 12 kwartetów wszystkie pozostałe są czteroczęściowe. W większości kwartetów, menuet z triem umiejscowiony jest pomiędzy częścią wolną a finałem (czyli na trzecim miejscu). Poza tym menuet pojawia się także pomiędzy pierwszą częścią i częścią wolną (druga pozycja w cyklu)⁷²⁴.

10.1.2. Nowatorskie połączenia harmoniczne

W artykule poświęconym Franciszkowi Kramarzowi w *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* Ernst Ludwig Gerber napisał o *nowych zmianach harmonicznym i zdumiewających modulacjach*⁷²⁵ [w jego twórczości-MR].

Pierwsze obserwacje języka muzycznego utworów Morawianina nie dowodzą jednak obecności nietypowych rozwiązań harmonicznym; dominują tu łączenia toniczno-subdominantowo-dominantowe. Szczególne miejsce zajmuje

⁷²² *Par force* lub też w spolszczonej wersji *parfors* oznaczało rodzaj polowania – konno, ze sforą psów – na zwierzynę, którą ściga się, aż padnie zmęczona.

⁷²³ Heinz Ecker, *Der Harmoniemusik-Kompositionstill von Franz Krommer*, op. cit., s. 92.

⁷²⁴ Niektóre menuety ewoluują ku formie scherza poprzez szybkie tempo i zastosowanie elementów wirtuozerkich, np. w *Particie* F-dur, op. 57, część II, *Minuetto: Presto*.

⁷²⁵ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller berühmter Componisten Sänger enthält*, t. 2, Leipzig 1790-1792, reprint, Graz 1966, część 3, s. 132. Por. Heinz Ecker, op. cit., 93.

akord dominantowy, występujący we wszystkich wariantach i przewrotach, tj. dur i moll, w postaci akordu septymowego, zmniejszonego, dominanty nonowej bez prymy, dominanty wtrąconej z septymą. Faworyzowanym przez Kramarza wariantem tej funkcji jest dominanta nonowa bez prymy. Pojawiają się także dominanty wtrącone do dominanty.

Na uwagę zasługują fragmenty, w których pojawiają się akordy przesuwane chromatycznie, oddalające muzyczny dyskurs od centrum tonicznego. Nie są to modulacje w ścisłym znaczeniu tego słowa, ponieważ nie pojawiają się kadencje, które nowe tonacje uzasadniają (być może te fragmenty miał na myśli Ernst Ludwig Gerber, używając określenia *zadziwiające modulacje - frappante Modulationen*).



Przykład 12. Franciszek Kramarz, *Oktet-Partita* op. 79, część I: Allegro, takty 23-29, partytura – fotografia, Musica Rara, London 1970.

Wpływ chromatyki na język harmoniczny zaznacza się także w wyjątkowym fragmencie z części III *Partity* F-dur op. 57, pt. *Adagio-Andante cantabile* z (w tonacji d-moll). Ośmiotaktowy wstęp, jest interesujący z uwagi na chorałowy charakter i mistrzowsko wykorzystane brzmienie zespołu. Pierwsze akordy dowodzą, że impulsem do zmiany harmonicznej jest alteracja chromatyczna (zmiana tercji małej na wielką): $^{\circ}T \rightarrow (D) ^{\circ}S \rightarrow ^{\circ}S$, czyli następstwo d-moll $\rightarrow$ D-dur $\rightarrow$ g-moll. W owym wstępie harmonia występuje na pierwszym planie, tzn. postęp akordów nie pełni tu roli akompaniamentu czy łącznika. Ta introdukcja ma poważny i nieco dramatyczny charakter, podkreślony recytatywnie oddzielonymi akordami w dynamice *forte*. Wstęp kończy się zawieszeniem na dominancie septymowej (A-dur), co potęguje atmosferę oczekiwania na rozwój muzycznej akcji. Na uwagę zasługuje również kadencja doprowadzająca do dominanty (A-dur). Ostatnie akordy to: $^{\circ}T$ III 3 (moll tonika trzeciego stopnia w pierwszym przewrocie) – (D) [$^{\circ}N$] D (wtrącenie do akordu neapolitańskiego, zamiast którego pojawia się dominanta septymowa), co w praktyce daje nowatorsko brzmiący łańcuch akordów: F-dur (z tercją w basie) $\rightarrow$ B-dur (septymowy) $\rightarrow$ A-dur (septymowy). Następujące po tym wstępie solo oboju przypomina charakterem arie operowe, w których niektórym frazom wtórują wybrane partie instrumentalne, na zasadzie dopowiedzeń i powtórzeń motywów muzycznych, wybrzmiewających jakby z oddali (tutaj odbywa się to w głosach I waltorni i klarnetu).

Większość partit utrzymana jest w tonacjach Es-dur, B-dur lub F-dur; ich wybór był dostosowany do wygody instrumentów transponujących⁷²⁶. Plan tonalny partit jest różnorodny, tzn. tria z menuetów utrzymane są często w durowych i molowych tonacjach paralelnych oraz w tonacji subdominanty i dominanty (podobnie jak w kwartetach). Te warianty tonacji pokrewnych pojawiają się również w częściach wolnych.

⁷²⁶ Tonacje bemolowe były wygodne dla najczęściej używanych klarnetów *in B*. Rogów używano zależnie od tonacji; Es-dur – strój *in Es*, itd. Często zamianę pisowni tonacji Es na Dis Heinz Ecker upatruje w pozostałości po praktyce stosowanej w dawnych, niemieckich tabulaturach organowych. W nich, aby określić chromatyczne podwyższenie stosowano pętle przy literze. W średniowiecznej łacinie natomiast wprowadzano końcówkę – *is* (z wyjątkiem dźwięku *b*, który nie posiadał określenia odnoszącego się do alteracji). Ten obyczaj utrzymał się do początku XIX wieku.

10.1.3. Niezależność głosów instrumentalnych

Obsada utworów znajdujących się w katalogu cesarskim to: 2 ob., 2 cl. (*in B*), 2 cr., 2 fg., ctrfg.⁷²⁷. Kontrafagot dołączony do składu ośmiogłosowego – ogólnie rzecz ujmując – miał stanowić brzmieniowe wzmocnienie dla drugiego głosu fagotowego. W niektórych partitach dołączona jest transponująca trąbka *ad libitum*⁷²⁸.

Głosy obojów i klarnetów zawierają większość materiału tematycznego. Ich partie są niezwykle trudne wykonawczo i wymagają zapewne zdolności wirtuozowskich. Nie wynika to tylko z częstych przebiegów figuracyjnych czy pasaży w artykulacji *staccato*, lecz także przejawia się w częstym korzystaniu z wysokich rejestrów w dynamice *p* i *pp*. Można w partiach głosów górnych spotkać zabieg, polegający na tym, że instrumenty melodyczne prezentują długie wartości rytmiczne w górze skali w dynamice *piano*. Wówczas głosy niskie przejmują inicjatywę melodyczną i dokonuje się pomiędzy ich głosami, np. korespondencja motywiczna. Warto też wspomnieć o kadencjonowaniu charakterystycznym dla poetyki muzycznej Kramarza. Chodzi tu o fragmenty, w których głosy górne (np. partie obojów) prezentują tryl, o długiej wartości rytmicznej w interwale sekundy małej, oparty na dźwięku prowadzącym. Wówczas, głosy rogów i fagotów prezentują bloki akordowe w artykulacji *staccato*, wykorzystujące kolejne stopnie harmoniczne triady. Tego rodzaju struktura kończy się rozwiązaniem formuły ozdobnika (trylu) w obojach i akordem tonicznym w pozostałych partiach instrumentalnych, będącym konsekwencją harmonicznego postępu.

Jeśli idzie o drugie głosy w parach instrumentalnych, to ich zasadniczą powinnością jest pełnienie roli akompaniamentu, przy czym ów akompaniament poprzez ćwierćnutowe, ósemkowe i szesnastkowe repetycje w artykulacji *staccato* (na tym samym dźwięku) wyraźnie zaznacza puls muzycznego toku utworu. Zabiegiem typowym dla tego twórcy jest – podczas, gdy głos pierwszy rozpoczyna temat, np. półnutą – zastosowanie akompaniamentu opartego na repetycji ósemkowej (również w głosach fagotów), rozpoczynającego się po pauzie ósemkowej. W ramach łączenia głosów klarnetowych kompozytor nie rezygnuje ze

⁷²⁷ Nigdy natomiast Kramarz nie korzysta z konstelacji 2 ob., 2 cr., 2 fg.

⁷²⁸ Rola trąbki ograniczona jest do wzmocnienia akordów tonicznym i dominantowym, głównie przy użyciu tonów naturalnych (częste fanfarowe repetycje).

współbrzmienia tercjowego, często jednak partie klarnetów są zestawione w oktawach (rzadziej w dwóch oktawach). Znać także upodobanie kompozytora do sytuowania partii II klarnetu w rejestrze *chalumeau* (dolnym⁷²⁹).

Partie waltorni są wykorzystane wszechstronnie. Jeśli ich głosy usytuowane są w niskim rejestrze, w strukturze muzycznej pełnią wówczas rolę podpory basowej – zwłaszcza drugi głos waltorni wspólnie z głosem II fagotu. W rejestrze środkowym głosy pierwszej i drugiej waltorni tworzą formuły akompaniujące. Pojawiają się także fragmenty, w których I głos waltorni prezentuje materiał solowy lub uczestniczy w pokazach tematu, np. wraz z klarnetami. W takiej sytuacji drugi głos waltorni wpisuje się w strukturę akompaniamentu. W partitach Kramarza głosy rogów pojawiają się bardzo często zinstrumentowane równolegle w triach, lub np. jako instrumenty wiodące w częściach typu *La Chasse*⁷³⁰.

Brzmienie dwóch fagotów wzmocnionych partią kontrafagotu może stanowić silną przeciwwagę brzmieniową dla instrumentów wysokich – znajduje to wyraz we fragmentach fugowanych, np. w *Particie* op. 57, gdzie imitacje motywów muzycznych odbywają się np. pomiędzy partiami fagotów i kontrafagotu a klarnetami. Pierwszy fagot często traktowany jest solistycznie, np. w rejestrze wysokim, który charakteryzuje się większymi możliwościami kantylenowymi i ekspresyjnymi (można spotkać w literaturze określenie, że w wysokim rejestrze ów instrument nabiera *tenorowego charakteru*⁷³¹). W takich przypadkach głos II fagotu wraz z partią kontrafagotu towarzyszy soliście, prezentując formuły akompaniujące unisono (często stosowana jest formuła basu Albertiego). Również we fragmentach, gdzie głosy fagotów uczestniczą w muzycznym dialogu, ich motywika koresponduje np. z głosami górnymi w przebiegach gamowych –

⁷²⁹ Nazwa tego rejestru pochodzi od poprzednika klarnetu *chalumeau*, którego brzmienie zasadzało się na dźwiękach niskich. Na marginesie można wspomnieć, że przed klarnetem istniała cała rodzina instrumentów *chalumeau*. Spośród współczesnych muzyków specjalizujących się w wykonaniach „historycznie zorientowanych” wymienić należy Christiana Leitherera, który interpretuje muzykę baroku na wczesnych klarnetach oraz na wszystkich odmianach *chalumeau* (tenorowych, basowych i sopranowych). Trzeba przyznać, że utwory przeznaczone na rozmaite typy *chalumeau* wcale nie zawężyły się do niskiego rejestru. Na tych instrumentach można było wydobyć także dźwięki z rejestru *clarino*, lecz bez klapy duodecymowej było to zapewne nieco trudniejsze.

⁷³⁰ W czasie, kiedy owe utwory były wykonywane, partie rogów musiały być bardzo wymagające dla muzyków, zwłaszcza, że wówczas dokonywał się dopiero ogólny rozwój możliwości technicznych tego instrumentu. Także i dziś te partie – jak stwierdza Heinz Ecker – budzą respekt wśród waltornistów. (W:) Heinz Ecker, op.cit., s. 98.

⁷³¹ Klaus Hubmann, *Rolle und Relation der Fagotte in der Satzstruktur von Harmoniemusik*, (w:) *Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op. cit., s. 115.

najczęściej pozostają w relacji unisono i oktav. Cechą indywidualną Kramarza jest niewątpliwie sytuowanie partii kontrafagotu ponad I i II fagotem, gdy partie tychże instrumentów znajdują się w niskich rejestrach.

Warto w kontekście zagadnień dotyczących instrumentacji zająć się kwestiami z zakresu melodyki i rytmiki, ponieważ mają one ścisły związek z niezależnością partii poszczególnych instrumentów, z kwestią wirtuozerii, a przede wszystkim, z wyrazowym wzbogaceniem dzieł kompozytora.

Niezwykle ważnym elementem stylu Kramarza jest różnorodność rytmiczna jego kompozycji. Dzięki niej bowiem urzeczywistnia się idea niezależności głosowej w *Harmonie*. Znajduje to wyraz np. w dość częstym zabiegu łączenia menuetowej, trójdzielnej pulsacji w głosach dolnych z frazą o dwudzielnym podziale rytmicznym w głosach górnych (tworzy to *hemiołę*). Takie połączenie wywołuje u słuchacza wrażenie niezdecydowania pod względem interpretacji metrycznej – odbywa się to w konwencji pewnej gry z odbiorcą. Godzi się podkreślić, że owo quasi-polimetryczne zestawienie jest częste w twórczości kompozytora. W *Minuetto: Allegretto z Partity* Es, op. 71 w głosach klarnetów pojawia się podział dwudzielnym, zderzony z pulsacją menuetową. Po tej części – nazwijmy to – polimetrycznej następuje struktura homorytmiczna z wyraźnie kontrastującym tematem o śpiewnym charakterze linii melodycznej. Sekwencja polimetryczna jest, wedle Karela Padrty, stylizacją czeskiego tańca o nazwie *furiant*. Takiemu zestawieniu *furianta* i części kantylenowej towarzyszy zatem pewna doza poczucia humoru – wszak *furiant* w języku czeskim oznacza pyszałka i zarozumialca.

W tym kontekście warto przytoczyć opinię Padrty dotyczącą obecności elementów narodowych w twórczości Kramarza. Otóż w muzyce Morawianina nie pojawiają się bezpośrednie cytaty z pieśni ludowych (występują np. w twórczości Myslivečka, Štěpána-Giuseppe Steffana i Vaňhala), albowiem melodyka – najogólniej mówiąc – dostosowana jest do specyfiki muzyki instrumentalnej. Można natomiast zaobserwować pierwiastki pieśniowe, które przeniknęły do melodyki, takie jak prostota formalna i śpiewność. Widać to zwłaszcza w menuetowych triach odznaczających się lirycznością nie pozbawioną jednak ładunku emocjonalnego. Wpisuje się to – jak konkluduje Padrta – w tradycje

czeskiej szkoły kompozytorskiej, w której zaobserwować można dążenie do prostoty i bezpośredniości⁷³².

Wracając do konwencji gry ze słuchaczem, zauważalnej w partitach Franciszka Kramarza, to właśnie w sferze melodyki odnajdujemy kolejne istotne jej przejawy. Na uwagę zasługuje przedtaktowy charakter tematów i myśli muzycznych. Głównie chodzi tu o tematy prezentowane przez cały zespół, w żywym tempie i w artykulacji *staccato*. Początkowy temat, zaprezentowany w ten sposób w *Particie* op. 57, rozpoczynający się od trzech szesnastek po pauzie szesnastkowej, dopiero w drugim takcie na dobre definiuje mocną część taktu⁷³³. Oprócz częstych przedtaktów, cechą charakterystyczną melodyki Kramarza jest trójdźwiękowy profil myśli muzycznych. Tematy oparte na rozłożonym akordzie jawią się jako oddzielna grupa tematyczna, nie łączona z tematami zorganizowanymi w interwalice sekundowej lub figuracjach skalowych.

W tym kontekście na uwagę zasługuje charakterystyczny dla poetyki muzycznej Kramarza bardzo wartki i pełen muzycznej swady dialog głosów instrumentalnych. Składa się on z całej gamy środków, takich jak: wymiana krótkich motywów na przestrzeni jednostki metrycznej, nagle kontrasty faktury (solo-tutti) oraz wyraziste akcenty podkreślające rytmy synkopowane. Wszystkie te pomysły muzyczne, realizowane w bardzo żywym tempie, stwarzają wrażenie niezwykle skondensowanego dyskursu instrumentalnego. Dzieje się tak w części II *Partity in F*, op. 57, *Minuetto: Presto*, gdzie ztraca się charakter menueta na rzecz stylistyki scherza.

We wszystkich omawianych fragmentach można zaobserwować występowanie pierwiastka wirtuozowskiego⁷³⁴ jako elementu uzasadnionego logiką muzycznego przebiegu. Poniższy fragment doskonale obrazuje, w jaki sposób wirtuozowskie potraktowanie partii klarnetów prowadzi do punktu kulminacyjnego, umiejscowionego w tym wypadku tuż przed repрызą (K).

⁷³² Karel Padrta, op. cit., s. 34.

⁷³³ Nieregularność rytmiczna w poetyce muzycznej klasycyzmu nie mogła trwać zbyt długo. Natomiast rozpoczęcie utworu w ten sposób było zabiegiem śmiałym.

⁷³⁴ Warto w tym kontekście zwrócić uwagę również na *Presto* z *Partity* op. 78. Jest to część utrzymana w formie ronda. Główny temat to *perpetuum mobile* rozłożone akordy w rytmie szesnastkowym. Ów temat można by uznać za przejaw płytkiej wirtuozerii użytej jedynie dla popisu. Jednak w tej części pojawia się szereg interesujących kupletów, kontrastujących z ową błahą myślą przewodnią, co prowadzi do ciekawego i nieco żartobliwego połączenia.



Przykład 13. Franciszek Kramarz, *Oktet-Partita* Es-dur op. 79, część I: Allegro, takty 114-123, partytura – fotografia, Musica Rara, London 1970.

Ostatnim zagadnieniem dotyczącym kwestii niezależności poszczególnych partii instrumentalnych w kompozycjach Franciszka Kramarza jest zastosowanie technik quasi-polifonicznych (*fugato*). Doskonale wpisuje się to w specyfikę opisywanej narracji muzycznej, charakteryzującej się wartkością i swadą (np. *Oktet-Partita* Es-dur op. 79, część I Allegro, takty 44-69).

Podsumowując, partity Franciszka Kramarza są przejawem oryginalnego i personalnego stylu kompozycji na *Harmonie*, stworzonego w ramach klasycznej formy muzycznej, którą można zaobserwować, np. w kwartetach smyczkowych (czteroczęściowy cykl symfoniczny). Odnośnie adaptacji formy sonatowej warto podkreślić, że w częściach przetworzeniowych nie wykształciła się praca tematyczna właściwa dla dojrzałego klasycyzmu. Pojawia się natomiast snucie motywiczne, charakterystyczne dla epoki wcześniejszej lub okresu przejściowego⁷³⁵. Wszelako niektóre połączenia harmoniczne, jak i ewolucja formy menuetowej w kierunku scherza, oznaczają pewne wpływy romantyczne. W kwestiach dotyczących instrumentacji twórca wypracował własne techniki konstruowania muzycznej rzeczywistości, które przy udziale wirtuozerii instrumentalnej, stwarzają ciekawe i zróżnicowane wyrazowo treści muzyczne.

10.2. Estetyka operowa a język muzyczny transkrypcji (Wenzel Sedlak)

Praktyka *Harmoniemusik* w życiu muzycznym Wiednia została zdominowana przez transkrypcje i aranżacje⁷³⁶. Cesarski katalog utworów muzycznych w większości zawiera tego typu nieoryginalny repertuar koncypowany na *Harmonie*⁷³⁷. Jednymi z najbardziej znanych twórców transkrypcji byli wielokrotnie pojawiający się na kartach historii *Harmoniemusik* artyści czescy – Wenzel Sedlak i Joseph Triebensee⁷³⁸. Joseph Triebensee był niezwykle aktywnym aranżerem, twórcą i wydawcą *Harmoniemusik*; można go uznać za

⁷³⁵ Kształtowanie się dojrzałego stylu klasycznego, w tym elementów formy sonatowej, miało charakter ewolucyjny. W niektórych sonatach Haydna (Sonata A-dur, Hob. XVI nr 12, cz. 1 Andante) można spotkać struktury mające więcej wspólnego ze snuciem motywicznym, aniżeli z kształtowaniem tematycznym. (W:) Alina Mądry, *Carl Philipp Emanuel Bach Estetyka – stylistyka – dzieło*, Poznań 2003, s. 160.

⁷³⁶ We francuskim kręgu kultury muzycznej przestrzegano rozgraniczenia na aranżacje i transkrypcje, przy czym, zanim pojawiły się transkrypcje, powstawały i wykonywane były aranżacje. (W:) Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 91. Owo rozgraniczenie nie było jednak konsekwentnie stosowane w nomenklaturze osiemnastowiecznej.

⁷³⁷ W tym katalogu nie znajdują się serenady na instrumenty dęte Mozarta. Transkrypcje były popularne także na dworach arystokracji Liechtenstein.

⁷³⁸ Joseph Triebensee (1772-1846) był synem Georga, pierwszego oboisty cesarskiej *Harmonie*. Ożenił się z córką Jana Wendta, dyrektora cesarskiego ansamblu. Jego zawodowa działalność została omówiona przy okazji problemu pojawienia się jego transkrypcji w repertuarze *Harmonie* cesarskiej, w rozdziale o fenomenie socjologicznym *Harmoniemusik* w Wiedniu.

prekursora profesjonalnych wydawnictw tego typu dzieł. Do historii przeszły jego aranżacje zatytułowane *Miscellenées de Musiques*, lecz jest on także autorem transkrypcji operowych, m.in. *Don Giovanniego* i *Così fan tutte* W.A. Mozarta⁷³⁹.

Spuścizna Wenzla Sedlaka i Josepha Triebensee to niezwykle obszerny materiał, którego omówienie znacznie wykracza poza zakres badawczy niniejszej pracy. Na podstawie własnej obserwacji materiałów nutowych oraz istniejącej literatury możliwe wydaje się ukazanie jedynie najważniejszych zakresów problemowych tego repertuaru na przykładzie Sedlakovskiej koncepcji transkrypcji⁷⁴⁰. Może to przybliżyć problematykę stylu repertuaru, który dominował w wiedeńskim pejzażu muzycznym *Harmoniemusik*.

Ciekawym przykładem transkrypcji Sedlaka (następcy Triebensee na stanowisku liechtensteinowskiego kapelmistrza), a zarazem okazją do zdefiniowania stylu opracowywania obcego materiału muzycznego tego artysty, jest opera *Fidelio* Ludwiga van Beethovena w wersji na dziewięciogłosową 'harmonię' (*für neunstimmige Harmonie*). Porównania owej transkrypcji z oryginałem dokonał Roger Hellyer⁷⁴¹. Warto określić podstawowe zakresy problemowe dotyczące – najogólniej mówiąc – trudności w adaptacji materiału operowego i baletowego na potrzeby faktury *Harmonie*:

- a. wybór typu transkrypcji – dosłownej czy też dostosowującej materiał oryginalny do natury muzyki instrumentalnej;
- b. ograniczenia tonalne (transpozycja tonacji oryginalnych na dogodne dla instrumentów transponujących);
- c. różnice w środkach wyrazu instrumentów smyczkowych i dętych (dotyczy to partii akompaniujących, jak i transkrypcji głosów wokalnych).

⁷³⁹ Mają one stałe miejsce w dzisiejszej praktyce koncertowej. W Bibliotece Narodowej w Wiedniu znajdują się także inne transkrypcje Triebensee: baletu Francesco Clerico *Der Tod des Hercules* (1790), opery Paera *Sargino* (1806), opery Righiniego *L'incontro inaspettato* (1785), opery Wintera *Das unterbrochene Opferfest* (1794). Wśród zbiorów muzycznych brneńskich augustynian znaleźć można transkrypcje opery *Labirynth* i [Die] *Brüder von Stauffenberg* Wintera (sygn. A 36.880, A 35.249 – 1818 rok).

⁷⁴⁰ Opisana koncepcja Sedlaka w dużej mierze dotyczy także stylu Triebensee, co autor niniejszej pracy skonstatował – na ile było to możliwe dzięki analizie audytywnej – na przykładzie transkrypcji *Don Giovanniego* W.A. Mozarta.

⁷⁴¹ Roger Hellyer, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 168-181.

10.2.1. Wybór typu transkrypcji

W drugiej połowie XVIII wieku rozmaicie przedstawiała się praktyka transkrybowania operowej i baletowej muzyki na fakturę instrumentalną zespołu *Harmonie*. Pojawiały się transkrypcje o takim stopniu dosłowności, który prowadził do opracowania recytatywów (!). Jak zauważa Roger Hellyer – *często czyniono to w sposób 'niemuzyczny' i pozbawiony dobrego smaku, nade wszystko jednak nie liczono się z tym, że niektóre fragmenty jedynie utrzymują w operze logikę wydarzeń dramatu*⁷⁴².

Sedlak zrezygnował z dosłowności w procesie transkrypcji (poza nielicznymi wyjątkami). Po pierwsze, zredukował szeroki diapazon emocjonalny wyrażony w muzyce opery (być może po to, aby uniknąć efektu karykaturalnego i groteskowego). Przy wyborze numerów kapelmistrz świadomie ominął te części, które są nasycone szczególnym dramatyzmem, właściwym gatunkowi „operzy grozy i niespodziewanego ocalenia” (*Schreckens und Rettungsoper*). W transkrypcji nie znalazły się zatem: nr 12 - *Melodrama*, nr 11 – fragment otwierający akt II, który zwiastuje pojawienie się uwięzionego Florestana, nr 14 – kwartet z fanfarami trąbek anonsujący przybycie ministra do więzienia. Niektóre fragmenty zostały także pominięte z uwagi na zbyt duże rozmiary. Zastanawiająca jest natomiast rezygnacja z fragmentu *sostenuto assai*, pod koniec II aktu, gdyż jest to sekwencja orkiestrowana na instrumenty dęte. Być może Sedlak uważał za bezcelowe przekładanie *Harmoniemusik* na *Harmoniemusik* (uznając, że trudno jest poprawić doskonałą całość muzyczną). Prawdopodobnie z tego względu Sedlak nie włączył do swojej *Harmonie* arii Leonory z I aktu (nr 9), ponieważ tu Beethoven powierzył akompaniament instrumentom dętym.

Zamysł zredukowania stopnia afektacji muzyki przyświecał kompozytorowi także przy dokonaniu sporego skrótu w arii Florestana (nr 11). Skróć dotyczy fragmentu, w którym Florestan omdlewa i pada wyczerpany na ziemię po kilku rozpaczliwych nawoływaniach Leonory. Ta część w transkrypcji została pominięta, a zamiast niej, aria – w sferze muzycznej – doprowadzona jest do finalnego rozwiązania.

⁷⁴² Ibidem.

10.2.2. Ograniczenia techniczne i wyrazowe instrumentów dętych

Nie ulega wątpliwości, że wymagające technicznie partie instrumentalne, utrzymane w tonacjach z kilkoma krzyżkami, mogły sprawiać dęciom problemy wykonawcze. Również w zakresie częstej zmiany tonacji instrumenty te nie wykazywały właściwej dla instrumentów smyczkowych elastyczności tonalnej. Z tych przyczyn przeniesiono tonację uwertury z E-dur do C-dur. Pozostałe zmiany to: nr 1 z A-dur do G-dur, nr 13 z A-dur do B-dur. Z podobnych powodów usunięte zostały niektóre fragmenty modulacyjne i zastąpione krótkimi łącznikami autorstwa Sedlaka. Techniczne ograniczenia instrumentów dętych stały się też powodem modyfikacji oryginalnego materiału muzycznego o funkcji akompaniamentu. Zasadą przyjętą przez aranżera stało się upraszczanie formuł akompaniujących (w porównaniu do oryginału). Niektóre typy akompaniamentów wykonywanych na instrumentach smyczkowych wynikają z samej techniki gry i są niewykonalne na instrumentach dętych, np. powtarzanie całych struktur akordowych. Najczęściej tego typu formuły są w transkrypcji zastępowane, np. rozłożonym w górę akordem (w sekwencjach trioli lub szesnastek) lub za pomocą formuły basu Albertiego. W finale Tercetu opery (nr 5), po takcie 182, w partiach skrzypiec powtarzany jest akord w rytmie triolowym, któremu towarzyszą ćwierćnuty na pierwszą i trzecią jednostkę metryczną (przeznaczane pauzom) na stałej nucie f w basie. W transkrypcji jest to zastąpione akordem rozłożonym w rytmie triolowym w drugim głosie klarnetu, czemu towarzyszą składniki akordu w długich nutach partii waltorni oraz ćwierćnuta f na pierwszą i trzecią jednostkę metryczną w fagotach.

W transkrypcji znajdują się wszakże fragmenty, w których jej autorowi szczególnie zależało na zachowaniu oryginalnej konstrukcji fakturalnej; np. w duecie (nr 1) w takcie 40 partie fagotów prezentują długie dźwięki w interwale oktawy, podczas gdy w partiach wiolonczel pojawiają się oddzielone pauzami ćwierćnuty (na pierwszą i trzecią jednostkę metryczną). W wersji *Harmonie* ta konstrukcja zyskała podobny układ: długa nuta znalazła się w partii I rogu, natomiast powracające ćwierćnuty pojawiają się oktawę niżej w głosie II klarnetu. W innym fragmencie, w arii Marceliny (nr 2), Sedlak nie zmienił basu Albertiego w akompaniamentcie, który powierzył w transkrypcji partii klarnetu (zmianie uległy jedynie pojedyncze dźwięki – oryginalna struktura basu Albertiego zawiera dźwięki znajdujące się poza skalą klarnetu). W arii Florestana (nr 11) Sedlak pozostawił w

partiach klarnetów i drugiego fagotu efekt *tremolanda*, charakterystycznego dla instrumentów smyczkowych (w operze ma to miejsce na słowie „kajdany” – *Ketten*). Na marginesie można zauważyć, że *tremolando* w głosach klarnetów i w partii fagotu nie oddaje dramatycznego wyrazu tej formuły zagranej na skrzypcach.

Kolejnym problemem, któremu sprostać musiał Sedlak, jest kwestia przetransponowania partii wokalnych na instrumenty dęte. Sylabiczność tekstu arii wymusza niekiedy pojawienie się w linii melodycznej dodatkowych nut oraz grup rytmicznych. A zatem dokładna transkrypcja owych linii melodycznych, pozbawiona operowej treści, nie miałaby w partiach instrumentalnych uzasadnienia muzycznego. W transkrypcji Sedlaka zauważalne jest dostosowywanie melodyki, wynikającej z sylabiczności tekstu, do natury muzyki instrumentalnej. W praktyce repetycje dźwięków oraz rytmy wynikające z owej sylabiczności tekstu są zastępowane dłuższymi wartościami rytmicznymi.

Interesującym i ambitnym zadaniem wydaje się transkrypcja materiału koncyptowanego w oryginale na głos solowy z kontrapunktem wybranej partii instrumentalnej. W tych fragmentach Sedlak dokonuje kompilacji tego materiału w jednej partii instrumentalnej (w transkrypcji). Niektóre z motywów zostają pominięte na korzyść innych, bardziej pasujących do możliwości i natury instrumentów dętych. Przykładem jest aria Florestana (nr 11), w której materiał solowy (od taktu 51) jest podzielony pomiędzy partię wokalną, pierwsze skrzypce i pierwszy klarnet. W transkrypcji ów materiał jest mistrzowsko spleciony w solową wypowiedź pierwszego klarnetu.

Jeśli idzie o instrumentację partii wokalnych z opery, to najczęściej wykorzystywane są: pierwszy klarnet (w przypadku partii umiejscowionych w górnej części skali) oraz pierwszy fagot (dla partii basowych i tenorowych). Drugi klarnet jest najważniejszym instrumentem akompaniującym, chociaż w transkrypcji arii Marceliny nawet pierwszy, solistyczny klarnet (*in B*, drugi *in C*) bierze udział w akompaniamencie – na początku, tuż przed pojawieniem się tematu muzycznego z arii. Głosom waltorni nie są powierzane partie solistyczne; trudno tu także o chromatykę⁷⁴³. Czasem wykorzystywane jest paralelne współbrzmienie tych instrumentów – np. w uwerturze, w części *Adagio*, a także w głównym *Allegro*. W

⁷⁴³ Jest to słaba strona transkrypcji Sedlaka, ponieważ można by spodziewać się aktywniejszej roli rogów.

większości jednak ich rola jest zawężona do wypełniania składników struktury harmoniczej.

Konkludując, transkrypcji tego typu przyświecała ambicja stworzenia nowej artystycznie jakości. Autor podjął się niełatwego zadania zachowania z estetyki operowej tego, co mogło być wyrażone przez zespół *Harmonie*, przy uwzględnieniu możliwości i ograniczeń instrumentów dętych.

10.3. *Miscellanées de Musique* Josepha Triebensee

Drugim typem omawianego repertuaru nieoryginalnego były aranżacje na *Harmonie*. Najbardziej znanym ich twórcą był Joseph Triebensee, aczkolwiek w Wiedniu tego typu *Pièces d'harmonie* komponowało także kilku innych twórców⁷⁴⁴. Inicjalne przedsięwzięcie zatytułowane *Harmonien-Sammlung* to równocześnie symboliczny moment zmiany społecznych upodobań, dotyczących typu repertuaru *Harmoniemusik*: 16 listopada 1803 roku w *Wiener Zeitung* ukazało się bowiem następujące ogłoszenie: *Subskriptions-Anzeige der besten und neuesten Opern und Ballette, wie auch Original-Parthien, für achtstimmige Harmonie gesetzt, von Joseph Triebensee, Kapelmeister in wirklicher Diensten Sr. Durchlaucht der regierenden Fürsten Aloys v. Liechtenstein*⁷⁴⁵. Z anonswanych wówczas sześciu wydań jedynie dwa doszły do skutku⁷⁴⁶. Nie trudno domyśleć się powodu, dla którego owo pierwsze wydawnictwo nie doczekało się dalszych edycji. Stało się tak z uwagi na repertuar, w którym znalazły się również partity oryginalne. Potwierdza to kolejne przedsięwzięcie zatytułowane *Miscellanées de Musiques*, które w latach 1808-1813 miało 32 wznowienia. W *Miscellanées* kompozycje oryginalne stanowiły margines, gdyż przeważały tu swobodnie zestawiane aranżacje rozmaitych utworów. Podstawą muzycznego opracowania stały się tu m.in. symfonie Mozarta - KV 543, 425, Haydna - Hob. I:92, 97 i 102 i Franciszka

⁷⁴⁴ Na przykład szereg ogłoszeń w *Wiener Zeitung* z 22 sierpnia, 25 sierpnia, 26 września 1798 roku dotyczyło *Pièces d'harmonie* Carla Sumpfa. W tym zbiorze znajdowały się m.in. części z opery *Unterbrochenes Opferfest* Petera von Wintera.

⁷⁴⁵ *Wiener Zeitung* 1803, nr 92, s. 4410. Por. Thomas Krümpelmann, *Joseph Triebensee: Harmoniemusiken – Überlegungen zu ihrem Funktionszusammenhang*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, s. 156.

⁷⁴⁶ Znajdują się one w archiwum w Czeskim Krumlowie i w archiwum rodziny Eszterházy w Eisenstadt.

Kramarza (op.12), muzyka kameralna Ludwiga van Beethovena (op. 16), dzieła Ignaza Pleyela i Johanna Baptisty Cramera. Obok przeważających przeróbek operowych i baletowych pojawiają się także aranżacje marszy i popularnych tańców. *Miscellanées* były przeznaczone na oktet, w większości także z kontrafagotem i trąbką *ad libitum*.

Miscellanées de Musique zostały skatalogowane i szczegółowo omówione w *Wind Ensemble Catalogue*, a także przez Rogera Hellyera⁷⁴⁷. Oto przykład utworów, jakie weszły w skład jednego z owych *Miscellanées* w numerze I/2:

1. *Overture aus der Oper Soffonisba* [1796]
2. *Aus e[inem] Quintett für Fortepiano von Beethoven* [op. 16, 1796]
3. *Balett / Amphion: / Weiss* [fragment baletu *Amphion*, autor: Weiss]
4. *Aus einem Klavier divertimento von Cramer – Marcia Maestoso* [autor: Johann Baptist Cramer]
5. *Duett aus der Oper / : Mitternacht : / von Seyfried / Andante moderato*
6. *Pas de deux aus einem Balett / : Amphion: / von Weiss, Andante sostenuto*
7. *Aus der Oper / : Die Temperamente / : Mehul – Allegro moderato*
8. *Sinfonie von Mozart* [KV 425, II cz., 1783]
9. *Marsch der Kaledonier a.[us] der Oper Die Barden, Marcia allegro, von Lesueur*
10. *Aus einer letzten Sinfonie von Joseph Haydn, Presto* [Nr 102, cz. IV, 1794-95]

Jeśli idzie o instrumentację, to główne tematy muzyczne pojawiają się w partiach klarnetów, obojów oraz fagotów. Rola waltorni ogranicza się do wypełnienia harmonicznego, w głosie trąbki zaś sporadycznie pojawiają się motywy fanfarowe. Odnośnie techniki transkrypcji Josepha Triebensee warto

⁷⁴⁷ Marshall Stoneham, Jon A. Gillaspie i David Lindsey Clark, *Wind Ensemble Sourcebook And Biographical Guide*, op. cit., Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit..

zauważyć, że ów artysta także nie kierował się zamiarem dosłownego przetransponowania oryginalnego materiału muzycznego. Starał się raczej uprościć i dostosować pierwowzór do możliwości instrumentów dętych.

Przykład transkrypcji czwartej części 102. symfonii Haydna, która weszła w skład wyżej cytowanej aranżacji dowodzi, że w praktyce Triebensee dokonał odmiennej dyspozycji melodycznej, np. jeden z tematów symfonii Haydna pojawiający się w oryginale w interwale oktawy (w pierwszych i drugich skrzypcach) w transkrypcji pojawia się najpierw w I karnecie, później w I oboju. W miejscach, gdzie autor ingerował w haydnowską motywikę partii instrumentalnych, wynikało to ze skalowych ograniczeń niektórych instrumentów – np. fagotu.

W *Miscellanées Harmonie* zasymilowała części pochodzące z rozmaitych i najbardziej popularnych wówczas gatunków instrumentalnych oraz wokalo-instrumentalnych; części takie są zestawione swobodnie i mało prawdopodobne jest, aby *Misceallenées* wykonywano jako zamkniętą całość muzyczną. Mimo to autor aranżacji zdaje się kontrolować rozmiary całości. Czwarta część 102. symfonii Haydna prezentuje niezwykle rozbudowaną formę - w aranżacji natomiast zostaje skrócona o ponad połowę. W oryginale Haydna istotną rolę pełni technika przetworzeniowa, dzięki której rozwijają się tu osobne epizody muzyczne. Ideą aranżacji nie było przecież oddanie kunsztu formalnego pierwowzoru, lecz – prawdopodobnie – sprawne zacytowanie głównych myśli muzycznych.

10.4. Utwory oryginalne Josepha Triebensee

Transkrypcje i aranżacje autorstwa liechtensteinowskiego kapelmistrza to najczęściej dziś wykonywane i omawiane utwory tego twórcy. Mimo tak intensywnej działalności aranżacyjnej, przy jednoczesnym wypełnianiu obowiązków kapelmistrza księcia Aloisego, był Triebensee także autorem oryginalnej *Harmoniemusik*. Znane są też *Concertino* na fortepian i oktet⁷⁴⁸ oraz partity, wśród których wyodrębnić należy grupę utworów wykorzystujących efekt echa.

Concertino na fortepian i klasyczny oktet to dzieło nie poddające się jednoznacznej interpretacji gatunkowej. Kompozycja ma budowę pięcioczęściową. Mimo to David Whitwell widzi tu formę koncertu solowego – jeśli odrzucić dwa

⁷⁴⁸ Wymienić także należy *Grand Quintuor* na fortepian, obój, róg angielski, klarnet basetowy i fagot.

menuety (na drugiej i czwartej pozycji w cyklu). Taki zabieg – wedle Thomasa Krümpelmann – miałby uzasadnienie w kryterium stylu⁷⁴⁹. Zarówno menuety, jak i część środkowa (wariacje) odbiegają bowiem od artystycznego poziomu części skrajnych. Ten utwór wpisuje się w praktykę dzieł o niesprecyzowanej specyfikacji gatunkowej, gdzie nazwa *Concertino* to synonim partity lub serenady o koncertującym charakterze; jak w przypadku Serenady D-dur „Haffnerowskiej” Mozarta. W *Concertino* Triebensee, koncertujący charakter zaznacza się jedynie w częściach skrajnych, natomiast struktura całości przypomina typowo ‘partitowe’ następstwo części.

Technika echa występuje w *Echo-Partie*, znajdującej się w bibliotece Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego pod sygnaturą VIII 38669 (istnieje też wersja oktetowa, zawarta w *Miscellanées*⁷⁵⁰). Utwór składa się z trzech części: *Allegro molto*, *Andante cantabile*, *Marcia allegro* i jest przeznaczony na 2 ob., 2 cl., 2 cr., fg., oraz skład realizujący ideę muzycznego echa: 2 cr, cl., fg. W praktyce owa muzyczna ilustracja echa odbywa się głównie pomiędzy tymi samymi instrumentami dętymi. A zatem partie rogów odpowiadały na zasadzie echa rogom, natomiast solowe motywy instrumentów dętych drewnianych były powielane w partiach ich odpowiedników - np. po zaprezentowaniu motywu lub dźwięku w pierwszym klawecie, jego echo (natychmiast, np. po pauzie ósemkowej) pojawia się w partii klawetu z grupy ‘echa’. Zamiar stworzenia efektu echa, odnoszącego się do faktury *tutti*, realizowany jest przez mniejszy zestaw instrumentów - np. akord zaprezentowany przez 12 instrumentów (zespół I i zespół ‘echa’) jest powtórzony przez echo pięciu partii instrumentalnych (2 cr., ob., cl., fg.). W praktyce, np. w pierwszej części, naśladownictwu nie podlega sekwencja modulująca do dominanty, a efekt echa zastosowany jest dopiero w momencie ustabilizowania się tonacji dominanty. Jak zauważa Roger Hellyer,

⁷⁴⁹ Thomas Krümpelmann, *Joseph Triebensee: Harmoniemusiken – Überlegungen zu ihrem Funktionszusammenhang*, op. cit., s. 158.

⁷⁵⁰ W *Miscellanées* (II/B, nr 8, 9, 10) ta partita występuje w wersji oktetowej. Efekt echa osiągnięty jest tu przez stworzenie zespołu w zespole, w skład którego wchodzi drugie głosy z instrumentalnych par (drugi obój, drugi klawet, drugi róg i drugi fagot). Na stronie tytułowej widnieje adnotacja, że partie instrumentalne stanowiące muzyczne echo winny być wykonywane z oddalenia.

struktura muzyczna nie jest podporządkowana idei zastosowania efektu echa, który stanowi raczej istotny czynnik kształtujący muzyczny dyskurs⁷⁵¹.

Partity oryginalne, wydane w zbiorze *Harmonie-Sammlungen* (B i Es), (znajdują się w archiwum czeskokrumlowskim), to przykład dojrzałej stylistycznie *Harmoniemusik*. *Partita in B* 145-II przeznaczona jest na klasyczny oktet i składa się z czterech części poprzedzonych wolnym wstępem: Adagio-Allegro, Andante, Menuetto, Presto. Pierwsza część to allegro sonatowe z dwoma kontrastującymi tonalnie tematami (pierwszy rondowy, drugi kantylenowy ze sporym udziałem chromatyki). Przetworzenie nie odwołuje się bezpośrednio do materiału ekspozycji, lecz występuje tu pewne podobieństwo motywiczne. W całym utworze zauważalna jest dominacja melodyczna obojów, których partie są wirtuozowsko wykorzystane. Analiza *Partity in Es* (nonet) dała Thomasowi Krümpelmannowi asumpt do uznania, iż oryginalne kompozycje Josepha Triebensee nie pełniły roli muzyki tła, a mogły być związane z sytuacją koncertową⁷⁵². Autor analizy zwraca szczególną uwagę na rozmaite nastroje m.in. idylliczności i śpiewności, osiągnięte w tym utworze dzięki bogactwu myśli muzycznych.

Twórczość Triebensee wymaga dalszych badań. Z całą pewnością też jego utwory oryginalne dowodzą opanowania techniki kompozycji na *Harmonie*, zastosowania klasycznych form i urozmaiconej instrumentacji. Małą ich liczbę można poniekąd tłumaczyć faktem, iż w czasach, w których przyszło działać Triebensee, mało zainteresowanie oryginalną *Harmoniemusik* – przynajmniej w Wiedniu - następował bowiem zmierzch tego typu repertuaru.

10.5. Wiedeński repertuar zespołu schwarzenbergowskiego

W 1826 roku archiwum Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego weszło w posiadanie około 6000 utworów wraz z katalogiem, w którym cyfra VIII oznacza utwory na instrumenty dęte. Wśród nich znalazły się kompozycje, utrzymane w obsadzie oktetu (z rożkami angielskimi zamiast klarnetów) oraz utwory w

⁷⁵¹ Roger Hellyer, *Harmoniemusik - Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op. cit., s. 163.

⁷⁵² Thomas Krümpelmann uważa m.in., że *Partita in Es* była przeznaczona do uważnego słuchania, a nie np. do zaprezentowania „przy stole u *Don Giovanniego* pomiędzy kęsem bażanta a łykiem *Marzemino*”. (W:) Thomas Krümpelmann, *Joseph Triebensee: Harmoniemusiken – Überlegungen zu ihrem Funktionszusammenhang*, op.cit., 164.

mniejszej obsadzie, lecz także z rożkami angielskimi i obojami jako instrumentami wiodącymi.

1. Carlo Besozzi, 24 *Sonaty*, 2 ob., 2 cr., fg., VIII 8535
2. Druschetzky, 17 *Partit*, 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., fg., VIII 8536
3. Druschetzky, 24 *Partity*, 2 ob., 2 cr., fg., VIII 8537
4. Rosetti, 7 *Partit*, ob., 2 cr.ingl., 2 cr., fg., VIII 8538
5. Wendt, 5 *Partit*, 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg. (1 *Partita* na 2 cr.ingl., 2 cr., fg.), VIII 8539
6. Wagenseil, 3 *Partity*, 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg., VIII 8540
7. anonim, 10 *Partit*, 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg., VIII 8541
8. Salieri, *Casazione*, 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg., VIII 8542
9. Aspelmayr, *Concertino*, 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., fg., VIII 8544
10. von Dietrichstein, *Minuet*, 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., fg., VIII 8548
11. Mozarta, *Partita in Es* [w rzeczywistości Serenada c-moll, KV 388-KV 384a], 2 ob., 2 cr.ingl. [!!!], 2 cr., 2 fg., VIII 8570b
12. Zimmermann, *Partitta*, 2 cr.ingl., 2 cr., fg., VIII 8571
13. Sarti-Triebensee (?), *Terzetto*, 2 ob., 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg., VIII 8579
14. Fiala, *Partita*, 2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg., VIII 8581

Szereg dowodów przemawia za tym, aby uznać te kompozycje za pochodzące ze środowiska książąt Szwarzenberg⁷⁵³. Wskazuje na to porównanie z utworami zgromadzonymi w archiwum czeskokrumlowskim. Na podstawie tego rodowego zbioru wiadomo, że w tym kręgu artystycznym często na nowo instrumentowano niektóre popularne dzieła, uwzględniając wykorzystanie rożków angielskich w miejsce partii klarnetów (np. transkrypcja *Urowadzenia z Seraju* autorstwa Wendta). Na liście pochodzącej z biblioteki Towarzystwa znajduje się także wzmiankowana już *Serenada c-moll* KV 388 Mozarta – w wersji na oktet z rożkami angielskimi serenadzie). Także partity Rosettiego funkcjonują tu w okciecie

⁷⁵³ Dyrektor Biblioteki Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego prof. Otto Biba jest sceptycznie ustosunkowany do takiej opinii.

z rożkami, podczas, gdy w bibliotece *Fürstlich Fürstenbergischer Hofbibliothek* w Donaueschingen znajdują się w wersji z klarnetami.

Oktet z rożkami angielskimi to najczęstsza obsada utworów znajdujących się w katalogu pod numerem VIII. Taki skład jest charakterystyczny dla zespołu księcia Schwarzenberg i nie posiada odpowiednika w żadnym innym środowisku muzycznym. Ową proveniencję potwierdza nie tylko fakt zastosowania instrumentów podwójnostroikowych, ale także ich uprzywilejowanie w strukturze muzycznej (utwory te mogły być bowiem komponowane z myślą o licznie reprezentowanych oboistach, działających na dworze – rodzina Teimerów, Georg Triebensee, Jan Wendt). Dzieje się tak w oktetach z rożkami, a także w sekstetach (2 ob./2 cr.ingl., 2 cr., 2 fg.). W *Concertino in C* Franza Aspelmayra przeznaczonym na obsadę 2 ob., 2 *tallia*, 2 cr., 2 fg. (VIII 8544-VIII 72161), bardzo często przeciwstawiane są partie równoległe instrumentowanych obojów i rożków (na zeszytach głosowych obojów widnieje też adnotacja *flauto*). Poza tym, zgodnie z tytułem utworu, w głosie pierwszego oboju pojawiają się fragmenty koncertujące przeciwstawione fakturze *tutti*.

Dużą część tego zbioru stanowią dwie kolekcje utworów Georga Druschetzky'ego: 17 *Partit* na septet oraz 24 *Partit* na kwintet. Z całą pewnością te utwory należą do wczesnych kompozycji tego czeskiego twórcy i odróżniają się od partit zgromadzonych w węgierskim Keszthely. Partity na septet składają się przeważnie z czterech krótkich części, z wyjątkiem partity numer 5, złożonej z trzech części, oraz partit nr 8, 13, 14, 15 i 17, które – z uwagi na wkomponowanie w strukturę drugiego menueta – są pięcioczęściowe. To proste, przedklasyczne utwory, których część pierwsza ma formę binarną. Szczególną prostotą formalną odznaczają się menuety i trzyczęściowe (ABA), rondowe części finałowe, w których część środkową tworzy zazwyczaj sekwencja zatytułowana *minore*. Podobną konstrukcję wykazują 24 partity pięciogłosowe; w dużej mierze powielają one pewien wspólny, czteroczęściowy schemat formalny. Na uwagę zasługuje tu 21. *Partita in G*, zatytułowana *Al Valet* oraz partita 22., w której część druga, utrzymana w d-moll, zinstrumentowana jest w całości na dwa rogi i fagot. W finale partity, zatytułowanej *Al Valet* Druschetzky stosuje zabieg fakturalny znany z symfonii „Pożegnalnej” Haydna, polegający na tym, że instrumenty kolejno kończą swoje partie, by pozostawić jedynie solową linię melodyczną fagotu, wieńczącą dzieło.

W stylistykę utworów przedklasycznych wpisują się także sekstety autorstwa Fiali i Besozziego. Są to – jak określiłaby Marie Brandeis - *typowo czeskie partity*, ujęte w pięciu krótkich, suitowych częściach (30-50 taktów). Części pierwsze prezentują formę binarną lub sonatinową. Obsada sekstetu, z rożkami lub obojami jako instrumentami wiodącymi, była charakterystyczna dla *Harmoniemusik* z lat 60. i 70. Mimo dominującej roli melodycznej rożków, na uwagę zasługuje tu pewna niezależność głosowa partii rogów i fagotu. Zaświadcza o tym: figuracja w partii fagotu, a zatem odejście od funkcji basu kroczącego (charakterystycznego dla wczesnej *Harmoniemusik*) oraz korespondencje motywiczne głosów rogów i obojów.

Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że zbiór utworów, znajdujących się w archiwum Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego pod sygnaturą VIII, wywodził się ze środowiska księcia Schwarzenberg. I chociaż kolekcje partit zgromadzonych w Czeskim Krumlowie i Bibliotece Towarzystwa wymagają jeszcze szczegółowego przeanalizowania, to właśnie ów obojowy profil i styl tych dzieł może posłużyć za wspólny mianownik. W tym zbiorze znajdują się dzieła przedklasyczne (Druschetzky, Besozzi), sugerujące raczej wykonawstwo z okazji małych prywatnych uroczystości, jak i utwory kompozytorsko zaawansowane (*Serenada c-moll* Mozarta) przeznaczone do wykonania w sytuacjach o charakterze koncertowym. Warto wspomnieć o partitach, w których zastosowano pomysłowe rozwiązania wykonawcze, jak np. efekt z symfonii *Pożegnalnej*.

Kilka nazwisk znajdujących się na wykazie utworów nasuwa także przypuszczenie, że możemy tu mieć do czynienia z utworami – by tak rzec – bardziej wiedeńskimi niż czeskokrumlowskimi. O Druschetzky'm wiadomo, że we wczesnych latach osiemdziesiątych był w Wiedniu – nie wiadomo jednak nic więcej o jego działalności. Tutaj także po odejściu ze schwarzenbergowskich służb tworzył Jan Wendt, ale wiadomo też, że obiecał dalej zaopatrywać *Harmonie* księcia w nowe utwory. Także Besozzi i Aspelmayer to twórcy, których twórczość zaznaczyła się w Wiedniu.

Niewątpliwie Biblioteka Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego posiada jeszcze wiele utworów, których proveniencja nie jest ustalona, a które z pewnością kryją nieznanne aspekty dotyczące formy i stylu *Harmoniemusik* w Wiedniu. Znajdują się tu np. partity Druschetzky'ego, które ze względu na obsadę i

styl wykraczają poza charakterystyczne cechy środowiska muzycznego księcia Schwarzenberg. W ośmiogłosowej particie przeznaczanej na klasyczny oktet (sygn. VIII 38670), zastosowana jest technika echa i dzieje się to w podobny sposób, jaki spotykamy w omówionej *Echo-Particie* Josepha Triebensee⁷⁵⁴. W tym jednakże przypadku muzyczna ilustracja efektu echa dokonuje się głównie pomiędzy pierwszym a drugim głosem w parach instrumentalnych. Ciekawym utworem jest także *Partitta Berdlersgarn* na 2 ob., 2 c., 2 cr., 2 fg., *violina pigola* (piccolo) e *Damborino di Georgio Druschetzky*. To kompozycja utrzymana w tonacji C-dur, złożona z trzech części: Allegro, Menuet (Trio), Allegro con Variazioni. Cechą wyróżniającą jest tu silny udział instrumentarium perkusyjnego; każdy z dęistów pełni bowiem fakultatywnie rolę perkusisty. Natomiast w partii *violino piccolo* pojawiają się głównie struktury akordowe, utrzymane w formułach rytmicznych pokrywających się z partią tamburynu. W zapisie głosu drugiego klarnetu, oprócz adnotacji dotyczących partii perkusyjnej, pojawiają się także sugestie dotyczące wydawania odgłosów kukłki (*C gugu, D gugu*).

⁷⁵⁴ Technika muzycznego echa był bardzo rzadka w kręgu *Harmoniemusik*. Poza Druschetzkym i Triebensee stosowali ją Hoffmeister i Seyfried.

11. *Harmoniemusik* na Węgrzech

Skromna jest na Węgrzech liczba zbiorów muzycznych pochodzących ze środowisk arystokracji oraz z kręgów kościelnych⁷⁵⁵. Kolekcje zrekonstruowane⁷⁵⁶ pochodzą z zasobów hrabiowskiej linii Eszterházy (znana jest także część repertuaru książąt Eszterházy z Eisenstadt, węg. Kismarton) oraz ze zbioru dworu hrabiego Georga (György) Festitecsa w Keszthely. Najbardziej dotkliwą dla badacza luką jest z całą pewnością brak muzykaliów (w tym *Harmoniemusik*) pressburskiego arcybiskupa Josepha Batthyány; o muzyce wykonywanej przez jego zespoły możemy wnioskować jedynie na podstawie inwentarza kompozycji⁷⁵⁷. Wszelki ślad zaginął także po kolekcji utworów wykonywanych przez zespół księcia Grassalkowitza. Na podstawie informacji o działalności tych, ale także pozostałych zespołów, np. hrabiego Stefana Csáky, dowiedziono wszakże, iż repertuar pochodził zazwyczaj z Wiednia oraz z innych rejonów Monarchii. A nawet jeśli powstawał lokalnie, wpisywał się również w stylistykę utworów wiedeńskich⁷⁵⁸.

W tym kontekście istotne jest dokonanie pewnej, oczywistej – jak się wydaje – konstatacji: *Partity* dęte nie były przejawem tradycyjnej muzyki węgierskiej, albowiem funkcję tę spełniały utwory spod znaku *verbunkos*⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ Dyrektor Instytutu Muzykologii w Budapeszcie Péter Halász, na przykładzie kolekcji muzycznej arcybiskupa Batthyány (ale mogło tak się stać także z innymi nie zachowanymi zbiorami), zwrócił mi uwagę na jeden z możliwych sposobów utraty zbiorów. Prawdopodobnie w Bibliotece Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego – zdaniem dyrektora prof. Otto Biby – znajdują się dowody organizacji aukcji, które miały miejsce w Wiedniu pod koniec XVIII wieku. Mogły być na nich wystawione do publicznej sprzedaży zbiory muzyczne pochodzące z Węgier.

⁷⁵⁶ Po II Wojnie Światowej wiele zbiorów muzycznych arystokracji zostało przewiezionych do Biblioteki Narodowej Széchényi w Budapeszcie. Niestety, odbyło się to bez zachowania pierwotnej proveniencji utworów. W efekcie, po latach, okazało się, że Biblioteka dysponuje tysiącami utworów, lecz nie wiadomo z jakich środowisk arystokratycznych pochodzą. W latach 70. podjęto się rekonstrukcji zbiorów, czego rezultatem było np. odtworzenie repertuaru wykonywanego na dworze hrabiów z Tata (Kornel Bardos, *A tatai Esterházyák zené 1727-1846*, op. cit.).

⁷⁵⁷ Jeśli idzie o twórczość symfoniczną, to część repertuaru można odtworzyć dzięki porównaniu inwentarzowych danych o symfoniach z ówczesnymi edycjami drukowanymi. Dzięki temu znane są niektóre symfonie, wykonywane przez orkiestrę biskupa. (W:) Péter Halász, *Anton Zimmerman – Four Symphonies*, op. cit., s. 58, przyp. 101.

⁷⁵⁸ Utwory powstające w ośrodkach węgierskich były inspirowane przez repertuar o proveniencji wiedeńskiej. W kolekcji utworów z Tata, z jednej strony widać znaczącą recepcję transkrypcji i aranżacji pochodzących z Wiednia, z drugiej zaś tego typu utwory komponował Bernard Menner, dyrektor tamtejszego zespołu muzycznego.

⁷⁵⁹ Jest o nich mowa z rozdziale poświęconym fenomenowi socjologicznemu *Harmonie* na Węgrzech.

Wprawdzie przy niektórych częściach utworów lub przy nazwach marszy pojawiają się określenia „węgierski”, lecz te nawiązania narodowe wpisywały się w konglomerat stylizacji muzycznych, charakterystycznych dla wielokulturowej mieszanek etnicznej monarchii Austro-Węgierskiej. W warstwie muzycznej, np. w częściach *all'ungarese* lub *Marcia Ungaria* wykorzystano tematy popularne w kręgach regimentów wojskowych stacjonujących na Węgrzech. Poza tym w partitach pojawiały się marsze pochodzące z rozmaitych środowisk wojskowych, np. francuskich, niemieckich i austriackich⁷⁶⁰. Dostępne, a niezbyt liczne dowody występowania *Harmoniemusik* na Węgrzech wzbogacają jednak znacznie wiedzę o kulturze muzycznej Habsburgów, choć nie sposób uznać tej twórczości za część węgierskiej muzyki tradycyjnej.

Do środowisk dworskich w Tata i Keszthely przenikał repertuar wydawany w Wiedniu i w Niemczech. W zwierciadle praktyki *Harmoniemusik* w tych ośrodkach odbijają się zatem wszystkie dotychczasowe tendencje stylistyczne i gatunkowe, typowe dla Wiednia, Czech i Moraw: transkrypcje i aranżacje, jak i kompozycje oryginalne (*Partity*, *Harmonie*). Poza tym, w mniejszym wprawdzie stopniu niż w Czechach, występują tu też utwory wokalne z towarzyszeniem *Harmonie*.

Na uwagę zasługuje poza tym rozwinięty styl koncertujący w utworach Georga Druschetzky'ego (zbiór *Festetics*), autora, należącego do z najbardziej płodnych twórców partit dętych w historii. Wśród kompozycji, w których zaznaczył się styl koncertujący, znajdują się partity oraz np. *Concerto* na *Clavicembalo principale* i *Harmonie* złożoną z 2 cl., 2 cr., 2 fg..

⁷⁶⁰ Na przykład, za zgodą Georga Druschetzky'ego do jego *Partity* B-dur nr 0/135 (FHS 20), znajdującej się w zbiorze hrabiego Georga Festeticsa z Keszthely, dołączono *Adagio-Allegro* – część skomponowaną w 1807 roku przez czeskiego kompozytora Josepha Drechslera, jako marsz dla upamiętnienia śmierci admirała Horacio Nelsona.

11.1. Styl utworów z Tata i Csákvár w kontekście austro-węgierskiej kultury muzycznej

Kiedy u progu XIX wieku *Harmonisten* zatrudnieni na esterhazowskim dworze rozpoczynali swoją działalność (skupioną wokół rezydencji w Tata i Csákvár⁷⁶¹), w Wiedniu zainteresowanie publiczności wyraźnie skłaniało się ku transkrypcjom i aranżacjom na *Harmonie*. Twórczość oryginalna traciła na znaczeniu, chociaż właśnie w latach 1803-1810 wydano drukiem w stolicy Monarchii najbardziej wirtuozowskie *Partity* Franciszka Kramarza⁷⁶², z których większość weszła do repertuaru *Harmonie* cesarskiej. Moda na transkrypcje oraz koncertowe i wirtuozowskie oktety (tytułowane jako *Harmonie*) Kramarza przeniknęła także do środowiska Eszterházy z Tata.

Utwory pochodzące z tego zbioru są dzisiaj przechowywane w Bibliotece Narodowej Széchényi w Budapeszcie. Transkrypcje dotyczą oper, baletów i uwertur znanych twórców reprezentujących generacje pierwszych dekad XIX wieku: Ludwig van Beethoven, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Daniel François Esprit Auber, Giacomo Meyerbeer, François Adrien Boieldieu, Adalbert Gyrowetz, Ferdinand Páer, Peter Winter, Martin (*La Capricciosa coretta*). Pojawiają się tu także transkrypcje, przywołujące mniej znane opery i balety twórców takich, jak: Louis Joseph Ferdinand Hérold, Joseph Kinsky, Loiseau vom Persuis, Nicolo Isouard, Gallenberg, Luis Antoine Duport. Autorzy transkrypcji to przede wszystkim Friedrich Starke oraz Wenzel Sedlak. Do tej mody nawiązał także dyrektor muzyczny Bernard Menner, przygotowując kilka kompozycji tego typu.

W katalogu utworów przeważają transkrypcje, co oznacza, że spośród charakterystycznych dwóch typów opracowywania obcego materiału muzycznego, oznaczających transkrypcje i aranżacje, to ów pierwszy typ *Harmoniemusik* najbardziej przypadł do gustu w środowisku hrabiów Eszterházy. W niektórych przypadkach owe opracowania odnosiły się do oper i baletów, znanych w

⁷⁶¹ Jeśli uznać okres bernolákovski, to początki sięgają 1800 roku.

⁷⁶² *Harmonie* op. 57, 67, 69, 71, 73, 76, 77, 78, 79, 83 ukazały się drukiem w Wiedniu. Wedle Bastiaana Blomherta i Johna Smita ich powstanie, wedle kolejności ogłoszeń w *Wiener Zeitung*, można datować na lata 1803-1810. (W:) Bastiaan Blomhert, John Smit, wstęp do edycji nutowej pt. *Franz Vinzenz Krommer, Partita in Es, op. 45/2*, Wien-München.

środowisku Tata i Csákvár w oryginale. Na przykład popularność opery *Norma* mogła być powodem sprowadzenia sedlakowskiej transkrypcji tego dzieła na *Harmonie*. Najczęściej spotykanym autorem transkrypcji jest właśnie Wenzel Sedlak, który specjalizował się w sztuce muzycznego opracowania materiału oper i baletów na zestaw *Harmonie*. Jego transkrypcje są niezwykle wymagające pod względem technicznym dla całego zespołu. Sedlak był klarnecistą, przez wiele lat praktykował w zespole jako zastępca Josepha Triebense (później został szefem *Harmonie* księcia Liechtenstein). Znał zatem świetnie możliwości techniczne instrumentów, a także ich właściwości brzmieniowe. Przekład materiału oryginalnego na *Harmonie* jego autorstwa odbywa się ze znajomością najlepiej brzmiących rejestrów instrumentów dętych oraz adekwatnej do ich natury artykulacji. W jednej z jego transkrypcji – opery *Joconda* – znajduje się fragment, w którym w partii klarnetu pojawia się recytatyw, co może oznaczać, że autor starał się zachować muzyczny sens pierwowzoru.

Spora część *Harmoniemusik* to kompozycje oryginalne, które także pochodzą z wiedeńskiego kręgu wykonawczego. Najbardziej zaawansowanymi kompozytorsko utworami z tego kręgu repertuarowego są wydane w Wiedniu utwory Franciszka Kramarza tytułowane jako *Harmonie* op. 69, 71, 73, 76, 77, 78, 79, 83, nieopusowana *Harmonie* o sygn. Z 43623 oraz marsze jego autorstwa. Utwory te współtworzą nieliczny w dziedzinie kompozycji (na to medium instrumentalne) idiom stylistyczny. Ich obecność w repertuarze dowodzi, że działali tu muzycy o umiejętnościach wirtuozowskich, a zespół, który tworzyli, musiał działać regularnie, by osiągnąć odpowiedni poziom współgrynia.

W omawianym zbiorze znajdują się także *Partity* nawiązujące do koncertowej *Harmoniemusik*. Dzieła te dowodzą, iż recepcja *Partit* Kramarza nie była odosobnionym przypadkiem przejęcia ambitnego repertuaru o charakterze koncertowym. Na uwagę zasługują na przykład trzy *Partity* bliżej nieznanego kompozytora, Koniczka – na klasyczny oktet: *Parthia in Disz (Esz)* sygn. MS Mus IV. 1555, B-dur, sygn. MS Mus IV. 1591, A-dur, sygn. MS Mus IV. 1556. W czteroczęściowej *Parthii in Disz* (Allegro, Menuetto, Andante, Allegro Moderato) zaznacza się rozbudowana muzyczna wypowiedź wykraczająca np. poza proste okresy muzyczne i krótkie suitowe części. Na uwagę zasługuje także fakturalne zróżnicowanie temat *Parthii in Disz*, gdzie w początkowym *Allegro* główny temat zaprezentowany jest przez I klarnet, dwa rogi i dwa fagoty. Natomiast łącznik

modulujący do tonacji dominanty oznacza dołączenie obojów i II klarnetu. W odcinku dominantowym odbywają się krótkie imitacje pomiędzy głosami pierwszego klarnetu i oboju. W części II ma miejsce ciekawy instrumentalny dialog, który rozpoczynają klarnety zinstrumentowane dualnie, prezentując motyw posiadający znamiona muzycznego pytania. Po pauzie ósemkowej następuje odcinek, który materiałowo formułuje quasi-odpowiedź; do partii klarnetów nawiązują motywicznie głosy fagotów, po czym formuła ta jest powtórzona przez partie fagotów i rogów.

Ilość części w cyklu (w utworach z Tata) waha się od trzech do pięciu, co można dostrzec w utworach: Carla Kreitha (3 i 5 części), Johannesa Spergera (6 *Partit*, od 3 do 5 części), Johanna Georga Lickla (dwie *Harmonie* i *Quintetto* - czteroczęściowe), a także w dziełach Jana Wendta⁷⁶³. Wyjątek to *Pièces d'Harmonie* Bischa, która jest ośmioczęściowa, sygn. ZR 701/6. Oznaczałoby to syntezę dwóch zasadniczych typów struktur:

- czteroczęściowej lub pięcioczęściowej; będącej pozostałością po suicie francuskiej, z bardziej rozbudowanymi częściami otwierającymi i zamykającymi. Ilość części w tym typie *Partit* zależała najczęściej od wprowadzenia (lub nie) drugiego Menueta bądź dodatkowej części wolnej, czy też części o charakterze tanecznym (albo narodowym - *polonaise*, *à la cozacca*, *tedesco*, *siciliana*).
- trzyczęściowej, pochodzącej od sinfonii włoskiej.

Tak w przypadku utworów oryginalnych jak i transkrypcji najczęstsze typy obsad to sekstet 2 cl., 2 cr. 2 fg. oraz klasyczny oktett 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg.

Istotną część praktyki zespołu to także repertuar marszowy. Dużą liczbę marszy i marszy żałobnych (13), na obsadę dętą i mieszaną, pozostawił Bernard Menner, np. *Marcia funebra*, 2 vl., 2 cr., 2 fg., sygn. MS Mus. IV 1543⁷⁶⁴. Ważną funkcją marszy było uczestnictwo tych form w uroczystościach pogrzebowych. Powstaje jednak pytanie, jakie było zastosowanie marszy, które nie mają charakteru żałobnego. Na podstawie wiadomości o praktyce muzycznej ośrodków arystokratycznych na Węgrzech, ale także w innych rejonach Monarchii, można

⁷⁶³ *Parthia in Disz*, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. MS Mus IV. 1521, (Vento, Mathia?), *Parthia* (Barthia-t ír) *ex B*, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. MS Mus IV. 1582, *Parthia in B*, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. MS Mus IV. 1484. (W:) Kornel Bardos, *A tatai Esterhazyák zené 1727-1846*, Budapest 1978, s. 233-234.

⁷⁶⁴ Z historii działalności muzycznej hrabiów Eszterháza wiadomo, że w przeciwieństwie do książąt Eszterháza, *Harmonie* nie pełniła tu funkcji wojskowej.

założyć, że formy marszowe doskonale nadawały się do rozpoczęcia i zakończenia zarówno prywatnej, jak i publicznej akademii muzycznej. Dlatego też marsze Franciszka Kramarza, a także innych twórców, nie odbiegają pod względem instrumentacyjnym od partit. Tutaj także pojawiają się dzieła instrumentowane kameralnie, np. 3 marsze Kramarza na sekstet 2 cl., 2 cr., fg. (sygn. MS Mus IV. 1700), a także na oktett z trąbkami 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., 2 tr. (sygn. ZR 704). Czynnikiem determinującym ich stylistykę był mocno zaznaczony rytm, co dokonywało się poprzez zastosowanie rytmów punktowanych, które podkreślały kadencjonowanie poszczególnych części marsza (np. AABABA). Marsze te były wewnętrznie różnicowane poprzez wstawienie odcinków, które kontrastowały śpiewnym charakterem materiału melodycznego, czasem redukcją obsady, rzadziej zaś wprowadzeniem molowej tonacji (marsze były w tonacjach durowych).

W zrekonstruowanym przez Kornela Bardosa zbiorze pojawiają się także utwory wykorzystujące obsadę dętą w kontekście muzyki religijnej (żałobne i procesyjne). Podobną praktykę odnajdujemy w takich ośrodkach czeskich jak Czeska Trzebowia i Długi Most. Na przykład w kolekcji z Tata znajduje się *Pange lingua* autorstwa znanego ze zbioru w Czeskiej Trzebowej Johanna Baptista Schiedermayra na SATB 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn.. Régi: 509.és 420 k. áthúzva 341.p.⁷⁶⁵. Analogię z repertuarem czesko-trzebowskim, a także pochodzącym ze zbioru w Długim Moście (czes. Dlouhy Most) przywołuje także utwór Josepha Adlera pt. 4 Hymnen, *Fronleichnams-Proceßion, 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 clarinetten 2 Fagotten und 2 Waldhörner In Musik gesetzt (...)* *Wohlehrwürder dem Hochgelehrten Herrn (H rm) Joseph Adler*.

Struktura hymnów, składa się z czterech części, gdzie podstawą jest tekst łaciński – taki sam, jak w stacjach z Długiego Mostu⁷⁶⁶, lecz poszczególne wersy ułożone są w innej kolejności:

Stacja I

O sacrum convivium In quo Christus sumitur recolitur memoria (Magificat, antyfony 5 – Liber Usualis, s. 810)

⁷⁶⁵ Johann Baptist Schiedermayr, *4 Stationen*, 2 cl., 2 fl., 2 cr., 2 fg., 2 tr., tym. sygn. H 133, Městské Museum, Czeska Trzebowia. Schiedermayr były organistą katedralny z Linzu. (W:) Bernard Höfele, op. cit., s. 144.

⁷⁶⁶ Franz Xavier Süssmayr, *Stations-Lieder in C et Dis*, CATB, 2 cl., 2 fl., 2 ob., fg., 2 cr., 2 cln., timp., sygn. 59 R 3197. Biblioteka Narodowa w Pradze.

Panem coeli dedit Alleluja

Panem Angelorum munducavit homo Alleluja (Ad tertiam, Liber Usualis, s. 790)

Stacja II

(Inc.) *Da pacem Domine...*

Cibavit eos ex adipe Alleluja

Et de Petra, melle saturavit eos, Alleluja (Ad missam, Introit 2, Liber Usualis, s. 790)

Stacja III

(incp.) *Aejuvamos Deus salutaris noster et propter gloriam nominis*

Panem de coelo praestitisti ei Alleluja

Omne delectamentum in se habentem Alleluja (Ad benedictionem ss. Sacramenti, Liber Usualis, s. 806)

Stacja IV

(Inc.) *O salutaris hostia* (Hymn 8, wers 5, Liber Usualis, s. 788)

Educas panem de terra Alleluja

Et vinum laetificet cor homines Alleluja (Ad nonam, Liber Usualis, s. 807)

Oznaczenia części: Andante (Es), Andantino (F), Andante (F), Andantino (F).

Wszystkie części zaczynają się instrumentalnym wstępem, który anonsuje materiał melodyczny przejmowany przez głosy wokalne. Na przykład stacja II rozpoczyna się od prezentacji głównego motywu melodycznego w rogach *a due* (3 takty), później ów motyw pojawia się w głosach wokalnych, wraz z klarnetami i fagotami (w partiach rogów występuje akompaniament utrzymany w długich nutach). Na przestrzeni całego utworu *Harmonie* jest tylko brzmieniowym wzbogaceniem struktury i nie ilustruje treści zawartych w tekście. W fakturze zaznacza się przede wszystkim homorytmiczne i akordowe ułożenie głosów instrumentalnych. Materiał tematyczny prezentowany jest dualnie przez pary tych samych instrumentów.

Owo praktyczne zastosowanie instrumentów dętych w kompozycjach religijnych znalazło także swoje odzwierciedlenie w dwóch pieśniach żałobnych anonimowego autorstwa: ***Trauergesang in B***, SATB, 2 cl., 2 cr., 3 tr., sygn. Régi: 765. k. áthúzva 535. k. oraz ***Trauerlied: Seht ihr Menschen***, B, 2 cl., 2 cr., org., sygn. Régi: 772. k. áthúzva 542.p.

11.2. Stylistyka utworów z repertuaru szkoły György Festeticsa w Keszthely⁷⁶⁷

Podstawą materiałową niniejszych badań był zbiór utworów przechowywany w bibliotece *Helikon* w Keszthely. Alfabetyczny spis 157 dzieł z tego zbioru sporządzony przez Ewalda Preinspergera został opublikowany w 1993 roku w 4. tomie *Musica Pannonica* pt. *Verzeichnis der Noten für Harmonie-Musik und Blasorchester in der Festetics-Sammlung in Keszthely/Ungarn*⁷⁶⁸. Z owego spisu wynika, że *Harmoniemusik*, pochodziła głównie z Austrii i z Niemiec⁷⁶⁹. Wewnątrz zasadniczego podziału tego repertuaru na dzieła oryginalne i nieoryginalne zostały (poniżej) dokonane dodatkowe rozróżnienia porządkujące, których podstawą jest stylistyka kompozycji – najogólniej rzecz ujmując – cykl formalny części⁷⁷⁰.

1. Utwory oryginalne można podzielić na:

a) repertuar marszowy (flety, wielki i mały bęben, etc.): marsze, duety węgierskie na dwa flety i **Partity (5) Carla Kreitha** (sygn. FHS 94 – FHS 102); **marsze Franciszka Kramarza** (FHS 107.); **II Marsches, Josepha Haydna**, 2 cl., 2 cr., 2 fg., 1 tr., sygn. FHS 89; **Marches pour Harmonie, Johanna Christopha Stumpfa**, 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. FHS 133; **Due Marcie Josepha Stadlera** na muzykę turecką, sygn. FHS 129;

b) 'Muzyka serenadowa'⁷⁷¹:

- 63 **Partity** Georga Druschetzky'ego;

⁷⁶⁷ Katalogowy numer utworów rozpoczyna się od skrótu FHS - *Festetics Helikon Sammlung*.

⁷⁶⁸ Ewald Preinsperger, *Verzeichnis der Noten für Harmonie-Musik und Blasorchester in der Festetics-Sammlung in Keszthely/Ungarn*, „Musica Pannonica“, tom 4, Budapest-Keszthely-Oberschützen 1993.

⁷⁶⁹ Istotną częścią zbioru są 63 utwory działającego głównie na Węgrzech Czecha Georga Druschetzky'ego. Utwory te wpisują się w stylistykę utworów wiedeńskich i czeskich i będą analizowane w dalszej części niniejszego wywodu.

⁷⁷⁰ Na marginesie powstaje pytanie, czy w kręgu *Harmoniemusik* możliwe jest przyporządkowanie określonej obsady typu czy też gatunku kompozycji, co mogłoby doprowadzić do gatunkowej specyfikacji (i innego podziału np. omawianego zbioru). Zbiór w Keszthely jest kolejnym dowodem, że jest to zupełnie niemożliwe. Obsadę dobierano swobodnie i nie miała ona wpływu na dobór formy czy gatunku utworu. Partita nie była wykonywana jedynie przez standardowe obsady kwintetu, sektetu czy oktetu, ponieważ pojawiały się partity tureckie korzystające z instrumentarium tureckiego. Także marsze posiadały różnego rodzaju obsady.

⁷⁷¹ Pod tym szerokim pojęciem mogło kryć się w XVIII wieku także wykonawstwo marszy lub repertuaru nieoryginalnego; w tym kontekście jednak chciałbym nieco zawęzić jego pole znaczeniowe – podążając za myślą Güntera Hausswalda, (*Mozarts Serenaden*, op.cit., s. 6) – do gatunków muzycznych takich, jak: *Serenada*, *Divertimento*, *Nokturn*, *Kasacja* oraz *Partita*.

- 'Partity tureckie' wykonywane przez *Harmonie* wzbogaconą o instrumentarium tureckie; *Partita Turco*, Ferdinanda Stückela, 2 cl., 2 fl., 2 cr., 2 tr., wielki i mały bęben, sygn. FHS 132;
- *Harmonie* Franciszka Kramarza w tym utwory dedykowane palatynowi Węgier, sygn. FHS 103- 106;
- Kasacja na ob., cl. cr., fg., sygn. FHS 109 i *Quintetto*, 2 cl., 2 cr., fg., sygn. FHS 110, Johanna Georga Lickla;
- *Grande Serenade tirée des oeuvres de Mozart* na sekstet 2 cl., 2 cr. 2 fg., sygn. FHS 113, oraz *Deux Pièces d'Harmonie* na oktet, sygn. FHS 112, na której także widnieje nazwisko W.A. Mozarta (kompozycje te nie znajdują się w katalogu dzieł kompozytora);
- pojedyncze utwory Franza A. Gebla – *Deux Harmonies* na sekstet 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. FHS 84, Maschka *Serenata* na oktet, sygn. FHS 111, Kühna *Carousel rondo*, 2 ob., 2 cl., 2 cr., fg., cfg. (*fagotto primo*, *Contra-Fagot*), sygn. FHS 108;
- *Tre notturni*, Ernesto Hauslera, 2 cr., 2 fg., sygn. FHS 88;
- *Serenata*, Vincenzo Righiniego, 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. FHS 126;
- *Partita*, Petera Wintera, 2 ob., 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. FHS 148;
- *Partita in Es*, Johanna Wenda (Went), 2 cl., 2 cr., 2 fg., sygn. 147;

2. Transkrypcje i aranżacje.

- a) transkrypcje – rozbudowane kompozycje zawarte w kilku księgach głosowych, gdzie muzycznemu opracowaniu na zespół *Harmonie* ulegają wszystkie lub większość numerów z opery czy baletu. Przykładem są *Pièces d'harmonie* Johanna Christiana Stumpfa. Jest to czterotomowa transkrypcja opery Petera von Wintera *Das unterbrochene Opferfest* (FHS134 - FHS 137). Około połowa zbioru to transkrypcje materiału oper i baletów. Oprócz tego warto odnotować *Miserere* Johanna Philippa Kirnbergera w opracowaniu Georga Druschetzky'ego na SATB, organy i sześciogłosową *Harmonie*, sygn. FHS 93 (obsada: klarnety B lub C, rogi w różnych strojach: C, D, E, F, H i Es);
- b) aranżacje i *potpurri* części z oper, baletów ale także wiazanki marszy, tańców, stylizacje typu *La Chasse*, pojedyncze części: Allegro, Moderato etc., Tego typu wiazanka znajduje się pod sygnaturą FHS 82: *42 arien von verschiedenen Opern, in 6-stimmige Harmonie übersetzt* [!], 2 cl., 2 cr., 2

fg., z adnotacją świadczącą o pochodzeniu tego utworu: *Von Herrn Georg Druschetzky Compositeur bei seiner Eminenz und Primas in Ungarn Graff Joseph Battiany*.

W porównaniu do zbioru z miejscowości Tata, zgromadzony tu repertuar odnosi się do znacznie szerszego zakresu czasowego. W zbiorze znajduje się *Harmoniemusik* z lat 80. i 90. XVIII wieku (*Partity* oraz transkrypcje i aranżacje Georga Druschetzky'ego), wydawnictwa *Harmoniemusik* charakterystyczne dla przełomu wieków (Kreith, Lickl, Kramarz) oraz transkrypcje oper i baletów XIX-wiecznych.

Najliczniejszą reprezentacją osiemnastowiecznej *Harmoniemusik* w Keszthely są utwory Georga Druschetzky'ego (63)⁷⁷². Bogata spuścizna tego twórcy nie doczekała się do tej pory monograficznego opracowania, jak to się stało np. z twórczością Franciszka Kramarza⁷⁷³. *Partity* zgromadzone z biblioteki Helikon w Keszthely to największy zbiór *Harmoniemusik* czeskiego kompozytora, ale i najważniejsze świadectwo tego typu repertuaru wykonywanego na terytorium osiemnastowiecznego królestwa Węgier⁷⁷⁴.

⁷⁷² Liczba utworów *Harmoniemusik* Druschetzky'ego może być znacznie większa. W inwentarzu sporządzonym przez kompozytora dla arcybiskupa Batthyány w 1790 roku spośród 140 *Partit*, 100 jest autorstwa Druschetzky'ego. Eszter Fontana natomiast pisze, że Druschetzky stworzył około 300 utworów *Harmoniemusik*. (W:) Eszter Fontana, *Georg Druschetzky und seine besondere Besetzung für Harmoniemusik*, (w:) *Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, s. 85.

⁷⁷³ Karel Padrta, *František Vincenz Kramář-Krommer. Studie k životopisným a slohovým otázkám*, op. cit., Heinz Ecker, *Der Harmoniemusik von Franz Krommer, Versuch einer kritischer Bestandaufnahme, mit thematischen Katalog*, dysertacja doktorska, Johann-Wolfgang-Goethe Universität, Frankfurt am Main 2001.

⁷⁷⁴ Mimo iż utwory te trafiły do Keszthely przez Zagrzeb, są niewątpliwie związane z działalnością tego twórcy w ośrodkach węgierskich. Nie wiadomo jednak, z którego okresu działalności kompozytora pochodzą. Komponowanie utworów na formację dętą towarzyszyło kompozytorowi zapewne na każdym etapie jego drogi zawodowej, gdyż jego praca związana była z wojskowymi i dworskimi *Harmonien*. W latach 60. Georg Druschetzky pozostawał w służbie wojskowej piechoty *Galizische Linien-Infanterie-Regiment* nr 50, najpierw jako *Pfeiffer*, później zaś jako dyrektor muzyczny. Po odbyciu kilkunastoletniej służby (do ok. 1775) starał się bezskutecznie o cywilną posadę u księcia Kinsky'ego. We wrześniu 1783 roku został członkiem *Wiener Tonkünstler Societät* (stąd prawdopodobnie obecność 42 *Partit* w Bibliotece Towarzystwa). W latach 80. dyrygował orkiestrą księcia Grassalkowitza. Później zaś, współpracował z arcybiskupem Batthyány. Wiadomo także, że około roku 1795 osiedlił się w Budzie, gdzie z czasem został kompozytorem nadwornym palatyna Josepha. W tej służbie pozostał do śmierci - w dniu 6 sierpnia 1819 roku. (W:) Dorrotja Somorjay, op. cit., s. 19-20. Kompozycje zgromadzone w Keszthely trudno raczej przypisać do lat pracy w muzyce regimentowej (może z wyjątkiem marszy znajdujących się pod sygnaturą FHS 83). Mogą zatem być owocem służby u Grassalkowitza, arcybiskupa Batthyány lub palatyna Josepha. Za wskazówkę mogą posłużyć dwie inskrypcje umieszczone na keszthelskich materiałach nutowych. Pierwsza to wzmiankowana adnotacja na wiązance 42 arii – *Von Herrn Georg Druschetzky Compositeur bei seiner Eminenz und Primas in Ungarn Graff Joseph Battiany*, druga to adnotacja znajdująca się na specyfikacji spadku pozostawionego hrabiemu przez zagrzebskiego prawnika Johanna Gallyusa w 1802 roku. Pod numerem 11. można przeczytać *In dem Kasten befinden sich Musikalien erstens ein Harmonischer Divertimento unter dem Nr. 11 welches Divertimento in 61 Stück sich befinden und von dem berühmten herrn*

Język muzyczny Georga Druschetzky'ego jest typowy dla epoki klasycyzmu, a zatem do jego *Partit* przeniknęły formy obecne w ówczesnej *Unterhaltungsmusik* (muzyce rozrywkowej) oraz w kameralistyce. Są to: forma sonatowa, menuet, rondo, części będące narodowymi stylizacjami (*siciliana*, *polonaise*, *gigue*) oraz wariacje. W niektórych kompozycjach zdarzają się nawiązania do muzyki myśliwskiej oraz wpływy muzyki marszowej. W *Partitach* przeważa czteroczęściowa struktura utworu. Pięćdziesiąt spośród 63 *Partit* posiada cztery części: *Allegro-Menuetto-Andante-Finale* (*Rondo*, *Allegro*). Niektóre *Partity* rozpoczyna wolny wstęp (*Adagio*), natomiast część ostatnia przybiera postać wariacji⁷⁷⁵. W kolekcji znajdują się także *Partity* trzyczęściowe. Cykl sześcioczęściowy pojawia się jedynie w przypadku ośmiu *Partit*. Można zatem zaobserwować tu recepcję modelu o proveniencji suity francuskiej, która ewoluowała w stronę cyklu symfonicznego oraz typ nawiązujący formalnie do trzyczęściowej *sinfonii* włoskiej.

Na uwagę zasługują rozmiary części utworów, które znamionuje bardziej rozwinięta i obszerna narracja muzyczna. Wedle Dorotty Somorjay ta cecha jest szczególnie widoczna na tle innych *Partit* twórcy (24 pięcioczęściowe oraz 17 siedmioczęściowych) znajdujących się bibliotece Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego, o wiele skromniejszych harmonicznie i formalnie: *To proste, okazjonalne kompozycje składające się z krótkich 30-50 taktowych części*⁷⁷⁶. Są to spostrzeżenia zgodne z prawdą, lecz w istocie dotyczą cech zewnętrznych utworów. Warto jednak zastanowić się nad tym, co w sferze muzycznej sprawia, że z jednej strony mamy do czynienia z prostymi formami (np. binarnymi) opartymi na nieskomplikowanym dążeniu z toniki do dominanty i odwrotnie, z drugiej zaś z bardziej rozwiniętą strukturą muzyczną. W przekonaniu autora niniejszej pracy

Capellmeister S[feiner] Königl[ichen] Hoheit Joseph Palatin in Ungarn Hans Georg v. Druschetzky componi[e]rt worden. Zagadnienie pochodzenia utworów z Keszthely wymaga zapewne dalszych badań. Jeśli bowiem większa część tego zbioru pochodzi ze środowisk arcybiskupa i palatyna Josepha to utwory te mogą być częścią zagubionych kolekcji muzycznych.

⁷⁷⁵ Wedle spostrzeżeń dokonanych przez Dorotę Somorjay, jeśli w strukturze utworu nie ma części wolnej, to część otwierająca jest utrzymana w rytmie umiarkowanym (*Allegro moderato*). Jeśli zaś nie ma menueta, wówczas finał to część taneczna. (W:) Ibidem.

⁷⁷⁶ Dorottya Somorjay, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, op. cit., s. 22. Jest to oczywiście trafna analiza, z tym wszakże zastrzeżeniem, że wszystkie, a przynajmniej większość tego rodzaju kompozycji było okazjonalnych. Ta grupa partit wiązana jest z kręgiem muzycznym księcia Schwarzenberg. Informacje na ten temat znajdują się w rozdziale dotyczącym stylu *Harmoniemusik* w Wiedniu.

kluczowe jest zastosowanie odmiennej koncepcji wykorzystania wielogłosowej faktury muzycznej. Otóż w *Partitach* znajdujących się w bibliotece Helikon, owe wymienione formy (sonatowa, wariacje, rondo, menuet, etc.) realizowane są przez strukturę sześciu niezależnych głosów instrumentalnych⁷⁷⁷. To zaś stwarza szansę na niemal równorzędny udział wszystkich instrumentów w muzycznym toku utworu, w efekcie zaś poszerza rozmiary muzycznej wypowiedzi i niewątpliwie zbliża ten krąg repertuarowy do idei muzyki kameralnej.

Uniezależnienie się poszczególnych instrumentów otworzyło drogę ku realizacji idei współzawodnictwa. Odbywa się to na rozmaitych płaszczyznach. Przede wszystkim w relacjach pomiędzy pojedynczymi głosami i parami instrumentalnymi. Fakturalnemu zderzeniu ulegają bowiem grupy instrumentów z tych samych rodzin (np. głosy klarnetów przeciwstawione głosom fagotów) lub różnorodne konstelacje brzmieniowe (np. drugi klarnet i drugi fagot).

Struktury melodyczne, powierzone, np. dialogującym ze sobą klarnetom i fagotom są zróżnicowane artykulacyjnie bądź rytmicznie, co stwarza wrażenie wartkiej, a niekiedy pełnej humoru akcji muzycznej. Oto przykład zestawienia par instrumentalnych o różnych typach podziału rytmicznego (ruch szesnastkowy i triolowy):



⁷⁷⁷ Określenie to zostało użyte przez Rogera Hellyera odnośnie wczesnych oktetów Roberta Eichnera, które wedle tego autora, mimo obsady oktetu nie tworzyły prawdziwej struktury ośmiogłosowej, ponieważ poszczególne partie instrumentalne były zdawajane unisono.



Przykład 14. Georg Druschetzky, *Partita in Es*, część V: *Andante con variazioni*, takty 16-23, FHS 39, sygn. 0/126, partytura – fotografia.

Przykładem kontrastu artykulacyjnego jest fragment z *Partity in B*, FHS 20 (0/135). W krótkim przetworzeniu części pierwszej, motywowi opadających ósemek w partiach klarnetów odpowiadają głosy fagotów. Ich partie zaczynają się wprowadzić repetycją *non legato*, lecz później również pojawiają się opadające ósemki, ale w artykulacji *legato*⁷⁷⁸.



Przykład 15. Georg Druschetzky, *Partita in B*, część I, *Allegro assai*, takty 65-68. FHS 20, sygn. 0/135, partytura – fotografia.

⁷⁷⁸ Na nagraniu tej *Partity* przez *Budapest Wind Ensemble* partie fagotów grają *staccato*. W moim przekonaniu ów kontrast byłby wyraźniejszy, gdyby artykulacja repetycji w fagotach była zbliżona do artykulacji skrzypcowego *détaché*. Nagranie – płyta pt. *Druschetzky Harmoniemusik*, Hungaroton Classic, nr płyty HCD 31618.

W zastosowaniu niejednorodnych konstelacji brzmieniowych istotne jest połączenie głosów różnych instrumentów, np. klarnetu i fagotu. Część II *Romance-Andante Partity in Es*, rozpoczyna się w podobny wielu partitom sposób. Głosy klarnetów *a due canti* wprowadzają główną myśl tej części – jest to krótka formuła melodyczna powtórzona czterokrotnie – dwukrotnie przez głosy klarnetów, a następne dwa razy przez głos drugiego klarnetu i pierwszego fagotu, przy akompaniamencie reszty instrumentów (rogów, głosów pierwszego klarnetu i drugiego fagotu). Połączenie głosu klarnetu i fagotu prezentujących śpiewny temat *Romance* stwarza nową barwę dźwięku:





Przykład 16. Georg Druschetzky, *Partita in Es*, FHS 13 (0/134), część II, *Romance-Andante*, takty 1-12.

Warto także wspomnieć, że pary głosów instrumentalnych najczęściej występują w relacji *a due* – jak w pierwszych 8 taktach powyższego przykładu. Poza tym bardzo często funkcjonują w strukturze homofonicznej – pierwszy głos jako *solo*, drugi w roli akompaniamentu, przy czym na uwagę zasługuje różnorodność rytmiczna tego rodzaju zestawień. Oto temat *Tria* z V. części, *Menueta*, *Partity in Es*, FHS 13 (0/134):





Przykład 17. Georg Druschetzky, *Partita in Es*, część V: *Menuet-Trio*, takty 24-32, FHS 13, sygn. 0/134, partytura – fotografia.

Powyższe przykłady pokazują różne sposoby kształtowania relacji pomiędzy parami instrumentalnymi oraz pojedynczymi głosami różnych instrumentów w *Partitach* Georga Druschetzky'ego. Owe techniki instrumentacyjne świetnie nadają się do realizacji, np. idei współzawodnictwa. Dzieje się tak w *Particie in Es (Concerto en Es)*, FHS 13 (0/134), która jest właściwie koncertem klarnetowym z towarzyszeniem *Harmonie* (na zeszytach głosowym tego

instrumentu znajduje się adnotacja *principale*). Jest to utwór interesujący z kilku względów. Składa się z trzech obszernych części: *Allegro* (232 takty), *Andante-Romance* (92 t.), *Rondo Nazionale* (299 t.). W pierwszej części trudno wyszczególnić charakterystyczne odcinki formy sonatowej. Stworzone tu zostały dwa obszary tematyczne, które można zakwalifikować do grupy I i II tematu. Opracowanie pierwszego tematu charakteryzuje się ścisłą współpracą *a due* głosu pierwszego i drugiego klarnetu, w temacie drugim zaś dostrzec można wyraźniejszą dominację melodyczną pierwszego głosu klarnetowego. Słychać tu zatem wyraźnie fakturalne zróżnicowanie oznaczające koncepcję homofonicznego kształtowania materii dźwiękowej z jednej strony oraz solistycznej roli instrumentu *principale* z drugiej.

Interesujące są sposoby przenikania owych dwóch koncepcji. Myśli muzyczna wchodząca w zakres grupy pierwszego tematu, zaprezentowana *a due* przez partie klarnetów, przenika do pozostałych głosów. W quasi-repryzie myśl ta zapoczątkowana jest przez dwa klarnety, wkrótce jednak ów materiał zostaje zaprezentowany paralelnie w głosie drugiego klarnetu i pierwszego fagotu, zyskując w ten sposób nową, niejednorodną brzmieniowo szatę dźwiękową⁷⁷⁹.

Część trzecia tej *Partity* to *Rondo Nazionale*, w którym poszczególne kuplety stanowią narodowe stylizacje: *Andantino alla francese*, *Polonese*, *Tedesco*, *Inglese* (nie ma *Ungarese*⁷⁸⁰). Owe stylizacje w bardzo ogólny sposób odwołują się do stylów narodowych. Właściwie, jedynie w części *alla francese*, przypominającej francuskie fanfary, oraz *Polonese*, w której rytmika głównego motywu przypomina nieco polonez, tytuły znajdują uzasadnienie muzyczne. Te kuplety jednak, ze względu na ruch triolowy, stanowią wyraźny kontrast wobec tematu rondo utrzymanego wyraźnie w rytmice dwudzielnej (przypominającej czeską polkę).

Wybrane przykłady to tylko część bogatej palety pomysłów instrumentacyjnych w sześciogłosowej *Harmonii* zastosowanych w utworach

⁷⁷⁹ Zabieg, w którym część materiału tematycznego pierwszego klarnetu oddana jest na korzyść zestawienia II klarnetu i I fagotu, jest dość częsty w *Partitach* Druschetzky'ego. W tej *Particie* dochodzi on do głosu jeszcze kilkakrotnie, oznaczając także prezentacje partii wirtuozowskich (gam i pasaży) na tle materiału z pierwszego tematu realizowanego przez II klarnet i I fagot.

⁷⁸⁰ Jednak nawiązania węgierskie można znaleźć wśród dzieł Druschetzky'ego, np. *Rondo. Fresco Hungaria*, *Rondo. Fresco Hungaria No. 7*, *Marcia ungaria*. Numery 13-15 na płycie pt. *Druschetzky Harmoniemusik*, Hungaroton classic, nr płyty HCD 31618.

przez Georga Druschetzky'ego. Warto podkreślić dążność kompozytora do poszerzania możliwości wyrazowych instrumentów dętych. Oznacza to, iż wirtuozowskie pasaże, przebiegi diatoniczne, rozłożone akordy – elementy, często używane jako formuły akompaniujące bądź doprowadzające do kadencjonowania, występują nie tylko w partiach klarnetów ale także rogów i fagotów. W tym kontekście warto dodać, że w niektórych fragmentach indywidualne partie instrumentalne zostały pomyślane z dbałością o wykorzystanie naturalnych właściwości brzmieniowych instrumentów dętych. Przykładem jest głos fagotu, którego możliwości wyrazowe, dzięki zmianom konstrukcyjnym, jakie nastąpiły na przestrzeni baroku i klasycyzmu, zostały znacznie poszerzone. Jego rola nie ograniczała się już jedynie do realizacji podstawy harmonicznego. W *Partitach* Druschetzky'ego głosy fagotów, są równoprawnymi uczestnikami muzycznego dyskursu, ich kantylenowe właściwości stają się naturalnym argumentem w muzycznej dyskusji instrumentów.

Uniezależnienie się głosów instrumentalnych i wynikający z tego faktu kameralny dyskurs instrumentów współtworzą indywidualny i idiomatyczny charakter twórczości Druschetzky'ego. Jest on także widoczny w *Partitach* koncertujących oraz utworze z *clavicembalo principale* (*Concerto*, FHS 11, 0/139) znajdującym się w keszthelowskim zbiorze. Jest to utwór składający się z trzech części *Allegro* (Es) – *Andante* (B)-*Variazioni*(Es). Jego faktura jest całkowicie zdominowana przez koncertową rolę instrumentu klawiszowego; np. istotną rolę w kształtowaniu formy struktury części pierwszej pełni akordowy motyw początkowy, stanowiący główną myśl muzyczną *allegro*. Jest ona podstawą pracy motywicznej w partii fortepianu, w głosach I klarnetu i I fagotu (jedynie te głosy bezpośrednio nawiązują motywicznie do partii fortepianowej). Drugi temat pojawia się w partii prawej ręki fortepianu i jest skonstrastowany z poprzednim poprzez charakter solistyczny i wirtuozowski. Oba tematy są wykorzystane w przetworzeniu. Głosy instrumentów dętych z jednej strony dublują materiał lewej ręki fortepianu, np. w miejscach, gdzie pojawia się tam ów motyw akordowy, z drugiej natomiast, wirtuozowskie partie klarnetu i fagotu pełnią rolę łącznikową, jak na przykład we fragmencie sprzed reprzyzy w części pierwszej.

W części *Andante Harmonie* pełni rolę drugoplanową, stając się jedynie kolorystycznym dopełnieniem partii fortepianowej. Jedynie I fagot i I klarnet biorą udział w prezentacji głównych tematów części.

Konstrukcja wariacji pozwala na aktywniejszy udział par instrumentalnych. W czwartej wariacji temat ulega przekształceniom w głosach klarnetów. Pierwszy głos prezentuje partię solistyczną, drugi natomiast to akompaniament oparty na rozłożonych akordach. Piąta wariacja to ciekawy pomysł zastosowania przebiegów gamowych w ruchu opadającym w partii fortepianu; ta struktura pojawia się także w głosach klarnetów. Kolejne wariacje powierzone są na zmianę fortepianowi i wybranej parze instrumentów dętych (6 – fortepian, 7 – rogi, 8 – fortepian, 9 – fagoty). W dziesiątej wariacji, opartej na oktawowym strukturze w partii fortepianu, głosy klarnetów i fagotów poprzez rytm ósemek w artykulacji staccato nawiązują do oktawowych współbrzmień w ruchu opadającym w partii fortepianowej. W jedenastej wariacji dominuje głos fortepianowy, z którym dialog, oparty na diatonicznych przebiegach gamowych, nawiązuje I klarnet i I róg. Wariacje są zakończone fermatą na akordzie tonicznym w drugim przewrocie; w tym miejscu rogi anonsują motyw rozbudowanej kadencji o charakterze symfonicznym. Kadencja to popis fortepianu; w środku pojawia się nieco zaskakujące solo pary rogów.

Concerto na fortepian (lub *clavicembalo*) i sześciogłosową *Harmonie* stwarzało niewątpliwie okazję do popisu dla pianisty. Jednakże partie instrumentalne nie stanowią tu jedynie akompaniamentu, lecz są wyrazicielami korespondujących z partią fortepianu muzycznych treści. Przejawia się to:

- w udziale instrumentów dętych w pracy motywicznej w części pierwszej oraz w korespondencji z I. klarnetem w *Andante*;
- w powierzeniu części wariacyjnych parom instrumentów dętych oraz w wariacjach, w których jeden pomysł muzyczny realizowany jest wspólnie, np. przez fortepian i dwa klarnety (przy akompaniowaniu pozostałych partii instrumentalnych)⁷⁸¹.

⁷⁸¹ Na marginesie można także wspomnieć, że np. w miejscach pauz, na głosie fortepianowym naszkicowane są główne partie instrumentów dętych. W zeszytach głosowych klarnetów czy fagotów pojawiają się również fragmenty partii fortepianowej. Są to rzecz jasna wskazówki czysto wykonawcze, lecz ich obecność świadczy o potrzebie ścisłego współdziałania zespołu *Harmonie* i pianisty.

Wśród *Partit* Druschetzky'ego, w zbiorach biblioteki Helikon w Keszthely, znajduje się także kompozycja, w której zastosowany został efekt echa. Podobny utwór znajduje się również w zbiorach Biblioteki Wiedeńskiego Towarzystwa Muzycznego. Inaczej jednak przebiega realizacja tego pomysłu w obu dziełach. W „wiedeńskiej”, ośmiogłosowej *Particie* (sygn. VIII/38670) efekt echa został osiągnięty pomiędzy pierwszymi a drugimi głosami poszczególnych partii instrumentalnych, tzn. głos pierwszy pełni rolę wiodącą, drugi natomiast wtóruje mu na zasadzie „echa”. W keszthelowskich kompozycjach natomiast (*Echo Partie en G*, FHS 15 - 0/137 oraz *Echo Partie en D*, FHS 16 - 0/143) całe sześciogłosowe struktury są powtórzone jako „echo” dzięki nagłej zmianie dynamicznej forte-piano. Wówczas na partii rogów znajdują się w tych miejscach oznaczenia *echo*, *senza* lub *solo*, w pozostałych głosach zaś określenia dynamiczne, np. *piano*.

Oprócz *Partit* godzi się poświęcić nieco uwagi nieoryginalnej twórczości Georga Druschetzky'ego. W zbiorze w Keszthely znajdują się:

a) transkrypcje:

- opery *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta, FHS 114 (18 numerów), 2 cl., 2 cr., 2 fg.;
- *Priester Marsch aus der Oper Die Zauberflöte* FHS 115, 2 cl., 2 cr., 2 fg.;
- utworów religijnych: *Miserere* Johanna Philippa Kirnbergera, FHS 93⁷⁸², SATB, 2 cl., 2 cr., 2 fg., org.;

b) aranżacje:

- 82 arii z różnych oper FHS 82, 2 cl., 2 cr., 2 fg.;
- *Divertissement sur Differentes Pièces*, FHS 83, zbiór różnych części: marszy, stylizacji narodowych (np. *Polonaise*), poza tym aranżacje arii, ariett, *La Chasse*, etc, 2 cl., 2 cr., 2 fg.

⁷⁸² Poza tym znana jest transkrypcja *Stworzenia świata* Josepha Haydna: *La Creation del Sig. Joseph Haydn. Accomodata Nel'Harmonia di Giorg. Druschetzky*, Wien Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, sygn. VII/40509.

Obsada *Harmonie* pojawia się także w utworach religijnych Druschetzky'ego⁷⁸³. W zbiorze w Keszthely znajduje się transkrypcja *Miserere* Johanna Philippa Kirnbergera na SATB, sześciogłosową *Harmonie* i organy. Kompozycja składa się z czternastu części poprzedzonych introdukcją w partii organów. Formalnie głosy klarnetów i klarnetów basetowych oraz fagotów (niektóre numery przeznaczone są na klarnety 'rożki' basetowe in F) nawiązują do partii wokalnych. Na przykład część trzecia ma strukturę łukową, w której głosy wokalne oraz partie klarnetów basetowych i fagotów prezentują sekundowy motyw wznoszący do punktu kulminacyjnego (na zasadzie figury *anabasis*). Po fermacie, ów motyw sekundowy, tym razem w inwersji, w partiach wokalnych i dętych pozwala na diatoniczno-chromatyczne zejście do toniki (*katabasis*).

Dołączenie instrumentów dętych do głosów wokalnych ma w tej transkrypcji znaczenie jedynie kolorystyczne, jak np. w części 11, gdzie następuje redukcja obsady. Partie tenoru i basu dublowane są przez klarnety basetowe, co mogło stwarzać ciekawe współbrzmienie. Partie instrumentów dętych towarzyszą głosom wokalnym w strukturach homorytmicznych, tworząc bloki akordowe. Owej transkrypcji przyświecała zapewne odmienna (niż w *Partitach*) koncepcja instrumentacji, w której ważne było klarowne przedstawienie treści religijnych. Faktura tej transkrypcji nie wykazuje niezależności melodycznej znanej z *Partit*.

Harmoniemusik wykonywana na dworze hrabiego Festeticsa prezentowała wszystkie popularne odmiany tej twórczości. Najbardziej znaczące artystycznie są *Partity* Druschetzky'ego. Różnorodność użytych przez kompozytora form, ujętych w interesującej szacie instrumentalnej, dowodzi, jaki potencjał muzyczny krył się w najczęściej wykorzystywanym przez tego twórcę sekście instrumentalnym.

⁷⁸³ Znanych jest poza tym wiele utworów religijnych, których trzonem obsadowym, poza głosami wokalnymi, jest zespół *Harmonie*. Są to: Msza D-dur (wykonana pod koniec lipca 1791 roku w bratysławskim kościele św. Salwatora przez zespół *Harmonie* arcybiskupa Batthyány), *Miserere a Corno di Basetto e Clarinetto I.II.*, *Corno I.II.*, *Fagotto I.II.*, Biblioteka Szechenyi w Budapeszcie, sygn. MS Mus. 1598, *Te Deum A 2 Oboe, 2 Clarinetti, Clarinetto in Es ad lib.*, *2 Corni, 2 Fagotti e Contra, 2 Clarini ad lib.*, *Trombone basso ad lib.*, Biblioteka Szechenyi w Budapeszcie, sygn. Ms. Mus. 1536.

Część IV
***HARMONIEMUSIK* – MUZYCZNY EMBLEMAT**
EPOKI

12. Rola społecznych uwarunkowań w artystycznym rozwoju

Harmoniemusik

Wszechstronne badania fenomenu *Harmoniemusik* wykazały obecność tej praktyki w najważniejszych sferach XVIII-wiecznego życia muzycznego, a geograficzny zasięg tego zjawiska świadczy o jego niemal bezprecedensowej powszechności. Trudno bowiem znaleźć wśród ówczesnych obsad wykonawczych niezmienną konstelację instrumentalną, która przenikałaby do odmiennych kręgów społecznych na przestrzeni całego XVIII wieku, a gdzieś tam także w I połowie XIX wieku (*Harmoniemusik* brneńskich augustynian, *Militär-Harmoniemusik* ośrodka w Rudolstadt). Jest to sytuacja niezwykle interesująca badawczo, lecz wymaga podjęcia próby usystematyzowania zagadnienia owej wielokontekstowości *Harmoniemusik*. Kluczowe wydaje się zaobserwowanie, czy i w jaki sposób – owe różne środowiska społeczne wpłynęły na muzyczną złożoność tego kręgu twórczości. Jest to zabieg konieczny, tym bardziej, że w toku XVIII stulecia stopień zaangażowania wojska, kościoła, dworu i miasta w artystyczny i społeczny kształt tych zespołów przedstawiał się na tyle różnie, że można określić etapy rozwoju tej sztuki muzycznej, w zależności od tego, które środowisko miało akurat decydujący wpływ na losy *Harmoniemusik*:

Wydaje się, że można wyróżnić w tym procesie trzy etapy. Etap pierwszy wiązał się z pojawieniem się muzyków określanych mianem oboistów w środowisku wojskowym i dworskim (podwójna rola oboistów jako dworskich i wojskowych). W sferze muzycznej ten etap charakteryzował się wykonawstwem utworów użytkowych, ściśle związanych z kontekstem wykonawczym. Etap drugi oznacza krystalizację stylu *Harmoniemusik* i jego autonomizację w środowisku kultury dworskiej. W muzyce dokonała się synteza tradycji muzyki funkcjonalnej i stylu klasycznego. Natomiast etap trzeci stanowi zmierzch klasycznej *Harmoniemusik* jako rezultat przemian politycznych. Zaznaczyło się wówczas przekształcenie *harmonii dętych* w orkiestry wojskowe, co doprowadziło do utraty idiomu brzmieniowego tego kręgu twórczości muzycznej.

Owe etapy zostały tu wyszczególnione, by uwyraźnić koncepcję, iż – wprawdzie w różnych zakresach czasowych i w odległych od siebie ośrodkach muzycznych, także pomimo wielokontekstowego funkcjonowania *Hautboistenbanden* – doszło w pewnym momencie do krystalizacji autonomicznej

Harmoniemusik, określanej dziś mianem klasycznej. Wówczas charakter muzyki kształtowało w istocie grono arystokracji, w kilku przypadkach niemal bezpośrednio kreujące także praktyczną działalność owych zespołów. W tym kontekście warto przytoczyć opinię Otto Biby, przedstawioną w artykule pt. *Beobachtungen zur österreichischen Musikszene des 18. Jahrhunderts*⁷⁸⁴: *To, co przede wszystkim było obsadą typową dla muzycznego gatunku Feldmusik, uległo rozszerzeniu i przewartościowaniu. Emancypacja gatunku [Feldmusik] z Militärmusik do dworskiej muzyki kameralnej doprowadziła do konfrontacji z innymi oczekiwaniami artystycznymi, a co za tym idzie, do innych zadań kompozytorskich*⁷⁸⁵. Ta ogólna opinia wyrażona w szerszym kontekście, tyczącym przemian *austriackiej sceny muzycznej w XVIII wieku*, wymaga głębszego zastanowienia i próby wyjaśnienia następujących kwestii: na czym polegała zmiana oczekiwań i kryteriów estetycznych⁷⁸⁶; jakie czynniki określiły owe zmiany oraz jak przedstawiały się nowe zadania kompozytorskie. Odpowiedzi na te pytania przybliży omówienie rozróżnionych wyżej etapów.

12.1. Podwójna rola oboistów w środowisku dworskim i wojskowym

Wedle opinii Achima Hofera, dychotomiczne ujęcie zagadnienia początków *Harmoniemusik*, w którym albo środowisko dworskie, albo wojskowe wytworzyło tę praktykę, jest nieuzasadnione, ponieważ te same utwory wykonywane były przez *Hof-* i *Regiments- Hautboistenbanden* (dworskich i regimentowych oboistów⁷⁸⁷). W przekonaniu wielu autorów kluczowym faktem, decydującym o powstaniu

⁷⁸⁴ Otto Biba, *Beobachtungen zur österreichischen Musikszene des 18. Jahrhunderts*, (w:) *Österreichische Musik – Musik in Österreich*, red. Elisabeth Theresia Hilscher, *Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, („Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft“, nr 34) Tutzing 1998, s. 213-230.

⁷⁸⁵ *Die Emanzipation der Gattung von der Militärmusik zu höfischer Kammermusik führte zu anderen künstlerischen Erwartungen an sie und für den Komponisten zu anderen Aufgaben.* (W:) Ibidem, s. 217.

⁷⁸⁶ Warto zastrzec, że nie we wszystkich ośrodkach wyraźnie rozgraniczono działalność zespołów *Harmonie* w dwóch sferach. Na przykład w Rudolstadt (w Niemczech) dopiero u progu XIX wieku książę wydał specjalny memoriał rozdzielający obowiązki dworskich i wojskowych (oraz miejskich) oboistów.

⁷⁸⁷ Achim Hofer, *Geburtsmomente der Harmoniemusik, Beispiele – Perspektiven*, op. cit., s. 38. Repertuar pochodzący z I połowy XVIII wieku od samego początku występowania tych formacji był bardzo zróżnicowany. Oprócz typowo funkcjonalnego (marsze), wedle Davida Whitwella, utwory znajdujące się w kolekcji *Sonsfeldsche Musikaliensammlung* z 1720 roku stanowią przykłady *Kunstmusik*.

pierwszego składu, który można by uznać za *Harmoniemusik*, jest dołączenie do barokowego składu obojowego waltorni⁷⁸⁸, wywodzących się z popularnej w XVIII wieku *Jagdmusik* i *Hornmusik*. Z przedstawionych informacji wynika, że stać się to mogło już w latach 20. XVIII wieku (Rudolstadt – 1729, Sachsen Gotha Altenburg – zakup waltorni w 1714 roku). Doniosły ów fakt uznany jest równocześnie tylko za czysto obsadową, wręcz techniczną właściwość sprzyjającą uformowaniu *Harmonie*. A przecież waltornie tworzyły odrębne zespoły wykorzystywane w środowisku dworskim przy okazji tak popularnych łowów i polowań. *Jagdmusik* funkcjonowała często równolegle z *Tafelmusik* (jeszcze w latach 80. na dworze w Oettingen-Wallerstein Paul Wineberger piastował stanowisko dyrektora *Tafel-* i *Jagdmusik*). **Możliwe zatem, że w procesie powstawania podstawowego składu instrumentalnego, który przybrał w drugiej połowie XVIII wieku postać *Harmoniemusik*, sytuowanym powszechnie w refleksji historyczno-muzycznej na pograniczu środowiska wojskowego i dworskiego, ‘decydujące słowo’ należało jednak do muzyki myśliwskiej, uprawianej w kręgu kultury muzycznej arystokracji.**

Jeśli jednak możliwe byłoby nawet określenie środowiska, w którym narodziła się *Harmoniemusik*, to dla jej losów w XVIII wieku nie miałoby to większego znaczenia. O wiele bardziej istotna jest działalność oboistów w różnych kontekstach środowiskowych. Autorzy wczesnych kompozycji pochodzących z końca lat 50., a także z lat 60. (a działo się tak również w toku dalszego artystycznego rozwoju kierunku) nawiązywali do funkcjonalnego repertuaru, jaki w środowisku wojskowym i dworskim wykonywali oboiści. Potwierdza to, m. in. opinia Jiříego Sehnala wyrażona w kontekście *Harmoniemusik* na Morawach: (...) *w starej Particie na pierwszym miejscu stał marsz, który długo był przypomnieniem wojskowych korzeni Harmonie*⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ Powstaje pytanie: dlaczego, w składzie obojowym na dobre zagościły waltornie, a nie równie popularne trąbki; wszak eksploracje zbiorów muzycznych przeprowadzone przez Davida Whitwella, Renate Hildebrand i Achima Hofera dowiodły, że istnieje spora grupa utworów, w których to trąbka została dołączona do zespołu ‘obojowego’. Jednak, po pierwsze, w tych utworach do 2 obojów i fagotu dodawana była jedna trąbka, po drugie zaś jej partia traktowana była quasi-solistycznie; pozostałe instrumenty zaś stanowiły akompaniament. A zatem do zespołu obojowego nie weszły dwie trąbki, lecz jedna, która – jak się okazuje – nie wtopiła się w brzmieniową fakturę zespołu, pełniąc rolę instrumentu *principale*. Dołączenie trąbek było niemożliwe także z uwagi na znacznie szerszy zakres wolumenu brzmieniowego tego instrumentu, który zdecydowanie górował nad głośnością instrumentów podwójnostroikowych. Natomiast nieco stłumione brzmienie waltorni znacznie lepiej wtopiło się w dźwiękowy diapazon obojów i fagotów.

⁷⁸⁹ Jiří Sehnal, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, op. cit., s. 135.

Najważniejsze gatunki i formy muzyki funkcjonalnej, które wpłynęły na język muzyczny wczesnych partit na *Harmonie*, to:

- a. suita francuska, jako reprezentantka muzyki rozrywkowej; z niej przejęto wieloczęściowy cykl formalny, a także wykorzystano narodowe stylizacje taneczne;
- b. marsze oraz części marszowe;
- c. pierwiastki muzyki myśliwskiej (która funkcjonowała w niektórych ośrodkach takich, jak Oettingen-Wallerstein czy dwór księcia Lobkowitz, równolegle z wczesnymi formacjami nazywanymi *Tafelmusik*).

Od strony muzycznej zastosowanie elementów suity, marsza i wprowadzenie instrumentów myśliwskich odznaczało się prostotą i ograniczonymi środkami kompozytorskimi. Co jednak bardziej istotne, stworzone zostały w ten sposób - by posłużyć się nomenklaturą z zakresu semiotyki muzyki – teksty kulturowe⁷⁹⁰. Części marszowe, pierwiastki myśliwskie, elementy czysto rozrywkowe (np. taneczne), konstytuujące owe teksty, tworzyły dość swobodnie koncyptowaną konstrukcję formalną, ujętą w wieloczęściowy cykl nawiązujący do suity francuskiej. Wówczas doszło do wyabstrahowania konkretnych struktur i form muzycznych z ich funkcjonalnego kontekstu⁷⁹¹ (marsz – kontekst wojskowy, elementy myśliwskie – polowanie). Co więcej, muzyczny efekt owych nawiązań do funkcjonalnych korzeni został właśnie wzmocniony po przeniesieniu ogniska tej praktyki muzycznej w krąg dworski⁷⁹².

Partity na instrumenty dęte, w których obsadowym trzonem były waltornie stanowiące brzmieniowy emblemat muzyki myśliwskiej, zawierały marsze i części

⁷⁹⁰ Wedle tej terminologii w utworze muzycznym współlistnieją teksty: muzyczny (koncepcja utworu), dźwiękowy (wykonanie), słuchowy (wrażeniowy) oraz kulturowy (recepji w kręgu danej kultury). Wedle tej koncepcji w praktyce historii muzyki wszyscy uczestnicy etapowego ciągu przebiegu muzycznej informacji mogą zamieniać swoje 'miejsca'. Wykonawca może przyjąć postawę twórcy, słuchacz stanąć na pozycji świadomego krytyka. Mieczysław Tomaszewski pisze, że muzyka z zakresu *Unterhaltungsmusik* była komponowana przy operowaniu tekstem słuchowym (wrażeniowym), chodziło o muzykę o odpowiednim charakterze – przyjemną w słuchaniu. (W:) Mieczysław Tomaszewski, *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego – Myśli i doświadczenia*, „Res facta”, nr 9, 1982, s. 192-193.

⁷⁹¹ Wyjątek stanowi tu suita francuska i związane z nią formy taneczne, która była już wcześniej wykonywana w różnych środowiskach (wojskowym i dworskim) i niewątpliwie już wcześniej nastąpiła uniwersalizacja jej funkcji.

⁷⁹² Na podobnej zasadzie atrakcyjność, np. galowo umundurowanego wojskowego korpusu muzycznego, który występował w ramach akademii muzycznej, i był jednym z punktów programu, podnosiła rangę wydarzenia.

o charakterze marszowym odwołujące się do *Militärmusik* oraz części suity francuskiej wprowadzające pierwiastek taneczny. Takie utwory **stały się kompozycjami uniwersalnymi**. Wpisywały się one w różne sytuacje wykonawcze i konteksty społeczne⁷⁹³. Różne nawiązania funkcjonalne weszły w zakres języka muzycznego *Harmoniemusik*, który w kontekście całościowego rozwoju kierunku stał się materiałową treścią rozwoju artystycznego.

Omawiany tu moment historyczny ma niezwykle doniosłe znaczenie w rozwoju kierunku. Powróćmy jeszcze na chwilę do wyżej cytowanej opinii Otto Biby o emancypacji *Feldmusik* z kręgu *Militärmusik* ku muzyce dworskiej. Wymaga ona bowiem – w opinii autora pracy – dokonania pewnego zastrzeżenia. Otóż stosunkowo mało zbadane jest zagadnienie uprawiania w II połowie XVIII wieku *Harmoniemusik* przez zespoły wojskowe⁷⁹⁴. Kilku autorów, niestety, bez podania bardziej szczegółowych danych, pisze o koncertowej działalności *Militärmusik*. Można w istocie mówić o emancypacji *Feldmusik* ze środowiska wojskowego, nie oznacza to jednak, że w armii zaprzestano wykonawstwa repertuaru, który powstawał w środowisku dworskim. Ową emancypację należałoby raczej rozumieć jako przejęcie przez krąg kultury dworskiej, dzięki zatrudnieniu muzyków, kompozytorów, odpowiedniej organizacji struktury życia muzycznego oraz wielu innych działań – roli patrona socjalnego i artystycznego. Potwierdza to obszerny dorobek repertuarowy oraz działalność patronacka arystokracji świeckiej i duchownej – zjawiska zanalizowane w poprzednich rozdziałach pracy.

Jakie były pierwsze konsekwencje muzyczne podporządkowania omawianej praktyki muzycznej kulturze dworskiej? Bez wątpienia nastąpiła asymilacja form charakterystycznych dla okresu wczesnego klasycyzmu (np. forma binarna⁷⁹⁵). Czas przemiany owych społecznych oczekiwań, który możemy

⁷⁹³ Jedyne określenia mogące odnosić się do funkcji *Partita a la camera* i *Partita a la Parade* nie zawierały normatywnych rozróżnień formalnych czy stylistycznych, a wiązały się jedynie – sporadycznie – z wzmocnieniem obsady dodatkowymi instrumentami (trąbkami czy fletami) na potrzeby wykonania *Freiluftmusik* i kameralizacją obsady w przypadku wykonania w przestrzeniach zamkowych.

⁷⁹⁴ Była o tym mowa w rozdziale 2. *Harmoniemusik* i jej wojskowe korzenie w zespołach oboistów.

⁷⁹⁵ Nie uznaję, rzecz jasna, formy binarnej za osiągnięcie wczesnego klasycyzmu, lecz w *Harmoniemusik* z tego okresu na stałe zagościła ona w częściach pierwszych cyklu partit.

wiązać ze wzrostem popularności tych zespołów w środowisku arystokracji (a także w kręgu kościelnym), oznaczał zaistnienie dwóch tendencji stylistycznych:⁷⁹⁶

- a. heteronomicznej – będącej nawiązaniem do tradycji muzyki przypisanej określonej funkcji (marsze, tańce, itp.)
- b. autonomicznej – wykorzystującej wczesnoklasyczne i klasyczne formy muzyki instrumentalnej (forma binarna, forma ABA).

12.2. Krystalizacja i autonomizacja *Harmoniemusik* w środowisku kultury dworskiej

Korzystanie z tradycji muzyki funkcjonalnej i artystycznej było powszechne w twórczości epoki klasycyzmu. Wydaje się jednak, że w kręgu *Harmoniemusik* owe funkcjonalne reminiscencje określały osobliwość i niezwykłość tej sztuki; one też nadawały utworom rozrywkowy charakter. (...) *Harmoniemusik obejmuje muzykę funkcjonalną i rozrywkową, które to typy nie były eliminowane przez artystyczne wykonawstwo okresu klasycyzmu – a także twórczość artystyczną*⁷⁹⁷.

W toku ewolucji stylistycznej repertuaru *Harmoniemusik* (ewolucji, nad którą pieczę zaczęło sprawować środowisko arystokracji) coraz większy wpływ miały zdobycze formalne epoki klasycyzmu (np. allegro i rondo sonatowe, wariacje), które albo dominowały w utworach (kontrastujące tematy, przetworzenie, reprzyza), albo też stanowiły środek do artystycznego przetwarzania tradycyjnych tekstów kulturowych (np. *La Chasse* jako podstawa do przekształceń materiałowych czy zaprezentowania techniki współzawodnictwa muzycznego). Zaznaczyć jednak trzeba, że owa ewolucja odbywała się w różnych, niechronologicznych zakresach czasowych. Artystyczne utwory mistrzów tego kręgu muzyki z ostatniej dekady XVIII wieku sąsiadują przecież często z dziełami okolicznościowymi, czy wręcz komercyjnymi, wyrosłymi z konkretnych oczekiwań o charakterze praktycznym. Kiedy artystyczna *Harmoniemusik* na dobre utorowała sobie drogę na sale koncertowe Wiednia, w zakonie brneńskich Augustynian dęści zaczęli pracę o 5:30 rano (na pobudkę), grając w czasie dnia wielokrotnie *Tafelmusik*. Zresztą o

⁷⁹⁶ Te tendencje uwiaryściły się, m.in., we wczesnych partitach z lat 50. i 60. XVIII wieku, pochodzących ze zbioru biskupa Hamiltona z Kromieryża oraz utwory znajdujące się praskiej kolekcji książąt Pachtla.

⁷⁹⁷ Achim Hofer, *Harmoniemusik*, MGG, op. cit., s. 164.

tym, jak bliska odległość dzieliła utwory okolicznościowe od funkcjonalnych, zaświadcza fakt, że jeszcze w 1828 roku jeden z pierwszych biografów Mozarta Georg Nicolaus von Nissen sugerował, że *Gran Partita* to utwór, który wykonywano na ślubie Mozarta z Konstancją⁷⁹⁸.

W każdym razie, od strony muzycznej elementy muzyki funkcjonalnej przetrwały w partitach. Stały się podstawą przetworzenia artystycznego, wchodząc w skład wielobarwnego języka muzycznego, którym operowali kompozytorzy dojrzałego klasycyzmu. Nawiązywanie do funkcjonalnych proveniencji *Harmoniemusik* oraz korzystanie z form np. allegra sonatowego (także wariacji, koncertu solowego) stworzyło okazje do dokonania artystycznej syntezy, która uwidoczniła się, np. w twórczości Georga Druschetzky'ego (zbiór w Keszthely na Węgrzech), gdzie wykorzystane zostały formy koncertujące, a także narodowe stylizacje nawiązujące do muzycznej spuścizny suity francuskiej⁷⁹⁹. Natomiast w partitach Franciszka Kramarza forma allegra sonatowego czy techniki wariacyjne zostały zestawione z częściami typu *La Chasse*, eksponującymi *myśliwskie* brzmienie rogów. Podobna synteza dokonana została także w *Serenadach* Wolfganga Amadeusza Mozarta.

W przekonaniu autora pracy, u podstaw opisanych przemian stylistycznych, prowadzących w rezultacie do osiągnięcia artystycznej syntezy, należy sytuować następujące zjawiska:

- a. wpływ dworskiej kultury muzycznej i nowych społecznych oczekiwań – (styl galant, *nowe skupienie - neue Aufmerksamkeit*);

⁷⁹⁸ Georg Nicolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Lipsk 1828, s. 466. W rzeczywistości Nissen opierał swój pogląd na liście Mozarta do ojca z sierpnia 1782 roku, w którym (rzekomo) jest mowa o 16-głosowej *Harmonie* wykonanej na ślubie. W rzeczywistości taka wzmianka nie pojawia się w żadnej z edycji listów Mozarta (Bauer, Deutsch, Eibl, Dembowski). Niestety, to „falszerstwo“ zostało zacytowane przez Otto Jahna, który pisał, że *wedle Nissena 16-głosowa Harmonie Mozarta została wykonana na jego ślubie jako niespodzianka*. Wprawdzie Jahn powątpiewał, że chodzi o ten utwór, ponieważ *Gran Partita* jest 13-głosowa, lecz wydaje się, iż *weselna kwalifikacja zaczęła już żyć własnym życiem*. Od Jahna zaczerpnął ją Hermann Abert (W. A. Mozart, 2 vols, Leipzig 1919-1921, t. I, s. 988), później zaś O. L. Gibson (op.cit, s.198). (W:) Daniel N. Leeson i David Whitwell, *Concerning Mozart's Serenade in Bb for Thirteen Instruments, K. 361 (370a)*, op.cit., s. 108.

⁷⁹⁹ Omawiana w kontekście repertuaru węgierskiego *Partita in Es* (0/134) Georga Druschetzky'ego to przykład syntezy, w której z jednej strony bardzo istotnie zaznacza się pierwiastek koncertujący w partii I klarnetu, z drugiej natomiast, część IV to rondo, gdzie poszczególne kuplety mają charakter narodowy: *alla francese, tedesco*, etc. – jest to odwołanie do spuścizny suity francuskiej.

- b. rola patronów w rozwoju sztuki *Harmoniemusik* – dwie postawy: recepcyjna i kreacyjna (awans społeczny muzyków i kompozytorów muzyczna specjalizacja, działalność profesjonalna);
- c. indywidualizm twórcy.

12.2.1. Nowe oczekiwania społeczne – nowe skupienie (*neue Aufmerksamkeit*⁸⁰⁰)

Przyczyną wykształcenia się *nowego skupienia* w kręgu odbiorców utworów na instrumenty dęte stałą się wyraźna ewolucja muzyczna partit w kierunku całości formalnie rozbudowanych. Zakres owej przemiany mogą określać z jednej strony wczesne partity pochodzące z diecezji ołomunieckiej, a z drugiej, przypominające bardziej symfonie partity Franciszka Kramarza (które zdaniem Otto Biby *rozbrzmiewały tylko przed skupionymi słuchaczami*). Naturalnie, niezwykle istotnym z muzykologicznej perspektywy aspektem tego zagadnienia jest sama ewolucja stylistyczna, czyli np. rozwój form albo zaobserwowanie przekształceń indywidualnego języka muzycznego kompozytorów (u Georga Druschetzky'ego wpływ na rozwinięcie muzycznego dyskursu miała idea niezależności instrumentalnej). Niemniej jednak ważny wydaje się aspekt socjologiczny, dotyczący estetycznych oczekiwań środowiska arystokracji oraz kwestii zdolności percepcji sztuki muzycznej.

Stylistyka wczesnych partit oraz informacje o okolicznościach ich wykonywania dowodzą, iż – najogólniej mówiąc – towarzyszyły one wydarzeniom, a nie tworzyły ich *per se*. Mało prawdopodobna wydaje się opinia, by utwory kompozytorsko zaawansowane były wykonywane tylko przed skupionym audytorium. Bardzo możliwe, że np. jako *Freiluftmusik* wykonywano ambitne formalnie partity F.A. Hoffmeistra (zbiór hamiltonowski – diecezja ołomuniecka) a także okazjonalne, 'suitowe' dzieła ogrodowe. Jednak liczne przykłady koncertowego wykorzystania zespołu *Harmoniemusik* (akademie muzyczne w Bratysławie, wiedeńskie koncerty Towarzystwa) wskazują, że wraz z ewolucją stylistyczną zmieniały się warunki występów. Muzyka zyskiwała status wydarzenia pierwszoplanowego, nie zaś *muzycznej oprawy* uroczystości i świąt. Innymi słowy,

⁸⁰⁰ Określenie to pochodzi z cytowanego artykułu Otto Biby.

Harmoniemusik przeszła drogę – by posłużyć się trafnym rozróżnieniem dokonany przez Thomasa Schippergesa – od *muzyki do rozrywki* (towarzyszącej jakiejś rozrywce – oryg. *Musik zur Unterhaltung*) ku *muzyce jako rozrywce* (samej w sobie - *Musik als Unterhaltung*)⁸⁰¹.

Aby dokonać próby określenia estetycznych oczekiwań wobec *Harmoniemusik* oraz ich przemian w toku historii tej praktyki, przywołać wypada koncepcje estetyczne, jakie mogły wpłynąć na partity z lat 60. i 70. Utwory te zdają się być najczystszy przejawem stylu *galant*, pojmowanego – paradoksalnie – z całą swoją złożonością i niedookreślonością⁸⁰². Jeśli bowiem za styl *galant* uznamy wyraźne przeciwstawienie stylowi uczonemu (*gelehrt*), bogatemu w polifonię oraz muzykę łagodną, lekką i swobodną, całkowicie opartą na homofonii, o wdzięcznie zarysowanej linii melodycznej, prostej harmonii i budowie okresowej, jako głównej zasadzie porządkującej, a także wszystko to, co jest przyjemne dla uszu *galant homme* (człowieka wytwornego)⁸⁰³, to omawiane utwory uznać wypada za egzemplifikację tych cech. Tak koncyptowana sztuka muzyczna nie wymagała skupionej uwagi i doskonale nadawała się do pełnienia roli brzmieniowego tła. Idealnie wpisywała się w atmosferę dworu, w styl życia arystokracji zdominowany różnymi rozrywkami, balami i świętami (np. działalność biskupa Hamiltona w diecezji ołomunieckiej). *Środowisko dworskie było środowiskiem stosunkowo zamkniętym, a życie płynęło tu w rytm świąt, urodzin, przyjmowania zagranicznych posłańców, a także ślubów – po prostu wedle regulaminu uroczystości ze ściśle określonym ceremoniałem*⁸⁰⁴.

Poza oznakami stylu *galant*, we wczesnej twórczości na uwagę zasługuje jeszcze jedna istotna właściwość związana z teorią *mimesis*, która wywarła decydujący wpływ na estetykę muzyczną XVIII wieku. W praktyce – w dużym

⁸⁰¹ Thomas Schipperges, *Harmoniemusik als instrumentale Unterhaltungsmusik*, (w:) *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, op.cit., s. 169.

⁸⁰² *Recepcyjno-estetyczna orientacja pojęcia galant tłumaczy niejasne, wręcz paradoksalne okoliczności, że galant jest wprawdzie wszechobecny w muzyce XVIII wieku, ale nigdy nie stał się przedmiotem sam w sobie muzyczno-teoretycznej lub estetycznej definicji.* (W:) Alina Mądry, *Carl Philipp Emanuel Bach Estetyka – stylistyka – dzieło*, op. cit., s. 123.

⁸⁰³ (...) *człowiek zachowujący się wytwornie w towarzystwie, umiejący elokwentnie przemawiać, któremu nie brakuje poczucia humoru, ale i jednocześnie smaku, orientujący się w sztuce i będący w stanie wyrażać na każdy temat swoją opinię. Taki mężczyzna galant był idealną figurą tego czasu.* (W:) W. Seidel, hasło: *Galanter Stil*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1995, Sachteil, t. 3, s. 983-989.

⁸⁰⁴ Jiří Kroupa, *Alchymie Štěsti*, op. cit., s. 37.

uogólnieniu – zaowocowała ona poszukiwaniem przez kompozytorów znaczenia i możliwości ekspresyjnych muzyki. Zaistnienia tych właściwości w sztuce muzycznej mogła także oczekiwać owa *bardziej skupiona publiczność*⁸⁰⁵.

W ramach teorii mimetycznej, w I połowie XVIII wieku muzyka była najniżej sytuowana w hierarchii sztuk, ponieważ *nie była zdolna dobrze naśladować natury*⁸⁰⁶. Nieco lepiej radziła sobie z tym zadaniem muzyka wokalna, która poprzez tekst mogła oddać pewne znaczenia, sprawiając, że muzyczna imitacja stawiała się bardziej zrozumiała (malarstwo, rzeźba, poezja, dramat, z racji potencjalnych możliwości naśladowania, sytuowane były wyżej w hierarchii sztuk).

Postulat naśladownictwa w odniesieniu do muzyki instrumentalnej implikował w praktyce pojawienie się znaczenia, którym warunkowano estetyczną wartość utworów⁸⁰⁷. Wczesne partity nie oferowały możliwości imitacji odgłosów natury (nb. pierwiastki pastoralne nigdy nie stały się immanentną cechą tej twórczości⁸⁰⁸), ale czytelną sferą znaczeniową były wspomniane teksty kulturowe, odwołujące się do funkcji czy też sytuacji społecznej. Marsz, menuet, polonez, siciliana, finale (gigue), *le Chasse* – tego typu części zawierały w sobie dość powszechnie akceptowany w okresie przedklasycznym kulturowy komunikat i nie narażały odbiorcy na dyskomfort niezrozumienia *czystej, absolutnej sztuki dźwięków*⁸⁰⁹.

W toku rozważań nad teorią *mimesis* w muzyce powstało szereg sposobów jej realizacji. W pewnym uproszczeniu można stwierdzić, że adaptacja tej teorii na grunt muzyki instrumentalnej XVIII wieku zaowocowała uznaniem czy też

⁸⁰⁵ Warto w tym kontekście przytoczyć pytanie postawione przez Otto Bibę: na ile owo oczekiwanie było czynnikiem kształtującym powstałe kompozycje. W kontekście symfonii okresu dojrzałego klasycyzmu Biba pyta: dlaczego mówimy o dojrzałych symfoniach londyńskich, a nie wiedeńskich Haydna? Zdaniem cytowanego autora, w Wiedniu nie było zapotrzebowania na tak ambitne dzieła. (W:) Otto Biba, op. cit., s. 218.

⁸⁰⁶ Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century*, New Orleans 1997, s. 5.

⁸⁰⁷ To właśnie brak znaczenia muzyki instrumentalnej zainspirował zapewne Bernarda le Boviera de Fontenelle do zadania pytania, powracającego często w osiemnastowiecznym dyskursie estetyczno-muzycznym, *Sonate, que me veux tu? (Sonato, czego od mnie chcesz?)*. (W:) Mary Sue Morrow, op. cit., s. 4.

⁸⁰⁸ Chociaż czasami pojawiają się w twórczości *Harmoniemusik*. Por. np. partity zakonnika Bernharda Strouhala pochodzące z klasztoru z Oseku.

⁸⁰⁹ Wyrażenie H.H. Eggebrechta. (W:) Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, 42. Por. Alina Mądry, Carl Philipp Emanuel Bach, *Estetyka – stylistyka – dzieło*, op. cit., s.20, przyp. 22.

przywróceniem muzyce zdolności wyrażania uczuć. W świetle poglądów niektórych badaczy styl *galant* przekształcił się w styl *Empfindsamkeit* (*empfindsamer Stil* – styl uczuciowy), tworząc w ten sposób większą epokę historyczno-muzyczną zwaną okresem rokoko⁸¹⁰. Wprawdzie, w kręgu *Harmoniemusik* trudno mówić o recepcji takiej chronologii rozwoju stylu, ale wyrażanie uczuć nie było tym utworom obce, chociaż nie manifestowało się tak silnie, jak w utworach z zakresu *stylu uczuciowego*.

Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*): *najważniejsza, jeśli nie jedyna funkcja idealnego utworu muzycznego to wyrażanie uczuć i namiętności wraz z właściwymi im odcieniami*⁸¹¹. Odnosząc stylistykę wczesnych partit z lat 60. i 70 do tej opinii, można stwierdzić wyraźnie, że od ich twórców nie wymagano wyrażania w muzyce szczególnie pogłębionej uczuciowości. Styl tych kompozycji cechuje raczej dążność do imitacji rozmaitych – w większości pogodnych – charakterów i nastrojów. Przywołajmy tu raz jeszcze opinię Otakara Kampera, który odnajdywał w tej muzyce grację, dowcip, dziwaczność, idylliczność (natomiast żadnego sentymentalizmu)⁸¹². Nieco więcej zdolności do wyrażania uczuciowości zauważa w tej twórczości Václav Sýkora, autor biografii kompozytora Františka Xavera Duška: *Brzmienie instrumentów dętych drewnianych połączonych z waltorniami świetnie pasowało do ówczesnych nastrojów pastoralnych, już w Niemczech przenikało z zamku do gustów ludności miejskiej i nabierało dzięki temu jakiegoś charakteru małomiasteczkowego sentymentalizmu i staroświeckiej dobroduszości. Delikatny, pastoralny sentymentalizm oboju mógł w jednej chwili poruszyć tony kapryśne i z lekka ironiczne. (...) Elegancki ukłon, dobroduszny uśmiech, radość życia, dążenie do pozbycia się tonów melancholijnych boleści, wewnętrznych grymasów, sarkazmu, to są dominujące barwy tych nastrojów (...). Partity dęte to bynajmniej nie Sturm*

⁸¹⁰ Ernst Bücken, *Musik des Rokokos und der Klassik*, „Handbuch der Musikwissenschaft“, Wildpark-Potsdam 1927.

⁸¹¹ Nancy Kovaleff Baker, Thomas Christensen, *Easthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment – Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge 1995, s. 50.

⁸¹² Cała wypowiedź na temat czeskich partit została przytoczona w rozdziale 9.

*und Drang. W nich raczej otwierają się jasne widoki na prawdziwy styl klasyczny, którego są załączkowym przejawem*⁸¹³.

Podsumowując dotychczasowe rozważania trzeba stwierdzić, że emancypacja *Feldmusik* ze środowiska wojskowego w krąg dworski zaowocowała adaptacją stylu *galant* we wczesnych partitach na instrumenty dęte (w tym asymilacją założeń formalnych epoki klasycyzmu). Natomiast postulat naśladownictwa, rozumiany jako potrzeba znaczeniowości muzyki, został zrealizowany poprzez muzyczne odwołanie do funkcjonalnych źródeł *Harmonie* oraz ogólne, muzyczne wyrażanie charakterów i nastrojów.

Dzięki tym faktom możliwy stał się dalszy rozwój *Harmoniemusik*, oznaczający pogłębienie wyrazowości oraz syntezę sfery funkcjonalności i elementów artystycznych. Tu jednak istotną rolę odegrali patroni tej twórczości oraz – ogólnie sprawę ujmując – indywidualny potencjał twórczy.

12.2.2. Rola patronów twórczości *Harmoniemusik* i indywidualizm twórcy

Działalność *Harmoniemusik* przedstawiona w poprzednich częściach pracy dowodzi, że ośrodki patronujące tej sztuce można znaleźć na bardzo rozległej mapie kulturalno-muzycznej. Podobne mechanizmy działania obsad dętych, a nawet ten sam repertuar, można niekiedy odkryć w miejscach bardzo od siebie oddalonych, nie mających w dodatku żadnych powiązań społecznych czy historycznych. Czasem też typ funkcjonowania *Harmonie* na dworze czy w kręgu kościelnym był mocno zindywidualizowany i zależny od osobistych zamiłowań arystokratycznego patrona. Powstaje pytanie, czy w tak dalece różnorodnym krajobrazie tej praktyki muzycznej możliwe jest wyodrębnienie pewnych prawidłowości bądź mechanizmów społecznych, tworzących impuls do artystycznego rozwoju.

Badania dotyczące działalności zespołów *Harmoniemusik* pozwalają wyodrębnić dwa typy estetycznej postawy patrona-arystokraty wobec kwestii praktyki i repertuaru muzycznego. Jeden typ stanowiły zespoły kształtowane indywidualnie, gdzie działało grono na stałe zatrudnionych muzyków i kompozytorów, którzy zapewniali stały przyrost kompozycji. Dominantą

⁸¹³ Václav Sýkora, *František Xaver Dušek - život a dílo*, op.cit., s. 98.

funkcjonowania takich zespołów było wykonawstwo utworów ‘własnych’ i kreacja życia muzycznego, chociaż w zbiorach znajdowały się także dzieła funkcjonujące obiegowo. Do tego kręgu można zaliczyć dwory Oetingen-Wallerstein, Rudolstadt, Liechtenstein, Sonderhausen, Pachta, Schwarzenberg, a także *Harmonie* księcia Antala II Grassalkowitza i arcybiskupa Batthyány.

Drugi typ podejścia estetycznego zaznacza się w zespołach powstałych zazwyczaj w okresie największej mody na *Harmonie* lub nieco później. W ich kręgu można było zaobserwować główne tendencje rozwojowe *Harmoniemusik* (obiegowy repertuar, kompozycje oryginalne, transkrypcje i aranżacje). Taki typ reprezentowały zespoły działające w Naměšti nad Oslavou, w klasztorze Augustynian⁸¹⁴, kapele książąt Clam-Gallas, Chotek i Lobkowitz czy zespół hrabiów Tata.

Naturalnie, wśród opisanych w poprzednich częściach pracy zespołów można znaleźć takie, w których repertuarze dokonywała się bardzo silna recepcja bieżącego repertuaru, a równocześnie obsady utrzymane w stylistyce *Harmoniemusik* przenikały do bieżącej twórczości, np. utwory wokalne z towarzyszeniem oktetu w kręgu muzycznym hrabiego Györgye’a Festeticsa, w węgierskim Keszthely. Jednak aby przybliżyć się do odpowiedzi na powyższe pytanie, zasadne wydaje się skoncentrowanie na tych ośrodkach, w których wyraźnie zaznaczył się pierwiastek kreacji *Harmoniemusik* poprzez stworzenie lokalnego środowiska twórczego.

Pierwszym czynnikiem, który stworzył podwaliny dla kreacji utworów artystycznych, była ewolucja pozycji społecznej muzyków. Początkowo autorzy partit, rekrutujący się z szeregów wojskowych, a także spośród samych dęciaków, nie byli identyfikowani. Inwentarze utworów pochodzące np. z diecezji ołomunieckiej podają zbiorcze liczby kompozycji, gdzie kluczem specyfikacyjnym są jedynie określenia *Clarinet Partien*, lub *Eglische (!) Horn partien (Le Teille)*. Gdy zaś decyzją patrona określonego kręgu muzyczno-kulturalnego muzycy otrzymywali awans z owej podwójnej roli – służącego i muzyka – na kapelistę (*Kammermusicus*, *Hofmusiker*, itd.), stwarzało to szansę na specjalizację wykonawczą, a także kompozytorską. Stało się tak, np. w kręgu muzycznym

⁸¹⁴ Mam tu na myśli głównie działalność XIX-wieczną tego zespołu. O bogatym repertuarze XVIII-wiecznym możemy wnioskować jedynie na podstawie inwentarzy (znikomym śladem rozległego repertuaru XVIII-wiecznego jest jedynie 16 zachowanych partit).

kreowanym przez biskupa Batthyány, a także w środowisku księcia Schwarzenberg (można tu dokładnie prześledzić awans społeczny muzyków). Tego typu formacje instrumentalne działały na zasadach zespołu zawodowego, a muzycy byli honorowani za działania artystyczne. Do tej samej kategorii zaliczyłbym także zespoły profesjonalne, gdzie obowiązki artystów nie oznaczały wprowadzie tylko działalności muzycznej, ale istotne jest, że ich dodatkowe prace obejmowały zajęcia okołomuzyczne (kopiowanie, bibliotekarstwo, praca np. jako kalikant) lub wynikające z ich rzeczywistych uzdolnień (np. znajomość języków u fagocisty Christopha Hoppiusa w Oettingen-Wallerstein dała mu przepustkę do pracy w administracji).

W tym typie dworskiej struktury muzycznej, budowanej w oparciu o muzyków zawodowych, wraz z rozwojem społecznym można zaobserwować coraz wyraźniejsze docenienie (rozpoznanie) artystycznej wartości i twórczego potencjału muzyków. Szereg przykładów ze środowiska Schwarzenberg w Czeskim Krumlowie, Krafta Ernsta w Oettingen-Wallerstein, księcia Aloisego Liechtenstein i Grassalkowitza czy *Harmonie* cesarskiej wreszcie dowodzi, że arystokracja żywo interesowała się artystycznym rozwojem swoich muzyków. Często wysyłano ich na dodatkowe przeszkolenia (np. książę Schwarzenberg wysłał Jiříego Triebensee na studia do Besozziego do Drezna), kontrolując wręcz stan ich muzycznych umiejętności. Tego rodzaju inwestycje owocowały artystycznym rozwojem środowisk muzycznych, także w tym sensie, iż lokalnie działający kompozytorzy tworzyli dzieła z uwzględnieniem szczególnych predyspozycji wirtuozowskich kapelistów dworskich (Oettingen-Wallerstein, Rudolstadt). Taka postawa patronów życia muzycznego, arystokratów, a także hierarchów duchownych stwarzała podwaliny dla powstania utworów kompozytorsko zaawansowanych, z tym jednakże zastrzeżeniem, że trudno mówić tu stałym związku przyczynowo-skutkowym. Przykładem jest *Harmonie* książąt Pachta, gdzie, mimo udziału wysokiej klasy artystów (po zakończeniu pracy zostali oni wykładowcami praskiego konserwatorium) i wykorzystywania własnego potencjału kompozytorskiego (utwory kompozytorów praskich), styl repertuaru nie ewoluował i został zdominowany przez model kwintetu oraz

sektetu określonego *typowo czeską partitą*. Jedynym wytłumaczeniem tego faktu może być świadomy wybór takiego typu kompozycji⁸¹⁵.

W tym kontekście nasuwa się dość istotna, ale i oczywista zarazem refleksja. Otóż najwyżej cenione estetycznie kompozycje *Harmoniemusik* stworzyli artyści, którzy wykroczyli poza granice dworu, na którym służyli i działali w wielu ośrodkach, odbywając w omawianej dziedzinie kompozycji (i nie tylko) rodzaj indywidualnych, własnych studiów (to w Paryżu Rosetti zetknął się z bieżącymi formami muzycznymi). W przekonaniu autora pracy, z faktu tego wynika po części odpowiedź na pytanie, często przewijające się w literaturze o *Harmoniemusik*, dotyczące przyczyn powstania tak małej liczby arcydzieł. Kompozytorzy, zajmujący się tą twórczością, działali w lokalnych strukturach muzyki dworskiej, z którymi związani byli bardzo często przez większą część życia zawodowego. Dlatego też zbiory muzyczne wielu dworów pełne są kompozycji pisanych jakby wedle jednego schematu formalnego; stąd też pochodzi opinia, że muzyka ta dokumentuje epokę kultury muzycznej, jest nadto świadectwem, w jaki sposób, niemalże na co dzień, uprawiano sztukę muzyczną. Natomiast wspomniana synteza elementów muzyki funkcjonalnej i stylu dojrzałego klasycyzmu znalazła muzyczny wyraz w dziełach twórców, którzy czerpali swoją edukację i inspirację z rozmaitych centrów muzycznych, w tym z życia muzycznego największych stolic europejskiej kultury XVIII wieku. Mowa tu o spuściźnie kompozytorskiej Georga Druschetzky'ego, Antona Rosettiego, Franciszka Kramarza i Wolfganga Amadeusza Mozarta, która wyznacza kanon tej twórczości (utwory te zawędrowały na sale koncertowe, zarówno na starym kontynencie, jak i do Ameryki Północnej).

12.3. Zmierzch klasycznej *Harmoniemusik*

Wejście *Harmoniemusik* w całkowicie odmienioną rzeczywistość XIX wieku zaowocowało bardzo ciekawymi, lecz w dużej mierze przesądzającymi o schyłkowym losie tej praktyki, wydarzeniami. Z początku krach gospodarczy monarchii paradoksalnie nie zaszkodził aktywności tego typu formacji instrumentalnych. Wiele środowisk muzycznych zredukowało bowiem swoje

⁸¹⁵ Być może ma to związek z pewną ogólną cechą XVIII-wiecznej muzyki czeskiej, w której – jak wiadomo – styl klasyczny przetrwał w Pradze o wiele dłużej niż w innych rejonach Europy. Na przykład kult muzyki Mozarta w stolicy kraju św. Wacława długo opierał się nowszym, romantycznym tendencjom estetycznym.

orkiestry do ansamblu w typie *Harmonie* właśnie ze względów finansowych (diecezja ołomuniecka, *Harmonie* arcybiskupa Batthyány⁸¹⁶). Fakty dotyczące działalności *Harmoniemusik* w Niemczech na początku XIX wieku świadczą, że podejmowano próby stworzenia swego rodzaju pomostu kulturowego między arystokracją i mieszczaństwem, po części przez publiczne występy *Harmoniemusik*. Gdzieś tam podejmowano próby reaktywacji *Harmoniemusik*, nawiązując do praktyki osiemnastowiecznej (dwór ratyzboński w latach 1820-1827) lub też stwarzając nowy model działania (*Harmonie* Liechtenstein pod przewodnictwem Wenzla Sedlaka). Inną formą zaistnienia tej praktyki (w XIX wieku) jest jej przeniknięcie do muzyki kościelnej, omówione na przykładzie ośrodków czeskich (zarówno w postaci partit świeckich, jak i użycia ansamblu *Harmonie* jako formacji towarzyszącej utworom religijnym)⁸¹⁷. Jednakże poza paroma próbami retorycznego wykorzystania aparatu fakturalnego *harmonii dętej*, użycie tego zespołu przypisać należy głównie względom praktycznym (łatwość gry na procesji, głośność gry, etc.), nie zaś wyborowi estetycznemu.

Jak to zostało omówione, np. w kręgu niemieckiej kultury muzycznej (ale także w środowisku kościelnej *Harmoniemusik* w Czechach) tego typu formacje powróciły niejako do środowiska wojskowego, gdzie przybrały postać rozbudowanych orkiestr dętych (repertuar zaś zdominowały opracowania i transkrypcje). W ten sposób znacznie oddalono się od idiomu brzmieniowego *Harmoniemusik*, który w najbardziej ambitnych utworach oznaczał przenikanie się elementów muzyki kameralnej, stylu koncertującego i symfonicznego. Zasadnicze pytania brzmią zatem następująco: dlaczego *Harmoniemusik* nie przetrwała burz dziejowych przełomu stuleci i nie stała się autonomicznym zestawem instrumentalnym (jak trio fortepianowe, kwartet smyczkowy), który wszedłby w paletę zespołów, dla których muzykę tworzyliby kompozytorzy następnych generacji? Czy stało się tak z racji wyczerpania artystycznych możliwości tego zespołu, czy też przeważały względy natury socjologicznej?

⁸¹⁶ Swoją kapelę zmuszony był zredukować także książę Antal Grassalkowitz, lecz nie ze względu na gospodarczy kryzys, lecz poprzez swoją własną rozrzutność.

⁸¹⁷ W tym kontekście warto przytoczyć fakt, że utwory żałobne wykorzystujące akompaniament *Harmonie* znalazły się także w repertuarze dworskim. Może to prowadzić do sformułowania hipotezy, iż *Harmoniemusik* przeniknęła ze środowiska arystokratycznego (sprawującego zwierzchnictwo nad strukturą wojska) do kościelnej praktyki muzycznej. Później zaś, gdy *Harmonie* przybrała w kościele formę medium towarzyszącego kompozycjom quasi-religijnym, tego rodzaju utwory weszły do praktyki muzyki dworskiej.

Odpowiedzi wymagają zwrócenia uwagi na historię tej praktyki w II połowie XVIII wieku. Po emancypacji *Feldmusik* ze środowiska wojskowego i konstytucji dworskich *Harmonien*, artystycznym i socjalnym opiekunem tej praktyki stała się arystokracja. Z kolei – w uproszczeniu – najważniejszą funkcją, jaką *Harmoniemusik* pełniła na arystokratycznym dworze, na terenie całego Domu Habsburskiego, a także w obrębie Rzeszy, była r e p r e z e n t a c j a. Trudno w historii osiemnastowiecznej kultury muzycznej znaleźć bardziej znamieny emblemat muzyczny całej arystokratycznej klasy społecznej niż *Harmoniemusik*. Natomiast istota przemian politycznych XIX wieku zasadzała się na negacji dawnego porządku i dominującej roli wyższych sfer. W tym kontekście względy estetyczne nie grały – jak się wydaje – żadnej roli. Być może też autonomiczna i koncertowa postać *Harmoniemusik* funkcjonowała zbyt krótko i przypadła zresztą na niesprzyjający splot wydarzeń na arenie politycznej Europy.

Przedstawienie praktyki *Harmoniemusik* jako fenomenu socjologicznego i artystycznego, pozwoliło na określenie następujących zależności pomiędzy tymi dwoma aspektami:

- charakterystycznymi elementami języka muzycznego stały się teksty kulturowe, wywodzące się z funkcjonalnej proveniencji *Harmoniemusik*;
- rozprzestrzenianie się owej praktyki w Europie Środkowej (a wiadomo, że twórczość ta miała o wiele szerszy zasięg) było możliwe dzięki środowisku wojskowemu;
- swoją artystyczną oraz do pewnego stopnia koncertową autonomizację społeczną *Harmoniemusik* zawdzięcza w wielu miejscach światłemu patronatowi arystokracji, która stworzyła twórcom dogodne warunki;
- przemiany społeczne i polityczne XVIII wieku wpłynęły na losy tego zjawiska w dwójnasób: z jednej strony umożliwiły wewnętrzną liberalizację systemu feudalnego, co na płaszczyźnie praktyki muzycznej zaowocowało awansem społecznym muzyków (specjalizacja muzyczna, wirtuozeria instrumentalna, konstytucja zawodu muzyka i jego indywidualna identyfikacja); z drugiej zaś ogólnoeuropejski przełom polityczny unicestwił *Harmoniemusik*, co nastąpiło bez uwzględnienia takich kategorii jak wartość czy też artystyczny potencjał tego kręgu twórczości. Tym samym nastąpił koniec pewnego etapu w rozwoju kultury muzycznej.

Bibliografia

Źródła⁸¹⁸

Bruchstücke aus Reichardts Autobiographie, (w:) „Allgemeine Musikalische Zeitung”, nr 15, 1813, s. 667.

Burney Charles, *Hudební cestopis 18. věku – hudba w zrcadle doby*, t. 4., tłum. Jaroslava Pippichová, Praha 1966.

Dittersdorf Carl von. *Vzpomínky hudebníka XVIII. století – svemu synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu*, tłum. Václav Bělohavý, Praha 1959.

Dlabacž Johann, *Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen und zum Teil auch Mähren und Schlesien – drei Bände in einem Band*, Praha 1815.

Fleming Hans Friedrich von, *Der vollkommene deutsche Soldat*, Leipzig 1726.

Grassalkovitz Család 1514-1886, archiwum rodowe Grassalkovitz, sygn. P 429, Budapest Főváros Levéltára [Węgierskie Archiwum Miejskie w Budapeszcie].

Katalog sämtlicher in dem KK Hof-Musik-Archiv vorhandenen Bücher u. Musikalien. 1856 (Mus. Hs.2469), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Koch Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt am Main 1802.

Liber Usualis, Tornaci 1925.

Praetorius Michael, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619.

⁸¹⁸ W bibliografii nie zostały uwzględnione źródła, poznane pośrednio – dzięki publikacjom innych autorów.

Preßburger Zeitung, nr 63, 6 sierpnia 1791, s. 622. Digitales Forum Mittel-Osteuropa [www.difmoe.eu].

Whistling Carl Friedrich, *Hanbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1817.

Wiener Zeitung 1786-1798.

Opracowania: książki i prace monograficzne

Arnold Stanisław, Tatomir Adam, Kurkiewicz Władysław, Żurawski Wiesław, *Dzieje świata*, Toruń 1972.

Baker Nancy Kovaleff, Christensen Thomas, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment – Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge 1995.

Bárdos Kornel, *A tatai Esterhazyák zené 1727-1846*, Budapest 1978.

Baude Eric, *Le catalogue de partitions de Vaclav Havel et de l'ensemble à vent Maria Thaddäus von Trautmannsdorf-Weinberg au château de Kroměříž en Moravie*, Paris 2004.

Bücken Ernst, *Musik des Rokoko und der Klassik*, „Handbuch der Musikwissenschaft“, Wildpark-Potsdam 1927.

Buchner Alexander, *Hudebni Sbirka Emiliana Troidy*, „Sbornik Národního Musea v Praze – Acta Musei Nationalis Pragae“, t. 8, Praha 1954.

Davies Norman, *Boże igrzysko*, tłum. Elżbieta Tabakowska, Kraków 1991.

Davies Norman, *Europa*, Kraków 2003.

Dembowski Ireneusz (red.), *Wolfgang Amadeusz Mozart – Listy*, Warszawa 1991.

Deutch Otto Erich, *Mozart – a Documentary Biography*, London 1965.

Deutsch Walter, *Das große Niederösterreichische Blasmusikbuch*, Wien 1982.

Dobsay László, *Abriss der ungarischen Musikgeschichte*, Gyula 1993.

Flotzinger Rudolf, Gruber Gernot, *Musikgeschichte Österreichs*, t. II *Vom Barock zur Gegenwart*, Wien 1995.

Fukala Radek, *Sen o odplatě – dramata třicetileté války*, Praha 2005.

Fürstenau Moritz, *Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, t. I, Leipzig 1971.

Geiringer Karl, *Haydn*, tłum. Ewa Gabryś, Kraków 1985.

Gibson Oscar Lee, *The Serenades and Divertimenti of Mozart*, dysertacja doktorska, University of Texas 1960.

Gillaspie Jon A. Stoneman Marshall, Clark Lindsey David, *Wind Ensemble Sourcebook and Biographical Guide*, Westport (USA) 1997.

Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1991.

Gertraut Haberkamp, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloß Harburg*, „Kataloge Bayerischer Musiksammlungen“, nr 3, Monachium 1976.

Halász Péter, *Anton Zimmerman – Four Symphonies*, „Musicalia Danubiana“, t. 20, Budapest 2004.

Hamťáková Alžbeta, *Hudba a hudobníci kapely grófa Štefana Csákyho v Humennom v rokoch 1771-1780*, praca diplomowa, Bratislava 1968.

Hauswald Günter, *Mozarts Serenaden – ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1951.

Hellyer Roger, *Harmoniemusik – Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New York 1973.

Hess Reimund, *Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn*, Mainz 1963.

Höfele Bernard, *Materialien und Studien zur Geschichte der Harmoniemusik in Deutschland*, Bonn 1982.

Hofer Achim, *Blasmusikforschung – eine kritische Einführung*, Darmstadt 1992.

Hofer Achim, *Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, „Mainzer Studien zur Musikwissenschaft“, nr 24, Tutzing 1988.

Hoffmann Hans, *Über die Mozartschen Serenaden und Divertimenti*, „Mozart-Jahrbuch“, t. 3, Augsburg 1929.

Jones William LaRue, *Three Wind Divertimenti in Vienna circa 1760*, dysertacja doktorska, University of Wisconsin 1972, mikrofilm.

Kamper Otakar, *Hudební Praha v XVIII věku*, Praha 1936.

Klempa Károlyi, *A Keszthelyi Festetics-féle zeneiskola*, Győr 1938.

Klimešova Eva, *Hudba na zámku ve Strážnici – příspěvek k hudebním dějinám Moravy v údobí evropského hudebního klasicismu*, praca dyplomowa, Brno 1969.

Kroll Oskar, *Die Klarinette – ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre grossen Meister*, Kassel-Basel 1965.

Koschatzky Walter, *Herzog Albert von Sachsen-Teschen 1738-1822, Reichsfeldmarschall und Kunstmäzen*, Wien 1982.

Kroupa Jiří, *Alchymie Šťěstí – pozdní osvícenství a moravská společnost*, Brno 1986.

Lautsch Josef, *K hudbě v Klasteře-Hradisku v letech 1693-1699*, Olomouc 1939.

Ledvinka Václav, Přenosilová Věra, *Některé stránky dějin pozdního středověku do raného 19. století*, (W:) *Dvě evropské metropole v běhu století Praha – Vídeň*, red. Václav Ledvinka, Praha 2004.

Łobaczewska Stefania, *Beethoven*, Kraków 1983.

Markl Jiří, *Nejstarší sbírky českých lidových písní*, Praha 1987.

Mądry Alina, *Carl Philipp Emanuel Bach Estetyka – stylistyka – dzieło*, Poznań 2003.

Meyer Eve Rose, *Florian Gassman and the Viennese Divertimento*, Pennsylvania 1963.

Morrow Mary Sue, *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, New York 1989.

Morrow Mary Sue, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century*, New Orleans 1997.

Múdry Darina, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku - II Klasicizmus*, Bratislava 1993.

Němeček Jan, *Nástin české hudby XVIII století*, Praha 1955.

Panoff Peter, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1938.

Padrta Karel, *Frantisek Vincenc Kramář-Krommer – studie k životopisným a slohovým otázkám*, Brno 1966.

Piersol Jon Ross, *The Oettingen-Wallerstein Hofkapelle and its Wind Music*, dysertacja doktorska, University of Iowa, 1972.

Podejko Paweł, *Kapela wokarno-instrumentalna na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana”, nr 19, Warszawa 2001.

Preinsperger Edward, *Verzeichnis der Noten für Harmonie-Musik und Blasorchester in der Festetics-Sammlung in Keszthely/Ungarn*, Budapest-Keszthely-Oberschützen 1993.

Rameis Emil, *Die Österreichische Militärmusik – von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*, Tutzing 1976.

Riesseberger Helmut, *Franz Aspelmayr (1728-1786)*, dysertacja doktorska, Innsbruck 1954.

Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. Stanisław Olędzki, Kraków 1989.

Schiedermair Ludwig, *Die Blütezeit der Oettingen-Wallerstein'schen Hofkapelle*, Leipzig 1908.

Schmul Hans, Omonsky Ute, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, Michaelsteiner Konferenzberichte, Band 71, XXXII Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 20. bis 23. Mai 2004.

Sehna Jiří, Vysloužil Jiří, *Vlastivěda Moravská - Země a lid*, Brno 2001.

Stekl Hannes, *Grundlagen, Formen und Ausdruck adeligen Lebensstils im Vormärz – Zur Geschichte der Fürstenhäuser Liechtenstein und Schwarzenberg*, dysertacja doktorska, Universität Wien, 1968.

Sykora Vaclav, *František Dušek - život a dílo*, Praha 1958.

Teich Mikulaš, *Bohemia in History*, Cambridge 1998.

Traster Jeffrey Lynn, *Divertimenti and Parthien from the Thurn and Taxis Court at Regensburg (1780-1823): A Source of Repertoire for Wind Ensemble*, dysertacja doktorska, University of Texas, Austin 1989.

Karel Vetterl, *Bohumír Rieger a jeho doba*, „Časopis Matice moravské“, Brno 1929.

Volek Tomislav, *Československá vlastivěda – díl IX – umění – svazek 3 – hudba*, Praha 1971.

Wereszycki Henryk, *Historia Austrii*, Warszawa 1986.

Weston Pamela, *Clarinet Virtuosi in the Past*, London 1971.

Opracowania: artykuły

Badura-Skoda Eva, *Wien und die böhmische Musiktradition im 18. Jahrhundert* (W:) „Colloquium Musica Bohemica et Europaea“, red. Rudolf Pečman, Brno 1972, s. 299-307.

Bárdos Kornel, *Neue Forschungen zum Musikleben in der Esterházy-Familie in Tata und Csákvár*, „Haydn-Jahrbuch“, t. 10, 1978, s. 29-35.

Biba Otto, *Beobachtungen zur österreichischen Musikszene des 18. Jahrhunderts*, (w:) *Österreichische Musik – Musik in Österreich*, red. Elisabeth Theresia Hilscher, Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60.

Geburtstag, („Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft“, nr 34) Tutzing 1998, s. 213-230.

Blomhert Bastiaan, *Mozart's Own 1782 Harmoniemusik Based on „Die Entführung aus dem Serail“ and its Place in the Repertory for Wind Ensemble*, „Mozart-Studien“, nr 12, 2003, s. 77-113.

Brandeis Marie, *Die Musiker aus böhmischen Ländern in Wien und ihr Anteil an der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, (w:) „Colloquium – Die Instrumentalmusik (Struktur-Funktion-Ästhetik)“, red. Petr Macek, Brno 1991, s. 87-91.

Ecker Heinz, *Harmoniemusik: Versuch einer Begriffsbestimmung*, (w:) Bernard Habla, *Kongressberichte Bad Waltersdorf/Steiermark 2000, Lana/Südtirol 2002*, Tutzing 2003, s. 283-307 („Alta Musica“, t. 2).

Franěk Marek, *Neznámi broumovští skladatele 17. a 18. století*, „Opus Musicum“, t. 10, 1978, s. 106-109.

Freemanová Michaela, *Kačinska hudební sbírka – současný stav výzkumu a jeho perspektivy*, „Studie Kroměřížska“, t. 91, 1991, s. 51-53.

Fukač Jiří, *Biographische und quellenkundliche Gegebenheiten in der Musikgeschichte der böhmischen Länder in Beziehung zur Mannheimer Schule (Stand der Forschung)*, „Colloquium Musica Bohemica et Europaea“, red. Rudolf Pečman, Brno 1972, s. 219-223.

Hanzal Josef, *Společenský význam české huby 18. století*, „Studie muzea kroměřížska“, t. 91, 1991, s. 11-13.

Hellyer Roger, *The Harmoniemusik of the Moravian Communities in America*, „Fontes Artes Musicae“, nr 27, 1980, s. 95-108.

Hellyer Roger, *The Wind Ensembles of the Esterhazy Princes, 1761-1813*, „The Haydn Yearbook”, t. 15, 1984, Cardiff 1985, s. 5-92.

Hellyer Roger, *Mozart's Harmoniemusik*, „Musical Review”, nr 34, 1973, 146-157.

Hess Ernst, *Anton Stadlers „Musik Plan”*, „Mozart Jahrbuch”, 1962, s. 37-54.

Hofer Achim, *Harmoniemusik*, artykuł w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel 1996, t. 4, s. 153-167.

Kabelková Markéta, *Hudební archiv a kapela hraběte Jana Josefa Filipa Pachty*, „Hudební věda”, nr 28, 1991, no. 4, s. 329-333.

Kandler Georg, *Militärmusik*, artykuł w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel 1961, t. 9, s. 305-306.

Kapsa Vaclav, komentarz do płyty *František Vinvenc Kramář-Krommer – Quartets & Partitas*, Supraphon, SU 3620-2 132.

Krümpelmann Thomas, komentarz do płyty *Joseph Triebensee – Music for Wind Octet*, „Pan Classics”, nr 510 125, s. 4-6.

Leeson Daniel L., Zaslav Neal, słowo wstępne do *Neue Mozart- Ausgabe, Serie VII, Ensemblesmusik für größere Solobesetzungen*, Kassel 1979, s. XI.

Lesson Daniel L., Whitwell David, *Mozart's 'Spurious' Wind Octets*, „Music and Letters”, nr 53, 1973, s. 377-399.

Meier Adolf, *Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyany, in den Jahren 1776 bis 1784*, „Haydn-Jahrbuch“, t. 10, 1978, s. 81-89.

Mikanová Eva, *Sbírka hudebnin z Dlouhého Mostu*, „Fondy stare huby”, 1969, s. 7-11.

Múdra Darina, *Das Ensemble des Zipser Gespans Stefan Csáky in der Ostslowakei in den Jahren 1771-1780*. (w:) *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa*, red. Friedhelm Brusniak, Klaus-Peter Koch, Bad Arolser 2004, s. 119-129.

Murray E. Sterling, *Bohemian Musicians in South German 'Hofkapellen' During the Late 18th century*, „Hudební věda”, nr 15, 1978, s. 152-173.

Murray E. Sterling, *Rößler-Rosetti Problem: A Confusion of Pseudonim and Mistaken Identity*, „Music and Letters”, nr 4, 1976, s. 130-143.

Murray E. Sterling, nota edytorska do: *Antonio Rosetti Five Wind Partitas – Music for the Oettingen Wallerstein Court*, Madison, 1989, s. 7-19.

Myslík Antonín, *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pachta und Clam-Gallas*, „Haydn Jahrbuch”, t. 10, 1978, s. 110-120.

Nováček Zdenko, *Die Hauskapelle F. Eszterházy's in Bernolákovo und ihre Beziehung zu den Wiener Komponisten*, red. Luba Ballová, „Tagungsbericht des II. internationalen musikologischen Symposiums“, Piešťany-Moravany 1970, s. 113-118.

Olson Jeffrey K., wstęp do edycji *Partita in Es, op. 71 by Franc Vincenz Krommer – a Critical/Historical Edition*, Chicago State University 1992, s. 7-18.

Pandi Mariane, Schmidt Fritz, *Musik zur Zeit Haydns und Beethoven in der Preßburger Zeitung*, „Haydn Jahrbuch”, t. 8, 1971, s. 165-265.

Schwarz Vera, *Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz und die Musik Pflege auf Raudnitz und Eisenberg*, „Haydn-Jahrbuch”, t. 10, 1978, s. 198-228.

Sehnal Jiří, *Die Bläserharmonie des Augustinerklosters in Altbrunn*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské University”, t. 8, 1973, s. 125-143.

Sehna Jiří, *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Maximilian Hamilton (1761-1776)*, „Die Musikforschung“, nr 24, 1971, s. 411-417.

Sehna Jiří, *Die Musikkapelle des Olmützer Erzbischofs Anton Theodor Colloredo-Waldsee 1777-1811*, „Die Musikforschung“, nr 24, 1971, s. 291-349.

Sehna Jiří, *Harmonie na Moravě 1750-1840*, „Časopis Moravského Muzea“, nr 68, 1983, s. 117-147.

Sehna Jiří, *Hudba u brněnských Augustynů v 18. století*, „Hudební věda“, nr 20, 1983, s. 227-241.

Sehna Jiří, *Musikalische Beziehungen zwischen Kroměříž und Wien in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. (W:) Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, red. Pavol Polák, Bratislava 1993, s. 145-150.

Seifert Herbert, *Die Verbindungen der Familie Erdödy zur Musik*, „Haydn-Jahrbuch“, t. 10, 1978, s. 151-163.

Šesták Zdeněk, *Citoliby – kus zapomenute české minulosti*, komentář do płyty pt. *Hudba českých mistrů 18. Století*, Praha 1984, s. 5-10.

Somorjai Dorottya, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, „Musicalia Danubiana“, t. 4, Budapest 1985, s. 19-27.

Skřivanek Milan, *Hudební kur u sv. Jakuba v České Třebové, (w:) Českotřebovská farnost v historii – sborník studií k 200. výročí vystavění kostela sv. Jakuba*, red. Stanislav Vosyka, Česká Třebová 2004, s. 241-253.

Stekl Hannes, *Harmoniemusik und 'türkische Banda' des Fürstenhauses Liechtenstein*, „The Haydn Yearbook“, t. 10, 1978, s. 164-175.

Tomaszewski Mieczysław, *Nad analízou i interpretací díla muzického – Myšli i doświadczenia*, „Res facta”, nr 9, 1982, s. 192-200.

Trojan Jan, *Kantoři na Moravě a jejich hudební aktivita v 18 a 19. století*, „Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity”, t. 19-20, 1984, s. 71-76.

Volek Tomislav, Macek Jaroslav, *František Josef Maxmilián Lobkovic jako mecenas*, „Hudební věda”, nr 26, 1989, s. 198-228.

Wagner Undine, *Böhmische Musiker–Emigration im 18. Jahrhundert – eine Legende in der Musikgeschichtsschreibung*, (w:) Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, t. 24, „Colloquium Musica ac Societas (1740-1815)“, red. Petr Macek, Brno 1989, s. 125-133.

Whitwell David, *The Incredible Vienna Octet School*, „The Instrumentalist”, nr 24, 1969: *The Work of Johann Wendt*, t. 3, s. 31-35.

Whitwell David, *The Incredible Vienna Octet School*, „The Instrumentalist”, nr 25, 1970: *A Case for the Authenticity of Mozart's Arrangement of 'Die Entführung aus dem Serail'*, t. 4, s. 42-46.

Whitwell David, *The Incredible Vienna Octet School*, „The Instrumentalist”, nr 25, 1970: *Joseph Triebensee and the Second Period, 1790-1811*, t. 5, s. 42-46.

Whitwell David, *The Incredible Vienna Octet School*, „The Instrumentalist”, nr 25, 1970: *Wenzel Sedlak and the Third Period, 1812-1837*, t. 6, s. 38-40.

Zaloha Jiří, *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, „Hudební věda”, nr 24, 1987, s. 43-62.

Leksykony i słowniki:

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, red. Friedrich Blume, t. 5, 9, Kassel 1959-1961.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, red. Friedrich Blume, t. 3, Kassel-Basel 1954.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, red. Ludwig Finscher, Sachteil, t. 3-5, Kassel 1995-1996.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, red. Ludwig Finscher, Personenteil 14, Kassel-Basel 2005.

Eitner Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig 1900-1904.

Gerber Ernst Ludwig, *Neues Historisches-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1813.

Moser Hans Joachim, *Musik-Lexikon*, Berlin 1935.

Riemann Hugo, *Musik-Lexikon – sechste vollständig umgearbeitete Auflage*, Leipzig 1905.

Slovník české hudební kultury, red. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek, Praha 1997.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, red. Stanley Sadie, t. 6, London 1980.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, red. Stanley Sadie, wyd. 2, t. 26, New York 2002.

Edycje nutowe

Beethoven Ludwig van, *Wind Chamber Music*, New York 1959.

Das Erbe Deutscher Musik, Kassel 1961.

Kramář-Krommer František Vincenc, *Partita* c-moll, Praha 1972.

Krommer F., *Oktet-Partita* Op. 69, Musica Rara, London 1970.

Krommer F., *Oktet-Partita* Op.79, Musica Rara, London 1970.

Somorjay Dorottya, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, „Musicalia Danubiana”, t. 4, Budapest 1985.

Wykaz ilustracji

1. Kapela wojskowej, fotografia. (W:) *Dějiny České Hudby v obrazech od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*, Praha 1977, rycina 190.
2. Szałamajstra straży brandenburskiej około roku 1700, fotografia. (W:) Johann Christoph Weigel, *Theatrum Musicum*, Nürnberg c.1715, faksymile, Kassel 1961.
3. Plakat z koncertu z okazji wizytacji Palatyna Węgier, arcyksięcia Józefa w szkole w Keszthely na Węgrzech, skan. (W:) Klempa Károlyi, *A Keszthelyi Fesztetics-féle zeneiskola*, Győr 1938, s. 4.
4. *Silhouette, Harmonie* księcia Krasta Ernsta z Oettingen-Wallerstein (1791), fotografia. (W:) Katsuaki Ichikawa, *Harmoniemusik am Hof von Oettingen-Wallerstein*, Michaelsteiner Konferenzberichte, tom 71, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 20. bis 23. Mai 2004, s. 220.
5. Fragment inwentarza utworów wykonywanych za czasów biskupa Leopolda Egka (1758-1760), fotografia. Moravské Zemské Museum, Oddělení Dejín hudby, Smetanova 14, Brno.

Wykaz przykładów nutowych

Przykład 1. (?) Schuster, *Partita*, 2 ob., 2 cr., fg, partia oboju (1766 rok). Części: Intrada, Allegro assai, Allegro, Menuetto, Polonese, Presto, fotografia, sygn. IV B 130. Zbiór muzyczny biskupa Hamiltona. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Przykład 2. Joseph Haydn *Divertimento* G, 2 ob., 2 cr., 2 fg., część I, takty 9-28, sygn. II B 36, partytura – transkrypcja. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Przykład 3. Franz Meyer, *Parthia in A*, 2 ob., 2 cr., 2 fg., część II, Menuet: Trio, takty 1-10, sygn. IV B 87, partytura – transkrypcja. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Przykład 4. Valentin Roeser, *Essai d'instruction*, Paris 1764, trzy przykłady faktury sekstetowej, fotografia. (W:) Dieter Gutknecht, *Instrumentation von Quelle bis zur Interpretation*, Michaelsteiner Konferenzberichte, tom 71, *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Harmoniemusik*, XXXII Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 20. bis 23. Mai 2004, s. 123.

Przykład 5. (?) Schuster, *Partita*, 2 ob., 2 cr., fg., części: Intrada, Allegro assai, Allegro (2), Menuetto, Polonese, Presto, sygn. IV. B. 130, fotografia partii fagotu. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Przykład 6. (?) Discher, *Partie No. 9 ala Camera*, 2 cl., 2 cr., fg., części: Allegro, Menuetto, Andante, Presto, sygn. IV. B. 13, fotografia partii fagotu. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Przykład 7. Joseph Haydn, *Partita C*, 2 ob., 2 cr., 2 fg., część II, Menuet: Trio, sygn. IV. B. 36, fotografia partii fagotu. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Przykład 8. Jean Willy, *Parthia a la Parade in C*, część II: Adagio, takty 1-9, sygn. A 4001, partytura – transkrypcja. Archiwum zamkowe w Kromieryżu.

Przykład 9. Franz Aspelmayr, *Partita in F*, część II: Adagio, takty 1-8, sygn. XXII A 237, transkrypcja partii obojów. Hudebni Oddeleni Museum Česke Hudby w Pradze. .

Przykład 10. Francesco Schlosser, *Sinfonia ex C*, obsada: 2 vl., 2 oboe e flauti, 2 cr., *viola oblig. con basso*, część I, fotografia partii pierwszych skrzypiec, sygn. XLII B 133. Hudebni Oddeleni Museum Česke Hudby w Pradze.

Przykład 11. (?) Fiedler, *Parthia in Dis*, 2 cl., 2 cr., fg., część II: Andante, takty 1-16, sygn. 59 R 3340, partytura – transkrypcja. Biblioteka Narodowa, Klementinum 190, Praga.

Przykład 12. Franciszek Kramarz, *Oktet-Partita* op. 79, część I: Allegro, takty 23-29, partytura – fotografia, Musica Rara, Londyn 1970.

Przykład 13. Franciszek Kramarz, *Oktet-Partita* Es-dur op. 79, część I: Allegro, takty 114-123, partytura – fotografia, Musica Rara, Londyn 1970.

Przykład 14. Georg Druschetzky, *Partita in Es*, część V: *Andante con variazioni*, takty 16-23, FHS 39 (nr w *Festecs Helikon Sammlung*), sygn. 0/126, partytura – fotografia. (W:) Dorottya Somorjay, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, „Musicalia Danubiana”, t. 4, Budapeszt 1985.

Przykład 15. Georg Druschetzky, *Partita in B*, część I, *Allegro assai*, takty 65-68. FHS 20, sygn. 0/135, partytura – fotografia. (W:) Dorottya Somorjay, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, „Musicalia Danubiana”, t. 4, Budapeszt 1985.

Przykład 16. Georg Druschetzky, *Partita in Es*, część II, *Romance-Andante*, takty 1-16, FHS 13, sygn. 0/134, partytura – fotografia. (W:) Dorottya Somorjay, *Georg Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds*, „Musicalia Danubiana”, t. 4, Budapeszt 1985.

Przykład 17. Georg Druschetzky, *Partita in Es*, część V: *Menuet-Trio*, takty 24-32, FHS 13, sygn. 0/134, partytura – fotografia. (W:) Dorottya Somorjay, *Georg*

Druschetzky (1745-1819) – Partitas for Winds, „Musicalia Danubiana”, t. 4,
Budapeszt 1985.