

STRESZCZENIA

Grzegorz Kubies

Muzykujący aniołowie w obrazie Mistrza Legendy św. Łucji z Galerii Narodowej w Waszyngtonie. Studium ikonograficzno-muzykologiczne

Obraz tablicowy *Maria, Królowa Niebios* (Waszyngton, National Gallery of Art) Mistrza Legendy św. Łucji (czynny ok. 1475 - 1505) pochodzi z klasztoru św. Klary w Medina de Pomar w Hiszpanii. Uważa się, że został on zamówiony przez Pedra Fernándeza de Velasco lub jego matkę Beatriz Manrique. W wymiarze teologicznym malarz akcentuje trzy aspekty nauki o Matce Bożej: *Niepokalane Poczęcie Marii - Wniebowzięcie Marii - Koronacja Marii*. Kompozycję obrazu determinuje treść dwóch ostatnich aspektów.

Celem niniejszego studium jest naukowy ogląd elementów muzycznych dzieła Mistrza Legendy św. Łucji w kontekście niderlandzkiego/ flamandzkiego malarstwa tablicowego i książkowego XV w. oraz kultury muzycznej miasta Brugii i dworu burgundzkiego drugiej poł. XV w., pozwalający ukazać dzieło zarówno w perspektywie ikonologicznej, jak i muzykologicznej. W ramach krytycznego dyskursu podjęto próbę wykazania pewnych analogii (i zarazem różnic) między analizowanym obrazem a zabytkami malarskimi o niezaprzeczalnym oddziaływaniu w ikonografii XV w. oraz próbę uchwycenia w tablicy z Waszyngtonu sensu treści muzycznych i „śladów” ówczesnej kultury muzycznej.

Kluczowy epizod z cyklu Chwały Marii (*Zaśnięcie - Wniebowzięcie - Koronacja*) - *Wniebowzięcie Marii*, w okresie poprzedzającym rozpoczęcie działalności przez Mistrza Legendy św. Łucji nie został w malarstwie niderlandzkim zobrazowany lub takowe dzieło nie zachowało się. Jedynym zabytkiem tablicowym zamykającym cykl Chwały Marii powstałym przed 1475 r. jest *Koronacja Marii* (Wiedeń, Akademie der Bildenden Künste, ok. 1455 - 1560) Dierica Boutsa. Mistrz Legendy św. Łucji, autor oryginalnej wizji maryjnej, w zakresie ekspozycji treści muzycznych, w znacznej mierze jest kontynuatorem tradycji, której początki tkwią w malarstwie miniatorskim początku XV w. i w *Ołtarzu Gandawskim* (Gandawa, Sint-Baafskathedraal, 1432) Huberta i Jana van Eyck. Instrumenty muzyczne przedstawione w kodeksach *Très Belles Heures de Notre-Dame* (Paryż, Bibliotheque Nationale de France, przed 1412; Ms. Nouv. acq. lat. 3093, fol. 75v) i *Très Riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, 1411 lub 1413 - 1416; Ms. 65, fol. 26r, 60v), można traktować jako modelowy zbiór odniesień ikonograficznych, do którego sięgnęli m.in. warsztat Jana van Eyck (*Fontanna życia*, Mardyt, Museo Nacional del Prado, ok. 1445 - 1450), Hans Memling (*Chrystus pośród aniołów-*

muzyków, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, ok. 1487 - 1490), Mistrz Legendy św. Łucji i wielu innych twórców niderlandzkich.

W anielskim zespole peregrynacyjnym towarzyszącym Marii, oprócz kwartetu śpiewaków, znaleźli się instrumentalisci posługujący się trzema szalami, trąbką, harfą, fidelem, portatywem i lutnią. Przestrzeń sacrum przed tronem Trójcy Świętej charakteryzuje dyminucja ruchu, której odpowiada zmniejszony wolumen brzmienia aparatu wykonawczego tworzonego przez kwintet i sekstet wokalny oraz dwa tria instrumentalne w składzie: harfa, cymbały, lutnia i trzy flety. Zwoje z pojedynczo zapisanymi głosami utworu (*Ave regina caelorum*) mającego zapewnić oprawę muzyczną eschatologicznej podróży Marii, zdają się wskazywać na okolicznościowy charakter kompozycji, na jej temporalny wymiar. Aluzję do odwiecznego charakteru muzyki przed tronem Trójcy Świętej, mogą w zestawieniu ze zwojami, stanowić księgi, którymi posługują się dwie grupy aniołów.

Interpretacja treści muzycznych tablicy z Waszyngtonu musi uwzględniać próbę symultanicznego zobrazowania przez malarza wielorakich aspektów ówczesnej kultury muzycznej. Kwartet aniołów z zespołu peregrynacyjnego zdaje się wskazywać bezpośrednio na dominujący w muzyce drugiej poł. XV w. układ czterogłosowy. Podział muzyków usytuowanych przed tronem Trójcy Świętej na dwa zespoły - wokalny i instrumentalny, nieodparcie przywołuje układ chóru kościelnego z podziałem na stronę północną (kantory) i południową (dziekani). Dwie grupy śpiewaków z tej strefy, oprócz wykonania antyfonalnego mogą przywołać na myśl kompozycje o większej ilości głosów. Wydarzeniem cyklicznym o maryjnym charakterze, którego „śladem” w obrazie Mistrza Legendy św. Łucji może być umuzyczniona scena w strefie środkowej obrazu, były wokalnie-instrumentalne koncerty *Salve* w Brugii; z ich prowadzeniem i wykonaniem łączonych jest kilka motetów Jacoba Obrechta (*Alma redemptoris mater*, *Ave maris stella*, *Ave regina caelorum*). Obecność w obrazie instrumentów cichych, tłumaczy zarówno oddziaływanie źródeł ikonograficznych jak i popularność tych instrumentów w kulturze muzycznej Niderlandów i księstwa burgundzkiego (brugijscy *minestruels* i *spiellieden*, dworscy *joueurs de instruments bas*; por. *Ordonnances de l'hostel de monseigneur le duc de Bourgoine* z 1469). Ścisłe związki z realnym życiem muzycznym w XV w. Brugii wykazują ukazane w różnych punktach głównej sceny obrazu trzy szalamaje i trąbka - zespół *alta cappella* odpowiadający wielkością grupie muzyków miejskich (*stad pijpers*, *scalmeyers*). Rzadka reprezentacja tria fletowego w niderlandzkim malarstwie religijnym stanowi ważki przyczynek w dyskusji nad rozwojem tego homogenicznego składu. Wykonywanie muzyki przez zespoły fletowe w księstwie burgundzkim potwierdzają dokumenty dworskie (zaślubiny Karola Śmiałego z Małgorzatą z Yorku w 1468) i miejskie (zakup przez władze Brugii zestawu fletów w 1481/ 82).

Mistrz Legendy św. Łucji w dziele będącym przykładem mariofanii pośredniej, nawiązał do typów ikonograficznych i rozwiązań kompozycyjnych obecnych w tradycji malarstwa niderlandzkiego/ franko-flamandzkiego, wyraźnie eksponując motywy anioła-śpiewaka i anioła-instrumentalisty. W wizji rzeczywistości ostatecznej

przedstawił muzyczną gloryfikację Marii i Trójcy Świętej, sięgając po elementy zapożyczone ze świata ziemskiego.

Zbigniew Chaniecki

Teatry muzyczne Paryża w relacjach Polaków (1750–1815)

Autor przedstawia działalność najważniejszych dziewięciu scen muzycznych Paryża w okresie Oświecenia (Wielka Opera, Opera Włoska, teatry: Feydeau, Vaudeville, de la Gaiete, Ambigu Comique, de la Porte Saint Martin, Beaujolais, des Jeunes Artistes 1750 – 1815), komentowaną przez przebywających w tym czasie we Francji Polaków. Podstawą źródłową stanowią przede wszystkim źródła polskie, często rękopiśmienne, w większości dotychczas nie wykorzystane.

I tak, teatrem dramatycznym cieszącym się największą wśród Polaków frekwencją była Komedia Francuska, natomiast wśród teatrów muzycznych najbardziej popularna była Wielka Opera. Druga połowa XVIII w. to okres polemik i sporów wśród kompozytorów, muzyków, śpiewaków, literatów ale także publiczności na temat estetycznych walorów opery włoskiej i francuskiej (w latach pięćdziesiątych bufoniści i antybufoniści, dwadzieścia lat później - gluckiści i picciniści.) Liczni Polacy, którzy w tym czasie przebywali w Paryżu, nie uczestniczyli w tych dyskusjach, choć niektórzy z nich (Stanisław Poniatowski, Teofila Morawska, ks. Franciszek Ksawery M. Bohusz, Julian Ursyn Niemcewicz, Jan Weysenhoff) znali argumenty obu stron z dostępnych publikacji. Na ogół jednak krytycznie odnosili się do śpiewu francuskiego (tzw. *cris continuel*, *urlo francese*), wyżej oceniając włoskie *bel canto*.

Zdecydowana większość kronikarzy (Józef Orsetti, Maciej Dulski (?), Adam Turno, Julian Ursyn Niemcewicz, Antoni Paweł Sułkowski, Wawrzyniec Marczyński, Jan Weysenhoff) zachwycała się paryskimi zespołami baletowymi, a szczególnie kunsztem ich pierwszych tancerzy (Gaetano i Auguste Marie Vestris, Pierre Gabriel i Marie Elisabeth Anne Gardel, Clotilde Malfleruo, Emilie Colomb, Louis Duport, Ferdinand Albert, Goselt, Emilie Bigottini). Wielkim miłośnikiem baletu był także Stanisław August Poniatowski, któremu polski poseł w Paryżu, Feliks Oraczewski, donosił o wystawianych w Paryżu przedstawieniach *Bachus* (choreografia S. Gallet) i *Psiche* (choreografia P.G. Gardel). Król oczekiwał w tych relacjach szczegółowego streszczenia akcji, szkiców dekoracji i kostiumów tancerzy i tancerek oraz nut zawierających muzykę do opisywanych baletów.

Miłośnicy włoskiego *bel canto*, w tym podróżni z Polski, odwiedzali Operę Włoską (nazywanej także Opera Comique lub Theatre Favart, a po 1800 r. Odeon), gdzie w latach siedemdziesiątych XVIII w. obejrzeć można było komedie muzyczne: *Służąca panią* Pergolesiego oraz *Le roi et le fermier* i *Rose et Colas*, obie z muzyką Monsigny'ego i librettem Sedaine'a. Natomiast w początkach XIX w. słuchano *Potajemnego małżeństwa* Cimarosa z udziałem Jean Blaise Martin'a (1803), oraz zachwycano „cudownym” występem Marianny Barilli (1808). Z włoską operą

konkurował teatr Feydeau, o którym niejaki Maciej (Dulski?) napisał: „Wyborowi aktorowie, dobre głosy czynią teatr ten bardzo przyjemnym i dlatego bardzo przez publiczność paryską uczeszczanym”.

Magnesem wypełniającym widownię były dzieła kompozytorów takich, jak przede wszystkim Étienne Mehul, Nicolas Dalayrac czy Luigi Cherubini, którego opera *Lodoiska*, z librettem osnutym na wątkach polskich stała się prototypem tak popularnych później oper grozy i niespodziewanego wybawienia. Podobnym powodzeniem cieszyła się także jego *Le deux journées*. Wśród wykonawców szczególnie uwielbiani przez publiczność byli śpiewaczka Pingennet oraz śpiewacy Juliet, Janfierand, a zwłaszcza tenor Jean Elleviou.

W okresie rewolucji niektóre z teatrów, jak np. Vaudeville, tematyką wystawianych komedii muzycznych włączały się w życie polityczne. W roku 1792 aktor tego teatru, Pierre Leger, napisał i wystawił sztukę *L'auteur d'un moment*, parodiującą dramat jakobina A.M. Cheniera *Gajus Grakchus*, co doprowadziło do awantur na widowni między zwolennikami i przeciwnikami jakobinów. Podobne sytuacje miały miejsce także w teatrze Feydaud i Komedii Francuskiej). Spośród aktorskiego zespołu Vaudeville wyróżniała się aktorka pani Bellement (Bellement, Belmont) i partnerujący jej Carpentier, a z długiej listy granych w tym teatrze komedii muzycznych - kompozycja z muzyką N. Dalayraca *Adolphe et Clara ou Les deux prisonniers*. Ta sama para aktorów odniosła sukces także w sztuce dramatycznej *Le mariage de Scarron* autorstwa P.Y. Barre'a, J.B. Radeta i F.G. Desfontaines'a, oraz innej, anonimowej, *Piron avec ses amis*. Cytowany w artykule kronikarz Maciej (Dulski?) wysoko też ocenił dramat *Florian* autorów J. Paina i J.N. Bouilly'ego.

Niektóre z teatrów muzycznych działały początkowo jako teatry marionetek (Ambigu Comique, Beajoulais) bądź jako sceny pokazów akrobatyki i linoskoczków (Gaiete). Ich założyciele, chcąc zwiększyć frekwencję, zmieniali profil repertuarowy, wprowadzając do przedstawień dialogi, taniec, czy pantomimę, powiększając aparat wykonawczy i rozszerzając środki wyrazu scenicznego. Partie marionetek i pokazy akrobatyki zastępowano występami śpiewaków i aktorów dziecięcych. W rezultacie, mimo zakazów, wystawiano tam farsy, komedie i arlekinady, którym towarzyszyła muzyka. Teatry te z czasem wypracowały własny, odrębny profil repertuarowy. Teatr Ambigu Comique cieszył się dużą popularnością dzięki sztukom R.Ch. Pixercourta oraz obecnością w zespole tancerzy doskonałych wykonawców: L. Duporta, Ch.L. Didelota i Emilii Bigottini. Teatr Beaujoulais (Varietes) wystawiał lekkie komedie muzyczne przeplatane arietkami, często o charakterze satyrycznym. Teatr bulwarowy de la Porte Saint Martim osiągnął wysoki poziom sztuki baletowej, mimo że w tym zakresie obowiązywał go zakaz organizowania przedstawień o tematyce podniosłej i historycznej.

Problematyka treści sztuk dramatycznych, komedii, komedii muzycznych, oper komicznych i wodewilów, spotykała się niejednokrotnie z krytyką lokalnych recenzentów. Często były to uwagi krytyczne czynione z pozycji moralno-obyczajowych, które zwracały uwagę na szkodliwe i demoralizujące widownię. Polskim podróżnikom bogactwo repertuaru teatrów paryskich pozwalało z dużą

intensywnością korzystać z tej oferty tutejszych scen, a wrażenia spisywać w listach i pamiętnikach.

Dominika Grabiec

„Planctus Duo de Flagella[ti]one D[o]m[in]us” br. Wawrzyńca od św. Rozalii – dwie nieznane pieśni pasyjne w języku polskim ze zbioru muzykaliów po klasztorach pijarów w Podolińcu i św. Jurze na Słowacji

Wśród nieskatalogowanych muzykaliów pozostałych po klasztorach pijarów w Podolińcu i w św. Jurze, przechowywanych obecnie w Słowackim Archiwum Państwowym w Bratysławie, w oddziale w Modrej (Ministerstvo Vnútra SR Štatny Archív v Bratislave Pobočka Modra), odnalezione i scalone zostały dwie miniaturowe kompozycje pasyjne z 1723 r., br. Wawrzyńca od św. Rozalii, pijara – wokalnie-instrumentalne plankty z polskimi tekstami: *Cozes ty winna o Niewinności* i *Ah! co zawzięte*. Są to niemal modelowe przykłady planktów polskich, śpiewanych podczas wielkopostnych nabożeństw pasyjnych. Odnaleziony rękopis, który został opisany w komunikacie, jest prawdopodobnie jedynym zachowanym przekazem tych utworów.

Marek Bebak

Muzycy w księdze wpisów do Bractwa Szkaplerza Świętego z Archiwum oo. Karmelitów na Piasku w Krakowie

W Archiwum OO. Karmelitów na Piasku w Krakowie zachowała się niezwykle cenna, siedemnastowieczna *liber confraternitatum* rejestrująca osoby wstępujące w poczet członków bractwa Szkaplerza Świętego (sygn. AKKr 784/291). Księga ta, zatytułowana *Cathalogus receptorum ad beneficia spiritualia ordinis Beatae Mariae de monte Carmeli etiam ad gratiam bullae sabatinae incipiendo Cracoviae ab Anno Domini 1600*, jest ciekawym źródłem wiedzy na temat różnych grup zawodowych, w tym także grupy muzyków. Obejmuje ona lata 1600–1660. Tadeusz Maciejewski, który w latach siedemdziesiątych XX wieku analizował zawartość źródła, odnalazł w księdze i wypisał nazwiska trzydziestu trzech muzyków, którzy zostali członkami bractwa w latach 1606–1626. Podczas kwerendy, którą odbyłem w Archiwum OO. Karmelitów na Piasku w Krakowie w czerwcu i lipcu 2012 roku okazało się, że informacje przekazane wówczas przez Tadeusza Maciejewskiego wymagają uzupełnień. W wyniku ponownego przestudiowania księgi wpisów do bractwa, udało się wydobyć nazwiska ponad dwudziestu kolejnych muzyków, w tym m.in. Franciszka Liliusa oraz Jana Krenera – znanych XVII-wiecznych kompozytorów aktywnych na terenie Rzeczypospolitej, a także mniej znanych muzyków, działających w różnych ośrodkach, głównie w Krakowie.

Z działalności muzycznej klasztoru oo. bonifratrów we Wrocławiu w XVIII wieku

Reguła bonifratrów zakłada przede wszystkim posługę w zakresie szpitalnictwa, aptekarstwa i ziołolecznictwa, ale Fratres Misericordiae wiele uwagi poświęcali również pielęgnowaniu tradycji muzycznych. Odnalezione źródła w archiwum oo. bonifratrów we Wrocławiu potwierdzają podobną aktywność muzyczną w stolicy Dolnego Śląska, która nie była dotąd przedmiotem badań muzykologów (poza badaniami organologicznymi w klasztornej kościele św. Trójcy). Materiały do jakich dotarł autor artykułu pozwalają stwierdzić, iż w klasztorze oo. bonifratrów we Wrocławiu od ok. 4. dekady XVIII w. wykonywano muzykę figuralną, gdyż funkcjonowała tam kapela muzyczna, która dotychczas była nieznana. Przedmiotem artykułu jest zarysowanie działalności muzycznej oo. bonifratrów we Wrocławiu od najstarszego potwierdzonego źródłowo okresu, w którym mowa jest o działalności muzycznej (1724 r.) do czasu rozpadu austriackiej prowincji, tzw. *Provincji Germanici* (1781 r.). Mimo, iż we wrocławskim archiwum oo. bonifratrów nie zachowały się muzykalia z tego okresu, ani inwentarze muzyczne i spisy instrumentów muzycznych, to na podstawie pozostałych odnalezionych źródeł można ustalić rodzaj instrumentów muzycznych znajdujących się w określonych latach w kapeli wrocławskiego konwentu, listę nazwisk bonifratrów, którzy grali w kapeli bądź wykonywali partie wokalne oraz podstawowe dane biograficzne o nich. Podstawę źródłową stanowią rękopiśmienne inwentarze wizytacyjne z XVIII w., katalog z XVIII w. zawierający spis nazwisk braci przyjętych do klasztorów w prowincji austriacko-węgierskiej oraz spis zakonników wrocławskiego konwentu zawierający dane od momentu powstania klasztoru, ale spisowany od 1934 r. (*Verzeichnis der Profess-Brüder die in der schlesischen Provinz*). Informacje te porównane zostały ze źródłami i opracowaniami muzykologicznymi, w szczególności z leksykonem Gottfrieda Johanna Dlabacza i pracami Michaeli Freemanovej, co pozwoliło nie tylko uzupełnić wiele informacji, ale i wskazać na bliskie relacje pomiędzy klasztorami austriackiej prowincji, w tym również znaczący udział w życiu muzycznym konwentu wrocławskiego. Zachowane wzmianki w inwentarzach wizytacyjnych o gatunkach muzycznych utworów dostępnych w XVIII w. w konwencie pozwalają wysunąć hipotezę, iż repertuar prezentowany we Wrocławiu mógł być podobny do tego, który wykonywano w pozostałych ośrodkach bonifratrów w *Provincji Germanice*. Na szczególną uwagę zasługuje również sama kapela muzyczna wrocławskiego klasztoru, która w latach 1739-1763 była jednym z największych zespołów muzycznych w prowincji, z ciekawymi instrumentami dętymi blaszanymi. Kapelmistrzem był wówczas o. Philibertus Flögel. Badania nad działalnością muzyczną oo. bonifratrów we Wrocławiu w XVIII w. są kontynuowane przez autora artykułu, jak również w zakresie zachowanych zbiorów muzycznych z okresu późniejszego.

SUMMARIES

Grzegorz Kubies

Angel musicians in a painting by the Master of the Legend of Saint Lucy at the National Gallery of Art in Washington. A study from an iconographic and a musicological perspective.

The panel painting *Mary, Queen of Heaven* (Washington, National Gallery of Art) by the Master of the Legend of Saint Lucy (fl. c.1475–1505) comes from the Monastery of Santa Clara in Medina de Pomar in Spain. It is believed to have been commissioned by Pedro Fernández de Velasco or his mother Beatriz Manrique. In its theological dimension, the painting highlights three aspects of the doctrine related to the Mother of God: the Immaculate Conception, the Assumption and the Coronation. The composition of the painting is determined by the latter two aspects.

The objective of the present study is to provide scholarly insight into the music-related elements of the work by the Master of the Legend of Saint Lucy within the context of the Netherlandish and Flemish panel painting and book illuminations of the fifteenth century and the musical culture of the city of Bruges and the court of Burgundy in the second half of that century, enabling us to interpret the painting from both iconographic and musicological perspectives. Within the framework of critical discourse analysis, the author attempts to identify similarities (and differences) between the discussed painting and the historical paintings that exerted undeniable influence on fifteenth-century iconography, and to grasp the significance of the musical content and the traces of the then prevalent musical culture which are visible in the panel held in Washington.

The Assumption of the BVM, a key episode in the cycle of Mary's Glory (Dormition – Assumption – Coronation), appears not to have been represented in Netherlandish painting during the period prior to the activity of the Master of the Legend of Saint Lucy; in any case, no such works have survived to our time. Before 1475, the only panel painting on the theme of the Mary's Glory cycle is *The Coronation of the Virgin Mary* by Dieric Bouts (Vienna, Akademie der Bildenden Künste, c.1455–1560). Despite the originality of his Marian vision, in his presentation of music-related content, the Master of the Legend of Saint Lucy largely follows a tradition rooted in the miniature painting of the early fifteenth century and in the Ghent Altarpiece (Ghent, Sint-Baafskathedraal, 1432) by Hubert and Jan van Eyck. Musical instruments depicted in the codices *Très Belles Heures de Notre-Dame* (Paris, Bibliothèque nationale de France, before 1412; Ms. Nouv. acq. lat. 3093, fol. 75v) and *Très Riches Heures du duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, 1411 or

1413–16; Ms. 65, fols. 26r, 60v) can be regarded as a model set of iconographic references, which inspired painters from the circle of Jan van Eyck (*The Fountain of Life*, Madrid, Museo Nacional del Prado, c.1445–50), Hans Memling (*Christ Surrounded by Musician Angels*, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, c.1487–90), the Master of the Legend of Saint Lucy and many other Netherlandish artists.

Apart from a quartet of singers, the ensemble of pilgrim angels accompanying Mary consists of instrumentalists performing on three shawms, a trumpet, a harp, a vielle, a portative organ and a lute. The sacred space in front of the throne of the Holy Trinity is characterised by a diminution of movement, matched by a reduced volume of sound of the performance apparatus, made up of a quintet and a sextet of singers and two instrumental trios with the following instruments: harp, dulcimer, lute and three flutes. The rolls with the separately recorded voice-parts of the composition (*Ave regina caelorum*), providing an accompaniment to Mary's eschatological journey, seem to imply that the composition is of a circumstantial and context-bound character. In contrast to the rolls, the books used by the two groups of angels may be interpreted as a suggestion that the music performed in front of the throne of the Holy Trinity is eternal.

Any attempt to interpret the music-related content of the panel preserved in Washington must take into account the fact that the painter tried to create in his painting a reflection of various aspects of the musical culture of his time. The quartet of angel singers in the pilgrim ensemble seems to be a direct allusion to four-part harmony, the dominant arrangement in the music of the second half of the fifteenth century. The division of the musicians standing in front of the throne of the Holy Trinity into two ensembles – vocal and instrumental – irresistibly brings to mind a church choir with its division into northern (cantors) and southern (deans) sections. In addition to antiphonal singing, the two groups of singers in this area can be associated with compositions on a larger scale. One cyclical event of a Marian character that may be reflected in the musical scene taking place in the middle of the painting comprised vocal-instrumental *Salve* concerts in Bruges. These concerts are associated with several motets by Jacob Obrecht (*Alma redemptoris mater*, *Ave maris stella*, *Ave regina caelorum*). The presence of low-volume instruments in the painting can be explained by both the influence of iconographic sources and the popularity of such instruments in the musical culture of the Low Countries and the Duchy of Burgundy (the *minestruels* and *spiellieden* of Bruges, the *joueurs d'instruments bas* active at court; cf. *Ordonnances de l'hostel de monseigneur le duc de Bourgoine* from 1469). The three shawms and the trumpet visible in various parts of the central scene constitute an *alta cappella* ensemble, the size of which corresponds to a wind ensemble (*stad pijpers*, *scalmeyers*), thus revealing a close connection with musical life in Bruges during the fifteenth century. The depiction of a flute trio, a rare representation in Netherlandish religious painting, is important for discussion of the development of this homogenous line-up. Performances of music by flute ensembles in the Duchy of Burgundy are confirmed by records of life at the

court (the wedding of Charles the Bold and Margaret of York in 1468) and of city expenditures (the purchase of a set of flutes by the city of Bruges in 1481/82).

In a work that exemplifies indirect mariophany, the Master of the Legend of Saint Lucy drew upon iconographic patterns and models of composition prevalent in the tradition of Netherlandish and Franco-Flemish painting, while clearly foregrounding the themes of the angel singer and the angel instrumentalist. In his vision, the artist employed music to glorify the BVM and the Holy Trinity, using temporal elements of our earthly existence.

Translated by Paweł Gruchała

Zbigniew Chaniecki

The music theatres of Paris in the accounts of visitors from Poland (1750–1815)

The author describes the activities of nine major music venues in Paris during the Enlightenment (the Grand Opera, the Théâtre-Italien, and the Feydeau, Vaudeville, Gaîté, Ambigu-Comique, Porte Saint-Martin, Beaujolais and Jeunes-Artistes theatres 1750–1815) as they were perceived and commented on by Poles staying in France at the time. The source base of the study consists primarily of Polish sources, often handwritten, most of which have not been drawn on to date.

The most popular dramatic theatre among Polish visitors in Paris was the Comédie-Française, whereas the Grand Opera held the top rank among music theatres. The second half of the eighteenth century was a period of heated debate among composers, musicians, singers and theorists, as well as theatre-goers, concerning the aesthetic merits of Italian and French opera (enthusiasts and detractors of *opera buffa* in the 1750s, the admirers of Gluck and those of Piccini two decades later). The numerous Poles who lived in Paris at the time did not participate in those debates, although some of them (Stanisław Poniatowski, Teofila Morawska, Father Franciszek Ksawery M. Bohusz, Julian Ursyn Niemcewicz, Jan Weyssenhoff) were familiar with the arguments of both sides from available publications. Nevertheless, they were mostly critical of the French manner of singing (the so-called *cris continuel, urlo francese*), preferring the Italian *bel canto*.

The vast majority of chroniclers (Józef Orsetti, Maciej Dulski (?), Adam Turno, Julian Ursyn Niemcewicz, Antoni Paweł Sułkowski, Wawrzyniec Marczyński, Jan Weyssenhoff) went into raptures over Parisian ballet troupes, and the virtuosity of their leading dancers in particular (Gaetano and Auguste Marie Vestris, Pierre Gabriel and Marie Elisabeth Anne Gardel, Clotilde Malfleuroy, Emilie Colomb, Louis Duport, Ferdinand Albert, Goselt, Emilie Bigottini). Ballet had a great admirer in the person of King Stanislaus Augustus of Poland, to whom a Polish envoy to Paris, Feliks Oraczewski, sent reports about performances staged in Paris, such as *Bacchus et Ariane* (choreographed by Sébastien Gallet) and *Psyché* (choreographed

by Pierre Gardel). The monarch expected the accounts to include a detailed summary of the plot, sketches of the stage design and the dancers' costumes, and the scores of the music to which they danced.

The lovers of Italian bel canto, including travellers from Poland, attended the Théâtre-Italien (also referred to as the Opéra-Comique, the Favart or – after 1800 – the Odéon), where music comedies were staged in the 1770s, including *La serva padrona* by Pergolesi and *Le roi et le fermier* and *Rose et Colas*, both to music by Monsigny and with a libretto by Sedaine. In the early nineteenth century, audiences listened to *Il matrimonio segreto* by Cimarosa, featuring Jean-Blaise Martin (1803), and were delighted by the 'lovely' performances of Marianna Barilli (1808). The Théâtre-Italien's rivals included the Feydeau theatre, about which a certain Maciej (Dulski?) wrote: 'Eminent actors and great voices make a visit to this theatre very pleasant and attract many Parisians.'

Audiences were drawn by the works of such composers as Étienne Méhul, Nicolas Dalayrac and Luigi Cherubini, whose opera *Lodoïska*, with a libretto based on Polish themes, became a model for rescue operas, which subsequently became very popular. Another work by Cherubini, *Les deux journées*, was also received with enthusiasm. The most acclaimed performers included the female singer Pingennet, the male singers Juliet and Janfierand, and especially the tenor Jean Elleviou.

During the Revolution, some theatres, such as the Vaudeville, politicised the subject matter of their music comedies. In 1792, an actor of this theatre named Pierre Léger wrote and staged a play titled *L'auteur d'un moment*, which was a parody of the play *Caïus Gracchus* by the Jacobin playwright Marie-Joseph Chenier. The performance ended in riots, as the adherents of the Jacobin Club in the audience clashed with its enemies. Similar incidents are known to have occurred at the Feydeau theatre and at the Comédie-Française. The most distinguished artists among the Vaudeville troupe were an actress named Bellemont (Bellement, Belment) and her partner Carpentier; in the long list of music comedies, the most acclaimed was *Adolphe et Clara ou Les deux prisonniers*, to music by Dalayrac. The above-mentioned pair of actors gave successful performances in a drama titled *Le mariage de Scarron* by Pierre-Yves Barré, Jean-Baptiste Radet and Desfontaines-Lavallée and in the anonymous play *Piron avec ses amis*. The chronicler Maciej (Dulski?) wrote a positive review of *Florian* by Joseph-Marie Pain and Jean-Nicolas Bouilly.

Initially, some of the music theatres functioned as puppet theatres (Ambigu-Comique, Beaujolais) or as venues where acrobats and tightrope walkers showed their skills to the public (Gaîteté). In order to boost attendances, their managements enriched shows with dialogues, dance or pantomime, augmenting the performance apparatus and expanding the means of theatrical expression. The puppets and acrobats were replaced by singers and child actors. As a result, farce, comedy and harlequinades accompanied by music were performed there, despite being banned. Over time, those venues gradually developed their own separate type of repertoire. The Théâtre de l'Ambigu-Comique enjoyed great popularity thanks to plays by René-Charles Guilbert de Pixérécourt and eminent members of the dancing troupe, such as Louis Duport, Charles-Louis Didelot and Emilia Bigottini. The Beaujolais theatre

(Variétés) staged low-brow music comedies interspersed with ariettas, often satirical in character. The boulevard theatre de la Porte Saint-Martin attained a very high level of artistry in its ballet performances, although it was subject to a ban on historical and lofty topics at that time.

The subject matter of dramas, comedies, music comedies, comic operas and vaudevilles frequently came under fire from local reviewers. Quite often, the critical remarks targeted moral aspects of a work and pointed to harmful effects on the audience's morals. Visitors from Poland used the opportunity to explore the richness of the repertoire of Parisian theatres and to record their impressions in letters and diaries.

Translated by Paweł Gruchała

Dominika Grabiec

Planctus Duo de Flagella[tione] D[omi]n[in]i by Friar Lawrence of Saint Rosalia – two unknown passion songs in Polish from the collection of musical documents found in the Piarist monasteries in Podolíneć and Svätý Jur in Slovakia

Among the uncatalogued musical documents remaining from the Piarist monasteries in Podolíneć and Svätý Jur that are currently held at the Modra branch of the State Archive in Bratislava (Ministerstvo Vnútra SR Štatny Archív v Bratislave Pobočka Modra), two miniature Passion compositions have been found and unified. They were written in 1723 by a Piarist friar named Lawrence of Saint Rosalia and have the form of vocal-instrumental *planctus* with Polish texts: *Cożes ty winna o Niewinności* [Innocence, what is thy guilt?] and *Ah! co zawzięte* [Oh! What cruelty]. These compositions provide an almost prototypical example of the Polish *planctus*, sung in Passion services during Lent. The discovered manuscript, described in this report, is probably the only surviving source of these two compositions.

Translated by Paweł Gruchała

Marek Bebak

Musicians in the register of new members joining the Confraternity of the Holy Scapular, preserved in the Archives of the Carmelite monastery in Cracow

Held in the Archives of the Carmelite monastery in Cracow is a priceless seventeenth-century *liber confraternitatum* which functioned as a register of individuals entering the ranks of the Confraternity of the Holy Scapular (shelf no. AKKr 784/291). Bearing the title *Catalogus receptorum ad beneficia spiritualia ordinis Beatae Mariae de monte Carmeli etiam ad gratiam bullae sabatinae incipiendo Cracoviae ab Anno Domini 1600*, it is an interesting source of knowledge about people from various walks of life, including a group of musicians, covering the period 1600–1660. Tadeusz Maciejewski, who studied this source in the 1970s, identified the names of thirty-three musicians who entered the Confraternity in the years 1606–1626. During the preliminary research that I conducted in the Archives of the Carmelite monastery in Cracow in June and July of 2012, it emerged that Maciejewski's findings needed to be supplemented. A repeat investigation of the entries in the register of new members yielded more than twenty new names of musicians, including Franciszek Lilius and Jan Krener, eminent seventeenth-century composers working in Poland, as well as less well-known musicians working in various centres of musical life, mostly in Cracow.

Translated by Paweł Gruchała

Grzegorz Joachimiak

On musical activities in the monastery of the Brothers Hospitallers in Wrocław during the eighteenth century

Although their Rule is focused mainly on establishing and maintaining hospitals and providing health services related to pharmacy and herbalism, the Fratres Misericordiae are also known to have devoted significant attention to fostering musical traditions. Sources discovered in the Order's archives in Wrocław confirm that the Fatebenefratelli also pursued their musical activities in the capital of Lower Silesia, although they have not yet come under the scrutiny of musicologists (except for organological research at the Holy Trinity church adjacent to the monastery). The materials discovered by the author have allowed him to conclude that since a previously unknown music chapel was based there, figural music must have been performed in the Wrocław monastery from the 1730s onwards.

The objective of this article is to provide an outline of the musical activities of the Fatebenefratelli friars in Wrocław over the period from the earliest confirmed evidence of musical activity (1724) until the dissolution of the Order's Austrian province, the so-called *Provincia Germanici* (1781). Although no music-related documents, inventories or lists of instruments from that period survive in the Order's Wrocław archive, other sources make it possible to identify the types of instruments possessed by the convent chapel in specific periods and the names and basic

biographical information of friars who participated in the ensemble's activities by performing the instruments or singing. The source base of the research comprises visitation inventories from the eighteenth century, an eighteenth-century catalogue containing a register of new members admitted to convents in the Austrian-Hungarian province, and a list of the residents of the Wrocław monastery from its foundation, but compiled from 1934 (*Verzeichnis der Profess- Brüder die in der schlesischen Provinz*). The information gleaned from those sources was compared with other musicological sources and studies, particularly the lexicon edited by Gottfried Johann Dlabacž and monographs by Michaela Freemanova. The comparison enabled the author not only to add a great deal of new information, but also to indicate the close relations that existed between convents in the Austrian province, including the significant role of the Wrocław convent in musical life. Extant mentions in the visitation inventories concerning the genres of compositions available in the convent during the eighteenth century allow one to speculate that the repertoire of the Wrocław monastery may have been consistent with the repertoires performed in the other Fatebenefratelli convents in the Austrian province. The music chapel of the Wrocław monastery is remarkable in itself, because in the years 1739–1763 it was one of the largest ensembles in the province, including interesting brass instruments. During that period, it was headed by chapel master Father Philibertus Flögel. The author of the article is continuing his research into the musical activity of the Brothers Hospitallers in Wrocław during the eighteenth century, also with respect to the extant collections of musical documents from later periods.

Translated by Paweł Gruchała