

ORKESTRA

MIESIĘCZNIK

poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce.

Warunki prenumeraty:
w przedpłacie

kwartalnie z przesyłką	2.50 zł.
półrocznie " "	5.— "
rocznie " "	10.— "

**Cena pojedynczego
egzemplarza 1 zł.**

Konto P. K. O. Kraków № 411.200

Redaktor naczelny:

Prof. dr. JOZEF KOFFLER

Lwów, ul. Mochnackiego 29.

Tel. 80/71.

Adres Redakcji i Administracji:

PRZEMYSŁ, ul. Smolki 11. — Tel. № 539.

Skrytka pocztowa 35.

Konto P. K. O. Kraków № 411.200.

Ceny ogłoszeń:

Cała strona	150 zł
-------------	--------

Pół strony	80
---------------------	---	---	---	---	----

Ćwierć strony	50 „
-------------------------	------

18 strongy 25 .

Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej

w tekście 50 proc. drożej. Przy kilku-

razowem ogłoszeniu odpowiedni rabat.

W rubryce „Posad poszukują” i „Wolne posady”

ne posady":
 drobne do 5 wierzwy 3 zł

drobne do 5 wierszy	.	.	3 zł.
10			5

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Przedruk lub tłumaczenie artykułów zastrzeżone.

PIERWSZY KONKURS KOMPOZYTORSKI „ORKIESTRY”.

Na skutek licznych żądań i prośb Redakcja przesuwa ostateczny termin nadsyłania utworów na kon-

kurs do dnia 15 lutego 1932 roku. Dokładne warunki
mieszczą się w N-rach „ORKIESTRY” 6(9) i 8/9 (11/12)

OD REDAKCJI.

Prosimy wszystkich naszych P. T. Prenumeratorów o bezzwłoczne wyrównanie zaległych kwot za prenumeratę. Punktualne uiszczanie drobnych tych kwot jedynie zapewnia normalny i regularny rozwój i byt pisma.

Wydatki redakcyjne i administracyjne: honoraria za artykuły, za druk, papier i t. p. muszą być regularnie i punktualnie wypłacane.

Komu istnienie „ORKIESTRY“ leży na sercu,
płaci prenumeratę punktualnie!

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków).

CZAR I PIĘKNO MUZYKI POLSKIEJ.

(Dokończenie.)

Nuta pieśni ludowej tętni stale w muzyce Chopina. Pierwszą połowę życia spędził Chopin w Polsce. Wykołysała go mazowiecka pieśń ludowa. Gdy go później los rzucił na obczyznę, skąd nie miał już wrócić do Polski, wówczas echo pieśni rodzimej czarowało jego stęsknionej wyobraźni wizje krajobrazu polskiego i przesycalo tonem żalu jego muzykę.

Odczuł to człowiek nam obcy: Franciszek Liszt, który w pięknym studjum o Chopinie tym właśnie wyrazem najtrafniej określił istotę muzyki chopinowskiej, mówiąc, że na jej dnie dzwięczy ów typowo

polski „żał“; żaden inny język nie ma na oznaczenie tego polskiego żalu odpowiedniego wyrażenia. I nie dziw, bo właśnie w żalu naszej muzyki tkwi jej odrębne piękno i czar.

W każdym dźwięku swoim muzyka Chopina przesycona jest polskością. I dlatego to stała się ona muzyką n a r o d u. W czasach niewoli była ona pieśnią narodowej świadomości i manifestacją gnębionego ducha. Zrodziła się przecież z bólu i żalu za utraconą wolnością ojczyzny, z marzeń o jej zmartwychwstaniu. Muzyka Chopina była protestem wobec przemocy caratu, który tłumił wszystko, co pol-

skie. A w tej muzyce właśnie był źródło polskości. Było rewolucyjne zarzewie czynu, było zerwanie do walki.

I znowu obcy nam człowiek, Robert Schumann odczuł dźwięczącą na dnie muzyki Chopina nutę polską i jej głos, wołający, że Polska skuta łańcuchami niewoli, żyje! Odczuł to, że muzyka Chopina nie była, mimo swej melancholji i smutku, muzyką rozpacz, lecz rycerskim rapsodem, wlewającym w serca narodu krzepiącą wiarę przyszłości! „Gdyby samodzierny car północy wiedział” — tak mówi R. Schumann — „jakie niebezpieczeństwo kryje się dla niego w muzyce Chopina, zabroniłby tej muzyki. „Mazurki” Chopina — to armaty, ukryte wśród kwiatów”.

Tylko dlatego mógł Chopin spełnić swoje dostojne posłannictwo narodowe i obok trzech naszych poetów-wieszczów zająć równorzędne stanowisko, że wchłonął w siebie piękno muzyki polskiej i nadał jej najbardziej artystyczny i natchniony wyraz. Co więcej! Poezja Mickiewicza czy Słowackiego przemawiała językiem, niezrozumiałym dla obcych. Dopiero muzyka Chopina bezpośrednio, stała się zrozumiała i dostępna dla wszystkich. Każdy mógł odczuć, że w tej natchnionej pieśni raduje się i skarży się naród, marzy i tęskni jego dusza. Każdy mógł odczuć czar i piękno naszej muzyki! Chopin był wieszczem narodowym, który w swojej muzyce zamknął uczuciowy świat duszy polskiej.

A muzyka Stanisława Moniuszki! Muzyka jego jest tak przepojona polskością, że ta wyłączność jej charakteru stanęła na przeszkodzie popularności Moniuszki poza granicami Polski. Może i nasza wina w tym, żeśmy nie starali się o zaznajomienie obcych z jego muzyką. Sami niestety nie docenialiśmy wielkości Moniuszki, ani piękna i czaru, który wionie z jego uroczych melodii. Nazywaliśmy go „zaściankowym śpiewakiem dworów szlacheckich”, nie uważaliśmy go za godnego, by w rzędzie naszych koryfeuszów reprezentował naszą muzykę na zewnątrz.

Dziś na propagandę Moniuszki wśród obcych zapóźno. Innym językiem przemówiła już muzyka nowoczesna; wobec niej byłaby muzyka Moniuszki tylko echem, dawnej minionej epoki. A jednak był czas, gdy jeden z najsurowszych krytyków niemieckich, sławny pianista i dyrygent, Hans Bülow wyrażał się w słowach entuzjazmu o „Halce” Moniuszki i widział w niej odzwierciedlenie tego czarującego piękna, które znamionuje muzyka polska.

Wszystkie wybitne i charakterystyczne cechy tej muzyki zjednoczył w swoich kompozycjach skrzypcowych Henryk Wieniawski. Francuzi uważają go niemal za swego, bo kształcił się w Paryżu i stał się jednym z najbardziej typowych przedstawicieli francuskiej szkoły skrzypcowej. Rosjanie widzą w nim swego narodowego kompozytora, bo w Rosji długo przebywał jako skrzypek w dworze carskim, bo w kompozycje swoje wplótł motywy ludowych

pieśni rosyjskich. Umarł w Moskwie, która zaopiekowała się nim troskliwie, gdy ciężko zachorował. Tułał się po świecie zdala od Polski. Wrócił do niej dopiero — po śmierci. Pochowano go na Powązkach w Warszawie. Przyjęła go z powrotem jako swego syna ziemia polska, bo nawskróś polska jest jego muzyka: „Kujawiak”, „Oberek”, „Polonez Adur”, „Legenda” Wieniawskiego przepojone są tą samą nutą uczuciową, która drga w melodii i rytmie naszej muzyki.

Nasi wielcy kompozytorzy wykuwali trwałe wartości tylko z piękna naszej muzyki narodowej. Gdy natomiast w mylnie zrozumianej ambicji kompozytorzy polscy naśladowali obcych, stawali się tylko epigonami bez znaczenia narodowego. Naśladownictwo spowodowało największe spustoszenie w naszej muzyce. Klasycznym przykładem epigonizmu może być twórczość tak znakomitego kompozytora, jakim był Władysław Żeleński. Talent wielki, twórczość bogata. A jednak! co zostało dzisiaj z tej twórczości? Kompozycje Żeleńskiego, które były naśladowaniem Mendelssohna, Schumanna a częściowo i Brahmsa, te części oper, które naśladowały Wagnera — dzisiaj poszły w zapomnienie! Ażaledwo dziesięć lat upłynęło od śmierci Żeleńskiego. Ale pozostały i niewątpliwie pozostaną, jako trwała wartość naszej muzyki, pieśni Żeleńskiego, jak „Zawód”, „Pieśń Jaruchy” i wiele innych. Dlaczego ona właśnie? Oto dlatego bo te pieśni nie naśladowały niewolniczo form obcych i stylu obcego, ale rozśpiewały się nutą pieśni polskiej, wchłonięły jej czar nieuchwytny, jej piękno uczuciowe: słowem wyrosły z ducha muzyki polskiej.

To samo powiedziećby można i o twórczości Mieczysława Karłowicza. W formie swoich kompozycji, w środkach technicznych swoich potężnych poematów symfonicznych ulegał wpływom muzyki niemieckiej i rosyjskiej, ale uczuciowy nastrój Karłowicza wyrażał się tonem odrębnym: jest to ten sam ton zasadniczy, którym przesyciona jest muzyka polska, jej smutek i melancholijna zaduma.

Nieźródlny czar kryje w sobie polska muzyka kościelna. Do nabożnej pieśni polskiej nawiązał już Moniuszko, zwłaszcza w przepięknych „Litanjach ostrobramskich”. Ostatnio zaś sięgnęli do tego źródła piękna muzycznego nasi współcześni kompozytorzy; tak czyni Karol Szymanowski w swoich dziełach religijnych, „Stabat Mater” i hymn „Veni Creator”, tak samo Jan Adam Maklakiewicz w kantacie „Święty Boże”, a nawet koncert wiolonczelowy opiera na motywach „Gorzkich żalów”.

W naszej muzyce kościelnej jest niepospolite piękno melodii i niezwykła siła uczucia. Ten pierwiastek uczuciowy jest najwyższą wartością naszej muzyki i stać się może najcenniejszym czynnikiem w rozwoju muzyki nowoczesnej.

Dzisiaj bowiem rozgrywa się w muzyce walka dwóch obozów na tle przełomu, który dokonał się po Wielkiej Wojnie: Rzucono hasło antiromantyzmu;

zerwano z uczuciowością, a jako ideał postawiono muzykę „objektywną“, „rzeczową“, chłodną, operującą tylko dźwiękiem, jako środkiem konstrukcji, formy. Ale okazało się, że mimo najbardziej ekscentrycznych wybryków mody i mimo prób zmechanizowania techniki kompozytorskiej, nie zdołano z muzyki wypłenić u c z u c i a! I znowu w muzyce dzisiejszej romantyzm budzi się do nowego życia, znowu następuje przebudowa stylu muzycznego pod hasłem uczucia.

W tym procesie przeobrażeń i w tem dziele odrodzenia uczucia muzyka nasza może swem pięknem i czarem zdobyć pierwszorzędne znaczenie: śpiewność muzyki polskiej nie ma sobie równej, jej uczuciowość przejawia podziwem obcych. A jej bogactwo rytmiczne może stanowić upragnioną reakcję dla społeczeństw europejskich, znękanym monotonią rytmów murzyńskich i ich nerwową synkopą.

Dziś uszlachetnia się styl współczesnej muzyki. Jeśli więc pod wpływem nowych dążeń i haseł stworzy się nowe wartości estetyczne, jeśli muzyka znowu przemówi do nas głosem uczucia, jeśli nas będzie wzruszać tak, jak nas wzruszała muzyka wielkich mistrzów, to może w ewolucji tego historycznego procesu część zasługi, przypadnie w udziale i muzyce polskiej: Bo oto swym czarem i pięknem wzbogaci ona twórcze wartości.

To też muzyka nasza winna być naszą największą c h ł u b ą n a r o d o w ą. Niestety tak nie jest. Zbyt silnie jeszcze naśladujemy obcych; zawsze jeszcze przeceniamy to wszystko, co przychodzi do nas z zagranicy — z wielką krzywdą dla naszej własnej muzyki. Zwłaszcza dzisiaj, w chwili przebudowy wszystkich dotychczasowych wartości, w naszym dążeniu do nowego ideału, muzyka może i musi stać się doniosłym czynnikiem twórczym:

Zwróćmy się przedewszystkiem do pieśni ludowej. Tam jest nieprzebrana skarbnica piękna.

Pielęgnujmy śpiew chorałny. Niechaj muzyka spełni swoje posłannictwo społeczne, niechaj będzie nietylko odświętną ozdobą uroczystości narodowych, ale niechaj na każdym kroku przenika nasze życie i niechaj będzie naszym codziennym towarzyszem.

Muzyka bowiem wywiera fascynujący wpływ na wszystkich. Czem była pieśń nasza w okresie niewoli, doświadczyliśmy sami: to była pieśń buntu wobec wroga, to była manifestacja narodowego poczucia. Siła pieśni zdoła porwać wszystkich i z głębin serca wykrzesa utajone uczucia i rozpala je płomieniem entuzjazmu.

Toteż i dzisiaj wchłaniajmy w nasze serca czar i piękno naszej muzyki: Niechaj w radosnej harmonii narodowych wysiłków zadźwięczy ona potężnym akordem braterstwa i zgodnej woli.

Kapitan DOROŻYŃSKI MARJAN (Warszawa).

Kierownik referatu muzycznego przy M. S. Wojsk.

O NASZYCH MARSZACH WOJSKOWYCH.

Ogłoszone przed kilku miesiącami negatywne wyniki konkursu na marsz ku uczczeniu marszałka Piłsudskiego nasunęły mi bardzo smutne myśli.

Pomimo dość znacznej nagrody pieniężnej, wynoszącej 3.000 zł. nie nadesłano ani jednej wartościowej kompozycji, któraby według opinii jury składającej się z wybitnych muzyków polskich zasługiwała na nagrodzenie.

Łatwo z tego wyniku konkursu można wyciągnąć wniosek, że polscy muzycy nie umieją pisać marszów. Wniosek ten potwierdza w zupełności dotychczasowa nasza literatura marszowa, pod względem ilościowym bardzo bogata, lecz jakże uboga jakościowo. Wśród całej masy utworów zupełnie bezwartościowych znajdujemy zaledwie kilka kompozycji, które ze względu na swoją zawartość muzyczną mogą wzbudzić zainteresowanie.

A przecież nasza dzisiejsza literatura muzyczna wykazuje dzieła o wybitnych wartościach artystycznych, które świadczą o nieprzeciętnych zdolnościach i dużej technice kompozytorskiej autorów. Od czasu uzyskania niepodległości zdołaliśmy nawet stworzyć własne wydawnictwo „Repertuar oficjalny wojska polskiego“, obejmujące już wcale po-

każną ilość utworów oryginalnych i transkrypcyj na orkiestrę wojskową. Prócz transkrypcji na orkiestrę dęte kompozycji naszych najwybitniejszych kompozytorów, jak Moniuszki, Statkowskiego, Melcera, Karłowicza i innych nieżyjących już mistrzów, ukazały się w wydawnictwie „Repertuar oficjalny“ utwory oryginalne na orkiestrę wojskową kompozytorów współczesnych, bardzo interesujące i wartościowe, pisane w stylu zupełnie nowoczesnym. Bardzo wiele kompozycji o dużej wartości artystycznej nie zostało jeszcze opublikowanych drukiem z powodu braku odpowiednich funduszy na pokrycie kosztów wydawnictwa; utwory te czekają w manuskryptach na lepsze czasy i na większe zainteresowanie się poważniejszą literaturą muzyczną — wtedy dopiero będą mogły ujrzeć światło dzienne.

Na razie wykonywane są tylko sporadycznie przez poszczególne orkiestry z wypożyczonych partytur.

Jak z tego widzimy, nasz dotychczasowy dorobek na polu muzyki poważnej o charakterze symfonicznym dla orkiestr wojskowych jest dość znaczny; nie możemy jednak tego samego powiedzieć o naszej literaturze marszowej.

Szablonowa forma, banalność melodii, ubóstwo harmonii i modulacji, brak pomysłowości w instrumentacji — oto cechy naszych marszów wojskowych.

Pod względem budowy formalnej marsze nasze są zbudowane przeważnie według jednego szablonu w ten sposób, że wykazują dwie części, z których każda jest złożona z kilku luźnie obok siebie ustawionych okresów ośmiotaktowych. Część druga utrzymana jest zwykle w tonacji subdominantowej. Obie części często poprzedzone kilkutaktowymi przygrywkami.

Bardzo niewielka ilość marszów odstępuje od tego bardzo zresztą prymitywnego i nieinteresującego szablonu pod względem ich struktury formalnej. Do tego obecna praktyka wykonawcza kapelmistrzów, która zakorzeniła się od dawna w naszych orkiestrach wojskowych każe kończyć marsz na części drugiej, a więc w tonacji subdominantowej, co jest w wysokim stopniu sprzeczne z naszym poczuciem logiki pod względem tonalno-formalnym.

Praktyka ta wycisnęła również do pewnego stopnia swoje piętno i na twórczości kompozytorskiej.

Do bardzo nielicznych wyjątków należy również szerzej przeprowadzona „coda“, która nadaje utworowi pewne zaokrąglenie pod względem formalnym.

Melodyka i rytmika naszych marszów są najczęściej oparte na wzorach dawnych marszów wojskowych austriackich, niemieckich lub rosyjskich i nie wykazują śladu inwencji i oryginalności, a bardzo rzadko noszą cechy muzyki narodowej polskiej.

Jeszcze mniej interesującą jest struktura harmoniczo-modulacyjna. Harmonika ogranicza się najczęściej do użycia I, IV i V stopnia, a modulacji do tonacji odleglejszych, aniżeli dominanta i równoległa, trzebaby chyba szukać jak Dyogenes z latarką w ręku.

O jakimś samodzielnym polifonicznym prowadzeniu poszczególnych głosów niema nawet mowy. To już byłyby wymagania jak na nasze stosunki zbyt wygórowane.

Przy sposobności wspomnę tutaj o pewnej manierce, która uzyskała u nas prawo obywatelstwa.

Mam tu na myśli tak zwaną „basfigurę“ i już sama ta piękna nazwa wskazuje na to, że maniera ta została przejęta z austriacko-niemieckich marszów wojskowych. Termin ten zupełnie niewłaściwie zresztą w tym wypadku użyty — nie oznacza wcale jak możnaby sądzić jakiejś specjalnej figury harmonijnej, ale po prostu odcinek melodyjny, umieszczony w basie.

Zapomocą umiejętnie użytej melodii w głosie najniższym lub też w głosach środkowych — można czasami wywołać niezwykle efekty dźwiękowe, co możemy stwierdzić z łatwością, studując utwory wielkich mistrzów. Jednakże analizując odpowiednie miejsca zauważymy, że w głosie górnym a często i w innych głosach jest wówczas umieszczone kontratemat kontrastujący z melodią prowadzoną w głosie najniższym, względnie uzupełniający ją. Jeżeli

natomiast kompozytor umieszcza w głosie basowym melodię, a nie mając nic ciekawego do powiedzenia w głosach górnych, daje im tylko, najzwyczajniejszy akompaniament akordowy, najczęściej rytmicznie bardzo niewyszukany, to miejsce takie będzie prawie zawsze brzmiało bardzo banalnie. W takim razie lepiej zrezygnować z „basfigury“ i melodię umieścić w głosie najwyższym.

Najmniejszą stosunkowo wadą naszych marszów jest brak pomysłowości w instrumentacji. Brzmienie naszych marszów jest przeważnie pełne i dobre. Jednakże i tu instrumentacja w przeważnej ilości wypadków jest szablonową i nie uwzględnia dostatecznie poszczególnych grup instrumentów i możliwości różnorodnego ich użycia. Mam tu na myśli w pierwszym rzędzie rogi i trąbki, które są prawie wyłącznie użyte do akompaniamentu.

Taką mniej więcej fizjognomię i takie braki ma przeważająca większość naszych marszów wojskowych; nic więc dziwnego, że nie mogą one posiadać większej wartości artystycznej i co za tem idzie nie mogą wzbudzić szerszego zainteresowania.

Do tego przyczynia się w znacznej mierze bardzo szeroko rozpowszechnione mniemanie, że tylko marsze tak zwane koncertowe mogą być artystycznie zbudowane pod względem muzycznym.

Mniemanie to jest zupełnie fałszywe.

Marsze przeznaczone do wykonania w czasie przemarszu oddziałów wojskowych muszą być mało skomplikowane i ich charakter rytmiczny musi być bardzo silnie podkreślony; nie znaczy to jednak, ażeby musiały być tem samem pozbawione wartości artystycznej jako utwory muzyczne.

Naturalnie, że połączenie tych wszystkich walorów w jednym utworze jest bardzo trudne, ale, że jest to możliwe świadczą choćby liczne przykłady literatury muzycznej. Wspomnę tu tylko o genialnym „marszu gen Radeckiego“ skomponowanym przez nieśmiertelnego Jana Straussa. Przy dźwiękach tego marsza nogi podrywają się same, a żołnierz zelektryzowany muzyką zapomina o zmęczeniu i rynsztunku. Tak wielką jest potęga rytmu!

Marsz ten posiada przytem pierwszorzędą wartość artystyczną jako utwór muzyczny, niezależnie od swojej wartości czysto rytmicznej.

Drugim takim utworem jest „Marsyljanka“ skomponowana w r. 1792. przez Rouget de l'Isle, oficera garnizonu strasburskiego i wyniesiona do godności hymnu narodowego.

O wiele niżej stoją pod względem wartości artystycznej marsze amerykańskiego kapelmistrza wojskowego Sousy. Są one jednak dość oryginalne, napisane interesująco pod względem muzycznym i rytmicznie doskonale zbudowane.

Jako niedoścignione wzory formy marsza wypełnione genialną treścią muzyczną służyć mogą nieśmiertelne marsze wojskowe Schuberta, marsz turecki Mozarta z sonaty fortepianowej A-dur, marsz turecki Beethovena z muzyki baletowej do „Ruin

Aten'skich" i marsz gwardji szkockiej tegoż samego kompozytora.

Z polskich marszów wojskowych zasługuje na uwagę przepiękny marsz „Księcia Józefa Poniatowskiego”, skomponowany przez Zygmunta Noskowskiego.

Nie wszystkie z wymienionych marszów nadają się bez zastrzeżeń do wykonania w czasie przemarszu oddziałów wojskowych, bo nie w tym celu zostały napisane i nie wskazują w tym wypadku na ich walory czysto rytmiczne i przydatność do wykonania w czasie defilady, lecz na ich genialną wartość muzyczną.

Nasi polscy kompozytorzy marszów, mam tu na myśli kapelmistrzów wojskowych powołanych w pierwszym rzędzie do stworzenia typu polskiego marsza, powinni wpatrzeć się w te nieśmiertelne wzory przystosowując jednak głęboką treść muzyczną do wymogów jakie powinien posiadać dobry „marsz do defilady”.

Połączenie tych dwu rzeczy, nie jest jednak czemś łatwym.

Ażeby marsz miał wartość artystyczną jako utwór muzyczny, powinien odpowiadać pewnym warunkom, które wymagane są od wszystkich utworów muzycznych.

Warunki te, to kunsztowna daleka od szablonu forma, wypływająca z treści muzycznej utworu, oryginalna i bogata rytmicznie melodyka, wykwinna i interesująca harmonika i pomysłowa instrumentacja.

Kunsztowną formę otrzymać można przez urozmaicenie regularnej budowy ośmiotaktowej za pomocą rozszerzania względnie skracania poszczególnych okresów i rozmieszczania odpowiednich kadencji, a wszystko w ramach ogólnej symetrii, gdyż forma marsza jak wogóle wszystkie formy taneczne

nie znosi budowy niesymetrycznej, która tak właściwą jest i pożądaną dla formy sonatowej.

Harmonika nie powinna się ograniczać do najprostszych stopni w obrębie dyatoniki; kompozytor może używać śmiałych połączeń harmoniczných i interesujących modulacji do odleglejszych tonacji.

Instrumentacja powinna być barwna, przyczem należy wyzyskać wszelkie możliwości dźwiękowe poszczególnych instrumentów i grup instrumentalnych, dbając przytem o pełne i interesujące brzmienie całości.

Ażeby marsz był przydatny do wykonania w czasie przemarszu czy defilady musi być prosty i nie skomplikowany pod względem rytmicznym, łatwy do wykonania, a co najważniejsze musi umieć przemówić do duszy żołnierza, bo tylko wtedy zdoła go porwać, jeżeli mu się będzie podobać.

Jest rzeczą zupełnie naturalną, że w marszach takich mocna i słaba część każdego taktu muszą być zaznaczone, a pauzy na tych częściach są dopuszczalne tylko w bardzo wyjątkowych wypadkach.

Najważniejszym jednak czynnikiem każdego marszu jest jego tematyka. I tu sięgnąć możemy do niewyczerpanej skarbnicy jaką jest nasza polska muzyka ludowa.

Szczególnie nasza polska muzyka góralska przedstawia dla nas pierwszorzędny materiał, ponieważ takt dwudzielny jest dla tej muzyki najbardziej charakterystyczny i wszystkie prawie tańce i pieśni góralskie utrzymane są w rytmie dwudzielnym i mają charakter marszowy.

Należy więc zarzucić schematycznie formy wypełnione banalną treścią i zwrócić się do naszej świeżej i jędrnej muzyki góralskiej po natchnienia, a wierzę mocno, że na tej drodze uda nam się najłatwiej stworzyć typ polskiego nowoczesnego marsza wojskowego o wysokich wartościach artystycznych i charakterze wybitnie narodowym.

Prof. STANISŁAW NIEWIADOMSKI (Warszawa).

SZKICE HISTORYCZNE.

IX.

Pierwsze wloty muzyki świeckiej.

Pieśni rycerskie przez całe dwa stulecia rozbrzmiewały wszędzie, naprzód na wybrzeżach Morza Śródziemnego a następnie w północnej Francji w Niemczech i w Anglii. We Włoszech, w południowej Francji i w Hiszpanji zwano rycerzy śpiewaków trubadurami (trobadores, trovatore) na północy — truwerami, co w obu wypadkach pochodziło od słowa wynaleźć — trouver, jako że rzeczą rycerza-śpiewaka było wynaleźć opowieść czy piosenkę i wyszukać dla niej stosowną melodję. Niemiecka nazwa „Minnesinger“ oznaczało dosłownie „piewę mi-

łości“. Dwory królewskie i książęce, zamki i bogate środowiska mieszczańskie pełne były tych śpiewaków. Do ich grona należeli monarchowie niekiedy, nie brakowało jednak wśród nich i ludzi z gminu, jeżeli talentem, któryś się wyróżniał. Zdarzało się to w krajach romańskich i częściej jeszcze w Niemczech, gdzie śpiewaków mieszczańskich tytułowano „Meister“, a nazywano ogółem Meistersingerami.

Różnica między trubadurem i truwerem a minnesingerem była znaczna. Trubadurowie, mimo, że przeważnie pochodzili z rodów wysokich, zazwyczaj czytać i pisać nie umieli, układali pieśni swoje z pamięci i powierzali tak spisanie ich jak i wykonanie ludziom niższej kondycji. Dlatego to każdy z tych rycerzy miał swego giermka, zwanego min-

strelem, byli też i t. zw. kuglarze (jongleurs), którzy musieli posiadać nie tylko sztukę czytania i pisanie, lecz do pewnego stopnia i wiedzę muzyczną, niezbędną do ułożenia piosenki chociażby i niezbyt kunsztownej. Bo pieśń trubadura była czymś pośrednim pomiędzy ludową a artystyczną, i w późniejszym okresie swego istnienia, zbliżała się nawet do kunsztownego *déchant*, kultuwanego w większych środowiskach a przede wszystkim w Paryżu. W osobie niemieckiego minnesingera, można natomiast zauważyć już duży zaatek na artystę przyszłości, nie powierzał on bowiem pomysłów swoich zastępcom i pomocnikom, lecz układał sam tekst i melodię, i sam pieśń wykonywał. Znaczną też różnicę zauważyć można zarówno w tekstach jak i melodiach u trubadurów i minnesingerów: pierwsi brali rzecz powierzchowniej i błyskotliwiej, drudzy głębiej i poważniej. Trubadurów szukali we wszystkim życiowego wdzięku, część ich dla kobiety ówczesnej zwracała się więcej ku jej urodzie, niż ku duchowym zaletom i moralnej wartości, a wiadomo, że właśnie w owych czasach kobieta i miłość były najulubieńszym przedmiotem pieśni tak u jednych jak u drugich. Minnesingerowie nastroszeni poważniej, mniej zmysłowo, oddawali hołd cnocie i szlachetnym celom życia. Poddawali się więc wpływom kościoła i religii, co nie tylko występowało w tekstach ich wierszy, lecz nawet w melodiach, przeważnie wzorowanych na kościelnym chorale albo nawet wprost zeń czerpanych. Dla niemieckich śpiewaków zwłaszcza mieszczańskich, biblia była główną dostarcicielką tematów i myśli. Niemożna się też zadziwiać, że pieśni ich wydają się nam monotonne, gdy natomiast romańscy śpiewacy zalotnością poezji i powabem melodii nawet dzisiejszego słuchacza potrafiliby sobie pozyskać.

Liczne imiona truverów i trubadurów francu-

skich XII. i XIII. stulecia, z królem Nawarry Thibaut i kasztelanem de Coucy na czele, nie potrafią nas zbliżyć do tego świata w tym stopniu co kilka chociażby rysów z życia Adama de la Halle (1240 – 1286) zapisanych przez historię. Słynny ten awanturnik, w młodości kleryk, później zaś rycerz, śpiewak i kuglarz zarazem, przebiegał dwory książęce, wszędzie chętnie przyjmowany i oklaskiwany. Nosi on na sobie niezaprzeczone cechy genialnej jednostki, wyrastającej i talentem i wiedzą ponad swoich współczesnych kolegów. Rysopis jego fizycznej postaci, mieści się już w samych przydomkach, nadawanych mu zwyczajnie: *le bossu* (garbaty), albo *le boiteux* (kulawy) d' Arras, z której to miejscowości pochodził. Bardzo być może, iż powierzchowność pomagała mu do wykonywania zawodu dworskiego wesołka, ale zalety jego jako trubadura, musiały być pierwszorzędne, kiedy je ceniono w Paryżu i Neapolu (przebywał tu w roku 1282 na dworze Roberta II hrabiego d' Artois) nie tylko z powodu zdolności w wynajdywaniu piosenek i w układaniu ich w kunsztowną, wielogłosową formę, według zasad sztuki t. zw. *déchant*, kultuwaną w Paryżu. Adam de la Halle był nadto jeszcze wynalazcą t. zw. *jeux-parties* t. j. małych kilkuosobowych komedijek ze śpiewami, których utworzył kilkanaście. Trzy z pomiędzy nich „*Jeux d' Adam*“, „*Jeux de Robin et Marion*“, „*Jeux du pelerin*“, cieszyły się największą sławą, a już zwłaszcza druga „*Robin et Marion*“. Była to sztuczka przeplatana śpiewami, prosta i naiwna, przedstawiająca zajście pomiędzy parą narzeczonych, spowodowane wtargnięciem drugiego zalotnika, ale zakończone zgodą i triumfem wierności. Oprócz tych utworów, zachowały się jeszcze pieśni oraz kilkogłosowe rondo i motety. Utwory Adama de la Halle doczekały się zbiorowego wydania w XIX. wieku. (C. d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

TEORIA MUZYKI I KOMPOZYCJI.

(Ciąg dalszy)

XII.

Strój pytagorejski, naturalny i temperowany.

Na wszystkich instrumentach klawiszowych: fortepianie, organach i harmonjum dla oddania 35 rozmaicie nazwanych tonów w obrębie oktawy mamy tylko dwanaście klawiszów. Osiąga się to przez ściśnienie stopni, których ilość drgań różni się o drobnostkę. Wyrównanie różnych, co do wysokości odmiennej tonów nazywamy *temperowaniem*.

Z licznych możliwości zestrojenia tonów i ustalenia ich wysokości są trzy zasady strojenia bardzo ważne i charakterystyczne: *strój pytagorejski, naturalny i temperowany*.

Muzyka w czasach starożytnych jakoteż w początkach epoki chrześcijańskiej układała wszystkie tony w stosunku czystych kwint. Możliwe to było ponieważ muzyka ta była zasadniczo homofoniczną t. zn. akcentowała następstwo melodyjne kosztem harmonicznego współbrzmienia. Już Pythagoras (ur. 582 przed nar. Chr.) zwrócił uwagę na ważność i użyteczność takiego sposobu określenia dwudźwięków. Dlatego mówimy o zasadzie pytagorejskiej, jeżeli system tonowy zbudowany jest tylko na kwintach czystych.

Pomyślmy sobie rdzenne tony naszego systemu tonowego ustawione wedle czystych kwint:

$$f - c - g - d - a - e - b$$

a mianowicie nastrojone wedle rzeczywistego stosunku kwint t. zn. 2 : 3. Przyjmijmy ilość drgań tonu *c*, który prawie zawsze tworzy punkt wyjścia dla wszystkich obliczeń jako równy 1. Po obliczeniu ilości drgnień dla innych tonów powyższego szeregu kwintowego na podstawie stosunku $\frac{2}{3}$ otrzymamy następujące wyniki:

$$\begin{array}{cccccc} f & c & g & d & a & e & b \\ \frac{2}{3} & 1 & \frac{3}{2} & \left(\frac{3}{2}\right)^2 & \left(\frac{3}{2}\right)^3 & \left(\frac{3}{2}\right)^4 & \left(\frac{3}{2}\right)^5 \end{array}$$

lub

$$\begin{array}{cccccc} f & c & g & d & a & e & b \\ \frac{2}{3} & 1 & \frac{3}{2} & \frac{9}{4} & \frac{27}{8} & \frac{81}{16} & \frac{243}{32} \end{array}$$

Jeżeli ściągniemy te tony rozprószone po przez cztery oktawy w obręb jednej oktawy liczby drgnień zmieniają się w sposób następujący:

$$\begin{array}{ccccccccc} c & d & e & f & g & a & b & c \\ 1 & \frac{9}{8} & \frac{81}{64} & \frac{4}{3} & \frac{3}{2} & \frac{27}{16} & \frac{243}{128} & 2 \end{array}$$

Zaś stosunek dla odległości między tonami przedstawia się następująco:

$$\begin{array}{ccccccccc} c & d & e & f & g & a & b & c \\ \frac{9}{8} & \frac{9}{8} & \frac{256}{243} & \frac{9}{8} & \frac{9}{8} & \frac{9}{8} & \frac{256}{243} \end{array}$$

Znajdujemy więc tylko dwa rodzaje odległości między tonami: cały ton o stosunku $\frac{9}{8}$ i półton o stosunku $\frac{256}{243}$

Nietylko epoka starożytna w swych śpiewach jednogłosowych, lecz jeszcze nawet polifoniczna praktyka w początkach muzyki chrześcijańskiej posługiwała się tą zasadą strojenia. Dopiero zważanie na harmoniczne znaczenie poszególnych tonów, na ich stanowisko w akordzie jako ton środkowy czyli tercja, lub najwyższy czyli kwinta, na dzwięczność interwałów konsonujących w akordzie naprowadziło na inny sposób obliczania tonów, sposób uwzględniający różnicę między tonami tercjowymi a kwintowymi.

Józef Zarlino (1517—1590), poznał, że naturalna wielka tercja nadaje akordowi więcej dzwięczności niż tercja pytagorejska, wstawił się energicznie za uwzględnieniem tej różnicy i zapoczątkował nowy sposób obliczania całego systemu tonowego.

Czysta kwinta wyraża się w stosunku cyfrowym 3 : 2, zaś naturalna tercja 5 : 4. Tony naturalnego trójdźwięku durowego *c e g* zawierają więc następujące stosunki drgnień, o ile *c* przyjmiemy jako 1:

$$\begin{array}{ccc} c & e & g \\ 1 & \frac{5}{4} & \frac{3}{2} \end{array}$$

W skali pytagorejskiej otrzymaliśmy dla *e* stosunek $\frac{81}{64}$, zaś w naturalnym czystym stroju $\frac{5}{4}$,

czyli pyt. *e* i czyste *e* = $\frac{81}{64} : \frac{5}{4} = 81 : 80$

Ton tercjowy (*e*) pytagorejski posiada więc wyższą cyfrę drgnień od naturalnej tercji. Jest więc to *e* temsamem wyższe. Różnicę między temi tonami wyrażająca się cyfrowo $\frac{81}{80}$ nazywamy *k o m m ą* *s y n t o n i c z n ą*.

Naturalna tonacja durowa składa się z trzech głównych trójdźwięków, których tony jako składniki akordów durowych stoją do siebie w stosunku podanym dla akordu C-dur. W tonacji C-dur dla jej głównych akordów należy więc przyjąć:

$$\begin{array}{ccc} f & a & c \\ 1 & \frac{5}{4} & \frac{3}{2} \end{array} \quad \begin{array}{ccc} g & b & d \\ 1 & \frac{5}{4} & \frac{3}{2} \end{array}$$

$$\begin{array}{ccc} c & e & g \\ 1 & \frac{5}{4} & \frac{3}{2} \end{array}$$

(C. d. n.)



**Żądajcie
wyraźnie
strun
Künzla!**



Czystość, trwałość, piękność tonu
oto charakterystyczne cechy tychże strun.

E. KÜNZEL & Co.

Fabryka strun.

Największe przedsiębiorstwo
tej branży

Markneukirchen (Saksonja 15)



**Katalogi
i próbki
na
żądanie!**

(L. dz. 2221).



Administracja „ORKIESTRY“ prosi o przyspieszenie wpłat za prenumeratę.

Nieotrzymanie przedpłaty na czas spowoduje wstrzymanie wysyłki Nr. 14 pisma.

Prof. FELIKS STARCZEWSKI (Warszawa).

SYGNAŁY I MARSZE WOJSKA POLSKIEGO W 1830/31 R.

Interesujących się marszami wojska polskiego z rewolucji 1830/31 r., poinformować można, że Horoszkiewicz sporo ich przytacza, a więc: sygnały i pobudki kawalerji, wojenne, oraz liczne marsze wojska polskiego, a mianowicie marsz, ofiarowany generałowi Dwernickiemu przez Józefa Nowakowskiego, dwa marsze Dwernickiego, marsz generała Umińskiego, przez Glińskiego, marsz do Litwy, ofiarowany X. N. Radziwiłłowi, naczelnemu wodzowi wojska polskiego 1831 r. przez K. N. Wysockiego (w Warszawie u Klukowskiego), marsz połączonych Polaków na muzykę wojskową, poświęcony J. W. A. hr. Ostrowskiemu, dowódcy gwardji narodowej przez Józefa Domsego (oparty na motywach dzielnicowych, jest tam więc Krakus, Ukrainiec, Podolak, Kujawiak, Wielkopolanin, Mazur, Żmudzin i Litwin), marsz Skrzyneckiego, marsz ofiarowany Wnemu Augustynowi Brzeżańskiemu, dowódcy pułku ochotników jazdy poznańskiej, napisał J. Krogulski, (Warszawa 1851), marsz narodowy, ułożony na pianoforte, ofiarowany gwardji honorowej przez Józefa Krogulskiego (w Warszawie u A. Brzeziny i komp.), marsz obozowy Kurpińskiego, marsz Kawalerji, marsz Kosynierów, marsz korpusu Romariniego, marsz Strzelców Wolnych Sandomierskich, według chóru strzelców z „Wolnego Strzelca“ (Freischütz) Webera, marsz Cecylji Plater, ułożony na pianoforte przez M. Dębińskiego (własność autora w Poznaniu w litografji T. Mielsarzewicza przy ul. Jezuskiej Nr. 216), marsz za Bug J. F. Dobrzyńskiego,

marsz legji litewsko-wołyńskiej „Dalej bracia wszyscy razem“, „Marsz na cześć obrońców ojczyzny“, „Krew nam polska w żyłach krąży“ na nutę marsza ks. Józefa, — major Puszel, marsz polskich wolnych strzelców przez T. Klonowskiego, marsz marsylijski do śpiewania z towarzyszeniem fortepianu (w Warszawie w składzie muzycznym K. L. Magnus), marsz Capstrzyk, nadto walc rewolucyjny, ofiarowany prawym Polakom przez Napoleona Wysockiego z gwardji honorowej, polonez ofiarowany Chłopickiemu przez Piasecką, „Polonaise militaire pour le piano-forte composée et dédiée a Mr Jean Skrzynecki generalissime de l'armée polonaise par T. Klonowski, oeuvrex X à Varsowie chez C. Magnus, á Posen chez C. A. Simon, polonez ku czci P. Wysockiego, bohatera rewolucji naszej z dnia 29 listopada 1830 r. skomponowany na pianoforte przez J. N. Sandmana (sprzedaje się u A. Brzeziny i komp. Magnusa i Klukowskiego), marsz na pianoforte, ofiarowany Janowi Skrzyneckiemu, naczelnemu wodzowi siły zbrojnej narodowej.

Tak więc przedstawia się pobieżnie wojenna muzyka w naszym kraju, w latach ciężkich zmagających z nieprzyjacielem, które jednakże, niestety, wówczas nie na naszą korzyść, lecz na żal, smutek i żalobę się obróciły. Nie należy tu szukać, ani się spodziewać pereł natchnienia, jest to tylko obraz przeżywanych przez naród zapasów i nastrojów wojowniczych.

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice).

Prof. Państwowego Konsewatorjum Muzycznego

SOLFEŻ.

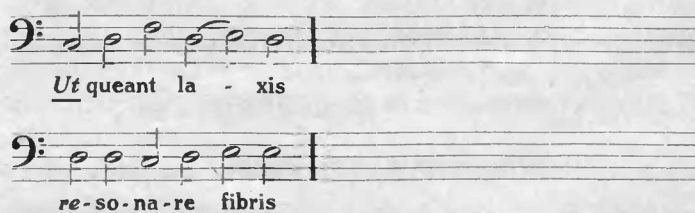
Część I.

Solfeggio (czytaj solfedżjo, spolszczona nazwa solfeż), jest to wyraz włoski. Pierwotnie były to ćwiczenia wokalne, stosowane wyłącznie dla początkujących śpiewaków, przy wykonywaniu których nie wymawiało się słów, lecz samą nazwę nut, według alfabetu łacińskiego, wziętego z tak zwanej solmizacji.

Solmizacja jest to średniowieczna metoda tworzenia gam i tonacyj z nazwami poszczególnych stopni gamy.

Twórcą solmizacji był wielki reformator Gwidon z Arezza (wiek XI.). Jak nam wiadomo w owych czasach nieznano dokładnego zapisywania nut, gdyż ówczesne *ne um y* nie oznaczały dokładnie wysokości brzmienia tonów (nut) i każda pieśń, aby nie została całkowicie zaginiona musiała być przekazywana z ust do ust i dopiero tą drogą mogła być

przekazana potomności. Reforma Gwidona polegała głównie na tem, że potrafił on udoskonalić pismo nutowe; każdy z poszczególnych tonów odtąd otrzymuje stałe i niezmiennie miejsce. Metodą swego nauczania dochodzi Gwidon z Arezza do stworzenia Solmizacji w ten sposób, najpierw poleca on swoim uczniom zapamiętać każdą pieśń, zaczynając się od różnych tonów, a w szczególności naprowadza go hymn na uroczystość świętego Jana Chrzciciela w którym każdy odcinek melodyjny rozpoczyna się o jeden stopień wyżej, naprzykład:





Z początkowych zgłosek powyższego hymnu *Ut, re, mi, fa, sol, la*, stworzył Gwidon *Solmizację*. Jak widzimy z powyższego początkowo powstało sześć różnych nazw odpowiadających sześciu różnym stopniom gamy c, d, e, f, g, a. Zbiegiem czasu przybywa jeszcze i siódmy stopień gamy *si*, i z tego wytworzył się szereg nazw odpowiadających siedmiu dźwiękom gamy c, d, e, f, g, a, h. Nazwy te, jakkolwiek pochodzą z bardzo dawnych czasów, w śpiewie i w nauce solfeżu pozostały po dzień dzisiejszy. Jedyna zmiana jaka zbiegiem czasu nastąpiła to zmiana nazwy pierwszego stopnia z „*Ut*” na „*Do*”. Żadne później wyszukane nazwy niezdolały ich zastąpić, choćby z tego względu, że: *do, re, mi, fa, sol, la, si*, zawierają wszystkie samogłoski i wzupełności odpowiadają wszelkim wy-

mogom dobrej dykcji (wymowy). Nie od rzeczy będzie wspomnąć o dawniejszym sposobie nauczania solfeżu dla początkujących śpiewaków.

Ćwiczenia solfeżu odbywały się zazwyczaj przy pomocy instrumentu, a w szczególności przy fortepianie, zaś celem tych ćwiczeń w pierwszym rzędzie było rozwijanie u uczących się walorów czysto wokalnych (głosów) no i w nieznacznym stopniu trafianie nut i odległości głosem. Każde ćwiczenie nauczyciel grał na fortepianie, a uczeń na zgłoskach solmizacyjnych powtarzał za nim głosem dane ćwiczenie. Przyczem o trafianiu odległości głosem bez pomocy instrumentu mowy być niemożliwo, a to choćby z tego względu, że uczący się bez żadnego zastanowienia naśladował słyszane tony, częstokroć nieposiadając najelementarniejszego przygotowania teoretycznego, zazwyczaj nieorientując się w odległościach jak również i w wartościach rytmicznych nut.

Rezultat powyższych ćwiczeń bywa zazwyczaj taki, że uczniowie po ukończeniu solfeżu, nie są w stanie zaśpiewać z nut choćby najłatwiejszej piosenki i w konsekwencji zostając ukończonymi śpiewakami nie mają najmniejszego pojęcia o czytaniu nut głosem, każdą nową partję zawsze musi z nimi studjować korepetytor albo kapelmistrz.

Tak mniej więcej przedstawia się solfeż w swoim pierwotnym znaczeniu.

(C. d. n.)

Dyr. JULJUSZ ADAMSKI (Rohatyn)

CZYNNIK RASOWY I NARODOWOŚCIOWY W MUZYCE.

(Ciąg dalszy).

Teoretycznie ujął tę nowoczesną na owe czasy kwestję rasy i narodowości w muzyce po raz pierwszy wielki twórca dramatu muzycznego Ryszard Wagner (1813–1883). W początkowych swoich utworach operowych („Hochzeit” 1832 r. „Die Feen” 1833 r. — „Die Novize V. Palermo” — „Liebesverbot” 1836 r. — „Rienzi, trybun ludu”, w Dreźnie 1840 r. — „Tułacz Holender” czyli „Der fliegende Holländer” w Berlinie 1844 r., który wywołał walkę filistrów, a zachwył takich muzyków jak Liszta, Spohra, Corneliusa, Raffa i Berliozę) zaznacza się jako muzyk, próbujący swoich sił twórczych na różnych polach. Czujemy w nim żywiołowy pęd do reformy stosunków teatralnych, do stworzenia dramatu muzycznego w miejsce szablonowej opery, ale nie widzimy w nim jeszcze podówczas przyszłego propagatora muzyki rodzimej, niemieckiego muzyka. Ale już w tym samym czasie, gdy jako kapelmistrz królewski bawił w Dreźnie zaszedł wypadek, który nakazał mu podnieść przyłbicę i wypowiedzieć swoje poglądy artystyczne. Oto w roku 1844 sprowadzono zwłoki Webera, byłego kapelmistrza drezdeńskiego do Niemiec, urządzono manifestację i Wagner po

raz pierwszy przemawiał publicznie nad grobem wielkiego muzyka, akcentując czynnik narodowy w jego działalności takimi słowy:

„...Nie hat ein deutscher Musiker gelebt als Du!... Wohin Dich auch Dein Genius trug... immer doch blieb er mit jenen Tausend Fasern an dieses deutsche Volkshertz gekettet mit dem er lachte, und weinte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat zulauscht...“ Wskomponowanej w tym czasie operze pt. „Tannhäuser” wziął Wagner za podstawę myt rodzimy, wprowadził typowych dla epoki rycerskiej „Minnesängerów” średniowiecza niemieckiego, a sam bohater tułowski nie wyparłby się swego pochodzenia i wypadł wedle słów samego autora jako... „ein Deutscher von Kopf bis zur Zehe..” a więc jako postać o cechach rodzimych. W tym samym duchu pojawił się jego „Lohengrin” 1847 roku, którego premjera odbyła się w Weimarze w r. 1850. Praktycznie dążył zatem do stworzenia niemieckiego dramatu muzycznego, a również w prasie poruszał swoje reformatorskie idee. Kiedy zaś memoriał jego w 1849 roku spotkał się z szyderczymi

uwagami przeciwników i wielki twórca stracił nadzieję przeprowadzenia ewolucji teatru i sztuki dramatycznej, wówczas wszedł na drogę rewolucji.

Chłostany jednak poza garstką osobistych przyjaciół przez zjadliwą krytykę, która nie szczędziła mu żółci, ironji i brutalnych napaści w prasie codziennej, porzucił myśl tworzenia nowych dramatów i zdecydował się w szeregu rozpraw uświadomić ludzkość, a głównie swój naród o swych celach i dążeniach artystycznych, a tem samem odeprzeć napaści i obelgi nań miotane.

I oto w życiu jego następuje okres sześcioletni, stracony dla produkcji artystycznej — okres literacki, w którym w szeregu rozpraw wypowiedział swoje rewolucyjne poglądy:

W roku 1849: „Kunst und Religion“

„ 1850: „Kunst und Klima“.

„ 1851: „Das Kunstwerk der Zukunft“.

„ 1851: „Oper und Drama“.

„ 1852: „Das Judentum in der Musik“.

Ta ostatnia rozprawa ma znaczenie dla naszego tematu, ponieważ tu Wagner porusza kwestję rasy i narodowości po raz pierwszy w dziejach muzyki. Introdukcją do niej był artykuł jego, podpisany pseudonimem „R. Freigedank“, który pojawił się w miesięczniku: „Neueste Zeitschrift für Musik“ we wrześniu r. 1850. Anonimowy autor komunikuje, że pojawił się na łamach tego pisma artykuł o „hebrejskim smaku artystycznym“, który wywołał repliki i dyskusje na temat przyczyn zaistnienia niechęci wobec żydów. Punktem wyjścia jest myśl, że żydzi panują, bo dysponują kapitałem świata. I sztuka jest też pod ich wszechwładnem panowaniem. Należy tedy dążyć do wyemancypowania się z pod ich przemożnego wpływu. Wedle Wagnera nie są żydzi urodzonymi artystami: Nie mają narodowej sztuki, gdyż np. pieśni, przechowywane w śpiewie synagogałnym, są karykaturą dawnych, prastarych pieśni hebrejskich. Żydzi — zdaniem Wagnera — hałasując w czasie koncertu, wykazują brak szacunku i zrozumienia dla niej. Nie posiadają ani wspólnej mowy, ani ojczyzny, są wszędzie cudzoziemcami — nie mają swojej nacjonalnej sztuki, a mimo to jednak w muzyce doszli do opanowania smaku nowoczesnego, gdyż muzyka współczesna jest sztuką zwyrodniałą, bo w Beethovienie osiągnęła swój kres i dalszy jej postęp możliwy jest jedynie w dziedzinie dramatu muzycznego. W takich warunkach taki np. Mendelsohn, czy też Meyerbeer opalniali estradę koncertową i scenę teatralną.

Mendelsohn — zdaniem Wagnera — właśnie wykazał, że żyd, mimo specyficznie wybujałej indywidualności, wrodzonych uzdolnień i wytwornej kultury, wygórowanej ambicji i innych właściwości duchowych, nie jest w możności: „...die tiefe, ... Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorbringen...“ Muzyka jego drażni, denerwuje, łechce ucho gładkimi figurami i formami, brakuje jej jednak jednolitego stylu, bo Żyd jako muzyk dla braku własnej, rodzimej sztuki, czerpie z najróżnoro-

dniejszych źródeł, od Bacha poczynając aż po Beethovena.
(C. d. n.)

Klarneciści!

Najlepsze stroiki ręcznej roboty
solisty orkiestr symfonicznych

Romana Franka

w Espenthor obok Karlsbadu

ułatwią Wam napewno wykonywanie najtrudniejszych nawet partyj solowych.

Stroiki te wyrabia wymieniony z najlepszego materiału, wypróbując takowe przed wysyłką i uwzględniając życzenia zamawiających.

Wyłączne zastępstwo i sprzedaż na Polskę:

JÓZEF NEGER

Przemyśl — Smolki 11.

Skr. poczt. 51.



Jeśli reflektujesz na akordeon,

o silnym tonie, po niższej cenie
któryby cię pod każdym względem zadowolił,
z gwarancją dwuletnią, odnośnie do każdego
błędu konstrukcyjnego i materiału,

zaządaj oferty Nr. 712

od wielkiej włoskiej
Fabryki Akordeonów
Cav. Sante Crucianelli & Figli,
CASTELFIDARDO (Ancona) Włochy.

(L. dz. 1473).

Wszelkie reperacje i przestrojenia instrumentów muzycznych przeprowadzają sumiennie,
po cenach przystępnych i na dogodnych warunkach

Warsztaty reperacyjne JÓZEFA NEGERA Przemyśl Smolki 11.

Przy większych reperacjach wysyła się majstra do miejsca postoju orkiestry.

PRZEWODNIK ORKIESTRY

Por. kplm. TOMASZ SZYFERS (Lwów).

„POLONJA” R. Wagnera.

Ryszard Wagner ur. 16 8 1813 — w Lipsku, nie zdradza początkowo większego zamiłowania dla muzyki, lecz raczej dla literatury. Dopiero muzyka Webera (Wolny strzelec) skłania go do pracy, początkowo dorywczej, a później systematycznej, nad kompozycją. Kierunek dramatyczny jego twórczości ma źródło w stosunkach rodzinnych. Ojczym jego Ludwik Geyer, jak też i jego siostry — byli aktorami.

Tułacze życie Wagnera zmuszonego warunkami natury bądź finansowej, bądź politycznej (był przekonany rewolucyjnych) do ciągłych zmian miejsca pobytu i pracy pozwoliły mu poznać wymogi i niedomagania sztuki teatralnej. Pracuje kolejno jako dyrygent operowy w miasteczku Magdeburgu, Królewc, Rydze, Mitawie i i.

Pisze głównie opery i dramaty muzyczne: Zakaz miłości, Holender-tułacz, Tannhäuser, Lohengrin,

Pierścień Nibelungów (tetralogia), Trystan i Isolda, Śpiewacy norymberscy, Parsifal.

dzieła symfoniczne:

Symfonia C-dur, Uwertura „Faust”, Idylla Zygfyda, Uwertura „Polonia”

ponadto wiele prac literackich, m. i :

„Sztuka i rewolucja”, „Opera i dramat”,

„O dyrygowaniu”.

Ponura przygnębiona melodia

Wstęp. *Adagio sostenuto.*



maluje nastrój gnębiętego przez najeźdźców ludu.

Przerywa ją 2-krotnie obój, przynosząc pogodny motyw mazurka 3 maja. Bojowe wezwanie trąb i puzonów wprowadza temat I, oparty na rytmach Krakowiaka (smyczki, później drzewo; w ork. dętej, drzewo później blacha).



Następuje temat II.



Znaczenie Wagnera leży w jego dążeniu do stworzenia dramatu muzycznego, w którym elementy muzyczne i dekoracyjne byłyby jedynie tłem dla akcji dramatycznej. Odrzuca popisowe arje, przeznaczone jedynie dla wykazania technicznej biegłości śpiewaka, a osłabiające jedynie akcję dramatu.

Wagner umiera 13/2 1883 w Wenecji.

II.

Uwertura „Polonia”, a raczej szkice do niej powstają w roku 1832. Jest ona echem sympatii Wagnera — rewolucjonisty dla rozbitków powstania 1831 r. udających się przez Niemcy do Francji. Lipsk gościł podówczas wielu polskich niedobitków, dzięki którym Wagner poznał szereg polskich pieśni narodowych. Pieśni te stały się materiałem tematycznym „Polonii”.

Uwerturę wykończył Wagner dopiero w roku 1881. Pierwsze jej wykonanie miało miejsce w tymże roku w Palermo pod dyрекcją kompozytora.

Wydania drukiem doczekała się „Polonia” dopiero w roku 1907.

Oba te tematy stanowią, obok mazurków 3-go maja i Dwernickiego, główny materiał motywiczny uwertury, który Wagner w mistrzowski sposób wykorzystuje. Przez polifoniczne splątanie tematów, jak też i przez dynamiczne kontrastowanie uzyskuje wielką gradację napięcia (w przetworzeniu) uzyskując punkt kulminacyjny w Presto z szeroko rozbudowaną Coda, opartą głównie na temacie I.

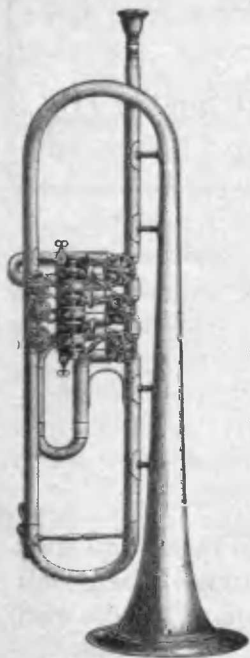
(C. d. n.)

ROZSZERZAJCIE
MIESIĘCZNIK MUZYCZNY
„ORKIESTRA”

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER, Lwów.

INSTRUMENTACJA.

(Ciąg dalszy)

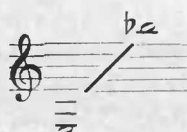


XII.

Trąba.

Wspomnieliśmy już, iż wąska menzura rury dźwiękowej u trąb uniemożliwia wydobyć najniższego tonu własnego, tak, że efektywna skala w praktyce zaczyna się co do dźwięku od małego *e*.

Normalna skala:

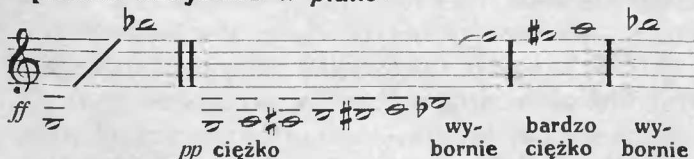


To *e* było i jest faktyczną granicą dolną instrumentu naturalnego mimo, iż niektórzy kompozytorowie pisali niższe tony. Ich wykonanie było trudne i niepewne.

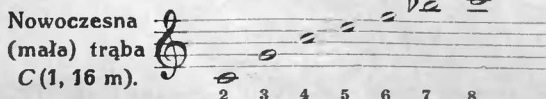
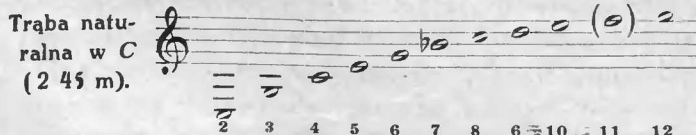
Trąbka naturalna ma podobnie jak róg naturalny wsadзки, które mniej lub więcej powiększają rurę i tem samem umożliwiają skalę naturalną w każdej tonacji.

Różnica dźwiękowa tych instrumentów jest oczywiście bardzo wielka. Znaczący wpływ wywiera kształt ustnika na to, że głębia rogu i trąby stoją w stosunku mniej więcej 1 : 2, a nawet czasem więcej. Boć kociołek ustnika u trąby jest ledwo na centymetr głęboki, zaś u rogu 2 - 2 1/2 cm. Kształt ustnika u trąby brzuchaty i mocno wygięty dodaje siły i blasku jej tonowi.

Podobnie jak u rogu dopiero wynalazek wentylów wypełnił luki skali naturalnej u trąby i umożliwił pełną skalę chromatyczną od małego *e* do *b*, przyczem wszystkie tony mają jednolitą barwę i dostateczną czystość; wszystkie są wyborne we *forte* i prawie wszystkie w *piano*:



Dziś trąba jest instrumentem czterostopowym (nie jak dawniej była 8-mio stopowym). Jej rura dźwiękowa, która właściwie powinna mieć długość przeszło 2 metrów, ma faktycznie ledwie kilka centymetrów ponad jeden metr.



Nowoczesna (mała) trąba istnieje w stroju *A*, *B*, *H*, *C*, *Des*, i *D*.

Długość rury instrumentów w *A* — 1,41 m.

B — 1,33 „

H — 1,24 „

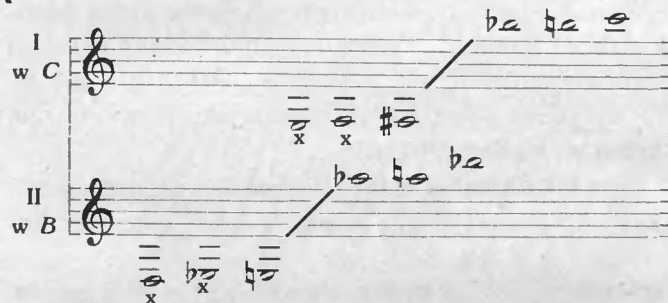
C — 1,15 „

Des — 1,09 „

D — 1,03 „

Instrument *D* jest specjalnie zbudowany dla partii trąbkowych w dziełach Bacha.

Faktycznie zaś w orkiestrach symfonicznych spotykamy dziś głównie trąbę (małą) w stroju *C*, gdyż ułatwia to granie w górnych pozycjach. Instrumenty te posiadają prócz tego mechanizm pogłębiający, umożliwiający opadanie poniżej *fis*. Tylko drugi trompecista używa niekiedy trąby w stroju *B*, która natomiast dominuje w orkiestrach dętych. Oto olbrzymia przestrzeń tonów jaką opanowują obydwaj trompenciści w orkiestrze:



x = tony przy pomocy mechanizmu pogłębiającego. Trąba posiada podobnie jak flet trzy rodzaje artykulacji: pojedynczą, podwójną i potrójną, co umożliwia wielką szybkość w następstwie pojedynczych tonów. Lecz należy uważać, by przez zbyt szybkie i długo trwające repetycje tonów nie nastąpiło zmęczenie grającego. Podczas gdy na rogu wentyle nie nadawały się do wykonania tryla, to na trąbie gra się tryle właśnie przy pomocy wentylów.

Tłumienie trąby jest stosunkowo młodą manjerą, gdyż ani Beethoven ani Weber nie używają jej. Pierwszy uczynił to Wagner, a ostatnio aż do przesyty efekt ten spotykamy w muzyce jazzowej.

Trąba basowa.

Jest to instrument o wspaniałym, pełnym, ciemnym i równomiernym dźwięku od małego *c* do *f*. Długość rury wynosi 2,45 m. Wagner posługuje się strojem *Es*, *D* i *C*.

Dzieła specjalne: Wszystko co od Bacha i Händla na trąbę pisano, a więc partje w dziełach Beethovena, Webera, Wagnera, Berlioza, i Straussa Ryszarda.

(C. d. n.)

Rozmaitości.

Ks. Perosi Lorenzo. Z okazji odwiedzin ks. Perosi'ego w rodzinnej Tortonie i przygotowań w tem mieście celem uczczenia wielkiego muzyka prasa włoska omawia szeroko jego dotychczasową działalność na polu muzyki. Don Lorenzo Perosi pochodzi z rodziny muzyków. Ojciec jego był mistrzem chóru biskupiego w Tortonie. Młody Lorenzo był już w 17 roku życia organistą w słynnym opactwie Montecasino. Studja muzyczne odbywał w Rzymie, w Medjolanie, w Montecasino, w Ratysbonie i w Solesnes. W 21 roku życia ofiarowano mu katedrę muzyki w konserwatorium w Parmie a równocześnie dyrekcję chóru u św. Marka w Wenecji. Perosi wybrał tę ostatnią. Tu rozpoczyna się jego wielka twórczość. Zabłysnął on przede wszystkim jako genjusz w dziedzinie oratorjów. Tworzy więc: „Przemienienie“, „Mękę Chrystusa“, „Wskrzeszenie Łazarza“ i przede wszystkim „Zmartwychwstanie Chrystusa“.

„Zmartwychwstanie Chrystusa“, wykonano najpierw w Rzymie. Udział w niem wziął cały ówczesny

wielki świat: kościelny, polityczny i artystyczny. Oratorium to było triumfem Perosi'ego. Następują dalsze oratoria: „Boże Narodzenie“, „Rzeź młodziaków“, „Mojżesz“. „Mojżesza“ stworzył Perosi nową całkowicie metodą: Muzyka zastosowana jest do tekstu włoskiego w formie wierszowanej. Oprócz oratorjów pracował Perosi nieustannie w dziedzinie kompozycji liturgicznych. Prace jego na tem polu są niezliczone: Słynne „Suites“, muzyka do wszystkich psalmów, Stabat Mater, Diesiste, Oriato vespertina, Samaritana i przedewszystkiem: In Patris memorjam w którym odzwierciadla się piękna dusza dziecka-artysty. W r. 1924 zapadł Perosi na pewien rodzaj choroby psychicznej objawiającej się w ciężkiej melancholji. Obecnie jednak zdrowie jego znacznie się poprawiło, i wielki muzyk pracuje znowu nad nowymi kompozycjami, jak również na stanowiku dyrygenta chóru sykstyńskiego, a które zajmuje od 30 lat.

UŚMIECH „ORKIESTRY“.

Humor wielkich ludzi.

W pewnem towarzystwie poproszono Massenet, aby raczył wysłuchać gry na fortepianie szesnastoletniej panny Paulinki. — Massenet wzdycha, panna Paulinka siada do fortepianu. „No i cóż?“ — pyta mamusia po skończonym popisie.

Widzę, że córeczka otrzymała bardzo przykładne wychowanie“, odpowiada Massenet. — „Nie rozumiem?“ „Gra jej pełna jest miłosierdzia“... — „Jakto“?... — „Lewa jej ręka nie wie co robi prawa“.

Pełna oktawa i jeszcze jedno dziecko.

Paryski nauczyciel muzyki Alfons Durand jest muzyce wiernym aż do przesady.

Postanowił więc, że o ile będzie miał dzieci, nazwie je imionami, związanymi z jego umiłowaną sztuką.

W ciągu 15 lat wspólnego pożycia, państwo Durand mieli 7 dzieci, Pan Alfons dotrzymał postanowienia. Dzieciom swym nadawał kolejne imiona wedle skali muzycznej, aż stworzyły one pełną oktawę: *Do-Dorota, Re-Remi, Mi Mirelles, Fa-Fanny, Sol-Solange, La-Laila, Si-Sidonie*.

Dokonawszy tego dzieła muzycznego, postanowili Państwo Durand spocząć na laurach.

Ale bocian płata czasem złośliwe figle i oto Francja otrzymała jeszcze jednego tak bardzo pożądanego obywatela. Pan Alfons był w wielkim kłopotcie, jak nazwać tego nadetatowego potomka, wykraczającego poza granice oktawy.

— Już mam! — zawołał po chwili.

I ósme dziecko nazwał *Octtave* - Oktawjusz.

Jak dotąd więc, utrzymał się przy imionach ściśle muzycznych. Ale co będzie, jeśli bocian raz jeszcze zakpi sobie z Państwa Durand i obdarzy ich jeszcze dziewiątym dzieckiem?

Autentyczne.

Błażej Xawery
Organmistrz w R.

Szanowna Dyrekcjo

Teatru Stałego

w Pipidówce

Gmach teatralny.

Niedawno poznałem ucznia 20 lat, ukończył VI-tą klasę gimnazjum z bardzo ładnym głosem „tenor i bas“. Bardzo ładnie akcentuje w obydwu głosach nawet bez nut.

Spiewak z takim głosem należy do rzadkości a będzie zmuszony zmarnować go, dla braku funduszy.

Może Dyrekcja zechce przyjąć mu z pomocą, a przynajmniej dobrą radą zarekomendować w innym zakładzie tego rodzaju.

Jeśli należałoby „Głos“ wypróbować, w takim razie proszę oznaczyć miejsce i czas a dotyczący jawi się własnym kosztem.

Przy tej sposobności dołączam wyrazy szacunku i poważania.

Cześć!

Xawery.

Ruch muzyczny w kraju.

Warszawa.

Sprawa Opery ciągle jeszcze niezłatwiona. Uważa się też ją ogólnie, jak na razie przynajmniej, za przepadłą. Część artystów urzędu w Filharmonji produkcje operowe na estradzie bez wszelkiego udziału plastyki, nic zatem dziwnego, że powodzenia te produkcje zdobyć sobie nie mogą. Być bardzo może, iż właśnie dlatego, że Opera nieczynna a większość teatrów zamknięta, koncerty Filharmonji cieszą się powodzeniem większym niż kiedykolwiek. Publiczność zapełnia salę i z upodobaniem słucha doskonałych produkcji orkiestry pod batutą różnych kapelmistrzów jak Berdiajew, Fitelberg, Wolfsthal, Ozimiński i inni. Soliści cieszą się powodzeniem, żaden z nich jednak nie zdobył sobie suk-

cesu takiego jak Millstein, skrzypek istotnie świetny a przytem i człowiek bardzo sympatyczny, naturalny i szczerzy. Przyznano mu tutaj jednogłośnie fenomenalność, co zresztą już cała krytyka zagraniczna uczyniła. Z pałeczką dyrygencką w ręku pojawiła się na estradzie amerykanka Brico. Uprzedzenie dla kapelmistrza kobiety pierzchło całkowicie pod wpływem doskonałego wyniku artystycznego produkcji, kierowanej ręką dyrygenta płci żeńskiej, dla której to ręki ani Leonora Beethovena, ani Don Juan Straussowski, ani w końcu symfonia Czajkowskiego, nie okazały się czemś do zbytku ciężkiem w znaczeniu trudności. (en).

Katowice.

Z powodu „wojny teatralnej” między Z. A. S. P'em a Związkiem Dyrektorów Teatrów sezon teatralny nie rozpoczął się we właściwym czasie. Zespół operowy utworzył własne „Zrzeszenie Artystów” i nie mając sali teatralnej do dyspozycji w Katowicach rozpoczął objazdy po Górnym Śląsku, ciesząc się wszędzie wielkiem powodzeniem.

W międzyczasie dyrekcja Teatru Polskiego urządziła dwa koncerty. Na pierwszym wystąpili polscy rewelleri z solistką p. L. Szczepańską. Koncert ten wzbudził u społeczeństwa wiele zastrzeżeń, ponieważ spodziewano się na rozpoczęcie sezonu poważniejszej imprezy, również fakt, iż artyści Opery katowickiej zamiast grać na scenie własnej, musieli odegrać „Halkę” (którą to operą zwykle sezon się zaczyna) — w Chropaczowie — wzbudził wiele smutnych refleksyj. Z własnym koncertem wystąpił basista W. Kaczmar, program zawierał kilka kompozycji niewykonanych, jeszcze w Katowicach, Akompanjował kplm. J. Leszczyński.

Koncert chóru wiedeńskich chłopców potwierdził w zupełności jego sławę, wszak sławna ta instytucja, która istnieje od roku 1498. posiada w swoim zespole piękne głosy i niezwykle muzykalne jednostki. Mieliśmy również sposobność zauważyć, że chłopcy kapeli wiedeńskiej są nie tylko doskonałymi śpiewakami, lecz i dobrymi aktorami.

Wskutek zakończenia „Wojny teatralnej” Zrzeszenie Artystów dało ostatnie pożegnalne przedstawienie operowe w Katowicach. Publiczność wypełniła salę po brzegi gładzących artystów niemiłkącymi oklaskami. Aby dać możność artystom pożegnać się z publicznością, każdą rolę śpiewało na przemian kilku artystów; a więc „Halkę” — panie Lubicz i Bielecka, Jontka — pp. Bedlewicz i reż. Stępniewski, Janusza — pp. Petecki i Kopciuszewski. Dyrygowali pp. Tomaszewski i Hładylowicz. Po drugim akcie prezes filii Z. A. S. P'u reż. Domoślawski pożegnał na otwartej scenie artystów Opery, wyrażając nadzieję, iż Śląsk długo bez Opery nie pozostanie.

Ponieważ Tow. Przyjaciół Teatru Polskiego zadecydowało zlikwidować Operę w tym sezonie, Teatr Polski rozpoczął sezon prowadzeniem operetki i dramatu. Postanowiono urządzić sporadyczne przedstawienia operowe z udziałem artystów innych scen operowych. Pierwszem takim przedstawieniem była „Halka” w wykonaniu artystów-solistów Opery warszawskiej: pp. Lipowskiej, Mossakowskiego, Gołębiowskiego, Trembickiego i Dyr. Dołyckiego. — Postać Halki znalazła w p. Lipowskiej pierwszorzędną odtwórczynię, p. Mossakowski poza małemi niedokładnościami w rytmice okazał swój wielki kunszt śpiewaczy, olbrzymi materiał głosowy posiada p. Gołębiowski; najmniej zadowolił p. Trembicki w partii stolnika. Osobna wzmianka należy się kapelmistrzowi Dołyckiemu, który potrafił ze zmniejszonej przez redukcję — bo 24 osób liczącej — orkiestry wydobyć tyle siły i zapалу, że dźwiękowo efekt równał się pełnej obsadzie. Charakterystyczna właściwość A. Dołyckiego, — dyrygowanie bez pałeczki, pozwoliła wydobyć mu z zespołu mnóstwo ciekawych efektów. Można by jedynie mieć zastrzeżenia co do przedstawienia niektórych scen z I. do II. aktu. Ze stanowiska akcji, nielogiczności zawarte w interesie „Halki” można w taki sposób usunąć, konieczną jednak jest przeróbka muzyczna. Te nagłe przeskok z I. do II. aktu w operze tak znanej jak „Halka” są nieoczekiwane i rażą. (W)

Kraków.

W chwili, gdy w całej Polsce następuje likwidacja scen operowych, Kraków zdobywa się na wystawienie szeregu dzieł muzyczno-scenicznych siłami naogół miejscowymi, obsadzając jedynie niektóre partje wybitnymi artystami zamiejscowymi. Już w czasie wojny istniało w Krakowie Towarzystwo Operowe, które mogło poszczycić się dobrym wystawieniem pokazowej ilości różnych oper. Obecnie, korzystając z tego, że scena Teatru Miejskiego stała pustką, zainicjowano wznowienie działalności stowarzyszenia na deskach sceniczych. Rozpoczęcie akcji ułatwiło bezrobocie rzeszy instrumentalistów, tworzących orkiestrę oraz ofiarności amatorów, składających chór.

Na pierwszy ogień poszła starym zwyczajem „Halka”, nie wystawiona jednak w redakcji późniejszej (z r. 1847.), ogólnie znanej, czteroaktowej, lecz pierwotnej (z r. 1857.), dwuaktowej. Partje główne kreowali pp. Jaworzyńska (Halka), Chmiel-Tryczyńska (Zofia), Roy (Jontek) i Mazurek (Janusz). Drugą operą, którą słyszeliśmy, była „Rigoletto”. W głównych rolach wystąpili pp. Ada Sari (Gilda), Romanowski (Rigoletto) i Szymonowicz (Książę). Wystawienie „Cyrulika Sewilskiego” stwierdziło żywotność tego dzieła stworzonego przed przeszło stu laty. Peł-

nymi temperamentu wykonawcami byli pp. Ada Sari (Rozyna), Szymonowicz (hr. Afmaviva), Wiśniewski (Figaro), Bolko (Dr. Bartolo) i Mazanek (Don Basilio). Ostatnią premierą była „Tosca” z pp. Bielecką (Tosca), Romanowskim (Scarpia) i Dygasem (Cavaradossi) w głównych rolach. Kierownictwo muzyczne spoczęło w rękach świetnego kapelmistrza dyr. Wallek-Walewskiego. Wysoki poziom ogólny wykonania i trafny dobór popularnych dzieł spowodowały, że na wszystkich przedstawieniach (każda z oper powtarzana była kilkakrotnie) widownia wypełniona była niemal po brzegi.

W dziedzinie muzyki czysto orkiestralnej, doniosłem zdaniem w życiu muzycznym Krakowa były dwa koncerty symfoniczne pod kierunkiem dyr. Bronisława Szulca. Podstawą programów były dzieła większych rozmiarów, a to Symfonia IV. (f-moll) i VI. (h-moll, „patetyczna”) Czajkowskiego. Obok nich słyszeliśmy utwory Rimskiego-Korsakowa, Różyckiego, Elgara, Stojowskiego, Masseneta i Strawińskiego. Wykonanie więcej niż sprawne. Dyr. Szulc wypracował starannie szczegóły i trafnie ujmował całość, okazując się kapelmistrzem sumiennym i pełnym werwy.

Z innych koncertów wymienić należy recital znanego pianisty Egona Petriego oraz występ świetnego chóru chłopięcego b. cesarskiej kapeli wiedeńskiej. W. P.

Lwów.

Powoli życie muzyczne zaczyna się budzić. Sprawa działu muzycznego Teatrów Miejskich w niesłychanie dyletancki sposób została sprowadzona na takie bezdroża, iż zdaje się należy zrezygnować w obecnym sezonie z nadziei uruchomienia Opery.

Polskie Towarzystwo Muzyczne zainaugurowało sezon koncertowy wspaniałym koncertem. Dyr. Dr. Adam Sołtys w sposób precyzyjny i dokładny, lecz zarazem z całą swobodą fantazji artystycznej wykonał Beethovena VII. symfonię i Dukasa poemat „Uczeń czarnoksiężki”. Solistą był Leopold Muenzer, — fenomenalny pianista odegrał w porównaniu z całą swobodą Prokofiewa koncert III-ci. Wieczór miał tak niesłychane powodzenie, iż powtórzono go na dochód bezrobotnej orkiestry teatralnej z małemi zmianami; zamiast Dukasa grano Ravela Rapsodję hiszpańską, a Muenzer wykonał Chopina koncert e moll w tak poetyczny sposób, iż można go uważać za najlepszego dziś wykonawcę Chopina.

Orkiestra 19 p. p. „O. L.” odegrała w Polskim Radjo we Lwowie w dniu 9. X. 1931 r. pod batutą kpt. kplm. Knysaka Ludwika, następujący program:

- 1) R. Wagner: Marsz z opery „Tannhäuser”.
- 2) Saint-Saëns: Fantazja z opery „Samson i Dalilla”.
- 3) H. Schmidt: „Djabelski język” Polka koncertowa (solo na kornecie wykonał solista orkiestry 19 p. p. „O. L.” Jerzy Graboń).
- 4) J. Fucik: „Burze zimowe”, Walc. (J. K.)

Ruch muzyczny zagranicą.

Wiedeń.

Tegoroczny sezon rozpoczął się bankructwem największej tutejszej dyrekcji koncertowej Gutmanna, która miała za sobą tradycję dziesiątek lat intensywnej pracy. Jej abonamentowe koncerty były zawsze sensacją ruchu koncertowego Wiednia. Oczywiście nie pod względem krzewienia i popierania młodych muzyków twórczych: lecz najsłynniejsi przedstawiciele sztuki wykonawczej reprezentowani byli zawsze wyłącznie przez tę dyrekcję. Czy wobec panujących we Wiedniu katastrofalnych stosunków ekonomicznych uda się jakiegokolwiek innej dyrekcji jakąś „gwiazdę” sprowadzić, jest mało wiarygodne. Pierwsza próba urządzenia takiego koncertu — był to występ słynnego partnera Jeritzy Armando Tokatjana — była przykrą klęską dla impresarja. Na sali były pustki pomimo rozdawanych biletów. Tokatjan jest śpiewakiem pierwszorzędnym. Nadzwyczajna czystość intonacji, aksamitne brzmienie głosu, wyrównane rejestry, a przedewszystkiem szczerość uczucia, oto jego zalety. Współudział w tym koncercie brał kwartet Galimira: są to trzy siostry i brat którzy się wprost idealnie zgrali i mają jednakową barwę w brzmieniu, intonacji i w sposobie interpretowania. Kwartet Galimira osiąga coraz więcej powodzenia i uznania w świecie muzycznym Wiednia.

Filharmonicy ogłosili program swych koncertów, w którym nie wiele się zostało z przysłowiowej niegdyś tradycji. Dzięki usiłowaniu tegorocznego kierownika tych koncertów Dyr. Clemensa Kraussa — tego śmiałego bojownika muzyki współczesnej konserwatywnym programów tych wzorowych koncertów poprowadzi Ryszard Strauss, oczywiście przeważnie własne utwory. Z nowości usłyszymy w tych koncertach między innymi Braunfelsa „Fantastyczne warjacje na temat Berlioza” Debussy'ego Rapsodję na saxofon z orkiestrą, Honneggera „Pacifika 231”, Ravela Rapsodję i Borelo, następnie nagrodzoną na koncercie im. Schuberta III-cią Symfonię Franza Schmitta oraz Schönberga symfonię kameralną. Oprócz tego dyrygo-

Hubay Jenő, węgierski skrzypek odnalazł zaginioną kompozycję Liszta, mianowicie: węgierską rapsodję na skrzypce i fortepian. Dzieło powstało w roku 1864. (k)

Podczas posiedzenia Francuskiej Akademii Nauk został zaprezentowany nowy wynalazek w dziedzinie instrumentów muzycznych, który ma na celu ujednolicienie formatu instrumentów smyczkowych. Nowy instrument jest zbliżony kształtem do skrzypiec i daje dźwięk altówki, lub wiolonczeli. Do instrumentu jest przymocowany amplitifikator i głośnik. Podobno dźwięk tego instrumentu jest bardzo czysty i bardzo donośny. (wr)

Medjolańska Scala zakończyła sezon 1930/31 nadwyżką dochodową 300.000 lirów. Gospodarką instytucji kierowali król. komisarz Borletti i dyrektorka p. Colombo. (w)

W Monachium powstała orkiestra złożona z zawodowych muzyków, która pod kierownictwem znanych kapelmistrzów przyjmuje od kompozytorów (za uiszczeniem niedrogiej opłaty) ich kompozycje. (w)

Marteau Henryk, słynny skrzypek został zamianowany rządowym komisarzem dla egzaminów muzycznych w Turcji. (k)

Słynny fizyk prof. Nernst skonstruował nowy instrument muzyczny. Jest to elektryczny fortepian, który równocześnie może służyć jako radio i gramofon. (wr)

W Ostendzie odbył się Tydzień Międzynarodowej Muzyki symfonicznej. Udział brali wybitni dyrygenci międzynarodowi. (w)

Muzyka podhalańska w Holandji. Donoszą nam z Zakopanego: Konsulat Polski w Rotterdamie zwrócił się do tutejszego Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Chalubińskiego o informacje w sprawie możliwości wyjazdu orkiestry góralskiej do Holandji. Wyjazd związany jest z zamiarem zorganizowania przez tamtejsze Towarzystwo im. Adama Mickiewicza w nadchodzącym sezonie, wieczoru muzyki Podhala, który miałby być ilustrowany oryginalną muzyką góralską. Konsulatowi przesłano potrzebne informacje. (wr)

Reinhardt, słynny reżyser, ma zamiar zająć się inscenizacją opery „Opowieści Hoffmana”, którą wystawia na rozpoczęcie nowego sezonu berliński „Schauspielhaus”. (w)

F. Schrecker został mianowany kierownikiem chóru berlińskiej Akademii Muzycznej, w miejsce zmarłego niedawno Zygryda Ochsa. (w)

Erwin Strauss syn Oskara Straussa, pisze muzykę do filmu „Paramount”. (w)

800 muzyków grało walce strausowskie na nowo zbudowanym stadionie we Wiedniu, przed 100 tysiącami słuchaczy. (w)

W Zurychu odnaleziono rękopis Wagnera zawierający zmianę zakończenia uwertury do opery Glucka „Ifigenja w Aulis” dla celów koncertowych. (k)

Wiedeńskie Stowarzyszenie „Wagner-Vereln.” zamierza uczcić 50-lecie rocznicę zgonu R. Wagnera odsłonięciem jego pomnika. (w)

Konkursy.

Ciekawy konkurs międzynarodowy o hołd bohaterom Wielkiej Wojny. Wielka dzwonnica w Rovereto (we włoskich Alpach), jedna z największych i najpotężniejszych na całym świecie, składa od kilku lat z wielkim pietyzmem hołd poległym podczas Wielkiej Wojny. Codziennie wieczorem sto ciężkich, żalobnych uderzeń największego dzwonu przywołuje na myśl tragiczne ofiary kataklizmu wojennego, a poza tem dwukrotnie do roku odbywają się specjalne audycje, nadawane przez radio i poświęcone poległym bohaterom,

W wilgę Bożego Narodzenia odbędzie się wielka uroczysta audycja, która transmitowana będzie przez wszystkie rozgłośnie świata. Aby audycji tej nadać międzynarodowe znaczenie, ogłasza zarząd Dzwonnicy Poległych konkurs muzyczny, w którym mogą wziąć udział kompozytorzy wszystkich narodowości.

Przedmiotem konkursu jest kompozycja pastoralna, o wyrazistej linii melodycznej, pisana na fortepian, albo na mały zespół instrumentalny (kwartet smyczkowy, dwie waltornie, dwa klarnety, flet, obój i fagot) Nagrodą jest wielki medal pamiątkowy, a kompozycja wyróżniona będzie wykonywana stale w wilgę Bożego Narodzenia.

Treść kompozycji, której tytuł brzmieć ma „Żłóbek w okopach”, ilustrować ma nastroje przeżywane podczas wilgi przez żołnierzy, stęsknionych za domem i rodziną.

Nadsyłane kompozycje winny być oznaczone pseudonimem, który figurować musi również na kopercie, zawierającej imię, nazwisko i adres autora. (er)

Międzynarodowy konkurs na kompozycję muzyczną. Towarzystwo „Music School Settlements of New York” zorganizowało międzynarodowy konkurs na kompozycję muzyczną z nagrodą 500 dolarów, ofiarowaną przez Johna Highbarda, Kompozycja musi odpowiadać warunkom następującym: 1. Forma, styl i technika kompozycji musi nadawać się do wykonania przez grupy szkolne lub zespoły amatorskie, przyjmując, że zespoły te stoją na wysokim poziomie. 2. Kompozycja musi być jednego z wymienionych rodzajów: a) dzieło na orkiestrę smyczkową, b) chór z akompaniamentem orkiestry smyczkowej na głosy mieszane głosy dzieci, lub głosy kobiece, c) koncert na dwa fortepiany z akompaniamentem orkiestry smyczkowej, d) dzieło muzyki kameralnej z akompaniamentem orkiestry smyczkowej, e) kantata lub opera dla dzieci zawierająca balet i chór dowolny, lecz których wykonanie nie powinno przekraczać 50-ciu minut. 3. Laureat oddaje prawo wykonania jego utworu Towarzystwu na przeciąg jednego roku.

Jury składać się będzie z sędzów Szkoły; zastrzega ono sobie prawo nie udzielenia nagrody, o ile żadne z dzieł nadesłanych nie będzie odpowiadało warunkom konkursu lub nie będzie na odpowiednim poziomie. Dzieło wyróżnione będzie wykonane w Nowym Jorku na wiosnę 1932 r.

Rękopisy nadsyłać należy w czasie od 1 września do 1 grudnia 1931 r. przesyłką poleconą z podaniem godła; adres w zamkniętej kopercie należy dylaczyc do rękopisu.

Adres: Prize Composition Comitee, N. Y. Ass'n M. S. S. Room 328, Barbizon Plaza Hotel. New York. (wr)

Rozgłośnia krakowska Polskiego Radja ogłasza konkurs dla pianistów, skrzypków i wiolonczelistów krakowskich. Konkurs odbędzie się w ciągu listopada br. Do konkursu dopuszczeni zostaną pianiści, skrzypkowie i wiolonczeliści, mieszkający w zasięgu detektorowym krakowskim, którzy nie przekroczyli 25 lat życia, i do wzięcia udziału w konkursie zostaną zakwalifikowani przez komisję artystyczną Rozgłośni. Zgłoszenia do udziału w zawodach będzie przyjmowała Dyrekcja Rozgłośni, ul. Basztowa l. 9. od dn. 1 października br. w godzinach urzędowych. Każdy uczestnik konkursu będzie miał zarezerwowanych dla siebie 15 minut produkcji przed mikrofonem. Wybór utworów zależeć będzie od ubiegających się o nagrody. Nagrody naznaczone przez Rozgłośnię krakowską, są następujące: trzy pierwsze nagrody dla pianisty, skrzypka i wiolonczelisty po zł. 200 trzy drugie nagrody dla pianistów po zł. 100, dwie drugie nagrody dla skrzypków po zł. 100, i jedna druga nagroda dla wiolonczelisty zł. 100. Oprócz tego Dyrekcja Rozgłośni krakowskiej zwraca się do szerokiej sfer społecznej z zaproszeniem do zgłaszania nagród prywatnych ze szczególnym przeznaczeniem (np. dla najmłodszego pianisty, skrzypka, względnie wiolonczelisty, za najlepsze wykonanie utworu pewnej epoki lub pewnych kompozytorów, za największą technikę, za najpiękniejszy ton itp.).

Sąd konkursowy będzie się składał z dwóch przedstawicieli Rozgłośni krakowskiej po jednym przedstawicielu Konserwatorium, krak. Tow. Muzycznego, Instytutu Muzycznego, Szkoły muz. im. Żeleńskiego i Związku pedagogicznego nauczycieli muzyki w Krakowie. Nagrodzeni w konkursie muzycy wystąpią następnie w koncertach Rozgłośni krakowskiej. (er)

Konkurs na libretto operowe i operetkowe ogłoszony przez Teatr Regio w Turynie o nagrodę 20 tysięcy lirów, dało następujące wyniki: z nadesłanych 140 prac wybrano do ściślejszego rozpatrzenia 12 dzieł. (w)

Austrjacki związek śpiewaczy robotników rozpiął konkurs na utwór na chór łatwo wykonalny przez zespół masowy.

Jubileusze i rocznice.

50-letni jubileusz znakomitego kompozytora Norweskiego. Związek kompozytorów norweskich obchodził uroczyste 50-letni jubileusz swego prezesa znanego kompozytora Arne Eggena. Kompozycje jego pełne sentymentu i elementów muzyki narodowej cieszą się wielką popularnością w Norwegii. Ostatnio Eggen od wielu lat pracuje z powodzeniem nad kompozycjami religijnymi, głównie na organie.

100-a rocznica wystawienia „Normy”. Z okazji 100 nej rocznicy wystawienia pierwszej opery Belliniego „Norma” w dniu 26 grudnia w Katanzji, która, jak wiadomo, jest rodzinnym miastem wielkiego kompozytora, nastąpi uroczyste otwarcie wiel-