Nr 3 (84) Listopad 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 pojedynczego egzemplarza 80 gr
Konto PKO Kraków Nr 411·200

Redaktor naczelny
Prof. dr JÓZEF 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

ARTYSTA, SZTUKA i PUBLICZNOŚĆ.

Czy baśniarz — tak raz pytano — siedzi przy drodze i zmyśla swe baśnie, a przypadek napędza na drogę ludzi, którzy słuchają? Czy raczej dzieje się tak, że opowiada dla tych, którzy się w okół niego gromadzą? Przenosimy to pytanie na stosunki muzyczne: czy pierwszym zjawiskiem jest to, że się wykonuje np. dziewiątą symfonię, a drugim, że ktoś siedzi na sali podczas tego wykonania; czy powinno być tak, że wykonuje się dzieło dla tych, którzy przychodzą je słuchać? Odpowiedzi na to pytanie nie ma. Ale przecież się na nie odpowiada: przez problematyczność, która tworzy podstawę naszego życia muzycznego. Nieszczęściem naszego życia muzycznego jest właśnie to, że pytanie stawiamy w sposób odwrotny, więc odpowiedź jest fałszywa.

Muzyka ma jak każda sztuka funkcję aktywną i pasywną: powstaje, robią ją i wywołuje skutek. Jej powstanie to sprawa artysty; jej skutek zaś sprawą tych, którzy udział biorą czynnie lub biernie w odtworzeniu dzieła sztuki. Między artystą a publicznością stoi — wiążąc i dzieląc — dzieło; po jednej stronie stoi artysta, po drugiej publiczność. Czy artysta ma się kierować żądaniem publiczności, czy publiczność wolą artysty? To jest problem muzyki i wszelkiej sztuki.

Według niektórych, publiczność nie powinna się troszczyć o artystów, ani artysta o publiczność. Artysta, powiadają, w dziele swym rozmawia ze sobą lub z Bogiem. Ale podsłuchiwać taką rozmowę, przecie to najwyższa niedyskrecja. A gdyby tak ktoś miał całkiem szczególne obrzędy religijne, zapraszał do ich odbycia widzów czy słuchaczów i — o szczycie bezwstydności! — pobierał jeszcze opłatę za wstęp? Tu więc nie może istnieć żadne: z jednej strony — z drugiej strony; z jednej strony artysta, który tworzy dla siebie, dla Boga czy dla sztuki, z drugiej strony publiczność, która posługuje się dziełem sztuki dla swej przyjemności. Sztuka jest dla publiczności albo jej nie ma. A jeżeli jest już dla publiczności, to musi być taką, żeby nią rzeczywiście była — rzeczywiście właśnie dla tych, dla których jest i na których ma działać.

„Ażeby sztukę dokładnie zdefiniować, musi się przede wszystkim przestać uważać ją za środek dla wywołania przyjemności, musi się ją uważać za jeden z warunków życia ludzkiego. Jeżeli w ten sposób będziemy się zapatrywać na sztukę, musimy spostrzec, że sztuka jest jednym ze środków, który łączy ludzi między sobą. Sztuka jest czynnością ludzką, która polega na tym, że człowiek świadomie przez pewne zewnętrzne znaki — przez ruchy, linie, barwy, tony, słowa — komunikuje innym uczucia, które odczuwa, tak że inni ludzie zarażają się tymi uczuciami i je również przeżywają".

Tylko 70-letni Tołstoj mógł znaleźć tak trzeźwe i słuszne słowa o sztuce. Niestety brak im słuszności w stosunkach dzisiejszych.

Lecznictwo psychoanalityczne postępuje w ten sposób, że naprowadza pacjenta do „wygadania" tego, co mu dolega. „Gdy raz obraz powstanie w wspomnieniach, to chory twierdzi, że w tym stopniu staje się niewyraźny, w którym postępuje jego opisanie. Chory niejako niszczy go przy wysłowieniu". Tak powiada Freud. Zaś Tołstoj mówi: „i ciekawe, że gdy o potędze mego uczucia mówiłem z taką swadą, czułem jak uczucie to malało". A więc oswobodzenie z uczucia przez jego głoszenie; sztuka jako spowiedź. „Co mam w sercu musi wyjść na zewnątrz i dlatego piszę" powiedział Beethoven. Nie można tego jaśniej wyrazić.

Przyjmijmy, że nie ma sztuki: miasta bez teatrów i koncertów, bez muzeów i wystaw, w architekturze, budynkach i ulicach tylko trwarda celowość, ściany bez ozdób, żadnych rysunków ani wzorów na firankach i kilimach, żadnych wierszy ani pieśni; żadnej muzyki, nawet nie ton trąbki sygnałowej; żadnej literatury, nawet nie anegdota dowcipna. Czego brakłoby nam w takim świecie bez sztuki? Piękna? Chyba nie. Bo piękno istniało by w życiu i przyrodzie. Sztuka wcale nie jest „pięknem".

Na ulicy widzimy setki przeciętnych, tuzinkowych twarzy; ale nie widzimy ich, bo niepatrzymy na nie. Stoimy przed namalowaną twarzą

tuzinkową i widzimy ją, przeżywamy: twarz tuzinkowa czyli przeżycie codziennego, przeciętnego życia; ludzka zwykłość, ale jako — przeżycie. W każdej chwili życia mamy setki przeżyć, jedno goni za drugim, ale spływają po nas prawie bez wrażenia. W sztuce mamy jedno, ściśle określone przeżycie i oddajemy mu się niepodzielnie ze skupieniem. Sztuka to skoncentrowane, skondensowane, abstrahowane poczucie życia.

Czego więc nam zabraknie w świecie bez sztuki? Poczucia życia! To nie znaczy, iż nie będziemy czuli życia; tylko jeden nie będzie wiedział o uczuciu drugiego. Artysta w tym wypadku jest wielkim pośrednikiem. Nie musi tego czynić świadomie, wręcz przeciwnie nie wie wcale o tym, że to czyni.

Społeczeństwo ludzkie potrzebuje sztuki i sztuka istnieje tylko w stosunkach ludzkiego społeczeństwa. Choć jeszcze nie udowodniono, że artysta tworzy dla ludzkiej społeczności. Ale czy w rzeczywistości trzeba na to dowodu?

Wolno więc żądać, by każde dzieło muzyki, (by nie wykraczać po za granice naszych głównych zainteresowań) miało odpowiednią publiczność. Publiczność, do której twórca dzieła zwracał się podczas pisania, choć nic o niej nie wiedział. Innymi słowy: każde dzieło ma przemawiać do tych, do których przemawiać powinno. Według woli twórcy; a wola jego działa w tym dziele jak „posthypnotyczny rozkaz". Brak tego stosunku między twórcą, tworzywem i odbiorcą to podstawowe zło, to choroba tocząca nasze życie muzyczne.

A gdzie leży wina? Historia i doświadczenie uczy, że nie u twórcy ani w jego twórczości, bo zawsze rozłam między słuchaczem a twórcą istniał w chwilach powstawania nowych wartości i nowych środków wyrazu. Ale normalnie rozłam ten znikał szybko, podczas gdy dziś pogłębia się coraz silniej. Sprawie tej poświęcimy szczegółowe rozstrząsania.

Dr. M. Papierman (Warszawa)

PIEŚŃ POLSKIEGO MORZA.

...„Płomień rozgryzie malowane dzieje,
skarby mieczowi spustoszą złodzieje,
pieśń ujdzie cało"...

Adam Mickiewicz

Po odzyskaniu niepodległości i wolnego dostępu do morza, uwaga polskiego świata uczonego skierowała się ku tym połaciom ziem polskich, które ongiś stanowiły kolebkę państwa polskiego, a skazane złowrogim wyrokiem dziejów na długoletnią niewolę, ucierpiały w wielkim stopniu od najeźdzcy, który wszelkimi siłami starał się zdławić w tym kraju wszystko co polskie. Lecz nie udało mu się. Po długich latach niewoli ziemia pomorska została złączona z Macierzą, wnosząc do wspólnego skarbca kultury narodowej starą mowę i pieśń swego ludu.

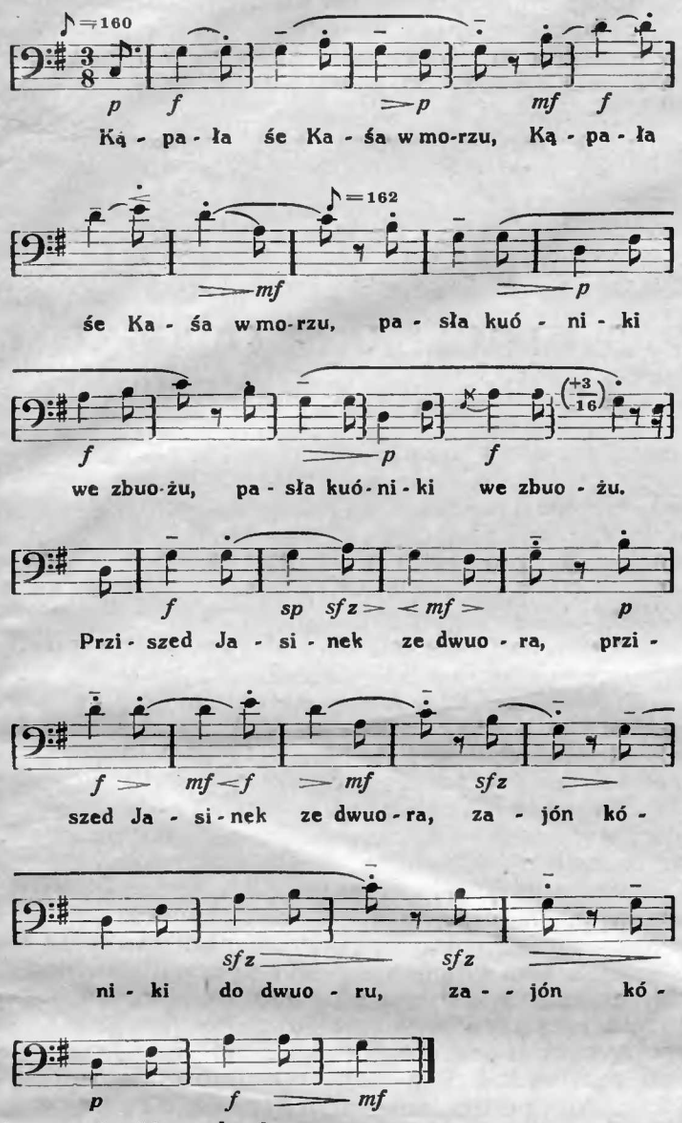
Do niedawna jeszcze pieśni ludu pomorskiego były ogółowi polskiej inteligencji mało znane lub zgoła nieznane. W zbiorze Kolberga („Pieśni ludu polskiego") pochodzącym z połowy ubiegłego stulecia znajdujemy zaledwie 18 pieśni pomorskich. To też współcześni muzykologowie zwrócili uwagę na ten zaniedbany odcinek polskiej pieśni ludowej. W roku 1932 prof. Łucjan Kamieński podjął w tym celu wyprawę w teren, owocem której jest imponujący zbiór pieśni z Kaszub południowych[1]). W obszernym wstępie do tego zbioru przedstawia nam autor dotychczasowy skąpy stan badań nad pieśniami pomorskimi, opisuje swoją wyprawę w teren, po czym szeroko omawia zasady, jakimi się kierował przy niniejszej publikacji. W wydaniu pieśni autor dążył do możliwie największej wierności i dokładności, uwzględniając tę zasadę już przy wyborze okazów, mających w rezultacie złożyć jak najwierniejszy obraz współczesnego śpiewu ludowego w badanym regionie. Autor uwzględnił wszystko co lud wiejski śpiewa tak z tradycji pamięciowej jak i ze śpiewników. Uwzględnia przede wszystkim pieśni notorycznie starodawne, na drugim zaś miejscu umieszcza te, które weszły w tradycję niewątpliwie dopiero w ostatnich pokoleniach. Poza tym włączył też autor do tej serii kilka melodyj instrumentalnych bez słów, wychodząc z tego założenia, że melodie ludowe łączą się normalnie z jakimiś słowami, tylko często instrumentaliści słów tych poprostu nie pamiętają. W oddzielnych rozdziałach poddaje autor gruntownej analizie techniczną stronę opracowania pieśni. Omawia więc zasady pisowni muzycznej, wysokość tonów, tempo i rytm, należące do powszechnych właściwości śpiewu ludu polskiego, tempo rubato, oraz dynamikę i artykulację. W końcu przeprowadza paralelę między gwarą a śpiewem i poświęca osobny rozdział pisowni słów.

Całość publikacji zawiera 285 pieśni i według treści składa się z 7 części. Część pierwsza obejmuje pieśni obrzędowe (dożynki, wesele, sobótka, kolęda), część druga śpiewane opowieści (dumy wojenne, dumy z życia powszedniego, różne historie budujące, wesołe i złośliwe), część trzecia pieśni liryczne (niedole i smutki miłosne, pieśni sieroce, pieśni zalotne), część czwarta pieśni żartobliwe i satyryczne (umizgi na wesoło, cenzura kobiet, cenzura mężczyzn, wesołe małżeństwa, Niemcy i Żydzi), część piąta pieśni różnych zawodów i stanów (pieśni żołnierskie, pieśni rolników i pasterzy, młynarzy, rybaków, szewców, dziadów, złodziei i dzieci), część szósta pieśni, przyśpiewki, i tańce do hulanki i zabawy, część siódma pieśni kościelne.

Typową i popularną piosnkę kaszubską z cyklu „historie budujące, wesołe i złośliwe" podaję w zbiorze aż w czterech werejach przytaczam dla przykładu:

[1]) Wydawnictwo Instytutu Bałtyckiego: Łucjan Kamieński, Pieśni ludu pomorskiego. I. Pieśni z Kaszub południowych. Toruń 1935 str. XII i 357 i 1 nl.

„Kąpała się Kasia w morzu".
(wersja Przytarska).



Kąpała śe Kaśa w morzu,
kąpała śe Kaśa w morzu,
pasła kuóniki we zbuożu,
pasła kuóniki we zbuożu,

Dawała mu dwa talari,
jeden nuowi, drugi stari.
A uón tich talarów ńe chcał
ino z Kas'o nocka spac chcał.

Naraz s'a stara zerwała
na starèguo zawołała:
„Wstawj stari, ach muój Buoże
buo u Kasi ktuos w kuomuorze".

„Już tu ze mno wjele spali
a gdową mńe ńe nazwali.
A tis, co spał na guodzina
już mńe ńemasz za dz'ewczina".

Prziszed Jaśinek ze dwuora,
prziszed Jaśinek ze dwuora,
zajón kóńiki do dwuoru,
zajón kóńiki do dwuoru.

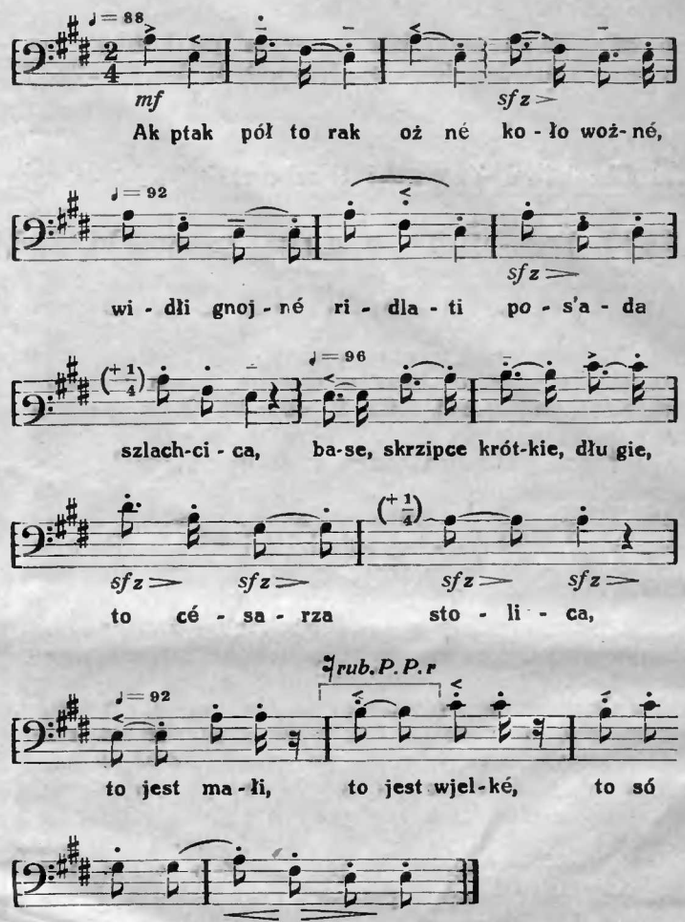
Przińdz'esz, Jas'u, ku wieczuoru
bąd'e uotwarta kuomuora.
A jak przińdz'esz, lekko stąpaj
puodkuóweczko ńe zabrzokaj,
buo tam starzi leżo w ciszi
jak s'ą ruszi, tuo usłiszo.

Ńèż tèn stari z wèrów rusził [1])
już Jaśinek uoknèm skocził.
A jak skuocził, tuo s'a rosmjał:
„Dz'ąki Buogu, żem sa wispał"
Zuostań z Buogèm, Kas'u druoga
ja kawalér, a ti gdowa".

[1]) Znaczenie słów: neż — zanim, z werów — z łóżka ak — hak, półtorak — 5 fenigów niem. (półtora grosza), ożne — oś, widłi gnojne — widły zwykle do gnoju, widłi ridlati — rydel, pos'ada — posiadanie, własność.

Charakterystyczną jest śpiewka należąca do pewnej regionalnej gry muzycznej, która występuje pod nazwą „kaszubskie nuty":

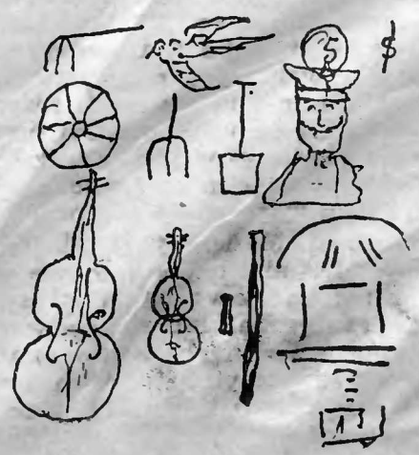
Kaszubskie nuty.



Ak, ptak, półtorak, ożnè,
koło woźnè,
widłi gnojè, ridlati,
pos'ada szlachcica,
base, skrzipce krótke, długe,
to cesarza stolica,
to jest małi, to jest wjelkè,
to só instrumenta wszelkè.

To só aki, to só ptaki,
to só pruske półtoraki.

Autor w następujący sposób objaśnia znaczenie tej piosenki oraz należące do niej znaki i obrazki: ...„Któryś z uczestników wesela czy innej zabawy rysuje kredą na jakiejś odpowiedniej płaszczyźnie, np. na drzwiach, znaki wyobrażające wszystkie te przedmioty, które zachodzą



w śpiewce... Wskazując kijem pokolei na poszczególne symbole, malarz-praecentor intonuje przynależne odcinki pieśni, a na jego skinienie wpada całe towarzystwo według „nuty", którą on wskaże. Kompetencje dyrygenta są przy tym bardzo szerokie. Może on przydzielać sobie i chórowi odcinki krótsze lub dłuższe, może alternować w równych etapach lub nawracać po każdym kolejnym odcinku do początku pieśni, tak, że strofy stają się co raz dłuższe, może przewracać kolejność obrazków, skakać po tablicy w najróżniejsze sposoby, co sprawia dużo zabawy i nadaje piosence formę co raz to inną. Nigdy jednak nie obędzie się bez licznych powtórek, które rozszerzają tę krótką śpiewkę do sporych rozmiarów"...

Przebogata jest zaiste fantazja ludu i warto się z pieśniami pomorskimi bliżej zapoznać.

Dr Stanisław Zetowski (Kraków).

JAN DERKA, ZAPOMNIANY ORGANIZATOR POLSKICH ORKIESTR KAWALERYJSKICH z CZASÓW KRÓLESTWA KONGRESOWEGO.

W Słowniku muzyków W. Sowińskiego wiadomości o Janie Derce, organizatorze orkiestr kawaleryjskich z czasów Królestwa Kongresowego, redukują się do następującej zwięzłości: „Derka jeden z dobrych dyrektorów muzyk wojskowych. Znał się na instrumentach dętych. Umarł w 1831 r. w Warszawie". Zdaje się, że niewiele więcej wiedział i wie o Derce dzisiejszy ogół muzyczny, który nie ma sprzyjających okoliczności i nie dysponuje nadmiarem czasu na szperanie po bibliotekach i żmudne kolekcjonowanie, nieraz trwające kilka lat rozstrzelonych wiadomości, zwłaszcza że i encyklopedie czechosłowackie o Derce milczą. A jednak wdzięczna potomność za wprowadzenie do polskiego życia muzycznego pewnych nowości powinna nieco bliżej zająć się Derką i naświetlić w miarę możności i dostępnych źródeł jego rolę w polskim życiu muzycznym. Źródeł tych jest niewiele. Po największej części krótkie przygodne wzmianki w dawnych pismach codziennych. Może nieco materiału — a wartoby go zdobyć — dorzuciłyby archiwalia wojsk Królestwa Konresowego, niestety dla nas niedostępne. Mimo przypuszczalnej luki badawczej materiał, który zdołaliśmy dotąd wyszukać, uznaliśmy już za zupełnie wystarczający nie tylko dla wzbogacenia znacznego w stosunku do dotychczasowego ubóstwa wiedzy o tym bądź co bądź zasłużonym organizatorze muzycznym ale i dla naszkicowania sylwetki Derki.

Na imię mu było Jan (Kurier Warsz. 1822/232), czego Sowiński nie podaje. Pochodził z Czechosłowacji. Był więc obcokrajowcem, jednym z wielu muzyków, którzy w poszukiwaniu znośnych warunków bytowania zawędrowali do Polski, gdzie dość silnie pulsujące podówczas życie muzyczne potrzebowało twórców i odtwórców w braku rodzimych reprezentantów i darzyło zwabionych przybyszów doskonałymi wprost warunkami pracy i egzystencji. To też nic dziwnego, że wielu przybyszów zaaklimatyzowało się tutaj całkowicie i z wdzięczności za przemiły azyl poświęciło całą swą aktywność dojrzałą polskiemu życiu muzycznemu.

Derka urodził się w r. 1792. Miejscowości urodzenia, niestety, nie udało nam się wykryć. Zapewne w Czechosłowacji odbył systematyczne studia muzyczne, które wyposażyły go w duże kwantum wiedzy fachowej i pozwoliły mu uchodzić później za autorytatywnego znawcę pewnych kwestyj muzycznych. Że musiał istotnie okazać duże zdolności muzyczne, zespolone z umiłowaniem pracy, oparte na teoretycznej wiedzy muzycznej, jako na podglebiu twórczym, wymownie poświadcza fakt, że młodemu stosunkowo Derce, liczącemu niespełne 25 lat, powierzono organizacje orkiestr kawaleryjskich w pierwszych latach istnienia Królestwa Kongresowego.

Organizacji wszystkich wojskowych orkiestr dokonywano na wzór niemiecki. C. F. Haase, mianowany dyrektorem wszystkich muzyk pułków piechoty w Kongresówce zajął się specjalnie orkiestrami piechoty. Przede wszystkim powiększył ich składy od 50 — 80 muzyków (Sowiński Słownik XIV Muzyka Wojskowa), wyposażył orkiestrantów w doskonałe (ostatni wyraz techniki) jak na owe czasy instrumenty, dokładał intensywne starania do doskonalenia orkiestrantów w rzemiośle (nawet z zagranicy powoływał wybitniejszych instrumentalistów), co w ostatecznym bilansie walnie przyczyniło się do podniesienia artystycznych walorów produkcji. Haase przy tych organizacyjnych pociągnięciach współpracował ściśle z Derką, za którego inicjatywą wprowadził do orkiestr piechoty nowe trąbki t. z. trompettes aclef (Sowiński Słownik XIV). Organizacja dokonywała się dość szybko, bo szczęśliwym zbiegiem okoliczności napotykała na pełnych zrozumienia dla nowości i energicznych kapelmistrzów poszczególnych pułków piechoty, jak np. Jana Kaszewskiego w 4 p. p. l. (twórcę pramelodii do hymnu Boże coś Polskę), Czepiewskiego w I p. strz. p. i tp. Nadto jak głosi Józef Elsner w teoretycznym traktaciku O muzyce wojskowej i jej użytku, opublikowanym przez nas w „Orkiestrze" w nr. 63 i 67, który zapewne w pewnym pozostaje związku z przeprowadzoną reorganizacją orkiestr — dowódcy pułków nie szczędzili żadnych wydatków dla utrzymania muzyk pułkowych w stanie jak najświetniejszym (np. jen. Szembek).

Przeorganizowanie orkiestr kawalerii spadło wyłącznie na barki Derki. Wykazał on na tym polu dużą samodzielność, bo — jak podaje Kurier Warsz. (1822/232) — własnym pomysłem w pułkach kawalerii organizował orkiestry składające się z samych trąb rozmaitej wielkości w liczbie 24, będące w stanie wygrywać najtrudniejsze sztuki, uwertury.

Na czym polegały inowacyjne przemiany Derki? Circa 1800 r. w kawalerii wygrywano przeważnie krótkie pobudki, fanfary, kuranciki (toastowe fanfary) na kilku trąbach. Za Księstwa Warszawskiego liczba trąb wzrosła, dzię-

ki czemu można było pokusić się o produkcję pewnych tylko kawałków, sztuk według ówczesnej terminologii. Trąby te były jednak zwyczajne, niezbyt w konstrukcji skomplikowane, co właśnie powodowało ograniczenia redukujące znacznie możliwości odtwórcze. Ilość trąb w orkiestrach kawaleryjskich z biegiem lat powiększała się. Po dokonanej przez Derkę reorganizacji, orkiestry składały się z wielkiej liczby samych trąb rozmaitej wielkości i puzonów (Ł. Gołębiowski Gry i zabawy 1831 str. 251). Ta wielka liczba trąb ograniczała się do 24 (Kurier Warsz. 1822/232). Zrazu posługiwano się trąbami z dziurkami, później w miarę postępu w budowie blachy wyłącznie z klapami. Taki zespół trąb rozmaitej konstrukcji i jakości czy barwy mógł oddać „niemal wszystkie najtrudniejsze wybory z różnych dzieł". Po śmierci Derki kontynuował inowacje biegnące tymi samymi torami, następca jego H. Beker. Pod jego instrukcją — powiada Ł. Gołębiowski w cytowanym wyżej dziełku — wykonanie sztuk na tak ostrych narzędziach staje się we wszystkich pułkach coraz przyjemniejszym i doskonalszym, jest to harmonia prawdziwie marsyalna.

Z inowacyjną organizacją orkiestr kawaleryjskich pozostaje w ścisłej łączności drugi przejaw żywej aktywności Derki — praca kompozytorska. Ponieważ na nowe składy orkiestr kawalerii brak było utworów oryginalnych (czy nawet przerabianych), musiał tedy sam organizator wprząc się w kierat kompozytorski. W r. 1820 wydał Partyturę, składającą się z 12 sztuk muzycznych wcale nowych dla kawalerii t. j. z 2 marszy, 3 marszy kroku podwójnego, 3 walców, 2 mazurów i 2 polonezów, kosztowała 12 talarów w srebrze (Gazeta Warsz. Nr 164). Komponował i inne kawałki według dzisiejszej terminologii z lekkiej muzyki. Walc, po kongresie Wiedeńskim zdobywczo opanowujący Europę, cieszył się pewną predylekcją kompozytora. Taniec Polski (polonez) miał w nim gorącego orędownika. Te drobne utwory spotykać musiało niezwykłe przyjęcie, jeśli grywano je wespół z Kurpińskiego, Damoego w antraktach w teatrze (afisze z 1820 r. 15 IX.), po balach warszawskich i t. d. Natrafiliśmy na następujące kompozycje Derki, z których niejedna zapewne do dnia dzisiejszego ocalała: Walce (afisze teatr. 1820 15 IX.). Walc grany na balu u Namiestnika Warsz. na zakończenie sejmu Królestwa Polskiego 13. X. 1820 r. (Gaz. Warsz. nr. 142 dod.), Walc grany na balu u Księcia Namiestnika danym dla Najjaśn. Cesarza i Króla 11 IX. 1820 r. (Gaz. Warsz. nr. 125), Krahl — Derka Tańce polskie (Kurier Warsz. 1822/107). Warto dorzucić, że jeden z tych walców (z 1820 r. grany na balu u Namiestnika 11 IX.) zabrzmiał 2 III. 1937 w radio poznańskim na całą Polskę jako ilustracja muzyczna odczytu Wasylewskiego o walcu. Od pierwszego słyszenia można poznać, że walc ten był ułożony na orkiestrę kawaleryjską, której trąby wyraźnie w nim pobrzmiewają.

Reorganizacja orkiestr kawaleryjskich Derki jak wogóle cała reorganizacja orkiestr wojskowych dokonywana w czasach Królestwa Kongresowego, wywarła znaczny wpływ na krajowy przemysł metalowych instrumentów muzycznych, których fabrykację podniosła na wyżyny europejskie i dała podnietę twórczą krajowym talentom do nowych w tej dziedzinie udoskonaleń wynalazczych. Do tej pory precyzja wykonania instrumentów metalowych w fabrykach polskich pozostawiała wiele do życzenia tak, że nowoorganizujące się orkiestry wojskowe zrazu nabywały instrumenty, mimo trudności sprowadzania, za granicą. Stan taki długo nie potrwał. Przemysł muzyczny dostosował się wnet do potrzeb rynkowych i nowych wymagań. Powstała w Warszawie w r. 1825 fabryka muzycznych instrumentów metalowych Wernitza osiągnęła w kilku latach europejski poziom fabrykacji i konkurowała owocnie z zagranicą tak, że już w r. 1828 zasłużyła sobie na publiczną pochwałę kapelmistrza A. Pohlenza w Kur. Warsz. w nr. 238 skonstatowaniem, że jej fabrykaty „przewyższają tak czystym tonem jak i piękną robotą instrumenty zagraniczne". Połechtana mile reklamowymi pochwałami ambicja fabrykanta Wernitza nie stanęła w połowie drogi. Nietylko wytwarzała doskonałe instrumenty dorównujące precyzją wykonania zagranicznym, przez co je skutecznie z rynku polskiego rugowała, ale dokonywała własnych udoskonaleń rywalizujących z postępem w budowie instrumentów za granicą. O jednym z takich wynalazków rereferuje na łamach Kur. Warsz. 1829/2 autorytet w tej dziedzinie, następca Derki — H. Beker w następujących słowach: „Nowy wynalazek Wernitza... podał mi sposobność oddać sprawiedliwość temu artyście. Instrument t. z. Bugla czyli kornet używany najczęściej w muzyce wojskowej a mianowicie strzeleckiej i kawaleryjskiej, który częstokroć słyszeć się daje solo, ciągle wymaga przez niedokładność swoją mozolnej pracy grającego i nieustannej naprawy. Wernitz przez zupełną znajomość swej sztuki i maszynerią ułatwił wszelkie trudności tego rodzaju, a nadto doprowadził przez usilną pracę tak dalece, iż w tym nowowynalezionym instrumencie cała oktawa więcej jest niżeli w zwyczajnej Bugli, co do tego stopnia nigdy jeszcze i za granicą nie było doprowadzone. Nie tylko, że w górnych i dolnych tonach z łatwością wygrywać na nim można, lecz pewne tony i przyjemny głos wydaje".

Organizacyjne dzieło życia Derki u współczesnych znajdowało należyte uznanie i wywarło znaczny wpływ na polskie życie muzyczne.

Umarł Derka we wrześniu 1822 r. (Kur. Warsz. nr 232). Sowiński w Słowniku podał błędną datę (rok 1831). Na pogrzebie Derki przygrywały trzy orkiestry kawaleryjskie nowozorganizowane i dwie z pułków piechoty (circa 200 orkiestrantów).

Dr. Antoni Loria (Zakopane)

WSPÓŁTOWARZYSZE NIEDOLI BEETHOVENA.

Rozglądając się w stuleciu beethovenowskim za muzykami, nad których życiem zawisła groźna zmora głuchoty, ujrzymy trzy postacie, trzech kompozytorów, którzy z tym strasznym upiorem staczają heroiczne walki. Oto ich nazwiska: Robert FRANZ, Feliks DRAESEKE i Engelbert HUMPERDINCK.

Robert Franz zajmuje w historii muzyki honorowe miejsce jako mistrz pieśni między Schumannem a Wolfem. Potrafił on przepoić ścisłe formy zapachem romantyzmu. Wbrew woli rodziców uparty młodzieniec staje się muzykiem, zyskuje pieśniami uznanie Schumanna i Liszta. Wznosi się w sławie i w pozycji coraz wyżej. Ale nieubłagany los czyha. Podczas wyjazdu na dworcu w Lipsku gwałtowny gwizd lokomotywy uszkodził mu ucho. Podobnie jak u Beethovena zanika wpierw odczucie wysokich tonów. Podobnie też jak u Beethovena z postępem choroby również następuje zmiana usposobienia, staje się niedowierzającym, gburowatym i samotnym. Prawie lat pięćdziesiąt trwa choroba. Wędruje od lekarza do lekarza, przechodzi niezliczone kuracje, aż w końcu rezygnacja go opada, choć nie łatwo się poddaje. Był naturą nieokiełzaną i brakowało mu to, co się nazywa u mieszczan „dobrym wychowaniem". A przy tym jego głośne zachowanie się, jego gburowate i drwiące obchodzenie się z ludźmi było tylko maską, miało ukryć jego charakter pełen delikatnej dobroci. Mając lat 52 musi zrezygnować z wszystkich posad muzycznych i byłby zginął z nędzy materialnej, gdyby nie przyjaciele, którzy go wspierali.

Jego „wewnętrzne" ucho było jednak nienaruszone. Ciągle pracował twórczo z niezmniejszoną energią. Sława jego pieśni rosła i w końcu zgorzkniały przecież osiągnął honory i zaszczyty, które mu się należały. Jego największym bolem była niemożność usłyszenia własnych kompozycyj.

Gdy w roku 1890 święcił swoje siedemdziesiąte piąte urodziny zamieściła wielka gazeta berlińska długi artykuł o nim. Ale odpowiedzialny redaktor nie chciał uwierzyć, że Franz jeszcze żyje i zwrócił się z zapytaniem do rodziny, na co otrzymał zjadliwie humorystyczną odpowiedź od kompozytora. Rok później umarła żona i szybko zbliża się jego własny koniec. Choroba słuchu już dawno nadwerężyła jego nerwy. Pojawiały się jego akustyczne halucynacje, które gnębiły go całymi nocami, tak iż przyjaciele obawiali się wybuchu choroby umysłowej. Ale los oszczędził mu przeżyć Smetany. Po krótkim paraliżu umarł Franz w r. 1892.

O dwadzieścia lat młodszy od Franza i mniej znany Feliks Draeseke ogłuchł już w bardzo młodym wieku w następstwie zapalenia ucha środkowego. I on został muzykiem wbrew woli ojca, pastora. On też próbował podobnie jak Beethoven ukryć przed ludźmi swą chorobę. Jako zwolennik Liszta i przyjaciel Bülowa tworzy najskrajniejszą awangardę nowoniemieckiej szkoły romantycznej. Umiera mając lat 79.

Bardziej znany szerszym rzeszom muzykalnej publiczności jest Engelbert Humperdinck, twórca najlepszej baśni operowej „Jaś i Małgosia". W następstwie ciężkiego zapalenia ucha środkowego traci coraz bardziej słuch. Stopień niesłyszenia jest jednak u niego niejednolity: ucho lewe jest całkiem głuche, prawe czasowo poprawia się. Niskiego Es kontrabasów w wagnerowskim „Złocie Renu" nie słyszał i żalił się na to.

Ostatnie dwa dziesiątki swego życia prowadził mistrzowską klasę kompozytorską w Akademii berlińskiej. Gdy na Boże Narodzenie 1911 pisał dla Londynu muzykę do melodramatu „Cud" nowy atak febry i trzydniowy zanik świadomości kompletnie pogorszył stan jego słuchu. Stawał się coraz bardziej smutny, ale pogodny charakter uchronił go przed zgorzknieniem. Potrafił cierpienie swe tak dobrze do końca ukryć, że wielu uczniów, a nawet serdeczni przyjaciele jak Hugo Wolf o tym nie mieli pojęcia.

Wielu jeszcze innych kompozytorów było współtowarzyszami niedoli Beethovena A więc Aleksy Lwow twórca rosyjskiego hymnu narodowego. Jeszcze bardziej tragicznie ukształtowało się życie Fryderyka Smetany, twórcy czeskiej muzyki narodowej. O tym mistrzu, który nagle znajdując się właśnie u szczytu swej sławy i twórczości stracił słuch i przez to popadł w obłęd mówić będziemy osobno.

KAROL HENRYK KOŚCIELSKI (Wilno).

NA PIRAMIDZIE CHEOPSA ZE SKRZYPCAMI...

Obcy, którego przechodnie wyciągnęli jeszcze w czas z nurtów Sekwany, by go przywrócić do życia, był jeszcze bardzo młody. Było to w roku 1832. Liczył równo dwadzieścia i dwa lat, a był już znużony życiem. Podawał się za skrzypka i z ciężką skandynawską wymową i w melancholijnych słowach opowiadał o swym wielkim nieszczęściu. Paryż zaczął się więc interesować nim. Młodzieniec z północnej Europy nazywał się Ole Bull, choć właściwie nazwisko jego brzmiało Bornemann. Wpierw studiował teologię, lecz porzucił ją dla skrzypiec. Pierwsza jego podróż koncertowa z północy prowadziła do Paryża. Zdawało mu się, iż umie dość, że droga do sławy powinna stać już dla niego otworem. Ale tu w wielkim Paryżu okradli go, zabrali mu cały majątek i — skrzypce. Bez środków do życia i bez instrumentu, nie mając przyjaciół ani znajomych nawet, w rozpaczy skoczył do Sekwany.

Uratowano Ole Bulla. Ale był ciężko chory. Stara, dobra pani Villemieut wzięła go do swego domu i pielęgnowała. Tu poznaje też swą późniejszą pierwszą żonę, wnuczkę pani Villemieut, Aleksandrę. Małżeństwo zdaje się nie było wcale szczęśliwe. Bo wszystko, co o Aleksandrze wiemy, jest to, że umarła w najgłębszej nędzy w Paryżu, podczas gdy mąż jej znajdował się w jednej z swych podróży koncertowych.

Młody norweski skrzypek powoli wracał do zdrowia. A zainteresowanie Paryża wyraziło się i w tym, że znalazł się mecenas, który pożyczył Bullowi mistrzowski instrument na koncert paryski. I już pierwszy koncert przyniósł dla artysty 1.500 franków czystego dochodu, tak że mógł kontynuować swój objazd koncertowy przez Szwajcarię do Włoch, wszędzie przyjmowany entuzjastycznie.

Ole Bull staje się nieustannym wędrowcem, Ahaswerem z skrzypcami. Po kilku latach wraca znów do Paryża, gdzie spotyka Paganiniego. Sposób ich gry jest dość pokrewny, choć Bull nie posiada tego pogłębienia i za często popada w dziwaczne maniery. Ole Bull udaje się do Anglii, następnie przez Niemcy do Rosji. Zresztą Nie-

miec nie lubi. Jako młodzieniec jeszcze, gdy studiował teologię, pojechał do Niemiec, by zasięgnąć rady Spohra, którego sława była wówczas niezmierna w Europie. Ale niemiecki mistrz chłodno przyjął i potraktował ekscentrycznego młodzieńca. A nawet później już wyrażał się nieprzychylnie o norweskim skrzypku, gdy ten już miał za sobą wielkie triumfy.

Ole Bull jest pierwszym między wielkimi mistrzami skrzypiec, który swą sztukę wozi do Ameryki, by wrócić z wielkimi wawrzynami i jeszcze większymi pieniądzmi. W Ameryce był bez najmniejszej konkurencji i to wzmocniło gwałtownie jego samopoczucie. Teraz mając lat trzydzieści trzy stoi u szczytu swych sił i kariery. Wszędzie przyjmują go z największą czcią. Koncertuje znów we Francji, w Afryce północnej, na dworze hiszpańskim. Podczas lutowej rewolucji widzimy go znów w Paryżu. Udaje się to rodzinnego miasta Bergen, gdzie chce zbudować teatr narodowy, lecz nie może dojść do porozumienia z biurokracją. A że stracił dość wiele pieniędzy na nieproduktywnych interesach, udaje się ponownie do Ameryki. I znów płyną wielkie sumy do jego kieszeni. Lecz zdaje mu się to za powolne, chce przyspieszyć tempo zarobków i zakłada towarzystwo, które ma na celu osiedlić emigrantów skandynawskich w Pensylwanii. Natrafia jednak na rafinowanego oszusta, który niedoświadczonemu skrzypkowi sprzedaje grunta należące już do innych. Agent słusznie spekulował, że skandynawski wirtuoz nie orientuje się w transakcjach finansowych i gruntowych. Tak też największa część majątku Ole Bulla zostaje w rękach amerykańskiego łotra.

Zmiażdżony tym przeżyciem wraca 1857 znów do Norwegii. Tu opamiętał się i postanawia zdobyć jedyny kraj w Europie, który go jeszcze nie uznał: Niemcy. Ale bezskutecznie. Za to święci niebywałe triumfy w Polsce i Rosji.

Ameryka obdarzyła go majątkiem i pozbawiła go majątku, a jednak wraca tam znów poraz trzeci. Tu poznaje w Madison swoją drugą żonę Po dwóch latach poraz czwarty objeżdża Amerykę; wraca do ojczyzny, gdzie osiada we własnym dworku. Ale nerwy nie dają mu spokoju. Widzimy go pędzącego po całej Europie, raz nawet zapędził się aż do Egiptu. Ze skrzypcami pod pachą drapie się na piramidę Cheopsa i na szczycie gra hymn norweski. Beduini słuchają ze stoicznym wyrazem twarzy, obcy śmieją się z absurdalnego ekscentryzmu. 1880 umiera Ole Bull u siebie w domu. Właśnie skończył lat siedemdziesiąt.

Alfred Tyszkowski (Inowrocław)

PARTYTURA.

Przejrzyste zestawienie wszystkich głosów wielogłosowego utworu muzycznego nazywamy: partyturą. Słowo to pochodzi od włoskiego czasownika „partire", t. zn. dzielić. Wyraża to więc, że w tym zestawieniu wszystkie głosy podane są oddzielnie, lecz mimo to w sposób łatwy do przejrzenia. Zamiast nazwy partytura spotykamy choć bardzo rzadko wyraz: sparta, co również pochodzi z włoskiego „spartire" o tym samym znaczeniu co „partire".

W języku włoskim nazywa sie takie przejrzyste zestawienie głosów wielogłosowego utworu muzycznego „partitura", „spartizione", lub nawet skrócone „spartito". Niemcy nazywają je „Partitur". Francuzi mają nieco odmienny zwyczaj językowy. Dosłowne tłumaczenie włoskiego słowa „partitura" brzmi po francusku „partition" (partisją). Wyraz ten spotykamy też, ale oznacza on coś innego niż zwykle pod pojęciem partytura rozumiemy. Francuz używa mianowicie słowa „partition" tam, gdzie my mówimy w sensie ścisłym o „wyciągu fortepianowym". To co my rozumiemy pod słowem partytura Francuz nazywa „Grande partition" (wielka partytura). W angielskim nazywa się „partition" (partyszen) lub niekiedy „score", co pierwotnie oznacza zestawienie cyfr (rachunek).

Głosy zestawione w takiej partyturze mogą być rozmaitego rodzaju. Rozróżniamy przede wszystkim głosy wokalne i instrumentalne.

Głosy wokalne (z łacińskiego vox-głos) są to te, które wykonuje się głosem ludzkim, t. zn. śpiewem. Głosy instrumentalne natomiast te, które wykonuje się przy pomocy instrumentów.

Partytura może pod względem zawartych w niej głosów posiadać potrójne zestawienie. Może zawierać tylko głosy wokalne lub wyłącznie instrumentalne, ale też może zawierać zarówno głosy wokalne jak i instrumentalne.

Jaki jest więc zewnętrzny wygląd i porządek takiego przejrzystego zestawienia wszystkich głosów wielogłosowego utworu muzycznego, zwanego partyturą? Zestawia się pojedyncze głosy wokalne lub instrumentalne, albo też dwojakiego rodzaju, na rozmaitych systemach nutowych jeden pod drugim, w ten sposób, że można je wygodnie i łatwo okiem ogarnąć. Grający lub czytający partyturę musi przede wszystkim znać dokładnie wszystkie klucze, a więc prócz wiolinowego i basowego, wszystkie odmiany klucza „c".

Następnie wielką pomocą w graniu partytury będzie pewna wprawa w graniu basu cyfrowanego.

O ogólnej wartości partytury decyduje kilka czynników. Przede wszystkim nie może się obejść kompozytor bez partytury podczas swej pracy twórczej. Tylko przez podpisanie jednej linii pod drugą w jednolitym porządku może sobie urobić odpowiedni obraz i osądzić poprawność układu. Tak z pewnością zawsze się działo, mimo że niektóre drukowane dowody z ubiegłych wieków zdają się wskazywać na coś przeciwnego. Znamy drukowane utwory wielogłosowe z 16 i 17 wieku, w których nie są jak w partyturze takt za taktem podpisane pojedyncze głosy, są one drukowane na oddzielnych kartkach. Często nawet takie oddzielne kartki wiązano w zeszyty, tak że cały zeszyt odpowiadał naszej partyturze, przyczem każda kartka lub nawet strona zawierała inny głos. Oczywiście nie można twierdzić, że jest to przejrzysty sposób notowania.

Wydaje się jednak wykluczone, by starzy mistrzowie dzieła swe, przeważnie z powodu polifonicznego układu bardzo skomplikowane, pisali

nie zakładając partytury w dzisiejszym znaczeniu. Jednak w naturze tych czasów leżała dążność do otoczenia swej uczoności tajemniczością. — Nie chciano wcale laikowi ułatwić, co się samemu z wielkim zdobyło trudem. Partytura była więc wielką tajemnicą ściśle ukrywaną przed „profanami".

Nie jest wprawdzie wykluczone, że jeden lub drugi z ówczesnych muzyków potrafił faktycznie napisać większą wielogłosową kompozycję, notując po kolei pojedyncze głosy. Wymaga to specjalnie dobrej pamięci i daru kombinacyjnego. Przy dwóch lub trzech głosach nie przedstawia to szczególnej trudności, ale należy sobie uprzytomnić, że w 16 i 17 wieku chodzi przeważnie o ośmio, dwunasto, szesnastogłosowe kompozycje o rafinowanie kunsztownym układzie. Lecz również w ostatnich czasach znamy wypadki takiej zdolności: np. Verdi był w stanie pisać kompozycje o dwudziestu głosach instrumentalnych od razu w głosach, tak że można było od razu z nich grać.

W każdym razie żadnemu kompozytorowi dzisiejszemu nie przyjdzie na myśl, by wydać kompozycję w głosach oprawionych w jeden tom zamiast jako partyturę. Bo partytura jest potrzebna nie tylko kompozytorowi przy pisaniu dzieła, lecz również ważna jest dla dyrygenta, który ma dzieło wystudiować, prowadzić na próbach i koncertach. Po za tym czysto praktycznym celem partytura oddaje niesłychane usługi studiującym muzykę i amatorom, którzy chcą poznać dokładnie jakieś dzieło. Pozornie martwa partytura brzmi i żyje pełnym życiem dla tych, którzy potrafią ją czytać lub nawet grać.

Kto chce poznać gruntownie partyturę, czytać ją ze zrozumieniem lub grać wyraźnie, musi przede wszystkim znać harmonię. Ale znajomość harmonii nie wystarczy. Dalszym nieodzownym wymogiem jest dokładna znajomość instrumentów i głosów ludzkich. Nauka, która się tym zajmuje, nazywa się organografia. Następnie należy opanować prawa i istotę rytmiki jakoteż dokładnie rodzaje tempa.

W orkiestrze i w partyturze pojawiają się dwojakiego rodzaju instrumenty: nietransponujące, które brzmią w tej samej wysokości jak się je notuje i transponujące, które brzmią wyżej lub niżej niż się je notuje.

Nietransponujące:	Transponujące:
Skrzypce,	
altówka,	
wiolonczela,	kontrabas'
flet wielki,	wszystkie inne flety,
obój,	rożek angielski,
klarnet w C,	wszystkie inne klarnety,
fagot,	kontrafagot,
waltornia w wysokim stroju C,	waltornie w innych strojach,
kornet w C,	kornety w innych strojach,
trąba w C,	trąby w innych strojach,
puzon altowy,	
puzon tenorowy,	altowy puzon wentylowy,
puzon basowy,	
bombardon,	
tuba basowa,	
harfa,	gitara,
fortepian,	
organy,	
kotły,	dzwonki,
dzwony,	ksylofon,
głosy wokalne (o ile notowane w swych odpowiednich kluczach).	tenory i basy notowe w kluczu G

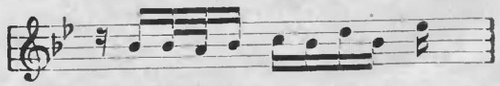
(C. d. n.)

Prof. Dr JÓZEF KOFFLER (Lwów)

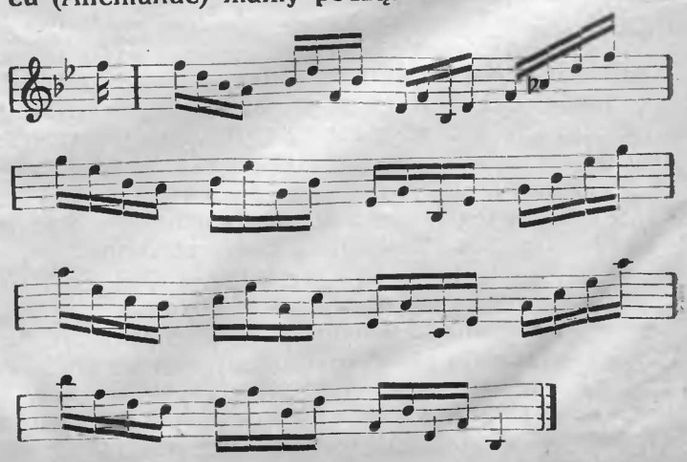
FORMY MUZYCZNE.

Formy cykliczne

Kompozycja cykliczna składa się z kilku utworów pomyślanych jako łączna całość. Łączność ta może się wyrażać w rozmaity sposób: 1) przez pokrewieństwo substancji muzycznej t. zn. wszystkie utwory zjednoczone w cyklu mają pokrewny materiał tematyczny, podobne motywy melodyczne. Niekiedy to pokrewieństwo nie jest całkiem jawne, tylko raczej ukryte, przez zachowanie tej samej linii wewnętrznej w melodyce; 2) przez zachowanie tej samej tonacji dla wszystkich utworów cyklu; 3) przez czysto ideowy związek, n. p. suita, której ideą przewodnią jest kontrast rytmiczny stylizowanych tańców, a więc idea czysto muzyczna. Idea może jednak być również natury niemuzycznej n. p. Schumann Kreisleriana, cykl utworów oddających ideę powieści A. T. E. Hoffmanna, lub jeszcze luźniej u Griega w muzyce do dramatu „Peer Gynt", łącznikiem jest tu wspólny cel i przeznaczenie jako ilustracja do przedstawienia teatralnego. Cechy cykliczne można tylko ustalać indywidualnie dla każdej kompozycji z osobna, mimo że formy cykliczne dadzą się podzielić i rozgraniczyć na grupy. Najwyższą oczywiście cechą cykliczności jest pokrewieństwo substancji muzycznej. Widzimy to po raz pierwszy w suicie wariacyjnej, w której poszczególne tańce są wariacją wspólnego tematu, lub w sposób całkiem genialny u Bacha. N. p. w Particie B-dur pierwszy takt preludium zawiera w zwrocie



w ukrytym postępie: b-c-d-es muzyczną ideę łączącą wszystkie tańce. Zaraz w pierwszym tańcu (Allemande) mamy początek:



Sens ukryty tej melodii wygląda następująco:

Da się to stwierdzić we wszystkich utworach tego cyklu. Równie genialne rozwiązania poznamy w sonatach Beethovena.

Suita.

Suita zwana również partitą znaczy dosłownie następstwo, porządek. Już w najstarszych czasach muzyki historycznej znane są zestawienia dwóch tańców: jednego powolnego, kroczonego i drugiego szybkiego, skocznego. Te zestawienia spotykamy u rozmaitych ludów pod najrozmaitszymi nazwami. Najpopularniejsze są typy włoskie: paduana i galiarda. Paduana — taniec pawi — uroczysty, powolny w takcie całym, o charakterze marszowym. Galiarda, taniec radosny, szybki, w takcie trójdzielnym, coś w rodzaju szybkiego walca. Powiązanie tych dwóch tańców jest silne, bo melodia w obydwóch jest przeważnie ta sama. Mamy tu więc źródło suity wariacyjnej. Z biegiem czasu do tych dwóch tańców dodawano co raz to nowe w dowolnym porządku i wyborze. Dopiero w przełomie XVI i XVII wieku ustala się pewien szablonowy schemat. Szkielet jest czteroczęściowy: allemande, courante, sarabande, gigue.

Te cztery tańce były już stylizowane w samym początku powstania suity. Muzycznie znamy dwa rodzaje tańców: taniec żywotny, towarzyski i martwy, stylizowany. Pierwszy służy wyłącznie do celów praktycznych, ma więc całkiem wyraźne cechy rytmiczno-taneczne; inne czynniki jak melodyka, harmonika i układ artystyczny są bez istotnego znaczenia. W chwili gdy taniec wychodzi z praktycznego użycia, następuje jego stylizacja artystyczna. Melodyka, harmonika, układ artystyczny stają się czynnikami ważniejszymi, pierwszorzędnymi i rozwijają się nawet kosztem swoistych cech rytmiczno-tanecznych. C. d. n.

ROZMAITOŚCI

Ten szalony Toscanini!

Z pobytu maestra w Szwajcarii.

Przyjechał do Szwajcarii swoim wielkim Cadillacem, wspaniałym, bezszelestnym wozem, istnym wagonem, ofiarowanym mu w dowód podziwu przez wdzięczną Amerykę...

Od tej chwili Lucerna należy do Toscaniego. A przecież nie robi on nic absolutnie, by pozyskać sobie tłum. Nieustannie się ukrywa. Nie chce nikogo widzieć. Szybko pakuje się w głąb wozu, by udać się pośpiesznie na próby orkiestry i tak samo powraca do hotelu, zawsze w towarzystwie pani Toscanini, zaaferowanej, czynnej i czujnej, pozostającej wiecznie w cieniu swego wielkiego męża, który bywa czasem także wielkim dzieckiem i którego z macierzyńską czułością nazywa „Tosca".

Nie widuje się go, ale go się odgaduje, wyczuwa się jego promieniowanie i to wystarczy, by w Lucernie, tak samo jak to bywało w Salzburgu, tworzyły się pełne respektu i przejęcia grupy, czekające nieruchomo całymi godzinami na jego przejazd, usiłujące dostrzec przez mgnienie oka w głębi auta jego kapelusz z podniesionymi kresami, jego wąsik oficera kawalerii, jego ostro zarysowany profil i jego spojrzenie, łagodne i zapatrzone w dal, które w następnej chwili stanie się może piorunujące i druzgocące...

Bo u tego wyjątkowego człowieka, naładowanego jakimś potężnym fluidem, reakcje są żywe i straszne. Najmniejsze zderzenie wywołuje wybuch; jak u torpedy. Mieszkańcy Lucerny, którzy nie znali jeszcze do gruntu jego temperamentu, nabyli już pewnego doświadczenia

W TRIBSCHEN.

Po skończonym koncercie, który był cudownie wzruszający wszyscy obecni wybuchli entuzjastycznymi oklaskami. Ale, ku niespodziance ogółu, Toscanini, który dotąd wydawał się dość czuły na łaski swego audytorium, nie chciał się ukazać, aby cieszyć się swoim triumfem. Zamknąwszy się w domu Wagnera nie zgodził się wyjść znowu na estradę, by ukłonić się publiczności, której oklaski przeciągały się z niewyczerpalnym zapałem. Jego bliscy, zupełnie skonsternowani, przybiegli doń i próbowali przezwyciężyć jego opór. Daremny trud. Jego przyjaciel Adolf Busch, siedzący przy pulcie koncertmistrza, opuścił orkiestrę i udał się do niego w delegacji, usiłując go zmiękczyć; w parę minut później powrócił skonsternowany, zrobił wielki gest bezradności i poprosił muzyków i słuchaczy, by się rozeszli.

Cóż takiego się stało? Oto całkiem „prosta" przyczyna: chcąc uczcić tego wspaniałego artystę, który wskrzesił Idyllę Zygfryda w środowisku, w którym Wagner stworzył to delikatne arcydzieło, przygotowano dla niego dwa wspaniałe snopy kwiatów. Dwie lucerneńskie dziewczynki, uroczyście wystrojone, przyszły, czerwieniąc się ze wzruszenia, by mu je wręczyć z pięknym ukłonem. Był to wielki dzień dla nich: mistrz obdarzy je życzliwym spojrzeniem, uśmiechem i może, kto wie, pocałuje je nawet...

Ach, biedactwa! Nie znały legendarnej fobii Toscaniniego dla tego rodzaju hołdów! Gdy ten wielki wskrzesiciel ukończył swą komunię z jakimś wzniosłym arcydziełem i drży jeszcze w mistycznym porywie jak kapłan przy ołtarzu, wręczenie „bukietu" razi go jak obelga, lub conajmniej jak nietakt.

— Nie jestem „primadonną" lub woltyżerką cyrkową, żeby mnie traktowano w ten sposób! — powiada wtedy z szczerym oburzeniem.

To też obie dziewczynki z kwiatami, zamiast oczekiwanego uśmiechu otrzymały tylko zabójcze spojrzenie, gest pogardy dla ich daru i przeżuwane ze złością słowa: „Kwiaty! Kwiaty...! Nie umarłem jeszcze!"

Tego dnia nie widziano już Toscaniniego. Wrócił natychmiast do swego wozu i znikł. Ale wieczorem

W PIWIARNI DUBELI,

gdzie przechowany jest z nabożną czcią stały stół Wagnera i ławka, na której zawsze zasiadał, okrutny wróg kwiatów pierwszy śmiał się z swego napadu wściekłości i usprawiedliwiał się najgrzeczniej w świecie, przyznając się, że nie jest w stanie opanować tych nagłych wybuchów oburzenia. Ten człowiek, będący ucieleśnieniem dobroci, wpadając w złość zdolny byłby zadusić każdego, kto by mu śmiał się w czymkolwiek sprzeciwić!

Jak zawsze, Ameryka jest tu reprezentowana, by czuwać nad swoim maestro i nie pozwolić mu na zbyt długi „flirt" z starą Europą, której go porwała. Król radia

DAWID SARNOW

przybył z Nowego Jorku ze swymi inżynierami, by uchwycić koncert w Tribschen z prawami „wyłączności", tak, aby tylko Nowy Świat mógł go słyszeć. Nawet Szwajcaria została pozbawiona tego elementarnego przywileju, na który, jako gościnna gospodyni, w pełni chyba zasługiwała. Krótkie fale Genewy skanalizowały te łagodne harmonie w jednym, jedynym kierunku.

DOLAR PRZEMÓWIŁ.

Technicy amerykańscy, nie zdając sobie ani przez chwilę sprawy nieelegancji swego gestu, radują się szczerze swoim wyczynem. Ubóstwiają Toscaniniego i nie przestają piać hymnów na jego cześć. I oni również znają jego wulkaniczne wybuchy i podziwiają je jak wybuchy Etny lub Wezuwiusza. Opowiadają mi z wzruszeniem następującą anegdotę:

Pewnego ranka w National Broadcasting Company,

W TRAKCIE PRÓBY,

jakiś źle wykonany szczegół spowodował nagłe zapłonięcie tego żywego naboju dynamitowego. Toscanini, chcąc ulżyć swym nerwom, musi natychmiast wykonać jakiś

niszczycielski gest.

Nie miał nic pod ręką, na czym mógłby wyładować swą wściekłość. Chwycił więc swój zegarek — cenny chronometr, do którego jest bardzo przywiązany — i rzucił go z pasją w głąb sali...

Orkiestra ani drgnęła. Próba po pewnym czasie skończyła się i rozgniewany bóg znów okrył się chmurą.

W parę dni potem Toscanini dostaje

DWA ETUI

z marką najlepszego jubilera Nowego Jorku. W jednym znajduje swój zegarek, starannie naprawiony; w drugim wspaniały platynowy łańcuszek ofiarowany przez członków orkiestry z dedykacją, wyrażającą życzenie, by ta symboliczna więź połączyła [illegible] artystów z ich dyrygentem. A do tego wspaniałego

łańcuszka przytroczony jest bezwartościowy zegarek, kupiony na jakimś straganie z napisem:

„Specjalnie na próby!"

Po drugim koncercie, który się odbył w Kunsthausie z niezapomnianym triumfem, Toscanini udał się znowu w drogę. Wielki Cadillac, zawsze bezszelestny, wdrapał się leciutko na Simplon, by uwieść mistrza na Lago Maggiore, na jego poetyczną i tajemniczą wyspę, na której zabawi kilka dni, by przygotować swe najbliższe koncerty i z której rychło znowu wyfrunie, by dokonywać wciąż cudów...

UŚMIECH „ORKIESTRY"

PRZYSZEDŁEM POCHOWAĆ OPERĘ.

Sławny dyrygent niemiecki i dyrektor Opery, Hans v. Bülow, musiał raz z wyższego rozkazu wystawić operę młodego kompozytora, która w innym wypadku nie ujrzałaby światła kinkietów. Wieczorem zjawia się Bülow na podium, przyczem powszechną uwagę zwraca jego czarny krawat i krępa na rękawie.

— Czy pan dyrektor jest w żałobie? — zapytuje jeden z muzyków.

— Właściwie tak. Przyszedłem pochować operę — odparł Bülow.

REWANŻ.

Po koncercie w Brukseli, słynny wirtuoz Ysaye zaproszony został do wielkiego przemysłowca z branży szewskiej. Po kolacji gospodarz prosi artystę, by zagrał coś dla gości.

Na to Ysaye:

— Owszem, pod warunkiem jednak, że gdy pan będzie u mnie w gościnie, weźmie mi pan miarę na buty.

CZY
W. PANU WIADOMO
ŻE DOSTARCZAM
NAJLEPSZYCH
SAKSOFONÓW I AKORDEONÓW
NAJNOWSZEJ KONSTRUKCJI
NA DOGODNE SPŁATY
PO CENACH FABRYCZNYCH?

DLACZEGO
W. PAN NIE KORZYSTA
Z OKAZJI
NABYCIA INSTRUMENTÓW
NAJWYŻSZEGO GATUNKU
KTÓRE UŁATWIAJĄ
WYKONYWANIE TRUDNEGO
ZAWODU MUZYKA?

FABRYCZNA DOSTAWA
INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH
JÓZEF NEGER
UL. SMOLKI 11. PRZEMYŚL SKRYTKA POCZ. 51

RUCH MUZYCZNY W KRAJU.

Tydzień Muzyki polskiej odbył się w Poznaniu w czasie od 2 do 9 października b. r. Uroczystego otwarcia „Tygodnia" dokonał wiceprezydent miasta Poznania Zygmunt Zaleski. Następnie uzupełnił inaugurację dr. Zygmunt Latoszewski dyrektor Poznańskiej Opery. Uroczystość otwarcia „Tygodnia" muzyki polskiej zaszczycił swą obecnością P. Minister W. R. i O. P. Świętosławski.

W pierwszym dniu otwarcia wykonano uwerturę Karola Kurpińskiego oraz psalm Feliksa Nowowiejskiego p. t. „Ojczyzna", po czym nastąpiło odsłonięcie popiersia Kurpińskiego w fojer Teatru Wielkiego jakoteż otwarto wystawę poświęconą temuż kompozytorowi. Tego samego dnia wieczorem odbyła się prapremiera opery komicznej „Damy i Huzary" Łucjana Kamieńskiego, która spotkała się z entuzjazmem publiczności. W dalszym ciągu „Tygodnia" odbył się w sali ratusza poznańskiego koncert muzyki dawnej podczas którego wykonano utwory kameralne polskich mistrzów dawnych stuleci.

W tym samym dniu wieczorem odbył się w sali Uniwersytetu koncert znakomitego „Chóru Katedralnego" pod dyrekcją Ks. Wacława Gieburowskiego. Program zawierał utwory polskich kompozytorów XVI i XVII wieku oraz z nowszych utworów motet Tadeusza Szeligowskiego „Pieśń o wniebowzięciu".

Z kolei odbył się koncert symfoniczny pod dyrekcją Latoszewskiego a na program złożyły się utwory: Koncert wiolonczelowy" Maklakiewicza w wykonaniu D. Danczowskiego, „Piąta symfonia" Poładowskiego, „Rytm i praca" symfonia Feliksa Nowowiejskiego.

Na uwagę zasługuje wykonanie opery Moniuszki „Straszny dwór" w nowym opracowaniu muzycznym i nowej inscenizacji. W pałacu Działyńskich odbyły się 2 koncerty: a to pierwszy poświęcony twórczości różnych generacyj — od Paderewskiego poprzez kompozytorów najmłodszych z Romanem Padlewskim na czele, drugi zaś zawierał utwory Witolda Maliszewskiego, St. Poradowskiego i Tadeusza Jareckiego w wykonaniu *kwartetu poznańskiego* pod kierownictwem J. Jahnkego.

Podczas tego koncertu wygłosił prelekcję prof. dr. Zdzisław Jachimecki na temat „Karol Szymanowski i jego sztuka w ocenie współczesnych".

W końcu „Tygodnia" wykonano w „Teatrze Wielkim" dzieła: „Syrena" Maliszewskiego „Verbum nobile" Moniuszki i „Harnasie" Szymanowskiego.

Program koncertu symfonicznego wypełniła III Symfonia Szymanowskiego, „Symfonia D-moll" Zygmunta Stojowskiego i koncert fortepianowy Apolinarego Szeluty.

Na ostatnim koncercie wystąpiły obok orkiestry, zbiorowo znakomite chóry poznańskie pod dyr. Władysława Rączkowskiego, przy czym na program złożyły się dzieła chóralno-orkiestralne a to „Sonety Krymskie" Moniuszki, „Apokalipsa" Wallek-Walewskiego, „Kantata romantyczna" Wiechowicza.

W ramach „Tygodnia" odbył się I Ogólnopolski Zjazd Muzykologów. Z inicjatywy dra Latoszewskiego zjechali się do Poznania muzykologowie ze wszystkich ośrodków, m. i. przybył senior polskich muzykologów prof. dr. Henryk Opieński, przebywający stale w Szwajcarii. Podczas Zjazdu wygłoszono cały szereg referatów bardzo ciekawych i pouczających, a w toku obrad omawiano sprawę utworzenia „Polskiego Towarzystwa Muzykologicznego". Uchwalono, iż następny Zjazd ma się odbyć w czerwcu 1939 r. w Krakowie

KRONIKA

Dr Faustyn Dzik został mianowany naczelnikiem Wydziału Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P. w miejsce Dra Władysława Zawistowskiego, który objął stanowisko dyrektora Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej.

Michał Kondracki ukończył kompozycję p. t. „Cantata ecclesiastica" na chór i orkiestrę symfoniczną.

Wacław Lachman otrzymał tegoroczną nagrodę muzyczną stoł. miasta Warszawy. Sąd konkursowy przyznał tę nagrodę Lachmanowi za całokształt wybitnej wieloletniej działalności artystycznej na polu rozwoju i krzewienia pieśni polskiej, w szczególności śpiewu chóralnego oraz za pogłębienie kultury muzycznej wśród szerokich warstw społecznych.

Uroczystość odsłonięcia i poświęcenia pomnika na mogile śp. Stanisława Niewiadomskiego, znakomitego pieśniarza, odbyła się w dniu 16 października b. r. na Polu Zasłużonych cmentarza Łyczakowskiego we Lwowie. Pomnik poświęcił wygłaszając okolicznościowe przemówienie ks. Stuglik, w zastępstwie prezesa Związku Stowarzyszeń Muzycznych prez. M. Ostrowskiego, przemówił wiceprez. M. Schmidt oddając pomnik w opiekę miastu i składając w imieniu Związku podziękowanie na ręce p. Tothowej wdowy po serdecznym przyjacielu Niewiadomskiego śp. Dionizym Toth, który pozostawił legat na budowę pomnika. Chór lwowskich zespołów śpiewaczych pod batutą dyr. Stadlera odśpiewał pieśń żałobną Rutkowskiego, „Gaude Mater Polonia" Gorczyńskiego i pieśń Niewiadomskiego „Zaszumiał las". Dodać należy, że nagrobek wystawiono z inicjatywy ucznia śp. Niewiadomskiego, red. St. Lipanowicza który zarazem pełnił obowiązki sekretarza Komitetu budowy z prez. Ostrowskim na czele.

W Wojskowej Szkole Muzycznej w Katowicach, prowadzony będzie kurs dla kandydatów na kapelmistrzów wojskowych oprócz kursu dla elewów.

W Śląskim Konserwatorium Muzycznym pod dyrekcją Fautyna Kulczyckiego uruchomiono w bieżącym roku obydwie klasy Liceum Muzycznego, jedynego w Polsce.

Piotr Perkowski pracuje obecnie nad wykończeniem utworu symfonicznego w rodzaju suity, p. t. „Szkice toruńskie". Pierwsza część tegoż utworu — „Kościół P. Marii" — była ostatnio wykonana w Wilnie pod dyr. Stefana Lidzkiego-Śledzińskiego.

Zarząd st. m. Warszawy wydzierżawił **Teatr Wielki** na sezon 1938/39 dyr. Adamowi Dołżyckiemu i Ryszardowi Falkowskiemu.

Dyrekcja po pokonaniu licznych trudności rozpoczęła sezon 1 października b. r., przy czym 3 razy w tygodniu daje przedstawienia operowe, w pozostałe dni operetki. O ile Opera zyska uznanie publiczności, ilość przedstawień operowych będzie zwiększona. Dyrekcja, która otrzymała subwencję w kwocie 250.000 zł. na okres 6 miesięcy, zamierza wystawić przede wszystkim dzieła nowe, nie wykonane jeszcze w Warszawie.

Nowa opera „Peer-Gynt" Vernera Egla, osnuta na sławnym dramacie Ibsena, wystawiona będzie z końcem listopada br. po raz pierwszy w Operze państwowej w Berlinie.

Międzynarodowy Festival Muzyczny w Brukseli, odbędzie się w dniach od 20 26 listopada b. r. pod kierownictwem Ryszarda Straussa. W wypadkach w których kompozytorzy nie będą sami dyrygować swoimi utworami, obejmie kierownictwo Desire Defauw albo Franciszek Andre. Ponadto w tym „tygodniu muzycznym" współdziała szereg wybitnych kompozytorów różnych krajów.

W Szwajcarii została zorganizowana wielka orkiestra, której prawie żadna niedorówna. Znany dyrygent tejże orkiestry rozporządza ilością 84 wybranych instrumentalistów. Przez połączenie 2 ch orkiestr a mianowicie dawniejszej t. zw. orkiestry romand i zachodnio-szwajcarskiej orkiestry Radia, powstał zespół orkiestralny, jakiego jeszcze dotychczas Szwajcaria nie słyszała.

JUBILEUSZE I ROCZNICE

Związek Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie, jako najstarsza placówka tego rodzaju na ziemiach polskich, obchodzić będzie w listopadzie b. r. trzydziestolecie swej działalności. W ciągu tego czasu budził on na terenie wsi polskiej zainteresowanie dla uprawiania muzyki i pieśni, propagował teatr, powołując do życia wiejskie zespoły amatorskie.

Do chwili wybuchu wojny światowej terenem pracy Związku była Małopolska, gdzie istniało przeszło sto kilkadziesiąt wiejskich jego placówek. Stwierdzić należy, że w wielkiej mierze zaspokajały one potrzeby życia kulturalnego polskiej ludności wiejskiej, a zarazem przyczyniały się po popularyzowania dramatycznej twórczości literackiej klasycznej i ludowej naszych pisarzy.

W pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości objął Związek swoją działalnością też i inne ziemie Rzeczypospolitej, sięgając w jej zachodnie, północne oraz wschodnie regiony. Dla umożliwienia i ułatwienia pracy swoim licznym placówkom w dziedzinie należytego i właściwego danej sztuce wystawienia na scenie zaczął Zarząd Główny od zarania swego istnienia tworzyć księgozbiór dzieł dramatycznych wszystkich rodzajów oraz kompletować szatnię. Dziś po trzydziestu latach żmudnych wysiłków, zapobiegliwej i celowej pracy oba te działy stoją na wysokim poziomie i bodaj są jednymi z najbogatszych na ziemiach naszych. Biblioteka bowiem, posiadająca nawet wiele z t. zw. białych kruków oraz cennych rękopisów autorów dramatycznych, dostarczyć może zespołom teatralnym wszelakich sztuk różnego rodzaju repertuaru. Szatnia zaś (przeszło sześć tysięcy sztuk inwentarza) jest w stanie zaspokoić w tej dziedzinie wszelkie wymagania każdego teatru amatorskiego. Dla wygody swoich placówek jako też wszelkiego rodzaju teatrów amatorskich, którym Związek chętnie zawsze służył, a w szczególności oddalonym znacznie od Lwowa, stworzył Zarząd Główny Związku w niektórych większych ośrodkach (Toruń, Kraków, Równe, Czortków, Krosno, Stanisławów) filie swej szatni. Filie te wyręczają i odciążają szatnię lwowską, a zarazem są znakomitym zadatkiem do tworzenia się samodzielnych, regionalnych tego radzaju placówek. Niektóre z nich już się tak znakomicie rozwinęły, że mogły się usamodzielnić (jak n. p. w Krakowie, Toruniu) i dać początek regionalnemu Związkowi T. i Ch. L. W końcu i to dodać należy, że Zarząd Główny Związku przez fachowych instruktorów udziela swoim zespołom wszelakiej pomocy w sprawach, dotyczących ich pracy i działalności. Nierzadko też widzieliśmy niektóre z tych zespołów we Lwowie, w czasie uroczystości narodowych czy państwowych, a ich udział czynny w programach tych uroczystości spotykał się zawsze z wyrazami uznania ze strony czynników, urządzających te uroczystości oraz szerokich warstw publiczności.

Idea, której nakazem kilku ludzi dobrej woli przed laty trzydziestu powołało do życia tę pożyteczną instytucję i niestrudzenie do dziś jej służy, nie przeżyła się, ale owszem, okazuje się, że jest ona i obecnie żywa, a praca Zarządu Głównego realizującego ją, tak jak była przed laty trzydziestu, jest i obecnie pożądaną a nawet wielce potrzebną. To też kierujący pracą Związku patrzą z zadowoleniem na owoce swej działalności dotychczasowej a z zapałem i ufnością w swe siły i pewnością uzyskania od społeczeństwa poparcia oraz pomocy, kroczyć zamierzają naprzód w dźwiganiu wsi polskiej na wyższe poziomy kultury i oświaty.

Mieczysław Kochanowski obchodził we wrześniu b. r. jubileusz 35-lecia pracy muzycznej i kompozytorskiej oraz 15-lecie kierownictwa orkiestrą zdrojową w Krynicy. W dniu jubileuszu odbył się w sali koncertowej Domu Zdrojowego koncert orkiestry pod dyrekcją Jubilata z udziałem W. Bierdiajewa i M. Muenza. Koncert zaszczycił swą obecnością bawiący w Krynicy wicepremier Kwiatkowski. Po koncercie składano Jubilatowi życzenia.

Uroczystość 100-letniej rocznicy urodzin Bizeta, rozpoczęła się Paryżu galowym przedstawieniem opery „Carmen" w „Komicznej Operze" oraz urządzono również wystawy biblioteki Bizeta w „Bibliotece Narodowej" w westibulu „Opery Komicznej".

KONKURSY

Konkurs dla dętych zespołów kameralnych ogłosiło Towarzystwo Muzyczne w Katowicach. Wybór programu dowolny, nie może jednak przekroczyć 45 minut. Przewidziane są nagrody pieniężne (łączna suma 2.700 zł.) i dyplomy. Konkurs odbędzie się w listopadzie r. b.

Konkurs orkiestr wojskowych dywizji śląskiej odbył się w Chorzowie z początkiem czerwca b. r. Tytuł mistrzowskiej orkiestry dywizji, zdobyła poraz drugi z rzędu orkiestra pułku chorzowskiego, otrzymując srebną buławę jako nagrodę przechodnią i na własność plakietę Marszałka Piłsudskiego.

Zawody orkiestr dętych, zorganizowanych w Stowarzyszeniu Miłośników Muzyki Województwa Śląskiego odbyły się w Katowicach w czerwcu b. r. Do zawodów stawiło się 6 orkiestr zrzeszonych w Stowarzyszeniu, a mianowicie:

orkiestra im. Paderewskiego z Kurowa, która uzyskała I-sze miejsce, — orkiestra przy kopalni „Katowice" i orkiestra przy kopalni „Wujek" przy równej ilości punktów 2-gie miejsce —, orkiestra przy fabryce „Natronag" w Kaletach 3-cie miejsce, orkiestra im. Szopena z Piekar 4-te miejsce i orkiestra im. Moniuszki z Imielina 4-te miejsce. Zawody orkiestr dętych organizowane pierwszy raz wykazały wysoki poziom.

Belgijski Kwartet Fortepianowy rozpisuje z okazji 10-letniego jubileuszu swojego istnienia konkurs na kwartet (fortepian, skrzypce, altówka i wiolonczela).

W konkursie mogą brać udział kompozytorzy bez względu na przynależność państwową. Czas wykonania 20 do 30 minut. Wyznaczono dwie nagrody a to: 1-sza — 8.000, 2-ga 3.000 franków belgijskich.

Konkurs pianistów im. Ysay'a w Brukseli, przyniósł znowu sukcesy pianistom sowieckim. Pierwszą nagrodę 50.000, franków otrzymał Emil Guilels, trzecią 20.000 franków M. J. Fliers, zaś drugą nagrodę przyznaczono Angielce miss Johnstone. W konkursie wzięło udział 88 pianistów.

NOWE WYDAWNICTWA

Słowo Boże w programach Polskiego Radia

Nakładem Społecznego Komitetu Radiofonizacji Kraju ukazała się interesująca broszura p. t. „Słowo Boże w programach Polskiego Radia". Broszura ta wydana z okazji 11-ej rocznicy wprowadzenia audycji religijnych do programu Polskiego Radia, przedstawia dotychczasowy dorobek Polskiego Radia w dziedzinie audycyj religijnych, szczególnie podkreślając działalność na tym polu w latach ostatnich.

Na wstępie znajdujemy artykuł J. E. księdza biskupa śląskiego Stanisława Adamskiego, który położył wielkie zasługi dla wprowadzenia audycyj religijnych do programu Polskiego Radia. Dalsze artykuły wyszły z pod piór wybitnych działaczy na polu audycyj religijnych, jak ks. dr. Tadeusz Jachimowski, ks. Michał Rękas, ks. dr. Karol Milik oraz ks. Edward Kosibowicz. Na szczególne podkreślenie zasługuje obszerne omówienie działalności radiostacji watykańskiej oraz współpracy między Polskim Radiem a radiostacją watykańską w czasie transmisji uroczystości kanonizacyjnych Błogosławionego Andrzeja Boboli.

Broszura kończy się przeglądem specjalnych audycyj religijnych, nadawanych w ramach roku kościelnego, ze szczególnym uwzględnieniem świąt i takich manifestacji religijnych, jak np. Kongresy Eucharystyczne, oraz przedstawieniem wspaniałego rozwoju akcji „Radia dla chorych".

SKRZYPCE.

Nowa książka o grze skrzypcowej. Znany niemiecki skrzypek i pedagog Zygfryd Eberhardt wydał świeżo książkę o grze skrzypcowej i szkodliwości struny stalowej p. t. „Wiederaufstieg oder Untergang der Kunst des Geigens — Die kunstfeindliche Stahlsaite" (Skład główny G. Seyfarth — Lwów). Eberhardt nie jest nowicjuszem jako autor dzieł teoretycznych o grze skrzypcowej a książka omawiana należy bezsprzecznie do jego najlepszych i najbardziej wartościowych. W długoletniej swej praktyce zgruntował on jak najdokładniej technikę gry skrzypcowej i opierając się na swoim długoletnim doświadczeniu, wykazuje zupełnie otwarcie dotychczasowe błędy skrzypków i przeszkody na jakie natrafiają, nie zdając sobie sprawy z przyczyn, które je wywołują. Czytelnik — skrzypek będzie może w pierwszej chwili niemile dotknięty szczerością, z jaką Eberhardt wspomina także i o jego własnych błędach, pozna jednak wnet, że autor zwraca się do niego nie jako surowy sędzia, lecz jako dobroczynny „lekarz", który pragnie mu być pomocny. Eberhardt bowiem jest pierwszy, który powodowany miłością do instrumentu zbadał do reszty co jest przyczyną upadku skrzypiec, które zawsze były „królową" instrumentów, on pierwszy stwierdził, że główną winowajczynią tego cofania się jest struna stalowa, wprawdzie tania i wygodna, lecz wroga dla instrumentu. Dowody jego, przeprowadzone w omawianym dziele z nadzwyczajną ścisłością i znajomością rzeczy są zupełnie jasne i logiczne i przemówią z pewnością do wszystkich zainteresowanych i dlatego też winni się dziełem Eberhardta zająć nie tylko wszyscy skrzypkowie, którym szczerze zależy na tym, by dojść do pełnej doskonałości, lecz także dyrygenci, którzy dbają o szlachetne brzmienie instrumentów smyczkowych w orkiestrze a w końcu też sami twórcy instrumentów.

NEKROLOGI

Ś. p. Kapitan - Kapelmistrz Magister Filozofii Maksymilian Chmielewicz.

W dniu 25 kwietnia b. r. zmarł w Warszawie po krótkiej chorobie ś. p. Kpt. Kplm. Mgr. Fil. Maksymilian Chmielewicz kapelmistrz orkiestry reprezentacyjnej pułku piechoty Legii Akademickiej.

Zmarły odznaczony był: Medalem Niepodległości, Srebrnym Krzyżem Zasługi, Medalami za Wojnę i 10-lecia.

Ś. p. Kpt. Kplm. M. Chmielewicz urodził się w 1894 r. w Inowrocławiu. Od wczesnych lat dziecinnych czuje zapał do muzyki i rozpoczyna swe studia w Inowrocławiu, Szczecinie i Berlinie. Przed wojną światową pracuje nad krzewieniem śpiewu i muzyki polskiej w Wielkopolsce. Po wybuchu wojny światowej wcielony do armii niemieckiej, zaprawia się do przyszłego swego zawodu, pełniąc funkcje kapelmistrza w jednym z oddziałów niemieckich. W Powstaniu Wielkopolskim bierze czynny udział a kampanię frontową w wojsku polskim przebył w 6 pułku piechoty Wielkopolskiej, gdzie organizuje orkiestrę pułkową i jest jej kapelmistrzem. W roku 1923 obejmuje funkcje kapelmistrza pułku piechoty w Katowicach, skąd 15 lutego 1927 r. zostaje przeniesiony na doradcę muzycznego D. O. K. VII. w Poznaniu i kapelmistrza znanej orkiestry pułku „Czwartaków Wielkopolskich". W Poznaniu oddaje się z całym zapałem pracy na polu muzycznym, współpracuje z organizacjami wojsk. i cywilnymi, gdzie znany jest z często urządzanych bezpłatnych koncertów i prelekcji, pogłębiając wiedzę młodzieży o muzyce polskiej. Jest jednym z najstarszych kapelmistrzów Polskiego Radia, gdzie był częstym wykonawcą programów muzycznych ze swą mistrzowską orkiestrą „Czwartaków Wielkopolskich".

Niezależnie od swych obowiązków służbowych i mimo dojrzałego wieku pogłębia swą wiedzę fachową, uzyskując w roku 1935 na Uniwersytecie Poznańskim dyplom magistra filozofii z zakresu muzykologii. W międzyczasie tworzy szereg utworów muzycznych: Kompozycje ku czci Pierwszego Marszałka Polski J. Piłsudskiego, Poematy symfoniczne i szereg innych utworów jak znane nam marsze wojskowe oparte na melodiach ludowych. z których większa ilość została zatwierdzona przez M. S. Wojsk. jako repertuar oficjalny Wojska Polskiego.

Ogłosił pracę o powstaniu „Hymnów Narodowych" i zarys historii muzyki wojskowej w Polsce.

W czerwcu 1937 roku zostaje przeniesiony do Warszawy na stanowisko kapelmistrza orkiestry reprezentacyjnej pułku piechoty Legii Akademickiej, gdzie po 10-ciu miesiącach przedwczesna śmierć zabrała Go z szeregu żyjących. Pozostał po Nim głęboki żal i pamięć niezmordowanego pioniera muzyki polskiej.

Cześć Jego Pamięci!

Sir Landon Ronald

znany angielski kompozytor i dyrygent, zmarł w Londynie w wieku 65 lat.

W uznaniu wielkich zasług dla angielskiej twórczości; otrzymał Sir Landon Ronald w roku 1922 szlachectwo i od tego czasu prawie wyłącznie występywał jako dyrygent wybitniejszych Oper, w szczególności orkiestry Opery Coventgarden.