

ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

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

Warunki prenumeraty:

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

Cena pojedynczego
egzemplarza 1 Zł.

Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200

Redaktor naczelny:

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER

Lwów, ul. Mochnackiego 29.

TELEFON 80-71

Adres Redakcji i Administracji:

PRZEMYŚL, ul. Smolki 11. — Tel. 539.

Skrytka pocztowa 35.

Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200.

Ceny ogłoszeń:

Cała strona	150 Zł.
Pół strony	80 "
Czwierć strony	50 "
1/8 strony	15 "
Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej w tekście 50 proc. drożej. Przy kilkura- zowem ogłoszeniu odpowiedni rabat.	
W rubryce „Posad poszukują” i „Wolne posady”:	
drobne do 5 wierszy	2 Zł.
" " 10 "	4 "

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

Prof. Dr. SEWERYN BARBAG (Lwów).

SZTUKA i WIEDZA MUZYCZNA.

Różnorodna twórczość ludzka — nawet najbardziej śmiała i nowa — jest zawsze i wszędzie tylko nadbudową kultury twórczej chronologicznie wcześniejszej. To prawo ewolucyjne posiada wybitne znaczenie w historycznym procesie dojrzewania i przekwitania wszelkich wartości artystycznych. Doświadczenia nagromadzone w poszczególnych — stylem i formą odgraniczających się okresach każdej sztuki — skupiają się w znamienity system i metodę pracy, które tworzą nieodzowne zasady rzemiosła artystycznego. Tak powstaje teoria sztuki, jako źródło poznania praw i norm kształtujących jej treść i formę. Wszelka praktyka artystyczna tkwi w przekazywanej od wieku wiedzy o związkach biogenetycznych (prawa kierujące rozwojem życiowym), rozmaitych czynników, których współczynna łączność umożliwia życie obrazu, rzeźby, poezji, czy też kompozycji muzycznej. Powiadam „życie”, gdyż dzieło sztuki jest organizmem żywym zawiązanym własnymi prawami biologicznymi. Wielka sztuka, bez względu na środki jakimi się wypowiada, symbolizuje najdoskonalsze i wieczne wartości ludzkie. Z pośród sztuk wszystkich muzyka jedna posiada moc bezpośredniego przemawiania do najbardziej istotnej i dziwnie niedostępnej jaźni człowieka bez pomocy złudnych wyobrażeń. Muzyka, którą Beethoven w poczuciu swego posłannictwa uznał za objawienie wyższe od wszelkiej mądrości i filozofii ludzkiej, a Schopenhauer wzniósł ją do rangi ucieleśnionej woli wszechświata — ta muzyka umie jedyna wyrażać najgłębszą istotę wszelkich zjawisk zmysłami nieuchwytnych i tajemnic życia i śmierci

intuicywnie tylko wyczuwanych. Dlatego może dziwnym wyda się fakt, że muzyka tak niekiedy metafizyczna w swych dźwiękowych objawieniach posługuje się niemal matematyczną logiką nieznaną (z wyjątkiem architektury) innym sztukom przestrzennym ani słownym. Żadna inna sztuka nie wyrasta technicznie na tak wszechstronnie i precyzyjnie zbudowanym fundamencie naukowym, jak muzyka.

Jest też nieprawdopodobieństwem, aby muzyk praktyczny jako kompozytor lub wykonawca — mógł być samowystarczalny i polegać wyłącznie na przyrodzonym mu instynkcie muzycznym z pominięciem tych bezwzględnie mu potrzebnych odłamów ogólnej wiedzy muzycznej, bez której nie potrafiłby wyrazić najprymitywniejszej myśli. Literat — co jest zjawiskiem powszechnym — rozbudza swój talent pisarski przez samowczytywanie się w arcydziełach różnych form i rozpala rzeczywistą siłę twórczą tylko przez odczytanie; muzyk na podstawie samego osłuchania może najwyższej nieudolnie naśladować mimo niezaprzeczonej rzeczywistej dyspozycji muzycznej. Powodem tego faktu jest niezmiernie skomplikowany aparat formotwórczy kompozytora, zwłaszcza splot wielu organicznie przenikających się czynników, jak 1) linja tematyczna w potocznym języku zwana melodią, 2) rytm, 3) metrum czyli taktowanie, 4) siła i jej zmiany, 5) tempo, 6) frazowanie, 7) sposoby łączenia tonów ze sobą, czyli artykulacja, 8) harmonja, t. j. umiejętnie kojarzenie tonów w akordach łączących się płynnie i spójnie, 9) kontrapunkt, t. zn. rozwinięcie i skrzyżowanie kilku lub nawet kilkunastu samo-

istnych tematów w różnych głosach, 10) rozmieszczenie barw instrumentalnych, czyli instrumentacja. Ani jeden z wymienionych czynników nie śmie w żadnym miejscu kompozycji pojawić się samowolnie. Wszędzie wszystkie elementy na podstawie szczególnych praw przenikają się i mieszają wzajemnie w jeden niejako fizjologiczny proces w organicznie zwartym całokształcie, i to w zależności od obranej formy. Podobnie pojedyncze organy w żywym ciele łączą się we wspólnej symbiozie, a wadliwe działanie choćby jednego tylko organu spowodowałyby stan chorobowy całego organizmu. Każdy z wyliczonych elementów musi być wpiery poznany oddzielnie niejako anatomicznie, inaczej kojarzenie ich zarówno w kompozycji jak i w sztuce odtwórczej stałoby się raczej iluzją. Niedoświadczonemu przychodzi z pomocą metoda naukowa. Musi ona jednak być artystyczną i praktycznie celową, w przeciwnym razie staje się martwym i bezowocnym zbiorem reguł.

Już sama teoria techniki kompozytorskiej jest nauką w wynikach badań tak ogromną, że przed każdym zagadnieniem wśród setek innych otwierają się nowe możliwości, dające się ciągle rozwijać i doskonalić. Gdzie istnieje praktyka, musi też istnieć jej teoria. W odniesieniu do twórczości muzycznej należy stwierdzić fakt, że teoria kompozycji w każdym aktualnym okresie jest zawsze historycznie

zgęszczonym zbiornikiem wiedzy, bez której indywidualne urzeczywistnienie dzieła sztuki muzycznej byłoby niemożliwym, choćby już tylko z powodu nieznamości zasadniczych praw architektury muzycznej. Pewne podstawowe normy jako naturalne pozostają zawsze w istocie swej niezmiennie. Takimi są zasady tworzenia melodji, oraz jej rytmu i siły, artykulacji i tempa, również prawa symetrii i kontrastu w budowie członów utworu, bez względu na rozmiar, formę i cel kompozycji. Dopiero w granicach tych naturalnych nakazów i konstrukcji, mogą być powzięte nieograniczone kombinacje linii, dźwięku i barwy — jak w sztukach przestrzennych. Najściślejsza jednak analogja, wyłania się w porównaniu muzyki z architekturą; pokrewieństwo formy jest tu w porównaniu z innymi sztukami największe. Stara estetyka niemiecka ujmuje to podobieństwo w znakomitym sądzie: architektura jest zamrożona muzyką, muzyka płynną architekturą. Kompozycja utrwalona w nutach jest tylko symbolem, żywym tworem staje się dopiero przez wykonanie. Sztuka wykonawcza solistów, zespołów i w wyższym pojęciu sztuka dyrygenta posiada swoją teorię i swoją usystematyzowaną wiedzę, która wynika z teorii kompozycji. Zadaniem i bezwzględny obowiązek wykonawcy jest przeciw odtworzenie dzieła w taki sposób, aby stało się ucieleśnieniem idei kompozytora. (C. d. n.)

Prof. STANISŁAW NIEWIADOMSKI (Warszawa).

II. KONKURS SZOPENOWSKI W WARSZAWIE.

Lat temu pięć z inicjatywy Prof. Jerzego Żurawłowa a pod egidą Towarzystwa Muzycznego i Szkoły im. Szopena w Warszawie, odbył się I. Konkurs Szopenowski, do którego stanęło 26 kandydatów, z Polski i 9-ciu państw europejskich. Pierwszą nagrodę otrzymał wówczas Oborin (Moskwa) a następne Szpinalski (Warszawa), Etkinówna (Warszawa), Ginsburg (Moskwa) i Sztompka (Warszawa).

Obecnie do konkursu zgłosiło się przeszło 200 (!) pianetek i pianistów, z których „tylko” 93 wykazało należyte uprawnienie do wzięcia udziału. W końcu, do zawodów stanęło osób 67 z 19 państw Europy i Ameryki. Jedynie Francja i Anglja nie przysłała kandydatów. Nagród wyznaczono początkowo 7, później liczba ich wzrosła do 15. Jury składała się z osób 12 i 3 zastępców. W gronie sędziów, złożonem z wybitnych muzyków warszawskich pod przewodnictwem Adama Wieniawskiego dyr. Szkoły im. Szopena, zasiadali także delegaci zagraniczni, jak prof. Akademji w Brukseli p. A. de Greef, prof. Akademji w Wiedniu dr. Paul Weingarten, pianista Zecchi z Medjolanu, a nawet chwilowo pianistka Long z Brukseli i kompozytor Ravel z Paryża jako goście.

Jak widzimy, porównując z pierwszym konkursem, obecny przeszedł wszelkie oczekiwania,

a cyfra 93 („tylko”!) uczestników, świadczy najlepiej o zupełnie niezwykłym zainteresowaniu się zagranicy konkursem. Wzięło też w nim udział kilka młodocianych (poniżej 28 lat) sił, mających już wirtuozowską sławę (Ellinson, Uninskij, Karolyi) co znowu innych pianistów, niedość jeszcze pewnych swej gry zachwiało, i skłoniło do usunięcia się. Mimo to, polskich kandydatów stanęło 25, sowieckich 12, a po 4-ech dostarczyła Belgja, Austria, Włochy i Węgry.

Największy sukces odniosły niewątpliwie Węgry, gdyż wśród ich czwórki Imre Ungar zdobył najwyższą nagrodę, trzej zaś inni znaleźli się wszyscy również wśród nagrodzonych. Aleksander Uninskij rosyjski emigrant z Paryża otrzymał wprawdzie podobnie jak Ungar pierwszą nagrodę, gdyż przy głosowaniu sędziów obydwu dostała się jednaka ilość punktów (345, każdemu brakowało zatem po 15 punktów do najwyższej ilości, t. j. 360 punktów) wskutek czego losowanie musiało rozstrzygnąć o absolutnem pierwszeństwie. Los okazał się przychylniejszym Unińskiemu. Mimo to, w opinii ogółu Imre Ungar pozostał na pierwszym miejscu, każdy zaś jego koncert, czy też udział w produkcjach laureackich, urządzany w ciągu kwietnia przez Tow. Muzyczne, ściąga tłumy publiczności, entuzjastycznej

się fenomenalnym talentem ślepego pianisty. Być może, iż u publiczności jest to rodzaj psychozy, wywołanej współczuciem dla kalectwa, ale z drugiej strony, gra Imrego Ungara zdumiewa techniką w swym rodzaju jedyną, a przytem duchowem skupieniem odróżniającem go od wszystkich pianistów. Uninskij jest technicznie doskonały, zrównoważony i gra bardzo ładnie mazurki. To też obok I-szej nagrody (5.000 zł. dar P. Prezydenta Rzeczypospolitej), dostał mu się od Radja Polskiego piękny brąz przedstawiający głowę Szopena. Dwaj następni laureaci znowu musieli się poddać losowaniu z powodu równej ilości punktów (325). Bolesław Kon został trzecim z rzędu laureatem, Abram Lufer czwartym. Gra obu stoi również na bardzo wysokim poziomie. Kon oprócz nagrody Miasta Warszawy w kwocie 2.000 zł. otrzymał od Radja Polskiego 3000 zł. jako stypendjum jednorazowe.

Po Węgrach odnieśli najświetniejsze zwycięstwo uczestnicy konkursu Z. S. R. R. Było ich dwunastu i wszyscy jak jeden mąż okazali przygotowanie znakomite. Widocznie, przeszli szkołę doskonałą, a dyscyplina, w jakiej żyją, rozwija ich talenty pomyślnie. Pozatem w Sowietach zorganizowano bardzo racjonalnie grupę pianistów, wysłanych do Polski na konkurs. Każde miasto dostarczyło swoich najlepszych, Moskwa zdecydowała, którzy godni są reprezentować zagranicą pianistykę sowiecką. Lufer, Sagałow, Elinson, Grossman, Gutman i Serebrjakow, to pianiści, którzy w przyszłości zajmą z pewnością stanowiska bardzo wybitne

U nas popełniono bezsprzecznie błąd, nie podając 25 kandydatów eliminacji. Oszczędziło by się niejednego zawodu niepotrzebnego kandydatom, a sędziom czasu. Bo wskutek wielkiej ilości zgłoszeń,

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków).

konkurs zajął przeszło 2 tygodnie od 6-go do 23-go marca, po 5 do 6-ciu godzin dziennie, co oczywiście musiało być połączone z trudem niemałym. Słuchać bowiem codziennie po kilka razy to samo (2 sonaty, Fantazja f-moll, Polonezy As i Fis, 4 Scherza, 4 Ballady, 4 Etiudy do wyboru, oraz Nokturny i Mazurki dowolne) to zaiste praca żmudna i męcząca! Wieczorne rozgrywki 22-go i 23-go marca przyniosły 10 razy koncert E-moll i 5 razy koncert F-moll.

Ale publiczność tłumnie zapełniała wszystkie produkcje ranne i popołudniowe. Wieczory rozgrywkowe z udziałem orkiestry były wysprzedane do ostatniego miejsca przy cenach bardzo wysokich a ranne ich próby tak samo. Warszawę ogarnął poprostu szal konkursowy, co prawdę rzekłszy, nie było wolne potrosze od charakteru wyścigów sportowych. Przyznać jednak należy, iż ocena leżąca w oklaskach zastosowanych rozmaicie, była prawie zawsze słuszna i przynosi zaszczyt publiczności.

Konkurs Szopenowski stał się w dziejach estrady i pedagogii wypadkiem niebywałym. Okazał jawnie, że pianistka stoi zagranicą obecnie na wielkiej wyżynie, i że u nas jest na tem polu dużo do zrobienia jeszcze, jeżeli mielibyśmy zagranicę dorównać.

DOKSZTAŁCAJĄCE KURSA KAPELMISTRZOWSKIE

6-cio tygodniowe, przerabiają całoroczny program nauk.

SZKOŁA MUZYCZNA IM. MONIUSZKI
W KIELCACH, UL. KOŚCIUSZKI L. 3.

L. dz. 603.

CZAR PIĘKNEGO GŁOSU.

(Dokończenie).

Nakoniec największy fenomen operowego belcanta: Luvico Caruso. Śpiewał jako sopranista w chórze kościelnym w Neapolu, po mutacji został ślusarzem. Jakiś przygodny kapelmistrz „odkrył” go i utorował drogę jego legendarnej karierze.

Caruso nie pobierał nigdy systematycznej nauki. Obdarzony wyjątkową intuicją, sam pracował z nadzwyczajną sumiennością, aż do zupełnego zaparcia się. W czasie swoich późniejszych podróży chodził zawsze w piątek do synagogi, żeby posłuchać śpiewu żydowskich kantorów. Mówił, że nauczył się najwięcej, słuchając ich; podziwiał w ich śpiewie niezwykłą łatwość czy lekkość osadzania głosu.

Śpiew Carusa scharakteryzował może najtrafniej Ryszard Strauss, gdy po pierwszym występie Carusa w „Aidzie” w Berlinie w r. 1908, wpadł Strauss do garderoby i oszołomiony zachwytem, wykrzyknął: „Er singt die Psyche der Melodie”. W śpiewie Carusa była dusza melodji.

Płyta gramofonowa przekazała nam cudowny

głos Carusa. Wobec tego fenomenu wokalnego technika oddechu, rejestry, frazowanie i cała akrobatyka techniczna staje się bez treściowym frazesem. Istotą śpiewu Carusa była rasowa muzykalność, kultura interpretacji, cyzelatura szczegółów, poczucie stylu, a nadewszystko głęboki wyraz uczuciowy i dramatyczny.

Cóż dziwnego, że słuchacze popadali już nie w zachwyt, ale w istny paroksyzm czy szal po każdym występie Carusa. Dotąd nikt mu nie dorównał mimo, że wśród dzisiejszych tenorów jest wielu wybitnych. Wielkość ich mierzy się porównaniem ze sztuką Carusa.

* * *

Tenor usunął na dalszy plan głosy barytonowe, a nawet i głosy sopranowe. Triumfy primadon operowych czyta się dzisiaj, jak opowiadania z cudownych baśni. Ekstatyczny zachwyt towarzyszył ich występom. W sali koncertowej rozgrywały się istne walki, zwłaszcza, gdy jakieś dwie sławne

primadonny stawały do turnieju. Paryż i Londyn szalał swego czasu, gdy w rekordzie o wyższość wzięły udział Marietta Alboni i Jeny Lind, zwana szwedkim słowikiem. Henryka Sontag, którą zachwycał się młody Chopin w Warszawie, starała się zwyciężyć Angelikę Catalani, która również występowała w Warszawie. Obydwie olśniewały słuchaczy nie tylko arjami operowymi, zwłaszcza z oper Rossiniego, lecz głównie warcjami Rodego, przeznaczonymi na skrzypce. Śpiewały je tak, że skrzypkowie starali się naśladować efekty ich interpretacji.

Wielkie śpiewaczki, ustępując z estrady koncertowej, czy ze sceny operowej, przeszczepiały później jako znakomite nauczycielki śpiewu znajomość bel canta na młodsze pokolenie śpiewacze.

Jedną z najslawniejszych nauczycielek była Paulina Viardot — Garcia, w konserwatorium paryskim. U szczytu swej kariery wirtuozowskiej zbierała hołdy i budziła entuzjazm swą niezwykłą sztuką, a zarazem zdumiewała wszechstronną muzykalnością. Była bowiem świetną pianistką, osobistą uczennicą Liszta, była kompozytorką, a przede wszystkim primadonną operową, łączącą wirtuozostwo koloratury z siłą dramatycznego wyrazu.

Talent wokalny był w jej rodzinie dziedziczny. Ojciec, hiszpan Manuel del Populo Garcia, znakomity śpiewak, wynalazca laryngoskopu t. j. zwierciadła dla krtani siostra, Maria Malibran Garcia, żona skrzypka Charles de Beriota, święciła triumfy na scenach operowych. Paulina Viardot Garcia porывała słuchaczy kreacjami swemi czyto jako Rosina w „Cyruliku”, czy jako Norma, Lunatyczka czy Donna Anna w „Don Juanie”. Meyerbeer i Gounod pisali dla niej partje swych oper. Turgeniew układał libretta dla komponowanych przez nią operetek, Alfred Musset pisał hymny pochwalne na jej cześć, a pani George Sand wzięła ją na wzór szlachetny w powieści „Consuelo” jako ucieleśnienie poezji i muzyki.

Ze szkoły Pauliny Garcia wyszły najslawniejsze śpiewaczki operowe z drugiej połowy XIX-go wieku. Wśród primadon tej epoki, były fenomeny stanowiące taką sensację, jaką był np. swego czasu Paganini. Adelinę Patti nazwano też „Paganinim bel canta”. Niewiarygodne wprost wydaje się to, co o jej sztuce dzisiaj czytamy. Srebrzysty sopran, sięgający od małego *h* do trójkreślonego *f*, nieskazitelnie czysta intonacja, krystaliczne gamy chromatyczne, śmiałe pasaże, arpeggia, sztakatta, najdalsze skoki, wykonane z niezrównaną lekkością i naturalnością, kokieteryja koloraturowych arabesek, powab i wdzięk kantyleny, łączącej soczystość tonu i liryzm wyrazu — oto cechy, które olśniewały słuchacza. Adelina Patti śpiewała, jak ptak, jak jej dyktował instynkt muzyczny.

Wzrosła wśród atmosfery artystycznej. Naokół w domu rozbrzmiewał śpiew; starsza siostra, Carlotta była sławną śpiewaczką koloraturową, niedziw, że Adelina Patti już jako dziecko umiała wszystkie arje operowe i w siódmym roku życia występowała w New Yorku na estradzie koncertowej, śpiewając

arję Rossiny z „Cyrulika” Rossiniego „Una voce poco fa”, przyczem stawiano ją na stołku by ją publiczność mogła widzieć; ona zaś trzymała w ręku lalkę, z którą nie chciała rozstawać się ani na chwilę w czasie koncertu. Gdy później stała się sławną primadonną, staczano istne walki o bilety, by ją usłyszeć. Publiczność, ogarnięta gorączką zachwytu, tłoczyła się do sal koncertowych i wchłaniała czar piękną, płynący ze śpiewu Adeliny Patti. Pobierała fantastyczne honorarja, zbierała miliony i miała kolekcję tak wspaniałych klejnotów, że w czasie jej koncertu w Paryżu urządzono tam wystawę jej biżuterji. W Ameryce płacono jej za wieczór 5.000 dol. — a gdy impresario targował się, mówiąc, że roczna płaca prezydenta Stanów Zjednoczonych jest mniejsza, niż jej gaża miesięczna, odpowiedziała:

Dobrze, skoro on jest tańszy odemnie to niechaj on śpiewa!

Triumfom Adeliny Patti nie dorównały sukcesy żadnej późniejszej primadonny: ani Pauliny Lucca która despotycznie królowała w Operze berlińskiej a nieznosząc obok siebie żadnej rywalki; wyjechała do Ameryki na wspólne tournée z Henrykiem Wieniawskim i Antonim Rubinsteinem; nie dorównały nawet gwiazdy pierszej wielkości jak Nellie Melba, Selma Kurz, Emma Destin, Toti dal Monte, Salomea Kruszelnicka, Ada Sari.

* * *

Przy końcu XIX. wieku upadło wirtuozostwo wokalne. Stało się to głównie pod wpływem Ryszarda Wagnera i jego reformy operowej. „Dramat muzyczny” bowiem usuwał popis śpiewaków poza nawias sztuki. Miejsce wirtuozostwa zajęła interpretacja, pełna wyrazu uczuciowego i dramatycznej ekspresji.

Dzisiaj nastąpiła zmiana. Wysztytane przez Wagnera i jego satelitów wirtuozostwo wokalne dochodzi znowu do znaczenia. Znowu działa ono czarem pięknego głosu, znowu zdumiewa artyzmem techniki. Zmysłowe piękno głosu i uczuciowy ton, drgający w śpiewie zawsze będzie działał z nieprzepartą siłą, zawsze przemówi do wrażliwych serc.

Wszystkie zespoły

dbające o jakość swego repertuaru, powinny zaopatrzyć się w najnowszy obszerny

KATALOG NUT NA ORKIESTRY

dęte lub smyczkowe wydany przez firmę

GEBETHNER i WOLFF

Bezplatnie na każde żądanie we wszystkich filjach Warszawa, Krak. Przedmieście 15. i Sienkiewicza 9. Kraków, Rynek Gł. 23. Lublin, Krak. Przedmieście 29. Łódź, Piotrkowska 105. Poznań, Fr. Ratajczaka 36. Wilno, Mickiewicza 7. Zakopane, Krupówki.

WŁADYSŁAW FABRY (Warszawa).

O RÓŻNYCH RODZAJACH DYRYGENTÓW.

(Ciąg dalszy).

VI.

Że ta nikiszowska psychologiczna metoda podchodzenia do orkiestry, jako zespołu indywidualności, zapuściła w Niemczech głęboko swe korzenie, niech jako dowód posłuży analogiczny pogląd słynnego współczesnego dyrygenta niemieckiego Brunona Waltera.

„Ważnym środkiem do osiągnięcia celu — twierdzi on — jest sztuka umiejętnego traktowania ludzi. Dyrygent powinien znać wewnętrzną jaźń każdego członka orkiestry, z którym współpracuje — i powinien starać się o pozyskanie jego sympatii i przywiązania.... Każdego członka orkiestry i towarzysza pracy zarazem należy traktować odmiennie, zależnie od jego usposobienia. Z flegmatykiem można postępować ostro, jednak dużym błędem byłaby niewyrozumiałość w stosunku do nerwowców. Przed każdym solowem wyjściem instrumentu muzyk nerwowy jest pełen obaw, czy mu się uda zadowolić dyrygenta. Jeśli mu się da batutą znak zbyt gwałtowny, to może zupełnie stracić panowanie nad sobą i wszystko zepsuć. Ja osobiście trzymam się tej metody, że na jeden lub dwa takty przed takim wyjściem solowem rzucam takim muzykom spojrzenie dodające otuchy, a potem już patrzę w inną stronę, aby ich nie onieśmielać. Jeżeli wyjście udało się, posyłam im spojrzenie pełne uznania; niejedne oczy odpowiedziały mi błyskiem wdzięczności za tę pełną wyrozumiałości metodę postępowania”.

Nietylko poszczególni muzycy, lecz również rozmaite grupy instrumentów wymagają odrębnego traktowania....“

(Tutaj poglądy Waltera pokrywają się prawie zupełnie z poglądami Nikischa).

„Wspomnę tu osobno o altówkach. Prowadzenie melodji należy do nich rzadko, są jednak wtedy specjalnie ambitne. Dobry dyrygent potrafi uszanować tę nieszkodliwą zarozumiałość. Bardzo ostrożnie trzeba się też odnosić do grających na obojach, a to z uwagi na to, że specyficzna konstrukcja tego instrumentu nadwyręza przewody oddechowe. Również dla waltornistów (o tych Nikisch zapomniał!) należy mieć względy, pamiętając o tem, że u nich wydobywanie tonów wysokich nie jest łatwe”.

Stosunek dyrygenta do orkiestry jako całości ujmuje Walter w sposób następujący: „Publiczność, obserwując gesty dyrygenta, sądzi nieraz, że ten narzuca orkiestrze swą wolę. Mniemanie to jest zupełnie błędne. Dąży on jedynie do przelania na grających napięcia swojego ducha i rozpierającego mu pierś entuzjazmu. Jednak w oddaniu poszczególnych frazesów pozostawia on muzykom całkowitą swobodę.... Dyrygent wyczuwa sposób gry i, nie tłumiąc ujęcia indywidualnego,

nadaje mu tylko kierunek, jaki uważa za stosowny, tak, iż w ostatecznym wyniku niewiadomo, co w utworzeniu jest dziełem orkiestry, a co dyrygenta. Albowiem w każdym tonie słychać bicie serc obu....“

Wracając jeszcze do Nikischa, należy wspomnieć, że przebywa w Warszawie dwóch jego uczniów, jednak żaden z nich nie pojawia się nigdy przy pulpicie. Są to: Franciszek Brzeziński, kompozytor i krytyk muzyczny oraz Stanisław Stern, b. kapelmistrz Opery królewskiej w Weimarze. Brzeziński drukował w roku ubiegłym na łamach „Muzyki” swe wspomnienia o Nikischu, z okazji 75-letnicy jego urodzin. Artykuł ten jest daleki od entuzjazmu, jeszcze dalszy od znanych mi relacji ustnych zapatrywań drugiego wspomnianego ucznia, Stanisława Sterna, entuzjastycznego wielbiciela zmarłego mistrza.

Otóż Brzeziński, nietylko, że nie uważa Nikischa za Zaratustrę, lecz stwierdza bez ogródek, że „inteligencja jego, wykształcenie ogólne, horyzont jego myśli, sfera zainteresowań i upodobań, nie przekraczały miary bardzo skromnej; nie można go też nazwać wielkim muzykiem w głębszym znaczeniu tego wyrazu. Miał dosyć samokrytycyzmu, aby się w porę spostrzec, że nie posiada talentu kompozytorskiego, pomimo otrzymania nagrody właśnie w klasie kompozycji; ale zbywało mu na krytycyzmie do oceny czysto muzycznej wartości innych kompozytorów; jeżeli jednak muzykalność jego nie była z tego gatunku muzykalności (oj, oj!), jaką powinien się odznaczać dobry krytyk, t. zn. nie polegała na znawstwie muzycznym, to za to nikt lepiej od niego nie umiał odczuć jak dany utwór powinien być odtworzony....“

Z całego tego artykułu najsympatyczniejsze jest jego zakończenie. Opiewa ono: „Następcą Nikischa w Gewandhausie został Furtwängler. Okazał on dużo taktu, gdy na pierwszym swym koncercie, w programie którego figurowała „Eroica” Beethovena, po odegraniu marsza żałobnego położył pałeczkę i zszedł cicho z estrady. Publiczność zrozumiała ten gest i również w głębokim milczeniu, bez jednego oklasku, opuściła salę. Podobno niewielu było takich, którzy nie mieli łez w oczach”.

W ten sposób dotarliśmy do największego współczesnego dyrygenta niemieckiego, Dra Wilhelma Furtwänglera.

Przed sześciu laty stanął on po raz pierwszy przed publicznością nowojorską. Było to w tym samym czasie, kiedy Ryszard Strauss ustąpił ze współdyrektury Opery wiedeńskiej i stanowisko to zaproponowano Furtwänglerowi. Bawiąc wówczas w Nowym Yorku propozycji nie przyjął, oświad-

czywszy, że jest jeszcze na lat kilka związany z lipskim Gewandhausem.

Otóż tak się właśnie złożyło, że Furtwängler stanął tam po raz pierwszy przy pulpicy w tym samym dniu wieczorem, w którym koncertem popołudniowym dyrygował znany i u nas kapelmistrz rosyjski, Sergiusz Kusewicki. Działo się to dnia 3 stycznia 1925 r. Kusewicki dyrygował Bostońską Orkiestrą Symfoniczną, Furtwängler Nowojorską Filharmoniczną. Program pierwszego składał się z symfonji G-moll Haydna, Bacchanalji z „Tannhäusera”, „Figlów sowizdrzała” Straussa, z wyjątków suity M. de Falli oraz muzyki do jego baletu p. t. „El Amor Brujo” i „La Valse” Ravela. Nowojorski krytyk, przyznający temu programowi wyższość nad programem poprzedniego koncertu Kusewickiego, który nazywa „programem primadonny”, przyznaje równocześnie i to, że Kusewicki dyrygował tego dnia znacznie lepiej, niż na koncercie poprzednim, i przypisuje to podnieceniu wskutek mającego nastąpić wieczór debjutu Furtwänglera. Zarzuca mu tylko zbyt rozwlekłe tempa w Bacchanalji.

Wieczorem przy tym samym pulpicy stanął Furtwängler. Sala „Carnegie Hall” nabita do ostatniego miejsca.

„Samo pojawienie się na estradzie tego znakomitego muzyka — czytamy w tym samym artykule — odbijało jaskrawo, od innych jego kolegów, którzy starają się działać na publiczność akrobatyką ruchów lub nadzwyczajnie skrojonym frakiem, pochodzącym z jakiejś pracowni krawieckiej na Regent Street lub Fifth Avenue. A gdy ujął w rękę batutę, by poprowadzić jedną z pierwszych symfonicznych orkiestr na świecie, oklaskom nie było końca.

(C. d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

TEORJA MUZYKI I KOMPOZYCJI.

XVIII.

(Ciąg dalszy)

Ponieważ harmonję osobno i szczegółowo po ukończeniu teorii omówimy, ograniczymy się tu do tych rozmiarów, jakie potrzebne są dla wyrobienia pojęcia i zrozumienia tonalności i tonacji. Rozróżniamy dwa tryby tonacji: tryb durowy i tryb mollowy. Każdy zaś z nich zjawia się w trzech odmianach.

I. Tryb durowy.

1. Odmiana naturalna.

Cechy harmoniczne: T, S, D, są akordami durowymi,

Cechy melodyczne: tercja (t. zn. środkowa nuta)

Dominantą jest nutą prowadzącą w górę (np. w C dur: h na c), a więc gama jako melodia ma przedewszystkiem charakter wznoszący się. Dla C dur: T = c¹, e³, g⁵; S = f¹, a⁶, c, D = g³, h⁷, d²; gama: c, d, e; f, g, a, h, c.

MISTRZOWSKIE
INSTRUMENTY MUZYCZNE,
CZĘŚCI SKŁADOWE, STRUNY,
ŚWIATOWYCH FABRYK
GWARANTOWANEJ JAKOŚCI
PO CENACH SŁUJE
FABRYCZNYCH
NA
DOGODNYCH
WARUNKACH



WARSZTAT
REPARACYJNY

JOZEF NEGER
PRZEMYSŁ SMOLKI II.
TEL. 539.

Specjalność: kompletowanie zespołów orkiestralnych i udzielanie porad fachowych — Wszelkie utwory muzyczne i szkoły, oraz książeczki marszowe, pierwszorzędnej jakości, po cenach najniższych.

2. Odmiana harmoniczna (moll-dur)

Cechy harmoniczne: T i D są akordami durowymi S zaś akordem mollowym.

Cechy melodyczne: Prócz dotychczasowej nuty, prowadzącej w górę, zjawia się druga nowa: tercja mollowej Subdominanta prowadzi w dół (np. w C dur: as na g), między zaś obydwoma nutami prowadzącymi jest nieśpiewny interwał sekundy zwiększonej (w C dur: h - as). Gama nie ma charakteru kierunkowego jednolitego. T = c, e, g, D = g, h, d, S = f, as, c; gama: c, d, e, f, g, as, g, f, e, d, c, h, c.

3. Odmiana melodyczna.

Celem zachowania opadającej nuty prowadzącej, ale bez sekundy zwiększonej między obydwoma

(*as-h*) obniża się chromatycznie wznoszącą się nutę prowadzącą (*h* na *b*) na t. zw. septymę miksolidyjską przez co **D** staje się akordem mollowym, a gama wyłącznie opadającą. $T = c^1, e^6, g^4$, $S = f^5, as^3, c$, $D = g^4, b^2, d^7$. Gama: *c b, as, g, f, e, d, c*.

II. Tryb mollowy.

1. Odmiana naturalna.

Cechy harmoniczne: **T, S, D**, są akordami mollowem

Cechy melodyczne: tercja Subdominanty jest nutą prowadzącą w dół (np. w *A-moll*: *f* na *e*) a więc gama ma charakter opadający. Dla *A-moll*: $T = a^1, c^6, e^4$; $S = d^5, f^3, a$; $D = e^4, g^2, h^7$; gama: *a g, f, e, d, c, h, a*.

2. Odmiana harmoniczna (*dur-moll*)

Cechy harmoniczne: **T** i **S** są akordami mollowemi, **D** zaś akordem durowym.

Cechy melodyczne: Prócz dotychczasowej nuty prowadzącej w dół, zjawia się druga, nowa tercja durowej Dominanty prowagi w górę (w *A-*

moll: *gis* na *a*), między zaś obydwoma nutami prowadzącymi jest nieśpiwny interwał sekundy zwiększonej (*f-gis*). Gama niema kierunku jednolitego. $T = a, c, e$; $S = d, f, a$; $D = e, gis, h$; Gama *a, h, c, d, e, f, e, d, c, h, a, gis, a*.

3. Odmiana melodyczna.

Celem zachowania wznoszącej się nuty prowadzącej, ale bez sekundy zwiększonej

(*f-gis*) podwyższa się chromatycznie nutę prowadzącą w dół (*f* na *fis*) na t. zw. sekstę, dorycką przez co **S** staje się akordem durowym, a gama wyłącznie wznoszącą się. $T = a^1, c^3, e^5$, $D = e, gis^7, h^2$, $S = d^4, fis^6, a$. Gama: *a, h, c, d, e, fis, gis, a*.

Należy takie tabele wykonać dla kilku przynajmniej tonacji durowych i mollowych.

Sprostowanie: W ostatnim przykładzie poprzedniej lekcji („ORKIESTRA” Nr. 3 (18) str. 41) zaszła omyłka drukarska. Ostatnia nuta w kluczu basowym ma być *g*. (C. d. n.)

Dr. ZOFJA LISSA (Lwów).

LEGENDA i RZECZYWISTOŚĆ MASZYNY MÓWIĄCEJ.

(Dokończenie)

Członkowie Akademji, podobnie jak zignorowali wynalazek Scotta, tak też przeszli do porządku nad projektem Crosa. Niektórzy z nich traktowali je ze strony humorystycznej, uważając tego rodzaju próby za dalszy ciąg średniowiecznych poczyniń. Brak zrozumienia i poparcia moralnego, a przede wszystkim finansowego ze strony Akademji uniemożliwił Crosowi rozpowszechnienie jego aparatu i zmusił go z bezsilną złością przypatrywać się temu jak pół roku później Edison zebrał cały mir, chwałę, no i majątek za ten sam wynalazek. Dziesięć lat później udoskonalenie fonografu Edisona przez Berlinera czyni go gramofonem i nadaje mu tę konstrukcję i te możliwości ekspansji, które ten instrument do dziś dnia posiada. Różnica między fonografem a gramofonem polega wyłącznie na sposobie rejestracji, przyczem ten ostatni jest z różnych punktów widzenia daleko praktyczniejszy. Obecnie używany jest gramofon w postaci *páthéfonu*, bez tuby, przyczem dołącza się doń coraz dalej idące udogodnienia i udoskonalenia. Niezwykły rozwój techniki radjofonicznej w dobie obecnej niezmiernie wydatnie przyczynił się do dalszego udoskonalenia tego instrumentu, zwłaszcza do wzmożenia precyzji techniki zdjęć gramofonowych. Dawne bezpośrednie nagrywanie płyt, przy którym nie dał się wyelimi-

nować cały szereg ubocznych, rażących szmerów ustępuje dziś miejsca nagrywaniu za pośrednictwem elektrycznych mikrofonów i amplifikatorów, które umożliwiają maksymalną precyzję i dokładność w różnicowaniu barw instrumentalnych i odcieni dynamicznych.

Gramofon, do niedawna uważany za pewną odmianę takich instrumentów mechanicznych, jak katarynka, pianola i t. p., zdobywa sobie w dzisiejszej kulturze muzycznej zupełnie samoistne i niesłychanie doniosłe znaczenie. Umożliwia on nietylko reprodukcję śpiewu, mowy lub poszczególnych instrumentów, ale również utrwalenie utworów orkiestrowych, o najbardziej nawet bogatej i skomplikowanej instrumentacji. Na płyty gramofonowe nagrywa się obecnie nietylko muzykę taneczną i operową ale i wszystkie najpoważniejsze dzieła muzyczne, różnych epok historycznych, od mszy Palestriny, motetów Orlanda Lassa i passyj Bacha począwszy, aż do utworów Honegera i Strawińskiego włącznie, które ten ostatni sam przy nagrywaniu na płyty dyryguje. To też dla tych wszystkich miłośników muzyki, którzy, mieszkając zdala od większych centrów muzycznych, nie mogą brać bezpośrednio udziału w życiu koncertowym, gramofon w jego dzisiejszym zasięgu staje się — obok radja — nie-

ocenionym skarbem. W przeciwieństwie do tego ostatniego, pozwala on w każdej chwili słyszeć dowolną kompozycję, z dowolnej epoki historycznej i to na tym poziomie, który danej jednostce odpowiada; co więcej, pozwala dany utwór słyszeć wielokrotnie, aż do zapoznania się z każdym jego szczegółem. Nic więc dziwnego, że analogicznie do zbiorów książek, powstają dziś publiczne, a nawet prywatne biblioteki płyt gramofonowych, zaś w większych miastach Europy Zachodniej całe muzea, archiwa płyt. Archiwa te mają najrozmaitsze cele i zakresy. Obok takich o charakterze historycznym lub naukowym, etnologicznym, istnieją inne, gromadzące głosy sławnych śpiewaków, utrwalające grę słynnych instrumentalistów a nawet takie, których celem jest utwalić i zebrać głosy wybitnych polityków.

W związku z tem należy wspomnieć o znaczeniu gramofonu dla dzisiejszej nauki. W szczególności w zakresie etnologji i lingwistyki instrument ten oddaje zupełnie nieocenione usługi. Pozwala utwalić wszystkie ginące dziś gwary i narzecza; pozwala zebrać i utwalić pieśni ludowe, zanikające i degenerujące się pod wpływem kultury miasta; pozwala nam zapoznać się z muzyką dzikich szczepów, współczesnych nam ludów pierwotnych, oddając ściśle ich egzotyczną melodykę, specyficzną i skomplikowaną niekiedy rytmikę, trudne do pomieszczenia w ramach naszego pisma nutowego; reprodukuje też ściśle ich maniery wykonawcze i ogólny cha-

rakter obcy i nieuchwytny dla ucha Europejczyków.

Również i szkoły muzyczne korzystają wydatnie z usług gramofonu; dzięki niemu można młodzież zapoznać wprost słuchowo z muzyką odległą od naszej epoki i kultury, można rozszerzyć jej historyczne i geograficzne horyzonty, które naogół nie przekraczają klasycyzmu i romantyzmu muzycznego, można jej pokazać to, o czem się ona dotychczas tylko teoretycznie uczyła. W dobie ostatniej wychodzi nawet gramofon poza zakres instrumentu wyłącznie reprodukującego. Niektórzy kompozytorzy współcześni, jak np. Ottorino Respighi, Kurth Weill i in. wprowadzają gramofon jako samoistny instrument do swej orkiestry, powołując się na jego specyficzną barwę brzmienia, osiąganą przy pewnych specjalnych warunkach nagrywania płyt. Wprawdzie zarzucamy brak bezpośredniego kontaktu między słuchaczem a wykonawcą, oraz zmieniony nieco obraz słuchowy dzieła muzycznego, bezsprzecznie stanowią wady muzyki mechanicznej, to jednak korzyści z niej płynące wielokrotnie przewyższają te jej niedociągnięcia, które niewątpliwie ulegną w dalszym ciągu techniki modyfikacjom i ulepszeniom.

Nakoniec nie należy zapomnieć o tem, że gramofon jest właśnie tym mechanizmem z którego wyłania się film dźwiękowy, właściwa maszyna mówiąca doby najnowszej. Tak więc instrumenty mechaniczne doby dzisiejszej, stanowią zatem w formie wielokrotnie spotęgowanej realizację marzeń naszych przodków o „maszynie mówiącej”.

Dyr. JULIUSZ ADAMSKI (Rohatyn)

CZYNNIK RASOWY i NARODOWOŚCIOWY W MUZYCE.

(Ciąg dalszy).

VII.

Wprawdzie doradzali mu współcześni, aby naśladował melodycznie i rytmicznie ludowe pieśni, lecz on oparł się tym zakusom wiedząc, że naśladownictwem nie stworzy narodowej sztuki czeskiej. Wystąpiono potem z żądaniem, by muzyka czeska była słowiańska, reprezentującą raczej rasę niż naród czeski, by zarzucono pieśni ludowe czeskie, rzekomo zniemczale i zwrócono się do najprymitywniejszych form folklorystycznych t. j. do ruskich kołomyjek i z nich wytworzono swoistą, nowoczesną muzykę, gdzieby rasowość przyszła do głosu. Ale Smetana nie uległ i tym podszeptom, lecz wykazał, że zna czeskie ludowe pieśni i tańce rodzime, i że nie pójdzie na żadne koncesje artystyczne, lecz że będzie jak Chopin „idealizował” rodzimą muzykę.

Po „Sprzedanej narzeczonej”, najpopularniejszej operze czeskiej, którą w samej Pradze 400 razy święcił tryumf swego talentu, — pojawił się „Dalibor” w 1866. r., dramat muzyczny na tle historycznych wypadków z dziejów ojczystych, lepszy od Brandenburczyków, które to dzieło społeczeństwo przyjęło milczeniem jako twór obcy duchem. Dopiero opera „Libusza” (córka mitycznego króla Kraka), pojęta jako apoteoza narodu czeskiego i jego

losów historycznych, wystawiona przy otwarciu „Narodnego Divadla” w Pradze w r. 1881, wzbudziła zachwyt narodu czeskiego, a była też uważana przez samego kompozytora za najlepszą jego rzecz.

Smetana od „Braniborów” do „Czartowej ściany” kroczył ku narodowemu dramatu muzycznemu, a w samej „Sprzedanej narzeczonej”, pierwszej komicznej operze w duchu Wagnerowskim pisanej, wyprzedził o lata jego „Meistersingerów”.

Samoistny krok stanowią jego symfoniczne badanie, ujęte w cykl utworów programowych, w których odtworzył przeszłość własnego narodu, jego bole i nieszczęścia narodowe, jego czyny bohaterские i jego sny o potędze i wolności. Jest to rodzaj wizyj proroczych, serja poematów symfonicznych z lat 1874—1879, skreślonych z rozmachem w nowoczesnej formie, w których brzmi nuta swojska we wszelkich możliwych odcieniach i barwach folklorystycznych. We wstępnej części, w „Wyszehradzie”, przenosi nas czeski symfonista do prastarego zamku praskiego, jakby naszego Wawelu i odtwarza w harmonjach, pełnych majestatu, minione dzieje królów czeskich, ich czyny i dążenia.

W „Węłtawie”, tej królewskiej rzece, prze-

cinającej kotlinę czeską, kreśli nam jej dzieje od źródeł do ujścia. Słyszymy zrazu ciche szepty u jej tajemniczych źródeł, gdy wpływa po skalnych zło mach lasu czeskiego, przygląda się spokojnej orce wieśniaka i twórczej pracy ludu czeskiego we wszystkich dziedzinach, gdy patrzy ciekawie na zamek dawnych władców i budzi wspomnienia zbieranych wawrzynów. Bieg jej, zrazu skoczny, poważnie i potężnie w harmonjach pełnej orkiestry, gdy rzeka pogłębia swoje nurty jakby chciała dostroić się do powagi swego otoczenia, gdy mija nadbrzeżne zamki szlacheckie, przediera się ku północy i tonie we falach Łaby i wraz z nią zdąża ku niezmiernym przestworom Bałtyku.

W jednej z dalszych części, z „Czeskich niw i pól”, dochodzą do nas wieści o znoej pracy rolniczego ludu czeskiego przy lemieszu, brzmią skowronków tęskne tony, rozbrzmiewają piosnki „sedlaka”, to wesołe, to pełne smętku i tęsknicy, to żywiołowe jak furjant, to znów poważne jak narodowa beseda. A nad całym obrazem rozpościera się blask słonecznych promieni i płynie życie spokojne jakby nic nie miało zmienić tego nastroju sielskiego. Lecz zmienia się obrazek, przemija pogodny nastrój i kraj staje się siedliskiem krwawych walk na życie i śmierć. I oto widzimy „Tabor” rycerskich drużyn, słyszymy wrzawę obozową husyckich oddziałów, gotowych do decydującej rozprawy, słyszymy pieśń prastarą: „Kdoż jeste bojownicy boży”, potem ostatnie zmagania na pobojowisku na Białej Górze i wreszcie zgon tysięcznych rzesz husyckich, pienia pogrzebowe i cmentarne zwiastuny wiekowej niewoli narodu czeskiego. Muzyk-poeta przenosi nas z minionych epok rzeczywistości w świat fantazji i baśni. Tam śpią po znoynych bojach rycerze z wojen husyckich snem wiecznym i śnią o zmartwychwstaniu i wskrzeszeniu ojczyzny. Kryje ich „Blanik” podobnie jak naszych rycerzy śpiących szczyty tatrzańskie, albo góra Kyffhäuser niemieckiego Barbarossę i jego drużynę. Na halach wypasa swoje trzody pastuszek i wygrywa smętne piosnki na fujarce. Budzą się rycerze na zew tajemniczy i stają do walki, która przynosi narodowi czeskiemu wolność, obwieszczoną światu hymnem tryumfalnym. Całość zamyka utwór zatytułowany: „Ma vlast”, (moja ojczyzna), stanowiący apoteozę wyzwolonej z okowów wiekowej niewoli ojczyzny, dążącej w pełnym majestacie ku wielkiej swojej przyszłości dziejowej.

Tak śnił i tworzył w duchu narodowym Smetana swoje arcydzieła muzyczne, gdy mrok nieuleczalnej choroby mózgowej osiadł na jego życiu duchowym, zwiastując bliski jego kres. I jak niegdyś głuchy Beethoven kreślił słowami swój testament heiligenstadzki, wynurzając przed sobą samym swoje bole moralne i rozpacz, tak dogorywający Smetana, na wpeł obłąkany, w obliczu nadchodzącej śmierci, w auto-biografii swojej, ujętej w formę dźwiękową, w kwartecie p. t.: „Z mojego życia”, wypłakał swój ból serdeczny z tą świadomością, że

wkrótce ta lutnia narodu czeskiego umilknie na zawsze....

W spuściźnie Smetany skrzą się jak brylanty narodowych skarbów liczne polki, pieśni, tańce narodowe — wszystko owiane jednym duchem, wszystko twory rodzimej sztuki czeskiej — a jeśli po śmierci jego, która go wyrwała z rąk życiowych w roku 1884 Liszt powiedział: „To był genjusz!” — mógł śmiało dodać: „Godny i prawdziwy reprezentant swojej rasy i muzyki czeskiej”.

Smetana stał się dla narodu czeskiego tym oczekiwanym dawno mesjaszem, który ujął w syntezę artystyczną: własną genjalność i ideę odrodzenia ducha narodowego. Szczęśliwym trafem znalazł za życia najlepszego kontynuatora swoich dążeń folklorystycznych i współpracownika w osobie: Antoniego Dworzaka (1841—1904), który wybił się na czoło twórczości muzycznej w Czechach, ale też i zagranicą przewycięzył ową niewiarę, jaką dotąd okazywano w świecie muzycznym wobec twórczości artystycznej Czechów.

Już w 1863 r. wzbudził najpiękniejsze nadzieje hymnem z „Dziedziców białej Góry”, o nastroju narodowym, a potem zasłynął w zakresie muzyki instrumentalnej np. Serenadą na ork. smyczkową. Ale dopiero „Morawskie duety” (Mor. dvojspevy) zwróciły nań uwagę świata artystycznego tak, że u Simrocka w Berlinie znalazł łatwo nakładcę dla swoich „Tańców słowiańskich”. Z obfitej jego spuścizny muzycznej należy wspomnieć bodaj większe kompozycje orkiestralne jak np. II. serenadę na instrumenta dęte i trzy „Słowiańskie rapsodje”, które są jak poprzednie tańce słowiańskie fortepianowe, najdoskonalszym wykwitem lutni narodowej. Jego przynależność rasowa przebija się nawet w jego formie sonatowej, do której nie omieszkał wprowadzić rodzinne melodje czeskie. W jego symfonjach znajdujemy również dumki słowiańskie a np. w I. symfonji w miejsce tradycyjnego „scherza” wstawia „furjanta” a więc taniec narodowy o żywiołowym rytmie rodzimym, na sposób węgierskiego czardasza.

(C. d. n.)





AKORDEONY

światowej sławy fabryk włoskich gwarantowanej jakości poleca najtaniej i na dogodnych warunkach

JÓZEF NEGER

Przemysł,
Smolki 11.

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice).

Prof. Państwowego Konserwatorium Muzycznego.

SOLFEŻ.

(Ciąg dalszy)

VII.

Pierwsze ćwiczenia w czytaniu nut głosem powinny się odbywać na jednym tonie, a to dla tego aby uczniowie mogli dokładnie zapoznać się z wartościami rytmicznymi nut i pauz wykonując je ściśle co do miary czasu. Dla przykładu weźmiemy ton a^1 i na tym tonie opracujemy szereg ćwiczeń w różnych rytmach:



Przyczem pamiętać należy, że ćwiczyć musimy zawsze z taktowaniem ręką, a o ile wypadnie nam na którejś z części taktowej pauza to w tym miejscu (na pauzie) wymawiamy daną część taktową; w takcie trzecim powyższego ćwiczenia mamy półnutę d i półpauzę —, półnutę śpiewamy, a na półpauzie, która przypada na trzeciej i czwartej części taktu, wymawiamy „trzy, cztery” w raz z odpowiednimi ruchami ręki, i t. d. Ćwiczyć należy zawsze w wolnych tempach bez pośpiechu.

TOMASZ SZYFERS (Lwów).

INSTRUMENTY PODHAŁA i HUCULSZCZYŹNY.

Jad jazzu niesiony za pośrednictwem gramofonu i radja do najdalszych zakątków kraju wypiera resztki muzyki ludowej, a z nią i instrument przez długie jej lata służący. Instrument ludowy jest już dzisiaj niestety tylko okazem muzealnym.

Stosunkowo najdłużej zachowały się melodie i instrumenty ludowe w górach — na Podhalu i w Karpatach — tym też instrumentom poświęcony jest niniejszy artykuł, oparty głównie na pracach Prof. Dra Chybińskiego ¹⁾, Monasterskiego ²⁾, Matlakowskiego ³⁾, Szuchewicza ⁴⁾ i in.

Głównym instrumentem tak w Tatrach jak i na Huculszczyźnie są skrzypce (skrzypce, skrypka), które wyparły popularną dawniej na Podhalu, „gęśl” (także gęślicki, lub zlobcaki). Budowa gęśli była wąska, bez wcięć (szerokość przy „efach” zaledwie 8—12 cm). Wypukłe dno i szyja zrobione były z jednego kawałka drzewa jaworowego, wierzchnia deka, t. zw. „wirch” ze świerka, „dyga” (gryf) z buka, kołki



Z chwilą kiedy dojdziemy do śpiewania drobniejszych wartości rytmicznych jak ósemki i szesnastki, pamiętać należy aby wszystkie wartości były sobie równe, nie śmie jedna ósemka, czy szesnastka być dłuższa lub krótsza od innej; osiągniemy to wówczas jeżeli od samego początku ćwiczeń zwrócimy uwagę na ruchy ręki, nie wystarczy w takcie cztermiarowym wykonać cztery ruchy, przy taktowaniu ręką pamiętać należy i odrazu przyzwyczajając rękę aby wykonując odpowiedni ruch każdy z uczących się potrafił w myśli podzielić każdy z ruchów na dwie równe części, to znaczy nie należy liczyć w takcie czteroćwierciowym raz, dwa, trzy, cztery bez odpowiedniego, że tak powiem „wytrzymania” ręki. W tym wypadku ćwiczymy taktowanie wpierw bez śpiewu, a wykonując ruchy ręką dodajemy do każdego ruchu „i”. Raz-i, dwa-i, trzy-i, cztery-i. Tak należy wprawiać się w taktowaniu we wszystkich rytmach.

(C. d. n.)

¹⁾ Instrumenty ludu polskiego na Podhalu. ²⁾ Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. ³⁾ „Die Ruthenen“ Wiedeń 1899. ⁴⁾ Huculszczyzna, Lwów 1902.

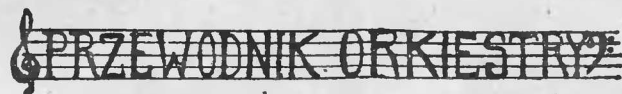
zazwyczaj jesionowe. Gęśle nie były kryte lakiem, ton ich słaby i szorstki z powodu niedokładnej i szczupłej budowy. Huculi mimo, że stosują nieraz nazwę „hucśle” do skrzypiec — gęśli nie znają.

Orkiestra góralska składa się z 2 skrzypków i „basistego”, grającego na 3 lub 4-strunowych „basach” wielkości wiolonczeli, zawieszonych na pasie przez ramię, Strój basów $D'DAA'$ (struny środkowe są cieńsze!) lub $D'DA'$. Huculi rzadko używają basów, natomiast w skład orkiestry huculskiej wchodzi zasadniczo, oprócz skrzypiec cymbały. Jest to instrument strunowy. Pudło w kształcie trapezoidu obciążone jest strunami. Na każdy ton wypadają 3 struny, podobnie jak w fortepianie. Skala jest chromatyczna od E do e^3 . „Cymbalistyj” uderza dwoma „palcatkami” w struny. Jak widzimy cymbały nie są instrumentem akordowym, jednakowoż uzyskuje się na nim arpedże, dzięki którym nadają się cymbały do akompanjamentu.

Charakterystycznymi instrumentami górali i huculów są „dudy” i „trembity”. Duda (góral „koza”) składa się z miecha (mich) t. j. worka skórzanego

z koziej skóry, wyprawionej od wnętrza smołą, oraz trzech cewek, przymocowanych ściśle do miecha. Jedna z tych cewek (najmniejsza) służy do nadymania miecha (gór. *duhac* = huc. *sysak*), druga, dająca niski, stały ton zwana przez górali *bąkiem* (huc. *huk*), trzecia *gajdzica* (huc. *karabko*) z otworami dla melodji, na końcu zazwyczaj wygięta w rożek, posiada 2 kanaliki z otworami (5 + 1) oraz 1 otwór u wylotu. W kozie (kobzie) góralskiej gajdzica jest osadzona w ozdobie inkrustowanej głowie kozy lub kozicy, rzeźbionej w drzewie. W otworach gajdzicy (karabki) jak i w bąku (huk) znajdują się stroiki trzcinowe, podobne do stroików klarnetowych.

(Dokończenie nastąpi).



USTNIK KLARNETOWY.

Najważniejsza część klarnetu — to ustnik.

Wyrabiane są ustniki z drzewa, kauczuku, szkła, oraz z drzewa z kanalikiem metalowym.

Najpiękniejszy ton posiada ustnik drewniany, jednak poważną jego wadą jest zależność od wpływów atmosferycznych i temperatury, co powoduje, że z czasem kanalik ulega zwężeniu. Dobre jednak ustniki wyrabiane są z drzewa kokosowego i grenadielowego, suszonego specjalnym sposobem, co czyni ich więcej odpornym na wilgoć i ciepłość. Z powyższych względów poczęto myśleć o innym materiale, na które warunki atmosferyczne nie miałyby wpływu, a takim okazał się kauczuk.

Ustniki kauczukowe nie ulegają zwężeniu pod wpływem temperatury, ale ton ich jest nieco twardszy i jaskrawszy od drewnianego ustnika. Ujemną ich cechą jest to, że kauczuk z natury kruchy łatwo się łamie. Mimo to ustnik kauczukowy jest dzisiaj najbardziej rozpowszechniony.

Zupełnie nieodpowiada celowi ustnik szklany, gdyż szkło i drzewo (klarnet) nie uzupełniają się wzajemnie. Ustnik szklany nie tylko nie daje pięknego, dźwięcznego tonu, ale nadto jest przykry w użyciu, gdyż grający zmuszony jest ślinę nagromadzoną podczas użycia instrumentu między stroikiem a kanalikiem z powrotem wchłaniać; ślina bowiem bardziej ima się szkła, podczas gdy po drzewie i kauczuku spływa.

Kombinacja ustnika drewnianego z metalem (kanalik metalowy) ma na celu zapobieganie zwężeniu się kanalika, jednak powstaje tu większy mankament, ten sam co u ustnika szklanego, mianowicie gromadzenie się śliny między kanalikiem i stroikiem, gdyż i metal nie odprowadza jej. Nagromadzona ślina uniemożliwia swobodne drganie stroika.

Istnieją dwa systemy ustników: francuski i niemiecki. Pierwszy jest obszerny o bardzo szerokim kanaliku, podczas gdy drugi jest znacznie wydłużony i posiada wąski kanalik. Nie można tu mówić

NA  STRUNACH

PIRASTRO

grają od czasów PAGANINIEGO
najwybitniejsi artyści światowej sławy

o lepszym czy gorszym systemie; tak francuski jak i niemiecki system jest używany zależnie od układu ust klarnecisty. Najodpowiedniejszy jest ustnik niezbyt obszerny, o średniej szerokości kanalika, gdyż zbyt szeroki kanalik daje przytłumiony a wąski mały ton.

W tem miejscu należy podnieść błąd, jaki często popełniają klarneciści przy dobieraniu stroików. Jest rzeczą niemożliwą zastosowanie szerokiego stroika do wąskiego kanalika, gdyż klarnet o takim ustniku nie wyda tonu i jest ciężki w zadęciu. Stroik powinien być węższy od kanalika i należy zwracać na to uwagę, aby brzeg kanalika w górnej części jak i od strony zaokrąglonego końca był widoczny.

Widzimy więc, jak ważną rolę odgrywa w ustniku kanalik. Rzadko można spotkać dwa ustniki o takich samych kanalikach, i dlatego trudno jest znaleźć odpowiedni ustnik. Trzeba zatem spróbować kilka ustników zanim się odpowiedni znajdzie. Można też dać przeprowadzić korekturę kanalika wprost w fabryce za drobną opłatą.

Nakoniec uwadze pp. skarbników i gospodarzy Towarzystw Muzycznych. O ile posiadacie gdzieś na dnie szafy stary klarnet uznany jako „do niczego”, sprawcie dobry i odpowiedni ustnik. a kupno nowego klarnetu stanie się zbędne. Na kiepskim klarnecie z dobrym ustnikiem można grać, ale dobry klarnet ze złym ustnikiem jest nie do użycia.

Rozmaitości.

Czajkowski jako dyrygent.

Piotr Czajkowski był przez całe życie człowiekiem nadzwyczaj skromnym, to też nie lubiał gdy go podziwiano lub czczono. A kiedy odniósł wielki sukces moralny po wystawieniu opery, „Eugeniusz Oniegin” i kiedy dyrektorowie teatrów i nakładcy starali się go zmusić do wzięcia osobistego udziału w premierach swych utworów, starał się wszelkimi sposobami ująć przed owymi widowiskami i do tego doprowadził, że w przeddzień premiery „Mazepy” umknął potajemnie do Berlina. A ponieważ Czajkowski

był równocześnie człowiekiem nadzwyczaj dobrym i rzadko kiedy komu czego odmawiał, dał się ostatecznie namówić i wystąpił przed publicznością nietylko jako zbierający laury kompozytor, lecz nawet jako dyrygent swych własnych dzieł. Wiedział bowiem, że jego nazwisko na programie koncertowym posiada magiczną wprost siłę zwabiania publiczności, a tem samem dostarczenia dochodów „Rosyjskiemu Cesarskiemu Towarzystwu Muzycznemu” w Petersburgu i Moskwie, którego sam był członkiem.

Widziano więc Czajkowskiego od czasu do czasu w Moskwie lub Petersburgu na czele orkiestry, witano i żegnano go owacyjnie ilekroć się pojawiał — owacje te nazywa Czałkowski w swym dzienniku „pełne zaszczytu i męki” — myślano, że ten przystojny, elegancki i napozór spokojny człowiek czuje się pewnym w roli dyrygenta swych własnych kompozycji.

Niedawno utworzone muzeum Czajkowskiego w Klinie otrzymało w ostatnich czasach listy Czajkowskiego do znajomych i przyjaciół. Wśród nich znajduje się dotychczas nieznan list Czajkowskiego do moskiewskiej dyrekcji Towarzystwa Muzycznego, który w zupełnie innym świetle przedstawia nam rzekomo pewnego siebie dyrygenta swych własnych utworów. Cytowany niżej list, ukazał się niedawno w rosyjskim czasopiśmie „Muzyka i rewolucja”. Jako przyczynek do psychologii dyrygującego kompozytora, wpłynął również i w Niemczech na głos opinii o Czajkowskim jako człowieku. Treść listu następująca:

Florencja, 1 marca 1890

Moi Wielce Szanowni Panowie Koledzy!

„List ten nie wynika z przyczyn chwilowego nastroju, lecz jest rezultatem bardzo długiego i sumiennego przemyślenia okoliczności, które mnie zmuszają do powzięcia nieodwołalnego postanowienia, które niniejszem podaję do wiadomości Panów. Cofam moje przyrzeczenie dyrygowania w następnym roku na sześciu koncertach Moskiewskiego Towarzystwa Muzycznego. Doświadczenia ostatniego sezonu utwierdziły mię w przekonaniu, że, mimo pewnych zdolności kapelmistrzowskich, których sobie nie odmawiam — nie jestem przecież właściwym dyrygentem. Dyrygowanie za drogo mię kosztuje. Zwalczając moją wrodzoną nieśmiałość i próbując wpoić w siebie odwagę i ufność podczas gdy w głębi duszy kryje się nieprawdopodobna wprost obawa — wymagam od siebie heroizmu, na który zdobyć się można tylko w wypadkach nadzwyczajnych. A także i w tych nadzwyczajnych wypadkach budzi się we mnie stale stan, który jedynie mogę nazwać histerją. Taki histeryczny dyrygent jak ja, może wprawdzie od czasu do czasu kierować koncertem bez zarzutu i rzeczywiście dotychczas u mnie do żadnego skandalu nie doszło. Lecz jak długo dyryguję, mam to ustawiczne przecucie, że wszystko na włosku wisi, że wystarczy tylko na jedną minutę dać upust moim nerwom, mojej histerji — a wszystko stracone. Kiedy stoję na podium, katastrofa w każdej chwili jest niewykluczona: czytam wprost z oczu muzyków jakie cierpienia i męki ci biedni przezemnie znoszą!...

...Oprócz mojej wrodzonej niezdolności do zachowania spokoju podczas publicznych popisów, oraz należytego panowania nad orkiestrą, cierpię również na zanik pamięci. Gdybym się jednak koniecznie miał poświęcić dyrygenturze to musiałbym przedewszystkiem zrezygnować z komponowania i cały mój czas poświęcić gruntownym studjom, by w ten sposób przygotować się do zawodu kapelmistrzowskiego. Takiej ofiary jednak wobec Towarzystwa Muzycznego mimo najlepszej chęci ponieść niepotrafię, ponieważ nie czuję jeszcze wyczerpania mych sił twórczych. Mam wrażenie, że jeszcze dużo pisać potrafię i że ostatniego słowa jeszcze nie wypowiedziałem. Teraz naprzykład cały jestem zajęty komponowaniem nowej opery („Pikowa Dama”). Na wiosnę gotowa będzie w szkicach, zaś nad instrumentacją będę musiał popracować do późnej jesieni. Kiedy więc mam się przygotować do dyrygowania? Z nastaniem sezonu rozpoczną się próby nowej opery, przy których naturalnie chcę i muszę być obecnym, a równocześnie zacznie się związane z tem przykre wałęsanie się kolejami. Czy mam więc znowu stanąć przy pulpicie i dyrygować z wieczną obawą w duszy, by pewnego pięknego dnia nie zblamaować siebie i Towarzystwa Muzycznego! Nie, moi Panowie, to jest za męczące, za straszne....

...Towarzystwo musi mieć dla swych koncertów zawodowego dyrygenta, dyrygenta który jest specjalistą na tem polu, a nie histerycznego kompozytora, który wyjątkowo w sposób nieudolny potrafi się wywiązać z zadania dyrygenta. ...Niektórzy z moich kolegów będą mię może uważali za egoistę, za człowieka, który myśli jedynie o swej pracy twórczej, a nie o dobrze i bycie Towarzystwa. Przedewszystkiem uważam, że moja praca kompozytorska nietylko dla mnie przedstawia pewną wartość. Powtóre, czy lepiej byłoby, abym — zamiast czegoś dokonać do czego czuję się w pierwszym rzędzie

powołanym — był tylko zwykłym kapelmistrzem — takim, który prędzej czy później wsypie siebie i Towarzystwo Muzyczne. Dotychczas wprawdzie moje wyczyny kapelmistrzowskie dzięki Panom wcale dobrze udawały się; lecz, że dojdzie kiedyś do katastrofy, a do takiej dojść musi, tego jestem prawie że pewny! Nie mogę zapomnieć, kiedy to w ubiegłym sezonie akompaniowałem pewnej śpiewaczce, podczas koncertu; jak kurczowo przytem, do łez prawie ukrywałem bojaźń i z jakim strasznym wyrazem twarzy patrzył na mnie koncertmistrz. ...Proszę się więc nie gniewać na mnie, wybaczyć mi i wierzyć w szczerłość tego co powiedziałem”.

List datowany jest z roku 1890. W roku 1893. umarł Czajkowski w Petersburgu, w tydzień po wystawieniu jego „Pathétique”.

I los chciał, że właśnie dyrygentura przy zyniła się do jego przedwczesnego zgonu. Czajkowski spędził większą część swego życia w Klinie, małym miasteczku gubernji moskiewskiej, gdzie obecnie znajduje się muzeum Czajkowskiego. Rzadko kiedy przyjeżdżał do Moskwy lub Petersburga. W Moskwie był ongiś profesorem konserwatorium i miał tam przyjaciół. Do Petersburga zaś nic go nie ciągnęło i miasta tego nie lubiał. To też niechętnie udał się tam w r. 1893., kiedy to epidemja cholery w tem mieście się szerzyła. Jakkolwiek Czajkowski miał utajony lęk przed cholera (jego matka umarła na cholera), przybył tu za namową swoich przyjaciół, by znów wystąpić jako dyrygent. Dwa dni po wykonaniu „Pathétique” Czajkowski zachorował na cholera, zaś po ośmiu dniach zmarł.

I tym razem na premierze ostatniego swego dzieła, publiczność zgotowała mistrzowi gorące owacje, ale symfonia sama miała słabe powodzenie. Dyrygował sam, do blamażu i skandalu o którym ciągle myślał wprawdzie nie doszło, ale trupio błady Czajkowski nie był w stanie wydobyć ze swego dzieła prawdziwego piękna i ująć niem słuchaczy.

W czternaście dni później odbyła się w tej samej sali koncertowej żałobna akademja ku czci Czajkowskiego. Odegrano tę samą symfonię. Dyrygował znakomity kapelmistrz opery Edward Naprawnik. Symfonia tym razem wywarła najgłębsze wrażenie. Stuchacze ze zdziwieniem zapytywali się, dlaczego przed dwoma tygodniami nic nie zrozumieli, dlaczego wówczas dzieło wydało im się tak monotonnem i długim.

Na premierze dyrygował dyrygent niefachowiec, który w głębi duszy krył utajony lęk, zaś podczas akademji dyrygował zawodowy dyrygent, który obcym śpiewem łabędzim wzruszył słuchaczy do łez.

Stosunek Goethego do muzyki

z okazji 100-lecia śmierci.

Goethe jako dziecko bogatej rodziny w Frankfurcie pobierał naukę gry na fortepianie. Również przyjąć można, iż poznał podstawy gry generalbasu, t. zn. ówczesny system harmonji. Pierwsze głębsze wrażenie wywarł na 14-letniego — Mozart, który mając lat siedem koncertował w Frankfurcie w przejeździe do Paryża. Również chętnie odwiedzał młody Goethe przedstawienia włoskich i francuskich oper w wykonaniu przyjezdnych zespołów.

Stosunkowo za mało wagi przypisuje się muzycznym wpływom Lipska na Goethego. Tu pracował Jan Adam Hiller, twórca niemieckiego „Singspielu” i koncertów w gmachu sukiennic (Gewandhaus) i należy przyjąć, iż wpływ koncertów lipskich na Goethego był nie do zatarcia. Bo wiele lat potem sam zabrał się do twórczenia poezji dla Singspielów i jego zdanie o zadaniach muzyki teatralnej nie wzniosło się nigdy ponad pojęcie rozrywkowego i lekko wzruszającego Singspielu. Jego twórczość pieśniowa w Lipsku osiąga pierwszy rozkwit. Tu bowiem znalazł w Teodorze Breitkopfie pierwszego kompozytora swoich pieśni.

Gdy Goethe około 1770 r. przybył do Strassburga, pobierał tam naukę gry na wiolonczeli. Wpływ Herdera skierował go do pieśni ludowej i często tworzył teksty do melodyj, które mu się szczególnie podobały. Wróciwszy do Frankfurtu pisze dla Jana Andrégo w Offenbachu Singspiel „Erwin i Elwira”. Tu zawiązują się pierwsze stosunki do Filipa Krzysztofa Kaysera.

W roku 1775 sprowadza się Goethe na wezwanie księcia Karola Augusta do Weimaru. Tu panuje dodatni dyletantyzm. Również Goethe, który przywiózł ze sobą wiolonczelę i sprawił sobie fortepian zostaje wciągnięty w krąg towarzyskich zainteresowań muzycznych. Powstają dalsze singspiele.

1783 Weimar otrzymuje zespół operowy, który wykonuje po niemiecku wło-kie opery buffo. W rok później pisze Goethe tekst do operetki „Zart, podstęp i zemsta”. Mimo tak stosunkowo intensywnego zajmowania się muzyką, ta nie stała się dla wielkiego poety elementem życiowym: bo gdy wyjechał do Włoch, to badał tam źródła wszelkich sztuk, lecz muzykę zaniedbał całkowicie. Większy stał się wpływ muzyki dopiero po poznaniu kompozytora berlińskiego Fryderyka Zeltera. A przedewszystkiem gdy 1791 Karol August stworzył stały teatr nadworny w Weimarze i Goethemu oddał kierownictwo.

Odtąd można stwierdzić rozłam w ustosunkowaniu się poety do muzyki: w pieśni uważa nadal poezję za element pierwszorzędny, ale w operze domaga się ścisłego zjednoczenia akcji z muzyką. Dla poezji uważa za najbardziej odpowiednią i dodatnią formę pieśni zwrotkowej, zaś przy pieśni przekomponowanej zdaje mu się, iż muzyka wypiera poezję. Przewagę wrażenia muzycznego przyznaje i dozwala tylko na polu opery, i przemawia za Goethem fakt, iż jako dyrektor teatru pielęgnował twórczość Mozarta a nawet naszkicował drugą część „Zaczarowanego Fletu”. Z tego nastawienia Goethego zrozumieć można dlaczego Goethe negatywnie był nastawiony do twórczości Beethowena i Schuberta, a przeceniał Zeltera.

Tak więc właściwie tylko muzyka wokalna odgrywała w życiu Goethego większą rolę. Wprawdzie w domu jego gdzie od 1807 były stałe wieczory muzyczne grano wiele utworów instrumentalnych, wprawdzie poznał i lubiał chłopca Feliksa Mendelssohna który mu grał wiele Bacha, lecz mimo to muzyka ta była obcą jego duszy.

UŚMIECH „ORKIESTRY”

Anegdoty z życia Haydna.

Jak powstała „Burza Morska”.

Gdy Józef Haydn w r. 1749 został przez zgrzybliwego i niezyczliwego mu kapelmistrza katedralnego Reuttera wykluczony z orkiestry kościelnej, musiał ratować się w biedzie, biorąc udział w koncertach ulicznych i urządzając różne, będące wówczas w zwyczajuserenady. Z okazji jednej z nocnych serenad poznał Haydna dyrektor teatru Józef Feliks v. Kurz. Młodego wygłodniałego muzyka zaprosił ów dyrektor do pomocy przy tworzeniu opery „Kulawy djabeł”.

Haydn zabrał się odrazu do roboty, wszystko szło dobrze, jedynie nie udało mu się pewne miejsce, mające wyobrażać burzę morską. Gdy młody kompozytor biedził się z ową burzą morską, wprowadzony z cierpliwości Kurz zagroził mu, że dostanie partyturą po głowie. Wówczas rozgniewał się i Haydn: „Niech pan pisze wobec tego sam swoją operę, panie Kurz” — zawołał z pasją i równocześnie unikając ciosu pochylił się nad klawiaturą, uderzając w nią z całych sił rękami. Dźwięki, jakie z tego powodu powstały, wprowadziły Kurza w zachwyt: „Ależ to jest wspaniała burza morska! Jeszcze raz niech pan spróbuje zagrać to samo”. I oto z tego nieporozumienia powstała „burza morza” w pierwszej operze Haydna „Kulawy djabeł”.

Symfonia pożegnalna i powitalna.

Księżę Esterhazy, na którego dworze Józef Haydn był dłuższy czas kapelmistrzem, postanowił pewnego razu w przystępie złego humoru rozpuścić całą orkiestrę. Gdy Haydn się o tem dowiedział, skomponował szybko symfonię t. zw. „Symfonię pożegnalną”, która znana jest z tego, że w trakcie jej wykonywania, jeden muzyk po drugim opuszcza podium, tak, że wreszcie ostatnie takty Symfonii wygrywa jeden jedyny basista.

Na najbliższym koncercie Symfonia ta została odegrana przed księciem. Każdy z muzyków obowiązyany był po odegraniu swej partii, zgasić światło przy swym pulpicie i odejść. Wkońcu został ostatni kontrabasista, a wreszcie i on, odegrawszy kilka swoich taktów, zgasił światło i ulotnił się z estrady. Księżę poznał się na pomysłowym żarcie wielkiego kompozytora i postanowił całą orkiestrę zatrzymać. Wobec tego Haydn skomponował znów nową symfonię, która w przeciwieństwie do „Symfonii pożegnalnej” rozpoczynała się tylko jednym głosem, potem następne wchodziły po kolei do orkiestry. Przy rozpoczęciu każdej partii nowo wstępujący muzyk zapalał światło przy swym pulpicie, a wreszcie orkiestra w pełnym komplecie kończyła utwór.

Ruch muzyczny w kraju.

Kraków.

Marzec przyniósł w operze znów nowe premiery. Wystawiono „Rycerskość wieśniacza” i „Pajace” z pp. Jaworzyńską, Mechówną, Szymonowiczem, Sowilskim, St. Romanowskim w rolach głównych. „Lakme” skupiła na widowni rzeszę wielbicieli talentu Ady Sari, która kreowała partję tytułową. Pozostałe role spoczęły w rękach pp. Szymonowicza, Romanowskiego i i.

Ruch symfoniczny ożywił się. Stowarzyszenie Młodych Muzyków urządziło koncert kameralno-symfoniczny. Słyszeliśmy Haydna Partitę f dur i Schuberta Symfonię Vtą B dur w wykonaniu zespołu ad hoc zmontowanego pod kierunkiem Wł. Ormickiego. Prócz tego wykonane zostały utwory kameralne instrumentalne i wokalne Grauna, Mozarta i Brahmsa. Na wieczorze symfonicznym uczniów Konserwatorium zaprezentował nam prof. Dymmek (klasa symfoniczna i dyrygentów) orkiestrę, która wykonała Mozarta Symfonię g moll i Beethovena Uwerturę „Korjolan”. Pp. Geiger i Rieger prowadzili Wagnera „Idyllę Zygryfda” i akompaniament koncertu c moll Mozarta, wykazując duże opanowanie techniki kapelmistrzowskiej. Jako soliści w koncertach wystąpili pp. Kupferblumówna (ucz. prof. Dymmka) i M. Hoffman (ucz. prof. Martusiewiczówny). Ponadto słyszeliśmy dwie uczenie prof. Kniaginina pp. Fehérpataky i Krasnołucką. Związek Zawodowych Muzyków Polskich zorganizował koncert popularny pod batutą p. R. Hückla.

Jubileusz 25-letniej działalności artystycznej Stanisława Lipskiego uczcił Kraków koncertem kompozytorskim jubilata. Jako wykonawcy wystąpili najwybitniejsze siły muzyczne naszego miasta.

Z koncertów wielkopostnych zwróciło uwagę na szeroką skalę zakrojone misterjum „Gorzkie żale” Kazimierza Garbusińskiego. Prócz tego odbył się koncert muzyki religijnej zorganizowany przez Towarzystwo Oratoryjne.

Po długiej przerwie słyszał Kraków aż dwa zespoły chóralne i to obydwie o wysokiej klasie odtwórczej. Są to chór Sokoli z Morawskiej Ostrawy i chór Siemionowa.

Z solistów reprezentowani byli w marcu tylko pianiści. Ogromne zainteresowanie wzbudził recital Orłowa. Prócz niego wystąpili Helena Morsztyn i Jaques Marmor.

W. P.

Lwów.

200-tą rocznicę urodzin Haydna uczcił Dyrektor Polskiego Towarzystwa Muzycznego dr. Adam Sołtys, przedstawiając wyrównane i wywierające silne wrażenie wykonanie „4 Pór Roku”. W dziełach chórowych Haydna przeblyszają po raz pierwszy uczucia człowieka rousseauwskiego, tęsknota za naturą i dążenie do wspólnoty społecznej. Haydn posiada wielkość oratoryjną i indywidualną potęgę wyrazu, ale wokół snuje się wiele idylliczności i wiele liryzmu — wprawdzie bardzo cennego — ale nieodpowiadającego epicznie dramatycznemu stylowi oratorjum. Jest to pierwsza zapowiedź romantyzmu. W interpretacji dr. Sołtysa podnieść należy stylowe uwydatnienie architektury, ale i bukolicznego, pogodnego spokoju. Chór stał na poziomie wysokim, orkiestra starała mu się dorównać. Solistów pp. Kisielińską, Mossakowskiego, i Szymonowicza słucha się z przyjemnością. Lecz Mossakowski powinien pamiętać, iż piękny głos nie zwalnia od obowiązku precyzyj intonacyjnej i rytmicznej.

Towarzystwo Miłośników Opery sprowadziło francuskiego mistrza Maurice Ravela.

Jest to tęcza mieniąca się tysiącami barw rzucona między impresjonizm, a twardą rzeczywistość dnia dzisiejszego. W dziełach jego odgrywa się wielka, odwieczna — zwłaszcza we francuskiej muzyce — walka kolorytu z formą, tradycji z dążeniem do nowych wartości. Stworzył też Ravel nowe wartości wydelikacując sposób użycia instrumentów, grupowanie i mieszanie barw. A przedewszystkiem potrafił wszystkie ostrości i dyssonansowych brzmień tak zręcznie kolorytem i rytmem zamaskować, iż pozbawione szorstkości są przystępne natychmiast nieprzygotowanemu, a nawet negatywnie uprzedzonemu słuchaczowi. Ciągnie Ravela szczególnie do tańca. Poematy choreograficzne La Valse i Bolero, o najwyższej ekonomii środków, oparte istotnie na rytmie, gdyż melodie są jakby we mgle, czarują i porywają cudowną barwnością. Koncert fortep. — wybornie zagrany przez p. M Long jest szczery w swojej przejrzystości i uduchowieniu, dzięki czemu zapomina się brak ciepła i serdeczności. Instrumentacja Musorgskiego „Obrazów” (dyrygował Dolżycki) jest raczej zabawką bezpłodną, ale świetnie zrobioną.

Dr. Henryk Opieński, wybitny i znany muzyk, przebywający obecnie stale w Szwarcarji, przybył wraz z małżonką swą p. Lidją Barblan-Opieńską do Lwowa i urządził w sali Kasyna i Koła literacko-artystycznego wieczór p. t. „Dawne pieśni francuskie”.

Zajmujący ten ze wszech miar wieczór muzyczny spotkał się z ogólnym uznaniem publiczności.

Okazyjnie można nabyć następujące instrumenty:

- a) 1 skrzypce mistrzowskie oryginalne, wyrobu znanego mistrza Mathiasa Thiera we Wiedniu, pochodzące z r. 1804. Skrzypce znajdują się w bardzo dobrym stanie.
- b) 1 klarnet altowy w bardzo dobrym stanie.
- c) Dzwonki (Glockenspiel) w bardzo dobrym stanie.

Blizszych informacji udziela Administracja „ORKIESTRY“.

Przemysły.



Przemyskie Tow. Muz. złożyło dnia 6 III. b. r. hołd twórczości Mieczysława Karłowicza koncertem symfonicznym, który stanowi chlubną kartę działalności tego amatorskiego zespołu. Stwierdzić musimy z całą stanowczością i bezstronnością, że zespół symfoniczny Przem. Tow. Muz. może służyć za wzór innym towarzystwom pod względem zgrania, zestrojenia wszystkich grup instrumentalnych, jednym słowem orkiestra amatorska stanęła godnie obok zespołów zawodowych.

W dzisiejszych czasach zmechanizowania muzyki, zubożenia szerokiej warstw dla bezpośredniego słuchania koncertów, zanikania amatorów-odtwórców Przem. Tow. Muz. realizuje za szlachetnym uporem postulat odrodzenia kultury muzycznej przez amatorów, głoszone przez wybitnych muzyków-teoretyków zagranicą, którzy przeciwstawiają się spauperyzowaniu kultury muzycznej przez zmechanizowanie jej i uczynienia muzyki artykułem życiowej potrzeby. Jednym słowem, karny, ofiarny, entuzjasta-amator, pod kierunkiem wytrawnego zawodowego muzyka jest najdzielniejszym propagatorem prawdziwej kultury muzycznej.

Wróćmy jednak do samego koncertu. Program składał się z suity op. 1. napisanej na orkiestrę smyczkową, z romancy z koncertu skrzypcowego op. 8. i z tryptyku „Odwieczne pieśni”. Zestawienie programu uznać należy jako celowe, dające pogląd jasny na twórczość Karłowicza, od miłych i beztrudnych wlotów młodości, poprzez doskonałość formy, do głębin metafizyki muzycznej w „Odwiecznych pieśniach”. Wykonanie pod batutą prof. E. Jurczyńskiego subtelnie w dynamice uwypukliło w całym blasku wszystkie walory stylu i ducha wielkiego symfonika Karłowicza.

Zrozumienie tej wielkiej muzyki ułatwiło zwięzłe i wnikliwe objaśnienie prezesa W. Nowaka. Objasnienie to było ujęte tak zręcznie, że słuchacze pozbyli się lęku przed czymś niezrozumiałym, zajaśniały twarze wszystkich, jakby mówiły; „Zrozumieliśmy, wysłuchać i przemysleć potrafimy”. Wykonawcy zadzierzgnęli z słuchaczami taki bezpośredni kontakt, jaki rzadko spotyka się na koncertach. Nic więc dziwnego, że Tow. Muz. powtórzyło ten koncert.

Dla dokładności w sprawozdaniu niechaj znajdzie się miejsce dla tych zasług, dla tej pracy, której zawdzięczamy ten rezultat artystyczny koncertu. Wspomniałem o pracy amatorów muzyków; ponad nich wybiła się swoją subtelną grą sprzączka p. Malcowa. Zapal tchnął w drużynę odtwórców niestrudzony dyrygent prof. Jurczyński, któremu z pomocą przyszedł doskonały znawca Karłowicza skromny a tak wartościowy muzyk, jakim jest p. L. Holdenmayer.

W wyniku tego koncertu powstała myśl, by Tow. Muz. urządziło poranki muzyczne dla młodzieży na wzór innych miast. Myśl tę propagując z całą energią syndyk miejski Dr. J. Dobrzański. Myśl tę pochwalić musimy z całego serca i pewni jesteśmy, że Przem. Tow. Muz. godnie ją zrealizuje.

(K. Sh).

ODPOWIEDZI REDAKCJI:

WPan Franciszek Fołta, Kierownik Orkiestry Koła Młodzieży Wiejskiej w Gaci, poczta Markowa.

List i artykuł nas bardzo zainteresował. Artykuł przytaczamy:

NASZA MUZYKA.

„Od trzech lat prawie, istnieje orkiestra dęta Koła Młodzieży

Wiejskiej w Gaci, powołana do życia, przez wysiłek młodej wsi, przez zrozumienie i ofiarność samej Młodzieży, która z tęsknoty ku wyżynom, do kultury duchowo-muzycznej wsi polskiej, przełamała przeszkody finansowe i z własnych funduszy zakupuje instrumenty dęte w liczbie 24. Niemal trudów i kłopotów przeszliśmy nim zdobyliśmy pewien stopień wykształcenia muzycznego, z braku pieniędzy nie mogąc utrzymać instruktora stałego. Obecnie jesteśmy zdani wyłącznie na własne siły, gdyż sprawa krzewienia kultury muzycznej na wsi, wśród szerokich mas ludowych jest mało doceniana przez czynniki miarodajne, które nietylko, że nam w pracy niepomagają, lecz wprost przeciwnie zwalczają to jest smutne. Obecnie nie mamy gdzie się zbierać na lekcje, bo w sali domu gminnego wzbrowniono nam ćwiczyć. Ale nie poprzestajemy w pracy nad zdobywaniem nowych wartości muzycznych ćwiczymy się dalej po domach członków orkiestry, bo muzyka jest potrzebą duszy naszej. Chcemy zadokumentować, że wieś należy doceniać wartość muzyki, w pochodzie swego rozwoju duchowo-kulturalnego. Choć groźna nam nie zbywa na wsi, często odcinamy sobie od ust. Zapala do dalszej pracy nam nie zabraknie. Naszym przyjacielem i doradcą jest nasze pismo „ORKIESTRA”, które pokochaliśmy, choć redagowane jest na wysokim poziomie jednak dla nas dostępnym, otwiera ono nam nowe horyzonty w muzyce, którą lepiej poznajemy.

Obecnie żyjemy pod znakiem muzyki ludowej. Na wsi bardzo wiele już dawnych melodji zanika ginie drogocenny skarb narodu, bo na wieś ciśnie się coraz bardziej muzyka z miasta i wieś ją pomalą przejmuje, przy tem przestaje śpiewać własne melodje ludowe.

Aby temu zapobiec, mogłyby orkiestry wiejskie spisywać w nuty już ginące melodje, kiedyś śpiewane na wsi i odsyłać je do Szan. Redakcji „ORKIESTRY”, którzyby przekazali odpowiednim kompozytorom do opracowania artystycznego. Tą drogą przy wspólnej pracy możemy dla naszej polskiej muzyki uratować bardzo wiele skarbów twórczości ludowej.”

Oczywiście z przyjemnością ogłędniemy i przestudujemy melodje wiejskie, a później dopiero będziemy w stanie powziąć decyzję.

Redakcja.

|| KRONIKA. ||

Dra Kofflera Balet, „M. O. W.”, został przyjęty przez 8 scen niemieckich (Berlin, Wiedeń, Wrocław, Essen, it. p.) Wariacje orkiestralne wykonają wkrótce filharmonicy wiedeńscy pod Klemensem Kraussem.

Jury muzycznego konkursu olimpijskiego, przyznało Michałowi Kondrackiemu pierwszą nagrodę w sumie 2.000 zł. za obraz symfoniczny p. t. „Zołnierz” i drugą nagrodę Krudowskiewiczemu w sumie 1.000 zł. za utwór chóralny. Odznaczone utwory przesłane będą na Olimpiadę do Los Angeles.

Państwowa nagroda muzyczna za rok 1931 przyznana została Janowi A. Maklakiewiczowi za koncert wiolonczelowy, skomponowany w 1930 roku i po raz pierwszy wykonany w Bukareszcie, przez Kazimierza Wilkomirskiego z towarzyszeniem orkiestry pod dyrekcją Georgescu.

W skład sądu konkursowego wchodził: M. Gliński, J. Głowacki, T. Joteyko, J. Koffler, St. Niewiadomski, K. Szymanowski i L. Wiechowicz. W myśl statutu, państwowa nagroda muzyczna w kwocie 5000 zł. przyznawana jest corocznie autorowi najwybitniejszego polskiego utworu muzycznego, ogłoszonego drukiem, lub wykonanego po raz pierwszy w ciągu ubiegłych trzech lat.



Jan A. Maklakiewicz

Emil Młynarski laureatem nagrody muzycznej m. Warszawy.

Sąd konkursowy nagrody muzycznej m. st. Warszawy przyznał tegoroczną nagrodę muzyczną p. Emilowi Młynarskiemu za całokształt jego działalności muzycznej. Nagroda wynosi 10.000 zł

Słynna orkiestra ludowa, założona przez Karola Namysłowskiego, obchodzić będzie w r. b. pięćdziesięciolecie swego istnienia. Położyła ona wielkie zasługi na polu krzewienia polskiej muzyki ludowej zarówno w kraju jak i zagranicą.

Ta doniosła rocznica w dziejach muzyki ludowej uczczona będzie koncertem jubileuszowym. Część dochodu przeznaczona jest na fundusz budowy pomnika ś. p. Karola Namysłowskiego.

Uroczyste otwarcie wystawy szopenowskiej, odbyło się w dniu 17 marca w Muzeum Narodowym. Na otwarcie tej wystawy zorganizowanej przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne i Muzeum Narodowe w Warszawie przybyli: Minister W. R. i O. P. Jędrzejewicz, członkowie korpusu dyplomatycznego, przedstawiciele władz rządowych, prezydent miasta Słomiński, uczestnicy Konkursu Szopenowskiego i licznie zaproszeni goście ze świata kulturalno-artystycznego stolicy.

Ignacy Paderewski ofiarował Towarzystwu Symfonicznemu w Nowym Jorku 3000 dolarów na utworzenie stypendjum dla najzdolniejszych uczniów szkół muzycznych.

Pośmiertne maski Szopena sprzedaje Muzeum Narodowe. Sprzedaż reprodukcji maski, tego niezwykle cennego zabytku, już rozpoczęto po cenie nader przystępnej mianowicie tylko 12 zł.

NASI ZAGRANICĄ.

Jerzy Bojanowski, muzyk i dyrygent z Polski, bawi od kilku tygodni w Chicago. Został on przydzielony do chicagowskiego konsulatu generalnego, jako instruktor muzyczny dla polskich chórów i orkiestr. Polacy chicagowscy zaczynają odgrywać poważną rolę w tamt. świecie artystycznym, a w sferach muzycznych w szczególności, wybijając się na pierwsze miejsce wśród innych zanieszkających tam narodowości. Niedawno dopuszczono już trzy polki do występów solowych z orkiestrą symfoniczną w Orchestra Hall a w ostatnich dniach zapowiedziano koncert pianisty, Tadeusza Kożucha w tejże Orkiestra Hall, oczekiwany z wielkim zaciekawieniem, gdyż p. Kożuch uchodzi za utalentowanego artystę, a grać będzie wspaniałą Fantazję Polską Paderewskiego.

Prof. Stefan Frenkiel znany skrzypek polski, zamieszkały od szeregu lat w Niemczech, który w sezonach ubiegłych występował z wybitnym powodzeniem w Polsce — powołany został ostatnio do mistrzowskiej klasy Państw. Akademii muzycznej w Berlinie. Nominacja Frenkiela wywołała wielkie wrażenie w niemieckich kręgach muzycznych i jest szeroko omawiana w prasie, ponieważ jedynym profesorem mistrzowskiej klasy skrzypcowej był dotąd największy skrzypek niemiecki, prof. Karol Flesch. Obecnie prof. Flesch zatrzymuje tylko miesiące zimowe, zaś przez drugą połowę sezonu prowadzi będzie klasę mistrzowską nowomianowany profesor polski.

Berlińska Filharmonia obchodzi 50-lecie swego istnienia. **Specjalne konserwatorium gry jazzowej**, założone zostało przez Erwina Schulhoffa w Pradze.

Kongres muzyki wschodniej odbył się w Kairze w dniach od 28 marca do 4 kwietnia b. r.

„Rapsodia rumuńska” Franciszka Liszta odnaleziona niedawno, została opracowana przez Hubay'a, kierownika wyższej szkoły muzycznej w Budapeszcie. Prapremiera jej odbyła się w Bukareszcie pod dyktando Georgescu'a; Hubay odnalazł „Rapsodję Węgierską” Liszta, skomponowaną na skrzypce i fortepian. Utwór pochodzi z 1864 r. i jest parafrazą pieśni „Trzej Cyganie”. Forma i charakter rapsodji tej zbliżone są do znanych rapsodji fortepianowych Liszta.

Drezdeńska Opera miejska wystawia w czerwcu ósmą Symfonię Mahlera z udziałem około 2000 wykonawców pod batutą Fritza Buscha.

Kolekcja instrumentów Neupert'a w Monachjum nabyła stary klawikord, posiadający wartość pierwszorzędą. Instrument ten pochodzi z r. 1600 i mechanizm jego jest niezwykle ciekawy: młotki wprowadzają struny w wibrację, niezmieniając czulego tembru instrumentów.

KRYZYS OPEROWY W PARYŻU.

Jaques Rouche, dyrektor Opery paryskiej, wręczył francuskiemu ministrowi oświaty swą dymisję, motywując krok swój niemożliwością dalszego pokrywania z własnej kieszeni 265.000 franków miesięcznie, co czynił dotąd przez ostatnie lat 15. Podaje się, że subwencja, która obecnie wynosi 5 milionów 800.000 franków jest co najmniej o 3 miliony rocznie za mała. Ministerstwo Oświaty ogłasza komunikat, w którym zapowiada zażądanie odnośnych sum od parlamentu. Tymczasem czyni się wszystko, by zapobiec zamknięciu opery.

Prof. Dr. Maks von Schillings, znany kompozytor, otrzymał nagrodę Beethovena.

Książkę p. t. „Życiorys mego ojca Roberta Schumanna” (wydana w Lipsku) napisała Eugenia Schumann, obecnie 80-letnia staruszka. W dziełku tem Schumann przedstawiony jest nie tylko jako wielki muzyk, lecz również jako zapoznany bojownik o ideały ludzkości.

Koncert ślepców odbył się w Budapeszcie. W interesującym tym koncercie wzięli udział wyłącznie niewidomi — kobiety, mężczyźni, dziewczęta i chłopcy. Wykonali oni szereg utworów, które na słuchaczach zrobiły duże wrażenie. Między innymi odpiewali oni „Stworzenie” Haydna i „Aidę” Verdi'ego, częściowo z produkcjami solowymi. Na fortepianie akopanował również ślepy

pianista. Występy chórów ślepców, skupiły wiele publiczności. Recenzje fachowych krytyków wskazały na wysokie walory artystyczne tego chóru.

Wygasa ochrona prawa autorskiego utworów Jana Straussa i Karola Millöckera; odtąd kompozycje ich stają się własnością publiczności.

Toscanini, który jakoby z powodu choroby musiał zerwać swoje engagement w Nowym Jorku, odtworzył na pożegnalnym koncercie symfonicznym uwerturę Cherubiniego „Medea”, i symfonię Brahmsa, „Don Juana” Straussa i „Bolero” Ravela. Program następnego koncertu, który poprowadził czasowy zastępca Toscaniniego, Włodzimierz Golschman, młody dyrygent francuski, stały kapelmistrz w St. Louis, poszedł po linii repertuarowej zdecydowanie odmiennej, zawierając m. in. Tryptyk na orkiestrę smyczkową Tansmana, Suitę F-dur Roussela i Suitę z „Ptaka ognistego” Strawińskiego. Umieszczony w takim modernistycznym towarzysztwie Debussy ze swymi dwoma nokturnami mógł śmiało uchodzić za „klastykę”, zwykle zaś programy Toscaniniego, w tem zestawieniu wydać się mogą przeżytkiem przeszłości.

Wystawa Ryszarda Wagnera została otwarta w Muzeum Miejskim w Lipsku.

Ślawne skrzypce „Wieniawski-Guarnerius” sprzedano w Nowym Jorku na licytacji rzadkich instrumentów za 16.000 dolarów. Sporządzone przez Giuseppe Guarnerius Del Gesu w Cremonie we Włoszech w roku 1742, a używane przez słynnego polskiego skrzypka Wieniawskiego. Znane skrzypce „Pixis” sporządzone przez tego samego mistrza, sprzedano na tej licytacji za 15.000 dolarów, a skrzypce Stradivariusa za 14.000 dolarów.

Konkursy.

Konkurs na napisanie mszy ogłasza Komitet Fundacji Organów w Kościele Matki Boskiej Zwycięskiej w Łodzi. Msza zostanie wykonaną w dniu poświęcenia tych organów, t. j. 15 sierpnia 1932. Wyznaczone są dwie nagrody: 1-sza 1000 zł. 2-ga 500 zł. Warunki konkursu są następujące: 1. Do konkursu nadsyłać mogą msze jedynie kompozytorowie narodowości polskiej. 2. Nadsyłać można tylko msze, nigdzie dotychczas nie ogłoszone drukiem. 3. Msza winna być napisana na chór mieszany z towarzyszeniem wielkich organów. 4. Msza winna odpowiadać wymaganiom liturgicznym (tekst łaciński, nie skrótowy); długość wykonania wszystkich części mszy nie powinna przekraczać 30—40 minut. Do konkursu należy nadsyłać msze zaopatrzone godłem, wraz z zaklejoną kopertą, — w której winno znajdować się imię i nazwisko kompozytora tej mszy wraz z adresem. Ostateczny termin nadsyłania mszy do konkursu upływa z dniem 1-go czerwca 1932 r. Partytury mszy, przeznaczonych na konkurs, nadsyłać należy pod adresem: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej Warszawa, Świętokrzyska 16, m. 34.

Konkurs na operetkę ogłosił moskiewski teatr operetkowy. Nagrody wynoszą 60.000 rb. przyczem 1-sza 20.000 rb. Przewodniczącym nagradzającego jury jest Łunaczerskij.

Jubileusze i rocznice.

Kraków obchodził 25-lecie działalności kompozytorskiej Stanisława Lipskiego, znanego pianisty i kompozytora, oraz profesora Konserwatorium Muzycznego w Krakowie. Jubilat urodził się w Warszawie w r. 1880, ukończył konserwatorium Krakowskie w r. 1900. Dwa lata następne spędził w Berlinie na studiach u Jedliczki i Leichtentritta, poczem dokończył nauki fortepianu u Leszytyckiego i kompozycji u Ruberta Fuchsa w Wiedniu. W r. 1905, osiadł ponownie w Krakowie, jako nauczyciel Konserwatorium, gdzie obecnie prowadzi wyższe kursy fortepianu, oddając się równocześnie pilnie kompozycji. Dorobek kompozytorski Lipskiego obejmuje kilkadziesiąt pieśni solowych i mniejszej części kwartetów męskich, z których szereg zdobył nagrody i odznaczenia na konkursach chórów polskich w latach 1920—1926, a znaczna ilość jego utworów figuruje stale na programach koncertów wybitnych chórów i artystów.

Władysław Vycpalek, znakomity kompozytor czeski skończył dnia 23 lutego 50 rok życia. — Prasa czeska poświęca mu wiele słów uznania.

Nekrologi.

Kaun Hugo kompozytor niemiecki, prof. Akademii berlińskiej zmarł w 70. roku życia.

Komunikaty.

Szkoła Muzyczna im. St. Moniuszki w Klecach, Kościuszki, Wydział Kapelmistrzowski, przysyła poniższy komunikat: **Dokształcający Kurs Kapelmistrzowski**. Mając na względzie szeroki racjonalny rozwój kultury muzycznej, urządza Dyrekcja wzorem lat ubiegłych i w r. b. Dokształcający Kurs Kapelmistrzowski, (6-cio tygodniowy) z programem całorocznym nauk niezbędnych dla kapelmistrzów orkiestr wojskowych i dętych, tak zawodowych jak i amatorskich. Pracując po 10 godzin dziennie, kursисти przerabiają: zasady, solfeż, harmonję, historję, instrumentoznawstwo, orkiestrację, dyrygowanie i t. d. Do podania należy dodać krótki życiorys. Wiek dla kandydatów nieograniczony. (L. dz. 916).

CO KAŻDY MUZYK WIEDZIEĆ POWINIEN.

Balada pierwotnie oznaczała pieśń taneczną, powstała z prymitywnych ludowych pieśni, rozwinęła się w epoce trubadurów i truverów do wysoce artystycznych kształtów z wtórem instrumentalnym. Nowsza balada (od w. 18.) nie ma nic wspólnego z temi starymi baladami. Forma muzyczna jest wprawdzie zwrotkowa i dopiero *Loewe* potrafił przez zachowanie idei tematycznej unknąć ciągłych powtarzań. Balada instrumentalna jest utworem, który przedstawia w tonie opowiadającym cierpienie i radość w sposób baśniowy; jest więc mniej, lub więcej programową (*Chopin*, *Brahms*). Różni się balada od *romancy* rysem pesymistycznym.

Bałałajka ludowo rosyjski instrument strunowy. Pochodzi od starszej *domry*. Jej budowa 1). zwykle trójkątny, rzadziej owalny spód, 2). długa szyjka z progami, 3). struny dawniej dwie, dziś trzy; dwie w tym samym stroju, trzecia o kwartę wyżej. Ton wywołuje się przez uderzenie piórkim. Buduje się ją w sześciu wielkościach różniących się strojem i używa się w całych zespołach orkiestralnych.

Banda pierwotnie nazwa orkiestry dętej (wcale nie szycerze).

Bandrowski Aleksander tenorzysta polski * w r. 1860 † w r. 1913. specjalista w rolach wagnerowskich, które śpiewał na wszystkich scenach Europy i Ameryki. Przetłumaczył cały szereg oper wagnerowskich na język polski; napisał dwa oryginalne libretta operowe: *Stara baśń* (dla W. Żeleńskiego) i *Bolesław Śmiały*, (dla L. Różyckiego).

Bandura (*Bandora*, *Bandolon*, *Bandola* wraz z *Bandora Mandorą*, *Mandolą* i t. d.) nazwa instrumentów lutniowych, w w. 15—16 dostała się do Małorusi stąd wyparła *kobzę*.

Banjo instrument amerykańskich murzynów, pochodzi właściwie z Afryki. Jest to rodzaj gitary z membraną jako korpus, z długą szyjką, z 5—9 strunami. Odgrywa ważną rolę w jazzbandzie.

Bantock Granville * w r. 1868, kompozytor angielski.

Barblan-Opieńska Lydja sopranistka i kompozytorka szwajcarska, żona polskiego kompozytora H. Opieńskiego.

Barcewicz Stanisław * w r. 1858 † w r. 1931 wybrany polski wirtuoz-skrzypek.

Bardi Giovanni (1534—1612) zapalony miłośnik muzyki w Florencji, w domu jego zbierali się artyści i uczeni; stąd wyszły pierwsze próby stworzenia kompozycji dramatycznych (opera).

Bardowie w epoce przedchrześcijańskiej śpiewacy-poeci, u Celtów w Anglii, Szkocji, Irlandji i Galji.

Bargiel Woldemar (1828—1897) kompozytor niemiecki.

Barkarola (*gondoliera*) utwór ilustrujący wycieczkę wodną. Najbardziej znane pisał *Chopin*, *Mendelssohn*, *Offenbach* w *Opowieściach Hoffmana*.

Baroxyton instrument dęty metalowy o szerokiej menzurze z obszarem tonów kontra-D do a, w r. 1848 skonstruowany przez *Cervený'ego*.

Bartók Béla * w r. 1881 najwybitniejszy żyjący węgierski kompozytor, który wielkie zasługi położył na polu węgierskiej muzyki ludowej.

Barwiński Wasyl * w r. 1888 kompozytor ukraiński.

Baryton 1) najpiękniejszy rodzaj głosu męskiego, gdyż łączy powagę i siłę basowego głosu z blaskiem tenorowego, 2) instrument smyczkowy w 18 wieku bardzo lubiany o wielkości wiolonczeli z 6 lub 7 strunami, pod którymi biegnie 9—24 strun rezonansowych, 3) instrument dęty-tuba w B lub C, t. zn. róg tenorowy o szerokiej menzurze (nazywa się również *Euphonium*).

Baskijski bęben również zwany *tamburinem*, rama z napiętą błoną po jednej stronie, w ramie znajdują się blaszki, gra się przez potrząsanie lub pocieranie błony palcem.

Bas 1) najniższy rodzaj ludzkiego głosu. Rozróżnia się bas niski (drugi) i wysoki (pierwszy). Skala regularna F—f. Niski sięga nieco niżej, niekiedy do kontra B. Co do barwy różniemy bas poważny i *buffo*. 2). instrumenty wykonujące najniższe party, a więc przedewszystkiem *kontrabas* lub w dalszym rzędzie tuba basowa, helikon. 3). Najniższy part kompozycji jako fundament akordów. 4). w związku z nazwami instrumentów (np. klarnet basowy, puzon barwy) oznacza pozycję instrumentu.

Basetowy róg rodzaj klarnetu altowego wyparty przez klarnet basowy.

Bathyphon 1839 skonstruowany klarnet kontrabasowy (kontra D do b), który jednak nie utrzymał się.

Battuta (włoskie) uderzenie taktu; z tego powstało polskie *batuta* pałeczka do dyrygowania.

Bax Arnold * w r. 1883 kompozytor angielski.

Bayer Józef (1852—1913) wiedeński kompozytor taneczny i baletowy.

Bazzini Antonio (1818—1897) wybrany skrzypek i kompozytor włoski.

Bechstein Karol (1826—1900) twórca jednej z najważniejszych fabryk fortepianów.

Beethoven Ludwik prawdopodobnie 16 grudnia (chrzest odbył się 17 grudnia) 1770 r. w Bonn i umarł 18 grudnia 1827 r. w Wiedniu. Ojciec jego był śpiewakiem; rodzina od wielu pokoleń zajmowała się muzyką zawodowo. Wcześniej już Ludwik wykazał olbrzymie zdolności, lecz brak mu było należytej opieki pedagogicznej; pierwszy więc jego rozwój jest autodydaktyczny. Mając lat dziesięć był już tak dalece rozwinięty, iż mógł zastępować organistę *Neefego*. W 1783 wychodzą drukiem trzy sonaty fortepianowe poświęcone elektorowi. *Neefe* zwrócił uwagę *Beethovena* na dzieła *Bacha*. W r. 1787 elektor wysłał go do Wiednia, by został uczniem *Mozarta*, lecz już w krótkim czasie wraca wskutek ciężkiej choroby matki. Dopiero hr. *Waldstein* ujmuje się i wywiera wielki wpływ na dalsze kształtowanie się jego losów. W r. 1792 po raz drugi przybywa do Wiednia, którego już nie opuszcza. Zostaje uczniem *Haydna* — *Mozart* bowiem w międzyczasie umarł. Prócz tego pracuje u *Schenka*, *Albrechtsbergera* i *Salieri'ego*. O wielkim, głębokim znaczeniu dla rozwoju *Beethovena* była co raz silniejsza choroba uszu, która doprowadziła do całkowitej głuchoty (1819).

Twórczość instrumentalna *Beethovena* jest szczytem nowego stylu powstałego w połowie 18 wieku, którego cechą główną jest szybka zmiana, pstra mieszanina elementów uczuciowo-ekspresyjnych. Podczas gdy w epoce staroklasycznej (*Corelli*, *Händel*, *Bach*) całe utwory utrzymane są w jednolitym nastroju, to nowy styl przeciwstawia dwa kontrastujące tematy potęgując jeszcze przy pomocy kontrastów w obrębie samych tematów na przestrzeni najmniejszej. Zwykle dzieli się twórczość B. na trzy epoki stylistyczne. Dzieła jego: 2 mszy (C-dur op. 86 i *Missa solennis* D-dur op. 123 w r. 1824); opera *Fidelio* op. 27 (1805, 1806 i 1814 silnie zmieniona) [do dzieła tego napisał 3 uwertury zw. *Leonore* I, II, III i uwerturę *Fidelio*]; oratorium *Christus na górze oliwnej*; dziewięć symfonii: Nr. 1 C dur op. 21 (1800), Nr. 2. D dur op. 36 (1802), Nr. 3. Es Dur zw. *Eroica* op. 55 (1804), Nr. 4. B dur op. 60 (1806), Nr. 5. C moll op. 67 (1808), Nr. 6. F dur Pastoralna op. 68 (1808), Nr. 7. A dur op. 92 (1812), Nr. 8. F dur op. 93 (1912), Nr. 9. D moll op. 125 (1823), z chórem *Hymn do radości* (według słów *Schillera*). Balet *Prometeusz* (1801) muzyka do *Goethego Egmont* (1810) i *Korzebnego Ruiny Aten* i *Król Stefan* uwertura do *Korjolana* op. 62, koncert skrzypcowy D dur op. 61, pięć koncertów fortepianowych (C dur op. 15, B dur op. 19, c-moll op. 37, G-dur op. 58, Es-dur op. 73) koncert potrójny na fortepian, skrzypce i wiolonczelę z orkiestrą op. 56, fantazję na fortepian, chór i orkiestrę op. 80, dwie romanse na skrzypce z orkiestrą (G-dur i F-dur) arja na sopran z orkiestrą. *Ah! perfido*, 32 sonat fortepianowych, 10 skrzypcowych, 5 wiolonczelowych, 3 zeszyty warjacji na wiolonczelę z fortepianem, 7 zeszytów warjacji na flet z fortepianem, 21 dzieł warjacyjnych na fortepian. sonata na róg z fortepianem op. 17, sześć tria na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, rondino na 8 instrumentów dętych, oktet dęty, sekstet dęty i kwintet na fortepian z instrumentami dętymi, septet op. 20, 16 kwartetów smyczkowych: 4 tria, serenada na flet, skrzypce i altówkę; Trio na 2 oboje i róg angielski i wiele innych drobnych utworów.

Behaim Michał (1416 — 1474) majstersynger.

Bekker Paweł 1882 krytyk i wybitny esteta muzyczny. Najważniejsze dzieła: *Beethoven: Das deutsche Musikleben*; *Die Sinfonien Gustav Mahlers*; *Richard Wagner; Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen* i wiele innych.

Bel canto (*piękny śpiew*) wyraz fachowy, oznaczający specjalnie metodę śpiewaczą staro-włoską zwracającą uwagę na piękny ton w przeciwieństwie do nowoczesnych metod kładących główny nacisk na charakterystyczny wyraz i prawdę dramatyczną. Bezsprzecznie czar głosu w b. c. jest estetycznie wartościowy, ale ze stanowiska wyższych dramatycznych idealów jego wyłączne kultuwanie jest ujemną jednostronnością. Ale b. c. jest nietylko nieodzownym warunkiem dla stylowego oddania dzieł starszych stworzonych dla niego, lecz zarazem dla pieśni i dramatu muzycznego, o ile dzieła te utrzymane są w stylu śpiewnym.

Bell (angielski) dzwon; również dzwicznie u instrumentów dętych.