Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

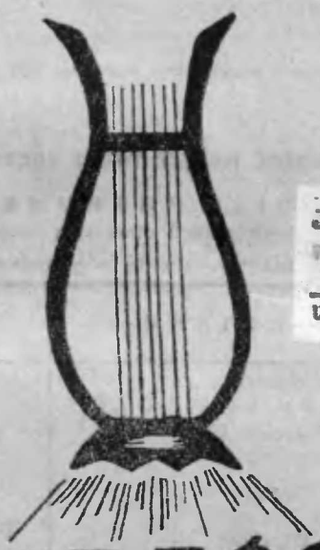
NR 1 (82) STYCZEŃ 1938 r. ROK IX

263435 II Geb. Mus.
Nr 7

ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

POŚWIĘCONY KRZEWIENIU KULTURY MUZYCZNEJ WŚRÓD ORKIESTR I TOWARZYSTW MUZYCZNYCH W POLSCE



Józefa Zielonczanka-Donichtowa
nauc. szkoły muzycznej
Sambor
ul. Batorego 15

TREŚĆ:

POLONEZ UROCZYSTY FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO — ROZWOJ ORKIESTRY i MUZYKI ZBIOROWEJ W KONSERWATORIUM WARSZAWSKIM W OKRESIE 75-CIU LAT — OGNISTY LIPIŃSKI — KTO JEST MUZYKALNYM — MOTYW „CUDOWNEGO DZIECKA" — APOLINARY KĄTSKI — OCIEMNIALI KOMPOZYTORZY — PRZEWODNIK ORKIESTRY — REPETYTORIUM Z HISTORII MUZYKI — FORMY MUZYCZNE — UŚMIECH „ORKIESTRY" — ROZMAITOŚCI — Z ŻYCIA NASZYCH ORKIESTR WOJSKOWYCH — RUCH MUZYCZNY W KRAJU i ZA GRANICĄ — KRONIKA — KONKURSY — JUBILEUSZE i ROCZNICE.

CZY W. Panu (P. T.) wiadomo, że miesięcznik muzyczny „ORKIESTRA“ przyznaje prenumeratorom opłacającym wprost w Administracji z góry roczną prenumeratę szereg bezpłatnych premij? a to: przybory muzyczne, książki muzyczne, nuty, instrumenty muzyczne, m. in. ☛ SAKSOFON — AKORDEON ☚

DLATEGO powinien W. Pan (P. T.) niezwłocznie zgłosić roczną prenumeratę.

BEZPŁATNE PREMIE dla rocznych prenumeratorów:

1). ½ tuzina dobrych stroików klarnetowych,
2). szczoteczka do klarnetu,
3). naciąg dobrych strun do skrzypiec,
4). kamerton widełkowy
5). podbródek do skrzypiec
6). 20 arkuszy pierwszorzędnego papieru nutowego.

Niezależnie od tych premij każdy 25 i 50 prenumerator z pomiędzy wpłacających z góry roczną prenumeratę, otrzyma do wyboru:

1 ustnik klarnetowy lub 1 ustnik kornetowy,
względnie smyczek do skrzypiec,

Setny, dwóchsetny, trzechsetny, czterechsetny prenumerator otrzyma do wyboru:

futerał do skrzypiec lub do klarnetu, względnie fletu lub kornetu.

Pięćsetny prenumerator otrzyma:

skrzypce ze smyczkiem, lub gitarę względnie inny instrument wartości 80 zł.

Tysięczny prenumerator otrzyma:

kornet, klarnet lub inny instrument wartości 160 zł.

Dwutysięczny prenumerator otrzyma:

saksofon Alt Es poniklowany z futerałem i przyborami wartości 360 zł.

Trzytysięczny prenumerator otrzyma:

akordeon z futerałem wartości 450 zł.

Korzystaj więc z bezpłatnych premij i wpłać natychmiast roczną prenumeratę.

CIĄG DALSZY SPISU PRENUMERATORÓW

którzy wpłacili roczną przedpłatę i otrzymują bezpłatną premię.

UWAGA! Prenumeratorzy, których piąta kolumna oznaczona jest * zechcą natychmiast wybrać premię w myśl powyższego ogłoszenia.

L. p.	Dzień wpłaty	IMIĘ i NAZWISKO	Miejscowość	Premia i data wysłania
309	6/XII 1937 r.	Tadeusz Wysocki kpr. ork. 2 p. s. p.		*
310	10/XII 1937 r.	Tow. Muz. Pracown. f-my Br. Groedel	DEMNIA WYŻNA p. Skole	*
311	20/XII 1937 r.	Oskar Skrond	CHYBIE	*
312	23/XII 1937 r.	Stanisław Wlazełko	POLANKA-KAROL. Krosno	*
313	31/XII 1937 r.	Zarząd Zgromadzenia Sióstr Służebn. N. M. P.	STARAWIEŚ p. Brzozów	*
314	4/I 1938 r.	Ryszard Sznajder	TARNÓW	*
315	9/I 1938 r.	Aleksander Olszewski kpt. kplm.	LESZNO	*
316	9/I 1938 r.	Ochotnicza Straż Poż.	KALISZ	*
317	11/I 1938 r.	Jan Kiernowicz por.	BARANOWICE	*
318	13/I 1938 r.	Maurycy Stark kplm. 6 p. Ul.		*
319	14/I 1938 r.	Orkiestra 82 p. p.		*
320	14/I 1938 r.	Męskie Gimn. Miejskie im. J. Piłsudskiego	ŁÓDŹ	*
321	14/I 1938 r.	Zakład Nauk Wychow. Tow. Jezus.	CHYRÓW	*
322	15/I 1938 r.	Orkiestra 75 p. p.		*
323	15/I 1938 r.	Wład. Waniczek st. sier. ork. 25 p. p.		*
324	15/I 1938 r.	Orkiestra 25 p. p.		*
325	15/I 1938 r.	27 Pułk Ułanów		*
326	15/I 1938 r.	Orkiestra 1 p. p. Leg.		*
327	15/I 1938 r.	Orkiestra 1 p. p. Leg.		*
328	18/I 1938 r.	Edward Kamiński Ork. 74 G. p. p.		*

(Dalszy ciąg nastąpi).

Nr. 1 (82) Styczeń 1938 r. Rok IX

ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce

WARUNKI PRENUMERATY W PRZEDPŁACIE

kwartalnie z przesyłką 2·25 Zł
półrocznie z „ 4·50 „
rocznie z „ 8·— „

Cena pojedyńczego egzemplarza 80 gr
Konto PKO Kraków Nr 411·200

Redaktor naczelny
Prof. dr JOZEF KOFFLER
Lwów, ul. Chmielowskiego 5
TELEFON 280-71

Adres Redakcji i Administracji:
PRZEMYŚL, UL. SMOLKI 11 — TEL. 15-39

Skrytka pocztowa 72
Konto P. K. O. Kraków Nr 411.200

CENY OGŁOSZEŃ:

I strona okładki	Zł 800.—
II „	700.—
III „	600.—
IV „	700.—
Cała strona w tekście	450.—
1 mm w jednym łamie (szer. 90 mm) w tekście	—·80
cała strona za tekstem	350
1 mm w łamie „ (szer. 45 mm)	—·60

Ogłoszenia drobne za 1 słowo 20 groszy, w rubryce „Posad poszukują" za 1 słowo 10 groszy. Pierwsze słowo i tłusty druk liczy się podwójnie.

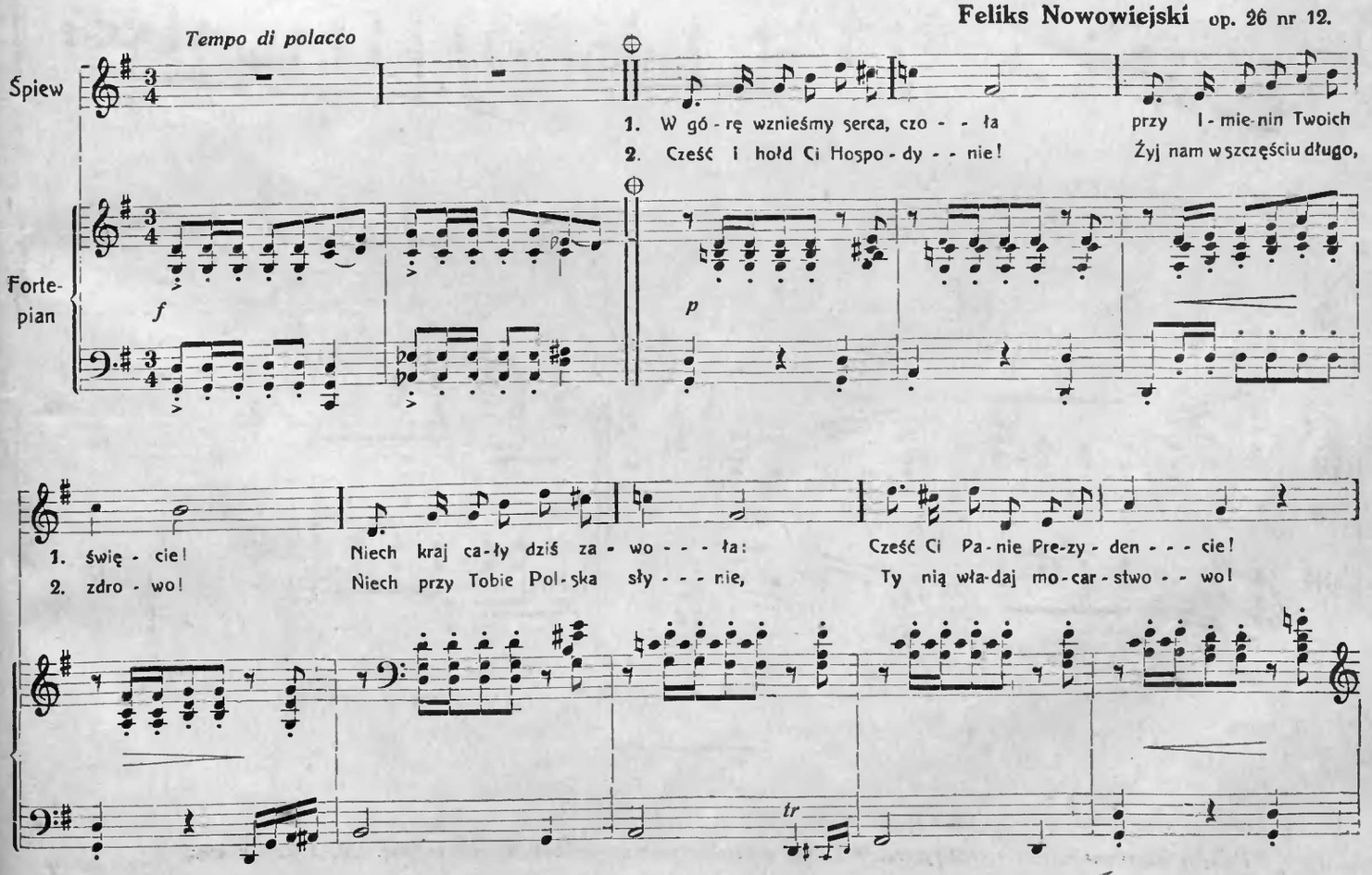
Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się — Przedruk lub tłumaczenie artykułów wzbronione

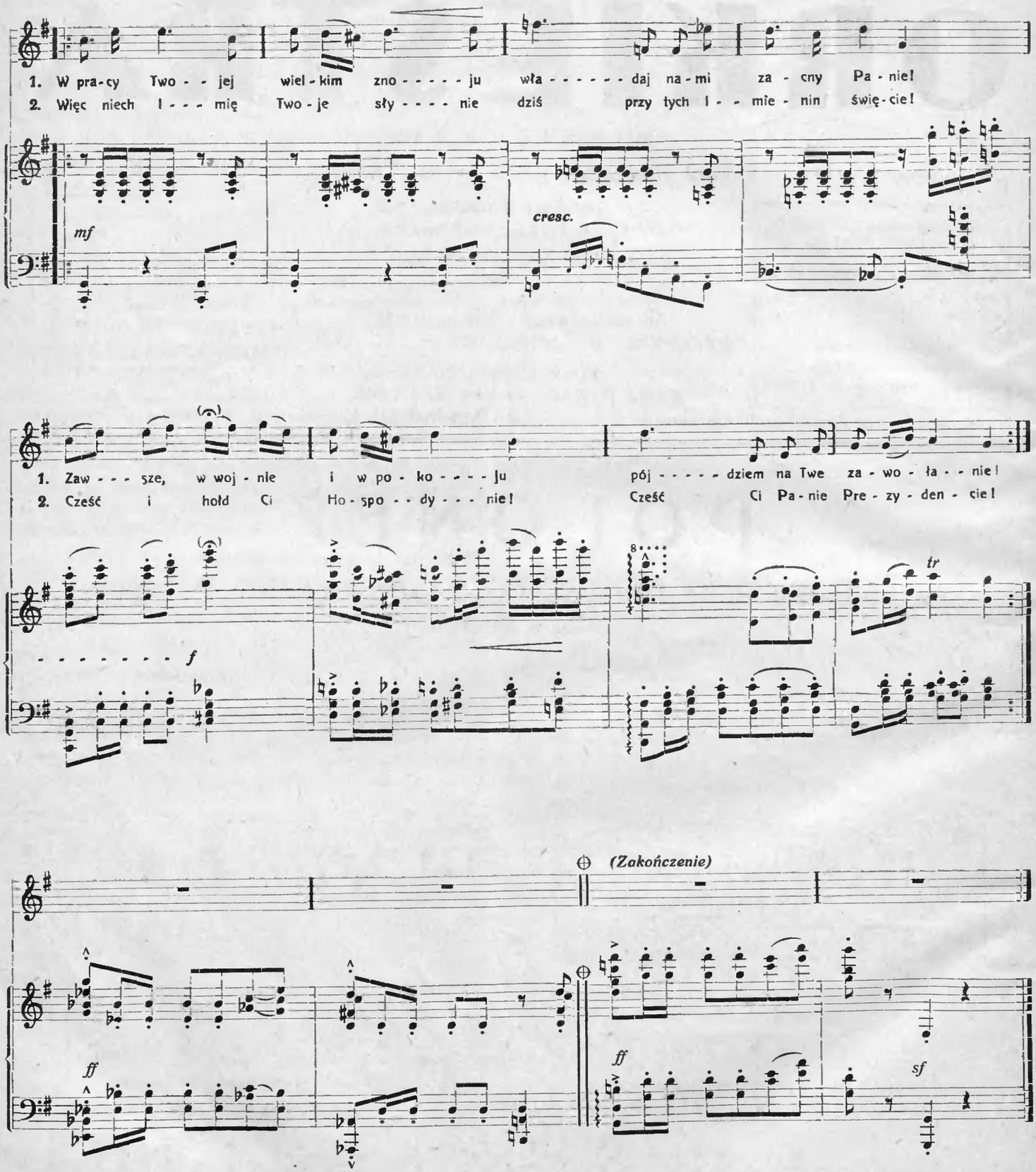
POLONEZ

na Imieniny Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej

(Poezja W. Wojtusiaka)

Feliks Nowowiejski op. 26 nr 12.





Przedruk za zezwoleniem kompozytora. Wszelkie prawa autorskie i nakładcze zastrzeżone. Odpis wzbroniony.

263435 Gab. Muz.
R. 9 1938 nr 1-3

Prof. FELIKS STARCZEWSKI (Warszawa)

ROZWÓJ ORKIESTRY I MUZYKI ZBIOROWEJ W KONSERWATORIUM WARSZAWSKIM W OKRESIE 75-CIU LAT

(Ciąg dalszy)

Gdy w 1922 r. dyrektorem konserwatorium został Henryk Melcer, rowinął zaraz nader energiczną działalność, której owoce były już widoczne w następnym, 1923 roku.

Dbając o podwyższenie poziomu uczelni a chcąc otrzymać dobrą orkiestrę, mogącą odpowiadać wyższym wymaganiom, zaprowadził niższą orkiestrę, orkiestrę, która byłaby rodzajem przedszkola dla wyższej orkiestry; a tę niższą orkiestrę powierzył sumiennemu pedagogowi w tym kierunku, Zygmuntowi Singerowi, który ją tak świetnie wyszkolił, że była w stanie akompaniować całe opery, wystawiane przez klasę operową na jej popisach w teatrze. Klasę tę po śmierci Dłuskiego objął kompozytor i były dyrektor konserwatorium odeskiego, Witold Maliszewski. Bardzo też dodatnio zaznaczył się wówczas popis klasy kompozycji Romana Statkowskiego, na którym wykonano wariacje na kwartet smyczkowy Ilzy Niekraszowej, pieśni, wariacje i fugę Jana Maklewicza, część sonaty na skrzypce z fortepianem Heleny Dorabialskiej, oraz pierwszą część z symfonii c-mol Kazimierza Wiłkomirskiego. Melcer w 1924 r. kontynuował w dalszym ciągu wieczory kameralne pod postacią wieczorów sonat i tryj, w których prócz niego brał jeszcze udział Wacław Kochański (skrzypce) i Zygmunt Butkiewicz (wiolonczela). Niezależnie od produkcyj uczniowskich, które odbywały się w mniejszej sali konserwatorium w dobudowanej za Melcera i z jego inicjatywy łącznicy między dawnym a nowym gmachem, odbywały się jeszcze koncerty na rzecz „Bratniej pomocy“ uczniów konserwatorium przy współudziale przygotowawczej orkiestry pod kierunkiem Zygmunta Singera, a nadto orkiestra uczniowska wyższa pod kierunkiem uczniów klasy dyrekcji Henryka Melcera, a mianowicie Bronisława Rutkowskiego, Teodora Zaleskiego i Feliksa Rybickiego; z symfonii G-mol tego ostatniego zostały wykonane dwie części, a nadto usłyszano koncert fortepianowy Piotra Perkowskiego w wykonaniu Leopolda Szpinalskiego z klasy fortepianu Józefa Turczyńskiego, a wreszcie pieśni Jana Maklakiewicza z orkiestrą. Na popisach zaś, które się odbyły dn. 15 i 22 czerwca w sali Filharmonii orkiestra uczniowska wykonała I część z symfonii F-mol Stanisława Popiela pod dyrekcją kompozytora, a Bronisław Rutkowski odegrał koncert organowy op. 137 Rheinbergera z orkiestrą przygotowawczą. Godnym jest zaznaczenia, że z końcem roku szkolnego został wydany pierwszy dyplom z klasy dyrekcji, a otrzymał go Stefan Śledziński. Na odbytym dn. 21 czerwca 1925 r. w sali Filharmonii popisie usłyszano z klasy kompozycji Romana Statkowskiego pierwszą część symfonii Perkowskiego na orkiestrę, chóry, oraz sola wokalne pod dyrekcją kompozytora, a z klasy dyrygentów Melcera Teodor Zaleski poprowadził koncert skrzypcowy Czajkowskiego, z którego część pierwszą wykonał Tadeusz Ochlewski z klasy Barcewicza, a II-gą i III-cią część Anna Zarzycka od Józefa Jarzębskiego. Klasa operowa zaznaczyła się wystawieniem w Teatrze Wielkim, Wolnego Strzelca‘ Webera pod kierunkiem artystycznym Marcelego Sowilskiego i Witolda Maliszewskiego z udziałem orkiestry przygotowawczej Singera i chórów, wyuczonych przez Piotra Maszyńskiego. W operze brali udział soliści z klasy operowej: Edward Weisis, Anna Ruszczewska, Sabina Szyfmanówna, Kazimierz Czekotowski, Olgierd Komierowski, Wacław Prusak i inni. W 1926 r. na popisie w dniu 20-go czerwca wystąpił Strzelecki z klasy kompozycji Melcera, który po śmierci Statkowskiego objął tę klasę.

W niedzielę dnia 19 grudnia wystawiono siłami konserwatorium „Flet zaczarowany“ Mozarta na rzecz „Bratniej Pomocy“ uczniów tegoż konserwatorium. Przedstawienie to odbyło się pod kierunkiem Marcelego Sowilskiego z udziałem uczniów klas śpiewu, orkiestry przygotowawczej Zygmunta Singera, oraz chórów klasy Piotra Maszyńskiego. W przedstawieniu tym brali udział: Prusak, Cieśluk, Protaszewicz, Kudella, Bielewiczowa, Massalska, Czekotowska, Hoppe, Hejdukowska, Bartelmusowa, Gillowa, Prywmanowa i Weisis.

Na horyzoncie konserwatorium zachmurzyło się nagle. Wskutek rozbieżności w poglądach między Ministerstwem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a dyrektorem Melcerem, co do zarządzonej wizytacji w konserwatorium, dyrektor wraz z Radą pedagogiczną podali się do dymisji, a już przed dniem 23-cim lutym 1927 r. dyrektorem konserwatorium został mianowany Karol Szymanowski. Nowy dyrektor, wchodząc, zaprowadził duże zmiany wśród wykładających, zwłaszcza w dziedzinie instrumentów orkiestrowych dętych, nadto skasował orkiestrę przygotowawczą pod kierunkiem Singera, której przewodnictwo powierzył Grzegorzowi Fitelbergowi. Na popisie w dniu 12 czerwca zostały wykonane urywki z opery komicznej „Marchold“ Michała Kondrackiego z klasy kompozycji nowego dyrektora. Produkcje szkolne w 1928 r. przedstawiły działalność klasy orkiestry Fitelberga, oraz klas kompozycji Sikorskiego, Rylla i Szymanowskiego; a na popisie dn. 17 czerwca grała orkiestra pod dyrekcją Fitelberga i towarzyszyła solistom, a mianowicie wcześnie zmarłej Idzie Sternickiej-Niekiraszowej, która grała z orkiestrą swą „Baśń“

jako rezultat pracy w klasie kompozycji Szymanowskiego, a fortepianu od Melcera, z klasy zaś fortepianu Drzewieckiego koncert Es dur Liszta grał nieodżałowanej pamięci Bolesław Kon, wzbudzając niesłychany podziw wśród słuchaczów. Klasę operową również objął Fitelberg w części muzycznej, reżyserską zaś wziął w swe ręce Zelwerowicz, kładąc wybitny nacisk na mimikę, wymowę i charakteryzację.

W dniu 18 kwietnia rozeszła się wieść żałobna o śmierci Henryka Melcera, który zmarł, jak żołnierz na posterunku, bo w czasie lekcji. Na popisie dn. 23 czerwca w sali Filharmonii grała orkiestra nie tylko pod dyrekcją Fitelberga, ale i jego ucznia z klasy dyrygentów Anatola Zarubina, który otrzymał nagrodę za dyrygenturę.

Dnia 13 sierpnia Karol Szymanowski wskutek choroby zrezygnował ze stanowiska dyrektora konserwatorium, a prowadzenie nadal instytucji Ministerstwo powierzyło Zbigniewowi Drzewieckiemu. Ale później jednakże, kiedy coraz bardziej zaczęła w sferach rządzących kiełkować, a następnie już nawet realizować się myśl stworzenia akademii muzycznej, utworzonej z wyższych kursów, instrumentalnych przeważnie, postanowiono, by powołać nową radę pedagogiczną pod kierunkiem delegata z ministerstwa w osobie Janusza Miketty. Rok ten przyniósł instytucji bolesną stratę przez śmierć dn. 2 września Stanisława Barcewicza, długoletniego profesora i dyrektora, któremu zawdzięcza konserwatorium nowy budynek wraz z salą koncertową, później jego imieniem przezwaną.

W 1930 r. odbyło się aż sześć popisów: dn. 29 maja — klasy kompozycji Kazimierza Sikorskiego, dn. 3 czerwca klas kameralnych, 6-go dyrygentów i orkiestry, 11-go klasy operowej, 13-go klasy chórów, 15-go solistów. Na popisie klasy kompozycji Zbigniew Drzewiecki odtworzył z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii warszawskiej pod dyrekcją Fitelberga, koncert fortepianowy Antoniego Szałowskiego, nadto zostały wykonane utwory orkiestrowe Mariana Neuteicha i Romana Palestra; z klasy dyrygentów i orkiestry, prowadzonej od dn. 1 lutego przez A. Dołżyckiego, dyrygowali uczniowie: Olgierd Straszyński, Antoni Szałowski, Marian Neuteich, Anatol Zarubin i Edward Weyman; klasę operową również od 1-go lutego prowadził Dołżycki, a przygotowywał scenicznie Maurycy Janowski. Należy też zaznaczyć, że chór pod kierownictwem Władysława Raczkowskiego wraz z orkiestrą i solistami z klasy Edmunda Heintzego wykonał Requiem Mozarta, a solistami byli: Helena Różycka, Walentyna Witkiewiczówna, Mieczysław Kudella i Wacław Prusak, a na organach grał Aleksander Koryciński z klasy organowej Bronisława Rutkowskiego. Teraz nastąpiła zmiana: rozporządzeniem z dn. 17 czerwca ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego St. Czerwińskiego konserwatorium muzycznemu zostały przyznane prawa wyższej szkoły muzycznej, pozostającej w zawiadywaniu i pod nadzorem Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Prócz tej wyższej szkoły muzycznej w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie prowadzone będą ponadto: 1) średnia szkoła muzyczna, 2) seminarium dla nauczycieli muzyki w szkołach średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich. Według artykułu 3-go statutu, władzami konserwatorium są: rektor i rada główna wyższej szkoły muzycznej, oraz dyrektorowie średniej szkoły muzycznej i seminarium dla nauczycieli muzyki, oraz dyrektor administracyjny.

Inauguracja wyższej szkoły muzycznej nastąpiła w piątek dn. 7 listopada w sali konserwatorium; przemawiał tu nowo mianowany rektor Szymanowski; wieczorem zaś odbył się uroczysty koncert ze współudziałem profesorów wyższej szkoły, a chóry konserwatorium i orkiestra Filharmonii, oraz Stanisława Szymanowska wykonały „Veni Creator“ Szymanowskiego, Turczyński odegrał koncert fortepianowy Różyckiego, a Drzewiecki „Fantazję polską“ Paderewskiego, nadto orkiestra wykonała fragmenty z baletu „Harnasie“ Szymanowskiego, oraz II-gą symfonię Kazimierza Sikorskiego, a wszystko pod dyrekcją Fitelberga. Dyrektorem średniej szkoły został Eugeniusz Morawski, a seminarium w dalszym ciągu prowadził Stanisław Kazuro. Odtąd konserwatorium weszło w fazę dwoistego, a nawet troistego i więcej (szkoła dramatyczna) życia, a w 1931 r. te antagonizmy jeszcze więcej się uwydatniły.

Dnia 26 maja odbyła się produkcja klas kameralnych instrumentów smyczkowych klasy Szaleskiego i dętych Śnieckowskiego.

W dniu 15 czerwca odbył się popis szkoły średniej, oraz uczniów kończących uczelnię według dawnego jeszcze programu z 1927 r.

(Dokończenie nastąpi).

KAROL HENRYK KOŚCIELSKI (Wilno)

„OGNISTY LIPIŃSKI“

Karol Józef Lipiński miał dwadzieścia cztery lat, gdy w roku 1814 zrezygnował z posady kapelmistrzowskiej w teatrze lwowskim, by udać się w świat po pouczenie i wzory u wielkich zagranicznych mistrzów skrzypiec. Od dzieciństwa w rodzinnym miasteczku Radzyniu nie znał innego nauczyciela jak swego ojca, który go uczył na skrzypcach i wiolonczeli. A choć ten był znany i ceniony

w całej okolicy jako muzyk i magnaci zlecali mu zestawienie swych kapel prywatnych, to jednak nie starczyło mu wiedzy dla swego syna, by wykształcić go do rozkwitu i doskonałości jego talentu. Chłopak lubował się już wcześnie w wielkim, silnym tonie, który stał się później jego swoistą domeną. Z pewnością bodźce w tym kierunku otrzymał od wiolonczeli, na której początkowo grał z wielkim zamiłowaniem. Choć Karol Józef wiele zawdzięczał kompozytorsko uzdolnionemu urzędnikowi Krenesowi, choć już w dwudziestym roku życia był koncertmistrzem teatru we Lwowie, to jednak musiał nasz rodak cierpieć wiele wątpliwości. Wątpił, czy znajduje się rzeczywiście na dobrej drodze do sławy muzycznej, czy potrafi zrealizować wielkie plany twórcze zaprzątające jego głowę. Dlatego też uchwycił zaraz pierwszą sposobność, by przedstawić się we Wiedniu największemu wówczas niemieckiemu skrzypkowi i pedagogowi Ludwikowi Spohrowi. Nie bez powodzenia, bo Spohr radził mu, by zachował dalej rozpoczętą drogę rozwoju. Uszczęśliwiony wraca do ojczyzny.

Trzy lata później szuka innego wielkiego przeżycia. Udaje się do Włoch szukając Paganiniego, który wówczas stał u szczytu swej sławy, który zadawał się wszędzie i nigdzie, w ciągłej nerwowej gonitwie pędząc swe zmęczone, cierpiące „ja“ diabelskiego skrzypka z jednej sali koncertowej do drugiej. Wkońcu, było to w Piacencji, stało się. Zachwycony słucha jak we śnie, później oklaskuje jak szalony. Frenetyczny entuzjazm obcego na sali koncertowej zwraca uwagę. Pytają go się: kim jest i skąd przybywa. Gdy odpowiada, że jest Polakiem i daleką drogę uczynił, by usłyszeć boskiego Paganiniego, prowadzą go do niego. To co się następnie stało, nie odpowiada wcale naturze Paganiniego i znajduje usprawiedliwienie i wyjaśnienie tylko w chwilowym jego kaprysie. Dosyć, że co dotychczas nie było danym żadnemu skrzypkowi, to stało się udziałem całkiem nieznanego młodego Polaka: — wraz z czarodziejem na strunie G, z boskim Paganinim grał publicznie dwa podwójne koncerty.

Każdy inny artysta byłby może w tym zaszczycie widział chwilowe zakończenie, udałby się prosto do domu i żyłby ze sławy, której wawrzyn był tylko tak długo świeży, jak długo żył w pamięci ludzi. Ale nie tak postąpił Lipiński. Bo nie po to szukał po całych Włoszech Paganiniego, miał o wiele wyższe cele. To że koncertował z Paganinim było wielkim triumfem. Ale jego marzeniem było, by dla młodych skrzypków było również triumfem grać z Lipińskim. By przewyższyć, musi się znać wzory. Najsilniejsze wrażenie na Lipińskiego wywarł z wszystkich tworzących szkołę skrzypków włoskich Tartini. A jedyny żyjący uczeń Tartiniego doktór praw Mazzurana, którego Lipiński odwiedził i któremu przegrywał, orzekł, że Lipiński nie ma pojęcia o sposobie gry Tartiniego. Był to stary pan, który mógł sobie pozwolić na to, by wschodzącym sławom szczerze i otwarcie mówić swe zdanie. Lipiński jednak nie popuszczał. Ciągle na nowo kazał sobie objaśniać i pokazywać, ciągle ćwiczył deklamatorskie akcenty, które według Mazzurany były zasadniczą cechą Tartiniego. Aż w końcu ku swemu pełnemu zadowoleniu mógł usłyszeć, że w tak krótkim czasie i z niesłychanym uporem, jakoteż niewiarygodną zdolnością wczucia się zgłębił naprawdę tajemnicę Tartiniego, jak należy oddać dzieło muzyczne poetycznie na skrzypcach.

Ze Lwowa, gdzie nasz mistrz zwany przez Francuza Baillota „ognistym Lipińskim“ osiadł, wyjeżdża kilka razy na wielkie podróże koncertowe; 1821 po Niemczech, 1825 po Rosji. Na jednej z takich podróży przypadek skrzyżował drogi jego i Paganiniego. Było to w Warszawie w roku 1829. Już od dawna znalazł Lipiński swój własny styl, którego główną cechą był potężny i energiczny ton, spotęgowany do granic piękności, jakoteż śmiałe i pewne opanowanie wszystkich stopni uczuciowej skali. Był to jeszcze jeden powód dla Lipińskiego, by nie odwołać swego koncertu, jak żądał tego gorliwy adherent Paganiniego w Warszawie, nauczyciel śpiewu, Włoch Soliva. Te warszawskie „zapasy“ między Lipińskim a Paganinim nie były już jak, we Włoszech, „koncertami podwójnymi“. Prawdziwy szał skrzypcowy ogarnął stolicę naszą, gdy stało się pewne, że żaden z skrzypków nie zrezygnuje z koncertu. A po koncertach rozpętała się walka prasowa. Ale wszyscy mieli uczucie, iż mimo wiele hałasu i okrzyków wojennych, właściwej bitwy nie było ani nawet być nie mogło.

1 lipca 1839 Lipiński otrzymuje nominację na nadwornego koncertmistrza w Dreźnie. Z wielką energią i pełnym oddaniem się poświęca się nowemu zadaniu nasz, zresztą już w Niemczech znany i uznany, wielki rodak. Było to poniekąd zadaniem niełatwym, bo Lipiński nie umiał grać na fortepianie i musiał z skrzypcami w ręku studiować opery z solistami. Stało się to jednak źródłem nowej doskonałości, gdyż akompaniując wielogłosowo, a do tego markując wstąpienie głosu wokalnego wytworzył sobie nową specjalność skrzypcową. Jego technika palcowa stała się przez to — o ile to jeszcze było możliwe — doskonalsza. Był to czas wielkich premier wagnerowskich: „Rienzi“, „Holender Tułacz“ i „Tannhäuser“ — jakie pole pracy dla Lipińskiego!

Gdy osiągnął siedemdziesiąty rok życia, zaczęły mu dokuczać objawy starości, zwłaszcza reumatyzm przeszkadzał w prowadzeniu smyka. Żadna kuracja nie pomogła. I 16 grudnia 1861 zamknął Lipiński na zawsze oczy w swoim majątku ziemskim Orłów obok Lwowa. Był to jeden z tej małej garstki, którym dane było osiągnąć najwyższe szczyty sztuki skrzypcowej. Jego kompozycje popadły w zapomnienie. Są to koncerty skrzypcowe, utwory kameralne, a nawet opera „Syrena z Dniestru“. Najbardziej znany koncert zwany „wojskowy“ długi czas był problemem tężyzny skrzycowej.

ERWIN KRÓLIKOWSKI (Warszawa)

KTO JEST MUZYKALNY?

Kto z nas jeszcze nie siedział podczas koncertu obok pana w rogowych okularach, który wówczas, gdy tam na podium muzyka przemawiała językiem ludzi i aniołów, niewzruszony czytał w swej partyturze, czasem marszcząc czoło lub rzucając wzrok pytający i pełen wyrzutu na dyrygenta, ale ciągle na nowo zagłębiając się w partyturę, aż w końcu wszyscy sąsiedzi zwracają na niego wzrok i tu i ówdzie rozlega się szept: „Ten ci musi być muzykalny".

Albo zobaczmy to młode małżeństwo. Raz w miesiącu pozwalają sobie na ten wydatek i idą na dobry koncert symfoniczny, siedzą obok siebie pilnie czytając objaśnienia w programie podręcznym. Łatwo zauważysz, że już dawno stracili wątek. On wskazuje palcem miejsce, a ona już dawno wyprzedziła je, a gdy nareszcie niespodziewanie kończy się — wprawdzie nie program, ale — symfonia, z westchnieniem powiada młoda małżonka: „Wiesz, nie jesteśmy dosyć muzykalni".

Ale to nie są troski dopiekające mojej sąsiadce, pani X. Niedawno powiada na schodach, że jej córka uczy się grać na harmonijce ręcznej: „A nie uwierzy Janowa jakie piękne przeboje ona już gra. Moja Marysia na prawdę jest bardzo muzykalna".

A teraz kto jest na prawdę muzykalny? Pan, który czyta w partyturze? Dziewczyna brzdąkająca kilka przebojów (przeważnie nie z nut, tylko według tabeli chwytów)? I na odwrót, czy jest się całkiem i bez ogródek niemuzykalnym, jeżeli słuchając jakiejś muzyki, nie jest się w stanie podążyć za nią — w książce programowej?

Odpowiedź na te pytania wcale nie tak prosta. Bo co się tyczy słowa „muzykalny" język polski i jego zwyczajowe użycie nie jest całkiem jednoznaczne. Niektórzy nazywają muzykalnym każdego który kocha muzykę, rozgrzewa się podczas jej słuchania, wznosi się w lepszy świat. Czynią różnicę między „być muzykalnym" a „rozumieć muzykę". Stąd bierze się powiedzenie: „Nie rozumię nic muzyki, ale nie jestem niemuzykalny". Faktycznie rozróżniano w 18 wieku między miłośnikami muzyki, znawcami i artystami. Dla innych znów ten jest muzykalnym, kto posiada wrodzone założenia dla zrozumienia sztuki muzycznej. W końcu uważa się za muzykalnego również tego, który posiadł wprawę w graniu na jednym lub kilku instrumentach. Któż tu nie pomyśli o Grocku, klownie muzycznym, który przy swych dowcipach i żartach gra po mistrzowsku na fortepianie i skrzypcach, na klarnecie i harmonijce.

Najbardziej wyczerpujące i relatywnie najlepsze określenie tego pojęcia daje Robert Schuman w „Muzycznych regułach domowych i życiowych". Powiada tam: „Muzykalnym jesteś, jeżeli masz muzykę nie tylko w palcach, lecz również w głowie i w sercu". To powiedzenie trafia w cel. Muzykalnym w najszerszym i najwyższym znaczeniu byłby człowiek, który jednoczy w sobie właściwości miłośnika, znawcy, wirtuoza i o ile możliwe również i kompozytora. Geniuszów tego rodzaju oczywiście nie ma zbyt wiele. Na ogół chodzić będzie o wybór tych właściwości, uwarunkowany całkiem indywidualnie. Bo trzy główne cechy muzykalności: świadomość tonu, pamięć tonowa i fantazja dźwiękowa, rzadko znajdują się w równym nasileniu w tym samym osobniku.

Pod terminem świadomość tonu rozumiemy zdolność dokładnego poznawania wysokości słyszanych tonów. W tych już wspomnianych „Regułach" powiada Schumann: „Drogie dziecię, rzecz główna, ostry słuch, szybkość pojmowania, przychodzi — jak wszystko — z góry. Ale dadzą się kształcić i wzmocnić". Nowsze badania naukowe wykazały nawet, że prawdopodobnie o dziedziczeniu muzykalności można tylko mówić w stopniu bardzo ograniczonym. Pomijając pozorne przeciwdowody w rodzinach muzyków jak u Bacha i Mozarta, to można przyjąć za prawie udowodnione, że wprawdzie musi istnieć zalążek muzykalności, ale otoczenie i wychowanie (jak najwcześniej rozpoczęte) przyczyniają się znacznie i rozstrzygająco do jej wzrostu. Zdarzało się już nie raz, że znaczną muzykalność rozwinięto prawie że z niczego. Zasługuje więc na pełną uwagę propozycja pewnego uczonego, by nie dzielić już ludzi na muzykalnych i niemuzykalnych, tylko na muzykalnych i muzycznie zahamowanych lub zaniedbanych. Udzielmy znów głosu Schumannowi: „Cóż to więc znaczy być muzykalnym? Nie jesteś nim, jeżeli bojaźliwie wlepiasz oczy w nuty, by z trudem dograć utwór do końca. Nie jesteś nim, jeżeli utkwisz podczas grania i nie potrafisz wybrnąć, gdy ci ktoś omyłkowo obróci dwie kartki. Jesteś nim natomiast, jeżeli przy nowym, niesłyszanym utworze mniej więcej przeczuwasz, co nastąpi, a przy znanym już utworze wiesz to nawet na pamięć. Nie staniesz się muzykalnym przez to, że zamykasz się jak samotnik przez dni całe i wykonujesz ćwiczenia mechanicznie, tylko przez to, że obracasz się w żywym ruchu wszechstronnie muzycznym, zwłaszcza przez częste obcowanie z chórem i orkiestrą".

Z dobrym słuchem rzecz się ma też rozmaicie. Są tacy szczęśliwcy obdarzeni „słuchem absolutnym", t. zn. że poznają od razu każdy ton i tonację. Ale i ta zdolność zna rozmaite stopnie i odmiany, a zdaje się, że nawet można w pewnych granicach przyswoić ją sobie ćwiczeniem. A pewnym jest, że nie jest ważnym warunkiem ani wymogiem nawet dla

wielkiej muzykalności. O wiele ważniejszą jest zdolność rozróżniania stosunku między tonami, pomijając ich bezwzględną wysokość, a więc nieomylność w rozpoznawaniu interwałów. Gdzie nie ma tej zdolności, tam nigdy nie powstanie nieodzowna jasność i wgląd w istotę i działanie muzyki. Ta zdolność natomiast polega na pamięci muzycznej. Tu też istnieją liczne odmiany. Ten potrafi z łatwością spamiętać stosunki rytmiczne, inny melodię lub rzadziej już harmonię. U jednego będzie to raczej istotnym wypływem „refleksu imitacyjnego", tj. zdolności spamiętania raz zagranego utworu w palcach w sposób mechaniczny. Znów istnieją inni, którzy świetnie grają na kilku instrumentach, nawet a vista, a nie są w stanie zaopatrzyć samodzielnie najmniejszej piosenki ludowej akordami.

Mozart i Liszt okolicznościowo złożyli liczne dowody pamięci muzycznej graniczącej z cudownością. Zwłaszcza Liszt posiadał ponoś zdolność grania z pamięci każdego utworu i każdej partytury orkiestralnej, raz tylko słyszanej lub raz jedyny w nutach oglądanej. Takie wyczyny szczytowe dadzą się tylko wyjaśnić jako błyskawiczne współdziałanie niezwykle wyćwiczonego oka i ucha z uzupełniającą fantazją dźwiękową. To będą zawsze wyjątki, ale do pewnego nawet znacznego stopnia da się to osiągnąć przez planowe szkolenie.

Kto jest muzykalny? W ostatecznej instancji — w myśl słów Schumannn — rozstrzygnie serce. Głowa i palce są ważne, i nie należy lekceważyć pożytku własnego, czynnego muzykowania, ale nie rozstrzygają one. Zawsze istnieli ludzie, którzy w prostocie swego serca bardziej się zbliżyli do wielkiego objawienia zwanego muzyką, niż niejeden „muzykalnie" wykształcony. Powiada Schumann: „nie ma końca uczenia się".

EMIL HENNER

MOTYW „CUDOWNEGO DZIECKA" W LITERATURZE

Pamiętacie starą reprodukcję?

Przy fortepianie mały chłopczyk i trochę starsza od niego dziewczynka, oboje w kokieteryjnych rokokowych strojach; właśnie co skończyli jakiś utwór na cztery ręce; audytorium, składające się z wykwintnych pań i wytwornych panów złożyło ręce do oklasku, a starszy pan, któremu malarz nadał wyraźnie rysy cesarza Austrii, Franciszka I-go, głaszcze łaskawie główkę chłopca-koncertanta.

To jeden z epizodów wiedeńskiego stage Wolfganga Amadeusza Mozarta i jego siostry, Marii Anny. Impresariem obojga „cudownych dzieci" jest ich papa, Leopold Mozart, poddyrektor arcybiskupiej kapeli w Salzburgu. Po Wiedniu dalsza koncertowa trasa ruszy przez Bawarię, Nadrenię, Francję i Anglię; wszędzie wielki świat okazuje tam małym wirtuozom niemniejsze zainteresowanie od tego, jakie okazywał... poszukiwanym wtedy małpkom *„uistiti"* lub tak modnym, dowcipnym karzełkom. Po przebyciu cierniów tego *tournée* pójdzie mały Wolfgang Amadeusz w światło, w aureolę sławy, a Maria Anna, przeciętnie tylko uzdolniona, pogrąży się w mroku codzienności, zmiesza się z szarym tłumem.

Ileż tu psychologicznego tematu dla beletrysty! Na tym rodzeństwie bowiem studiować można dwa nieśmiertelne typy „cudownego dziecka".

A jednak ani „Mozarciątka" ani inne przedwcześnie rozwinięte talenty (np. Mendelssohn) nie natchnęły jakoś wybitnych majstrów pióra do skreślenia wnikliwej, duszoznawczej etiudy o *„fanciullo miraculoso"*, jak zwykli je nazywać synowie Italii.

Późno stosunkowo, bo dopiero w pierwszych latach XX wieku, wypełnili tę lukę dwaj pierwszorzędni pisarze: Duńczyk, Herman Bang, w noweli pt.: *„Charlot Dupont"* (z cyklu *„Nowele ekscentryczne"*) i Niemiec, Tomasz Mann, w utworze zatytułowanym: *„Cudowne dziecko"*.

* * *

Nazywał się naprawdę Carlo de las Foresas i pochodził z Chile. Cóż, kiedy możny impresario życzy sobie, aby malutki skrzypek nazywał się koniecznie *Charlot Dupont* i aby wywodził swój ród koniecznie ze „znanej" urzędniczej rodziny w Prowancji. Publiczność woli Prowancję od Chile. A ojcu małego każe impresario nałożyć żałobną opaskę na kapelusz, a zarazem informuje prasę, że matka „cudownego dziecka" „dopieroco" umarła. „To wzrusza, wpływając na kasę". Więc stary de las Foresas nosi żałobę po żonie, która nie myśli wcale o śmierci i oczekuje z biciem serca losów koncertowego debiutu najmłodszego ze swych ośmiorga dzieci.

Pierwsze oklaski.... Pierwszy wieniec — zamówiony przez impresaria — pierwsza fotografia w ramach tego wieńca... Skandynawia, objazd Europy... Dzień pożegnalnego koncertu jest oczywiście zawsze dniem urodzin niezmiennie 7-letniego Charlot'a... Pociągi, pociągi, pociągi... W Budapeszcie gra Charlot „Marsza Rakoczy'ego" w madiarskim mundurze według wskazówek impresaria; publiczność odprzęga powóz w porywie entuzjazmu.

Oczywiście teraz to już tylko — Ameryka; w Chicago wręczają Charlot'owi w podarunku skrzypce, wysadzane diamentami. A tymczasem Charlot jest zmęczony jak tresowane zwierzę, ogłupiały, jakby zbity kijami; nie chce on, dorastający już chłopiec, bawić się zabawkami, które mu na-

rzuca impresario. (To dobrze „robi“ dla prasowego wywiadu). Na afiszach liczy Charlot ciągle jeszcze tylko 10 lat; nosi ciągle jeszcze dziecinne ubranko; na ulicach metropolii świata biegną za nim paupry, pytając o flaszeczkę z mlekiem i pieluszki... Z czasem Charlot tak wyrośnie, że odpaść musi jego „cudowność“. Dryblas wdziera frak i koncertuje już jako dorosły miernie utalentowany skrzypek po zapadłych prowincjach, po gminach, gromadach, przysiółkach...

„Charlot ma teraz 20 lat“.

Te ostatnie słowa noweli Banga brzmią jak uderzenia, zabijające wieko trumny w listopadowy, jesienny, ołowiany dzień.

* * *

Jeśli nowela Banga jest cała w zmierzchowym *mol*, to „Cudowne dziecko“ T. Manna owiała jakby atmosfera najjaśniejszej *durowej* tonacji.

Patrzcie jaki pewny siebie jest mały człowieczek, nazywający się dla odmiany „Bibi“. Nie przypadkowo tylko ubrano go całkiem na biało; to prawie symbol; życie tego małego płynie przecież z białego w białe. Bibi przebiega szybko stopnie wiodące do podium i idzie w burzliwy aplauz, jakby *„wchodził do kąpieli trochę dygocąc, owiany małym dreszczykiem“*. Wychodzi na brzeg estrady i uśmiecha się jakby u fotografa, dziękując za oklaski gestem, pełnym kobiecego wdzięku, jakgdyby nie był chłopcem.

A potem siada Bibi do fortepianu, którego pedały są bardzo wysoko umieszczone, aby ich mogły dosięgnąć dziecinne jeszcze stopki.

Przed Bibim lśni jaśniejąca klawiatura, siedem czarnobiałych oktaw, *„pośród których tak często zatracał się Bibi w przygodach“*... Teraz znowu błyszczy ciemnobiała powierzchnia tak nietknięta i czysta, jakby najstaranniej wytarta tablica. To muzyka, cała muzyka roztacza się przed nim teraz jak huczące morze, a on, Bibi, może rzucić się wpław i pływać, dać się ponosić i uwieść i zaniknąć w burzy, a przecież trzymać wszystko w małych dłoniach i władać i rozkazywać.

I oto Bibi podnosi z elegancją swoją prawą rękę w górę pośród bezgłośnej ciszy szczelnie wypełnionej sali. Patrzy przed siebie w przestrzeń — wybaczcie mu tę odrobinę konwencjonalnego wirtuozowskiego komedianctwa — a potem dobywa uderzeniem wskazującego palca pierwszy ton nieoczekiwanie silny, zadziwiający jak na wiek grającego męskim *martellato*. A później błyskawicznie bucha już lawina dalszych dźwięków, świetnych w barwie; płyną uroczo śpiewne legata... Jak ten mały pysznie frazuje!

Bibi gra same własne kompozycje.

A kiedy skończy wśród frenetycznego orkanu oklasków, nawija się myślom słuchacza: Kto wie, czy to nie przyszły Grünfeld? Hofman? Dohnanyi?

* * *

Dwa światy, dwie drogi; skrzydła i cień; ciemność i blask...

...Mozart idzie w sławę. Maria Anna stanie się tym, czym zawsze była: chwilowo zbłąkaną, a w istocie — zwykłą zjadaczką chleba.

Prof. FELIKS STARCZEWSKI (Warszawa)

APOLINARY KĄTSKI.

(Dokończenie).

Na tym właściwie kończy się pierwszy jego etap życiowy-wirtuozowski, pełen sławy, triumfów, hołdów i wrażeń, a rozpoczyna się drugi jego okres działalności pedagogiczno-organizatorski, związany z myślą utworzenia w Warszawie Instytutu Muzycznego, któremu z zaparciem się siebie oddał się całkowicie.

Kątski był blondynem niewielkiego wzrostu, szczupły, miał czoło wysokie, otwarte, a oczy błękitne, duże, twarz pełną wyrazu. Przyznawał się, że nad flażoletami pracował trzy lata i przy wielkiej pracy doprowadził je do doskonałości. Lubił okazałość, sale pełne światła i tłumy słuchaczów; próby natomiast odbywał w odosobnieniu i nie znosił wtedy słuchaczów. — Myśl utworzenia szkoły muzycznej w Warszawie została zapoczątkowana przez rząd rosyjski, a nawet przez cesarzów Mikołaja I, a potem Aleksandra II i w tym celu powołano w 1858 r. komisję, mającą wypracować odpowiednią ustawę. Do komisji tej weszli: Ignacy Dobrzyński, August Freyer, Apolinary Kątski, Ignacy Krzyżanowski, Józef Sikorski i inni. Dobrzyński miał najwięcej szans na przyszłego dyrektora uczelni. Kątski jednakże, mając duże stosunki w sferach rządowych, petersburskich zwłaszcza, postarał się o koncesję imienną dla siebie wyłącznie, postanawiając założyć uczelnię własnymi siłami, z ominięciem subwencji rządowej. Ustawę pierwotnie opracowaną przez komisję muzyków, dostosował do swoich projektów finansowych, opierając się na członkach założycielach, którzy by złożyli conajmniej po 500 rubli, wreszcie na protektorach, w liczbie 120 osób, któreby składały po 300 rb. z prawem kształcenia przez lat sześć jednego ucznia.

To wszystko miało utworzyć kapitał w sumie 43.800 rb. Rząd przeznaczył były „Dom Zdrowia“ na pomieszczenie Instytutu. W dniu 12 lutego 1859 r. koncesja została przez cesarza podpisana, a dnia 9 września otrzymał Kątski zezwolenie na otwarcie „Instytutu Muzycznego Warszawskiego pod dyrekcją p. Apolinarego Kątskiego“ na pięć okresów sześcioletnich, czyli na lat trzydzieści. Zatwierdzenie ustawy nastąpiło 16.IX. 1859 r. i od tej chwili liczył się Kątski dyrektorem Instytutu — i przyznać trzeba, że zabrał się z wielkim zapałem i niesłychaną energią

do wykonania swoich zamierzeń. Opublikował kilka odezw w celu rozbudzenia zainteresowania sprawami Instytutu wśród społeczeństwa polskiego. Naprzód zwrócił się do „Duchowieństwa, Obywatelstwa i Artystów" w dniu 15 grudnia o pomoc ogółu dla powstającej instytucji, podkreślając zbawienny wpływ muzyki na moralne wychowanie młodzieży; a na muzykę w kościołach zapatrywał się bardzo krytycznie. Niezależnie od tej odezwy — ogłosił drugą „Do zacnych rodaczek", gdzie wzywa Polki do współpracy w tworzeniu Instytutu. Prócz tych odezw rozsyłał jeszcze indywidualne do poszczególnych wpływowych osób. Wszystkie te odezwy wraz z licznymi wzmiankami w prasie o postępach prac organizacyjnych wywołały niezwykłe zainteresowanie w społeczeństwie polskim. Nietylko książęta, hrabiowie i obywatelstwo, stowarzyszenia i instytucje z dalszych i bliższych okolic Polski, a nawet z głębokiej Rosji stanęły na wezwanie Kątskiego, ale i cechy, jak mydlarzy kowali, fryzjerów, giserów, szczotkarzy i wiele innych — postarały się przyczynić do powstania uczelni muzycznej. Wielkie zainteresowanie okazały też władze kościelne i duchowieństwo, a to w zrozumieniu ważności przyszłego Instytutu dla spraw muzyki kościelnej. Niezależnie od odezw, zorganizował jeszcze Kątski działalność koncertową nie tylko w Warszawie, ale i na prowincji. Pieniądze w szybkim tempie napływały obficie, tak, że w dniu 14 lipca 1860 r. mogła już być złożona w banku Polskim całkowita suma 43.827 r. 73 1/2 kopiejek, wymagana, jako niezbędny warunek do otwarcia przyszłej uczelni. Teraz więc można już było myśleć o przerobieniu dawnego zamku obronnego księcia Janusza Dominika Ostrogskiego z 1620 r., a ostatnio byłego „Domu Zdrowia" na potrzeby przyszłej szkoły muzycznej, jak również o umeblowaniu lokalu, o instrumentach i administracji, o wyborze nauczycieli, o planie nauk i egzaminów wstępnych. Z początkiem listopada został ogłoszony skład zarządu szkoły, a potem całego grona wykładających nauczycieli. Zarząd prócz Kątskiego, stanowili: Józef Stefani — inspektor, Józef Nowakowski, August Freyer, Adam Krasiński — sekretarz; funkcje zaś nauczycielskie zostały tak rozdzielone: August Freyer został powołany do klasy organów, harmonii i kontrapunktu, Józef Nowakowski, jako pierwszy nauczyciel fortepianu, a Juliusz Jonotha jako drugi, do skrzypiec Kazimierz Baranowski, do wiolonczeli Józef Szabliński. Wreszcie dnia 26 stycznia 1861 r. nastąpiło rozpoczęcie wykładów, lecz nie wszystkich klas odrazu, a i w gronie nauczycielskim nastąpiły dopełnienia i zmiany, np. że sam Kątski udzielał lekcyj skrzypiec, fortepianu dla śpiewaków J. Peschke, czytania nut głosem W. Stoczyński, śpiewu chóralnego Ryszard Noch, śpiewu Julian Dobrski, religii ks. Czajewicz, języka włoskiego Tomasz Tosio, zasad muzyki August Eborowicz, później jeszcze wiolonczeli Adam Herman, senior, dalej fortepianu Antonina Ordyńska i F. Dulken, śpiewu Ciaffei.

W następnych latach pracowano nad kwalifikowaniem prywatnych muzyków i nauczycieli na prawo dawania lekcyj muzyki na mieście, w czem do komisji kwalifikacyjnej należeli Kątski, Freyer, Nowakowski, Józef Brzowski i Ryszard Noch. Wobec pożytecznej działalności Kątskiego w dziedzinie muzyki kościelnej, władze kościelne mianowały go dyrektorem muzyki kościelnej w katedrze św. Jana, co umożliwiło uczenicom i uczniom Instytutu występy na tamtejszych nabożeństwach w charakterze solistów, w chórze, lub w orkiestrze, za pieniądze, wyasygnowane od rządu rosyjskiego.

W roku 1867 zostały wydane pierwsze dyplomy, jako rezultat sześcioletniej pracy. Ale, niestety, fundusze się wyczerpały, trzeba było myśleć o nowych źródłach dochodu, Kątski więc zmuszony był na rok zawiesić wykłady. Pojechał więc do Petersburga i wyrobił tam u rządu 7,500 rb. rocznego subsydium, a niezależnie od tego jeździł z koncertami po miastach prowincjonalnych wraz z lauretami Instytutu: Ignatowskim, tenorem, Grzywińskim basem, Władysławem Wojciechowskim, pianistą. W otwartym na nowo po roku bezczynności Instytucie radę pedagogiczną składali: Brzowski inspektor, Moniuszko, Gabriel Różnicki i Karol Studziński. W 1870 r. wykonano w dniu 21 grudnia „Tobiasza" obrazy liryczne treści biblijnej Gounoda, przyczem występowało 200 osób. Dzień św. Cecyli, patronki muzyki, obchodzono zwykle uroczyście, nietylko nabożeństwem, ale często nawet i wspólnym bankietem, na którym zbierała się ówczesna śmietanka ze świata artystycznego i literackiego. W 1872 r. wykonano w kościele św. Franciszka Serafickiego przy ulicy Franciszkańskiej po raz pierwszy „Mszę koronacyjną" Liszta z solem skrzypcowym, wykonanym przez samego Kątskiego, partie zaś wokalne, solowe i chóralne wykonali wychowańcy Instytutu. Chcąc mieć orkiestrę uczniowską, wprowadził Kątski dla fortepianistów obowiązkowe uczenie się na którymś z dętych instrumentów, tak, że stworzył tym sposobem orkiestrę, która początkowo występowała w miejscowym ogrodzie, a w 1874 r. już nawet w „Dolinie Szwajcarskiej" pod dyrekcją Karola Rożańskiego. W 1877 r. Rada Szkolna opracowała szereg pytań egzaminacyjnych z przedmiotów teoretycznych, a głównie z harmonii.

W ostatnich czasach zaczął Kątski poważnie zapadać na zdrowiu i zmarł dn. 29 czerwca 1879 r. a na łożu śmierci mówił do stroskanego syna: „Nic wam nie zostawiam, oprócz imienia. Umieram z zadowoleniem pracy, którą poniosłem dla tej oto szkoły. Pragnę więc jednego tylko; niech mi postawią kamień, objaśniający młodych, żem dla nich pracował".

Życzenia jego spełniły się w styczniu 1936 r. kiedy w czasie obchodu jubileuszowego instytucji, odsłonięto w sali im. Barcewicza tablicę pamiątkową z napisem: Apolinaremu Kątskiemu, wskrzesicielowi

Warszawskiego Konserwatorium w hołdzie profesorowie i młodzież 1861 — 1936".

I rzeczywiście przez swą działalność owocną i pożyteczną, pozostawi on po sobie pamięć nie tylko wśród teraźniejszych, ale i przyszłych pokoleń świata muzycznego i całego społeczeństwa.

Dr ANTONI LORIA (Zakopane)

OCIEMNIALI KOMPOZYTORZY

Twardy los niejednego z wielkich mistrzów utrudniał im często spełnianie misji ich życia, paraliżując ich energię twórczą chorobami i przeciwnościami rozmaitego rodzaju. Ale wielki człowiek walczy żelazną siłą woli, obala wszelki opór, a zwycięstwo zwiększa tylko jego genialność.

Sztuka i życie — między nimi istnieje tajemniczy związek. Schopenhauer, wielki przyjaciel muzyki między filozofami, uczy, że właśnie muzyka wyraża najbardziej wewnętrzną istotę świata, i już E. Th. A. Hoffmann, arcy-romantyk, który był nie tylko wielkim poetą, lecz również wybornym kompozytorem, sądził, że ta sztuka wyczarowuje przed nami ludzkie namiętności, miłość i nienawiść, radość i smutek, niejako „pra-uczucia", ale opromienia te uczucia i przenosi z ziemskiego padołu w nieskończoność. Choć jednak muzyka jako sztuka wznosi się ponad ciężar ziemskości i, jak powiada Schopenhauer, należy do tego „intelektualnego życia", które unosi się ponad życiem jak „eteryczny dodatek, przyjemny zapach rozwijający się z fermentacji", to jednak „męki ziemskie" nie omijają muzyków. Jak każdy prawdziwy artysta musi też muzyk wpierw przeżyć, co później kształtuje, i okazuje się, że właśnie on dla dobra swej sztuki głębiej przeżywa radość i cierpienie świata. Właśnie muzycy odczuwają silniej zrządzenia losu niż inni śmiertelni. Bo skądby się inaczej wzięły liczne symfonie „losu"? Beethovena piąta, Brahmsa pierwsza, Czajkowskiego szósta — nigdyby nie powstały, gdyby ich twórcy nie słyszeli tak wyraźnie, że los „stuka do podwoi" ich. Co prawda istnieli między wielkimi muzykami i ulubieńcy Boga, których droga usłana była zawsze różami. Ale ci należą do wyjątków Mozart, który przecie tworzył najpogodniejszą, najjaśniejszą muzykę, jaką tylko można sobie wyobrazić nie należy do tych szczęśliwców. Czy rozglądniemy się w wiekach średnich czy w czasach nowszych, znajdziemy wielką ilość kompozytorów, którym los w jakiś sposób dał się we znaki, we formie ciężkiej stałej choroby lub jako inne nieszczęście, tak że nie mogli z życiem swym dojść do ładu.

Dziś zajmiemy się tymi, którzy stracili jeden zmysł. „Ślepy śpiewak" jest zjawiskiem nam wszystkim znanym. Homer, któremu Grecy przypisali stworzenie Iliady i Odyssei, uchodził za ślepego. Ale już w historycznych czasach nie brak nam muzyków, którzy musieli się obejść bez światła oczu. Spotykamy około roku 1350 Francesca Landina, niezmiernie wielostronnego artystę, który jako kompozytor należy do najwybitniejszych przedstawicieli „nowej sztuki—ars nova" w epoce Petrarki i Dantego. Był synem malarza z Florencji i oślepł jeszcze jako dziecko na skutek ospy. W nieszczęściu swym szukał pocieszenia w muzyce i stał się mistrzem w tej sztuce. Jako organista w kościele św. Lorenza zasłynął nie tylko w mieście rodzinnym, lecz i daleko po za jego murami. Czczono go jako wirtuoza, kompozytora i poetę, a w roku 1364 król Cypru uwieńczył go wawrzynem w obecności Petrarki.

Muzyków ociemniałych w dzieciństwie znają również czasy nowsze. Nie wszystkim znany jest Aleksander Fryderyk hrabia Hessen, urodzony 1863. Uczył się u największych mistrzów, niesłychana pilność i pierwotne uzdolnienie umożliwiły mu tworzenie licznych dzieł o wielkiej wartości.

O ile u tych muzyków mamy do czynienia z trwałym kalectwem, to bardziej częste jest zjawisko utraty wzroku w późniejszym wieku. Los taki spotkał Krzysztofa Graupnera, jednego z wybitniejszych współczesnych Bachowi muzyków. I dziwnym zbiegiem okoliczności również Bach cierpiał na chorobę oczu od 65 roku życia. Już jako młodzieniec był krótkowidzący, ponieważ nadmiernie natężał swój wzrok, studiując dzieła Pachelbla przy świetle księżyca. Obraz, który pochodzi z tego czasu, wyraźnie zdradza już jego cierpienia. Dopiero pod koniec roku 1749, na pół roku przed śmiercią, wskutek nacisku przyjaciół, wezwał pomocy lekarskiej. Był nim angielski lekarz John Taylor, który później leczył również Händla. Taylor przeprowadził zabieg operacyjny, który się jednak nie udał. Bach, który na domiar złego uległ atakowi apoplektycznemu, nie znosił pobytu w zaciemnionym pokoju i widocznie zapadał. Dnia 18 lipca 1750 zdawało się, że stan się polepsza. Rozjaśniono w pokoju i mistrz oglądał jeszcze raz rysy swych ukochanych. Ale był to ostatni raz. Nowy atak pozbawił go świadomości i dziesięć dni później wyzionął ducha największy muzyk wszystkich czasów.

Dziwnym zbiegiem okoliczności umarł ślepym również jego wielki współczesny Jerzy Fryderyk Händel. Nie wiemy, czy ten olbrzym fizyczny cierpiał w młodości na oczy. W każdym razie cierpienie pojawiło się u niego mniej więcej w tym samym czasie co u Bacha. Wówczas tworzył Händel swoje oratorium „Jefta". Z rękopisu można stwierdzić, jak

jasne, silne pociągnięcia pióra od drugiej części począwszy zmieniają się stopniowo. A przed końcowym chórem tej części pisze Händel: „W tym miejscu, 13 lutego 1751 przeszkodził mi wzrok mego lewego oka". Powoli odtąd posuwa się praca nad tą partyturą i dopiero z końcem września po wielu przerwach dobiega do końca. Zdaje się, iż po za tym pojawiają się znów u mistrza ślady tej choroby umysłowej, która już wielokrotnie rzucała cień na jego życie. Wkrótce musiał całkiem zaprzestać pisania, a z końcem roku 1751 lewe oko odmawia całkiem posłuszeństwa. Kilkakrotne operacje nie zmieniają tego stanu. 30 stycznia 1753 donosi „London Evening Post" całkowite oślepienie mistrza. Ale Händel był nie tylko olbrzymem fizycznym, lecz również posiadał duszę olbrzyma. Z podziwienia godną siłą prowadzi wykonania swoich oratoriów, grając i improwizując przy tym na organach. Jego lekarz dla dodania mu bodźca, wskazywał na londyńskiego kompozytora Johna Stanley'a, który ciemny od młodości dzięki wirtuozostwu na organach i pamięci muzycznej wzbudzał ogólny podziw w Londynie. Händel przyjął tę uwagę lekarza z dowcipem i humorem, pytając się go, czy zna słowa Biblii o ślepym, który prowadził ślepego, aż obydwaj wpadają w rów? Mimo to jednak pracuje właśnie z Stanleyem, który otrzymał też w spadku część jego muzycznej spuścizny, gdy Händel zmarł na wiosnę roku 1759.

PRZEWODNIK ORKIESTRY

TRĄBA

Trąba jest metalową rurą cylindryczną, t. zn. o wierceniu równomiernym, która z jednej strony ma ustnik do zadęcia, z drugiej dźwięcznik rozszerzający się (koniczny). Wywołanie tonu i barwa zależą od sposobu zadęcia i budowy instrumentu. Ustnik służy tylko do ograniczenia warg grającego i do przewodzenia prądu powietrza do wnętrza instrumentu. Po nasadzeniu na ustnik wargi zostają naprężone i przez oddech poruszane w okresowym drganiu, które przenosi się na słup powietrza instrumentu służący jako resenans. Szeroko otwarty dźwięcznik powoduje wzmocnienie tonu.

Ton jest więc w pierwszym rzędzie produktem grającego, jego naprężenie warg stanowi o wysokości tonu. Im silniej naprężamy wargi, tym ton jest wyższy. Przez długie ćwiczenie zdobywa się umiejętność nadawania wargom odpowiedniego naprężenia według słuchu.

Trąba jako instrument o przeważnie wysokiej pozycji, ma menzurę wąską, t. zn. ciasny przekrój rury. To ułatwia odzywanie się wysokich tonów. Ustnik musi pod względem wielkości i formy wykazywać odpowiedni stosunek do tej menzury. Ustnik składa się z brzegu, kociołka i wiercenia. Ponieważ ustnik jest łącznikiem między wargami a instrumentem, wybiera się chętnie ustnik o budowie odpowiadającej wargom grającego, t. zn. indywidualnie dobiera się szerszy lub węższy czy ostrzejszy brzeg. Głębokość i szerokość kociołka mają wpływ na łatwość odzywania się tonów i strój. Ustnik o płytkim kociołku i ciasnym wierceniu ułatwia wydobywanie wysokich tonów, zmniejsza natomiast ich wartość, zaś głęboki i szeroki kociołek sprzyja niskim tonom i umożliwia miękkie i pełne brzmienie. Oczywiście przy tak małym ustniku jak u trąby już ułamki milimetrów odgrywają wielką rolę.

(C. d. n.)

REPETYTORIUM Z HISTORII MUZYKI

(Dokończenie)

§ 98 Współczesna muzyka polska.

Najważniejszym i rozstrzygającym wydarzeniem w muzyce polskiej jest otwarcie filharmonii warszawskiej, stwarza to stały kontakt z muzyką europejską i pobudza silnie twórczość rodzimą. Zawiązuje się grupa kompozytorów zwana „Młodą Polską". Jej najstarszym przedstawicielem jest Mieczysław Karłowicz (1876—1909), który wychodząc z stylu klasycznego w Serenadzie op. 2, uwerturze koncertowej op. 6, w symfonii e-moll, zw. Odrodzenie i w koncercie skrzypcowym przechodzi do poematu symfonicznego i na tym polu stwarza swe najlepsze dzieła: Powracające Fale, Trzy Odwieczne Pieśni, Rapsodia Litewska, Stanisław i Anna Oświęcimowie, Smutna Opowieść i Epizod na Maskaradzie (dokończony przez Grzegorza Fitelberga). Na uboczu leżą jego pieśni, najwcześniejsze jego kompozycje nie wyrażające dostatecznie oblicza indywidualnego. Również Ludomir Różycki (ur. 1888) pisze głównie poematy symfoniczne: Stańczyk, Pan Twardowski, Bolesław Śmiały, Król Kofetua, Anhelli, Warszawianka, Mona Liza. Wyżej wznosi się w operze Eros i Psyche, jednej z najlepszych polskich oper, której wyżyny już nie mógł po raz drugi osiągnąć. Grzegorz Fitelberg (ur. 1879) pisze barwne w instrumentacji dwie symfonie (e-moll i jednoczęściowa op. 20), Rapsodię Polską opartą na melodiach ludowych i poemat symfoniczny: Pieśń o Sokole. Naczelną postacią polskiej muzyki jest Karol Szymanowski (1883—1937) jeden z przywódców nowej muzyki nie tylko w Polsce, lecz w całym świecie. W koncertowej uwerturze E-dur op. 12 odrywa się od wszechmocnego wówczas wpływu Ryszarda Straussa i poprzez wpływy Regera i Skriabina w I symfonii f moll, II symfonii B-dur ze wspaniałą syntezą formy sonatowej z wariacyjną, zdobywa swój indywidualny styl, który wyraża się może najlepiej w III symfonii o formie kantaty. IV symfonia cofa się do starszego typu symfonii koncertującej i jest właściwie koncertem fortepianowym, stylistycznie już doskonałym wyrazem ostatniej przemiany w twórczości Szymanowskiego, która wyraża się w syntezie pierwiastków ludowej muzyki, przede wszystkim podhalańskiej, z wyrafinowaną techniką kompozytorską, wykazującą silne składniki impresjonistyczne. W tym samym jeszcze bardziej pogłębionym stylu utrzymane jest Stabat Mater. Dwa koncerty skrzypcowe, dwa kwartety smyczkowe, trzy sonaty fortepianowe, liczne utwory na fortepian, na skrzypce uzupełnia ją obraz jego twórczości instrumentalnej. Nie mniej obfitą i doniosłą jest jego twórczość wokalna. Długi szereg pieśni solowych z fortepianem, częściowo z orkiestrą rozwijają się w ciągłej gradacji dochodząc do wyżyn dziś przez nikogo w Europie nie osiągniętych. Jego dzieła dramatyczno-muzyczne Hagith, Król Roger odbiegają daleko od potocznego typu, podobnie jak i balet Harnasie.

Na polu muzyki symfonicznej posiadamy licznych twórców, z których część trzyma się tradycji, jak Juliusz Wertheim, Piotr Rytel, Eugeniusz Morawski, skłania się do egzotyzmu L. M. Rogowski. Na polu operowym działają Felicjan Szopski, Tadeusz Jotejko, Adam Wieniawski, Feliks Nowowiejski. Pieśni piszą Eugeniusz Pankiewicz, Felicjan Szopski, Henryk Opieński, Stanisław Lipski, Henryk Melcer, Czesław Marek, Witold Friemann, Apolinary Szeluta. Wśród młodej generacji działa wielka ilość kompozytorów we wszystkich dziedzinach twórczości muzycznej godnie reprezentując sztukę muzyczną w międzynarodowych prądach. Wymienimy tylko Kazimierza Sikorskiego, Adama Sołtysa, J. A. Maklakiewicza, Michała Kondrackiego, Romana Palestra, Bolesława Woytowicza, Szeligowskiego, Bolesława Szabelskiego, Jerzego Lefelda, Maciejewskiego, Aleksandra Tansmanna, Jerzego Fitelberga (syn), Józefa Kofflera i wielu innych.

Prof. dr JÓZEF KOFFLER (Lwów)

FORMY MUZYCZNE

(Ciąg dalszy)

Druga część formy sonatowej, jej właściwy ośrodek nazywa się przetworzenie. Jest to szereg tworów okresowych rozmaitej wielkości, w których odbywa się najróżnorodniejsze kombinowanie motywicznego materiału przedstawionego w ekspozycji. Jest to więc ta część tej formy, która przy relatywnie silnym wiązaniu przez materiał motywiczny, w rzeczywistości pozostawia najwięcej swobody dla twórczości i rozwoju fantazji pod każdym względem, więc nie tylko formalnym, lecz również melodycznym, rytmicznym i harmonicznym. Nie dadzą się więc z tego właśnie powodu ustalić żadne prawidła schematyczne, jednakowoż można stwierdzić pewne istotne kryteria, bądź pozytywne, bądź też negatywne.

Przede wszystkim ustalić się dadzą następujące zasady:

1). Zamiast ciągłego rozwoju melodycznego w jednym głosie, zjawia się naśladownictwo członów melodycznych w rozmaitych głosach; jest to więc to miejsce w formie sonatowej, w którym zasada homofoniczna może się ugiąć, przechodząc na zasadę polifoniczną.

2). Znika jednolitość tonacyjna, ustępując miejsce płynnemu stanowi modulacyjnemu; a więc w tym miejscu podstawowa zasada sonaty przeciwstawiania tonicznej płaszczyźnie jej biegunu dominantowego zanika na rzecz nieskrystalizowanego procesu wciągania tonacyj bardziej odległych i w ekspozycji nie poruszonych.

3). Zamiast relatywnie regularnej budowy drobnoustrojów zjawiają się silne nieregularności.

Oczywiście te wytyczne często nie są zachowane, wówczas jednak wyjątkowe zaniedbanie któregoś z powyższych punktów znajduje silną rekompenzatę przez szczególne podkreślenie innej zasady. A więc:

1). Pojawienie się dłuższej linii melodycznej w jednym głosie jest bądź powtórzeniem tematu w bardzo odległej tonacji lub podłożem dla gwałtownych modulacyj.

2). Zachowanie tonacji przez dłuższą przestrzeń służy jako tło do silnych zmian motywów tematycznych.

3). Regularnym tworom okresowym znów brak jednolitości tonacyjnej i melodycznej.

Mimo oporu przetworzenia przed schematyzowaniem można ustalić pewne możliwości dla dwóch najważniejszych punktów: dla początku i końca. Dla rozpoczęcia przetworzenia przyjąć można następujące typy:

1). Przetworzenie zaczyna się powtórzeniem tematu pierwszego w całkowicie obcej tonacji i rozwija się natychmiast modulacyjnie (Beethoven: Sonata fortepianowa op. 2. Nr 1, op. 7, op. 2. Nr 2). Im bardziej odległa jest ta nowa tonacja, tym większy efekt niespodzianki.

2). Przetworzenie rozpoczyna się tylko częścią pierwszego tematu (Haydn: Symfonia D-dur, londyńska).

3). Przetworzenie opiera się bezpośrednio na taktach końcowych ekspozycji, często nawet na formułkach zakończeniowych bez tematycznego związku (Beethoven: Sonata fort. op. 10, Nr 2) lub też na myśli kodalnej (Beethoven: Sonata fort. op. 2, Nr 3).

4). Przetworzenie wprowadza zaraz na początku całkiem nowy temat (Mozart: Sonata fort. G-dur).

5). Ostatni typ stwarza łączność między ekspozycją, a przetworzeniem, zaczynając już w obrębie ekspozycji przetworzenie i zacierając w ten sposób granice między tymi częściami (Beethoven: Sonata fort. op. 10, Nr 3).

Drugim ważnym elementem formalnym jest zakończenie przetworzenia jako dążenie do odprężenia przez przygotowanie powrotu części początkowej zwanej repryza. I tu można ustalić pewne typy:

1). Przetworzenie przechodzi pod koniec na dominantę przy pomocy łącznika figuracyjnego (Beethoven: Sonata fort. op. 2, Nr 3, op. 49, Nr 2, op. 13).

2) Po uzyskaniu dominanty rozprzestrzenia się na nucie pedałowej w sposób rozmaity: przy pomocy krótkich figur powtarzanych z fermatą na punkcie szczytowym (Beethoven: Sonata fort. op. 10. Nr 3) lub z punktem szczytowym wprost na początku repryzy, a więc bez fermaty (Beethoven: Sonata fort. op. 79, op. 106). Typ ten jest częsty w symfoniach beethovenowskich (VII, VIII i IX). To wprowadzenie może się odbyć z poparciem dynamicznym, bądź przez crescendo bądź przez diminuendo.

3). Repryza może być przygotowana inną funkcją harmoniczną niż dominantą. Jest to wypadek zresztą rzadki, np. subdominantą (Beethoven sonata fort. op. 31, Nr 3).

4). Czasem repryza rozpoczyna się w całkiem odmiennej tonacji, po czym jednak szybko się kończy, by jeszcze raz rozpocząć w odpowiedniej tonacji. Jest to t. zw. fałszywa repryza, (Beethoven: Sonata fort. op. 10, Nr 2).

5). Rzeczywiste repryzy w całkiem obcych tonacjach, a więc bez nawrócenia do zasadniczej spotykamy u romantyków, np. Brahms w trio op. 8, gdzie repryza zamiast w h-mol jest w gis mol.

6). Niekiedy repryza zaczyna się jeszcze w obrębie dominantowego zakończenia przetworzenia. W sposób prześliczny w symfonii g-mol Mozarta. Gwałtowniej się to dzieje w symfonii Nr III. Beethovena, gdzie na akordzie dominantowym temat wchodzi z toniką rozłożoną.

7). Wyjątkowo repryza zaczyna się drugim tematem. (Beethoven Son. fort. op. 31, Nr 2).

Repryza w sonacie klasycznej jest zmodyfikowanym powtórzeniem ekspozycji. Główna różnica dotyczy tonacji drugiego tematu. W sonatach durowych, gdzie drugi temat w ekspozycji pojawił się w tonacji dominantowej, wraca on w repryzie w tonacji zasadniczej. W sonatach molowych, w których drugi temat w ekspozycji utrzymany był w tonacji równoległej, pojawia się w repryzie w tonacji równoimiennej, wyjątkowo, gdy melodyka drugiego tematu jest tego rodzaju, że da się nagiąć do tonacji molowej, wówczas tu będzie on w tonacji zasadniczej. A więc:

Ekspozycja:	Repryza:
I. temat: C-dur	I. temat: C-dur
II. temat: G-dur	II. temat: C-dur
lub	
I. temat: a-mol	I. temat: a-moll
II. temat: C-dur	II. temat: A-dur (wyjątkowo a-mol).

Wszystkie inne zmiany w repryzie są wynikiem tej jednej harmonicznej zmiany. Cała partia ewolucyjna traci swój cel harmoniczno-modulacyjny. Musi ulec bądź skróceniu, a nawet niekiedy może odpaść, bądź też musi zmienić swoją zawartość harmoniczną. Natomiast część kodalna, która teraz odnosi się nie tylko do tej części, tylko już do całej formy sonatowej, staje się o wiele większa, czasem dochodzi do rozmiarów jakoby nowej samodzielnej części czwartej.

Forma sonatowa w epoce romantycznej i poromantycznej wprowadza niektóre nowe czynniki, jak: 1) rozluźnienie wielkiej linii tematycznej, 2) wprowadzenie większej ilości tematów, 3) zastąpienie tematu przez całą grupę tematyczną, 4) rozszerzenie zakresu tonacji, 5) istotne zmiany w repryzie.

(C. d. n.)

UŚMIECH „ORKIESTRY"

Cięta matka.

Saint-Saëns był młodym chłopcem, gdy matka zaprosiła kilku gości, by posłuchali muzyki, którą właśnie skomponował. Między obecnymi był również wielki krytyk paryski, postrach muzyków.

Gdy młody kompozytor opuścił fortepian, potężny dziennikarz radził matce, by talent syna skierowała na inną drogę, bo jako muzyk nie będzie miał powodzenia.

„Wyśmienicie, drogi panie, — brzmiała cięta odpowiedź dowcipnej pani — jeżeli mój syn nie będzie miał powodzenia jako muzyk, zrobię z niego krytyka muzycznego".

Trudny akompaniament.

Zdarzyło się na pewnym przyjęciu, że Saint-Saëns akompaniował dwom paniom z arystokracji śpiewającym jakiś duet. Nieszczęśliwym trafem panie te nie żyły na dobrej stopie z tempem. Każda z nich wędrowała jak się jej podobało. Ostatecznie nie mogąc wybrnąć z tego rozdwojenia Saent-Saëns zatrzymał się i zapytał: „Przepraszam, zechcą panie mi powiedzieć, za którą powinienem zdążać?"

Zapytany mistrz, czy anegdota jest prawdziwą, odpowiedział z skromną miną: „Ach, miałem wtedy dopiero sześć lat".

Pomyłka.

Przyjaciel serdeczny zaprosił Saent-Saënsa razu pewnego na kolację. Mistrz spaźniał się, więc goście zasiedli do stołu. Gdy kompozytor nareszcie przyszedł, przed wejściem do jadalni poprosił pokojówkę, by pożyczyła mu jej fartuch i czepek, a dosiadłszy miotły galopem wpadł do jadalni goniąc wokół stołu, śpiewając: „Ho-jo-to-ho, Ho-jo-to-ho" z wagnerowskiej Walkirii. Goście nastraszeni chcieli uciekać. Widząc to Saint-Saëns zatrzymał się, zbliżył się do gospodyni i odkrył — że pomylił się o całe piętro.

ROZMAITOŚCI

Muzycy, którzy nimi nie byli...

Granice między amatorstwem a zawodowstwem muzycznym zawsze były płynne. „Miłośnik", dyletant często okazał się pełnowartościowym artystą. Między artystami znów wielu zdradzało liczne inne jeszcze uzdolnienia, a liczba muzyków, którzy wyszli z innych zawodów lub nawet w nich pozostali wcale nie jest mała. Wielcy artyści włoskiego Odrodzenia: Leonardo da Vinci, Michał Anioł Buonarotti, Benevenuto Cellini są odosobnionymi, nieosiągalnymi szczytami uniwersalnego wszechuzdolnienia. Obok nich możnaby chyba wymienić z nowszych romantyka Hoffmanna, radcę sądu kameralnego, poetę, muzyka i malarza w jednej osobie. W tychże trzech sztukach

obracali się — choć nie dorównują wcale Hoffmanowi Jan Lyser i hrabia Pocci. Na ogół jednak częściej spotkać można podwójne uzdolnienie, przy czym jedno zawsze dominuje. Piotr Cornelius, który nie tylko pisał libretto do swej czarującej i pełnej poezji opery „Cyrulik z Bagdadu", lecz również komponuje swe własne wiersze; Ryszard Wagner, genialny dramatyk muzyczny, posiada uzdolnienie poetyckie nie tylko jako dodatek do muzycznego. Podobnie rzecz się ma z kompozytorem Arrigo Boito, który dla przyjaciela swego Verdiego pisze libretta do oper „Otello" i „Falstaf", sam zaś komponuje wspaniałego „Nerona". Istnieją również przykłady jednoczenia zdolności muzycznych z malarskimi, jak Jan Strauss i Caruso, którzy byli wybornymi karykaturzystami, lub obecnie Arnold Schoenberg i Paweł Hindemith.

Częściej niż takie wielokrotne uzdolnienia artystyczne spotykamy osobistości publicznego życia, polityków, uczonych i t. p., którzy zajmują się ubocznie muzyką. Tak więc Marcin Luter był tęgim muzykiem. Wielki kompozytor niderlandzki Henryk Isaac był właściwie posłem Maksymiliana I. na dworze we Florencji, a Włoch Agostino Stefani, słynny twórca kameralnych duetów, nawet dopiął godności biskupa. Rzućmy okiem nieco dalej, to należy przede wszystkim wymienić króla Fryderyka Wielkiego, wybornego flecistę, lecz również poważnego kompozytora. Odwrotnie genialny muzyk może również poszczycić się chlubną kartą jako mąż stanu, aby tylko wymienić naszego wielkiego Ignacego Paderewskiego. Natomiast jego francuski kolega minister Herriot zasłynął jako badacz beethovenowski, pisząc bardzo interesującą książkę.

W obozie filozofów spotykamy I. F. Herbarta, który nie tylko estetycznie zapatrywał się na muzykę, lecz również występywał jako pianista i kompozytor. Fryderyk Nietzsche potajemnie przez całe życie uważał się za muzyka i nie odstraszyła go nawet niemiłosierna krytyka Hansa Bülowa. Osobistością całkiem odrębną i ciekawą jest Albert Schweitzer, teolog, filozof i lekarz podzwrotnikowy, jeden z najbardziej bohaterskich i najbardziej wykształconych ludzi naszej epoki, któremu należy się najwyższa cześć. Przez swe prace silnie popchnął naprzód naukowe poznanie Bacha; jego wielkie dzieło o mistrzu jest najlepszą książką o Bachu w naszych czasach. Również w kwestiach budowy organów Schweitzer jest autorytetem, a poza tym organistą wysokiej klasy.

Przejdźmy już od razu do lekarzy-muzyków. A więc wiedeński chirurg Teodor Billroth, przyjaciel Brahmsa, który mu poświęcił swe pierwsze kwartety. Billroth był europejską sławą jako lekarz ale równocześnie pierwszorzędnym skrzypkiem i autorem broszury: „Kto jest muzykalnym?". Aleksander Borodin, twórca opery „Książe Igor" był profesorem wojskowo-medycznej akademii w Petersburgu, w randze radcy państwa. Jako kompozytor należał do grupy „pięciu" kompozytorów młodorosyjskich, którzy prawie wszyscy mieli dwa zawody. Cezar Cui był generał-porucznikiem i autorem podręcznika o warowniach polnych. Rymski-Korsakow, płodny i wszechstronny kompozytor wpierw był oficerem marynarki. Również jako oficer rozpoczął genialny Mussorgski. Zresztą z marynarki wyszedł jeszcze inny wielki kompozytor, nie dawno zmarły Francuz Albert Roussel.

Prawników muzyków spotykamy bez liku, zwłaszcza w Niemczech. Rozpoczynamy od Telemanna, współczesnego Bachowi, podobnie jak i Kuhnau, poprzednik Bacha w kantoracie lipskim, był on adwokatem. W swoim czasie słynny Adalbert Gyrowetz, kompozytor 30 oper i 60 symfonii, współczesny klasykom wiedeńskim, których nawet czasowo przyćmił w mniemaniu szerokiej publiczności, był cesarskim radcą legacyjnym, aż do czasu gdy został kapelmistrzem wiedeńskiej opery nadwornej. Radcą dworu w ministerstwie oświaty we Wiedniu był popularny twórca operetek Karol Zeller, którego „Ptasznik z Tyrolu" dziś jeszcze cieszy się licznymi wykonaniami. Juliusz Bittner, żyjący jeszcze kompozytor ludowych oper był sędzią we Wiedniu. Podobnie jak Kassern, młody, zdolny kompozytor poznański czynny jest również w zawodzie sędziowskim. Po za tym Polska może się poszczycić również wielkim talentem muzycznym jak Brzeziński, na usługach Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

Od nauczycieli szkół ludowych żądano zawsze zajmywania się muzyką i nie dziw, że w tym zawodzie spotykamy takich geniuszów jak Franciszek Schubert i Antoni Bruckner.

W innych zawodach mamy już muzyków rzadziej i mniej. Zelter dyrektor akademii berlińskiej, przyjaciel wielkiego Goethego wyszedł z zawodu murarskiego, szwecki kompozytor K. Atterberg jest inżynierem. autorytetem na tymże polu jest zdolny kompozytor holenderski Badings. Niezliczona jest ilość śpiewaków i dyrygentów, którzy wyszli z mieszczańskich zawodów, Aby tylko przykładowo wymienić Szaliapina, wielkiego rosyjskiego basistę, który był zarobnikiem dziennym, lub wspaniałego wiedeńskiego tenora Slezaka, ślusarza w młodości.

Z ŻYCIA NASZYCH ORKIESTR WOJSKOWYCH

Koncert symfoniczny w Lesznie.

W niedzielę 5 grudnia 1937 r. odbył się w auli gimnazjum w Lesznie (Wlkp.) wielki koncert orkiestry symfonicznej tamt. pułku piechoty z udziałem skrzypka koncertmistrza Opery poznańskiej prof. Stanisława Pawlaka, pod dyrekcją szefa Wydziału Orkiestr Wojskowych Ministerstwa Spr. Wojsk. majora Bogusława Sidorowicza, a częściowo też kpt. Olszewskiego.

Koncert poświęcony był twórczości Czajkowskiego i dał dość licznie zebranej publiczności sposobność usłyszenia trzech poważnych dzieł wielkiego kompozytora rosyjskiego i to: piątej symfonii, suity baletowej: „Dziadek do orzechów", oraz koncertu skrzypcowego C-dur.

Orkiestra symfoniczna pułku piechoty w Lesznie jest, zdaje się jedynym (w tym rodzaju) zespołem wojskowym w Polsce, który zdobyć się może na odtworzenie tak poważnych dzieł.

Wykonanie całego programu stało na poziomie prawdziwego artyzmu, co jest zasługą kapelmistrza orkiestry, kapitana Aleksandra Olszewskiego, który od roku 1923 pracuje gorliwie i systematycznie nad jej wyszkoleniem. Rezultaty tej pracy są dziś ogromne i nikt, kto tej orkiestry nie słyszał, nie może sobie wyobrazić jej poziomu.

Wspaniały pamiętnik pracy orkiestry, założony przez p. kapitana Olszewskiego, daje pogląd na ogrom pracy i poświęcenia, włożonych przez kapelmistrza i jego współpracowników.

Czy wie kto z osób dalej stojących, że od roku 1926 dała orkiestra symfoniczna tego pułku przeszło trzydzieści koncertów symfonicznych z udziałem najwybitniejszych solistów? Czy wiedzą o tym czynniki miarodajne, że nasz skrzypek koncertmistrz prof. S. Pawlak wziął współudział w tych koncertach aż siedemnaście razy?

Jak na stosunki małomiasteczkowe są to cyfry zawrotne, jest to praca syzyfowa, mająca znaczenie nie tylko kulturalne, lecz również patriotyczno polityczne, zważywszy bliskość granicy niemieckiej.

Co do oceny wykonania poszczególnych części programu ostatniego koncertu, to, jak już zaznaczyliśmy, stało ono zupełnie na wysokości zadania, przewyższając nawet możliwości lokalne. Symfonię e-moll wykonała orkiestra z poczuciem stylu tego poważnego dzieła i z należytym zrozumieniem, podporządkowując się niezawodnej batucie majora Sidorowicza. Dyskretny akompaniament orkiestry w koncercie skrzypcowym wykazał ogromne zgranie muzyków i wartość poszczególnych instrumentalistów. Koncertem skrzypcowym dyrygował kpt. Olszewski po mistrzowsku. Jego zasługą jest uniknięcie przykrych niespodzianek, jakie w tych warunkach mogły się zdarzyć.

„Dziadka do orzechów" prowadził major Sidorowicz z radosnym entuzjazmem, narzucając publiczności sporą dozą lekkości, błyskotliwością interpretacji.

To też reakcja publiczności była nadzwyczajna.

Solista koncertu prof. Pawlak, który w dość trudnym koncercie skrzypcowym wykazał, że jest skrzypkiem na wielką miarę, przyjmowany był owacyjnie i został nagrodzony rzęsistymi oklaskami. Liczne naddatki przyjęła rozentuzjazmowana

publiczność również wdzięcznie. Zresztą prof. Pawlak wydaje się być benjaminkiem leszczyńskiej publiczności i nie dziw, bo kto tyle pracy i czasu poświęcił aby tak często w Lesznie koncertować i kto tak gra, ten musi zdobyć należyte uznanie.

S. Kwaśnik

KRONIKA

Sprawa Opery warszawskiej była przedmiotem obrad wiecu zwołanego na dzień 12 grudnia 1937 przez Związek Artystów Scen Polskich. W prezydium zgromadzenia zasiedli między innymi: prof. Z. Drzewiecki, W. Maliszewski, rektor E. Morawski, A. Ponikowski, L. Różycki, J. Śliwicki, A. Wieniawski, T. Zalewski, prof. T. Zieliński. Obrady zagaił prezes Z. A. S. P. J. Śliwicki, po czym nastąpiły referaty. P. Leon Schiller wygłosił referat na temat „Znaczenie opery dla kultury polskiej". P. Dr. Julian Polikowski referat pod tyt. „Organizacja Opery za granicą", Teodor Zalewski „Organizacja opery w Polsce". Po referatach wywiązała się ożywiona dyskusja. w której m. i. zabierali głos dyr. Z. Latoszewski (Poznań), dyr. T. Trzciński, prof. T. Ochlewski, prof. B. Rutkowski, dyr. K. Wiłkomirski, (Gdańsk), p. A. Freschel, prof. T. Zieliński, prof. W. Maliszewski i inni. Zgromadzenie przyjęło jednogłośnie następującą rezolucję, zgłoszoną przez prof. W. Maliszewskiego:

„Zebrani na zgromadzeniu publicznym w dniu 12 grudnia 1937 r. przedstawiciele nauki, sztuki, organizacyj zawodowych i najszerszych sfer kulturalnych stolicy stwierdzają jednomyślnie: 1) Sztuka operowa posiada wielkie i trwałe wartości artystyczne i jako jeden z potężnych czynników kultury narodu, jest otoczona na całym świecie — nie wyłączając państw małych — czujną opieką rządów i społeczeństwa, zapewniającą jej należyte warunki rozwoju. 2) Stan obecny teatrów operowych w Polsce, a zwłaszcza Opery Warszawskiej uniemożliwia rozwój polskiej sztuki operowej, godzi w dobro muzyki polskiej tamuje ekspansję wszystkich dziedzin twórczości operowej za granicą, szerząc lekceważenie naszej kultury muzycznej, upokarzając ambicję wielkiego narodu. Wobec tego zgromadzenie, stojąc na stanowisku, że racjonalna organizacja Opery w stolicy 33-milionowego państwa wysuwa się dziś na czoło spraw kultury i sztuki, apeluje do rządu Rzeczypospolitej, aby doceniając olbrzymie znaczenie muzyki w kulturze narodu, niezwłocznie przystąpił do pozytywnego załatwienia bytu, jak i przede wszystkim rozwoju artystycznego Opery narodowej w Warszawie. Równocześnie zgromadzenie upoważnia prezydium do podjęcia wszelkich właściwych kroków do realizacji powyższej uchwały".

NASI ZA GRANICĄ

W Chicago wystawiona zostanie „Halka" Moniuszki. Partię Janusza śpiewać będzie Jerzy Czaplicki, który przybył do Ameryki na stałe.

Trzy nagrody muzyczne dla Polski przyznały międzynarodowe jury wystawy paryskiej w dziale muzycznym (członkiem jury z ramienia Polski był Zygmunt Dygat) Gieburowski, Landowska (balet), 4 dyplomy honorowe Rudziński, Fitelberg, Orkiestra Polskiego Radia, Mierzejewski i 7 złotych medali dla kompozytorów (Szałowski, Wiechowicz, Palester, Kondracki, Różycki, Wojtowicz dwa medale.

* * *

Biblioteka Bacha w Londynie. Wdowa po wybitnym muzykologu prof. Ch. S. Tersy w Londynie ofiarowała Królewskiej Szkole muzycznej w Londynie zbiory zmarłego męża, obejmujące oprócz rękopisów i pierwszych wydawnictw Jana Sebastiana Bacha, prawie całą literaturę tegoż autora.

Benjamino Gigli, sławny tenor włoski, który obecnie fascynuje znowu publiczność Mediolańskiej „Scali", tudzież Opery rzymskiej, dał w tych dniach nowy dowód swych uczuć filantropijnych. Gigli, „śpiewak ludu", jak go nazwał Mussolini, zawsze po każdym wielkim tournée artystycznym, urządza bezpłatnie koncerty dla ubogich i jest stale do dyspozycji, gdy proszą go o współudział w jakiejś imprezie dobroczynnej. Ostatnio Gigli zjawił się u burmistrza swego rodzinnego miasta Recanati i wręczył mu czek na 3000 lirów, oświadczając, że pieniądze te mają być użyte na stworzenie przytułku dla starców imieniem jego matki. Budowa owego przytułku ma być rozpoczęta z wiosną br.

Międzynarodowy Festival w Londynie odbędzie się w czasie od 17 do 23 czerwca 1938 r. z okazji obradującego w tym czasie w stolicy Anglii Walnego Zebrania Międzynarodowego Towarzystwa Współczesnej Muzyki.

Międzynarodowe jury Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Londynie przeznaczyło do wykonania na festivalu londyńskim w lecie b. r. SYMFONIĘ Nr III Józefa KOFFLERA. Jest to trzecie wyróżnienie tego rodzaju, które spotkało naszego Naczelnego Redaktora. W r. 1931 wykonano jego trio smyczkowe na międzynarodowym festivalu w Oxfordzie, a w r. 1933 orkiestrowe wariacje na festivalu w Amsterdamie.

Mediolańska „La Scala" obniżyła ceny wstępu dla gości zagranicznych w okresie tegorocznego sezonu operowego.

RUCH MUZYCZNY W KRAJU I ZA GRANICĄ

Koncert tatarski odbył się w Wilnie z inicjatywy społeczeństwa tatarskiego. Wykonawcami byli bawiący z wycieczką w Wilnie Tatarzy krymscy mieszkający w Rumunii i Turcji. Koncert poprzedziło przemówienie prezesa rady centralnej kół młodzieży tatarskiej Edige Szynkiewicza. Na pierwszą część koncertu złożyły się tańce i śpiewy wesela tatarskiego — na drugą pieśni patriotyczne i narodowe.

Prezydent Roosevelt składa hołd geniuszowi Józefa Hofmana

(Korespondencja własna)

Dnia 28 listopada 1937 r. odbył się w Metropolitain Opera House of New York koncert jubileuszowy polskiego wirtuoza pianisty Józefa Hofmana, zorganizowany przez komitet potentatów muzyki z całej Ameryki. 4000 z górą osób słuchało w nastroju odświętnym gry genialnego artysty, wkraczającego obecnie w 62 rok życia, wykazującego coraz doskonalszą formę, dla którego nie ma granic uduchownienia i poezji oraz możliwości technicznych.

Scenę zajęło 200 członków orkiestry symfonicznej „The Curtis Institute of Music" w Philadelphii, którego Hofman jest dyrektorem i dziekanem. Zespół prowadzony przez dyrygenta Fritza Reinera wykonał uroczystą uwerturę „Akademicką" Brahmsa, zakończenie której tworzy popularna pieśń studencka „Gaudeamus igitur". Z kolei ukazał się na estradzie nestor muzyków amerykańskich Walter Damrosch. W prostych serdecznych słowach bez patosu przypomniał on zebranym dzieje kariery Hofmana, odchodzącego obecnie 50-lecie działalności artystycznej w Ameryce. Dnia 28 listopada 1887 r. debiutował w nowojorskim Metropolitain Opera House we własnym koncercie jako 11 letni chłopak. Już wówczas wykazał tak fenomenalne uzdolnienia, że najwybitniejsi znawcy rokowali mu niesłychaną karierę Pod koniec przemówienia Damrosch wspomniał, że wśród obecnych na ówczesnym debiucie był mały chłopak. W czasie przerwy zwrócił się tenże do matki i spytał ją: „Mamusiu, czy jeśli będę wytrwale ćwiczyć, zdołam kiedyś tak grać jak on?" Pytającym był nie kto inny jak obecny prezydent Stanów Zjednoczonych Franklin Delano Roosevelt, od którego jubilat otrzymał odręczne pismo z życzeniami serdecznymi.

Aby uczcić pamięć swego b. profesora, przyjaciela i mistrza, słynnego kompozytora Antoniego Rubinsteina, Hofman, wprowadzony na scenę przez Damroscha, wykonał po mistrzowsku jego koncert fortepianowy w D-mol. Świetnie akompaniowała artyście orkiestra złożona z najlepszych muzyków

Ameryki, przybyłych specjalnie na tę uroczystość do Nowego Yorku. Dla lepszego zrozumienia pietyzmu Hofmana należy nadmienić, iż był pierwszym wykonawcą tego koncertu w Hamburgu dnia 14 marca 1894 r., podczas gdy kompozytor Antoni Rubinstein dyrygował. 8 miesięcy później zmarł Rubinstein nagle na udar serca.

Następnie wykonał Hofman szereg arcydzieł Chopina (balladę G-mol, nokturn Es-dur, walc As-dur, andante spianato, wielki polonez i wiele innych), wprowadzając słuchaczy w świat baśni, w krainę polskich marzeń i uniesień.

Na zakończenie odegrał wirtuoz swoją własną kompozycję „Chromaticon", utwór bardzo ciekawy o nowoczesnej konstrukcji, odznaczający się pięknym tematem i oryginalnością ujęcia oraz orkiestracji. Hofman ukazał się nie tylko jako niezrównany oddawca, lecz również jako poważny kompozytor.

Po koncercie nastąpił recital naddatków. Nikt z obecnych nie opuszczał sali. Frenetycznym oklaskom nie było końca. Artysta nie dał się prosić i zasiadł do fortepianu.

Święto złotych godów polskiego wirtuoza przyćmione zostało jednym tylko faktem. Jego sędziwa matka, 87 letnia staruszka, nie mogła przybyć z Polski na koncert z powodu podeszłego wieku. Nie mogła być świadkiem triumfu syna, który — by choć w części wynagrodzić jej i sobie zawód — polecił wszystkie odegrane przez niego utwory nagrać na płyty gramofonowe, na jakich uwieczniono również burzę oklasków, i przesłać natychmiast do Ojczyzny dla umiłowanej Mateczki.

W lożach zajęli miejsca ambasador R. P. Jerzy Potocki, gubernator Lehman, prezydent miasta La Guardia, najsłynniejsi artyści z Ameryki i Europy.

Cały dochód z jubileuszowej imprezy, wynoszący przeszło 22 tysięcy dolarów, przeznaczył mistrz na fundusz dla bezrobotnych muzyków.

27. XII. 1937 r. (Inż. Ryszard Sznajder)

KONKURSY

Międzynarodowy konkurs pianistów w Bruksell. Fundacja Królowej Elżbiety, która urządza corocznie konkurs pianistów ogłosiła swoje plany na rok bieżący. W dniu 19 maja jako w rocznicę śmierci Ysaya, odbędzie się konkurs pianistów przy czym uczestnicy konkursu muszą mieć ukończone 15 lat oraz nieprzekroczony 30 rok życia.

Międzynarodowy konkurs muzyczny we Wiedniu, postanowiły urządzić austriackie Ministerstwo Oświaty, gmina miasta Wiednia w łączności z Komitetem uroczystości Państwowej Akademii Muzyki i Sztuki. Konkurs muzyczny będzie częścią składową programu t. zw. Wiedeńskich Tygodni 1938 r.

Konkurs ten odbędzie się w czasie od 27 maja do 14 czerwca 1938 r. Na program produkcji muzycznych złożą się, koncerty fortepianowe, śpiew oraz koncert na instrumentach dreszano-dętych.

JUBILEUSZE I ROCZNICE

140 rocznicę powstania polskiego Hymnu Narodowego — obchodziła w Rzymie Organizacja kulturalna im A. Mickiewicza w sposób bardzo uroczysty. Wiadomo, że polski Hymn narodowy „Jeszcze Polska nie zginęła" powstał na ziemi włoskiej w roku 1797 w kwaterze Generała Legionów Dąbrowskiego. W obecności ambasadora Polski i przedstawicieli władz włoskich przemówił Prezes Organizacji im. A. Mickiewicza, Leonard Kociemski, poświęcając słowa wspomnienia autorowi tekstu, Józefowi Wybickiemu i kompozytorowi ks. Michałowi Ogińskiemu, którego grób mieści się w kościele Santa Croce we Florencji.

WOLNE POSADY.

Nowozałożona orkiestra Kolejowego Przysposobienia Wojskowego w większym mieście, poszukuje do natychmiastowego objęcia posad:

kilkunastu instrumentalistów-solistów wszystkich głównych instrumentów drewniano i metalowo-dętych.

Pierwszeństwo mają muzycy, grający na instrumentach smyczkowych jako pobocznych.

Szczegółowe oferty należy kierować do Administracji „ORKIESTRY" z dołączeniem dwóch znaczków po 25 gr. na odpowiedzi.

OD ADMINISTRACJI.

Czas odnowić prenumeratę za I. kwartał 1938 r. oraz wyrównać ewentualne zaległości.

Administracja przypomina, iż prenumerata ulgowa zniżkowa „ORKIESTRY" obowiązuje **tylko w przedpłacie** ponadto zwraca Administracja uwagę P. T. na **bezpłatne premie** dla **rocznych** prenumeratorów, opłacających z góry roczną przedpłatę.

WOLNE POSADY

Orkiestra 72 p. p. przyjmie na etat podoficerów zawodowych lub nadterminowych:

kornecistę
klarnecistę
barytonistę
basistę
i pianistę.

Zgłoszenia kierować pod adresem:
por. Więckowski kplm. 72 pp.

Orkiestra 32 p. p. przyjmie na etat podoficera nadterminowego lub zawodowego:

kornecistę I b — solistę.

Pożądany jest poboczny instrument smyczkowy.

Kandydat obowiązany jest zgłosić się do Orkiestry 32 p. p. celem poddania się próbie muzycznej.

POSAD POSZUKUJĄ

Organista-kapelmistrz poszukuje posady.
Zgłoszenia kierować pod adresem:
Stanisław Trefon, Będzin ul. Małobądzka 5.

Czytaj „ORKIESTRĘ"!

DANCING! GRA WESOŁO JAZZBAND!
GOŚCIOM W TAŃCU DECH ZAPIERA,
BO PRAWDZIWA ROZKOSZ SŁUCHAĆ
INSTRUMENTÓW OD NEGERA!

AKORDEON! TON NIEBIAŃSKI
DŹWIĘKIEM SIĘ DO DUSZY WDZIERA,
GDYŻ INSTRUMENT TEN POCHODZI
Z ZNANEJ FIRMY: J. NEGERA!

I KONCERTÓW SAKSOFONU
SŁUCHAĆ BIERZE RADOŚĆ SZCZERA,
BO SAKSOFON TEGO TONU
KUPISZ TYLKO U NEGERA.

DOBRZE TANIO I NA SPŁATY,
GDY CIĘ CHĘTKA KUPIĆ ZBIERA
TO NAPISAĆ CHCIEJ NATYCHMIAST
POD ADRESEM J. NEGERA.

WIĘC ZAMÓWIĆ SIĘ ODWAŻCIE
KONCERTANCI! RADA SZCZERA!
PRZEMYŚL! SMOLKI 11!
TYLKO W FIRMIE J. NEGERA.

PRZYJMUJĘ

POŻYCZKI PAŃSTWOWE

po kursie nominalnym
zł 100 = za zł 100
przy zakupnie na spłaty
AKORDEONU lub saksofonu.

Okres czasu przyjmowania pożyczek państwowych po kursie nominalnym jest ograniczony.

Dla P. T. orkiestr wojskowych, WPanów Podoficerów zawodowych oraz orkiestr państwowych, samorządowych, Związków Strzeleckich i fabrycznych specjalne udogodnienia w spłatach przy zakupnie instrumentów.

ADRESOWAĆ PROSIMY:

JÓZEF NEGER

Fabryczna Dostawa Instrumentów Muzycznych
Przemyśl — Skrytka pocztowa 51.

KSIĄŻECZKI MARSZOWE różnych systemów z bardzo dobrego papieru nutowego pierwszorzędnie oprawionego w najlepszą ceratę

poleca

JÓZEF NEGER

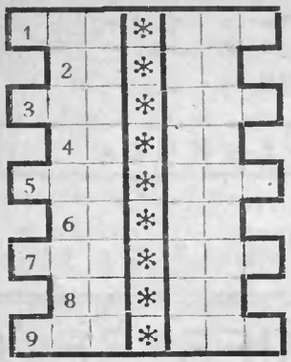
PRZEMYŚL,
SMOLKI L. 11.

						Cena
Nr	8	System	8 linj. obj.	48 str. b. dobry pap. kraj.	zł.	1.10
„	10	„	10 „ „	48 „ „ „ „ „	„	1.10
„	9	„	9 „ „	48 pap. wied. Eberlego	„	1.30

Przy zamawianiu należy zapodać Nr i cenę książeczek.

NAJLEPSZE
STROIKI RĘCZNEJ ROBOTY
PO CENACH ZNIŻONYCH

POLECA!
JÓZEF NEGER
PRZEMYŚL, SKRYTKA POCZT. 51.
UL. SMOLKI 11.



LOGOGRYF MUZYCZNY ułożył I. MONAS (Zaleszczyki)

1. Słynny muzyczny wydawca mediolański.
2. Znana opera niemiecka (1847)
3. Opera Wagnera (w oryginalnym brzmieniu)
4. Kompozytor włoski (opera „Mefisto")
5. Współczesny kompozytor hiszpański
6. Szybki pasaż, bardzo prędka gama (w jęz. obcym)
7. Francuski pianista-wirtuoz i kompozytor
8. Żart muzyczny, operetka komiczna w jednym akcie
9. Dziwacznie, dowolnie, według upodobania

Litery, oznaczone gwiazdkami, czytane z góry na dół, dadzą rozwiązanie.

Wizytówki muzyków ułożył I. Monas (Zaleszczyki)

ERNST KALICA	O. CETNARSKI

Czym są ci panowie?

Za trafne rozwiązanie Logogryfu Muzycznego oraz Wizytówek Muzyków, przeznacza Administracja „Orkiestry" trzy nagrody:

1) tuzin stroików ręcznego wyrobu do klarnetu B — Francka
2) ustnik do klarnetu lub kornetu
3) szkoła do skrzypiec.

W miejsce powyższych nagród można otrzymać inne równowartościowe przybory muzyczne, wzgl. papier nutowy lub też utwory muzyczne.

Termin nadsyłania rozwiązań upływa z dniem 20 lutego 1938 r.

W losowaniu mogą wziąć udział jedynie prenumeratorzy, którzy wyrównali prenumeratę za pierwszy kwartał 1938 r.

Czytajcie i prenumerujcie „ORKIESTRĘ"!

Czy wszyscy Twoi znajomi abonują „ORKIESTRĘ"?

Sprawdź i pozyskaj nowych abonentów. — Za każdego zwerbowanego nowego abonenta rocznego po wpłaceniu prenumeraty rocznej, otrzymasz jako dotychczasowy prenumerator kwartalny bezpłatny abonament.

(W tym miejscu wyciąć i przesłać pocztą)

Do Administracji Miesięcznika muzycznego „ORKIESTRA"
PRZEMYŚL, Smolki 11 Skrytka pocztowa 72.

Zamawiam niniejszym aż do odwołania miesięcznik muzyczny „ORKIESTRĘ" w prenumeracie rocznej.

Prenumeratę w wysokości zł. _____ przekazuję równocześnie czekiem P. K. O. Nr 411.200.

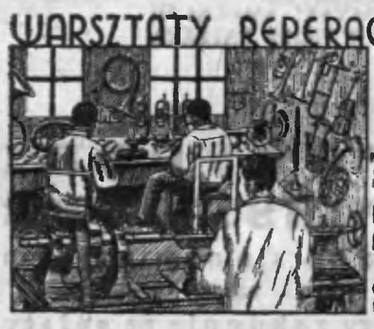
Imię i nazwisko _____

Zawód _____

Dokładny adres _____

_____
podpis

Kto pozyskał? (imię, nazwisko, adres) _____
(przesłać w kopercie jako druk; opłata 5 gr.)



NAJTAŃSZE ŹRÓDŁO ZAKUPU

SKÓR DO BĘBNÓW

KRAJOWEGO WYROBU.

średnica	36	do	42	cm. . . .	zł. 4·50
„	45	„	55	„ . . .	„ 6·—
„	60	„	70	„ . . .	„ 14·—
„	75	„	90	„ . . .	„ 16·—

JÓZEF NEGER

PRZEMYŚL — Smolki 11. Skrytka poczt. 51.

WYDAWCA: SPÓŁKA WYDAWNICZA — — — — ODPOWIEDZIALNY REDAKTOR: JÓZEF NEGER.
Z DRUKARNI „NOWOCZESNEJ" W PRZEMYŚLU, PLAC CZACKIEGO 10.

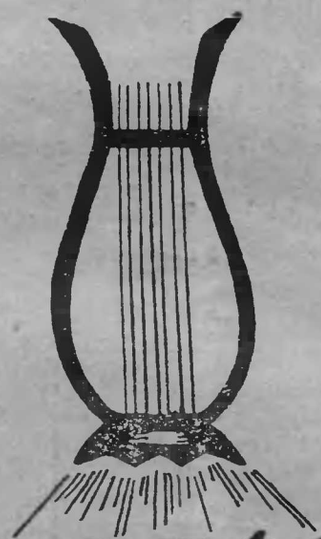
Opłatę pocztową uiszczono ryczałtem.

NR 2 (83) LUTY-MARZEC-KWIECIEŃ 1938 r. ROK IX

ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

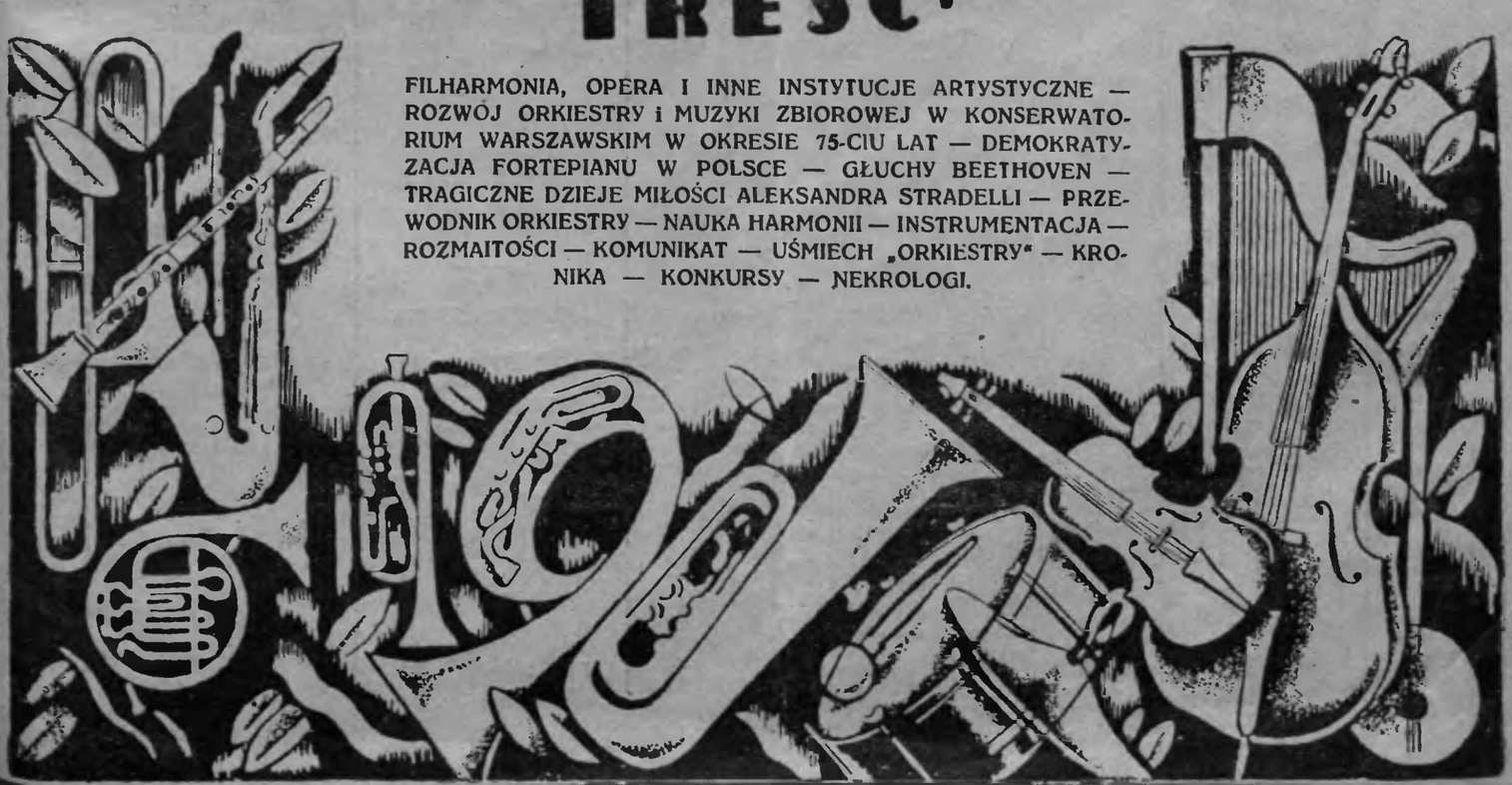
POŚWIĘCONY KRZEWIENIU KULTURY MUZYCZNEJ WŚRÓD ORKIESTR I TOWARZYSTW MUZYCZNYCH W POLSCE



WPani
Józefa Donichtowa
właś.szkoły muz.
Sambor
ul.Batorego 5.

TREŚĆ:

FILHARMONIA, OPERA I INNE INSTYTUCJE ARTYSTYCZNE — ROZWÓJ ORKIESTRY i MUZYKI ZBIOROWEJ W KONSERWATORIUM WARSZAWSKIM W OKRESIE 75-CIU LAT — DEMOKRATYZACJA FORTEPIANU W POLSCE — GŁUCHY BEETHOVEN — TRAGICZNE DZIEJE MIŁOŚCI ALEKSANDRA STRADELLI — PRZEWODNIK ORKIESTRY — NAUKA HARMONII — INSTRUMENTACJA — ROZMAITOŚCI — KOMUNIKAT — UŚMIECH „ORKIESTRY" — KRONIKA — KONKURSY — NEKROLOGI.



CZY W. Panu (P. T.) wiadomo, że miesięcznik muzyczny „ORKIESTRA“ przyznaje prenumeratorom opłacającym wprost w Administracji z góry roczną prenumeratę szereg bezpłatnych premij? a to: przybory muzyczne, książki muzyczne, nuty, instrumenty muzyczne, m. in. ☞ SAKSOFON — AKORDEON ☜

DLATEGO powinien W. Pan (P. T.) niezwłocznie zgłosić roczną prenumeratę.

BEZPŁATNE PREMIE dla rocznych prenumeratorów:

1). ½ tuzina dobrych stroików klarnetowych,
2). szczoteczka do klarnetu,
3). naciąg dobrych strun do skrzypiec,
4). kamerton widełkowy
5). podbródek do skrzypiec
6). 20 arkuszy pierwszorzędnego papieru nutowego.

Niezależnie od tych premij każdy 25 i 50 prenumerator z pomiędzy wpłacających z góry roczną prenumeratę, otrzyma do wyboru:

1 ustnik klarnetowy lub 1 ustnik kornetowy,
względnie smyczek do skrzypiec,

Setny, dwóchsetny, trzechsetny, czterechsetny prenumerator otrzyma do wyboru:

futerał do skrzypiec lub do klarnetu, względnie fletu lub kornetu.

Pięćsetny prenumerator otrzyma:

skrzypce ze smyczkiem, lub gitarę względnie inny instrument wartości 80 zł.

Tysięczny prenumerator otrzyma:

kornet, klarnet lub inny instrument wartości 160 zł.

Dwutysięczny prenumerator otrzyma:

saksofon Alt Es poniklowany z futerałem i przyborami wartości 360 zł.

Trzytysięczny prenumerator otrzyma:

akordeon z futerałem wartości 450 zł.

Korzystaj więc z bezpłatnych premij i wpłać natychmiast roczną prenumeratę.

CIĄG DALSZY SPISU PRENUMERATORÓW

którzy wpłacili roczną przedpłatę i otrzymują bezpłatną premię.

UWAGA! Prenumeratorzy, których piąta kolumna oznaczona jest * zechcą natychmiast wybrać premię w myśl powyższego ogłoszenia.

L. p.	Dzień wpłaty	IMIĘ i NAZWISKO	Miejscowość	Premia i data wysłania
329	18/I 1938 r.	Orkiestra K. P. W.	BYDGOSZCZ	*
330	18/I 1938 r.	Stanisław Biczel Szk. Uzb. 1 komp.		*
331	19/I 1938 r.	Ochotn. Straż Pożarna S. A. Fabr. Portland Cementu	SZCZAKOWA	*
332	21/I 1938 r.	Władysław Żychowicz	KRAKÓW	*
333	24/I 1938 r.	Antoni Słomak	DĄBROWA GÓRNICZA	*
334	29/I 1938 r.	8 Pułk Strzel. Konnych		*
335	30/I 1938 r.	Zygmunt Mikiel st. wachm. 5 p. Uł.		*
336	30/I 1938 r.	Orkiestra 21 p. Ułanów		*
337	4/II 1938 r.	Hipolit Zielnica	CHOROŃ p. Poraj	*
338	5/II 1938 r.	Roman Heising	POZNAŃ	*
339	12/II 1938 r.	Ochotn. Straż Pożarna „Pluszownia“	KALISZ	*
340	13/II 1938 r.	Julian Kutt Wytw. P. F. W. T.	MONASTERZYSKA	*
341	17/II 1938 r.	Józef Turony	BROSZNIÓW p. Krechowice	*
342	17/II 1938 r.	Kazimierz Wójcik por. kplm. 18 p. p.		*
343	17/II 1938 r.	Władysław Słowik st. sierż. ork. 18 p. p.		*
344	17/II 1938 r.	Ferdynand Antkiewicz sierż. ork. 18 p. p.		*
345	17/II 1938 r.	Stanisław Mensfeld sierż. ork. 18 p. p.		*
346	17/II 1938 r.	Leon Sokoler sierż. ork. 18 p. p.		*
347	24/II 1938 r.	Stanisław Pingot	PIOTRKÓW TRYB.	*
348	4/III 1938 r.	Bronisław Bardel	TARNÓW	*

(Dalszy ciąg nastąpi).