

ISBN 978-83-65631-13-8

ISBN 978-83-65630-57-5

Zbiór wałków woskowych *Schmidt Schlesien* w Berlińskim Archiwum Fonograficznym (Berliner Phonogramm-Archiv)

dr Ricarda Kopal

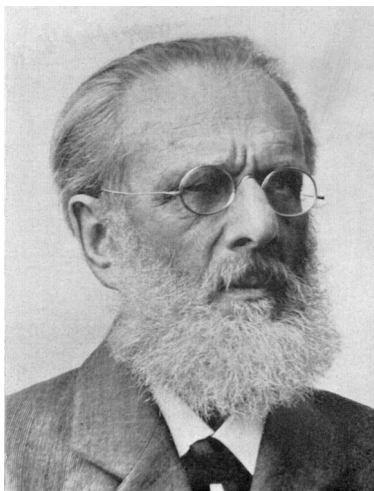
Abt. Medien – Musikethnologie, Berliner Phonogramm-Archiv, Visuelle Anthropologie
Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Berlińskie Archiwum Fonograficzne

1

Berlińskie Archiwum Fonograficzne, założone na początku XX wieku przez psychologa Carla Stumpfa przy Uniwersytecie Berlińskim (obecnie Humboldt Universität), ma swoją ponad stuletnią historię. W 1900 r. Carl Stumpf, korzystając z kilkutygodniowego pobytu w Berlinie tajlandzkiego zespołu teatralnego, który dawał występ zorganizowany w berlińskim ogrodzie zoologicznym, nagrał jego muzykę za pomocą fonografu Edisona. Powstałe w tym kontekście nagrania na wałkach woskowych stanowią początek zbioru Berlińskiego Archiwum Fonograficznego. Jednocześnie oznaczały one początek szerokiej działalności zbierawczej, dzięki której do końca II wojny światowej miała zostać zgromadzona jedna z najbardziej znaczących na świecie kolekcji fonograficznych wałków woskowych.

Carl Stumpf podjął starania, by Archiwum Fonograficzne w Berlinie ustanowić jako instytucję. Dlatego placówka ta na początku została oficjalnie powołana na Uniwersytecie Berlińskim jako część Instytutu Psychologii. W 1905 r. kierownictwo archiwum od C. Stumpfa przejął Erich Moritz von Hornbostel.



Fot. 1. Carl Stumpf (1848-1936) - założyciel Berlińskiego Phonogramm-Archiv. Nieznana data i autor fotografii.

Pod jego przewodnictwem zasób wałków woskowych nadal się rozrastał, a ponadto zaczęto kolekcjonować płyty gramofonowe. Tworząc kolekcję, koncentrowano się na pozyskiwaniu nagrań pozaeuropejskich form muzycznych, jak również europejskiej muzyki ludowej. Berlińskie Archiwum Fonograficzne stanowiło zbiór naukowy, mający podstawowe znaczenie źródłowe w zakresie badań różnych kultur muzycznych. Oprócz funkcji kierownika Archiwum Fonograficznego Hornbostel odegrał jedną z głównych ról w procesie powstawania i formowania się muzykologii porównawczej jako samodzielnego kierunku badań. Na podstawie nagrań z zasobów archiwum przygotował Hornbostel liczne artykuły, w których, prócz opisu i analizy różnych form muzycznych, snuł także teoretyczne i metodyczne refleksje na temat muzykologii porównawczej.

W 1922 r. Berlińskie Archiwum Fonograficzne zostało przyłączone do Akademii Muzycznej (obecnie Universität der Künste). Dwa lata później zostało włączone do Muzeum Etnologicznego (Museum für Völkerkunde, obecnie Ethnologisches Museum). Jednocześnie, w 1934 r., kierownictwo archiwum przejął Marius Schneider, ponieważ zarówno E. M. von Hornbostel, jak też Curt Sachs opuścili Niemcy w następstwie przejścia władzy przez narodowych socjalistów. Po rozpo-

części II wojny światowej prawie cała działalność kolekcjonerska i nagrania archiwum została wstrzymana, zaś w 1944 r. M. Schneider wyemigrował do Hiszpanii.

Na przełomie lat 1944-1945 duża część zgromadzonych nośników dźwięku została spakowana, a następnie przeniesiona w różne miejsca; część zbioru trafiła czasowo do Rosji, do Archiwum Fonograficznego w dzisiejszym Petersburgu. Tylko mała część archiwaliów dźwiękowych, jak również pisemnej dokumentacji zbiorów pozostała w muzeum w Berlin-Dahlem. Chociaż większość rozproszonych zasobów powróciła do Niemiec już pod koniec lat 50. XX wieku, to jednak prawdziwa praca ze zbiorami była możliwa dopiero po zjednoczeniu kraju.

W 1988 r. zainaugurowano projekt pod tytułem *Ocalenie największych zbiorów najstarszych dokumentów dźwiękowych muzyki tradycyjnej całego świata – renowacja*

i przegranie słynnych zbiorów walców i płyt szelakowych Berlińskiego Archiwum Fonograficznego, w ramach którego rozpoczęto z jednej strony porządkowanie i opracowywanie merytoryczne zasobu, z drugiej strony – zabezpieczanie konserwatorskie i digitalizowanie archiwaliów dźwiękowych. W 2006 r.



Fot. 2. Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), dyrektor Berlińskiego Phonogramm-Archiv w latach 1905-1933. Nieznana data i autor fotografii. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass 360 (E. v. Hornbostel).



Fot. 3. Fragment kolekcji berlińskiego Phonogramm-Archiv. Współczesne kopie oryginalnych wałków woskowych wykonane z odlewu galwanicznego. Fot. J. Jackowski, Berlin 2006.

muzykę pozaeuropejską, jak również tradycyjną muzykę europejską. Konteksty powstawania poszczególnych zespołów nagranych zostały udokumentowane

wydano katalog¹, który ujmuje cały zasób zbioru wałków woskowych Berlińskiego Archiwum Fonograficznego, włącznie z ważnymi materiałami piśmennymi, jak też licznymi przykładami dźwiękowymi.

Historyczne zbiory nagrań Berlińskiego Archiwum Fonograficznego

Historyczne zbiory nagrań Berlińskiego Archiwum Fonograficznego zawierają 351 zespołów wałków woskowych, co w sumie stanowi ponad 30 000 historycznych nośników dźwięku (2 749 oryginalnych wałków woskowych, 14 056 negatywów miedzianych, tzw. galwanotypów, 15 214 kopi woskowych)², a oprócz tego około 2000 płyt szelakowych. Zarówno nagrania na wałkach woskowych, jak i na płytach obejmują tematycznie

¹ Susanne Ziegler: *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Veröffentlichungen des Ethnologischen Museums Berlin* [Wálki woskowe Berlińskiego Archiwum Fonograficznego. Publikacje Muzeum Etnologicznego w Berlinie], neue Folge 73. Berlin 2006: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

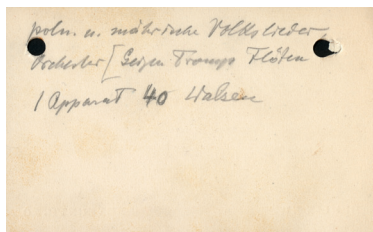
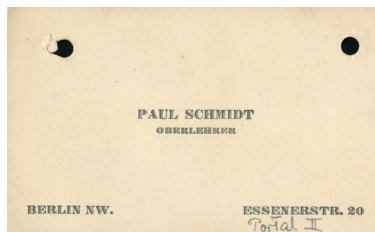
² Dane według: S. Ziegler: *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs...*, op. cit.

i przebadane na różnym poziomie. Można je podzielić na nagrania, które powstały podczas różnych wydarzeń w Berlinie (np. w ramach prezentacji egzotycznych kultur w berlińskim ogrodzie zoologicznym, w cyrku itd.), nagrania, które powstały w archiwum, i nagrania, które były wykonane *in situ*, czyli w terenie. Tak jak różnią się nagrania dźwiękowe poszczególnych zespołów pod względem okoliczności ich powstawania, zakresu dokumentacji i jakości, tak niejednorodna jest również dokumentacja opisowa, która została dodana do zespołów nagrań; niektóre nagrania zostały bardzo dobrze i szczegółowo udokumentowane, do innych zaś nie ma prawie żadnych informacji opisowych.

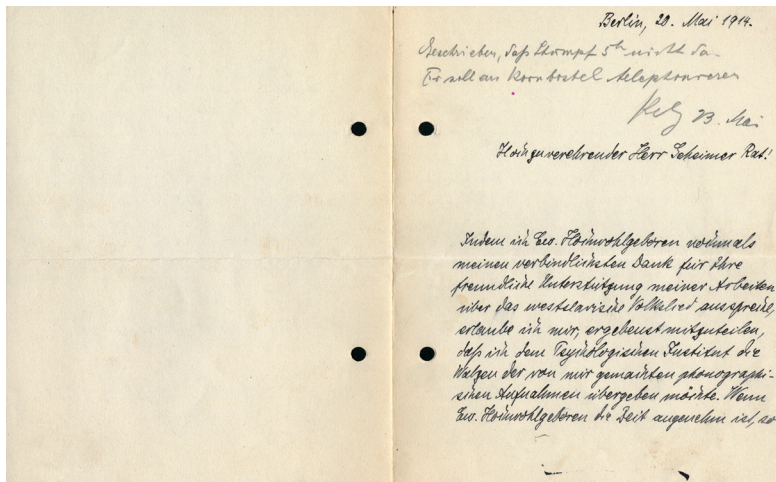
Nagrania na wałkach woskowych Edisona dokonane przez Paula Schmidta

Z nagrań na wałkach woskowych, które sporządził w 1913 roku Paul Schmidt, nauczyciel gimnazjalny z Berlina, zachowały się do dzisiaj 32 wałki. Nośniki

5



Fot. 4-5. Wizytówka Paula Schmidta (Visitenkarte von Paul Schmidt mit handschriftlicher Notiz: „Poln. u. mährische Volkslieder Orchester (Geigen, Tromp, Flöten 1 Apparat 40 Walzen)”; „Paul Schmidt’s business card with handwritten note: Polish and Moravian folk songs, Orchestra (violins, trumpet, flutes 1 machine 40 cylinders)”). ©Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, VII WS 259 Schmidt Schlesien.



Fot. 6. List Paula Schmidta (Brief von Paul Schmidt; Letter by Paul Schmidt). © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, VII WS 259 Schmidt Schlesien.

dźwiękowe są numerowane od 1 do 34, przy czym nie ma wałków woskowych z numeracją 4 i 31. Z napisu na odwrocie wizytówki Paula Schmidta, która znajduje się wśród nielicznej dokumentacji do nagrań, wynika, że kiedyś zespół ten zawierał 40 wałków, na których nagrano polskie i morawskie pieśni ludowe, jak też utrwalono muzykę zespołów instrumentalnych.

Poza krótkim listem Paula Schmidta do Carla Stumpfa, w którym przede wszystkim chodzi o uzgodnienie terminu spotkania w Instytucie Psychologii

möchte ich am Sonntage um 11 Uhr im
Sachseu erscheinen dürfen. Für den Fall, daß
Hr. Pawelke geboren nur eine andere
Anstalt haben wollen, bitte ich, daß ich
nachmittags eines Wochentages warten zu wollen,
dann sonntags um 11 Uhr im
Sachseu zu erscheinen.

Insgeheim möchte ich Hr. Pawelke geboren
ergebnis bitten, von den Proben, die ich
Ergebnisse freimüthig heimlich
nehmen zu wollen. Ich habe außer den
Menschen, die ich gegeben, die ich
auf die der alten Proben und die
heutigen (neuen) Proben zu machen
begehen nicht. Ich habe außer den
aufbauen. Ich habe außer die alten Proben
den Proben, die ich gegeben, die ich

ausgegeben. Ich möchte ich mein Mate-
rial Hr. Pawelke geboren zur Kenntnis-
nahme und zur Beurteilung vorlegen
dürfen. Ich habe ich von Hr. Pawelke ge-
ben keine weitere Kenntnis, es nehme ich
an, daß ich am Sonntage um 11 Uhr im
Sachseu erscheinen dürfen. Ich habe ich von Hr. Pawelke ge-
ben ausgehend, daß ich

mit vorzüglicher Kenntnis

Hr. Pawelke geboren ergebend

Paul Schmidt, Musikant.
Berlin, 11. 11. 1890. E. T.

Fot. 7. List Paula Schmidta (Brief von Paul Schmidt; Letter by Paul Schmidt). © Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum, VII WS 259 Schmidt Schlesien.

w celu przekazania nagrań do Berlińskiego Archiwum Fonograficznego, nie ma żadnej dokumentacji archiwalnej dotyczącej omawianego zasobu. Niektóre informacje o miejscach wykonania nagrań, nagranych osobach i repertuarze można rekonstruować dzięki napisom na tekturowych puszkach do wałków woskowych i zapisów w książce inwentaryzacyjnej Berlińskiego Archiwum Fonograficznego. Zatem wszystkie nagrania powstały w lipcu 1913 r., brak jednak bardziej szczegółowych informacji na temat dat nagrań. Na puszkach można znaleźć na-

zwy trzech miejscowości jako miejsca powstawania nagrań: Polnisch-Rasselwitz (obecnie: Raławiczki, wałki nr 1, 2, 3, 6), Sedschütz (Dziedzice, wałki nr 5, 7-12, 14-19, 21-29, 32, 34) i Pechhütte (Smolarnia, wałki nr 20, 30, 33). Jedynie przy wałku 13 brakuje informacji o miejscu nagrania, choć kontekst jasno wskazuje na Dziedzice. Poza tym Schmidt zapisał na puszkach nazwiska kilku osób, które śpiewały do tuby fonografu. Schmidta interesowała głównie zachodniosłowiańska pieśń ludowa, co wynika z wyżej wymienionego listu jego autorstwa do Stumpfa. Poza pieśniami nagrywał on również melodie wykonywane przez zespoły instrumentalne. Schmidt przekazał swoje nagrania Berlińskiemu Archiwum Fonograficznemu najprawdopodobniej jeszcze w maju 1914 roku³. Tam zostały one zinwentaryzowane, ale nie zostały dotąd opracowane.

Obecnie, ponad sto lat później, zaistniała ponownie możliwość udostępnienia ich dla zainteresowanych słuchaczy i badaczy w formie zdigitalizowanej. Poniższe teksty Jacka Jackowskiego i Mariusza Puci, którzy podjęli badania nad omawianym zespołem z perspektywy historycznej i muzykologicznej, pozwolą na zapoznanie się z tymi archiwaliami w szerszym kontekście.

³ List Paula Schmidta do Carla Stumpfa, w którym Schmidt prosi o umówienie terminu przekazania swojego zbioru do archiwum, jest datowany na 20 maja 1914 roku. W liście znajduje się notka – przypuszczalnie zapisana przez Stumpfa – iż proszono Schmidta o kontakt telefoniczny w sprawie uzgodnienia terminu spotkania z Erichem Moritzem von Hornbostlem. Prawdopodobnie Schmidt przekazał niebawem wałki woskowe do archiwum.

Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane

dr Jacek Jackowski

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Zakład Muzykologii
Zbiory Fonograficzne ISPAN

Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej dokonane na Śląsku Opolskim

W zbiorach Phonogramm-Archiv w Berlinie zachowały się być może pierwsze, bo dokonane w lipcu 1913 r., rejestracje akustyczne muzycznego folkloru Górnego Śląska⁴. Są to nagrania utrwalone na 34 walcach fonograficznych Edisona, sporządzone przez Paula Schmidta (1868-1954) – niemieckiego nauczyciela⁵. Oryginalne nagrania są przechowywane w Berlińskim Phonogramm-Archiv

9

⁴ O istnieniu tych nagrań poinformowała po raz pierwszy Susanne Ziegler w referacie *Wax Cylinder Recordings in the Berlin Phonogramm-Archiv: A report on the present state*, wygłoszonym podczas międzynarodowej konferencji *100 Years of Folk Music Recordings in Poland* zorganizowanej w Instytucie Sztuki w Warszawie 4 marca 2005 r. O nagraniach P. Schmidta wspomnieli Klaus Nümann w swej pracy pt. ... *und sie singen, tanzen und musizieren noch ... Eine musikethnologische Studie über die deutsche Minderheit in Polen*. Teil 1 und Teil 2 (Appendix: Karten, Bilder, Noten). München 2013: Allitera Verlag, s. 65-66, 250, 313-316. Kolekcja została opisana i częściowo opublikowana w 2014 r., zob.: Jacek Jackowski: *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej). Warszawa 2014: Instytut Sztuki PAN, s. 59-66 oraz przykłady nr 21-25 na płycie załączonej do książki.

⁵ Wspomina o nim Jerzy Pośpiech, zob.: J. Pośpiech: *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do roku 1939)*. Warszawa, Wrocław 1977: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 131 – autor, opisując refleksje niemieckich ludoznawców nad poezją ludową wkrótce po wydaniu *Pieśni ludu*

(nazwa kolekcji: Schmidt Schlesien 1913). Zapewne pierwsza wzmianka o tych nagraniach w polskiej literaturze etnomuzykologicznej pojawiła się w opisie wizyty w Archiwum Fonograficznym Instytutu Literatury Rosyjskiej Akademii Nauk w Petersburgu (ówczesnym Leningradzie), którą odbyli Jadwiga i Marian Sobiescy w październiku 1963 r.⁶ Do Leningradu trafiła bowiem po wojnie część berlińskiego archiwum i tam też – nim oryginalne nagrania powróciły znów do stolicy Niemiec – wykonano duplikaty kolekcji, w tym także omawianych rejestracji Schmidta.

Śląska kolekcja nagrań Schmidta jest zachowana w bardzo dobrym stanie. Na tekturowych wieczkach od oryginalnych puszek na wałki są zapisane czerwonym ołówkiem numery wałków – zapewne inną ręką niż Schmidta⁷. Obok obecne są trudne do rozczytania krótkie notatki sporządzone cyrylicą⁸. Oryginalne opisy wałków, sporządzone przez Paula Schmidta, zachowały się na prostokątnych etykietach naklejonych na oryginalne „edisonowskie” puszki do przechowywania wałków. Schmidt notował tu w lewym dolnym rogu numer wałka⁹, zaś w pierwszej linijce uwzględniał zwykle nazwę miejscowości, w której dokonał nagrania, miesiąc i rok nagrania (w tym wypadku zawsze: „Juli 1913”), zaś w kolejnych liniijkach podawał nazwisko wykonawcy/wykonawców (ewentualnie nazwę

polskiego w Górnym Śląsku Juliusza Rogera w 1863 r., wskazał m.in. na pracę P. Schmidta (Paul Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied in Oberschlesien, besonders im Kreise Neustadt*, w: „Archiv für Slavische Philologie”, t. 36, V. Jagić (red.), s. 1-48).

⁶ J. Sobieska: *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, Elżbieta Dziębowska (red.). Kraków 1968: PWM, s. 167; zob. też: Jadwiga Romana Bobrowska: *Polski folklor muzyczny. Wybrane zagadnienia. Materiały dla studentów uczelni muzycznych*. Katowice 1989: Wydawnictwa Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, s. 163.

⁷ Na spodzie pudełek brak notatek, z wyjątkiem wałków nr 2, 13-14 i 27, gdzie widnieją schematyczne oznaczenia, być może informujące o tym, czy nośnik był nagrany/nienagrany.

⁸ Takie inskrypcje – mniej lub bardziej czytelne – znajdują się niemal na każdym pudełku, oprócz numerów 10-13 (na wałku nr 13 być może napis brzmi: „Нр. брак запис[и]” – informujący o tymczasowym braku nagrania w pudełku), 18, 20-21, 23-26, 29-30.

⁹ Brak numeru na wałku 23, numeracja kontynuowana czerwonym ołówkiem (zapewne nie ręką Schmidta) na wałkach 32-34.



Fot. 8. Tekturowa puszka wółka nr 3.



Fot. 9. Tekturowa puszka wółka nr 11.

zespołu instrumentalnego) i incipit pieśni lub tytuł utworu dla wykonń orkiestrowych. Wszystko badacz zapisywał po niemiecku, z wyjątkiem incipitów, zanotowanych fonetycznie, ze słuchu. Zapisane etykiety zapewne nalepił Schmidt porządkując zbiór, bowiem na niektórych pudełkach, pod etykietą widoczny jest fragment pierwotnego zapisu, dokonanego bezpośrednio na pudełku, zwykle o tej samej treści co etykieta, jednak przed korektami (np. w zapisie nazwisk). Na dwóch wółkach – nr 29 i 30 – widnieją też dopiski w języku polskim, w tym polska nazwa miejscowości: Smolarnia, a charakter pisma może tu wskazywać na Jadwigę Sobieską. Schmidt nie stosował oznaczeń numerycznych na samych nośnikach (krawędziach wółków).



Fot. 10. Tekturowa puszką wałka nr 13.

Wąłki zostały zdigitalizowane w berlińskim Phonogramm-Archiv w czerwcu 2000 r. przez Albrechta Wiedmanna¹⁰. Dla tej kolekcji nie wykonano w Berlinie odlewów galwanicznych; digitalizacji dokonano bezpośrednio z oryginalnych nośników.

¹⁰ Na wałku nr 12 nalepka z datą 8 czerwca 2000.

Kolekcja wałków fonograficznych jest zachowana w bardzo dobrym stanie. Zanieczyszczona jest powierzchnia i rowki wałków nr 1-2, 20 (na powierzchni wałka pęknięcie), lekkie zanieczyszczenia widoczne są na wałkach nr 8, 19, 21-23, 26. Powierzchnia wałka nr 33 jest zachowana w bardzo dobrym stanie, ale wałek jest rozbity na 2 części (co nie uniemożliwia digitalizacji nośnika).



Fot. 11. Doskonale zachowany wałek nr 15 – tak prezentuje się obecnie większa część kolekcji Paula Schmidta.



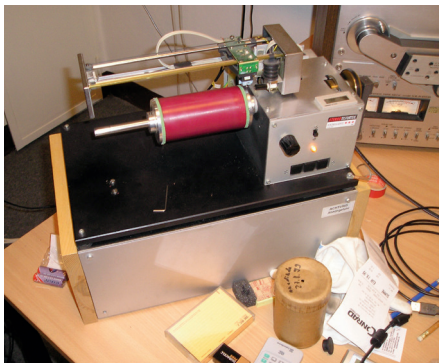
Fot. 12-13. Wałki nr 1 i 33 – nieliczne zanieczyszczone i uszkodzone nośniki z kolekcji P. Schmidta

Na historycznych nośnikach zarejestrowano muzykę wokalną i instrumentalną w trzech miejscowościach: „Polnisch-Rasselwitz”, „Sedschütz” oraz w „Pechhütte” (dzisiejsze Raclawiczki, Dziedzice i Smolarnia). Te sąsiadujące ze sobą wsie leżą na terenie obecnego województwa opolskiego, w powiecie krapkowickim, gm. Strzeleczki. Choć w historycznych nazwach pojawiało się określenie sugerujące dawną polską przynależność tych ziem (Raclawiczki określano w dawnych spisach urzędowych jako „Polonicalis Rastlowitz”, „Raslawice Polonicalis”, „Polski Raslawicz”, „Polnisch Rasselwitz”, a w 1845 r. występowały jako Polskie Raclawiczki), do końca 1763 r. tereny te należały do obszaru Austrii. Po trzeciej fazie tzw. wojen śląskich prowadzonych w drugiej połowie XVIII w. między Austrią a Prusami o panowanie m.in. nad tymi ziemiami, Śląsk, a wraz z nim omawiane miejscowości,

dostał się pod rządy pruskie. Austria zachowała Śląsk Cieszyński. Górny Śląsk, w granicach którego leżą omawiane miejscowości, oraz południowo-wschodnie rejony Dolnego Śląska zachowały jednak polski charakter. W latach trzydziestych ubiegłego wieku władze hitlerowskie zmieniły nazwę Raclawiczki na niemiecką – Rosstal.

Kolekcja liczy 40 nagranych pieśni i melodii instrumentalnych (nie licząc wariantów) oraz dwie modlitwy. Brak w kolekcji dwóch walców – numerów 3 i 31. Wałki 1-2 i 4 zostały nagrane w Raclawiczkach, 5-19, 21-29, 32, 34 w Dziedzicach, zaś 20, 30, 33 w Smolarni. Największa część repertuaru pochodzi zatem z drugiej z wymienionych miejscowości. Wśród wykonania wokalnych dysponujemy śpiewami solowymi i w duecie (unison). Pieśni wykonywane są w języku polskim. Zarejestrowano głównie śpiewy w wykonaniu kobiet. Barwy głosów świadczą o młodym wieku większości wykonawczyń. Cenną informacją są zachowane nazwiska: Frau Sacher (śpiewa m.in. *Moja mamuliczko; Darmo, dziołcho, darmo; W pielgrzymiej szacie*), Fr. Lubczyk, Fr. Rogusich (zaśpiewała pieśń *W kolei woda, dzieweczko*), Fr. Worczak, Fr. [Paulina] Popiołek (*Rosną [...], rosną na "oknie w pywnicy; Padłaś mi raz; Prawda mi mamiczka powiadali*), Frl. Popiołek (*W Głogówku przed ratuszem*), Anna Pachotto, Suzanna Apostel. W duecie śpiewają panie Sacher i Lubczyk (np. *Chłopatyczek niewidomy* – pieśń zaśpiewana została na popularną melodię ballady o Podolance). Muzyka instrumentalna to zwłaszcza charakterystyczne dla regionu wykonania melodii wokalnych i instrumentalnych przez orkiestrę. Schmidt nagrał w Dziedzicach m.in. dwie instrumentalne wersje pieśni *Wczora była niedzieliczka*. Zapisano też instrumentalne wersje pieśni weselnych i marsze weselne w wykonaniu orkiestry. Zwracają uwagę dobrze zachowane dźwięki lamentu towarzyszące wykonaniu przez orkiestrę melodii pieśni weselnej. Ten bardzo archaiczny, choć zapewne wywołany na potrzeby nagrania, artefakt zarejestrowano na walcu nr 28. Orkiestra zagrała również melodię popularnej niemieckiej piosenki *Było dwoje królewskich dzieci* (walek nr 22). Repertuar orkiestrowy nagrano w Dziedzicach. W repertuarze instrumentalnym przeważają metra trójdzielne, taneczne. Choć brak opisów i tytułów, odnajdujemy tu ludowe walczyki, walcerki oraz kilka me-

Fot. 14. Aparatura, przy pomocy której dokonano digitalizacji wałków fonograficznych P. Schmidta.
Fot. J. Jackowski, Berlin 2006.



lodzi *Chodzonego*, m.in. popularne *Bez wodę, koniczku, bez wodę* na wałku nr 19. W opisie wałka nr 10 pojawia się nazwa zespołu instrumentalnego: „Lubczyks Orchester”. Choć w opisach tylko raz występuje określenie orkiestra dęta (Bläser), to większość melodii wykonuje właśnie taki skład kapeli. Prócz dętej pojawia się również kapela tzw. „rżnięta”, czyli skład smyczkowy (np. na wałku nr 23 nagrano w takim składzie wersję instrumentalną „polskiej pieśni” *O wojno, wojno*, zaś na wałku 32 wersję pieśni *Mamuliczko moja*). Melodiom granym przez orkiestrę towarzyszą niekiedy śpiewy zespołowe, chóralki. I tak, na wałku nr 15 mamy „niemiecką pieśń z polskim tekstem” – jak informuje komentarz, w wykonaniu zespołu męskiego z orkiestrą. Odnajdujemy również taneczne, dwumiarowe melodie ludowe na piszczałce w wykonaniu Andreasa Ruscha, nagrane w Dziedzicach. Rusch zagrał także na piszczałce melodię pieśni *O Boże, Boże*, którą zarejestrowano na wałku nr 24. Na kolejnym wałku utrwalono jeszcze dwie pieśni w wykonaniu Ruscha. Paul Schmidt nagrał pieśni obrzędowe, powszechne, ballady, pieśni o tematyce religijnej. W zbiorze są również nagrane wspólne recytacje modlitw *Ojcze nasz* i *Zdrowaś Mario*. Wśród wykonanych instrumentalnych są marsze weselne, tańce, orkiestra wykonuje również melodie popularnych pieśni ludowych.

Na podstawie porównania zachowanych nagrań z artykułem Paula Schmidta można wnioskować, iż tylko część nagranej przez niego kolekcji przetrwała¹¹. Schmidt część repertuaru notował w zeszycie, zaś część nagrał na wałki fonograficzne.

Aktualny stan badań pozwala przypuszczać, że wśród nagrań zarejestrowanych na Śląsku w 1913 r. przez Paula Schmidta znajdują się pierwsze fonograficzne rejestracje ludowego muzycznego repertuaru religijnego w języku polskim. W zbiorze odnajdujemy pieśń *Raduj się, z nieba Królowo, Alleluja* w wykonaniu orkiestry i grupy śpiewaków. Jest to lokalna wersja antyfony maryjnej *Regina Coeli*, znana z dawnych śpiewników i modlitewników¹².

Paul Schmidt jako badacz ludowej kultury muzycznej Górnego Śląska

16

Jak wspomniała Ricarda Kopal, kolekcji nie towarzyszy dokumentacja opisowa, prócz publikowanej wyżej wizytówki P. Schmidta oraz jedynego listu¹³. O kontekście powstania nieznanych dotąd bliżej nagrań Paula Schmidta i o ich

¹¹ Prócz kilku odnotowanych pieśni, których brak w nagraniach, pojawia się też kilka nazwisk wykonawców, których nagrania być może nie zachowały się, choć niewykluczone jest, że Schmidt tylko spisywał pieśni w ich wykonaniu: Frau Chmura, Johann Stosiek, Johann Tomala, Maria Skazik, Anna Jokiel i Hedwig Koptan (Rzepcze), Frł. Mathilde Sobota (Raclawiczki), Frau Hupka (Kujawy gm. Strzeleczyki), Pauline Wrona (Pisarzowice).

¹² Podaje ją np. pod numerem 263, na stronie 297 *Pełny śpiewnik i książka do nabożeństwa* wydany w 1880 r. u Karola Miarki w Mikołowie na Śląsku.

¹³ Z zapisków E. M. von Hornbosta wiemy, iż Schmidt został wyposażony w 40 czystych wałków fonograficznych, z których nagrał 34 sztuki. Jedyny zachowany list dotyczący tego zbioru to pismo Schmidta do C. Stumpfa z maja 1914 r., w którym pisze on – być może w kontekście analizy nagranych materiałów – o skalach przypominających mu uszeregowania dźwięków charakterystyczne dla muzyki szkockiej, indyjskiej a nawet greckiej. W lutym 2005 r. omawianą kolekcję wstępnie opracowała Jolanta Kanclerz, ówczesna praktykantka w berlińskim archiwum. Przygotowała ona transkrypcje tekstowe części nagranych materiałów. W trakcie przygotowywania niniejszego wydawnictwa dr Mariusz Pucia dokonał weryfikacji, identyfikacji i transkrypcji całego nagranych materiałów pieśniowego.

autorze możemy zaczerpnąć nieco informacji z jego artykułu opublikowanego w 1916 r.¹⁴ Klaus Näumann, analizując prace Schmidta podkreślił, iż autor omawianych nagrań trafił na teren Śląska Opolskiego, poszukując materiałów dla szerzej zakrojonych badań, prowadzonych w kontekście zainteresowań filologią słowiańską (Schmidta – co wynika z wspomnianego listu – interesowała też pieśń morawska; nieprzypadkowo też publikował na łamach „Archiv für Slavische Philologie”). Była to bodaj ostatnia chwila by uchwycić na fonograf lokalną praktykę muzyczną (zwłaszcza instrumentalną) w przededniu trudnego i dramatycznego dla całej Europy etapu historii, nacechowanego politycznie i ideologicznie. Schmidt, uczony z Berlina, jawi się tu jako dokumentalista obiektywny, dostrzegający w informatorach konkretnych ludzi i ich osobowości – co już wówczas nie było normą w postawie badawczej (Näumann 2013: 65, 314). Badacz, zainteresowany pieśnią Górnego Śląska, zwłaszcza okolic Prudnika, musiał znać też repertuar innych, zachodnich ziem polskich, bowiem w wielu uwagach, dotyczących eksplorowanego terytorium, odnosi się do śpiewów wielkopolskich. Schmidta zainteresowała odrębność i specyfika muzyczna repertuaru górnosłaskiego. Wątki ogólnopolskie – według badacza – nabierają tu lokalnego kolorytu, charakteryzują się m.in. większym ambitusem, a w ich strukturze melodycznej Schmidt dostrzegł większe – w porównaniu do melodii opartych na pochodach sekundowych – zróżnicowanie odległości interwałowych, a więc kwarty, kwinty, seksty itd. Schmidt wysnuł tu interesujące przypuszczenie (które zilustrował przykładami muzycznymi) o wpływie specyficznych cech mowy na kształtowanie się lokalnej melodyki pieśni. Dużą rolę odegrała tu obserwacja i rejestrowanie „melodyjności” i „tonacji” spontanicznych wypowiedzi ludu. Schmidt opisał „charakter foniczny” mowy Ślązaków, a także próbował rejestrować „dźwięczące tony wypowiedzi” („Klangmotive”) w różnych sytuacjach. To psychologiczne spojrzenie badacza, wyposażonego w fonograf i korespondującego z ośrodkiem berlińskim, zaprowadziło go w rejony Prudnika, gdzie odkrył wyjątkowo bogatą

¹⁴ Paul Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit.

w „dźwięczące motywy” mowę, zwłaszcza u starszego pokolenia mieszkańców, którzy w sposób spontaniczny intonowali swe wypowiedzi. Schmidt przytoczył przykład mieszkanki Smolarni o nazwisku Rusch (żony tamtejszego kołodzieja), która mówiła w tak melodyjny sposób, iż towarzysz badacza, nie znający języka polskiego i lokalnego dialektu, nie potrafił odróżnić, kiedy kobieta mówi, a kiedy śpiewa. Podobny przypadek odnotowano w miejscowości Dziedzice, a także w Strzeleckach. „Muzyczną mową” były też rozmowy kosiarzy wracających z pola w okolicach Prudnika. Schmidt przypuszczał, że charakterystyczna melodia oraz budowa lokalnych wariantów pieśni związana jest wprost z melodyjnością języka tamtejszego ludu. Skomplikowany organizm, za jaki uznawał pieśń ludową, wywodzi się – według badacza – ze słowa mówionego¹⁵. Zauważył także zmiany intonacji (transpozycje) mowy pod wpływem emocji (kłótnia, zabawa). Zjawiskom tym przysłuchiwał się, a nawet je kontrolował za pomocą piszczałkowego kamertonu. Choć z podobnymi zjawiskami spotykał się też gdzie indziej, jednak na terenie Śląska Opolskiego dostrzegał ich szczególnie intensyfikację. Z powodu słuchowej „nieuchwytności”, a także ze względu na trudność w ich notowaniu i potrzebę badań porównawczych Schmidt zdecydował się na użycie fonografu. Szybko jednak badacz zorientował się, iż wykonawcy proszeni o mówienie czy śpiewanie do tuby fonografu tracali spontaniczność wypowiedzi, zafascynowani nieznanym urządzeniem¹⁶. Schmidt planował powrót na te tereny z fonografem w kolejnych latach.

Paul Schmidt badał też przemiany repertuaru górnśląskiego; zwrócił uwagę na zamieranie pieśni w skalach modalnych (kościelnych) z repertuaru o starszej proveniencji, na muzyczny konserwatyzm starszego pokolenia, pielęgnującego zwykle repertuar najdawniejszy, zwłaszcza w sytuacjach obrzędowych. Choć nie ustał tu całkiem przekaz pieśni tradycyjnych, Schmidt dostrzegł, że

¹⁵ Paul Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit., s. 6.

¹⁶ Stąd być może Schmidt zrezygnował z nagrywania dźwięku kamertonu przed rejestracją śpiewów, by ograniczyć do minimum zabiegi przed nagraniem, ale także – być może – by nie wpływać na oryginalną intonację wykonawców.

Fot. 15. J. Jackowski i kolekcja wałków fonograficznych Paula Schmidta.
Fot. P. Jamski, Berlin 2017.

młodsze pokolenie mieszkańców okolic Prudnika sięga już po repertuar nowy, napływowy, charakteryzujący się dominacją tonacji durowych. Pieśń ludowa podlega silnym przemianom w zakresie skal, tonacji (pod wpływem przemian melodii skale modalne a nawet molowe – używane dawniej częściej, są zastępowane przez tonacje durowe). W rytmice badacz również dostrzegł przemiany, które świadczą o wpływie niemieckim – zwłaszcza w tym regionie – na pieśń słowiańską. Badając zmienność repertuaru, autor nagrań sięgnął do źródeł najstarszych, m.in. do zbioru Juliusza Rogera *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku* wydanego w 1863 r., do dzieł Kolberga, a także do rękopiśmiennego zbioru Franza Johanna Stośka, murarza ze wsi Rzepcze (*Repsch*), który w 1889 r. spisał teksty stu czterech śpiewanych w okolicy pieśni. Schmidt uzupełnił ów zbiór zapisami melodii, które zanotował słuchając utworów w wykonaniu Stośka. Praca Rogera i zbiór Stośka (w którym znalazło się wiele pieśni nieuwzględnionych przez autora *Pieśni ludu...*), nie licząc kilku odręcznych zapisów, były dla Schmidta reprezentacją najstarszego repertuaru z okolic Prudnika. Schmidt spisywał „z ust ludu” prudnickiego (a także zapewne z nagrań na wałkach dokonanych ok. 30 km. na północ w stronę Opola) melodie tych pieśni, do których Roger muzyki nie podał, uzupełniał też warianty. Analizując zebrany materiał, a także nagrane latem 1913 r. na wałki edisonowskie pieśni i utwory, badacz dostrzegł, iż przemiany lokalnego repertuaru oraz krystalizacja regionalnego stylu następowały



od lat 80. XIX wieku. P. Schmidt zwrócił uwagę na dynamikę pieśni ludowej, jej rozwój (fazy rozwojowe) i przemiany. Dostrzegał tu, jako najważniejsze czynniki, wpływy czeskie, morawskie i niemieckie. Z drugiej strony zauważył istnienie nurtu zachowawczego, dbałość ludu o swój własny repertuar i styl, a nawet o odrębność, m.in. ze względów politycznych (tu nawiązał do wydanego w 1892 r. w Bytomiu zbioru Józefa Gallusa *Starosta weselny: zbiór przemówień, wierszy i piosenek do użytku starostów, drużbów i gości przy godach weselnych*, w którym zamieszczono repertuar muzyczny także proveniencji wielkopolskiej). Główne zainteresowania Schmidta skupione były na przemianach i dynamice żywego, tradycyjnego repertuaru okolic Prudnika.

Przedstawiwszy teorię genezy melodii pieśni ludowych badanych okolic, Schmidt zwrócił nieco uwagi na muzykę instrumentalną i jej przemiany. Miejsce dawnych gęśli, popularnych fujarek czy dud zajęła harmonia i orkiestry. Tylko jeden z nagrywanych przez Schmidta wykonawców – stary Rusch – potrafił grać na piszczałce¹⁷ i wyrabiać ludowe instrumenty. Zanik charakterystycznego dla Słowian instrumentarium, na którym można było wygrywać dawne melodie (zachowując ich charakterystyczne cechy melodyczne), wpłynął istotnie na przemiany w muzykalności ludu. Destrukcyjny wpływ na dawną tonalność miała tu niewątpliwie zyskująca coraz większą popularność harmonia. Niezamożni muzycy zadowalali się niesprawnymi instrumentami, na których nie można było dobrze zagrać ludowych melodii. Prowadziło to do zmian w melodyce, do dostosowywania śpiewu do możliwości instrumentów, a tym samym do wykorzenienia i zubożenia dawnego stylu i przemian repertuaru. W takim środowisku muzycznym wzrastało już młode pokolenie. Schmidt zwrócił także uwagę na wpływ orkiestr, składających się tu głównie ze skrzypiec, altówki, fletu, klarnetu, tenoru, kontrabasu i tuby; na takich instrumentach

¹⁷ Schmidt opisał piszczałkę Ruscha, która miała 3 otwory wierzchnie i jeden na spodzie, ok. 5 mm powyżej ostatniego górnego otworu. Na instrumencie można było wydobywać skalę chromatyczną do 1,5 oktawy. Schmidt porównywał nagrane na walki melodie śpiewane i te same, grane przez Ruscha na piszczałce.

grali miejscowi muzycanci, uczący się gry ze słuchu, choć niektórzy potrafili czytać nuty. W repertuarze orkiestr dominował regionalny, rodzimy repertuar, wykonywany w szczególnym lokalnym stylu, który Schmidt odczytywał jako jednorazową kreację, za każdym razem nieco inną, zależną od aktualnego składu zespołu, nastroju i umiejętności muzyków. Charakterystycznymi czynnikami, które dostrzegł badacz, a które miały istotne znaczenie dla jakości granej melodii, było równorzędne traktowanie w orkiestrze wszystkich instrumentów i indywidualne upodobania repertuarowe muzyków, przekładające się na ich mniejszą lub większą aktywność podczas wykonywania danego utworu, co w ocenie – zapewne wytrawnego znawcy z Zachodu – było przyczyną specyficznego brzmienia ich muzyki – „sztuki naiwnej”. Jako jedną z najbardziej zachowawczych orkiestr wyróżnił zespół Lubczyków, choć i oni z czasem – jako czynni muzycanci – musieli ulegać zapotrzebowaniu tancerzy i biesiadników i włączać do swego repertuaru rzeczy modne, szlagiery.

Za czynnik wpływający na przemiany muzyki regionalnej uznał też Schmidt szkołę, choć jednocześnie odnotował opinię nauczycieli o wyjątkowych trudnościach w nauczaniu dzieci, które szkolne durowe melodie i tak ostatecznie sprowadzają do trybu z małą tercją. Kilku z belfrów odniosło jednak „sukces”, gdyż ich wychowankowie śpiewali „już prawie jak Niemcy”¹⁸. Na przemiany repertuaru w okręgu prudnickim miały też wpływ czasowe emigracje Ślązaków za pracą i przyswajanie nowych pieśni i melodii¹⁹. Na lokalny repertuar oddziaływały oczywiście także pieśni i melodie niemieckie, do których tworzone kontrafak-

21

¹⁸ Paul Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit., s. 10.

¹⁹ Np. niejaki Józef Brieger po powrocie z Węgier popularyzował na omawianych terenach pieśni węgierskie, zaś czescy robotnicy pracujący przy budowie dróg i kolei w Sudetach przyczyniali się do przenikania rodzimego repertuaru na Śląsk. Wspomniany Stosiek z kolei przebywał w Warszawie, gdzie, pracując z przybyłymi z Moraw, „prześląknął” również ich repertuarem (w swym zbiorze zanotował nawet 9 pieśni morawskich). Ciekawe były też opinie wykonawców o obcym repertuarze jako o źródle wiedzy o innych ludziach, narodach, ich upodobaniach. Wykonawcy także porównywali swój repertuar z pieśniami z innych stron. Badania Schmidta dostarczają również informacji o estetyce ludowej.



Fot. 16. Ricarda Kopal i Jacek Jackowski przy kolekcji nagrań Paula Schmidta. Fot. P. Jamski, Berlin 2017.

tury tekstowe, które asymilowano i które przyciągały też – zwłaszcza młodszą generację wykonawców – możliwością śpiewania na głosy²⁰.

Interesującym elementem, na który zwrócił uwagę Schmidt, jest opis procesu tworzenia, „kompionowania” czy „rodzenia się pieśni” w wykonaniu twórcy ludowego.

Badacz odnotował tu nawet lokalną nomenklaturę, używaną przez ludowych muzyków. Otóż każdy, kto gra na instrumencie i wykonuje melodię, jest – zwłaszcza w muzyce ludowej – twórcą, „kompozytorem”. Ludowych wykonawców charakteryzuje i różnicuje własny styl, indywidualne maniere. Schmidt zwrócił uwagę na lokalne określenie: *przekruncek* („persönliches Motiv”), który wykonawca wykorzystuje najczęściej we wstępach i zakończeniach wykonywanych melodii²¹; nawet całe orkiestry mogły wypracować sobie takie indywidualne motywy.

²⁰ Schmidt dostrzega tu również wpływ mowy i języka, które ukształtowały w sposób naturalny jednogłosowe melodie polskie i polifoniczną strukturę repertuaru niemieckiego. Zauważył też wpływ śpiewników z repertuarem niemieckim, które docierały na Śląsk.

²¹ Paul Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit., s. 12.

Najstarsze zachowane, polskojęzyczne nagrania muzyki ludowej na Śląsku.

dr Mariusz Pucia
Uniwersytet Opolski

Zbiór Paula Schmidta to nagrania 23 przekazów wokalnych, 2 wokально – instrumentalnych i 16 instrumentalnych, pochodzących z niewielkiego obszaru, bo zaledwie z trzech miejscowości w powiecie Prudnickim (Neustadt), sporządzonych latem 1913 roku.

Słyszemy ballady, pieśni, krótkie formy wokalne, modlitwy, przekazy wokально-instrumentalne i instrumentalne (tu niewielki zespół dęty i dęto-smyczkowy) oraz solową grę na piszczałce. Nosi on znamiona wyniku zaplanowanego działania badawczego. Wskazuje na to sam charakter nagrań jak i ich opracowanie, którego autor podjął się w obszernym artykule, opublikowanym 3 lata później²². Znajdziemy tam informację, że gromadził zapisy melodii z tamtego terenu już od dłuższego czasu. Zamieszcza też we wspomnianym tekście kilkadziesiąt transkrypcji utworów, z których większość nie zachowała się w formie nagrania. Podaje również nazwiska wykonawców i miejscowości ich zamieszkania. Porównuje ponadto zebrane melodie i teksty z dostępnymi, znanymi publikacjami i zbiorami pieśni, m. in. Juliusza Rogera, Zygmunta Glogera, Hofmanna von Fallerslebena i innych, włączając też materiały czeskie i morawskie, z drugiej zaś strony – ze zbiorem 104 pieśni, którego autorem jest Franz Johann Stosiek, pochodzący z nieodległej, niewielkiej miejscowości Repsch (dzisiejsze Rzepcze). Zbiór ten – być może rękopis, jak i jego twórca, nie zostali jak dotąd zidentyfikowani. Wszystkie te badania służą mają sformułowaniu charakterystyki

23

²² Paul Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit.



Fot. 17. Kolekcji nagrań Paula Schmidta. Fot. P. Jamski, Berlin 2017.

nie tylko zebranego materiału, ale i opisanu sposobu funkcjonowania polskiej pieśni ludowej na Górnym Śląsku w ogóle. W ten sposób odkrywamy założenie badawcze autora: pieśń – jej muzyczne właściwości, treść, forma i język, są dla Schmidta punktem wyjścia; z tej perspektywy ocenia związki treściowe i stylistyczne z melodyką śląskiej gwary, także materiałem instrumentalnym, źródłami pisanymi, wpływami niemieckimi, czeskimi czy morawskimi. Interesujące, że niemiecki badacz przyjmuje, że jest to materiał polski, wskazuje wręcz i negatywnie ocenia wpływ niemieckich elementów, których funkcjonowanie widzi jako nowy trend. Podkreśla też brak występowania na tym terenie tradycyjnych – jak twierdzi – polskich instrumentów: dud, gęśli i lutni. Zamiast tego pojawia się moda na akordeony, czego zdecydowanie nie pochwała. Proces ten – jak twierdzi – prowadzi do zanikania specyficznych skal (takich jak modalne, nazwane tu kościelnymi) i strojów, których instrumenty nieludowe nie są w stanie wykonać

(autor sporo miejsca poświęca zagadnieniu rozmiaru ludowej i „uczonej” tercji). Dzieje się to wszystko na gruncie dawnych melodii, których brzmienie zostaje uproszczone – dostosowane do systemu dur-moll. Tak właśnie ocenia między innymi grę na czterootworowej piszczałce starego – jak pisze – Andreasa Ruscha [ścieżki na CD nr 14, 15, 28] – jedyne go z informatorów, który potrafił grać na dawnych ludowych instrumentach. Schmidt zauważa jednak, że i ten modyfikuje znane melodie do możliwości swojej niewielkiej piszczałki. Rusch wykonuje instrumentalną wersję pieśni *Jechały baby na góry orać* [14], którą blisko 40 lat później F. Ligendza (sic!)²³ zanotował niedaleko Olesna.

Przekazów wokalnych Schmidt nagrał najwięcej. Najprostsze są melorecytacje modlitw *Ojcze nasz* i *Zdrowaś Mario* [36, 37], oparte na tetrachordzie z labilnym najwyższym stopniem, a więc o strukturze: półton, ton, półton lub: półton, ton, ton (tetrachord lidyjski) – dziś już tak nie wykonywane. Przeciwnie ma się rzecz ze współcześnie i nie tylko na Śląsku śpiewaną pieśnią bożonarodzeniową *A wczora z wieczora* [38]. Również melodia polskiego przekładu antyfony wielkanocnej *Regina coeli laetare*, czyli *Raduj się, niebia Królowo* [10], funkcjonuje dziś jako jedna z dwóch najpopularniejszych w śląskich modlitewnikach, tu wykonana została przez grupę śpiewaków i orkiestrę dętą. Religijny repertuar w zbiorze reprezentuje jeszcze ballada *Chłopotyczek niewidomy* [4]. Opowieść o pastuszkach, któremu Matka Boża cudownie przywraca wzrok, melodycznie reprezentująca wątek tzw. *Podolanki*, bywa gdzieś tam jeszcze współcześnie na Śląsku znana.

Dla większości zgromadzonego świeckiego repertuaru odnaleźć można również – co charakterystyczne – pełen symboli materiał porównawczy w literaturze lub w archiwach fonograficznych. Nie wydaje się więc, że jest to twórczość genetycznie własna, mimo że Paul Schmidt zwraca uwagę na funkcjonowanie w badanej społeczności ludowych twórców²⁴. Na pierwszy plan wysuwają się tu ballady:

²³ A. Dygacz, J. Ligęza, *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*, Kraków 1954: PWM, s. 143.

²⁴ P. Schmidt, *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit., s. 11.

- *W pielgrzymiej szacie*, czyli opowieść o spotkaniu i niespełnionej, nieszczęśliwej miłości dwojga kochanków [3]

- *Pogodny wieczór Świętego Jana* - o dziewczynie, która nie wierzy w powrót kochanka, a ten przyjeżdża w dniu jej ślubu [6]

- *W lesinie, w gęstej krzewinie* – dialog uwiedzionej dziewczyny z kochankiem [41]

- *Moja mamuliczko* – tu znów główną rolę pełni utracony wianek córki, na którego poszukiwanie matka wysłała łabędzie na jezioro [1]

Liczne w tym repertuarze są też pieśni zalotne:

- *W kolei woda* – zarejestrowana tu dwukrotnie: w wykonaniu solowym i w grupie [8, 40]

- *Stoi mrokyw nade wsią* [22]

- *Nie piastujże mie ty* [23]

- *Na tej górze rośnie róża* [25]

- *Szerokie liście na wiśni* [31]

- *Padają mi raz* [32]

- *W Głogówku na rynku* – występujące w tym przekazie charakterystyczne elementy (rzeka, most, zapalana i gaszona lampa) pozwalają doszukiwać się związku z zamieszczoną przez Schmidta na stronach 26-27 pieśnią o powołaniu do wojska [18].

- *Mamuliczko moja* – to żartobliwa pieśń zalotna, której pełną transkrypcję znajdujemy w cytowanym artykule²⁵ [7].

Następny ważny dział to pieśni związane z weselem, zwłaszcza z oczepinami:

- *Darmo dziółcho, darmo* [2]

- *Rosną* (tu tekst nieczytelny) *rosną* [24]

Wreszcie utwory różne:

- *Nie kupuj mu na furmanka* [29]

- *Tańcowała Maryjanka* [30]

- *Prawda mi mamiczka powiadali* [33].

²⁵ P. Schmidt, *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit., s. 37.

Szczególne miejsce w tym repertuarze zajmuje utwór, wykonany przez grupę śpiewających mężczyzn i orkiestrę dętą [17]. Schmidt nazywa go niemiecką pieśnią z polskim tekstem. Incipit niemieckiego oryginału brzmi: *Der Bauer ist ein Ehrenmann*. Autorem przekładu jest Gustaw Herman Marcin Gizewiusz, który w śpiewniku wydanym po raz pierwszy²⁶ w 1846 r. w Lipsku, zamieścił tę pieśń na stronie 6, tytułując ją: *Pochwała stanu rolniczego*²⁷. W polskich bibliotekach przechowywanych jest tylko kilka egzemplarzy tego śpiewnika, z czego na pewno dwa na Śląsku²⁸. Zarejestrowany tekst wyraźnie czerpie z tego źródła.

Udział zespołu instrumentalnego, nazwanego przez Paula Schmidta orkiestrą Lubczyków, wymaga osobnego omówienia. Niewielki – pojedynczy skład (klarnet, trąbka, tenor, puzon, tuba zamiennie z kontrabasem, skrzypce, altówka), wydaje się być dziś już niespotykany. Schmidt donosi, że orkiestra nie gra z gotowych, zapisanych opracowań; instrumentalisci niekoniecznie też potrafili czytać nuty – umiejętność gry przekazywana jest międzypokoleniowo przez osłuchanie. Interesujące, że każdy instrument przyjmuje w konkretnym utworze ustaloną rolę, która zależna jest od aktualnego składu. Według Schmidta, grający wykazują się tu zadziwiającą wrażliwością harmoniczną²⁹. Podkreśla on, że żaden instrument nie jest tu akompaniujący, wszystkie grają swoją, solową linię melodyczną (łącznie z tubą!). Impro-

27

²⁶ Badania wskazują, że były co najmniej dwa wydania tego zbioru.

²⁷ Gustaw Herman Marcin Gizewiusz: *Śpiewnik szkolny i domowy dla wesołej i niewinnej młodzieży naszej*, Lipsk 1846, s. 6 (źródło: www.europeana.eu/api/RbWPAapQ6/redirect?shownAt=http%3A%2F%2Fbc.pionier.net.pl%2Fid%2Foi%3Awww.sbc.org.pl%3A4232&provider=Federacja+Bibliotek+Cyfrowych&id=http%3A%2F%2Fwww.europeana.eu%2Fresolwe%2Frecord%2F09404%2Fid_oai_www_sbc_org_pl_4232&profile=full, dostęp: listopad 2017).

²⁸ Zob. A. Wycisk: „Śpiewnik szkolny i domowy dla wesołej i niewinnej młodzieży naszej” Gustawa Gizewiusza, w.: (br. aut.) „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” nr 2, 1960, s. 213-235 (źródło: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Komunikaty_Mazursko_Warmińskie/Komunikaty_Mazursko_Warmińskie-r1960-t-n2/Komunikaty_Mazursko_Warmińskie-r1960-t-n2-s213-235/Komunikaty_Mazursko_Warmińskie-r1960-t-n2-s213-235.pdf, dostęp: listopad 2017).

²⁹ Por. P. Schmidt, *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit., s. 9.

wizacja powoduje, że brzmienie zróżnicowane jest w zależności od tego, kto gra na danym instrumencie. Każdy próbuje coś „sam powiedzieć od siebie”. W praktyce objawia się to najczęściej spontanicznym dodawaniem figuracji i obiegników. Niemniej faktura zespołu to najczęściej: trąbka grająca melodię główną i klarnet zdwajający ją lub pozostający w relacji głównie tercji i sekst do niej (czasem odwrotnie: to klarnet pełni rolę wiodącą), tenor – melodyczny sekundujący lub o roli mieszanej, puzon grający melodię główną, czasem zdwajający niektóre fragmenty partii tuby (jak w utworze *Wczoraj była niedzieliczka* [12, 16]). Ta ostatnia z kolei występuje w zespole zwykle zamiennie z kontrabasem, utrzymując stały puls na mocnych częściach taktów, nie unikając też solowych wstawek. Pojawia się też altówka, wymiennie z tenorem pełniąc rolę sekundującą (ilustruje to porównanie przykładów 5 i 19), miejscami odzywając się również jako melodyczne. Kilka utworów Schmidt zarejestrował dwukrotnie, w różnych składach wykonawczych. Dotyczy to orkiestry [5 i 19, 9 i 27, 12 i 16], także pieśni, nagranych solo i w zespole [8 i 40], czy z kolei w przekazie wokalnym i instrumentalnym [6 i 39].

Wydaje się, że grający na instrumentach dętych wykazują się większą biegłością techniczną od skrzypka, altowiolisty i kontrabasisty. Wskazuje na to ilość dodawanych ozdobników i czystość intonacji. Ta ostatnia stanowi dodatkową zagadkę, przyznać trzeba – nie do końca rozwiązaną. Współpraca bowiem instrumentów smyczkowych, grających w stroju c, oraz dętych, z których większość z kolei nastrojona jest w stroju b, powoduje konieczność kompromisu przy wyborze tonacji pomiędzy niechętnie wykonywanymi przez smyczki bemolami, a nielubianymi przez muzyków grających na instrumentach dętych – krzyżykami. Podczas odtwarzania wałków trudno było odpowiedzieć bezwzględnie, w jakiej tonacji grała orkiestra. Analiza faktury instrumentów prowadzi do wniosku, że – być może, grano w trudniejszych dla instrumentów dętych tonacjach krzyżykowych ze względu na mniejsze zaawansowanie techniczne skrzypka. Zupełnej pewności jednak nie ma.

Schmidt zauważa, że Lubczykowie są jedynymi w całym rejonie, grającymi w takim stylu. Zaznacza też, że współcześnie żąda się od nich innego repertuaru, określając go w swoim artykule wielkomięjskim. Podejrzewa też, że wcześniej takich

zespołów było więcej. Zanik ich działalności być może związany jest zwłaszcza z pojawieniem się akordeonów, o czym była już mowa. Instrumentalne wykonania pieśni nie oznaczają jednak zawsze prostego akompaniamentu. Opisany powyżej sposób współpracy instrumentalistów powoduje, że utwór nabiera szczególnego, najczęściej tanecznego charakteru. Dobrze ilustruje to porównanie przykładów muzycznych nr 6 i 39, a więc wyśpiewanej przez panią Sacher ballady i jej wykonania orkiestrowego. Otrzymujemy w ten sposób utwory w rytmie marsza, walcera a nawet mazurka. Zupełnie inaczej brzmi *Raduj się nieba Królowo* [10], którą orkiestra i grupa śpiewających wykonują w wolnym tempie i z wydłużonymi dźwiękami na końcu fraz. Tak pieśni kościelne funkcjonują również współcześnie, z tym że prawdopodobnie powszechniejsza niż w czasach Schmidta jest znajomość zapisu nutowego i dostępność opracowań – profesjonalnych i amatorskich, przy czym te drugie są dla nas bardziej interesujące, pozwalają bowiem uchylić rąbka tajemnicy rozumienia u ludowego twórcy takich elementów jak: zamiysł faktury orkiestrowej, skala, tonacja, fraza, metrum. To ostatnie wydaje się ustępować ważności na rzecz frazowania. Jeśli nie zgadza się z utrwaloną w żywej tradycji normą, w zapisie stosuje się liczne fermaty. Wspomniane nagranie jest tego znakomitym odzwierciedleniem.

Ostatnim zarejestrowanym, wieńczącym zbiór, utworem jest – najwyraźniej już wówczas bardzo popularna melodia – *Szła dziewczeczka do laseczka* w wykonaniu orkiestry [43], tym razem w składzie: trąbka i klarnet unisono, tenor, sekundująca altówka i tuba.

Warto na tym miejscu zauważyć, że Paul Schmidt nie był jedynym badaczem zainteresowanym charakterystycznymi cechami ludowej kultury omawianego terenu. Wiele wskazuje na to, że badania swoje prowadził tam już wcześniej językoznawca, dialektolog i folklorysta – ks. Michał Przywara (1867-1906). Podobnie, w latach pięćdziesiątych XX wieku miejscowości, którym nadano po II wojnie światowej nazwy: Raclawiczki, Smolarnia i Dziedzice, odwiedziła tzw. ekipa śląska, w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM). Efektem jest kilkadziesiąt zarejestrowanych w Dziedzicach nagrań, przechowywanych dziś w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Trudno

dziś jednoznacznie stwierdzić, czy zbiór ten, a może sam fakt zaistnienia takich badań w ramach AZFM, stał się z kolei inspiracją do poszukiwań na tym terenie dla Stanisława Śmiełowskiego, kompozytora, nauczyciela i pracownika rozgłośni Polskiego Radia w Opolu, który w ramach radiowej działalności, od 1958 r. aż do połowy lat osiemdziesiątych XX w., zajmował się rejestrowaniem opolskiego folkloru. Efektem jest kilkaset zarejestrowanych w latach 1976-1983 przekazów wokalnych, wokально-instrumentalnych i instrumentalnych, a także całych audycji, w których wykonawcami są mieszkańcy wspomnianych trzech miejscowości³⁰, czyli tercet wokalny w składzie: Maria Rogosz i Agnieszka Różycka oraz Marta Mechnik, czasem wspólnie z Edeltrudą Nowicką. Wymienia się też Zespół regionalny pod kierownictwem Anny Uliczkowej oraz kapelę ludową Franciszka Uliczki. Warto wspomnieć, że dwie spośród rejestrowanych przez Śmiełowskiego wykonawczyń występowały również w 1975 roku w ramach 13 Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w koncercie *Piękne miasto jest Opole*.

Nie da się z całą pewnością stwierdzić, czy te, organizowane z różną częstotliwością, przedsięwzięcia badawcze były dla siebie inspiracją, innymi słowy, czy Śmiełowski zdawał sobie sprawę z istnienia nagrań Paula Schmidta. Zbiór ten – jak wiemy – przechowywany był od II wojny światowej do lat dziewięćdziesiątych w Leningradzie. Warto zauważyć, że Śmiełowski tam właśnie studiował od 1949 roku kompozycję, potem zaś teorię specjalną, którą ukończył sześć lat później³¹. Wiadomo też, że w latach 1951-52 brał udział w zbieraniu folkloru na Opolszczyźnie³², wiele wskazuje na to, że robił to wspólnie z Dygaczem i Ligęzą. Dzięki temu właśnie posiadamy dziś niezwykle cenny materiał, pozwalający na przeprowadzenie badań porównawczych. Prowadzą one do przekonania, że

³⁰ Zasoby te przechowywane są dziś w Archiwum Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu i Warszawie. Kilka przekazów ukazało się w albumie Śląsk serii *Muzyka źródeł*, zob.: Maria Baliszewska, Barbara Strzelecka (red.), *Muzyka źródeł*, płyta CD, nr 12: Śląsk, Warszawa 1999.

³¹ Z. Kościół, *Stanisław Śmiełowski*, Wołomin 2009: Wydawnictwo Polskie; Opole: Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Emanuela Smółki, s. 11.

³² Z. Kościół, *Stanisław Śmiełowski*, op. cit., s. 9.

można w tym przypadku mówić o pewnej ciągłości przekazu tradycji. Mimo dwóch wielkich wojen struktura ludnościowa Racławiczek, Dziedzic i Smolarni nie zmieniła się drastycznie, jak to miało miejsce na skutek przesunięć granic i przesiedleń w wielu, zwłaszcza zachodnich, miejscowościach Śląska. Wskazują na to wyniki wszystkich trzech przedsięwzięć badawczych, gdzie – na podstawie nagrań – dostrzec możemy powtarzające się melodie, teksty, nadto koncepcje opracowań orkiestrowych, choć poddające się z kolei wariabilności. Znakomitym przykładem jest tu utwór, nazwany u Schmidta *Na krzelickim tronom* [20]. To przekaz o ciekawej strukturze: melodyce, budowie formalnej a nawet skali, jednak jedynie w wersji instrumentalnej. Nie poznajemy tekstu. W 1951 roku dwukrotnie zarejestrowano ten utwór: zagrany na skrzypcach przez Jana Szustera (tu tytuł: *Na jelynka*) i zaśpiewny przez Konstantego Honisza z Dziedzic. Tekst pierwszej i jedynej zwrotki, jaką nagrano, przedstawia się następująco:

*Za krzelickim mojnem, za wodę za rzykę
Za krzelickim mojnem, za wodę, za rzykę
Ta jelyniek zaryknę.*

W 1975 roku zaśpiewały ją na festiwalu w Opolu Maria Rogosz i Marta Mechanik, następnie w 1977 roku w studio Radia Opole – Maria Rogosz. Zarejestrowano 6 zwrotek:

*Za strzeleckim młynom, za wodą, za rzyką
Za strzeleckim młynom, za wodą, za rzyką,
Ta" jelyniek zarykną.*

*Nie bandziesz ty długo jelyńku rykować
Nie bandziesz ty długo jelyńku rykować
Mojej miylej zbudzować.*

Strzelół myśliwczycek jelynka w osina"
Strzelół myśliwczycek jelynka w osina"
Bolałoć go godzina"

Strzelół myśliwczycek jelynka w prawyj bok
Strzelół myśliwczycek jelynka w prawyj bok
Bolałoć go cały rok

Ej już ci jelynka na brutfanie pieką
Ej już ci jelynka na brutfanie pieką
Mojej miyłej lzy cieką.

Ej już ci jelynka na brutfanie krają
Ej już ci jelynka na brutfanie krają
*Myj miyłyj lzy kapają*³³.

32

Jak widać, od roku 1951 do 1977 tekst pieśni przeniósł jej akcję z Chrzelic, nazywanych tu gwarowo Krzelicami, do Strzeleczek (około 10 km), zmieniło się też znacznie brzmienie gwarowych słów. Pozostała jednak niezmieniona melodia i sens znaczeniowy treści. Zastanawiający jest jednak tytuł zamieszczony u Schmidta. Nie ma tam bowiem mowy o młynie, lecz o tronie. Wyjaśnienie tej zagadki tkwi być może w fakcie, że w Chrzelicach znajdował się zamek, dziś już w ruinie. Stąd być może tron rozumiany jest tu jako posiadłość księcia.

Niewiele wiadomo na temat wykonawców, których Paul Schmidt zarejestrował. Pojawia się kilkanaście nazwisk, takich jak: nieznane z imienia kobiety: Sacher, Lubczyk, Rogusch, Worczak, Popiołek (tu prawdopodobnie chodzi o dwie

³³ Nagranie to wydane zostało na płycie serii *Muzyka źródeł*. Zob.: M. Baliszewska, B. Strzelecka (red.), *Muzyka źródeł*, płyta CD, Śląsk, op. cit.; podobną melodię, tekst pierwszej zwrotki, zupełnie inną treść dalszych, zob.: A. Dygacz, J. Ligęza, *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*, op. cit., s. 50.

różne osoby, jedna z nich mogła mieć na imię Paulina), Andreas Rusch, Anna Pachotto, Suzana Apostel. Ponadto Schmidt w artykule wymienia jeszcze: Józefa Popiołka, Matyldę Sobotę, kobiety o nazwiskach: Chmura, Hupka, Marię Skazik, Annę Jokiel, Jadwigę Koptan, Johannę Tomala, Paulinę Wroca. Ważnym z punktu widzenia zarejestrowanych nagrań jest nazwisko Lubczyk. Wydaje się, że orkiestra, działająca pod nazwą od tegoż pochodzącą, powinna pozostać w pamięci lokalnej społeczności, aktualny stan badań jednak tego nie potwierdza. Powodem może być opisywana powyżej, w chwili dokonywania nagrań określana jako narastająca, moda na inną stylistykę i w konsekwencji zanik działalności zespołu albo jakaś nagła, losowa sytuacja. Taka też miała miejsce w 1917 roku w postaci epidemii czerwoni. Wiadomo tylko, że zmarł wówczas na tę chorobę w wieku 39 lat August Lubczyk z Dziedzic, trzy miesiące wcześniej zaś jego żona Marianna, z domu Kollek, dożywszy zaledwie 37 lat. Niestety nie wiemy, czy byli oni członkami orkiestry. Kronika parafialna wspomina tylko niejakiego Antona Lubczyka, opisując go jako muzykanta i podróżnika, mieszkańca Dziedzic. Wpis pochodzi prawdopodobnie z 1911 roku, podczas gdy ów na pewno jeszcze żył³⁴.

Nie znamy niestety nazwisk innych instrumentalistów. Posiadamy jedynie zapis repertuaru, który tak zafascynował Paula Schmidta i odnotowujemy fakt, że pomimo upływu czasu i przetoczenia się dwóch wielkich wojen pozostawał w pamięci co najmniej do połowy lat osiemdziesiątych XX wieku.

³⁴ Informacja uzyskana od Roberta Hellfeiera, badacza historii tej lokalnej społeczności, autora m. in. publikacji *Smolarnia 350 lat historii*, Smolarnia 2014: Gmina Strzeleczyki.

Kilka uwag na temat jakości dokumentalnych nagrań Paula Schmidta

Anna Rutkowska

Archiwum Polskiego Radia w Warszawie

34

Trzeba podkreślić, że pod względem technicznym kolekcja Schmidta jest jedną z bardziej udanych dokumentalnych rejestracji dźwiękowych tamtych czasów, w pełni wykorzystującą możliwości, jakie dawał fonograf. Być może trudno w to uwierzyć w dobie odtwarzaczy SACD i technologii HD, ale to są – oceniając w kontekście historycznym – jakościowo bardzo dobre nagrania. Gdyby nagroda Grammy za reżyserię dźwięku istniała w roku 1913, to bez wątpienia Schmidt mógłby być jej laureatem. Zapewne, przyjeżdżając na Śląsk, miał on już spore doświadczenie w nagrywaniu, na co składała się nie tylko sprawna obsługa fonografu, ale przede wszystkim doskonała komunikacja z wykonawcami, zazwyczaj stojącymi pierwszy raz w życiu przed tubą fonografu, panowanie nad reżimem czasowym, jaki wiązał się z pojemnością wałka, oraz własna wyobraźnia dźwiękowa. Z zachowanych nagrań wyłania się obraz wzorowego reżysera dźwięku: człowieka, który do perfekcji opanował technologię oraz nieśmiałość wykonawców, dzięki czemu udało mu się zebrać fenomenalny materiał dokumentalny. Otrzymujecie Państwo zatem materiał źródłowy, ale po procesie rekonstrukcji dźwięku w zakresie uzasadnionym względami technicznymi i estetycznymi. Nadrzędną regułą tego procesu była odwieczna zasada: *primum non nocere*, a więc jeżeli uboczne artefakty działania algorytmów rekonstrukcyjnych przysłańiały zysk estetyczny danej operacji, to podejmowano decyzję, iż materiał w tym zakresie pozostanie jednak nienaruszony.

W problematyce rekonstrukcji nagrań na wałkach woskowych na pierwszy plan wysuwa się kwestia dużych wahań prędkości obrotowej, co w przypadku muzyki skutkuje zmianami tonacji a także efektem jęczenia, drżenia lub wibrata tam, gdzie go wcale nie było (por. wałek nr 7). Jednocześnie już wówczas zwyczajem było nagrywanie (przed lub po muzyce) kamertonu o znanej częstotliwi-

ści, będącej później częstotliwością odniesienia. Dziś ten ton może, ale nie musi, posłużyć do korekcji błędu prędkości odtwarzania. W przypadku nagrań Szmida wałki należy podzielić na dwie grupy.

1. Nagrania zespołowe (instrumentalne i instrumentalno-wokalne), w których ton odniesienia został nagrany w tym samym wgraniu, co utwór. Dzięki temu można ze stuprocentową pewnością dokonać korekty prędkości odtwarzania.

2. Nagrania solowe (głównie wokalne), w których ton odniesienia został nagrany na wałek w późniejszym czasie jako odrębne wgranie (i przez to w innych warunkach zapisu niż sam utwór).

Praktyka zastosowana w drugim przypadku była zwykle podyktowana unikaniem przez dokumentalistów sugerowania wysokości dźwięku lub po prostu zminimalizowaniem czynności przed dokonaniem nagrania – by nie rozpraszać ludowych wykonawców, dla których cała sytuacja była zwykle dość niezwykła i tajemnicza. Technologicznie dźwięk odniesienia dograny w taki sposób jest dziś, niestety, nieprzydatny ze względu na dużą liczbę czynników powodujących zmiany prędkości obrotowej fonografu, zwłaszcza tuż po starcie urządzenia. Dokonana na prezentowanych nagraniach korekcja tonacji jest więc w odniesieniu do nagrań instrumentalnych w pełni obiektywna i oddaje rzeczywiste tonacje tych wykonń, zaś w odniesieniu do nagrań wokalnych jest – a z braku innych danych, jak i odpowiednich technik na tę chwilę musi pozostać – propozycją całkowicie subiektywną i z pewnością będzie przedmiotem dalszych prac analitycznych.

Drugą kwestią, jaka nierozłącznie wiąże się z wałkiem woskowym, jest tzw. pasmo przenoszenia dźwięku oraz charakterystyka częstotliwościowa tego pasma. Nagrania akustyczne („zagrane i zaśpiewane” wprost do tuby) charakteryzuje przede wszystkim ograniczenie przenoszenia niskich częstotliwości zależne od wartości ciśnienia akustycznego i odwrotnie proporcjonalnie do niego. Nie można wykluczyć, że z tego powodu Schmidt eksperymentował, nagrywając niektóre utwory instrumentalne podwójnie – w składzie z kontrabasem lub z tubą (por. wałek nr 23 i 34 lub wałek nr 5 i 17) – ten ostatni instrument zapewniał w nagraniu czytelniejszy bas. Kontabas zaś nie wytwarzał odpowiedniego ciśnie-

nia akustycznego, przez co był ledwo słyszalny. Głośność kontrabasu jest w każdym nagraniu inna, ale nigdzie nie jest zadowalająca. Tam, gdzie to możliwe, została wykonana korekcja widmowa podnosząca poziom pierwszej, względnie drugiej harmonicznej samego kontrabasu. Za hipotezę, że wersje utworów w różnych składach nagrywał Schmidt jako eksperyment fonograficzny (a nie muzyczny), przemawia fakt, iż jego przedsięwzięcie wymagało dużej dyscypliny w zakresie zużycia wałków. Na dodatkową dostawę do miejsc, gdzie nagrywał, musiałby bowiem czekać zapewne kilka miesięcy.

Jeżeli chodzi o charakterystykę częstotliwościową nagrań Schmidta, to jest ona typowa dla nagrań akustycznych. W procesie rekonstrukcji dźwięku ogólna charakterystyka każdego nagrania została zachowana bez większej korekcji dla udokumentowania procesu fonograficznego całego zamierzenia Schmidta, a przede wszystkim jego własnej wrażliwości audytywnej. Przykładowo: wałek nr 11, który zawiera karykaturalnie niewłaściwe proporcje głośnościowe pomiędzy instrumentami, został powtórzony przez Schmidta w tym samym składzie na wałku nr 14. I podobnie wałek nr 8 ma swoje poprawne powtórzenie pod nr 23. Warto tu wyjaśnić, że Schmidt nie dysponował żadnym ze znanych dziś regulatorów dźwięku, a także nie miał odsłuchu sygnału wchodzącego na zapis. „Miksowanie” dźwięku musiało odbywać się intuicyjnie, zaś jedyną regulacją była możliwość ustawiania muzyków bliżej lub dalej od tuby. Stanowiło to znaczną ingerencję w ich przyzwyczajenia wykonawcze, a finalny efekt nie musiał wcale wypaść zadowalająco. Dlatego trzeba jeszcze raz podkreślić, że w powyższych warunkach, bez możliwości dokonywania prób nagraniowych, udało się Schmidtowi pozyskać najlepszy z możliwych zapis, w wielu przypadkach nie odbiegający jakością od wydawanych w tym samym czasie studyjnych wałków komercyjnych.

Kolejną kwestią jest głośność i odstęp sygnału użytecznego od szumów. Głośność wszystkich nagrań została wyrównana do poziomu równej głośności muzycznej, pozostawiając poziom szumu na takiej wartości, jaka wynikała z relatywnych zmian głośności muzycznej. Z tego powodu można odnieść wrażenie, że nagrania instrumentalne są mniej zaszumione, tymczasem z natury rzeczy miały one lepsze

parametry. Redukcja szumów w procesie niniejszej rekonstrukcji została przeprowadzona z myślą o jak najmniejszej ingerencji w naturalną, zachowaną w nagraniach, barwę brzmienia.

Częstym problemem, z pogranicza psychologii i techniki, dotyczącym nagrań amatorskich (wtedy i dziś) jest prawidłowe uchwycenie początku muzyki. Wielu wykonawców ludowych, mimo dokładnych instrukcji i znaków dawanych ręką – w stresie, jakim jest nagranie – zapomina o wszelkich ustaleniach i zaczyna śpiewać, kiedy „w duszy zagra”, zwykle za wcześnie. Tymczasem każde urządzenie nagrywające, a zwłaszcza fonograf, potrzebuje czasu na uruchomienie i ustabilizowanie prędkości nośnika dźwięku oraz czasu na uruchomienie i stabilizację głowicy zapisującej (w tym wypadku ryłka). Pod tym względem kolekcja Schmidta jest nienaganna. Jedyny przypadek braku początku pieśni (wałek nr 31) wynika z faktu fizycznego uszkodzenia wosku dokładnie w tym miejscu oraz z braku możliwości rekonstrukcji tego fragmentu. Uważny słuchacz może zaś usłyszeć oryginalny głos samego Schmidta na walcu nr 27, gdzie celowo pozostawiono zarejestrowane przed pieśnią pytanie wykonawczynie – „Już?” i odpowiedź Schmidta po niemiecku – „Ja!”.

Niniejsza kolekcja, wydana w oryginalnej kolejności chronologicznej, przynosi również prawdopodobną odpowiedź na pytanie, dlaczego Schmidt nie wykorzystał wszystkich przywiezionych ze sobą walców (przywiózł 40 sztuk, a nagrał – 34). Zwróćmy uwagę, że wykonawcy-wokaliści pojawiają się w kolejności od najlepszych do najgorszych. Ostatnie nagranie wokalne jest najsłabsze pod względem brzmienia i fonograficznie odstaje od pozostałych. Być może świadczy to o tym, że autor uznał potencjał okolicy za wykorzystany i zamknął swój projekt, nie dopuszczając do gromadzenia nagrań słabych lub przeciętnych.

Słuchając niniejszej płyty zapomnijcie Państwo również o panującym dziś stereotypie współczesnego superkomputera. Cyfrowa rekonstrukcja dźwięku podnosi wprawdzie komfort słuchania starych nagrań, ale znacznie ingeruje w oryginalny zapis i drobne detale. Dlatego dźwięk, który słyszycie, jest kompromisem pomiędzy możliwościami historycznej technologii a wymaganiami współczesności i do tego trzeba dostroić swoje ucho.

Polnische traditionelle Musik, 1913 mit einem Phonographen in Oppelner Schlesien aufgenommen

Dr. Ricarda Kopal

Abt. Medien – Musikethnologie, Berliner Phonogramm-Archiv, Visuelle Anthropologie
Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Die Wachszyindersammlung Schmidt Schlesien im Berliner Phonogramm-Archiv

38

Das Berliner Phonogramm-Archiv, zu Beginn des 20. Jahrhunderts begründet durch den Psychologen Carl Stumpf an der Berliner Universität (heute Humboldt Universität), hat während seines mittlerweile mehr als hundertjährigen Bestehens eine wechselvolle Geschichte durchlebt.

Im Jahr 1900 nutzte Carl Stumpf den Aufenthalt einer thailändischen Theatergruppe im Berliner Zoo dazu, die Musiker dieser Gruppe mit einem Edison-Phonographen aufzunehmen. Die in diesem Kontext entstandenen Wachszyinderaufnahmen waren die erste für das Berliner Phonogramm-Archiv angelegte Sammlung. Zugleich waren sie der Auftakt zu einer umfassenden Sammeltätigkeit, durch die bis zum Ende des zweiten Weltkriegs eine der heute bedeutendsten Wachszyindersammlungen der Welt zusammengetragen werden sollte. Bedingt durch die Folgen des Krieges und die Teilung Deutschlands wurde eine wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen Sammlungen erst nach der Wiedervereinigung wieder möglich.

1998 startete das Projekt „Rettung der größten Sammlung ältester Klangdokumente von traditioneller Musik aus aller Welt – Restaurierung und Überspielung der berühmten Sammlungen von Walzen und Schellackplatten des Berliner Phonogramm-Archivs“, in dessen Rahmen einerseits mit der Sichtung und inhaltlichen Erschließung, andererseits mit der konservatorischen Sicherung und Digitalisierung der Tonträger begonnen wurde. 2006 erschien ein Katalog¹, der den gesamten Sammlungsbestand der Wachszyylinder des Berliner Phonogramm-Archivs verzeichnet und wichtige schriftliche Materialien sowie zahlreiche Soundbeispiele enthält.

Von den Wachszyinderaufnahmen, die der Berliner Oberlehrer Paul Schmidt 1913 anfertigte und die unter der Bezeichnung Schmidt Schlesien archiviert sind, sind heute insgesamt 32 Wachszyylinder mit polnischen und mährischen Volksliedern sowie Aufnahmen von Instrumentalensembles erhalten. Schmidt übergab seine Aufnahmen vermutlich im Mai 1914² dem Berliner Phonogramm-Archiv. Dort wurden sie inventarisiert, zunächst aber nicht weiter bearbeitet. Mehr als hundert Jahre später können sie nun in digitalisierter Form einer interessierten Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden. Die Beiträge von Jacek Jackowski und Mariusz Pucia, die die Aufnahmen aus musikwissenschaftlicher Perspektive betrachten und in einen historischen Kontext einordnen, ermöglichen einen vertieften Zugang zu den nicht immer ganz einfach anzuhörenden historischen Klängen.

¹ S. Ziegler: *Die Wachszyylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, op. cit.

² Der Brief von Paul Schmidt an Carl Stumpf, in dem Schmidt um ein Treffen im Phonogramm-Archiv zur Übergabe seiner Sammlung bittet, datiert vom 20. Mai 1914. Auf dem Brief befindet sich eine vermutlich von Stumpf nach dem Lesen hinzugefügte handschriftliche Notiz, dass Schmidt per Nachricht darum gebeten wurde, telefonisch Kontakt zu Erich Moritz von Hornbostel aufzunehmen und mit ihm einen Termin zu vereinbaren. Da keine weitere Korrespondenz vorliegt, hat Schmidt die Wachszyylinder wohl kurze Zeit später dem Archiv übergeben.

Polnische traditionelle Musik, 1913 mit einem Phonographen in Oppelner Schlesien aufgenommen

Dr. Jacek Jackowski

Kunstinstitut der Polnischen Akademie der Wissenschaften

Lehrstuhl für Musikwissenschaft

Phonographische Sammlung

40

In der Sammlung des Berliner Phonogramm-Archivs sind möglicherweise die ersten akustischen Aufnahmen der Musikfolklore von Oberschlesien erhalten geblieben. Sie entstanden im Juli 1913. Es handelt sich um Aufnahmen auf 34 Phonographenwalzen, angefertigt durch Paul Schmidt (1868–1954), wahrscheinlich ein deutscher Lehrer. Die originalen Aufnahmen werden im Berliner Phonogramm-Archiv aufbewahrt (Kollektion: Schmidt Schlesien 1913) und das Wissen um deren Bestehen verdanken wir Susanne Ziegler. Sie erwähnte die Aufnahmen im Jahr 2005 im Vortrag *Wax Cylinder Recordings in the Berlin Phonogramm-Archiv: A report on the present state*. Diesen hielt sie während der internationalen, im Institut der Kunst ISPAN in Warschau, stattfindenden Konferenz *100 Years of Folk Music Recordings in Poland*. Weitere Forschungen, durchgeführt von Jacek Jackowski, ermöglichten die Identifizierung des Autors der Aufnahmen. Jerzy Pośpiech erwähnte ihn, als er, kurz nach der Veröffentlichung des Bandes *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku*. Außerdem steht fest, dass Jadwiga und Marian Sobieski die Aufnahmen kannten. Sie erwähnten diese in einer Schilderung des Besuchs im Phonogramm-Archiv des Instituts für Literatur der Russischen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg (damals Leningrad, dem Aufbewahrungsort der Berliner Sammlungen nach dem Krieg) im Oktober 1963.

Die originalen Tonträger sind nach mehr als hundert Jahren im sehr guten Zustand erhalten geblieben. Auf den originalen Edison-Wachszyylinderdosen befinden sich

wertvolle Einträge Schmidts, der in der Regel den Ort, in welchem er die Aufnahme anfertigte, den Monat und das Jahr der Aufnahme (in diesem Fall immer: Juli 1913) sowie die Nachnamen der Ausführenden und das Liedincipit oder den Namen der Instrumentalmelodie, im Fall der Instrumentalausführungen, erwähnte. Die Wachszyylinder wurden im Jahr 2000 im Berliner Phonogramm-Archiv von Albrecht Wiedmann digitalisiert. 2005 begann Jolanta Kanclerz mit der Bearbeitung der aufgeführten Sammlung. Sie fertigte die erste Fassung der Texttranskriptionen von einem Teil des aufgenommenen Materials an. 2014 veröffentlichte Jacek Jackowski einige detaillierte Informationen über die Kollektion und einige ausgewählte Aufnahmen. Über die Entstehungshintergründe der Sammlung ist nicht viel bekannt. Außer einem Artikel von Paul Schmidt³, einem Brief des Forschers an Carl Stumpf sowie den Einträgen von Erich Moritz von Hornbostel gibt es keine weiteren Quellen.

Paul Schmidt war an den Liedern aus Oberschlesien interessiert, vor allem an denen aus der Umgebung von Neustadt O.S. Sicherlich handelte es sich nicht um seinen ersten Aufenthalt in dieser Region, aber mit dem Phonograph reiste er vermutlich zum ersten Mal 1913 an. Schmidt hatte Interesse für die musikalischen Besonderheiten und Eigentümlichkeiten des oberschlesischen Repertoires. Er stellte eine bedeutungsvolle Annahme (die er mit Notenbeispielen veranschaulichte) über den Einfluss von spezifischen Spracheigenschaften auf die lokale Liedmelodik vor. Eine große Rolle spielte hierbei das Beobachten der „Melodiosität“ und der „Tonart“ der spontanen Aussagen der lokalen Bevölkerung. Schmidt beschrieb den Lautcharakter der schlesischen Sprachweise und er hatte auch die Absicht, Klangmotive aus verschiedenen Situationen aufzuzeichnen. Dieser psychologische Ansatz führte den Forscher, ausgestattet mit einem Phonographen und im Briefwechsel mit dem Berliner Archiv, in die Umgebung von Neustadt O.S. Hier entdeckte er vor allem bei der älteren Generation der Bewohner, die ihre Aussagen spontan intonierten, eine Sprache, die außergewöhnlich reich an Klangmotiven war. Schmidt führte ein Beispiel

³ P. Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit.

einer Bewohnerin aus Pechhütte mit dem Nachnamen Rusch (der Ehefrau des Stellmachers) an. Diese sprach in einer so melodiosen Art, dass ein Begleiter des Forschers, der die polnische Sprache und den lokalen Dialekt nicht kannte, nicht unterscheiden konnte, wann sie spricht und wann singt. Ein ähnlicher Fall wurde in dem Ort Sedschütz notiert und ebenso in Klein Strehlitz. Als „Musiksprache“ wurden auch die Gespräche der Mäher, die in der Umgebung von Neustadt O.S. vom Feld zurückkehrten, bezeichnet. Schmidt vermutete, dass die charakteristische Melodik sowie der Aufbau der lokalen Liedvarianten direkt mit der Melodiosität der Sprache der dortigen Bevölkerung zusammenhängt. Er stellte zudem den Intonationswechsel (Transpositionen) der Sprache unter dem Einfluss von Emotionen fest (Streit, Spiel). Wegen der auditiven Unbestimmbarkeit des Phänomens und ebenfalls aus Gründen der Schwierigkeit, es zu notieren und der Notwendigkeit von vergleichenden Forschungen, entschied sich Schmidt den Phonographen zu benutzen. Er fand jedoch schnell heraus, dass die Äußerungen der Menschen, die er bat in den Schalltrichter des Phonographen zu sprechen oder zu singen, an Spontanität verloren, da sie völlig eingenommen von dem unbekannten Gerät waren. Aus diesem Grund fehlen wohlmöglich in der präsentierten Sammlung Aufnahmen der spontanen Sprechweise: Es gibt nur Lieder, Gebetsrezitationen und Instrumentalmusik. Schmidt plante sicherlich in den folgenden Jahre in das Gebiet mit dem Phonograph zurückzukehren, wozu es wahrscheinlich nicht kam.

Paul Schmidt beobachtete auch den Wandel des oberschlesischen Repertoires. Er machte auf das Vergessen einiger Lieder aufmerksam und bemerkte, dass die jüngere Generation der Bewohner des Landkreises Neustadt O.S. schon nach neuem, fremden Repertoire greift. Er hob ebenso die Veränderungen im traditionellen Instrumentarium und im Ensemblerepertoire hervor und machte auf den Einfluß der Schule als den musikalischen Bildungsort von Kindern im neuen, nicht regionalen Stil aufmerksam. Auf den Repertoirewandel in der Umgebung von Neustadt O.S. hatten auch zeitweilige Arbeitsmigration von Schlesiern nach Arbeit und das damit verbundene Erlernen von neuen z. B. tschechischen oder

mährischen Liedern und Melodien Einfluss. Natürlich beeinflussten auch deutsche Lieder und Melodien, zu denen textliche Kontrafakturen gebildet wurden, das lokale Repertoire. Nach deren Assimilation zogen sie vor allem die jüngere Generation an, besonders durch die Möglichkeit mehrstimmig zu singen. Ein interessantes Element, auf das Schmidt aufmerksam machte, ist die Beschreibung des Schaffensprozesses oder der Liedentstehung im Vortrag eines traditionellen Musikers. Der Forscher spricht hier sogar von einer lokalen Nomenklatur, die von den Musikern beachtet wird. Schmidt nimmt die lokale Bezeichnung für ein persönliches Motiv (*przebruncek*) wahr, das von dem Vortragenden meistens beim Melodiebeginn und -ende verwendet wird. Sogar Instrumentalkapellen konnten sich solche individuellen Motive ausarbeiten.

Auf den von Paul Schmidt aufgenommenen 34 Wachszyklindern ist Vokal- und Instrumentalmusik aus drei Orten vorhanden: aus Polnisch-Rasselwitz, Sedschütz sowie Pechhütte, die Orte heißen heute entsprechend: Raclawiczki, Dziedzice und Smolarnia. Die benachbarten Dörfer liegen heute in der Wojewodschaft Oppeln, im Kreis Krappitz, in der Gemeinde Klein Strehlitz. Bis Ende des Jahres 1763 gehörten sie zu Österreich. Nach den Schlesischen Kriegen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen Österreich und Preußen geführt wurden, wurde Schlesien und damit auch die genannten Ortschaften Preußen zugeteilt.

Die Sammlung enthält 40 aufgenommene Lieder und Melodien (samt Varianten). Unter den Vokalvorträgen kommen Sologesänge und Duette (unisono) vor. Die Lieder werden in polnischer Sprache gesungen. In der Instrumentalmusik kommen vor allem charakteristische Vokal- und Instrumentalmelodien (Hochzeitsmärsche, Tänze) aus der Region vor, die von einer Kapelle gespielt werden. Die Melodien werden gelegentlich von Chorgesängen begleitet. Weiter sind tänzerische, zweitaktige traditionelle Melodien, gespielt auf einer Pflöf, zu finden. Paul Schmidt zeichnete rituelle und alltägliche Lieder auf sowie Balladen und Lieder mit religiösem Hintergrund. In der Sammlung treten auch gemeinschaftliche Gebetsrezitationen auf.

Der Vergleich der erhalten gebliebenen Aufzeichnungen mit dem Artikel Paul Schmidts führt zur Annahme, dass der Autor später noch Aufnahmen anfertigte.

Die ältesten erhalten gebliebenen Aufnahmen in polnischer Sprache mit traditioneller Musik aus Schlesien

Dr. Mariusz Pucia
Universität Oppeln

44

Die Sammlung Paul Schmidts aus dem Jahr 1913 überliefert eine musikalische Aufzeichnung von recht kleiner territorialer Reichweite, sie umfasst lediglich drei Ortschaften des Landkreises Neustadt O.S. (pol.: Powiat Prudnicki). Ungeachtet dessen enthält sie Anzeichen einer gut geplanten Forschungsarbeit. Davon zeugt der Charakter der Aufnahmen sowie deren Bearbeitung, der der Autor einen ausführlichen, drei Jahre später veröffentlichten Artikel widmete⁴. Es verwundert, dass sich ein deutscher Forscher entschloss, im Gebiet des damaligen Deutschlands, in drei scheinbar unbedeutenden Ortschaften Aufnahmen von einem Repertoire, ausgeführt im schlesischen Dialekt oder in polnischer Sprache, anzufertigen und sie dann im Berliner Archiv zu archivieren. Ein tieferer Einblick in das Material enthüllt zahlreiche inhaltliche und formale Verbindungen mit dem polnischen traditionellen Repertoire. Der Sammler nimmt jedoch selbst die stilistischen Unterschiede wahr, deren Gründe er in der Eigentümlichkeit des Dialekts sowie dessen mährischen, tschechischen und deutschen Einflüssen suchte.

104 Jahre nach dem Geschehen hat sich viel verändert. Die zwei Weltkriege und die dadurch verursachten Grenzverschiebungen hatten jedoch keinen so drastischen Einfluss (wie im Fall vieler anderer Regionen Schlesiens) auf die Bevölkerungsstruktur der Ortschaften, die heute folgende polnische

⁴ P. Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit.

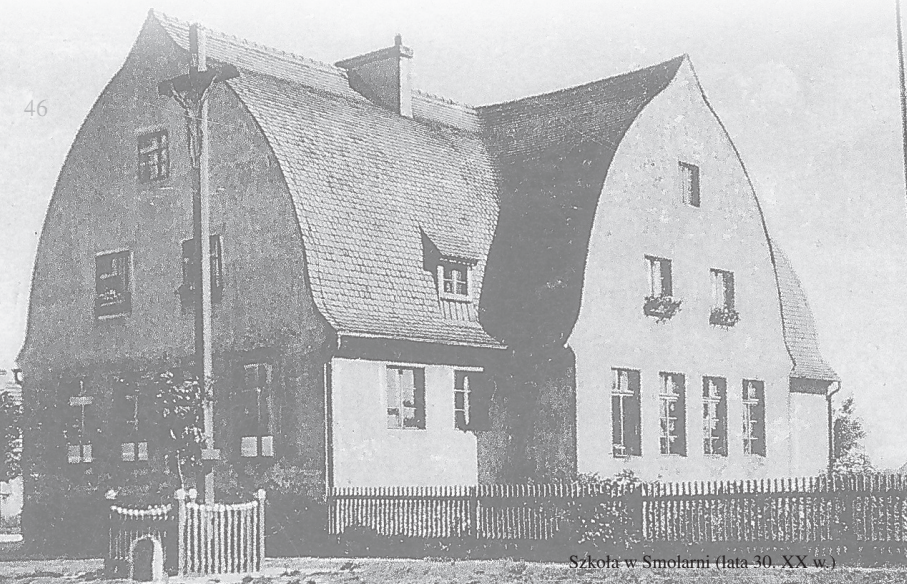
Ortsnamen haben: Smolarnia, Raclawiczki und Dziedzice. Darauf weisen die Ergebnisse der 1951 durchgeführten Feldforschungen hin, die im Rahmen einer gesamtpolnischen Sammelaktion der Musikfolklore stattfanden. Ebenfalls die späteren Aufnahmen von Stanisław Śmiełowski, aufgezeichnet in den Jahren 1976–1983 für den Regionalsender des Radios Opole, lassen darauf schließen, dass dort das altüberlieferte Repertoire bis zu den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts in lebendiger Tradition funktionierte.

Auf den 32 bis heute erhaltenen Wachszyklindern aus dem Jahr 1913 wurden vor allem Gesänge aufgezeichnet, unter anderem Balladen [1, 3, 6, 41], darunter eine mit religiösem Thema [4], kurze Vokalformen und Lieder [2, 7, 8, 18, 22, 23, 24, 25, 30, 31, 32, 33, 38, 40]. Das Alter und der Zustand der Tonträger tragen dazu bei, dass der Inhalt der Texte nicht immer vollständig zu verstehen ist. Als Hilfe für deren Rekonstruktion diente der Vergleich mit den oben erwähnten, späteren Forschungsergebnissen und mit der verfügbaren Literatur. Die Mehrheit der aufgenommenen Überlieferungen sind keine individuellen Schöpfungen, sondern repräsentieren eine tief verwurzelte, traditionelle Kultur der Region. Interessant sind die heute wahrscheinlich weniger alltäglichen Gebete *Vaterunser* [36] und *Ave-Maria* [37] auf Rezitationstönen sowie die vokal-instrumentalen Aufzeichnungen wie die Übersetzung der Oster-Antifone *Regina coeli laetare*, hier *Raduj się, nieba Królowo* [Freu dich, du Himmelskönigin, 10] wie auch das einzige Lied aus unmittelbarer deutscher Quelle, mit dem originalen incipit *Der Bauer ist ein Ehrenmann*, aufgenommen in polnischer Übersetzung [17].

Auf den Aufnahmen mit Instrumentalmusik sind vor allem Liedmelodien zu hören, entweder gespielt von Andreas Rusch auf einer vierlöchrigen Pfeife, nach Schmidts Meinung der Einzige, der auf alten traditionellen Instrumenten spielen konnte [14, 15, 28], oder als improvisierte Arrangements einer Instrumentalgruppe, die als *orkiestra Lubczyków* [Das Lubczyk Orchester] auftritt [5, 9, 11, 12, 13, 19, 20, 21, 26, 27, 34, 35, 39, 42, 43] und zu deren Herkunft oder Tätigkeit bisher keine Informationen vorhanden sind. Sie spielt in einer Bläserbesetzung (Trompete, Klarinette, Tenorhorn, Posaune, Tuba) mit Streichern

(Violine, Bass), wobei einige im Wechsel auftreten. Wichtig zu erwähnen ist, dass die Instrumentalisten technisch recht gut spielen. Ihre Namen sind leider nicht bekannt, der Autor der Sammlung notierte ausschließlich ein Dutzend Sängernamen. Einer Dokumentation zur Besetzung der Instrumentalgruppe wurde keine Beachtung geschenkt.

46



Szkola w Smolarni (data 30. XX w.)

Einige Anmerkungen zur Qualität der dokumentalen Aufnahmen von Paul Schmidt

Anna Rutkowska

Archiv des Polnischen Radios

Aus technischer Perspektive enthält Schmidts Sammlung äußerst gelungene dokumentale Tonaufnahmen seiner Zeit, die die Möglichkeiten, die der Phonograph bot, vollkommen ausnutzen. Sicherlich besaß Schmidt schon Erfahrungen im Aufnehmen, als er nach Schlesien anreiste. Die erhaltenen Aufnahmen bringen einen vorbildlichen Tonmeister zum Vorschein, der die Technik perfekt beherrschte sowie die Schüchternheit der Musiker überwand, was ihm ermöglichte dieses außergewöhnliche Material zusammenzubringen. Auf der hier herausgegebenen CD erklingt demnach Quellenmaterial, das aus ästhetischen Gründen einer Klangbearbeitung unterzogen wurde. Die Hauptregel dieses Prozesses war der uralte Grundsatz: *primum non nocere*, also wenn durch Rekonstruktionsalgorithmen entstandene Artefakte den ästhetischen Vorteil der Operation verhüllten, dann wurde der Entschluss gefasst, dass das Material in diesem Zusammenhang unangerührt bleibt. Im Bereich der Korrektur der Wiedergabegeschwindigkeit war die Höhe des Kammertons ausschlaggebend, aber nur in den Instrumentalaufzeichnungen, wo der Kammerton und das Instrumentalstück bei der gleichen Aufnahmesitzung aufgezeichnet wurden. Bei den Vokalmusik-Aufnahmen wurde der Kammerton von Schmidt später hinzugefügt und die festgelegte Wiedergabegeschwindigkeit ist ein vollkommen subjektiver Vorschlag, der sicherlich zum Thema weitere analytischer Arbeiten wird.

47

Die akustischen Aufnahmen (direkt in den Trichter „gespielt und gesungen“) kennzeichnen besonders die beschränkten Übertragungen von tiefen Frequenzen. Es ist nicht auszuschließen, dass Schmidt aus diesem Grund experimentierte

und einige Instrumentalstücke zweimal aufnahm: mit Kontrabass oder Tubabesetzung (vergl. Wachszyylinder Nr. 23 und 34 oder Wachszyylinder Nr. 5 und 17). Das letztgenannte Instrument sicherte in der Aufnahme einen deutlicher hörbaren Bass. Zum Beispiel wurde das Stück auf dem Wachszyylinder Nr. 11, das zwischen den Instrumenten verzerrte Lautstärke-Proportionen aufzeigt, von Schmidt in der gleichen Besetzung auf dem Wachszyylinder 14 wiederholt. Auf ähnliche Weise findet der Wachszyylinder Nr. 8 seine verbesserte Wiederholung auf der Nummer 23. Die Aufnahmefrequenz ist bei Schmidt typisch für akustische Aufzeichnungen. Es ist zu betonen, dass es Schmidt gelang, unter den oben genannten Umständen und ohne die Durchführung von Aufnahmeprobe, die bestmögliche Aufzeichnung anzufertigen, die in vielen Bereichen nicht von der Qualität damaliger kommerzieller Studio-Wachszyylinder abweicht. Bei der Klangbearbeitung wurde darauf geachtet, die Charakteristik der originalen Aufnahmen so wenig wie möglich zu verändern.

Die Lautstärke aller Aufnahmen wurde auf einen gleichen Musik-Lautstärkepegel angeglichen. Der Rauschpegel blieb bei dem Wert, der aus der Veränderung der Lautstärke der Musik folgte. Die Reduktion der Nebengeräusche wurde im Prozess dieser Rekonstruktion in Hinblick auf einen möglichst geringen Eingriff in die natürliche Klangfarbe, die in den Aufnahmen erhalten ist, durchgeführt.

Summaries:

Polish traditional music recorded by Paul Schmidt in 1913 with a phonograph in Opolian Silesia

Dr. Ricarda Kopal

Media Department – Ethnomusicology, Berlin Phonogram Archive, Visual Anthropology
Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

The wax cylinder collection Schmidt Schlesien of the Berlin Phonogram Archive

The Berlin Phonogram Archive, founded in the beginning of the 20th century by psychologist Carl Stumpf at the Berlin University (today Humboldt University), had a changeful history since its establishment more than hundred years ago. In 1900, Carl Stumpf took the opportunity to record the music of a theater ensemble from Thailand giving a guest performance in Berlin with an Edison phonograph. The wax cylinder recordings produced within this context were the first collection of recordings made for the Berlin Phonogram Archive. At the same time these recordings mark the kick-off for an extensive collecting activity. Until the end of World War II one of the most considerable collections of wax cylinder recordings of the world was brought together. The aftermath of the war and the separation of Germany enabled to work with these collections only after the reunification. In 1998, a research project entitled "Rettung der größten Sammlung ältester Klangdokumente von traditioneller Musik aus aller Welt – Restaurierung und Überspielung der berühmten Sammlungen von Walzen und Schellackplatten des Berliner Phonogramm-Archivs" (Saving the extensive collections of historical sound documents of the world – Restoration and Digitization of the distinguished

wax cylinder and gramophone recordings of the Berlin Phonogram Archive) started. Its objectives were the valorization and indexing of the recordings as well as the preservation and digitization. In 2006 a catalogue⁵ on the historical wax cylinder collections was published. It registers information on all wax cylinder collections and contains important archival documents as well as numerous sound examples. Today 32 cylinders recorded by the teacher Paul Schmidt in 1913 exist in the collection of the historical Berlin Phonogram Archive. The cylinders are serially numbered (1-34), but cylinder 4 and 31 are inexistent today. A business card of Paul Schmidt that is available in the archival records of the Phonogram Archive, suggests that Schmidt presumably recorded 40 cylinders with Polish and Moravian folk songs and pieces of instrumental music. Assumedly, Schmidt handed over his recordings to the Berlin Phonogram Archive in May 1914⁶. The cylinders became part of the archival collections, but during the following years nobody investigated them more deeply. More than 100 years later, it is now possible to make them available to an interested public in digital format. Essays by Jacek Jackowski and Mariusz Pucia, who give a musicological analysis of the recordings and information on the historical background, help to approach these not always easily accessible historical sounds.

⁵ Susanne Ziegler: *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, op. cit.

⁶ The letter by Paul Schmidt, in which he asks for an appointment at the Phonogram Archive to bring his recordings, is from May 20th 1914. The document contains a handwritten note, presumably written by Stumpf, that Schmidt was asked to call the archive to make an appointment with E. M. von Hornbostel. Since there does not exist more correspondence, it is likely that Schmidt had been at the archive shortly after this letter was written to deliver his cylinders.

Polish folklore musik recorded by Paul Schmidt in 1913 with a phonograph in Opolian Silesia

Dr. Jacek Jackowski

Institute of Art of the Polish Academy of Sciences
Department of Musicology. Sound Collection

The collection of the Berlin Phonogram Archive preserves probably the first, as taken in July 1913, acoustic registrations of music folklore of Upper Silesia. They are recordings made on 34 wax cylinders by the man called Paul Schmidt (1868-1954) – a German junior high school teacher. Original recordings are kept in the Berlin Phonogram Archive (the name of the collection: Schmidt Schlesien 1913) and the awareness of its existence is owed to Susanne Ziegler, who in 2005 mentioned it in her paper *Wax Cylinder Recordings in the Berlin Phonogramm-Archiv: A report on the present state*, delivered during the international conference *100 Years of Folk Music Recordings in Poland* organised by The Institute of Art in Warsaw. Further researches, led by Jacek Jackowski allowed to identify the author of the recordings; author Jerzy Pośpiech mentioned him while describing afterthoughts of German ethnographers studying folk poetry soon after publishing *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku* (*Songs of Polish people in Upper Silesia*) by Juliusz Roger in 1863. It was also determined that Jadwiga and Marian Sobieski had the knowledge of the recordings' existence and mentioned them when describing their visit at the Archive of The Institute of Russian Literature of Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg (then – Leningrad, where the Berlin collection was sent after the war) in October 1963.

Original carriers, after over one hundred years, have remained in a very good condition. Original boxes for storing Edison wax cylinders carry priceless notes made by Schmidt, who usually included the name of town or village where he made the recording, the month and year of the recording (here always: Juli 1913)

as well as the names of the performers and the incipit of the song or the piece of music for instrumental performances. The cylinders have been digitised in the Berlin Phonogram Archive in 2000 by Albrecht Wiedmann. The discussed collection was initially edited in 2005 by Jolanta Kanclerz who compiled an initial version of lyrics' transcripts of a part of the recorded material. In 2014 some more specific information regarding the collection was published by Jacek Jackowski.

Not much is known about the circumstances of the collection inception. Apart from one article written by Paul Schmidt⁷, one letter addressed to the researcher Carl Stumpf and notes of Erich Moritz von Hornbostel we are not at disposal of more specific sources.

Paul Schmidt was interested in the songs of Upper Silesia, especially of Prudnik surroundings and most probably it was not his first stay in the area, however 1913 was the year when he probably went there with a phonograph for the first time. Schmidt was curious about the individuality and the specific musical character of Upper Silesia repertoire. He interestingly deduced (and illustrated with music note examples) that specific features of speech shaped the local melodies of songs. Observing "melodiousness" and the "pitch" of spontaneous declamations of the people played an important role in this case. Schmidt described a "phonic character" of the Silesians speech, as well as "resonating tones of declamation" („Klangmotive") in various situations. This psychological approach of the researcher, who was equipped with a phonograph and corresponding with the Berlin centre, led him to Prudnik's patch where he discovered the speech exceptionally rich with "resonating motives" that could be especially observed among the elder generation of the town residents, who chanted their declamations spontaneously. Schmidt cited the example of the resident of Smolarnia, named Rusch (the wife of a wheelwright), who spoke in such a melodious way that the researcher's companion who was not familiar with Polish language and the local dialect, was unable to distinguish when the woman was just speaking and when she

⁷ P. Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit.

was singing. Similar case was cited in the town of Dziedzice as well as Strzeleccki. Talks of reapers coming back from the fields around Prudnik were also seen as "musical speech". Schmidt assumed that the characteristic melodics and the structure of local variants of songs was directly connected with the melodiousness of the local people language. He also noticed the changes of intonation (transpositions) of the speech under the influence of emotions (argument, fun). Due to auricular "elusiveness" of the phenomenon, but also given the difficulty of noting it down and the need of comparative research, Schmidt decided to use the phonograph. He quickly realised that the performers when asked to talk or sing to the tube of the phonograph, were losing their spontaneity as they were fascinated with the unknown device. This is probably why the presented collection lacks the recordings of spontaneous speech – there are only songs, prayers' recitations and instrumental music. Schmidt was planning to come back to the area with the phonograph in the following years, which probably never happened.

Paul Schmidt was also examining the changes of Upper Silesia repertoire; he paid attention to the decay of certain songs, and noticed that the younger generation of Prudnik surroundings started to reach for more modern and extraneous repertoire. He also stressed the changes of traditional instrumentation and the orchestras' repertoire as well as the influence of schools as environments that shape children's musicality in a new, non-regional style. Tidal work migrations of the Silesians and the assimilation of new songs, e.g. Czech or Moravian, also influenced the local repertoire. Obviously it was also affected by German songs and melodies that were used to create contrafactums which were assimilated and luring, especially for the younger generation of performers because of the possibility to sing in part-song. An interesting element that drew Schmidt's attention is the description of the creation process, or „shaping the song” as performed by the folk author. The researcher noted even the local nomenclature used by local musicians. Schmidt paid attention to a local term *przekruncek* („persönliches Motiv”), which the performer uses

most often in openings and the ends of tunes; even orchestras could work out such individual motives for themselves.

The 34 wax cylinders, recorded by Paul Schmidt, carry vocal and instrumental music of 3 places: „Polnisch-Rasselwitz”, „Sedschütz” and „Pechhütte”, the names of which nowadays sound as follows: Raclawiczki, Dziedzice and Smolarnia. The neighbouring villages are currently located in Opole voivodeship, the county of Krapkowice, the borough of Strzeleczki. Until the end of 1763 the area belonged to Austria, and after Silesian wars that were fought in the second half of 18th century between Austria and Prussia, Silesia together with described villages found itself under the government of Prussia.

The collection consists of 40 recordings of songs and instrumental melodies (together with variants). Among vocal performances we are at disposal of solo singing and duo singing (in unison). The songs are performed in Polish language. Instrumental music are mainly characteristic for the region orchestral performances of vocal and instrumental melodies (wedding marches, dances). Melodies played by the orchestra are sometimes accompanied by ensemble or choir singing. We can also find dance, duple metre folk melodies played on the reed pipe. Paul Schmidt recorded ritual songs, popular songs, ballads and religious songs. The collection also consists of joint prayers' recitations.

Based on the comparison of preserved recordings with Paul Schmidt's article we can assume that the author conducted further recordings in the later period.



Kaplica i piekarnia w Smolarni (lata 30. XX w.)

The oldest extant Polish-language recordings of traditional music of Opole Silesia region

Dr. Mariusz Pucia

University of Opole

Paul Schmidt's collection is a repertory of sound recordings of traditional music of relatively small territorial range, as restricted to three villages located in the county of Prudnik (Neustadt) from 1913. On the other hand it carries hallmarks of an exploratory activity, carefully planned from the very beginning. Both, the character of the recordings as well as their edition that the author undertook in a comprehensive article 3 years later, are a proof of that opinion⁸. Ballads, songs, short vocal forms, prayers, vocal-instrumental pieces (here, a small brass and a brass-string ensemble), but also a solo reed pipe play – all of those form a material registered on 34 Edison wax cylinders, of which 32 survived until today, have been digitized and thus made available. It is surprising that this German researcher, decided to record a material performed with the use of Silesian vernacular or Polish language in the German territory and then archive it in the Berlin Archive. Better familiarization with the material reveals numerous textual and formal connections with Polish repertoire. On the other hand, the author of the collection recognizes stylistic differences himself and justifies them by the specifics of the vernacular as well as the Moravian, Czech and German influences.

Within 104 years since that event a lot has changed. Two huge wars and displacement of borders that stemmed out of them did not influence, as drastically as it happened in many regions of Silesia, the population structure of towns and villages that nowadays carry Polish names: Smolarnia, Raclawiczki and Dziedzice. The results of field researches carried out during the national Campaign of Musical Folklore Collection (1950-1954) suggest that. Also, later recordings made by

55

⁸ P. Schmidt: *Bemerkungen über das polnische Volkslied...*, op. cit.

Stanisław Śmiełowski within the framework of Regional Broadcast Station of Opole Radio activity between 1976-1983, allow us to conclude that until 1980s old repertoire functioned there as a living tradition. It is worth noticing that it was also the subject of a specific exploratory interest, just like in 1913.

The 32 wax cylinders from 1913 registered mostly songs, among which we can hear ballads [1, 3, 6, 41], including one of a religious character [4] and short vocal forms and songs [2, 7, 8, 18, 22, 23, 24, 25, 30, 31, 32, 33, 38, 40]. The years passing by and so the state of the carrier made the lyrics not always fully and clearly audible. In order to recreate the content, comparison with the results of mentioned above later studies as well as available literature turned out to be very helpful, as most of the recorded messages is not an own creation of the performers, but a part of deeply rooted folk culture of the region. An interesting, probably unusual nowadays, melorecitation of prayers such as *Ojcze nasz* (*Our Father*) [36] and *Zdrowaś Mario* (*Hail Mary*) [37] as well as vocal-instrumental: the translation of an Easter antiphony *Regina coeli laetare*, that is *Raduj się, nieba Królowo* (*Rejoice, the Queen of Heaven*) [10] and the only song that holds a directly documented, German language source and has the original incipit: *Der Bauer ist ein Ehrenmann*, here performed in Polish version [17], close the list of preserved songs.

Instrumental recordings are also mostly melodies of songs, be it performed on a four-hole reed pipe by Andreas Rusch, the only person, as Schmidt claimed, who was able to play the old-time folk instruments [14, 15, 28], or as improvised instrumental ensemble arrangements, here called the Lubczyk Orchestra [5, 9, 11, 12, 13, 19, 20, 21, 26, 27, 34, 35, 39, 42, 43], of which background and origin as well as history of activity we have so far very little knowledge. In this set we can hear wind instruments (trumpet, clarinet, tenor horn, trombone, bass horn) and string instruments (violin, viola, bass), some of which perform interchangeably. It is worth mentioning that instrumentalists show a great deal of technical proficiency. Yet, we do not know their names, as the collector noted down only the several names of singers, thus completely neglecting documentation of an orchestra set.

Several comments on the quality of Paul Schmidt's recordings

Anna Rutkowska
Polish Radio Archive

In terms of technical expertise, Schmidt's collection is one of the most masterfully created pieces of documental sound recordings of its day. Taking into account the historical context, Schmidt managed to bring out the full potential of the phonograph. When he came to Silesia, he must have already had experience with the capabilities of the technology, as well as communication with artists inexperienced in the art of sound recording. The collection has been restored to the highest degree possible, however, whenever the result of restoration algorithms encroached on the aesthetics of the sound, the material has been left without any alterations.

When it comes to restoration of recordings made on wax cylinders, the first difficulty is the varying rotational speed, which in the case of music can lead to changed pitch or sound quality. At the time, it was customary to record the sound of a tuning pipe as reference. In some cases, it can be used today to correct the recording speed. When it comes to Schmidt's collection there are two types of cylinders:

1. Group recordings (instrumental and vocal-instrumental) with the sound of the tuning pipe recorded during the same take, which makes it possible to correct the recording speed with absolute certainty.
2. Solo recordings (mostly vocal), where the sound of the tuning pipe was recorded at a different time, in different conditions.

In the case of the latter, the tuning pipe was not recorded so it would not distract the performers, already uncomfortable with the seemingly arcane technology. Unfortunately, recording the tuning pipe separately makes it wholly unusable for the purposes of speed correction. As a result, the instrumental recordings have been reconstructed objectively, in the actual key they were performed in, while the vocal recordings remain subjective.

Schmidt experimented with recording some instrumental performances twice, probably to overcome the problems with low-frequency response inherent in wax cylinder recordings. To that end, for some performances, the string bass was replaced with the tuba to ensure clearer bass sounds, as the string bass was barely audible. Wherever possible, spectral correction was used to bring out the string bass.

The frequency response of Schmidt's recordings is typical for acoustic recordings. During the sound reconstruction process, the general characteristics of each recording have been left without corrections, to document the phonographic process of Schmidt's undertaking. Some failed attempts have been re-recorded by Schmidt on different cylinders. It needs to be said that Schmidt had no means of regulating sound nor any possibility of playing back the sound during input. In those conditions, without the possibility of conducting trial recordings, Schmidt managed to achieve the best possible sound quality that often equaled contemporary commercial studio recordings on wax cylinders.

58 The volume of all the recordings has been equalized to music volume, while the background noise volume is the result of relative changes to music volume. That is why the noise level on instrumental recordings may seem lower, but it is the result of better overall parameters of those recordings. The process of noise reduction was meant to preserve the natural sound quality.

Each sound recording device, especially the phonograph, needs time to start and stabilize the recording head. Many folk performers, unaware of this fact, tend to begin before the device is ready. However, Schmidt managed to discipline his performers so that the beginning of each piece is intact (with one exception, which is due to physical damage to the cylinder).

This collection has been published in chronological order. The singers perform in order of their ability – the best at the beginning, and the worst at the end, which suggests Schmidt reached the full potential of the region before he finished his project.

Please keep in mind that while digital sound restoration increases the comfort of listening to old recordings, it also overrides many details of the original sound. The sound you hear is the compromise between the capabilities of history and the requirements of modernity.

Transkrypcje tekstów pieśni
Transkriptionen von Liedtexten
Transcriptions of song texts

1.

Moja mamuliczko, szkodać mi sie stała,
Miałam ci ja ładny wionek, wzięłać mi go
woda.

Nie płacz ty dziewczeczko wioneczka twoje-
go,
Mam ci ja dwa łabłynie, popłyną po niego.

Łabłynie pływały, po stawie śpiewały,
Aże o onym wioneczku wcale zapomniały.

[Nie bierz se] dziewczeczko parobka żadnego
Bo on z ciebie sie wyśmiejje, do innej zaś
pójdzie.

Mein Mütterchen, es ist mir ein Unglück
geschehen,
Ich hatte einen schönen Kranz, der vom
Wasser fortgetrieben wurde.

Weine nicht Mädchen um deinen Kranz,
Ich habe zwei Schwäne, die ihm na-
chschwimmen.

Die Schwäne schwammen, sangen auf dem
Teich,
Bis sie den Kranz völlig vergaßen.

Nimm dir Mädchen keinen Knecht, Denn er
wird dich auslachen und zu einer anderen
gehen.

Oh, my mother, what a damage happened
to me,
I had a beautiful wreath, but water took it
away from me.

Do not cry, my girl because of your wreath,
I have got two swans, they will swim to
take it.

The swans were swimming around the pond
and singing a song,
Yet they forgot about the wreath.

Oh girl, do not take any farmhand,
As he will laugh at you and will go to ano-
ther girl.

2.

Darmo, dziółcho, darmo, wzionajś naj sia
jarzmo,
Już go nie pozbądziesz, już go nie
pozbądziesz,
Aż do grobu padniesz.

Różaj ś ciebie róża, póki nie masz mżyza,
Jak bandziesz mieć mżyza, złeci z ciebie róża,
Nie bandziesz ji miała.

Kwiatek z ciebie kwiatek, póki nie masz
dziatek,
Jak bandziesz mieć dziatki, zlecą z ciebie
kwiatki,
Nie bandziesz ich miała.

Vergeblich, Mädél, vergeblich, hast du das
Joch auf dich genommen,
Nie wieder kannst du dich von ihm befre-
ien, von ihm befreien,
Bis du ins Grab fällst.

Du bist eine Rose, solange du keinen Mann
hast,
Wenn du einen Mann hast, verlierst du die
Rose,
Du wirst keine mehr haben.

Du bist eine Blume, solange du keine Kin-
der hast,
Wenn du Kinder hast, verlierst du die Blumen,
Du wirst sie nicht mehr haben.

For free, oh girl, for free, you took the yoke
upon you,
You will not get rid of this, you will not get
rid of this,
Until you go into the grave.

You are like a rose, like a rose, till you are
without a husband,
When you have a husband, the rose will fall
down from you,
And you will not have it any longer.

You are like a flower, a flower, till you don't
have any children,
When you have children, the flowers will
fall down from you,
And you will not have them any longer.

3.

1. W pielgrzymiej szacie dziewica młoda
Poszła, gdzie klasztor wśród boru
Poszła do furty, niejsmiało dłońią,
Pociągnie sznurek, dzwonki zadzwonią,
Wyszedł brat smutny z klasztoru.

2. „Niech Jezus Chrystus byndzie pochwalon!”
„Na wieki wieków!” – brat rzecze.
I gdy jej spojrział w oczy niejsmiało,
Gwałtownie w piersi serce zagrało,
Łza smutna z "oczu pociecze.

3. Spuścisz w ziemię niejsmiały oko,

Pyta dziewica w pokorze:

„O, powiedz ojczy, czy nie wiesz czasem,
Czy mój tu luby między tym lasem
Nie mieszka w smutnym klasztorze?”

4. „Po czymże mógłbym, piękna dziewico,
Poznać twojego kochanka?”

„O, po włosiannym jego odzieniu,
I po niebieskiem jego spojrzeńiu,
Milszym od wiosny poranka”.

1. Im Pilgerkleid die Jungfrau

Zum Kloster ging, inmitten des Nadelwal-
des

Trat zur Pforte, mit schüchterner Hand,
Das Schnürchen zieht, die Glöckchen läu-
ten,

Ein trauriger Mönch kommt hervor.

2. „Gelobt sei Jesus Christus!”

„In Ewigkeit Amen!” – antwortet der
Mönch.

Und als er ihr scheu in die Augen schaute,
Sofort das Herz klopfte in der Brust,
Eine traurige Träne aus den Augen rann.

3. Scheu zu Boden blickend,

Fragt die Jungfrau mit Demut:

„O Vater, sagen Sie, wissen Sie nicht,
Ob mein Lieber nicht hier in dem traurigen
Kloster
Wohnt inmitten des Waldes?”

4. „Wie kann ich, schöne Jungfrau,
Deinen Geliebten erkennen?”

„Nach der Kleidung aus Haargarn
Und nach seinen blauen Augen,
Schöner als ein Frühlingsmorgen”.

1. Young maid in pilgrim's robe
Went to the monastery in the woods
Came to the gate, bashfully reaching the
cord

With her hand, the bells rang,
Out comes the sad monk.

2. "Praised be Jesus Christ"

"Forever and ever" – says the monk.
And when he looked in her eyes,
Her heart beat abruptly,
And a sad tear ran down from her eye.

3. Looking down shyly,
She asks humbly:

"Oh, tell me father, do you happen to know
Whether my beloved one
Lives here, in this sad monastery in the wo-
ods?"

4. "Oh, beautiful maid,
How can I recognize your lover?"

"By his furry array,
And by his blue look,
That is nicer than a spring morning".

4.

Chłopatyczek niewidomy,
Chłopatyczek niewidomy,
Wygnał owce w pany poly.

Przyszła ku nim biała Panna,
Przyszła ku nim biała Panna,
Sama Panienka Maryja

Co mu "oczy rozwiązała,
Co mu "oczy rozwiązała,
A do rąk Różaniec dała

A na g"owy złoty wyniec,
A na g"owy złoty wińcy,
Projsiła "o jedno "owcy.

„Idź na poly dej Jej wszystkie,
„Idź na poly dej Jej wszystkie,
Bo to są "owieczki czyste”.

Wszysjcy ludzie poleciełi,
Wszysjcy ludzie poleciełi,
Już Panienki nie widzieli.

Gdzie ta Panna "owcy pasła,
Tam nie siołli, nie orali,
To jednak poźniwowali.

Ein blinder Knabe,
Ein blinder Knabe,
Trieb Schafe auf des Herren Feld.

Zu ihm kam eine weiße Jungfrau,
Zu ihm kam eine weiße Jungfrau,
Die Jungfrau Maria selbst.

Sie öffnete ihm die Augen,
Sie öffnete ihm die Augen,
Und in die Hände legte sie einen Rosenkranz.

Und auf den Kopf einen goldenen Kranz,
Und auf den Kopf goldene Kränze,
Bat um ein Schaf.

„Geh aufs Feld gib ihr alle,
Geh aufs Feld gib ihr alle,
denn das sind reine Schafe”.

Alle Menschen eilten herbei,
Alle Menschen eilten herbei,
Doch die Jungfrau war schon fort.

Wo die Jungfrau Schafe hütete,
Dort wurde nicht gesät, nicht gepflügt,
Aber es wurde geerntet.

A little blind boy,
Took the sheep into his lord's field

There came to him a white Maiden
The Virgin Mary herself

She cured his eyes
And put a rosary in his hand

On his head she put a golden wreath
A golden wreath on his head,
She asked him for one sheep.

”Go to the field and give her all of them,
As they are pure sheep”.

All the people came running,
But they missed the Maiden.

Where the Maiden grazed the sheep
There they didn’t sow, they didn’t plough,
Yet they reaped.

6.

Pogodny wieczór Świnytygo Jana, śliczny
pagórek zieleni,
Na tym pagórkuj siedzi mama, trzyma Zofię
zemdloną.

„O Zofii, Zofii, drogi aniele, jedyna luba na
świecie,
Chociaż on u nas nie był wiele, ale „on
z życiem powróci”.

„On nie powróci, „on nie powróci, boć moje
serce tak czuje,
Abo go konik z pęciami zrzuci, albo zły czo-
wiek zabije”.

Am heiteren Abend des Heiligen Johannes,
ein schöner Hügel im Grünen,
Auf dem Hügel sitzt die Mutter, hält die
ohnmächtige Zofia.

„Oh Zofia, Zofia, teurer Engel, einzig Lie-
be auf der Welt,
Auch wenn er bei uns nicht oft weilte, aber
er kehrt lebend zurück”.

„Er kommt nicht zurück, er kommt nicht
zurück, das fühlt mein Herz,
Entweder er wird vom Pferd geworfen oder
von einem schlechten Menschen erschla-
gen”.

Cloudless st John’s evening, such a pretty
green hill,
A mother is sitting in the hill, holding faint-
ing Sophie.

”Oh Sophie, oh Sophie, dear angel, the only
beloved one in the world,
Although he was not visiting us a lot, he
will come back with life.”

”He will not come back, he will not come
back, as my heart senses this,
Either a horse will buck him off, or a bad
man will kill him.”

7.

Mamuliczko moja, sprzedajcie tą krową,
Bo nie muszą chodzić do lasa na trowa,
Do lasa, do lasa, ale do porymby,
Stoi tam myśliwcyk, chce ode mnie gym-
by.

Gdyby yno gymby, "obeszłoć by wszyndy,
 Ale on przewróci fartuszek na rymby.
 Spujści galoty aż pod kolana.
 Jescech nie widziała takygo pana.

Mein Mütterchen, verkauft doch die Kuh,
 Dann muss ich nicht in den Wald gehen, um
 Gras zu holen,
 In den Wald, in den Wald, weder auf die
 Lichtung,
 Dort steht ein Jäger, möchte von mir einen
 Kuss.

Nur einen Kuss würde niemanden küm-
 mern,
 Aber er krempelt die Schürze um.
 Lässt seine Hose bis zu den Knien fallen.
 So jemanden habe ich noch nicht gesehen.

My mummy, sell this cow,
 As I do not have to go to the woods, to the
 grass
 To the woods, to the woods, but to the log-
 ging,
 A hunter is standing there and wants a kiss
 from me.

If it was only a kiss, I would not care,
 But he will upturn my apron,
 And pull down my bloomers down to my
 knees.
 I have not seen such a master yet.

8.

W kolei woda, dziewczeczko, w kolei woda,
 Już bych cie był dawno uwiódł, ale cie
 szkoda, dziewczeczko,
 Już bych cie był dawno uwiódł, ale cie
 szkoda.

Nie uwiedziesz mie, kochanku, nie uwie-
 dziesz mie,
 Boć mie moja pani matka zamkną w komo-
 rze, kochanku,
 Boć mie moja pani matka zamkną w ko-
 morze.

Bez poly ja tam, dziewczeczko, bez poly ja tam,
 Ajć eli cię nie dostanā, to cie ukradnā, dzie-
 weczko,
 Ajć eli cię nie dostanā, to cie ukradnā.

Eine Mulde voll Wasser, Mädel, eine Mulde
 voll Wasser,
 Ich hätte dich schon längst verführt, aber
 schade um dich, Mädel,
 Ich hätte dich schon längst verführt, aber
 schade um dich.

Du verführst mich nicht, Liebster, du ver-
 führst mich nicht,
 Denn meine Frau Mutter sperrt mich in die
 Kammer, Liebster,
 Denn meine Frau Mutter sperrt mich in die
 Kammer.

Über das Feld und ich bin dort, Mädél, über
das Feld und ich bin dort,
Und falls ich dich nicht bekomme, entführe
ich dich, Mädél,
Und falls ich dich nicht bekomme, entführe
ich dich.

There is water in the furrow, gir, there is
water in the furrow,
I would have seduced you a long time ago,
my girl,
I would have seduced you a long time ago,
but it would be too bad for you.

You are not going to seduce me, my lover,
you are not going to seduce me,
As my mother is going to lock me in the
cell, my lover,
As my mother is going to lock me in the cell.

Through the field, over there, girl, through
the field,
And if I cannot get you, I'm going to steal
you, my girl
And if I cannot get you, I'm going to steal
you.

10.

Raduj się, Nieba Królowo, Alleluja!
Ciesz się, świata Cesarzowo, Alleluja!

Freu dich du Himmelskönigin, Halleluja!
Freu dich du Weltkaiserin, Halleluja!

Rejoice the Queen of Heaven, Hallelujah!
Be glad the Empress of the world, Halle-
lujah!

17.

Niech żyje gospodarski stan, dać rolnikowi
czejść,
Za wszystkich on uprawia łąn, by wszyscy
mieli jejść.
Niż soney zyńdzie z nieba bram, chop idzie
już na siyw,
Gdy w mieście śpią, on robi sam, ku niebu
wznosząc śpiew.

Mieszkańcy miasta, biada wam, gdyby nie
było nas,
Składajcie przeto dzięki nam, bo wiejsniak
żywi was.
Któż by naj świecie panym był, by chop nie
robił nań?
By król i ksiądz i wojak żył, chop z roli
płaci dań.

Es lebe der bauerliche Stand, Ehre dem
Bauer,
Der für jedermann den Acker bestellt, damit
alle zu essen haben.
Vor dem Sonnenuntergang steht der Bauer
schon bei der Saat,
Während die Stadt schläft, arbeitet er allein,
zum Himmel sein Lied richtend.

Stadtbewohner, wehe euch, wenn es uns
nicht gäbe,
Darum sprecht uns euren Dank aus, denn
ihr werdet vom Bauer ernährt.
Wer würde auf der Welt Adeliger sein, wenn
der Bauer nicht für ihn schaffen würde?
Damit König, Priester und Soldat leben
können, zahlt der Bauer vom Ackerbau sein
Tribut.

Long live the agricultural state, giving reve-
rence to the farmer,
He grows crops for everybody, so that all
have food.
Before the sun comes down from the gates
of the skies, the farmer stands ready to sow,
When townspeople sleep, he works alone,
singing to the heavens.

Woe, townspeople, if you didn't have us,
So, give thanks to us, because the farmer
feeds you.
Who would be the master in this world, if
the farmer didn't work for his well being?
The farmer works so that the king, the priest
and the soldier could live.

18.

W Głogówku na rynku, przed ratuszã
Poczkejże dziyweczko, aż zakurzã.

Szołech tam, wlozech tam, sobie zatlić
Gdzie "ona myślała, iż ją kupić.

Dziyweczka latarnia "ojświyciła,
Jak przyszła na tyn most, zagajsiyla.

W Głogówku na rynku, przed ratuszã,
Poczkejże dziyweczko, aż zakurzã.

In Oberglogau auf dem Marktplatz, vor
dem Rathaus
Warte Mädchen, bis ich geraucht habe.

Ich ging, schlich dahin, um zu rauchen
Und sie dachte, dass er sie kauft.

Das Mädchen zündete die Laterne an,
Als sie die Brücke betrat, erlosch das Licht.

In Oberglogau auf dem Marktplatz, vor
dem Rathaus
Warte Mädchen, bis ich geraucht habe.

In Głogówek's market square, in front of
the town hall,
Wait for me girl, so that I can smoke.

I went there, I came in there to smoke,
Where she thought she would buy it.
The girl lit the lantern,
When she came to the bridge she put it out.

In Głogówek's market square, in front of
the town hall,
Wait for me girl, so that I can smoke.

22.

Stoi mrokyw nade wsią, wszyjscy ludzie we
wsi śpią,
Jyno jedna nie spała, na kochanka czekała.
A on przidzie pod dźwierz: „Wstoń ko-
chanko, „otwórz mi”.

Die Dämmerung steht über dem Dorf, alle
Dorfbewohner schlafen,
Nur eine schlief nicht, wartete auf ihren
Geliebten.
Und er kommt zur Tür: „Steh auf, Lieb-
chen, mach mir auf”.

Dusk is falling on the village, all the people
are sleeping,
Only one was not sleeping and waiting for
her lover.
He will come to the door: "Get up my lover,
open the door for me”.

23.

Nie piastujze mie ty, bo ja się cię boję,
Boć mie się dojść napiastujesz, jak ja będę
twojej.

Gdybych ja to wiedział, iż ty będziesz
moję,
Dałbych ja ci sobie zagrać pod komórkę
twoję.

Kümmere dich nicht um mich, denn ich
habe Angst vor dir,

Du wirst dich genug um mich kümmern,
wenn ich dir gehören werde.

Wenn ich wüsste, dass du meine sein wirst,
Dann würde ich dich vor deiner Kammer
spielen lassen.

Do not take care of me because I'm afraid
of you,
You are going to have enough opportunities
to take care of me when I am yours.

Had I known that you would be mine
I would have let you play at your cell.

24.

Rosną [...] rosną na "oknie w donicy,
Jeszcze synek dziotchy nie zna, już ją sobie
ćwicz.

Ćwicz ją se ćwicz, by mu tam robiła,
By nie zasła na poletko, by tam nie usnęła.

Zasła na poletko, robić ji się nie chce,
Co wyjrzała na słoneczko, wysoko to jeszcze.

Sie wachsen [...] wachsen auf dem Fenster-
brett im Blumentopf,
Noch kennt der Sohn das Mädchen nicht,
schon lehrt er sie.

Er lehrt und lehrt sie, damit sie dort für ihn
arbeitet,

Damit sie nicht aufs Feld geht, damit sie dort nicht einschläft.

Sie ging aufs Feld, sie wollte nicht arbeiten,
Bei jedem Blick in die Sonne, stand sie noch hoch.

Growing [...], growing on the window, in the planter,
The boy doesn't know the girl, but he's already training her.

He is training her, training her to work well for him,
So that she wouldn't go to the field and fall asleep over there.

She went to the field, she doesn't want to work,
Every time she looks at the sun, it is still very high.

25.

Na tej górze rośnie róża, co jej urwać nie mogą,
U sąsiada szwarno dziółcha, co ji dostać nie mogą.

A jo stojã w "okynieczku, [...]
"Ona idzie po ryneczku, do koszyczka skupuje.
A braciszek stoi wedle [...]

Auf diesem Berg wächst eine Rose, die ich nicht pflücken kann,
Bei dem Nachbarn ein schönes Mädchen, das ich nicht haben kann.

Ich stehe am Fenster, [...]
Sie geht über den Markt, kauft ins Körbchen ein.
Und der Bruder steht [...]

There is a rose that grows on the mountain, they cannot pick it up,
There is a pretty girl at the neighbours, but I cannot get her.

I am standing in the window, [...]
She is walking round the market, she is buying things and putting them in the basket.
And the brother is standing near [...]

29.

Nie kupuj mu na furmankã, ha ha ha, na furmankã,
Przedo! proso za pogankã, przedo! proso za pogankã.

Jako żeś furmanił, ha ha ha, furmanił,
Kiedyś proso rozsurmanił, kiedyś proso rozsurmanił?

Kaufe ihm nichts, was er auf seinen Wagen geben könnte,
Er verkaufte Hirse für Buchweizengrütze.

Wie hast du den Wagen geführt,
dass du die Buchweizengrütze vergeudet
hast?

Don't buy him anything he could put on the
cart,
He sold millet for buckwheat groats, he sold
millet for buckwheat groats.

How did you drive your cart,
When did you fool the millet away?

30.

Tańcowała Maryjanka z Wickiem,
Wybiła mu cztery ząby cyckiem.

Es tanzte Maryjanka mit Wicek,
Mit ihren Zitzen schlug sie ihm vier Zähne
aus.

Mary danced with Wicek,
She knocked his teeth out with her boob.

31.

Szerokie liście na wiśni,
Powiedz mi dziółcho, czy myślisz?

A jakie wczora, takie dziś,
Ty jednak moją być musisz.

Breite Blätter auf dem Kirschbaum,
Sag mir Mädchen, was denkst du?

Wie Gestern, so auch Heute,
Du musst doch meine sein.

Broad leaves on the cherry tree,
Tell me girl, what are you thinking about?

As yesterday, it is also today,
You have to be mine.

32.

Padająś mi raz, iż mi gęby dasz,
I tyn wionek z drobnej merty, co na głowie
masz.

Byndą oni grać, byndą i śpiewać,
A ci (my) modzi, zasmuconi, byndziemy
płakać. 69

Du sagtest mir einst, dass du mir ein Küs-
schen gibst,
Und den Myrtenkranz, den du auf dem
Kopf trägst.

Sie werden spielen, werden auch singen,
Und wir, jung und betrübt, werden weinen.

You told me once, you would give me
a kiss,

And the myrtle wreath that you are wearing
on your head.

They will be playing, and they will be singing,
And the young ones, the sad ones, we will be crying.

33.

Prawda mi mamiczka powiadali,
Kiedy mie na rączkach piastowali,
Iż nie banã wojackã, jyno banã siodłaczkã,
Tak mówili.

Ihr habt mir Mutter die Wahrheit gesagt,
als ihr mich auf den Armen woget,
Dass ich kein Soldat werde, sondern mich
im Dorf niederlasse,
So sprach ihr.

My mummy told me the truth,
When she held me in her hands,
That I would not be a soldier, but I would
be a peasant girl.
This is what she said.

36-37.

Ojcie nasz, któryś jest w niebie,
Święć się Imię Twój,
Przyjdź królestwo Twój,
Bądź wola Twoja jako w niebie, tak i na
ziemi.
Chleba naszygo powszedniygo daj nam
dzisiaj,
I odpuść nam nasze winy, jako i my odpusz-
czamy naszym winowajcom.

I nie wodź nas nas pokuszynie,
Ale nas zbaw ode złygo. Amen.

Zdrowajś Mario,
Łaskiś pełna,
Pan z Tobą,
Błogosławionajś Ty między niewiastami,
I błogosławion owoc żywota Twojogo, Je-
zus.
Święta Maria, Matko Boża,
Módl się za nami grzesznymi,
Teraz i w godzinę śmierci naszej. Amen.

Vater unser im Himmel,
Geheiligt werde dein Name.
Dein Reich komme.
Dein Wille geschehe,
Wie im Himmel so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute.
Und vergib uns unsere Schuld,
Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.
Und führe uns nicht in Versuchung,
Sondern erlöse uns von dem Bösen. Amen.
Gegrübet seist du Maria
Voll der Gnade.
Der Herr ist mit dir.
Du bist gebenedeit unter den Frauen.
Und gebenedeit ist die Frucht deines Le-
ibes, Jesus.
Heilige Maria, Mutter Gottes,
Bitte für uns Sünder
Jetzt und in der Stunde unseres Todes.
Amen.

Our Father who art in Heaven
Hallowed be thy name;
Thy kingdom come,
Thy will be done
On earth as it is in heaven.
Give us this day our daily bread;
And forgive us our trespasses
As we forgive those who trespass against us;
And lead us not into temptation
But deliver us from evil. Amen.

Hail Mary,
Full of grace,
The Lord is with thee;
Blessed art thou among women,
And blessed is the fruit of thy womb, Jesus.
Holy Mary, Mother of God,
Pray for us sinners,
Now and at the hour of our death. Amen.

38.

A wczora z wieczora,
A wczora z wieczora, z niebieskygo dwora

Prziszła nam nowina,
Prziszła nam nowina: Panna rodzi Syna

Boga prawdziwygo,
Boga prawdziwygo, nieogarnionygo.
Gestern Abend,
Gestern Abend, aus dem blauen Hof

Erreichte uns die Neuigkeit,
Erreichte uns die Neuigkeit: Die Jungfrau
gebiert einen Sohn,

Den wahren Gott,
Den wahren Gott, den unermesslichen.

Yesterday, in the evening
Yesterday, in the evening, from the heaven-
ly manor house

There came a message
There came a message: the Virgin is giving
birth to the Son

The real God
The real God, incomprehensible.

41.

W lesinie, w gęstej krzewinie,
Stała się przygoda jednej dziewczynie.

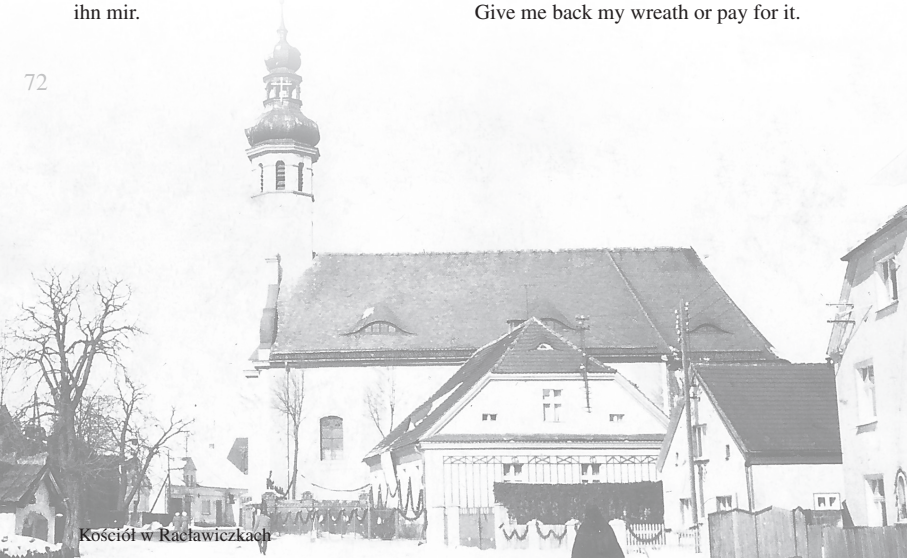
[...] co dziełcho, upłakane "oczka,
Jam ci nie jest winien nieszczęściu twojemu.
Idź ty psie, śmiejesz się,
Jest tam Bóg łaskawyj – zemści się,
Jest tam Bóg łaskawyj, bardzo dobrotliwyj
Dla ubogich sierot bardzo pamiętliwyj.
Pamiętaj na mój płacz
Albo mi wionek wróć, albo go zapłać.

Im Wald, zwischen dichten Sträuchern,
Geschah einem Mädchen ein Unheil.

[...] Mädchen, verweinte Augen,
Ich bin deinem Unglück nicht schuldig.
Geh fort du Hund, du lachst nur,
Dort ist der gütige Gott – er wird Rache
üben.
Dort ist der gütige, sehr wohlwollende Gott,
Der sich an arme Weisen sehr gut erinnert.
Erinnere dich an mein Weinen,
Gib mir meinen Kranz zurück, oder bezahl
ihn mir.

In the forest, amongst thick shrubs,
One girl had an adventure.

[...], girl, eyes filled with tears.
I am not guilty of your misery.
Go away, you are like a dog, making fun
of me.
There is a merciful God - He will take re-
venge,
There is a merciful God, He is very good.
He remembers poor orphans.
Remember my tears,
Give me back my wreath or pay for it.



Spis nagrań na płycie:

Nagrano w Raławiczkach

Walek nr 1:

Kobieta o nazwisku **Sacher** – śpiew

1. *Moja mamuliczko, szkodać mi się stała* [01:04]

2. *Darmo, dziotcho, darmo* [00:46]

Walek nr 2:

Kobieta o nazwisku **Sacher** – śpiew

3. *W pielgrzymiej szacie* [01:47]

Walek nr 3:

kobiety **Sacher** i **Lubczyk** – śpiew

4. *Chłopatyczek niewidomy* [01:36]

Nagrano w Dziedzicach

Walek nr 5:

Orkiestra dęta [trąbka, klarnet, tenor (sekund), puzon, tuba]

5. *Marsz weselny* (P. Schmidt nie zapisał tytułu; por nr 19) [01:33]

Walek nr 6:

Kobieta o nazwisku **Sacher** – śpiew

6. *Pogodny wieczór Świntygo Jana* (por. nr 39) [00:57]

Kobieta o nazwisku **Lubczyk** – śpiew

7. *Mamuliczko moja, sprzedajcie tą krowã* [00:43]

Walek nr 7:

Kobieta o nazwisku **Rogusch** – śpiew

8. *W kolei woda, dziewczeczko* (porównaj nr 40) [01:01]

Walek nr 8:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce lub altówka (sekund) tenor]

9. *Walcerek* (P. Schmidt nie zapisał tytułu; por nr 27) [00:55]

Walek nr 9:

Zespół śpiewaków i orkiestra [trąbka, klarnet, tenor, puzon, tuba]

10. *Raduj się, nieba Królowo, Alleluja* [00:55]

11. Walek nr 10:

Orkiestra Lubczyka [trąbka, klarnet, tenor, tuba]

12. *Pieśń weselna* [00:36]

Walek nr 11:

Orkiestra dęta [trąbka, klarnet, tenor (sekund), puzon, tuba]

13. *Wczoraj była niedzieliczka* [01:03]

Walek nr 12:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce (melodyczne), skrzypce lub altówka (sekund), puzon, kontrabas]

14. *Marsz weselny* (*Ej siadej, siadej, kochanie moje*) [01:05]

Walek nr 13:

Andreas Rusch – piszczałka

15. *Pieśń ludowa* [00:29]

16. *Pieśń ludowa* [00:31]

Walek nr 14:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce lub altówka (sekund), puzon, tuba]

17. *Wczoraj była niedzieliczka* [01:21]

Walek nr 15:

Zespół śpiewaków i orkiestra [trąbka, skrzypce (melodyczne), skrzypce lub altówka (sekund), puzon, tuba]

18. *Niech żyje gospodarski stan* (adnotacja P. Schmidta: „Niemiecka pieśń z polskim tekstem”) [01:12]

Walek nr 16:

Dziewczyna o nazwisku **Popiołek** – śpiew

19. *W Głogówku na rynku, przed raturzã* [00:54]

Walek nr 17:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce (melodyczne), skrzypce lub altówka (sekund), tenor, kontrabas]

20. *Marsz weselny* (por. nr 5) [01:32]

Walek nr 18:

Orkiestra [trąbka, klarnet, tenor (sekund) puzon, tuba]

21. *Na krzelickom tronom [na jelyńka]* [01:11]

Walek nr 19:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce (melodyczne), skrzypce lub altówka (sekund), tenor, kontrabas]

22. *Bez wodę, koniczku* [01:26]

Nagrano w Smolarni**Walek nr 20:**

Anna Pachotto – śpiew

23. *Stoi mrokyw nade wsią* [00:40]

Suzana Apostel – śpiew

24. *Nie piastuję mie ty* [00:41]

Nagrano w Dziedzicach**Walek nr 21:**

Paulina Popiołek – śpiew

25. *Rosną [...] rosną na "oknie w donicy* [00:38]

26. *Na tej górze rośnie róża* [00:39]

Walek nr 22:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce lub altówka (sekund), tenor, tuba]

27. *Było dwoje królewskich dzieci* [01:27]

Walek nr 23:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce (melodyczne), skrzypce lub altówka (sekund), tenor, kontrabas]

28. *O wojno, wojno* (adnotacja P. Schmidta: „Polska pieśń”; por. nr 9) [01:13]

Walek nr 24:

Andreas Rusch – piszczałka

29. *O Boże, Boże* [01:00]

Walek nr 25:

Andreas Rusch – śpiew

30. *Nie kupuj mu na furmankā* [00:21]

31. *Tańcowała Maryjanka z Wickiem* [00:09]

Kobieta o nazwisku **Worczał** – śpiew

32. *Szerokie liście na wiśni* [00:27]

Walek nr 26:

Paulina Popiołek – śpiew

33. *Padająś mi raz* [01:27]

Walek nr 27:

Paulina Popiołek – śpiew

34. *Prawda mi mamiczka powiadali*
[01:18]

Walek nr 28:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce, tenor]

35. *Pieśń weselna (z płaczem)* [00:59]

Walek nr 29:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce lub altówka (sekund), tenor, tuba]

36. *Czyjeż to poleczko* [01:20]

Nagrano w Smolarni

Walek nr 30:

Mieszkańcy Smolarni – melorecytacja

37. *Ojcie nasz* [00:22]

38. *Zdrowajś Mario* [00:19]

Mieszkańcy Smolarni – śpiew

39. *A wczora z wieczora* [00:50]

Nagrano w Dziedzicach

Walek nr 32:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce (melodyczne), skrzypce lub altówka (sekund), tenor, kontrabas]

40. *Mamuliczko moja* (melodia *Pogodny wieczór* – por. nr 6) [01:14]

Nagrano w Smolarni

Walek nr 33:

Mieszkańcy Smolarni – śpiew

41. *W kolei woda* (por. nr 8) [00:46]

Nieznany mężczyzna – śpiew

42. *W lesinie, w gęstej krzewinie* [01:05]

Nagrano w Dziedzicach

Walek nr 34:

Orkiestra [trąbka, klarnet, skrzypce lub altówka (sekund), tenor, tuba]

43. *O wojno, wojno* (por. nr 27) [00:52]

44. *Szła dziewczeczka do laseczka* [00:27]

75