

ORKIESTRA

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:

PRZEMYŚL, 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 "
1/8 strony	25 "
Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej	
w tekście 50 proc. drożej. Przy kilku-	
razowym ogłoszeniu odpowiedni rabat.	
W rubryce „Posad poszukują” i „Wol-	
ne posady”:	
drobne do 5 wierszy	5 zł.
„ „ 10 „	10 „

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

OD ADMINISTRACJI.

Wszystkim prenumeratorom, którzy mimo licznych upomnień nie wyrównają do 4/12 b. r. zaległych należności, zostanie dalsza wysyłka „ORKIESTRY” wstrzymana. Przy obecnych ciężkich wa-

runkach gospodarczych nie jesteśmy w stanie dłużej czekać.

Zastrzegamy sobie również ewentualne kroki sądowe.

Prof. M. PAPIERMANN (Jarosław).

INSTRUMENTY MUZYCZNE W DOBIE PRZEDHISTORYCZNEJ.

Obok malarstwa i rzeźby, człowiek pierwotny uprawiał trzecią sztukę, muzykę, nie jak tamte dla sztuki, lecz dla życia. Stworzyły ją bowiem warunki życiowe ówczesnego człowieka, jego otoczenia i zajęcia. Skazany na ustawiczną walkę z dzikimi zwierzętami człowiek pierwotny szukał sposobu, któryby mu walkę tą ułatwił, uczynił ją bardziej przystępną. W tym celu zaczął wyrabiać piszczałki kościane. Cel piszczałek był podwójny; służyły do badania sygnałów bojowych i porozumienia się w ten sposób z towarzyszami, a zarazem były też narzędziem odstrasżającym dzikie zwierzęta, które tem łatwiej mogły się stać łupem człowieka. W ten sposób powstał w epoce kamiennej, w paleolicie, pierwszy instrument muzyczny, wyrabiany wówczas z kości palcowej rena zaopatrzonej pod górnym stawem otworem lub też z wydrążonej długiej kostki z dwoma otworami na powierzchni. Obok tych powstają później piszczałki z kości ptasich pojedyncze lub do składania oraz wabiki lub świstawki. Te najprymitywniejsze instrumenty są pierwowzorem fletu, który pojawia się dopiero w późniejszym neolicie.

Flet pierwotny, to długa z drzewa lub kości wołów lub jeleni rzeźbiona piszczałka, która przez posuwanie ruchomego czopka wydawała różne tony podobnie jak dzisiejszy flet hawajski. Postęp w tym kierunku uwydatnia się tembardziej, kiedy dla wydobycia bardziej czystych tonów zaczęto w drugim tysiącleciu przed Chr. zamiast czopków ruchomych używać podwójnych piszczałek. Jest to t. zw. flet dwuramienny, siedmiotonowy, opatrzony jednym wspólnym ustnikiem i małymi otworami na powierzchni. Flet staje się odtąd ulubionym instrumentem człowieka, który przy wypasaniu bydła wygrywa na nim różne melodie, zaś w walce służy mu nadal do dawania sygnałów.

W pierwszym tysiącleciu przed Chrystem ilość piszczałek zwiększa się i w ten sposób powstaje flet wieloramienny. Ze względu na swe usługi, jakie oddawał pierwotnemu człowiekowi flet siedmioramienny u starożytnych Rzymian był atrybutem bożka Pana, opiekuna trzód i pasterzy.

Równolegle z rozwojem fletu na zachodzie idzie rozwój harfy na wschodzie. Pierwotną formą harfy był łuk, którego cięciwa przy napięciu wyda-

wała wibrujące tony. U wielu historyków muzyki pokutuje dotychczas mniemanie, że łuk-harfa był pierwotnym instrumentem muzycznym człowieka. Wykopaliska archeologiczne wykazują jednak, że nie łuk, lecz wyżej wspomniana piszczałka jest niewątpliwie pierwszym instrumentem muzycznym. Harfa ukazuje się dopiero w późniejszym neolicie na malowidłach egipskich i wczesno-greckich co świadczy o jej wschodnim pochodzeniu, podczas gdy piszczałkę spotykamy już w paleolicie w t. zw. epoce rena, jak wykazują wykopaliska paleolityczne na gruncie francuskim, które dostarczyły nam wiele najprymitywniejszych zabytków kultury materialnej pierwotnego człowieka.

W drugim tysiącleciu przed Chryst. widzimy coraz to bardziej udoskonalone formy harf. Obok jednostrunnych pojawiają się harfy czterostrunne, podobne do późniejszej greckiej cytry t. zw. „Kit-hara“, oraz siedmiostrunne. W pierwszym tysiącleciu przed Chr. widzimy dalszy postęp w tym kierunku przez zaopatrzenie spodu harfy pudłem rezonansowym. U starożytnych Greków i Rzymian harfa staje się symbolem muzyki, atrybutem Apollina i muzy Erato. Harfa już w czasach przedhistorycznych służyła do uświetlenia obrzędów uroczystych, do podniesienia nastroju podczas uroczystości oraz do wtórowania przy tańcach.

Z instrumentów dętych na szczególną uwagę zasługują jeszcze lury. Lur jest to olbrzymia trąba bronzowa, przeszło 2 metry długa, pojawiająca się

w późniejszej epoce bronzowej na północy w Skandynawji. Jego pierwowzorem są trąby gliniane, znalezione w grobach megalistycznych w Saksonji, takie same, jakie spotykamy na pomnikach egipskich i babilońskich. Lur ma kształt wielkiej litery S, zaopatrzony jest u góry ustnikiem, zaś przy uściu nieco rozszerzoną wielką okrągłą tarczą, zdobioną często małymi wypukłościami, a służąca najprawdopodobniej do rozprowadzenia odgłosu. Lur spełniał początkowo zadanie surmy bojowej, budząc głośnie brzmieniem popłoch wśród nieprzyjaciół. Z czasem staje się instrumentem bardzo popularnym wśród plemion germańskich.

Oprócz wyżej wspomnianych instrumentów istniały też najrozmaitsze instrumenty hałaśliwe, jak bębny, grzechotki i rozmaite brzękadła blaszane, pierścieniowe, tarczowe i w kształcie laski (pręta). Brzękadło blaszane składało się z grupy najrozmaitszych blaszek bronzowych kształtu trójkąta równoramiennego, zwisających na cienkich łańcuszkach. Przymocowane z góry i u dołu do długiej laski bronzowej były równocześnie oznaką godności (berłem), luźne zaś służyły do ozdoby stroju kobiecego, tworząc brzęczące szmery przy najlżejszym ruchu.

Jak się z tego okazuje, już owcześni ludzie mogli się poszczycić niejednym hałaśliwym instrumentem, który jest składową częścią dzisiejszego „jazz-bandu“.

Objaśnienia do ilustracji :

I. Typy pierwszych świstków i piszczałek z okresu paleolitycznego: Rys. 1. Wabik lub świstawka; Rys. 2. Piszczałka do składania z kości ptasich; Rys. 3. Piszczałka z kości z dwoma otworami.

II. Siedmiostrunna harfa z pięknie rzeźbionym pudłem rezonansowym z pierwszego tysiąclecia przed Chr. Obok posążek z wysp egejskich wyobrażający człowieka grającego na flecie dwuramiennym, a pochodzący z późniejszego neolitu.

III. Gwizdki piszczałki z kości palcowych rena z okresu paleolitycznego.

IV. Drewniana harfa jednostrunna, pochodząca z drugiego tysiąclecia przed Chr.

V. Trębacz grający na lurze. Obok bronzowy lur, pochodzący z późniejszej epoki bronzowej.



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.

Prof. STANISŁAW NIEWIADOMSKI (Warszawa)

SZKICE HISTORYCZNE.

(Ciąg dalszy)

X.

Późniejszym zjawiskiem niż trubadurowie, są niemieccy minnesingerowie. Rozkwit ich sztuki przypada na stulecie XIII, zanik jej na następne. Książęta niemieccy opiekowali się nimi gorliwie a w szczególności Herman landgraf Turynji, na którego zamku w Wartburgu odbył się w obecności Elżbiety księżniczki Hesskiej, słynny turniej śpiewacki w r. 1207

Wśród liczego zastępu minnesingerów najpierwsze dwa miejsca zajmują Wolfram von Eschenbach i Walter von der Vogelweide, poeci, którym niemiecka literatura zawdzięcza swój początek. Pierwszy odznaczał się w utworach swoich wielką powagą i wysoce moralnym nastrojem, drugi pozyskał sławę pieśniami miłosnymi o miękkiej i gładkiej formie. W dalszym ciągu, zapamiętać należy następujące nazwiska: Nithart, Hartman von der Aue, Tannhäuser, Heinrich von Ofterdingen, Ulrich von Lichtenstein, lecz nadewszystko Gottfried von Strassburg autor słynnej w średnich wiekach opowieści o Tristanie i Isoldzie i Meister Heinrich von Meissen zwany Frauenlob. Obaj należeli do mieszczaństwa, o czym świadczy sam już nadawany im tytuł Meister. Frauenlob słynął z kunsztu układania wierszy. Otaczał go zastęp uczeni, a kobiety, na których cześć przez całe życie tworzył swe pieśni uwielbiały go, i po śmierci na własnych barkach zanosły do grobu, co uwidoczniło na wieczną pamiątkę płaskorzeźbą na grobowcu poety w Moguncji. Najsłynniejszą pieśń swoją ułożył na cześć Matki Boskiej. W melodjach, wzorował się Frauenlob podobnie jak inni minnesingerowie na chorale kościelnym. Ze względu na pochodzenie swe, tak on, jak Gottfried ze Strassburga, stanowią przejście do dalszej grupy świeckich śpiewaków t. j. Meistersingerów.

W stuleciu XIV, mieszczaństwo niemieckie poszło śladami rycerzy-poetów. Miasto Moguncja pierwsze występuje jako wysoka szkoła mistrzowskiego śpiewu. Za Moguncją idą Frankfurt, Würzburg i inne miasta niemieckie, a w stuleciu XV Strassburg, Augsburg, Norymberga i Monachium. Stowarzyszenia te zawiązywane na sposób cechów rzemieślniczych miały swe statuty, przełożonych, zarząd, kasę, znaki cechowe, były zatwierdzane przez władzę miejską. Przetrwały też bardzo długo, bo ostatnie w mieście Ulm rozwiązało się dopiero w roku 1839, ale wyższego znaczenia dla sztuki nie miały, mimo swych ścisłych reguł, których przekroczenie piętnowała szkoła surowo, odbywając w pewnych odstępach czasu śpiewania egzaminowe pod nadzorem i krytyką t. zw. Merkerów. Pewna ilość błędów, notowanych kreskami na tablicy, odbierała kandydatowi możliwość przejścia do wyższej kategorii członków „Zunftu“ czyli stowarzyszenia, a kategorii tych było sporo,

od ucznia począwszy a na mistrzu skończywszy. Mistrzem mógł być śpiewak, który zarówno poezję jak melodię sam umiał ułożyć a następnie i wykonać, poeta tworzył teksty, które do dawnych melodij dorabiano w miejsce dawniejszych, bo melodie stanowiły skarb, gromadzony troskliwie, powiększany, a będący cenną własnością stowarzyszenia. Pod rozmaitemi nazwami jak „Blauer Ton“, „Blutton“, „Kreuzton“, „Kornblumenweise“, „Kurze Affenweise“, i t. p. ogólnie je znano. Śpiewak był obowiązany umieć na pamięć wymaganą liczbę tych melodij, śpiewać je czysto i ozdabiać „koloraturami“, tylko w pewnych dozwolonych granicach.

Co do swej formy, to śpiewy te wszystkie ówczesne albo się trzymały recytacji zbliżonej do kościelnego psalmodjowania, albo układały się w zwrotki (u Meistersingerów „Stollen“) po których następowało zakończenie (Abgesang). Recytację ozdabiano pasażami, czyli koloraturą (Blumen). Dawniejszą hartę i rotę jako instrumenty akompaniujące zastąpiła później lutnia. Pismo złożone ze znaków graniastych w odczytywaniu dużo trudności nasuwających, tworzyło t. zw. tabulaturę.

Uczestnicy stowarzyszeń śpiewackich, brali swe zadanie bardzo poważnie, tej tylko niezakwestjonowanej prawdy nie odczuwając, że samo ścisłe wykonywanie reguł nie tworzy jeszcze sztuki. Nam dzisiaj, może też całe meistersingerstwo wydawać się jedynie humoreską i gdyby nie Hann Sachs „szewc i poeta“ żyjący w XVI. stuleciu, to nie byłoby może powodu widzieć w tych stowarzyszeniach co innego jak tylko ciekawe zjawisko kultury średniowiecznej. Sachs wyróżniał się jednak zarówno talentem jak płodnością, utwory jego wykazują i głębię uczucia i wzniosły nastrój myśli a przytem mistrzostwo formy. Poza jego poezją, nie pozostało po meistersingerach nic uwagi godnego w literaturze niemieckiej, ani wśród zabytków pieśniarstwa. Ale sama instytucja „mistrzów śpiewaków“ wskazuje dobitnie, że w Niemczech z dawien dawna istniała głęboko zakorzeniona skłonność do łączenia się pod sztandarem pieśni, co w rozmaitych okresach czasu przybierało pewne określone formy i jeżeli nie pozostawiało zawsze po sobie trwałych owoców, to dla rozwoju muzyki tak wokalne jak instrumentalnej przysposabiała grunt odpowiednio.

Nie od rzeczy będzie tu nadmienić, że największy kompozytor operowy XIX wieku Ryszard Wagner dwukrotnie zaczerpnął przedmiotu dla swej twórczości w dziedzinie średniowiecznego śpiewactwa niemieckiego, raz w operze „Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf Wartburg“ a drugi raz w dziele „Die Meistersinger von Nürnberg“. W pierwszej wprowadza słuchacza w świat minnesingerów pełen szlachetnych uniesień, oraz obaw o czystość pojęć mo-

ralnych i wierzeń religijnych, zagrożonych przez powracające widma pogaństwa (Wenus ukryta według podania w grocie podziemnej); w drugiej zabawia go groteskowymi obrazami ze świata meistersingerów, kreśląc na tem tle wspaniałą postać Hansa Sachsa i pełną polotu figurę Waltera Stolzinga. Tak „Tannhäuser” jak „Mistrzowie śpiewacy z Norimbergi” dają słuchaczowi bardzo charakterystyczne i pouczające obrazy wczesnego i późniejszego średniowiecza.

Chcąc mieć pojęcie o całym życiu średniowiecznej pieśni i muzyki instrumentalnej, niewolno pomijać i widowiska kościelnych, w których ludność ówczesna żywy udział brała. Już w bardzo odległej przeszłości, może w VIII. stuleciu, urządzali duchowni widowiska w celu szerzenia nauki kościoła i popularyzowania pisma św. Z biegiem lat, widowiska te zwane we Francji *mistères* i *miracles* przybierały coraz szersze rozmiary. Z początku układane w języku łacińskim, później w miejscowym narzeczu a więc już zupełnie dla szerokich mas słuchaczy widowiska te zajęły w życiu całych wieków miejsce stałe i pełne moralnego wpływu, mimo, że nierzadko w zamiarze zbliżenia się i przemówienia do pospółstwa, wykraczały poza granice powagi kościelnej. Od XII. wieku począwszy, możemy je śledzić w ciągu kilkuset lat następnych. Urządzano je naprzód w murach świątyni, później w zakrystjach i refektarzach, następnie na wolnym powietrzu w podwórzach klasztornych, a wreszcie na placach publicznych i w budynkach osobno na ten cel stawianych. Początkowo, narodziny Chrystusa, męka Jego, śmierć i Zmartwychwstanie, były głównym przedmiotem tych budujących przedstawień duchownych, czyli dramatów liturgicznych (w Niemczech: *Geistliche Schauspiele*), później wszystkie święte postacie pisma św., a głównie Matka Boska, której cześć wzrosła w ciągu wieków ponad wszystko, zaczęły brać udział w tych widowiskach wypełnianych oczywiście pieśniami nabożnymi tak kościelnego jak i ludowego pochodzenia. Biblijne opowie-

ści nowego i starego testamentu także pojawiały się nierzadko. Przedstawiono i Sen Jakóba i Ukamienowanie św. Szczepana i Nawrócenie św. Pawła. Rzecz prosta, że żywioł świecki wciskał się łatwo do tych duchownych widowisk, wszakże już sam hołd pasterzy przy narodzinach Chrystusa nasuwał nieuniknioną tego sposobność. Gdy nadmiar żywiołu świeckiego zaczynał brać górę, w czym i sami duchowni często ponosili winę, wyższe władze kościelne wydawały zakazy i obostrzenia, które w końcu przyniosły pewne umiarkowanie i uregulowały sprawę popularyzowania pisma św. i propagandy religijnej, zwłaszcza, że jako środek ku temu celowi powstało w drugiej połowie XVI. wieku t. zw. *oratorium*, o którym będzie mowa we właściwym miejscu. Zresztą szopka, jasełka, Boże groby i widowiska pasyjne (Oberammergau w Bawarii) istniejące w dzisiejszych czasach, są najlepszym dowodem, iż szerokie warstwy ludności uczuwają potrzebę tego rodzaju pokarmu duchowego.

Udział muzyki w tych widowiskach ograniczał się do pieśni bądź to czysto kościelnych bądź nabożnych. W miarę napływania żywiołu świeckiego trudno przypuścić, aby piosenka ludowa nie miała tu znaleźć miejsca.

Pieśń świecka, wychodząca czyto z ust truba-durów i minnesengerów, czyto z ust ludu bezpośrednio, czy prymitywna zupełnie, czy wsparta wiedzą, prosta czy kunsztowna, daje się nam poznać jako siła działająca nieustannie i w sposób nieprzeparty. Chociaż w wielu wypadkach dojść jej pochodzenia niemożna, to przecież niepodobna odmówić jej prawa egzystencji ani też wpływu na sztukę zaprzeczyć. Jakoż w wiekach t. zw. renesansu następuje przełom, który sprawia, że sztuka uczonych ludzi, otwiera jej swe podwoje a nawet kościół, jak wiadomo, instytucja zachowawcza, nie broni jej przystępu do swych sanktuarjów. Przełom ten następuje w okresie, który jaśnieć w dziejach zaczyna jako t. zw. *Ars nova* w stuleciu XIV tem.

(C d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

TEORIA MUZYKI I KOMPOZYCJI.

(Ciąg dalszy)

XIII.

Przy takim zestawieniu tony rozdzielone są przez trzy oktawy. Dla wyjaśnienia ich wzajemnego stosunku należy je ściągnąć w obręb jednej oktawy i przyjąć za punkt wyjścia w obliczeniach nutę zasadniczą akordu C-dur $c = 1$

c	d	e	f	g	a	b	c
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	

zaś wzajemny stosunek przedstawia się następująco:

c	d	e	f	g	a	b	c
9	10	16	9	10	9	16	
8	9	15	8	9	8	15	

Tem samem jednak otrzymaliśmy zasadniczo odmienny wynik niż w szeregu pytagorejskim. Stosunek tonu c do d jest w obydwu wypadkach ten sam. Jednak stosunek d do e , jakoteż podobny g do a , jak zarówno e do f i b do c przedstawia się cał-

kiem odmiennie. Różnica powstaje dlatego, że tony tercjowe są inne niż kwintowe. Dopóki utwory nie opuszczają jednej tonacji nie przeszkadza to, na wypadek zmiany tonacji t. zw. modulacji powstają trudności. Pytagorejski strój może nawet łatwiej dopuszcza zmianę tonacji. Dążenia uczonych i techników skierowały się na budowę specjalnych instrumentów klawiszowych lub wyrównanie różnorodnych stopni tonowych. W praktyce przeważała tendencja zachowania starej formy klawiatury złożonej z 7 klawiszów dolnych i 5 górnych, różnicy zaś starano się tak zestroić, by się zastosowały do klawiatury.

Zrównanie wysokości tonów, które są od siebie drobnostką odległe celem umożliwienia prostszego nazywaniem *temperowaniem*. Rozróżniamy dwa typy temperatury: równą i nierówną. W tej ostatniej klawisze dolne są bardziej doskonałe niż górne. Jednakowoż rozwój muzyki instrumentalnej z jej dążeniem do coraz to bogatszych i bardziej odległych modulacji nie mógłby się odbyć w temperaturze nierównej, a więc i nieregularnej. Mimo, iż posiadała ona rzeczników takich jak Kirnberger, to jednak uległa temperaturze równej. Przy wprowadzeniu tej położyli wielkie zasługi Andreas Werkmeister (1645–1706 i Neidhardt (1685–1739).

Oni to ustalili system tonowy w ten sposób, iż wyrównali nadmiar, który tworzy dwanaście czystych kwint rozłożonych ponad siedmiokrotnym tonem oktawowym. Krocząc od tonu *c* dwanaście kwint w górę osiągamy ton *his*, który różni się nieznacznie od tonu *c*. Jest on odrobinę wyższy od siódmej oktawy tonu *c*. Krocząc zaś od tonu *c* o trzy wielkie tercje w górę otrzymamy *his* nieco niższe od oktawy punktu wyjścia *c*.

Różnicę drgnień, jaką wykazuje *his* osiągnięty kwintami a obok leżące *c* nazywamy: *komma pytagoryjskie*; różnicę zaś drgnień między *his* osiągniętym tercjami od sąsiedniego *c* zowiemy: *diesis*.

Temperowanie nie polega tylko na wyrównaniu różnicy między *his* a *c*, tylko na rozdzieleniu tej różnicy na cały szereg kwint i tercji. W porównaniu więc ze strojem czystym muszą być wszyst-

kie kwinty nieco ściśnione, zaś wielkie tercje rozszerzone. Jednak nie odczuwamy odchylenia między interwałem temperowanym a naturalnym tak dalece, by wrażenie dźwiękowe pod tem cierpiało. Wielka zaś korzyść leży w tem, że w systemie o dwunastu kwintach, którego ton trzynasty jest równy oktawie siódmej tonu wyjścia, przyczem różnica drgnień jest rozdzieloną równomiernie na wszystkie tony, mamy wszystkie sekundy wielkie i małe o równej wielkości. Tak więc umożliwia strój temperowany nie tylko zmianę tonu *his* na *c*, lecz zarazem *eis* na *f*, *fis* na *ges*, *cis* na *des*, *cisis* na *e-ses* i t. d. (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)



WŁADYSŁAW FABRY (Warszawa).

O RÓŻNYCH RODZAJACH DYRYGENTÓW.

Gdy Wagner wystawiał w r. 1861-ym w Paryżu swego „Tannhäusera“, natknął on się tam w osobie Louisa Dietscha na typ dyrygenta starej daty, którego Feliks Mottl nazywa „gruboskórnym nieukiem pozbawionym talentu i uczucia, prawdziwym zbrodniarzem muzycznym“, przypisując mu całe męczeństwo ówczesnej inscenizacji „Tannhäusera“.

Tenże Mottl dzieli dyrygentów zasadniczo na

dwie kategorie: na „dętych“ i „smyczkowych“, w zależności od tego, w którą stronę prowadzący orkiestrę czuje się silnie pociągnięty. Albowiem muzycy grający na instrumentach dętych, gdy występują nie w charakterze solistów, lecz jako zespół, są filarami siły, barwy i harmonji, podstawą porządku, architektury muzycznej i plastyki orkie-

stralnej. Związani nierozłącznie z oddechem piersi ludzkiej wymagają od dyrygenta świadomego, czy podświadomego oddechania razem z nimi.

Inaczej ma się rzecz z muzykami grającymi na instrumentach smyczkowych. Mają oni bowiem do dyspozycji smyczki, które mogą przy pomocy swej techniki przedłużać niejako w nieskończoność, robiąc z nich idealne narzędzie artykulacji i frazowania. Są one właściwymi organami tej w ramach czasowości nieskończonej melodji, rozśpiewanej i rozkołysanej kantyleny i spiętrzonej wysoko lub pełzającej po nizinach linii muzycznej. W muzyce starszej u klasyków i ich poprzedników dominuje dźwięk smyczków. To ich królestwo.

Feliks Mottl zaliczał siebie samego do grupy dyrygentów dętych. Zaś w Arturze Nikischu znajdował skończenie doskonały typ dyrygenta smyczkowego, któremu w śpiewie skrzypiec objawia się boski cud żywej muzyki.

Oprócz tych dwóch grup dyrygentów odróżniamy jeszcze dyrygentów o ręce lekkiej i ciężkiej; kowali i krawców, kapelmistrzów „rubato” i dyrygentów „allegro” i „adagio”, przyczem ten ostatni rodzaj należy do najtrudniejszych.

Daleko za nimi pozostaje typ dzielnego kapelmistrza-rzemieślnika, wybierającego takt bez zarzutu i trzymającego w kupie orkiestrę. Jest on godny szacunku, jakkolwiek niebezpieczny jako rytynista. Pozostaje jeszcze jeden rodzaj, t. zw. dyrygent „korkociągowy”, który swem długim i ospale w dół opadającym przedramieniem zdaje się przewiercać orkiestrę, niby mocno zakorkowaną flaszkę, co jest zresztą dowodem nieudolności technicznej lub niewykształconego, a może tylko zaniedbanego rytmu ciała. Zdarza się niekiedy, że jest to nawet świetny i bardzo wykształcony muzyk, który się jednak nie nadaje zupełnie na dyrygenta. Tego typu dyrygentów orkiestry nie znoszą.

Zanim dojdziemy i zatrzymamy się nieco dłużej przy Arturze Nikischu stanowiącym punkt najwyższy, na jaki zdołała się wspiąć sztuka dyrygowania, — musimy bodaj pokrótce wyliczyć i scharakteryzować wszystkich jego wybitniejszych poprzedników.

Otóż przedewszystkiem należy zaznaczyć że wielka sztuka dyrygowania, jako odrębna gałąź wirtuozostwa muzycznego, zaczyna się od Ryszarda Wagnera i była naturalną konsekwencją jego gigantycznych partytur. Tej sztuce poświęcił Wagner osobną rozprawę na 100 stronich druku. Jej tytuł: „O dyrygowaniu”.

Jednakże i przed Wagnerem i jego uczniami wymieniając historie muzyki kilka wielkich nazwisk przeważnie kompozytorskich.

A więc przedewszystkiem słynny kompozytor Gasparo Spontini, zamianowany w r. 1820. generalnym dyrektorem muzycznym Opery berlińskiej, wyprowadza orkiestrę tej instytucji na wyżyny poprzednio nieznane. Był on znakomitym dyrygentem, despotycznym i bardzo wymagającym. Potrafił wy-

dobyc z orkiestry zarówno niesłychane *forte*, jak i niespotykane dotychczas *piano*.

W podobny sposób dyrygowali współcześni mu: Meyerbeer, Weber i Spohr.

Do wibitnych dyrygentów, z kategorii „dętych”, zaliczyć również należy słynnego kompozytora Berlioza.

Fascynującym kapelmistrzem był genialny Mendelssohn, który pozwalał sobie na bardzo daleko idące dowolności w tempach, w kierunku przyspieszenia ich. Jego dewizą było, że „tempo zbyt wolne szkodzi, więc on zawsze poleca brać tempo raczej nieco pedsze”. Wagner zarzuca mu na podstawie własnych doświadczeń, poczynionych z orkiestrą londyńską którą dyrygował po Mendelssohnie i gdzie była głęboko zakorzeniona tradycja interpretacji mendelsonowskiej, że tamt. orkiestra grała wszystko „mezzoforte”, nie umiając wydobyć ani prawdziwego *forte*, ani istotnego *piano*. Zaś Schumann skarżył się przed Wagnerem w Dreźnie, że na koncertach lipskich Mendelssohn dał tak szybkie tempa w 9-ej symfonji Beethovena, że on nie mógł jej słuchać.

Sam Schumann był zresztą bardzo słabym dyrygentem. Ten świetny i przenikliwy krytyk nie umiał nigdy wytłumaczyć orkiestrze, o co mu właściwie chodzi. Gdy był z wykonania nie zadowolony, kazał grać od początku, mówiąc, że sobie to lub owo wyobrażał inaczej, ale jak, nie powiedział nigdy.

Z ogromnym entuzjazmem wyrażał się Wagner o 9-ej symfonji Beethovena, którą słyszał w roku 1830-tym w Paryżu, dyrygowaną przez Franciszka Habenecka. Takim fascynującym dyrygentem był również Franciszek Liszt. Z jego to i Wagnera szkoły wyszła cała plejada największych dyrygentów. Są to: Bülow, Porges, Levi, Richter, Seidl, Zumpe, Nikisch, Mottl, Weingartner i Ryszard Strauss.

Poza tą grupą należy wymienić jeszcze czterech znakomitych mistrzów batuty, a mianowicie: Gustawa Mahlera, Karola Mucka, Ferdynanda Löwego, i Franciszka Schalka (zmarłego przed kilku miesiącami).

Z grupy Wagnera-Lisza wyłączam narazie Bülowa i Nikischa, gdyż w ustępie osobnym przeprowadzę pomiędzy nimi paralelę.

Obecnie scharakteryzuję w kilku słowach pozostałych, rozpoczynając od t. zw. „mistrzowskiego tria pomiędzy dyrygentami”, w skład którego wchodzi Hans Richter, Herman Levi i Ernest von Schuch.

Hans Richter obejmuje w 32-im roku życia kierownictwo orkiestry Filharmoników wiedeńskich a w trzy lata później, w r. 1878-ym zostaje nadwornym kapelmistrzem. Swemu mistrzowi Wagnerowi zawdzięczał on znakomitą znajomość partytur beethovenowskich, które wykonywał w sposób wprost niedościgły. Orkiestrę filharmoniczną postawił na takiej wyżynie jakiej nieosiągnęła wówczas żadna inna. On prowadził również pierwszy cykl „Nibelungów” w Bayreucie w r. 1876-ym.

W monografii zbiorowej p. t. „A. Nikisch-życie i działalność“, znajdujemy następującą charakterystykę Richtera: „Jako dyrygent nie należał on do osobistości wybitnie charakterystycznych. Ani romantyk ani subiektywista. Ni to demon, ni aktor, nie ucieleśniał on, ani programu, ani specjalności. Był nowożytnym, ale nie impresjonistycznie; posiadał duszę odczucie, ale nie miał nerwów. Na jego profilu kapelmistrzowskim wyciska linię decydującą rys typowo germański.

Dobroduszość i spokojna wielkość (a „furor

teutonicus“ nie jest rysem typowo germańskim?). Rdzennie niemiecki, zdrów do szpiku kości, pełen spokoju i umiarkowanej godności: takim był on jako artysta i takim samym, gdy stał na czele swojej orkiestry. Z pierwszego wejrzenia można było rozpoznać w nim Niemca; nawet i w tym wypadku gdyby nie był nosił okularów. tego zdradzieckiego symbolu szkoły niemieckiej!

Ale co więcej: już po pierwszych taktach słyszy się w nim Niemca. Oznacza to zresztą w muzyce wyróżnienie i odznaczenie. (C. d. n.)

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice).

Prof. Państwowego Konsewatorium Muzycznego

SOLFEŻ.

(Ciąg dalszy)

II.

W znaczeniu obecnym solfeż jest przedmiotem nauczania, celem którego ma być uświadomienie umuzykalnienie. Solfeż uczy nas: trafiania dźwięków i odległości głosem bez pomocy instrumentu, rozwija słuch i pamięć muzyczną, wyrabia poczucie rytmu.

Syntezę jego doskonale ujął prof. Stanisław Karuzo w broszurze p. t. „Polska Muzyka w Przyszłości“, którą przytaczam w całości.

I.) „*Solfeggio, czyli czytanie nut głosem, jest to nauka prowadząca do umiejętności słyszenia w myśli dźwiękowych odległości i śpiewanie ich czysto, łącznie z wartościami rytmicznymi.*

II.) *Znajomość powyższego działu przysposabia do zdolności myślowego czytania utworów muzycznych i słyszenia czytanych harmonii w myśli, tak jak przy normalnej lekturze książki, chociaż słów nie wymawiamy, jednak je rozumiemy i słyszymy.*

III.) *Doprowadzona do perfekcji umiejętność czytania i słyszenia w myśli partytur muzycznych dochodzi do takiego stanu, który można nazwać kontemplacją muzyczną, a więc podporządkującą się pod zjawiska światów nadmysłowych, mająca jednak realne podłoże, gdyż oparte na ścisłej nauce“.*

Środki do zdobycia powyższej wiedzy są następujące: a) solmizowanie z nut w raz z taktowaniem b) dyktanda: rytmiczne i melodyjne c) solmizowanie pionowe partytur (bez rytmu), d) dyktanda harmoniczne. Praktykowana najczęściej metoda nauczania gry na instrumencie bez uprzedniego przygotowania teoretycznego, a w szczególności myślowego jest bezużyteczną i nie powinna mieć miejsca. Wszak chyba każdy się zgodzi, że nie można początkującemu uczniowi dawać od razu instrumentu i kazać mu wykonać na nim ćwiczenia, mające na celu wyrobienia wyłącznie techniki instrumentalnej, bo przecież nie na samej technice polega gra na instrumencie, a zwłaszcza nauka muzyki.

Są jeszcze i inne czynniki, które muszą być

równocześnie pobudzane i rozwijane u uczącego się, jak: koncentracja woli, szybka orjentacja myśli słuch, pamięć, poczucie rytmu i t. p. Wszystkie te czynniki muszą być u uczącego się dla tego rozwijane równocześnie, aby ten instrument uczynić posłusznym swej woli; „*wychodząc z tego założenia, że myśl kieruje naszymi czynami, a nie odwrotnie*“, jak powiada prof. Karuzo w swej przedmowie do solfeżu Kurs I.

Każdy dźwięk, który ma być zagrany czy zaśpiewany musi najpierw powstać w naszej wyobraźni, a dopiero wówczas może być powtórzony na instrumencie. Niektórzy stronią od solfeżu, tłumacząc się tem, że nie posiadają odpowiedniego głosu do śpiewania ćwiczeń solfeżowych. Jak widzimy z powyższego, solfeż nie jest nauką śpiewu, a ćwiczenia solfeżowe niekoniecznie trzeba śpiewać, można je i nucić, będzie to również pożyteczne, gdyż zasadniczo chodzi oto, by uczeń, zanim zacznie solmizować dane ćwiczenie, potrafił w myśli znaleźć wysokość brzmienia tych tonów, które ma wykonać.

Nie wolno pod żadnym warunkiem ćwiczeń solfeżowych przegrywać na żadnym instrumencie. Przy nauce solfeżu można jedynie posługiwać się kamertonem. Kamerton przy którym należy ćwiczenia prowadzić jest dwojakiego typu:

1.) Metalowy-uderzeniowy, który wydaje tylko jeden dźwięk „la“ razkresłne lub „do“ dwukresłne, wprowadza się z brzmieniem przez uderzenie nim w jakiś twardy przedmiot.

2.) Stroikowy-rurkowy pojedynczy, wydający dźwięk „la“ razkresłne lub „do“ dwukresłne, albo podwójny, z jednej strony wydający dźwięk „la“ razkresłne, a z drugiej „do“ dwukresłne. Dźwięki wydobywają się za pomocą zadęcia. Ten ostatni jest najczęściej używany przy nauce solfeżu.

Normalnie biorąc dzielimy naukę Solfeżu na trzy kursy (3 lata), która powinna iść zawsze w parze z innymi przedmiotami teoretycznymi i tak I.

Solfeż łącznie z zasadami muzyki, II i III Solfeż z harmonją.

Również na III. roku solfeżu zapoznajemy się z polifonią przez śpiewanie utworów wielogłosowych-polifonicznych oraz pisanie polifoniczne pomysłanych dyktand.

Przed rozpoczęciem pierwszych ćwiczeń w czytaniu nut głosem musimy się najpierw zapoznać z tonami muzycznymi i ze znakami muzycznymi, tworzącymi pismo nutowe.

W muzyce używa się ponad 90 tonów. W dawnych czasach nie wszystkie tony były używane w muzyce, z 12 tonów, kolejno po sobie następujących wybrano tylko 7, którym nadano odpowiednie nazwy, a pozostałe tony zazwyczaj pomijano. Tabela poniższa przedstawia porządek wybranych tonów z pośród 12-tu.

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

Nazwy tych tonów: *c, d, e, f, g, a, b*. Ton 13-ty podobny jest do tonu pierwszego *c*, ale brzmi wyżej i dla tego też nazwano go również *c*, poczem następuje kolejno po sobie ten sam szereg tonów przez cały ciąg tonów używanych w muzyce.

(C. d. n.)

Dyr. JULIUSZ ADAMSKI (Rohatyn)

CZYNNIK RASOWY I NARODOWOŚCIOWY W MUZYCE.

(Ciąg dalszy).

Mendelssohn miewał niekiedy szczególne momenty głębokiego uczucia, ale jedynie wówczas, gdy źródło natchnienia płynęło u niego z świadomości tragicznego losu narodu żydowskiego i wówczas cieszył się sympatją świata muzycznego, jak żaden inny kompozytor.

Meyerbeer to kompozytor, którego działalność była zgubną dla dalszego rozwoju muzyki europejskiej, albowiem on umiał ówczesny, zepsuty smak artystyczny zręcznie na swoją korzyść obrócić i wyzyskać (ausbeuten). Celem jego muzyki było znudzenie spędzić z czoła finansjery paryskiej (Langeweile zu vertreiben) a do tego celu praktycznego gromadził ten zręczny kompozytor wszystko, co trąciło pikanterją, drażniło nerwy, od najzwyklejszych trywialności do wulkanicznych wybuchów namiętności i te błyskotki zbierał po całym świecie (arje jego operowe, przeładowane ornamentyką, przypominają włoską kantylenę — miejscami stosowało niemiecki kontrapunkt, gdzieindziej francuskie tańce, Wagner zwał to „musikalische Mosaik” — Liszt zaś: „Goldstaub”. Meyerbeera potępiał zarówno Rossini, jak też i Schumann, ba nawet Mendelssohn

Ale wróćmy do Wagnera i jego pisma polemicznego. Zapatrywania w niem rozwinięte, były niesłuszne, błędne, a w każdym razie mocno przesadzone, miały za tło urazy i ambicje osobiste, słowem trąciły fanatyzmem.

Klarnciści!

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.

(Takie uprzedzenia rasowe przeciw muzykom żydowskim, istnieją po dziś dzień. Również z końcem wieku XIX, w New-Yorku czasopismo „American Hebrew” kwestę tę poruszyło i liczni pisarzy w tej sprawie głos zabierali)

Motywy jakimi Wagner operował, były czysto muzycznej natury, ale przemawiały tu obok względów artystycznych również względy patriotyczne. Wszak mu się serce krwawiło na myśl, że dwaj egzotyczni, żydowscy kompozytorowie zawładnęli salą koncertową i teatrem i zdobyli niezasłużoną popularność. Pismo to wywołało zażartą walkę, która osiągnęła swój punkt kulminacyjny w roku 1869., gdy Wagner wydał artykuł powyższy w formie broszury z dodatkiem: „Aufklärung über das Judentum in der Musik”. Broszura była utrzymana w formie listu z Szwajcarii, informacyjnego, skierowanego do pani mar. Muchanoffa z domu hrab. Nesselrode. Autor umotywował swą anonimowość obawą, aby broszura nie miała charakteru osobistego, a więc, aby była zawarowana bezstronnością i swoboda obiektywnego wypowiedzenia się.

W istocie swojej był to casus belli, rzucona rękawica przez śmiałego reformatora. Żydzi, którzy czuli się takim niesprawiedliwym sądem sprowokowani i głęboko dotknięci, pozornie przeoczyli broszurę i zostawili artykuł bez odpowiedzi. Natomiast rozpoczęli systematyczne zwalczanie jego oper, w prasie utworzyli istny spiszek przeciw Wagnerowi,

który nie miał możliwości obrony; — w Paryżu nie słyszało się nic pochlebnego o Wagnerze, a w Londynie go prześladowano, bo nie chciał adorować Mendelssohna, tego bożyszcza całego Albionu.

We Wiedniu wychrząta, Dr. Hanslick, opracował nową estetykę, w której Mendelssohna potraktował jako godnego następcę Haydna, Mozarta czy Beethovena i stanął na czele opozycji, która określała działalność Wagnera jako bezwartościową i szkodliwą...

Echa tych polemik przeciw Wagnerowi i jego poglądom, nie wstrzymały bynajmniej muzyki w jej dziejowym rozwoju były słabym jedynie protestem garstki nieprzejednanych, którzy zaśniedziali i zasklepieni w swoim konserwatyźmie, chcieli powstrzymać muzykę w jej naturalnym biegu. Tymczasem zaś czynnik rasowy i narodowościowy znachodził coraz silniejsze zastosowanie i pobudzał coraz to inne ludy do współpracy... I oto słowiańskie szczepy a potem północne zaczęły brać udział w muzyce europejskiej.

W Polsce pieśń ludowa, pod wpływem kultu romantyków, zaczyna budzić się z wiekowego, letargu, wyrasta i poczyną jaśnieć jako źródło cudownej prawdziwej poezji. Już Elsner w swoich historycznych operach a potem Kurpiński stawiają nieśmiało kroki na tej drodze. Na tory narodowe wprowadził operę polską Kamiński, wprowadzając do muzyki ludowej melodie słowackie obok niemieckich.

Silnie zabrzmiał ten ton duszy polskiej w całej działalności Stanisława Moniuszki, boć przez niego przemówiła do nas rasa słowiańska i rytmika szczeropolska. Jakkolwiek w jego indywidualności krzyżują się wpływy muzyki niemieckiej, opery włoskiej Rossiniego i szkoły francuskiej w osobie Boieldiego to przecież w „Halce” stanął na gruncie narodowym, wyzyskując ludowe piosenki, wprowadzając rytmy narodowe polskie np. polonez weselny, mazury i tańce góralskie, i kreśląc barwne życie ludu polskiego i obraz polskiej wsi (: 3 akt :).

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER, Lwów.

INSTRUMENTACJA.

(Ciąg dalszy)

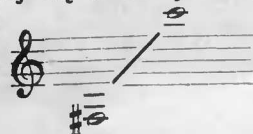
XIII.

Kornet wentylowy (Cornet á pistons).

Od mniej więcej lat 60 w orkiestrach francuskich, belgijskich i włoskich kornet wyrugował stopniowo trąbkę, gdyż łatwiej na nim grać i wymaga mniej zdolności i mało artystycznego poczucia. Wirtuozów na trąbce coraz mniej, kornecistów zaś coraz więcej.

Kornety są w stroju B (1,33 m) i A (1,42 m)

Obszar, tonów według brzmienia



w szczególności

W „Strasznym dworze” stworzył Moniuszko środowisko i atmosferę drobnej szlachty, typy żywcem ujęte z własnych przeżyć i wspomnień młodości i umiał muzykę dostosować do obranego tematu. Te rasowe cechy, ta nuta rodzima wygląda z innych jego utworów a szczególnie przenika jego liczne pieśni. Owe popularne podówczas na całą Polskę w XIX. wieku „Śpiewniki domowe” pojawiające się periodycznie, spełniły zadanie nie tyle estetyczne, ile raczej patriotyczno-społeczne. (C. d. n.)

DLACZEGO

używają prawie wszyscy soliści, konserwatorja muzyczne, i najlepsze orkiestry instrumentów muzycznych

JÓZEFA LIDLA?

G D Y Ż

instrumenty te są wykończone z najlepszego materiału przez najlepszych instrumentarzy i pod nadzorem profesorów konserwatorium muzycznego, którzy instrumenty przed wysyłką dokładnie badają

Za instrumenty udziela fabryka pod każdym względem pełnej gwarancji.

Ceny bardzo przystępne!

Warunki bardzo dogodne!

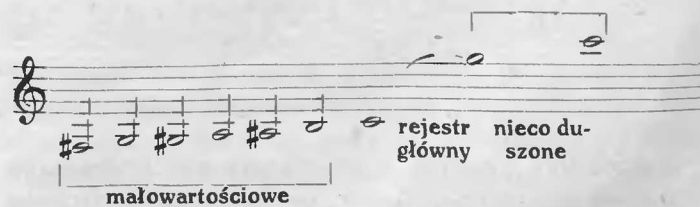
Proszę żądać cenników i kosztorysów:

FABRYKA INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH

JÓZEF LIDL, Brno.

Generalna Reprezentacja na Polskę:

JÓZEF NEGER PRZEMYŚL,
ul. Smolki 11.



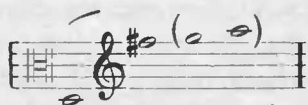
małowartościowe

Technika kornetów jest taka sama jak u trąby.

Puzony.

Bach, Gluck, Mozart i Beethoven w pierwszych swych dziełach pisali na puzon altowy, tenorowy, i basowy dziś pierwszy rodzaj prawie, że znikł mimo pysznego swego brzmienia (brzmi prawie jak

trąbka w F), a może właśnie z powodu tego, iż, ma ten sam obszar tonów jak ta świetna trąbka. Wznosi się bowiem aż do f^2 , g^2 , i a^2 .



Trąby i puzony uzupełniają się w naturalny sposób; jedne reprezentują pozycje wysokie, drugie zaś niskie tego samego głosu. Ponieważ orkiestry symfoniczne dawniej nie posiadały więcej jak po dwie trąby, konieczny stawał się puzon altowy; dziś gdy rozporządza ona trzema lub nawet czterema trąbami puzon altowy jest zbędny.

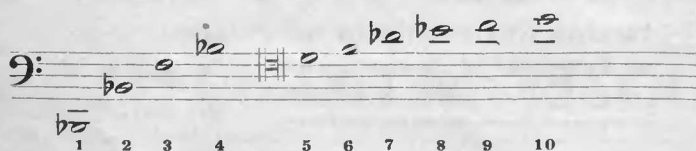
Puzon tenorowy.

Puzon tenorowy posiada chromatyczny obszar tonów o 35 stopniach od E. do d^2 :



Technika jest prosta; przez stopniowe rozciąganie części rur nasadzonych jedna na drugą długość rury może być siedem razy zmieniona, co odpowiada siedmiu pozycjom. Każda pozycja daje swoją skalę naturalną, a różnią się między sobą o półtonu.

I pozycja: instrument jest poniekąd zamknięty t. zn. rura ma najmniejszą długość. Najniższy ton zasadniczy da się zagrać i użyć (t. zw. ton pedałowy).

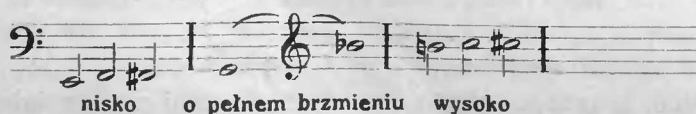


II. pozycja: Pierwsze wydłużenie rury przez wyciąg (cug). Ton 1 jeszcze do użycia

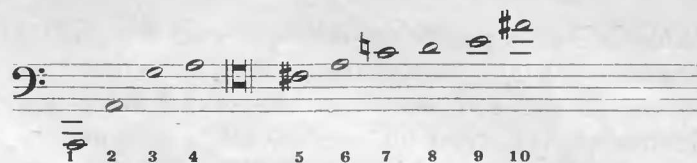


(H+ nie jest szczególnie dobre, jeśli w szybkim tempie zagrane).

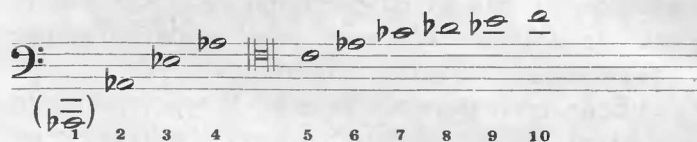
Siódma pozycja t. zn. szósty wyciąg wymaga całkowitego rozciągnięcia dwóch części rury do ostatecznych granic i jest niewygodna. E. i H. to najsłabsze tony instrumentu. Rejestr najlepszego brzmienia sięga od G do b^1 .



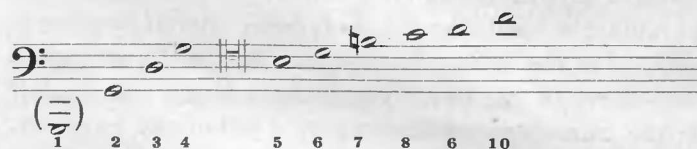
nisko o pełnem brzmieniu wysoko



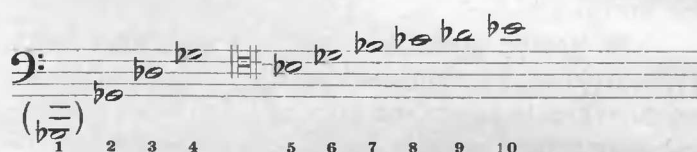
III pozycja: Drugie przedłużenie przy pomocy drugiego wyciągu. Ton 1 ciężko odpowiada.



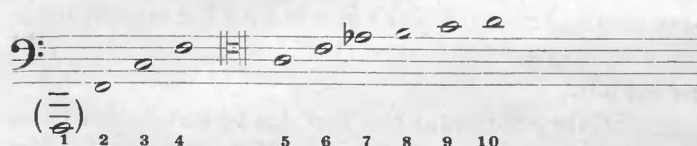
IV pozycja: Trzeci wyciąg. Ton 1 bardzo zły.



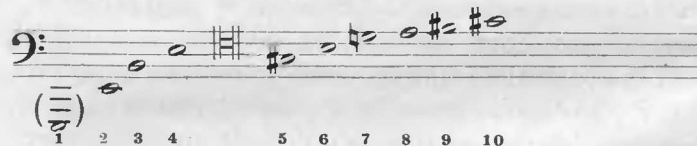
V. pozycja: Czwarty wyciąg. Ton 1 niemożliwy.



VI. pozycja: Piąty wyciąg. Ton 1 niemożliwy



VII. pozycja: Szósty wyciąg. Ton 1 niemożliwy.



Oto całkowita skala z podaniem wyciągów, przez które wywołuje się pojedyncze tony o ile nie są tonami naturalnymi (0). Niektóre tony jak widzimy można wydobyć dwoma lub nawet trzema sposobami.



w rejestrze środkowym wszystkie tony są dobre z wyjątkiem: g^1 i as^1 które ciężko odpowiadają. Zręczny gracz wyrównuje to jednak.

Najniższe tony nie są tak pełne brzmienia jak by się wydawało i wymagają bardzo wiele oddechu.

(C. d. n.)

PRZEWODNIK ORKIESTRY

Por. kplm. TOMASZ SZYFERS (Lwów).

UWERTURA „POLONJA” R. WAGNERA.

(Dokończenie.)

Pojawienie się tematu I-go poprzedzają sygnały trąb, jakby wezwanie do boju:



do tematu II-go prowadzi łącznik (epizod) oparty głównie na motywie



z mazurka 3-go maja.

Przeprowadzenie operuje kolejno wszystkimi motywami: ekspozycji. Ponowne dźwięki fanfar zwiastują reprzyzę, rozpoczynając się tematem I-szy (tutti). Po coraz to cichszych uderzeniach orkiestry zjawia się temat II-gi w tonacji C-dur (esspressivo) i po kilku przemianach wraca do tematu mazurka 3-go maja (Allegretto) początkowo na tle trylu fletu, później kontrapunktowanego hymnem „Jeszcze Polska nie zginęła”. Gwałtowna gradacja dynamiczna na motywie:



proceedzi do Presto. opartego na urywkach tematów I, II i mazurka 3-go maja. Sygnały trąb i gwałtowne uderzenia orkiestry (tutti) zamykają uwerturę.

Silne wrażenia, jakie wywarł zagranicą upadek powstania 1831 r. odbiło się w twórczości Wagnera dość silnie. W dziele „Moje życie” pisze on:

„Przemarsz rozbitków powstania polskiego przez Lipsk sprawił na mnie wstrząsające wrażenie”. Los bohaterów i ich ojczyzny natchnął Wagnera do pisanie „Polonji”. Nosił się Wagner ponadto z zamiarem napisania opery „Kościuszkę”. Libretto do niej miał napisać Henryk Laube. Miała to być opera, opiewająca życie i czyny naszego bohatera. Jednakowoż zbyt mała znajomość Polski obu autorów stanęła na przeszkodzie urzeczywistnieniu się tej myśli.



MATHIAS HEINICKE

Budowniczy skrzypiec mistrzowskich
WILDSTEIN Nr. 8. Bez. Eger
(Czechosłowacja)

ZAKŁAD PIERWSZORZĘDNY dla budowy skrzypiec artystycznych.

Reperacje i prawdziwe ulepszenia tonów. Rok założenia 1897.

Praktyka ukończona we Włoszech.

Moje skrzypce koncertowe dorównują w zupełności oryginalnym włoskim skrzypcom mistrzowskim. — Proszę żądać skrzypiec próbnych. — Skrzypce moje odznaczają się głębokim wspaniałym i dalekonośnym tonem. Żadna sztuczna impregnacja lub oszukańcza procedura. — Wiele uznań i odznaczeń!

Rozmai to ści.

Kryzys gospodarczy, a życie muzyczne w Ameryce. Kryzys gospodarczy w Stanach Zjednoczonych Ameryki północnej wyraża się szczególnie w niedowierzaniu bankom. W roku 1930-tym załamało się tam 1345 instytucyj bankowych, w bieżącym roku dotychczas już 1200. Wielu ludzi — ze stanu zarówno mieszczańskiego jak i kół robotniczych — straciło swoje oszczędności.

Mimo to w życiu koncertowym nie można spostrzec żadnych głębszych zmian. Wielkie orkiestry symfoniczne, jest ich około 24, są silnie ufundowane. Orkiestra filadelfijska ogłosiła następujące ceny wstępu: W 30 koncertach piątkowych

i sobotnich kosztuje dla abonentów łoża parketowa (6 miejsc) 600 dolarów, balkonowa (6 miejsc) 540, łoża parketowa (4 miejsc) 400, balkonowa (4 miejsc) 340; najlepsze miejsca parkietowe po 70, reszta po 60, 43 i 33. Pojedyncze miejsca po 3.50, 2.50, 1.50 i 0.50 (galerja). Wszystkie ceny w dolarach oczywiście. 12 koncertów popularnych mają ceny o 2/3 niższe. Pozatem odbywa się jeszcze 10 koncertów ludowych o nieco niższych cenach, niż popularnie. W sali jest miejsc na 4.500 osób, abonentów przeszło 8600; koncerty (podobnie jak i trzy operowe przedsiębiorstwa w Filadelfji) zawsze wysprzedane; również i wielka liczba koncer-

tów oratoryjnych, kameralnych i solistów wybitnych cieszy się dobrą frekwencją. A więc ruch olbrzymi.

Dziesięć koncertów odbywa się jeszcze w Nowym Jorku, cztery w Baltimore, cztery w Waszyngtonie, kilka w miastach prowincjonalnych, jeden na dochód funduszu pensyjnego orkiestry. Orkiestra jest więc silnie zajęta.

Szkoła cygańska. Założona w roku 1928 szkoła cygańska w Użhorodzie stanowi bezsprzecznie jedną z największych osobliwości Rusi przykarpackiej. Jest to pierwsza tego rodzaju próba wychowywania niespokojnego szczepu, który sprawia wiele trosk i kłopotów państwu środkowej Europy. Ponieważ cyganie są urodzonymi artystami, kładzie się w programie nauczania wielki nacisk na sztuki piękne, a zwłaszcza na muzykę. Obok biblioteki i laboratorium doświadczalnego znajduje się tam również „pokój skrzypiec”, w którym każdy z 50-ciu uczniów chowa swój instrument do oddzielnej szafki.

Bolszewicy korygują Wagnera. Wedle informacji prasy, w Leningradzie będzie wystawiony w nowej inscenizacji „Pierścień Nibelunga”. Tekst będzie zupełnie przerobiony i dopasowany do sowieckiego poglądu na świat. Materiał dostarczony przez Wagnera do tej przeróbki jest z ekonomicznego punktu widzenia nader wdzięczny. „Pierścień Nibelunga” jest jak wiadomo „tragedją złotą” i jego fatalnego wpływu na bogów i ludzi. Wprawdzie Wagnerowi szło o symbol („Pierścień Nibelunga” jest jakby kondensacją potęgi i władania światem), lecz myślicielom sowieckim nie będzie trudno dorobić do tego cały marksizm, skoro mają tak mocny punkt oparcia, jak złoto i jego ekonomiczne znaczenie. Przeróbkę powierzono poecie lirycznemu Borysowi Pasternakowi. Sowiety są ufne, że Pasternak podniesie Wagnera do godności sowiecko-marksistowskiego dramaturga.

Paderewski powiedział kilka słów prawdy krytykom i historykom muzycznym.

Od czasu do czasu pojawiają się, jak wiadomo, na łamach prasy zagranicznej enuncjacje mistrza Ignacego Paderewskiego z dziedziny muzyki, stwierdzające niezwykle subtelną i głęboką myśl genialnego muzyka.

I tak ostatnio w czasie swego pobytu w Londynie. Paderewski udzielił wywiadu pewnemu krytykowi muzycznemu jednego z tamtejszych dzienników. Między in. wspominał z żalem o dawnych czasach, „kiedy to nieznano jeszcze ani radja, ani gramofonu, ani kina.”

W czasie rozmowy o muzyce nowoczesnej, opowiada m. in. Paderewski jak to swego czasu zjednał swą grą Artura Jamesa Balfoura, fanatycznego wielbiciela muzyki klasycznej, dla modernistów, którzy jednak już dziś muszą zaliczać się do

„starych”. Kiedy zaczęto mówić o Szopenie, dziennikarz zarzucił mistrza szeregiem pytań, m. in. pragnął się koniecznie dowiedzieć, czy „stosunek Szopena do George Sand był jedynie platonicznym”.

— Naturalnie — odpowiedział Paderewski — niema absolutnie żadnej podstawy, by o tem wątpić, a zresztą, co to ma wspólnego ze sztuką? Takie szperanie w życiu prywatnym artysty jest tylko marnowanie czasu. Czy głuchota Beethovena i inne jego ułomności, przeszkodziły mu w tworzeniu wspólnych dzieł? Szopen, w czasie swej znajomości z George Sand, był — jak panu wiadomo — nieuleczalnie chorym, ale jego muzyka, przeświecona wulkanicznym ogniem, nie daje nam tego odczuć. Jaki sens może mieć przeto ten rodzaj krytyki?”.

Tych kilka słów prawdy, powiedzianych przez Paderewskiego krytykom muzycznym — należało się już oddawna, zarówno im, jak i historykom muzyki, tak często „grzebiącym” zupełnie niepotrzebnie a niejednokrotnie z posmakiem sensacyjności i skandalu, w nieistotnych zgoła szczegółach prywatnego życia wielkich i dlatego właśnie ich umysłowości niedostępnych ludzi.

„Aparat do kompozycji”.

Jak donoszą z Rzymu Pater Garzi Don Nikola z Certony był pierwszym, który wynalazł odpowiednią maszynę pisarską do pisania nut. Według badań, przeprowadzonych przez przyjaciół wynalazcy włoskiego należy się Garzi’emu pierwszeństwo w dokonaniu tego wynalazku przed pewnym inżynierem frankfurckim, który również podobny aparat wynalazł. Aparat Garzi’ego został już zgłoszony do urzędu patentowanego i opatentowany.

Wynalazek ten posiada dość wielką doniosłość, zwłaszcza w dydaktyce muzycznej. Jeszcze donioślejszym jest drugi wynalazek Garzi’ego, który wynalazł aparat niesłychanie dowcipny. Aparat ten wmontowany jest do fortepianu i rejestruje automatycznie nuty, odpowiadające dźwiękom wydobywanym przez grającego z fortepianu.

Jest to zatem tak dawno przez kompozytorów upragniona maszyna do kompozycji. Nieraz zdarzało się, że kompozytor nie był w stanie zreprodukować na papierze melodyj, które grywał z fantazji na fortepianie. Obecnie praca kompozycyjna będzie o wiele łatwiejsza. Widzimy zatem, że nawet w dziedzinie rzekomo zupełnie niezależnie od jakiegokolwiek mechanizacji t. j. w dziedzinie twórczości artystycznej, jednak technika potrafi oddać znaczne usługi.

ROZSZERZAJCIE!
MIESIĘCZNIK MUZYCZNY
„ORKIESTRA”

UŚMIECH „ORKIESTRY“.

Roztargniony.

Daremnie puka Beethoven kilkakrotnie w stół wzywając kelnera. Zniecierpliwiony wyjmując z kieszeni papier i zaczyna na nim coś zapisywać. W międzyczasie pojawia się kelner. Jednakowoż Beethoven zadowolony z notowania swoich motywów nie spostrzega go wcale. Kelner, znając Beethova, oddala się. Tymczasem mistrz pograża się coraz bardziej w swojej pracy.

Nagle powstaje Beethoven ze swego miejsca puka gwałtownie w stół, wołając: „Płacić!“ i jest ogromnie zdziwiony, skoro mu kelner odpowiada: „Ależ pan przecie jeszcze niczego nie zamówił!“

Bęben ma główną melodię.

Jest próba któregoś poematu symfonicznego Straussa. Po pierwszej części odwołują nagle perkusistę. Kapelmistrz jest z powodu tej przeszkody mocno zaniepokojony i kiwając głową powiada z żalem: „Ależ to jest prawdziwa rozpacz! Właśnie tu w tym miejscu ma bęben główną melodię!...“

Ruch muzyczny w kraju.

Warszawa.

Kwestja Opery, zainteresowawszy nieco tutejsze koła muzyczne, reszta znowu w głąb domowych „knowań“ w zaciszu i w tajemnicy przed światłem dziennym. Miasto wszystkie oferty odrzuciło. Kombinację z włoskim impresariem Ferrone przestano brać pod rozwagę z chwilą, gdy reprezentant włoskiego przedsiębiorcy zażądał subwencji w kwocie dwu a jak niektóre dzienniki doniosły trzech milionów złotych. Filharmonja cieszy się w dalszym ciągu powodzeniem, koncerty pianistów Casadesus i Art. Rubinsteina odbyły się przy wyprzedanej sali, tancerka Argentina osiągnęła rekord przepelnienia, a co prawda i sukcesu artystycznego, jest bowiem bezsprzecznie w swym rodzaju niezrównana. Orkiestra Filharmonji pod batutą Bierdiajewa, Bojanowskiego i Fitelberga zbiera nieustannie laury rzetelnie zasłużone. Nominacja Witolda Maliszewskiego referentem wydziału muzycznego w miejsce usuniętego Janusza Miketty spotkała się przeważnie z uznaniem sfer interesowanych i ogółu. Należy się spodziewać poważnych a może nawet daleko idących zmian w ustroju Konserwatorium t. zw. Akademji. (en)

Katowice.

Podobnie jak w sezonie ubiegłym urządzeniem koncertów zajęło się i w tym roku Państwowe Konserwatorium Muzyczne. Cykl koncertów mistrzowskich zainaugurował Zbigniew Drzewiecki recitalem poświęconym twórczości Fryderyka Szopena. Występ tego artysty spotkał się z najwyższym uznaniem publiczności, która miała możność usłyszeć grę na wysokim poziomie odtworczym. — Wacław Kochański, prof. warszawskiego Konserwatorium wystąpił z własnym recitalem skrzypcowym — zespół kameralny P. K. M. w osobach pp. prof. Cetnera (I. skrzypce), prof. Giżewskiego (II. skrzypce), prof. Kratochwili (altówka), i prof. Drohomireckiego (wiolonczela) odegrał kwartety Haydna (kwintowy), Mozarta (myśliwski) i Beethovena op. 18. Nr. 4.

Chór męski „Echo“ mający wielkie zasługi na polu krzewienia kultury śpiewaczej na gruncie tutejszym, musi walczyć z trudnościami takimi jak obojętność społeczeństwa, które nie chce uznać wysiłków ideowej pracy tego wartościowego zespołu. Smutnym objawem był fakt, że na koncercie „Echa“ pod dyktando Adama Kopycińskiego na którym wykonano celniejsze utwory polskiej literatury chórowej — sala świeciła pustkami.

Tenor Władysław Turzański zapowiedział koncert aryj i pieśni klasycznych Program zawierał różne utwory, które jednak stanowczo nie mogą ubiegać się o nazwę aryj i pieśni „klasycznych“.

Z powodu zbliżającej się 100-letniej rocznicy zgonu J. W. Goethego (um. 22. marca 1831) postanowiło stowarzyszenie śpiewacze im. Meistersa uczcić wielkiego poetę koncertem symfonicznym, na którym wykonano R. Schumanna „Sceny z Fausta“ Goethego na głosy solowe, chóry i orkiestrę. Dzieło to należy dziś prawie do zapomnianych, posiada kilka ustępów wy-

soce wartościowych (Śpiew pokutnicy), reszta nie wywiera na dzisiejszym słuchaczu głębszego wrażenia. Opracowanie dzieła było niejednolite, co się zapewne da wytłumaczyć ilościowymi warunkami prób. Strona wokalna, a więc chóry i soliści (Dora Schmeidler — sopran, H. Schey baryton, K. Becherbas, A. Gaertner — tenor) wywiązali się ze swego zadania bardzo dobrze, natomiast część instrumentalna wskazywała na niedostateczne wypracowanie szczegółów. Kierownictwo koncertu spoczywało w rękach prof. Lubricha. Artysta ten znany jest z swej wielostronnej działalności artystycznej na polu muzyki jako pierwszorzędnego wirtuoz-organista, kompozytora, pedagoga kierownika chóru, i wreszcie dyrygenta.

Teatr Polski. Paganini, operetka F. Lehára. Na inaugurację sezonu operetkowego wybrało kierownictwo Teatru Polskiego operetkę F. Lehára „Paganini“. Wymagania, które Lehár stawia odtwórczej tytułowej partii, są wielkie, ze względu na wysoko pisaną partię tenorową oraz trudności związane z wykonaniem solowych fragmentów na skrzypcach. Trudności te pokonał nowopozyskany dla sceny katowickiej p. Gustaw Chorjan, śpiewając i grając rolę, część instrumentalna (koncert skrzypcowy) została wykonana przez koncertmistrza teatru. W roli księżnej Anny Elizy wystąpiła p. Nochowicz, artystka posiadająca dobre warunki zewnętrzne wraz z obyciem na scenie. Druga para solistów p. Korabianka, ulubienica tutejszej publiczności i p. Jabłoński dzielnie sekundowali głównym postaciom operetki. Role mniejsze grali pp. Sobolówna, Petecki, Jastrzębski i Kopciuszewski. Reżyserja M. Domaślowski, balety E. Wojnara, kierownictwo muzyki J. Leszczyńskiego. Dekoracje zrecznie skompletowane (ach ten kryzys!) (W)

Lwów.

Zastój operowy dodatnio się odbija na życiu koncertowym. Koncerty są dobrze odwiedzane. Bezrobotna orkiestra teatralna czyni rozpaczliwe wprost kroki samozachowawcze. Koncert pod patronatem Towarzystwa im. Łysenki i batutą A. Rudnickiego był w pierwszym rzędzie zjawiskiem socjalnym. Wobec tego milkną wszelkie zarzuty co do doboru. dzieł: cel uświęca środki!

Prócz nieuniknionej zdaje się symfonji Czajkowskiego, usłyszeliśmy Wagnera. Wstęp do „Meistersinger“ — co za przepyszna orgja w C dur — i nowości: 3 tańce Łatoszyńskiego. Wykazują one zręczną fakturę formalną i orkiestralną, dykcję nowoczesną lecz elektryczną; natomiast brak indywidualności i oryginalnych pomysłów istotnych i technicznych.

Wykonano wszystko na ogół poprawnie, jednak z silną dysproporcją dźwiękową między grupami orkiestrowymi; zwłaszcza w tutti blacha przytłaczała swemi bezwzględnie głośnie akordami tkaninę tematyczną. Tempa nierówne powolne za powolne; obok szczegółów — w piano — bardzo udatnych, całe partie obojętnie sfazowane i cieniowane.

Rudnicki posiada gestykulację sympatyczną, dobrza obmyślaną, opanowuje rzemiosło dyrygentkie z wdziękiem. Więcej — niestety — nie da się wnioskować z tego jednego występu.

Z solistów usłyszeliśmy — same antylezy. — Dwóch skrzypków: Milstein i Manen. Pierwszy fenomen naturalny o wielkiej przyszłości, drugi wygasły krater o wielkiej przeszłości.

Następnie dwóch pianistów: Robert Casadesus i Artur Rubinstein.

Pierwszy pianista na wskroś romański. Bajeczna wprawa i łatwość techniczna (zwłaszcza w lewej ręce), wiele zmysłu dla dźwięku, przedziwna prostolinijność interpretacji z naiwnym omijaniem problemów i nadzwyczajna zdolność rozczłonkowania formalnego (wprost wiwisekcja beethovenowskiej Apassionaty).

Chopin w tej interpretacji jest inny jak nasz „tradycyjalny“, ale właśnie dlatego słucha go się z uwagą.

Debussy i liczni Francuzi w naddatkach odkryli dopiero prawdziwe walory tego wielkiego pianisty. Paradoksalnie: im płytsza kołnierz, tem głębsze ujęcie.

Proces sublimacji w sztuce odtwórczej Artura Rubinsteina zdaje się osiągnął szczyt nieprzekraczalny. Mówić o mistrzostwie technicznym byłoby bluiznieniem. Wszystko jest pod każdym względem tak finezyjnie wyczyszczone, iż powstaje poważna obawa, czy masa słuchaczy nadąży zrozumieniu tych szczegółów.

Warjacje z drugiej sonaty Szymanowskiego, mazurki, etjudy i walc Chopina, no i nieuniknione tańce romańskie oto najważniejsze, a zarazem najwyższe punkty programu.

Młody wiolonczelista Grzegorz Piatigorski wykazał przedewszystkiem nadzwyczajne zalety natury instrumentalno-technicznej: piękny, śpiewny, wyrównany ton; nieskazitelną intonację; nieoptymalną i karkołomną wprawę i pewność techniczną. Tym niesłychanie wysokim kwalifikacjom nie dotrzymują poniekąd kroku wartości muzykalnej interpretacji. Brak jeszcze często przekonywującej siły kształtowania, a niekiedy musi olbrzymi temperament przykryć pustką muzycznego ujęcia.

Ale mimo wszystko, razem wzięwszy: wiolonczelista wielkiej miary.

Pozatem usłyszeliśmy dwoje śpiewaków operowych na estradzie operowej — oczywiście. Estrada koncertowa ma inne

nawet (akustyczne) wymogi niż scena. Odpada: dekoracja, kostjum, mimika, gest, nastrój, akcja; zostaje: nagi głos i artyzm wokalny. Głos Kaczmarza jest piękny, zdolny do modulacji i wyrazu; interpretacja — o ile jest pełen umiaru zwłaszcza w dynamice — wydatnia jego walory.

Lipowska jest śpiewaczką o cudownym wprost materiale głosowym. Niestety ani umiejętność techniczna, ani wcale już inteligencja muzyczna nie są należycie użytkowane. Bolesna lecz nieunikniona jest niestylowa mieszanina aryj i pieśni.

W końcu jeszcze o największej atrakcji miesiąca: o II-gim koncercie symfonicznym Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Koncerty, programy, wykonania mają swoje odrębne charakterystyki, specyficzne oblicza. Ten koncert — był wieczorem dojrzałego mistrzostwa. Mozarta uwertura do „Uprawdzenia z Seraju” — cudownie przeżyła w strukturze i dźwięku, głęboka w wyrazie beztroskiej pogody. Lalo „Symfonia hiszpańska” formalnie zaokrąglona, fosforyzująca barwami orkiestralnymi, nigdzie głęboko nie sięga, ale stwarza wszelkie możliwości wirtuozowskiego popisu. W końcu gigantyczna symfonia heroiczna Ryszarda Straussa (w Es dur podobnie jak Beethovenowska bardziej heroiczna, lecz mniej egocentryczna symfonia) — kwintesencja mistrzostwa rzemiosła kompozytorskiego ubiegłej epoki; rzemiosła tak bajecznego, iż olśniony słuchacz zapomina szukać treści poza tą szatą przepyszną, — a kto wie — może jej wcale nie znalazł. Przymiot dojrzałego mistrzostwa odnosi się również do wykonania. Dyr. Dr. Adam Sołtys wydobyl wszystko co w partyturach było jawne i ukryte. Dzieło zaś Straussa może zaliczyć do swych majstersztyków dyrygentów. Solista: skrzypek prof. Henryk Czaplinski rozłożył barwną tęczę swych bardzo wysokich walorów skrzypcowych i muzycznych. Sukces był olbrzymi, niemiłkącymi oklaskami obdarzono dyrygenta, solistę i zasłużoną orkiestrę. Jak się dowiadujemy koncert był transmitowany przez rozgłośnie lwowską Polskiego Radja. Na minut pięć przed końcem mikrofony wyłączono — podobno pod naciskiem Warszawy. Z punktu muzycznego i artystycznego takie postępowanie można tylko nazwać barbarzyństwem. Przy sposobności naświetlimy dziwny stosunek Radja warszawskiego do 50.000 lwowskich abonentów. Przedstawimy jak wiele bierze i jak mało daje. Jest to sprawa nietyle artystyczna jak raczej gospodarczo-socjalna. (J. K.)

Kraków.

Po ruchliwym wrześniu, kiedy odbyło się nieoczekiwanie dużo koncertów i innych imprez muzycznych, nastąpiła w życiu muzycznym Krakowa poniekąd stagnacja, mniejsza jednak niżby można przypuszczać na podstawie sygnalizowanych wieści o ogólnym kryzysie ruchu muzycznego.

Po przeszło dwutygodniowej przerwie odbyła się w Teatrze Miejskim nowa premiera operowa. Tym razem wystawiono „Traviatę”, z pp. Olgina (Violetta), Szymanowiczem (Alfred) i Romanowskim (Germont) w rolach głównych. W tygodnie później usłyszeliśmy „Strasznego dwór”. Opera ta, należąca do najcenniejszych polskich dzieł sceniczno-muzycznych, została wystawiona z dużą starannością. Obok solistów, pp. Chmiel-Tryczyńskiej (Hanna), Wiśniewskiej (Jadwiga), Szymonowicza (Stefan), Mazanka (Zbigniew), Jaworzyńskiej (Czesnikowa), Romanowskiego (Miecznik), Wozniaka (Damazy), Kruszkowskiego (Skołuba) i Mazurka (Maciej), wyróżniły się chóry, grające w „Strasznym dworze” doniosłą rolę. Orkiestra pod dyrykcją dyr. Wallek-Walewskiego brzmiała pełno i barwnie.

Z koncertów zespołowych ciekawym choćby tylko ze względu na dobór instrumentów był wieczór kameralny Towarzystwa Muzycznego. Jako wykonawcy wystąpili znani już w Krakowie zarówno z występów estradowych, jak i z Radjo pp. Skawiński (flet), Nierychło (obój), Gemrot (klarnet), Oehl (fagot), Tomeczek (róg), Geiger (fortepian) i inni. W programie znalazły się Oktet Mozarta, Kwintet Blumera i Trio Reineckiego. Żalować należy, że ciekawy ten koncert nie skupił na sali większej ilości publiczności.

Z solistów zagranicznych bawili w Krakowie mistrz wiołonczeli Földesy, świetna, skrzypaczka C. Hansen, znany nam już od dawna Manen i dziesięcioletnia pianistka J. Nourrit. Interesujący, choć według opinii znawców pod względem lingwistycznym nie w stu procentach udany, był koncert I. de Noiret, „diseusy”, śpiewającej pieśni różnych narodowości z oryginalnym tekstem literackim. Wieczór dwojga pianistów E. Bartlett i R. Robertsona przyniósł wykonawcom pełny sukces artystyczny.

W ostatnich dniach ukazały się zapowiedzi pierwszego w tym sezonie poranku symfonicznego Związku Muzyków Zawodowych. (W. P.)

Przemysł.

W ostatnich tygodniach dało się odczuć w Przemysłu pewne ożywienie. Kilka koncertów, wykonanych siłami miejscowymi i zamiejscowymi, daje obraz wysiłków, zmierzających do pozyskania publiczności dla estrady koncertowej: próby te dały na razie niestety tylko w jednym wypadku pomyślne rezultaty.

Gościł Przemysł w sali Domu Robotniczego niegościnnie orkiestrę symfoniczną Konserwatorium Polskiego Tow. Muzy-

cznego we Lwowie z bardzo poważnym i świetnie opracowanym koncertem pod dyrykcją dyr. A. Sołtysa. Jest to zespół, który godnie reprezentuje kulturę muzyczną Lwowa, zgrany, karny i z wielkim umiarem przez wybitnego swego dyrygenta prowadzony. Każdy utwór znajduje w wykonaniu tej orkiestry stylowe ujęcie, spokojne i trafiające intencje kompozytora. Bohaterem tego wieczoru był znany pianista prof. Muenzer, wykonawca koncertu e-moll Chopina, która z pudła w kształcie fortepianu potrafił wydobyć tyle muzyki, że publiczność entuzjastycznie się nie tylko jego subtelną grą, ale także w równej mierze sztuką opanowania takiego rozklekotanego straszdyła fortepianowego. Z wstydem należy zaznaczyć, że impreza ta przyniosła znaczny deficyt, mimo że była urządzoną w imię tak obecnie popularnej sprawy jak bezrobocie.

Nieco więcej publiczności zebrało się na koncercie propagandowym chóru „Opus” z Berna Morawskiego pod dyrykcją Dr. Steinmanna. „Opus” jest to chór męski, dobrze ześpiewany, pomimo pewnych nierówności w głosach, głównie dzięki bezwzględnej karności zespołu i zdolności dyrygenta. Dobór programu, wykonanie wycelowane w najdrobniejszych szczegółach, świadczą o wartości zespołu i dyrygenta; na sali panował w pewnych momentach entuzjazm nawet u tych, których się bardzo rzadko widzi na koncertach.

Znany w świecie skrzypek Juan Manen potrafił ściągnąć znaczny zastęp publiczności dzięki umiejętnej propagandzie wielbiciela i znawcy muzyki dr. A. Schwarza. Manen czaruje słuchaczy techniką i czystością gry, nadto swoistym ujęciem utworów granych, które wykazuje poza wirtuozem-skrzypkiem wybitną twórczą indywidualność muzyka o prawdziwym romańskim temperamentem. Chlubnie wywiązał się z zadania akompanjatora Dr. Steinberger, wybitny pianista.

Miejscowe zespoły zaznaczyły w ubiegłych miesiącach intensywną pracę. Na święto Chrystusa Króla przygotował zasłużony propagator muzyki kościelnej i dyrygent Chóru Cecylijskiego ks. Lewkowicz poważny program: utwory Perosiego, Pinnela i Nowowiejskiego na chór mieszany i sola. Jeżeli się weźmie pod uwagę, że zespół ten składa się z głosów ckliwych i z starszych amatorów, dla których głosowo i intonacyjnie śpiew kościelny przedstawia poważne trudności, to rozumna krytyka nie może ograniczyć się do krótkiej notatki pełnej pochwaleń, lub pustych komplementów, lecz stwierdzić musi bezwzględnie umiejętną i celową pracę dyrygenta, zapał zespołu wytrwały i ofiarny. Praca ta kładzie podwaliny pod przyszły poważny chór, który specjalną czcią otacza muzykę kościelną, a takiego chóru brakowało zupełnie. Dalsze szkolenie przyniesie poważne rezultaty, o ile nie będą stawiane zbyt wygórowane wymagania do chóru, przez co materiał głosowy uszanuje i ukonserwuje się. Ciekawym punktem programu była transkrypcja trzeciej części Pasji Perosiego na orkiestrę smyczkowo-dętą znanego w tut. kołach muzycznych p. kapelmistrza 5 p. s. p. Osady. Śmiały eksperyment, który wzbudzi zainteresowanie w szerszych kołach muzyków.

Towarzystwo Muzyczne w Przemysłu wznowiło Moniuszki „Widma” pod dyrykcją prof. E. Jurczyńskiego. Dzieło wystawiono z wielkim pietysmem i starannością w partach solowych (p. Hanuszowa, p. Czarnecki i p. Noskowski) i chórach. Orkiestra wywiązała się z zadania nader sumiennie i z wielkim zrozumieniem, błyszcząc subtelną dynamiką i ekspresją. Na pochwałę niestrudzonego dyrygenta możemy postawić następujący wniosek. Może kiedyś władze, które mają pieczę nad muzyką, skłonią p. Jurczyńskiego do pokazania dyrygentom amatorskich zespołów do jakich rezultatów doprowadza się amatorów, młodzież przy intensywniej i mądrej pracy. A może Dyrekcja Polskiego Radja zaangażuje przemyskie Tow. Muzyczne celem poprawnego wystawienia wiekopomnych „Widm” — nad którymi złączają się uprzywilejowane zespoły. (wuen)

Konkurs orkiestr kolejowych Okręgu Dyrekcji Gdańsk.

W dniu 18 października b. r. odbył się w Toruniu wspólnie zorganizowany konkurs orkiestr K. P. W. Okręgu Gdańsk. Do konkursu stanęło 8 orkiestr z Chojnic, Kapuścisk-Małych, Torunia, Grudziądza, Gdyni, Bydgoszczy, Tczewa i Kartuz. Gmach Teatru Miejskiego z trudnością mógł pomieścić publiczność pośród której zauważyliśmy wiceministra Ministerstwa Komunikacji inżyniera Hutten-Czapskiego, prezesa Okręgu Dyrekcji Gdańsk inżyniera Dobrzyckiego, prezesa P. K. W., dyr. Welca i wielu innych.

W skład jury konkursowej weszli pp. prof. Popławski, dyr. Konserwatorium toruńskiego, kpt. Dulin, kplm. orkiestry Marynarki Wojennej w Gdyni i kilku innych muzyków.

Jako utwor konkursowy odegrano Noskowskiego „Marsz Księcia Józefa Poniatowskiego”, oraz utwory Chopina, Koseckiego, Runda, Grossmana i t. d.

Sąd konkursowy przyznał pierwsze miejsce i tytuł mistrza K. P. W. Gdańsk orkiestrze kolejowej Bydgoszcz pod batutą świetnego kapelmistrza Szulca Maksymiliana, który nam pokazał co może zdziałać talent prawdziwy, przez wiedzę i pracę poparty.

Orkiestra odegrała Koseckiego poemat symfoniczny „Cud nad Wisłą”, który w jej wykonaniu brzmiał wprost bajecznie,

co było dowodem nieustannego aplauzu wśród rozentuzjasmowanej publiczności, domagającej się odegrania utworu dodatkowego po kilkakrotnym podnoszeniu kurtyny. Orkiestra bydgoska przedstawia się jako aparat dobrej konstrukcji, kierowany i pielegnowany ręką indywidualnego muzyka-fachowca. Szulc należy do tych kapelmistrzów, który pewną metodą pracy, artystycznym wykonaniem, temperamentem umie osiągnąć wysoki poziom swych produkcji.



Orkiestra Kolejowa Bydgoszcz ze swolm kplm. Szulcem Maks.

Drugie miejsce otrzymała orkiestra tczewska za uwersturę Runda „Patria” (kplm. P. Lesiński). Trzecie miejsce zdobyła orkiestra z Kartuz, czwarte toruńska, która również odegrała „Patrię” pod batutą p. Wiśniewskiego. Pod względem dynamiki brzmiała jego orkiestra świetnie. Dziwi się tylko ogromnie, że p. Wiśniewski odważył się na wykonanie takiego utworu niemając odpowiedniej obsady (brak klarnetów).

Nie mogę pominąć milczeniem orkiestry gdańskiej, która wykonała czardasza z op. „Duch wojewody” bardzo artystycznie, co świadczy o fachowej i gorliwej pracy jej kapelmistrza. Tak samo orkiestra grudziądzka przedstawia się dodatnio, wykonując skromnie, lecz z pełnym umiarem uwerturę „Orfeusz w piekle” pod batutą p. Prajdysza Henryka (dawn. członek ork. kolejowej Bydgoszcz), który 3 dni przed konkursem objął kierownictwo orkiestry, wywiązując się ze swego zadania w zupełności.

Nagrodę wędrowną w postaci srebrnej trąbki ofiarowaną przez fi mę St. Niewczyk w Bydgoszczy, wręczył wiceminister inż. Hutten-Czapski kplm. Szulcowi, wraz z dyplomem. Dalsze nagrody stanowiły dyplomy, batuty, oraz list pochwalny. Poziom orkiestr naogół dobry. Możemy być zadowoleni z dotychczasowych rezultatów i przyznać trzeba, że orkiestry jak Bydgoszcz Tczew i Gdynia już dziś dorównują niektórym orkiestrom woj. skowym. (er).

KRONIKA

Skasowanie Departamentu Sztuki przy Ministerstwie W. R. i O. P. wywołało protest wśród wybitnych artystów, którzy złożyli na ręce Ministra W. R. i O. P. oświadczenie w tej sprawie. Z muzyków podpisali dokument: Zb. Drzewiecki, ks. Dr. St. Feicht, Grzegorz Fitelberg, E. Morawski, L. Różycki, K. Sikorski, K. Szymanowski i J. Turczyński. (w)

Łucjan Kamiński. skomponował operę „Damy i huzary” według komedii Fredry (w)

Sprawę uruchomienia wspólnej Opery objazdowej rozpatrują obecnie zarządy miasta Warszawy, Lwowa, Krakowa, Poznania, Katowic, Łodzi i Wilna. Omawiany jest projekt powołania na terenie tych miast specjalnych komitetów, które zajęłyby się organizacją tej opery w danym mieście. Sprawa traktowana jest pod kątem widzenia jak najszybszej jej realizacji. Prezydent m. Warszawy Słomiński, jako prezes zarządu Zw. Miast Polskich powołał specjalną komisję powierzając referat tej sprawy p. Ramułtowi, kompozytorowi i kierownikowi muzycznemu, którego zadaniem będzie wykonanie wskazań ustalonych przez zainteresowane miasta. (er)

Portret Stanisława Moniuszki został świeżo wydany przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach (ul. Ks. Zamrota 4.) i wyobraża Moniuszkę w młodym wieku. Jest to bardzo udana reprodukcja (w dużym formacie) znakomitej współczesnej litografii paryskiej Lafossa (na czarnym tle — niespotykana), ze zbiorów Edwarda Wrockiego. (wki)

Prof. Dr. Józef Reiss ustąpił dnia 1 października b. r. ze stanowiska kierownika i nauczyciela Instytutu muzycznego w Krakowie.

Sekretariat Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych, Warszawa, ul. Śmiała 7, wzywa kom-

pozytorów dyrygentów oraz zbieraczy nut, aby nadsyłali utwory choralne niedrukowane, celem umieszczenia ich w śpiewnikach. Prace będą honorowane. (w)

Związek Zawodowych Muzyków Rzp. złożył w Komisarjacie Rządu M. Spr. W. memoriał domagający się usunięcia orkiestr zagranicznych z lokali rozrywkowych z powodu wielkiego bezrobocia wśród krajowych muzyków. (w)

NA



STRUNACH

PIRASTRO

grają od czasów PAGANINIEGO
najwybitniejsi artyści światowej sławy

Nasi za granicą.

Koncert artystów polskich w Berlinie, odbył się ze współudziałem śpiewaka W. Kaczmar, wiolonczelisty K. Witkomirskiego, oraz pianistki Róży Etkin. (w)

Manifestacja dla uczczenia 82-iej rocznicy śmierci Fryderyka Chopina, odbyła się w dniu 17 października w Paryżu na cmentarzu Pere Lachaise, z inicjatywy tamt. Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polskich. Przemawiał prezes tegoż stowarzyszenia p. F. Łabuński. Na grobie Mistrza złożono wieńce (wki)

Ignacy Paderewski odbywa tournée artystyczne po Anglii. Koncerty Mistrza przyjmują wszędzie z entuzjazmem. Prasa angielska zamieszcza artykuły o Paderewskim nazywając go jednym z największych i najgenialniejszych ludzi współczesnej doby. (w)

Ignacy Paderewski zapowiedział koncert w Sztokholmie, który odbędzie się w maju 1932 r. Mistrz zamierza na wiosnę odbyć tournée po Europie. (w)

Robert Perutz odbył dłuższą podróż po Ameryce w charakterze solisty-skrzypka oraz pedagoga, osiągając wybitne sukcesy. (w)

Ada Sari wyjechała do Szwecji i Norwegii na sześciotygodniowy objazd z koncertami. (w)

Opera Narodnego Divadla w Pradze przygotowuje w bieżącym sezonie Karola Szymanowskiego operę „Król Rogier”. (k)

Kompozycje polskich kompozytorów rewjowych Petersburskiego i Oberfelda cieszą się w Paryżu dużym powodzeniem. Melodie ich przyjęto do repertuaru tamt. teatrzyków rewjowych. (w)

Doroczny festiwal beethovenowski, który miał się odbyć w mieście Bonn, został z powodu trudności finansowych odwołany. (w)

Francuz Paul Bizos wynalazł skrzypce, które, przy pomocy elektrycznego wzmacniania dźwięków mogą grać jak wiolonczela, lub kontrabas, przyczem muzyk sam gra jak na skrzypcach a słuchacze słyszą dźwięki innych instrumentów.

Dział muzyki na wystawie chicagowskiej. W roku 1933. W Chicago odbędzie się wielka wystawa światowa p. t. „Wiek postępu”. Na wystawie tej wiele miejsca poświęcono sztuce a m. i. muzyce zarówno czystej jak i mechanicznej. W dziale muzyki zapowiadają prócz olbrzymiej wystawy nowych instrumentów, pokaz ostatnich zdobyczy w dziedzinie akustyki i t. d. jak również szeregi wielkich koncertów, pokazów, metod nauczania i t. d. a nadto wielką wystawę książek i wydawnictw z zakresu muzyki, w której wezmą udział wydawcy z całego świata. (wki)

Muzeum Instrumentów smyczkowych we Włoszech ma niebawem powstać. Z rozmaitych zbiorów prywatnych i muzeów prowincjonalnych zostaną do tego nowego muzeum narodowego przeniesione najcenniejsze instrumenty, jakoteż wartościowe obrazy, na których odtworzone są instrumenty. Muzeum to, które ma przedstawić rozwój i ilustrację instrumen-

tów smyczkowych mieścić się będzie w Rzymie, lub we Florencji. (k)

Mascagni Pietro został wybrany na odbytym w Londynie kongresie Międzynarodowej Konfederacji Towarzystw autorów i kompozytorów, prezesem tegoż stowarzyszenia. (w)

Metropolitan Opera House otworzyła sezon 21 listopada. Z nowych oper będzie wystawione „Szwanda Dudziarz” Weinbergera, „La notte di Zoraima”, Itala Montemezziego, z wznowień: „Simone Boccanegra Verdiego”, „Lakme” Delibes, „Lunaticzka” Belliniego oraz poraz pierwszy zagości operetka „Donna Juanita” Suppego, która będzie ujęta jako opera komiczna. Dyrygentów jest sześć, w tem Tullio Serafin i Wodansky. Sopranów jest 32, mezzosopranów 15, tenorów 20 (w tem Gigli, Lauri-Volpi, Merli), barytonów tak samo 15, wśród nich Borgioli, De Luca Scotti. Reżyserem jest Rosjanin Aleksander Sanin, znany z inscenizacji w La Scali i Teatro Reale w Rzymie. (wki)

Obcym muzykom zabroniony wstęp do Anglii. Co raz surowsze przepisy wydaje Anglia w odniesieniu do cudzoziemców, którzy zamierzają poszukiwać posad i zarobków na polu muzycznym w Anglii. Uwzględniając poważny wzrost bezrobocia wśród muzyków angielskich angielskie Min. Pracy postanowiło zaostrzyć przepisy, normujące wjazd obcych muzyków do Anglii. Sfery miarodajne liczą się z tem, że niebawem wydany zostanie oficjalnie zakaz przyjazdu zagranicznych muzyków na terytorium angielskie. (wki)

Budowa Radjo-City w Nowym Jorku. Jednej z największych transakcji hipotecznych w historii świata, dokonano w Nowym Jorku w związku z budową przez Rockfellerów w samym środku miasta t. zw. Radjo-City. Pożyczki hipotecznej w sumie 65 milionów dolarów udzieliło towarzystwo ubezpieczeń Metropolitan Life Insurance Company. Według pism nowojorskich, budowa Radjo-City kosztować będzie ogółem 250 milionów dolarów. (wki)

Obcych śpiewaków używających pseudonimów włoskich zamierza opodatkować rząd włoski. Dochód z podatku ma być przeznaczony na schronisko śpiewaków im. Verdiego. (w)

Srebrne druty zamiast włosia w smyczkach zamierza wprowadzić w użycie pewien niemiecki muzyk, którego nazwiska pisma nie podają. Druty te ulepszą dźwięk instrumentu. (w)

Kongres muzyki wschodniej odbędzie się obecnie w Kairze. Inicjatorem kongresu jest król Fuad. (w)

W wiedeńskim lombardzie Dorotheum zastawiono 3000 skrzypiec. Jest to skutek kryzysu gospodarczego, ale zarazem powody szukać należy w mechanizacji muzyki filmowej i kawiarnianej. (k)

Toscanini sławny dyrygent włoski, wyjechał z Bremy na pokładzie okrętu „Europa” do Ameryki, gdzie ma w Nowym Jorku dyrygować szeregiem koncertów filharmonicznych. (er)

Córka sławnego dyrygenta B. Waltera-Greta skomponowała muzykę do filmu dźwiękowego Zelnika. (w)

Konkursy.

Zdobyliśmy nagrody na konkursie muzycznym w Berlinie. W dużej sali koncertowej Hochschule für Musik

odbył się konkurs solistów-muzyków im. Mendelssohna Bartholdy. Do konkursu stanęło 26 kandydatów. Nagrodę otrzymali dwaj z Polski pp. Roman Totenberg (skrzypce) absolwent wyższej szkoły muzycznej im. Szopena w Warszawie, były stypendysta Min. W. R. i O. P. oraz Artur Balsam (fortepian). W skład jury wchodził: kompozytor Schrecker, Schnabel, Schüneman Flesch. (wki)

Międzynarodowy konkurs muzyczny. W roku przyszłym odbędzie się w Wiedniu X. wielki międzynarodowy festiwal muzyczny, w którym udział weźmie i Polska. Program ustalony będzie przez specjalną komisję artystyczną, która zbierze się na początku grudnia w Genewie i rozpatrzy kompozycje, nadesłane przez różne poszczególne kraje, aby z nich wybrać najbardziej celowe. Wszyscy kompozytorzy pragnący wziąć udział w festiwalu powinni przesłać swe utwory przed dniem 20 listopada na ręce sekretarza Polskiego Tow. Muz. Współczesnej J. A. Maklakiewicza (Warszawa, ul. Wspólna 2. m. 12). (wki)

Konkurs muzyczny im. Eugenjusza Ysaye'a. V. Bruckseli utworzył się komitet, który wziął sobie za zadanie urządzania konkursów międzynarodowych im. Eugenjusza Ysaye'a, wielkiego skrzypka belgijskiego, zmarłego na wiosnę r. b. Konkursy te mające być urzeczywistnieniem pragnienia, wyrażonego przez Ysaye'a nie na długo przed zgonem, a przeznaczone dla skrzypków odbywać się będą co dwa lub trzy lata kolejno w Leodjum, jako w mieście rodzinnem wielkiego artysty w Brukseli, Paryżu, Berlinie i w Wiedniu. Jury konkursowe składać się będzie z wybitnych skrzypków, ale w myśl również pragnienia Ysaye'a i publiczność będzie miała prawo oceniać wykonawców według własnego uznania. (wki)

Konkurs na hymn śpiewaczy ogłoszony przez zjednoczenie Polskich Związków Śpiewackich i Muzycznych dał wynik negatywny. (w)



A
K
O
R
D
E
O
N
Y

światowej
sławy
fabryk
włoskich

z gwarancją trzyletnią pod każdym względem
dostarcza

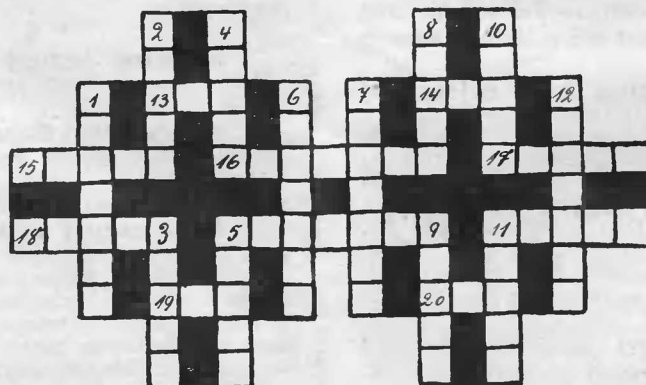
po cenach ściśle fabrycznych i na dogodnych warunkach
JÓZEF NEGER Przemysł, ul. Smolki 11.

SZARADA KRZYŻYKOWA.

(ułożył Jan Bartknecht, z Inowrocławia)

Pionowo :

1. kompozytor francuski (pisał)
2. opera Moniuszki. [nokturny]
3. kompozytor niemiecki
4. forma muzyczna
5. opera Puccini'ego
6. opera Meyerbeera
7. kompozytor francuski
8. kompozytor angielski
9. uwertura Flotow'a
10. znakomity pianista i kompozytor (nie żyje)
11. instrument perkusyjny (nazwa)
12. opera Moniuszki [włoska]



Poziomo :

13. instrument dęty
14. nuta
15. opera Moniuszki
16. uwertura Rossini'ego
17. opera Mozarta
18. kompozytor niemiecki
5. włoski skrzypek wirtuoz.
11. instrument dęty nazwa włoska
19. nuta
20. nuta

AAAAAAAAAABBBCCDDDDDEEEEEEEEEEEFGHHIIIIIIII JKLLLLLLMNNNOOOOORRRRRSSSSSTTTTTTUWZZ

Za trafne rozwiązanie szarady przeznaczają „ORKIESTRA” 2 nagrody a to: Jedną nagrodę w kwocie zł. 20.-.

Jedną nagrodę: bezpłatną prdnumeratę „ORKIESTRY” na przeciąg 1 roku.

W losowaniu mogą brać udział tylko ci Czytelnicy, którzy wyrównają prenumeratę do końca marca 1932 r.

ODPOWIEDZIALNY REDAKTOR: J. W. CHMELIK. — — — — WYDAWCA: SPÓŁKA WYDAWNICZA
Z Drukarni Jana Łazora w Przemysłu — PLAC CZACKIEGO 10.