

# 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 „
Ćwierć strony . . . . .	50 „
1/8 strony . . . . .	15 „
Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej, w tekście 50 proc. drożej. Przy kilkura- zowym ogłoszeniu odpowiedni rabat.	
W rubryce „Posad poszukują” i „Wolne posady”:	
drobne do 5 wierszy . . . . .	5 Zł.
„ „ 10 „ . . . . .	10 „

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

Kpt. Kplm. MARJAN DOROŻYŃSKI (Warszawa)  
Kierownik Referatu Muzycznego przy M. S. Wojsk.

## JAZZ W ORKIESTRACH WOJSKOWYCH.\*)

Orkiestra wojskowa towarzyszy żołnierzowi przez cały czas służby wojskowej. Ale na tem nie kończy się jej działalność, bierze bowiem udział we wszystkich zabawach pułkowych. Szczególniej w mniejszych garnizonach jest orkiestra wojskowa ważnym czynnikiem utrzymania życia towarzyskiego. Ze względu na to, że dzisiaj tańczy się przeważnie nowoczesne tańce, każda orkiestra wojskowa powinna być tak zorganizowana, ażeby zawsze mogła wydzielić z siebie mniejszy lub większy zespół, stosownie do potrzeby, t. zw. jazzband, mogący wykonywać nowoczesną muzykę taneczną.

Słowo „jazz” pochodzi z gwary angielskiej i odpowiada angielskiemu „chase”, co oznacza pędzić albo szczuć. Wyraz ten w znaczeniu muzycznym jest skrótem niejako okrzyku: „Przepędźcie (rozruszajcie) ich chłopcy!”, zwróconego do orkiestry murzyńskiej w czasie zabawy. Dzisiaj wyraz jazz oznacza pewien kierunek w muzyce, oparty na specjalnych właściwościach stylistycznych, których najbardziej charakterystyczną cechą jest rytm synkopowany; dlatego też muzyka ta nazywa się w Ameryce także „syncopated music”. Pierwszym zwiastunem jazzu był taniec murzyński „cake-walk”, który powstał w roku 1909. Również „Habanera” w operze „Carmen” Bizeta była jednym z pierwszych utworów napisanych w formie tanga, na długo jeszcze przed oficjalnem powstaniem jazzu.

Właściwy jazz w znaczeniu dzisiejszem powstał w Ameryce w pierwszych latach wojny światowej, kiedy zainstalowano po raz pierwszy w kawiarniach

w New Orlean i Chicago orkiestry złożone wyłącznie z murzynów. Jak widzimy więc, jazz jest pochodzenia murzyńskiego, jednakże oprócz cech rdzennie murzyńskich wykazuje także domieszki obce, pochodzące z muzyki ludowej indjan amerykańskich i osadników hiszpańskich a także z angielskiej operetki. Murzyni uzupełnili swoje prymitywne instrumenty trąbą i puzonem, które przejęli od muzyków misyjnych, oraz saksofonem z amerykańskich orkiestr wojskowych. Na wzór pierwszych orkiestr murzyńskich, które miały niesłychane powodzenie, powstały wkrótce w Kalifornii orkiestry złożone z muzyków białych; cechą charakterystyczną tych zespołów był krzyk, zgiełk i hałas.

Dopiero w r. 1916. Paul Whiteman zorganizował swoją słynną symfoniczną orkiestrę jazzową, dostosowaną w zupełności do wymogów muzyki artystycznej. Whiteman oparł praktykę wykonawczą swego zespołu na zupełnie nowych podstawach w ten sposób, że wyeliminował pierwiastek improwizacyjny, na którym muzyka jazzowa dotychczas się opierała. Każdy szczegół wykonania był u niego dokładnie obmyślany i starannie opracowany w licznych próbach. W ten sposób jazz uzyskał solidne podstawy i możliwość dalszego rozwoju oraz zdobył sobie szybko uznanie całego świata. Od tego czasu powstały liczne pierwszorzędne zespoły jazzowe, a jazzowa literatura muzyczna wzbogaciła się pracami najwybitniejszych kompozytorów współczesnych.

Zorganizowanie jazzbandu w orkiestrze wojskowej nie napotyka na zbyt wielkie trudności, ponieważ jazzband składa się przeważnie z instrumen-

\*) z łaskawem zezwoleniem miesięcznika „Przegląd Piechoty”.

tów dętych, których każda orkiestra ma poddostatkiem. Najważniejszym jednak i podstawowym instrumentem jazzbandu jest fortepian. Na nim może pianista wykonać całą zawartość muzyczną utworu; z konieczności więc sam fortepian może zastąpić cały zespół. I tu zaraz na wstępie wyłania się największa trudność w zorganizowaniu zespołu jazzowego z powodu dotkliwego braku pianistów w orkiestrach wojskowych. Celem przysporzenia orkiestrom wojskowym wszechstronnie wykształconych instrumentalistów uruchomiono Wojskową Szkołę Muzyczną w Katowicach. I te orkiestry, które tam wysłały swoich uczniów, będą miały w przyszłości pianistów, ponieważ każdy uczeń Wojskowej Szkoły Muzycznej, oprócz instrumentu głównego dętego i pobocznego smyczkowego, pobiera obowiązkowo naukę gry na fortepianie. Każdy uczeń przed przyjęciem do Wojskowej Szkoły Muzycznej zobowiązuje się do odsłużenia kilku lat w charakterze podoficera zawodowego, a tem samem każda orkiestra, która otrzyma ucznia z Wojskowej Szkoły Muzycznej, będzie miała zapewnionego pianistę na przeciąg kilku lat. Inne orkiestry mogą posyłać zdolnych uczniów na naukę gry na fortepianie do miejscowych szkół muzycznych lub prywatnych nauczycieli, względnie korzystać z pianistów szeregowych służby czynnej, jeżeli tacy są w pułku. Opłaci się nawetłożyć na wykształcenie ucznia w grze na fortepianie z funduszu muzycznego orkiestry, jeżeli uczeń jest zdolny i zobowiąże się do odsłużenia pewnej ilości lat w charakterze podoficera zawodowego.

Obok fortepianu bardzo ważnym instrumentem w jazzbandzie jest saksofon. Fortepian i saksofon tworzą już najmniejszy zespół jazzowy. W tym wypadku musi być użyty saksofon altowy w stroju Es. O dobrego saksofonistę jest w orkiestrze wojskowej o wiele łatwiej niż o dobrego pianistę. Jeżeli zaś orkiestra nie posiada saksofonisty, można go sobie dość łatwo wykształcić, przesadzając klarncistę na saksofon. Każdy zdolny klarncista opanuje saksofon w stosunkowo krótkim czasie.

Trzecim z kolei instrumentalistą, wchodzącym w skład jazzbandu, jest perkusista, który obsługuje cały arsenał instrumentów. Najważniejsze z nich — to wielki i mały bęben, chińskie bębenki — tomtom skórzany i drewniany, następnie talerze, z których jeden zawieszony wolno a drugi najczęściej połączony zapomocą odpowiedniej maszyny jazzbandowej z wielkim bębnem, względnie niezależny od niego i połączony z pedałową maszyną charlestonową, wreszcie gong, trąguł, dzwonki, ksylofon, wibrafon (dzwonki z wibracją zapomocą elektryczności), celesta, kotły, tamburino, kastaniety, miotełka stalowa, instrumenty naśladowujące głosy zwierząt i inne. Zadaniem perkusisty jest utrzymanie tempa i dynamiki, dlatego dobry perkusista jest duszą całego zespołu. Mimo to jednak dobry perkusista używa środków, stojących do jego dyspozycji, z największą oszczędnością, eliminując zupełnie tak niesmaczne już dzisiaj instrumenty, jak trąbki automobilowe i t. p.

i pamięta, że dawno już minęły te czasy, kiedy jazz polegał na wywołaniu jak największego hałasu.

Typowy jazzband ma skład następujący: fortepian, perkusja, saksofon altowy, trąbka, banjo, skrzypce. Przez dodanie dalszych pięciu instrumentów można rozszerzyć zespół ten do jedenastu grających i wówczas będziemy mieli następujący, powszechnie używany skład, nadający się doskonale do muzyki tanecznej: fortepian, perkusja, banjo, bas, skrzypce, 3 saksofony, 2 trąbki, puzon.

Banjo jest afrykańską gitarą i tworzy połączenie instrumentu strunowego ze skórzanym pudłem rezonansowym naksztaltu tamburina. W jazzbandzie jest używane wyłącznie banjo tenorowe o czterech strunach: c g d' a'. Grający na banjo może się posługiwać także na zmianę hawajską gitarą i ukulele. Oba te jednak instrumenty dadzą się naśladować na banjo przez nałożenie tłumika.

Jako bas może być użyty kontrabas smyczkowy albo też sousafon, instrument zbliżony do tuby, wynaleziony przez amerykańskiego kapelmistrza wojskowego Souse'a a odznaczający się olbrzymim wylotem i miękkim a pełnym tonem.

Gdy jest trzech saksofonistów, dwaj grają na saksofonach altowych Es a trzeci na tenorowym B; mogą również na zmianę używać saksofonu sopranowego B i barytonowego Es a także klarnetu. Saksofon basowy B spotyka się już o wiele rzadziej. W jazzbandzie używa się trąbek w stroju B, przestrajając je, w razie potrzeby, na A zapomocą odpowiedniej wkładki. Aby uzyskać dźwięk więcej charakterystyczny i odcinający się od reszty zespołu, zakłada się najczęściej na trąbki tłumiki, jeżeli się nie używa specjalnych trąbek jazzowych.

Używany w jazzbandzie puzon jest wyciąganym tenorowym w stroju B; puzonów zaworowych nie używa się do jazzu.

Symfoniczna orkiestra jazzowa Pawła Whitemana składała się z 23 muzyków, którzy grali na około 40 instrumentach:

- 2—3 skrzypiec (dla specjalnych efektów wzmacniane do 8),
- 2 kontrabasy smyczkowe (na zmianę z tubami),
- 1 banjo,
- 2 trąbki (na zmianę ze skrzydlówkami),
- 2 puzony (jeden na zmianę z barytonem),
- 2—3 rogi,
- 3 saksofony (we wszystkich strojach od sopranu do basu a także na zmianę z klarnetem, obojem i klarnetem altowym),
- 2 tuby, 1 sarrusofon, 1 sousafon,
- 2 fortepiany (jeden na zmianę z celestą),
- 2 kotły i perkusja.

Oprócz wymienionych wyżej typów zespołów jazzowych istnieje w Niemczech jeszcze jeden typ, będący kombinacją orkiestry jazzowej z salonową. Zespół ten ma skład następujący: flet, obój, klarnet, saksofony altowy i tenorowy, trąbka, puzon, tuba, perkusja, harmonjum, fortepian, banjo, skrzypce solowe, skrzypce obligato, wiolonczela i kontrabas.



Wreszcie istnieje jeszcze typ zespołu jazzowego (bez instrumentów dętych) specjalnie do muzyki tanecznej: fortepian, skrzypce, bandonium, banjo, perkusja i bas smyczkowy. Każdy zespół jazzowy powinien być tak zorganizowany, ażeby w każdej chwili można go było zmienić na taki zespół taneczny.

Dzisiejsza taneczna muzyka jazzowa obraca się w niewielkiej ilości form. Najgłówniejsze z nich to: foxtrot, blues, charleston, black-bottom, one step, tango i boston.

Foxtrot pod względem rytmicznym zbliżony jest najwięcej do marsza. Takt ma dwudzielny, najczęściej notowany „alla breve”, rytm bardzo urozmaicony, bogato punktowany i synkopowany. Charleston i black-bottom mają również takt dwudzielny „alla breve” a wyróżniają się od foxtrotu charakterystycznym rytmem synkopowanym, przyczem charleston posiada synkopę na czwartej ósemce przeciągniętą przez następną wartość, wskutek czego trzecia ćwierć wypada, a black-bottom ma podobną synkopę na szóstej ósemce przeciągniętą przez siódmą ósemkę, wobec czego czwarta ćwierć wypada. Wszystkie te utwory, podobnie jak zbliżony rytmicznie do foxtrotu shimmy, grane są w tempie: półnuta = 88 — 128, przyczem charleston jest szybszy niż black-bottom.

Blues, podobnie jak zbliżony do niego slow-fox, gra się w tempie: półnuta = 60 — 84. Blues różni się nadto tem od wszystkich poprzednich tańców, a w szczególności od foxtrotu, że ma w każdym takcie cztery równe uderzenia akompaniamentu.

One-step notuje się w takcie 2/4 lub 6/8; akompaniament ma ósemkowy, przyczem w takcie 6/8 zwykle druga ósemka w takcie wypada; tempo szybkie: ćwierćnuta lub w 6/8 ćwierć z kropką = 136 — 144.

Tango notuje się najczęściej w takcie 2/4 lub 4/8; posiada ono charakterystyczny akompaniament punktowany, względnie synkopowany, przyczem druga ósemka w takcie wypada. Tempo tanga: 1/4 = 63 — 69.

Boston i zbliżony do niego walc angielski mają rytm trójdzielny. Oba te tańce tem się różnią od walca wiedeńskiego, że mają znacznie wolniejsze tempo, wynoszące: półnuta z kropką = 40 — 44, podczas gdy tempo walca wiedeńskiego wynosi półnuta z kropką = 60 — 63. W akompaniamentcie bostona jest na trzecią ćwierć w takcie pauza.

W początkach swego istnienia jazz opierał się głównie na technice wykonawczej improwizacyjnej i warjacyjnej. Pozostałościami tej manieri są tak zwane breaki, czyli wkładki solistyczne, które dla bogatszego wyposażenia utworu gra się zamiast taktów oryginalnych. Break może być wprowadzony w takcie kończącym frazę muzyczną, a więc w takcie 4, 8, 16, i t. d. i służy wtedy jako przejście do następującej frazy. Cała orkiestra urywa wówczas utwór muzyczny (break znaczy po polsku przerwa), a instrument solowy, najczęściej fortepian, saksofon lub trąbka, wykonywa solo bez żadnego towarzyszenia pasaż lub figurę rytmiczną, rozwijającą się zwykle na harmonii dominantowej. Break kończy

się uderzeniem perkusisty w talerz, które jest równocześnie dla całej orkiestry sygnałem do dalszej gry. Break może być również rozłożony na kilka instrumentów, wchodzących kolejno. Wkładka taka, wprowadzona przed głównym tematem lub refrenem, nazywa się vamp, a umieszczona na końcu utworu, zamiast końcowych taktów oryginalnych, nazywa się optional ending. Zbiór gotowych breaków na fortepian, saksofon i trąbkę został wydany nakładem Wilhelma Zimmermanna w Lipsku; w tym samym nakładzie ukazały się breaki na trąbkę jazzową Evansa.

Dzisiejszy jazz, zbliżony pod względem składu i techniki instrumentacyjnej do zespołu kameralnego, stawia wobec wykonawców bardzo wielkie zadania, wymagając od nich wszechstronności w opanowaniu instrumentów i wielkiej techniki i precyzji w wykonaniu. Kultywowanie muzyki jazzowej w orkiestrach wojskowych jest bardzo wdzięczną pracą dla kapelmistrza, bo nasz skład etatowy orkiestr wojskowych, składających się przeważnie z instrumentów dętych, pozwala na doprowadzenie orkiestry jazzowej do wysokiego poziomu artystycznego. A nie należy zapominać, że dobry zespół jazzowy, przy obecnym znacznym zapotrzebowaniu muzyki tanecznej, może zapewnić orkiestrze środki na konserwację instrumentów muzycznych, uzupełnianie biblioteki nutowej i inne potrzeby orkiestry.

**MISTRZOWSKIE  
INSTRUMENTY MUZYCZNE,  
CZĘŚCI SKŁADOWE, STRUNY,  
ŚWIATOWYCH FABRYK  
GWARANTOWANEJ JAKOŚCI  
PO CENACH SŁUJE  
FABRYCZNYCH**



**WARSZTAT  
REPARACYJNY** **NA  
DOGODNYCH  
WARUNKACH**

**JOZEF NEGER**  
**PRZEMYSŁ SMOLKI 11.**  
TEL. 539.

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

WŁADYSŁAW FABRY (Warszawa).

## PIERWSZY PAŃSTWOWY KONKURS ORKIESTR KOLEJOWYCH.

Pierwszy państwowy konkurs orkiestr kolejowych, wobec niezastosowania żadnej prawie reklamy, nie mógł oczywiście zainteresować szerokich warstw społeczeństwa. Była to bardziej, że się tak wyrażę, uroczystość rodzinna: Święto rodziny kolejowej. Zaaranżowana jednak inaczej i w innym miejscu, nie w sali Teatru Wielkiego, do którego nie każdy mieszkaniec stolicy ma rozpęd, może na przyszłość wywołać zainteresowanie znacznie większe. Bo gmach Teatru Wielkiego onieśmiał nie tylko szersze warstwy publiczności, lecz onieśmiał i samych grających, którzy nigdy w życiu w takich ramach nie popisywali się. I tem należy sobie wytłumaczyć ogólny brak temperamentu prawie u wszystkich zespołów, grających z dużą rezerwą i bez animuszu. Jestem najbłębiej przekonany, że u siebie w domu, wśród swoich, grają o sto procent lepiej. To jednak należy sobie uprzytomnić, że dla orkiestrantów ze Stanisławowa, Lwowa czy Wilna granie na scenie Opery stołecznej stanowiło jedno z najmocniejszych przeżyć w ich ogromnej karierze muzycznej.

Orkiestry kolejowe pozostawały dotychczas w zupełnem ukryciu, z którego wydobyła je dopiero śmiała inicjatywa p. ministra komunikacji, inż. Kühna. P. minister Kühn otoczył wogóle dziedzinę życia kulturalnego pracowników kolejowych bardzo staranną opieką, zdając sobie sprawę z tego, że od ich ogólnego poziomu kulturalnego zależy sprawność całej organizacji, jednej z najważniejszych w zdrowym i prawidłowo funkcjonującym organizmie państwowym. W kolejnictwie, gdzie od jednego złego nastawienia zwrotnicy zależy życie setek ludzi, trzeba dać pracownikom takie rozrywki kulturalne, któreby trzymały ich jaknajdalej od nadużywania alkoholu, największego ich wroga, a równocześnie dawały im radość życia i wesele.

Do tego celu nadaje się najlepiej piękna muzyka. I dlatego orkiestry kolejowe cieszą się taką pieczołowitą opieką p. ministra komunikacji.

Z kolejami styka się i stykać musi każdy przeciętny obywatel. Nie korzystają z nich chyba tylko zgrzybiali starcy, nie opuszczający już nigdy swojego domu. Ale o istnieniu orkiestr kolejowych było dotychczas wiadomo bardzo niewiele — tak, że nawet my, krytycy zawodowi, nie stykaliśmy się z nimi nigdy. Ja osobiście przyznaję się szczerze, że nie wiedziałem o istnieniu ich po kilka w każdej dyrekcji, nie mówiąc już o tem, że nie miałem najmniejszego pojęcia o ich poziomie muzycznym.



To też ogólny poziom konkursu był dla mnie miłą niespodzianką.

Zanim przystąpię do szczegółowego omówienia jego wyników muszę zaznaczyć, że inicjatywa musi wychodzić zawsze z góry. Jeżeli nie interesuje się orkiestrami minister, to i prezesi poszczególnych dyrekcji nie zajmują się nimi zupełnie. A od stop-

nia ich zainteresowania się zależy bardzo wiele, niemal wszystko, bo przedewszystkiem dobre instrumenty. Orkiestra mająca stare i zużyte instrumenty i to jeszcze w niedostatecznej ilości, nawet przy największych wysiłkach i największej pracowitości, daleko doprowadzić nie może. Każdy poszczególny instrumentalista jest w dużym stopniu uzależniony od jakości instrumentu, na którym zmuszony jest grać.

Że powyższe twierdzenia są uzasadnione dowiodły najlepiej wyniki konkursu, gdyż najlepiej wyposażona w instrumenty orkiestra Dyrekcji krakowskiej nie tylko że zdobyła pierwszą nagrodę, lecz odbiegała bardzo daleko od innych zespołów, których razem z nią było dziewięć.

To też należy przyklasnąć gorąco pomysłowi organizatorów konkursu, że połączyli go ze zjazdem prezesów dyrekcji, obecnych na konkursie i sledzących jego wyniki z dużym zainteresowaniem. Jestem najgłębiej przekonany, że ci panowie obecnie, wróciwszy do domu, poświęcą swoim orkiestrom znacznie więcej uwagi i będą się starali wyposażać je licznie i jakościowo w ten sposób, by po upływie roku każda z nich mogła z otwartem czołem stanąć do przyszłego konkursu. I w tem właśnie tkwi motoryczna wartość konkursów, zmuszających uczestników do maksymalnych wysiłków w ciągu całego roku. A każdy z prezesów dyrekcyjnych będzie się czuł do pewnego stopnia zaangażowany osobiście, by mu jego orkiestra za rok nie zrobiła wstydu.

A więc przedewszystkiem należy pomyśleć o wymianie instrumentów zużytych na nowe. Można to robić stopniowo, bez wielkich nakładów pieniężnych. Następnie należy bardzo dbać o dobór dyrygentów, przygotowanych należycie do swego zawodu pod względem pedagogicznym. Jest bowiem dużym błędem organizacyjnym naszego skromnego i znajdującego się jeszcze w początkach życia muzycznego, że w państwie, mającem jedną stałą Filharmonję a setki orkiestr dętych, istnieją setki kandydatów na dyrygentów filharmonicznych, a niema kandydatów z odpowiednimi kwalifikacjami na kapelmistrzów orkiestr dętych. Wyjątek stanowią orkiestry pułkowe, gdyż



dają swoim kapelmistrzom stopnie oficerskie i gażę miesieczną.

W liczebnej obsadzie poszczególnych orkiestr dyrekcyjnych istnieje wielka rozpiętość.

Na czele kroczy orkiestra dyrekcji krakowskiej licząca 63 instrumentalistów. Jej obsada jest bardzo bogata, ma doskonale obsadzoną grupę instrumentów drewnianych, nawet z saksofonem, i ona jedna posiada fanfary.

Drugie miejsce zajmuje orkiestra dyrekcji poznańskiej z 45 instrumentalistami, już nie tak bogata jak krakowska, jednak również bardzo starannie obsadzona, posiadająca dobre instrumenty, między innymi również saksofon.

Trzecie miejsce pod względem liczebnym zajmuje orkiestra dyrekcji stanisławowskiej, liczy bowiem 41 instrumentalistów.

Orkiestry przy dyrekcjach gdańskiej i radomskiej mają po 40 instrumentalistów.

Szóste miejsce zajmują Katowice, z obsadą trzydziestu dziewięciu instrumentalistów.

Na siódmym miejscu stoi orkiestra przy dyrekcji lwowskiej, licząca trzydziestu pięciu muzyków.

Ósme miejsce zajmuje orkiestra wileńska (właściwie z Łap) z obsadą dwudziestu ośmiu.

Zaś dziewiąte i ostatnie orkiestra warszawska, licząca tylko 26 instrumentów.

Ta najmniejsza obsada orkiestry kolejowej stołecznej da się wytłumaczyć tem, że w stolicy istnieje ogromna konkurencja innych orkiestr dętych, wojskowych, policyjnej, nie mówiąc już o orkiestrach symfonicznych. A więc już to samo spycha orkiestrę kolejową na plan dalszy i uniemożliwia jej znaczniejszy rozrost.

I w tem miejscu nasuwa się uwaga o forytowaniu przez pewne instytucje, wszechpotężne w dziedzinie muzycznej, np. Radio, pewnych tylko orkiestr, np. policyjnej, co uniemożliwia innym, zasługującym również na poparcie, prawidłowy ich rozwój. Te rzeczy nie powinny być uzależniane tylko od osobistych zabiegów kierowników tych orkiestr, posiadających większe lub mniejsze stosunki i wpływy. Np. konkurs ujawnił pierwszorzędne walory orkiestry krakowskiej, która zasługuje w zupełności na to, aby była dopuszczona przed mikrofon Polskiego Radja.

Konkurs trwał przez cały poniedziałek, orkiestry występowały w mundurach kolejowych. Przed południem każda z nich odegrała tylko w obecności sędziów uwerturę do op. „Hrabina” Moniuszki.

Sąd konkursowy składał się z p. dyr. Eugenjusza Morawskiego (przewodniczący sądu) oraz z członków pp.: prof. Piotra Ryty, prof. Bronisława Wolfstala, mjr. Śledzińskiego kplm. ork. Repr. 36 p. p. L. A. i kpt. kplm. Dorożyńskiego kierownika referatu muzycznego przy Ministerstwie Spraw Wojskowych.

Po odegraniu tej pierwszej części programu konkursowego wszystkie orkiestry udały się pod pomnik Chopina, gdzie nastąpiło złożenie wieńców i zbiorowa fotografia.

Główne rozgrywki nastąpiły wieczór w Teatrze Wielkim wobec licznie zebranej publiczności, przeważnie ze sfer kolejowych. Koncert zaszczylił swą obecnością p. prezes Rady Ministrów, zaś nagrody wręczał osobiście p. minister komunikacji. W łóżach zajęli miejsca prezesi poszczególnych dyrekcji oraz wyżsi urzędnicy ministerjalni.

Rozgrywki wieczorne różniły się tem od przedpołudniowych, że każda z orkiestr grała inny utwór, dowolnie wybrany z repertuaru oczywiście polskiego. I tutaj w kilku wypadkach zemściły się ambicje dyrygentów, którzy zapominają o tem, że przy tego rodzaju konkursach, im mniej skomplikowany utwór pod względem rytmicznym i harmonicznym, tem większe szanse nagrody.

A więc na przyszłość osobiste ambicje batuty powinny odpaść i zrobić miejsce istotnym walorom orkiestr, których honor i ambicję musi stanowić czystość stroju. Z orkiestrą niezestrojoną nie wolno wychodzić na estradę. Gdyby się to działo w Italji, w pierwszym lepszym mieście, to pierwszy akord fałszywy zostałby przyjęty gwizdem całego audytorjum. Cóż dopiero, gdyby cały utwór od początku do końca został zagrany nieczysto.

Przejdziemy wszystkie produkcje od początku do końca w takim porządku, w jakim zostały wykonane.

Rozpoczęła orkiestra dyrekcji wileńskiej. Nie wielka, lecz od razu zrobiła sympatyczne wrażenie. Kilku starych, siwych członków wzruszyło mnie swą sumiennością. Zagrali Poloneza z „Halki” swego uwielbianego Moniuszki. Bo kult Moniuszki w Wilnie jest olbrzymi. Zagrali go bardzo rytmicznie i czysto a że trochę nieśmiało, to tylko wskutek skromności wobec dygnitarzy, przed którymi popisywali się po raz pierwszy w życiu. Całość odznaczała się ładnym frazowaniem, a z pomiędzy grupy instrumentów blaszanych na plan pierwszy wysunęły się miękkością tonów barytony, a czystością stroju klarnety.

Mojem zdaniem orkiestra wileńska zasłużyła swą skromnością, czystością stroju i pietyzmem dla Moniuszki na nagrodę — otrzymała zaś tylko dyplom uczestnictwa i to ostatni, czwarty. Dyrygował p. Wacław Józefowicz.

Druga grała orkiestra katowicka, pod kierownictwem p. Henryka Nicze.

Wykonała uwerturę do op. „Królowa Jadwiga” Kurpińskiego. Utwór ten na zespół dęty brzmi nieszczególnie.

Pełne brzmienie całego zespołu dobre, poszczególne grupy instrumentów, same dla siebie, słabsze. Interpretacja utworu nie miała ciągłości, zdarzały się dziury.

Trzecia popisowała się orkiestra radomska pod batutą p. Dominika Kozłowskiego.

Wykonała „Polską suitę taneczną” Bogusława Sidorowicza.

Zespół ten wyszedł na estradę niezestrojony i od początku do końca grał nieszysto. Dyrygent ambicjonuje się na frazowanie, a nie słyszy fałszów. Ponieważ jest to zespół dobrze obsadzony i mający

duże możliwości, więc należą mu się gorzkie słowa prawdy. Za rok wynik będzie napewno lepszy.

Czwarta grała orkiestra lwowska, pod batutą p. Jana Dłutka, wykonała Polonez „Witaj królu” Kurpińskiego.

Jest to zespół niewielki, dobrze zestrojony, o małych ambicjach i dlatego właśnie dobrych wynikach. (Lokata w dyplomach uczestnictwa, po orkiestrach stanisławowskiej i radomskiej, była niesłuszna. Tem bardziej, że tamte obie miały przy bogatszej obsadzie większe możliwości). Trąbki posiadają długi oddech, drzewo skromne jednak pracowite. Fraza ładna, miękka — rytmika dobra.

Z kolei jako piąta zasiada na estradzie orkiestra stanisławowska, pod batutą p. Leona Korczyńskiego.

Orkiestra ta posiada piękne tradycje przedwojenne i dużą obsadę, zaprezentowała się równie niekorzystnie jak radomska. A szkoda, możliwości duże, jednak widocznie nie pracują. Strój nieczysty. Pierwszy kornecista ma nawet ton ładny.

Wykonano Oberka „Zawierucha” Lewandowskiego.

Ostatnia przed pauzą gra orkiestra dyrekcyj gdańskiej (bydgoska — nawet na wielkim bębnie napis „Bydgoszcz”) Dyryguje p. Maksymilian Szulc.

Gra „Bajkę” Moniuszki, nawet rytmicznie, jednak niezupełnie czysto. Grupa instrumentów drewnianych bogata, dwunastu, jest i obój, jednak nie stroją. Pięć waltorni, pierwsza nieczysta. Trzeba więcej popracować, bo obsada bogata i możliwości duże.

Pierwsza po przerwie, a siódma z rzędu, gra orkiestra poznańska, pod batutą p. Kazimierza Łuczaka. Brawo! Doskonale zdyscyplinowana, instrumenty dobre, strój czysty. Wogóle grupa drewniana dobra i pewna.

Grają utwór stosunkowo trudny, uwerturę do

„Legendy Bałtyku” Nowowiejskiego.

Po skończeniu brawa największe — nagroda pewna.

Na estradzie zasiada niewielka orkiestra warszawska, pod bat. p. Rocha Zygmunta Zakrzewskiego.

Ambicje dyrygenta niewspółmierne do wielkości zespołu. Widziałem w Wiedniu w czasie zjazdu szubertowskiego kapelmistrzów, dyrygujących czterdziestoma tysiącami śpiewaków. Ich gestykulacja nie była obfitsza od gestów p. Zakrzewskiego, chociaż jego zespół liczy tylko 26 osób. Blacha brzmi ładnie, elastyczna. Pierwszy kornecista ma ton ładny i ciepły, jest filarem orkiestry i nadaje jej barwę. Również waltornie dobrze stroją.

Druga część „Suity polskiej” Żeleńskiego wypadła ładnie i rytmicznie.

Wreszcie zasłona idzie znowu w górę — estrada pełna. To ogromna orkiestra krakowska pod batutą p. Ferdynanda Gemrota.

Świetnie brzmi „Marsz Pretorjanów” z oratorium „Quo vadis” Nowowiejskiego! Idą zbrojne hufce aż ziemia dudni. Grzmia fanfary.

Pierwsza nagroda pewna! Oklaskom niema końca. Prezes dyrekcyj krakowskiej triumfuje.

Krótką naradą jury i ogłoszenie wyników. P. minister komunikacji osobiście wręcza nagrody i dyplomy.

Pierwsza nagroda — buława złota — orkiestra krakowska.

Druga nagroda — buława srebrna — orkiestra poznańska.

Trzecia nagroda — buława oksydowana — orkiestra katowicka.

Czwarta nagroda — srebrna trąbka — orkiestra warszawska.

Dyplomy uczestnictwa otrzymały orkiestry: stanisławowska, radomska, lwowska i wileńska.

Vivat sequens!

Prof. Dr. SEWERYN BARBAG (Lwów).

## SZTUKA i WIEDZA MUZYCZNA.

(Dokończenie)

Wykonawca powinien więc również poznać maszynę sztuki kompozytorskiej, jeśli ma uwidocznić każdy składnik wykonywanego utworu oraz ich współdziałanie w jednolitej formie. Niestety jeszcze istnieją wykonawcy podobni do budowniczych, którzy wprawdzie wszystko złożą, lecz planów architektury nie rozumieją. Tego rodzaju instynktowne podejście do kompozycji muzycznej jest możliwe tylko przez naśladowanie innych wykonawców t. zn. przez osłuchanie przy pomocy pamięci, i ogólnej dyspozycji muzycznej, będącej warunkiem niezbędnym poczynania każdego muzyka. Wzorowi i oryginalni wykonawcy byli zwykle wzorowymi i oryginalnymi kompozytorami, wyliczenie ich wszystkich zbyt wiele pochłonięłoby czasu, nazwiska ich są zresztą głośne w historii. Wybitni wykonawcy, którzy kompozyto-

rami nie byli lub nie są — należą raczej do wyjątków; ale i ci, którzy nie tworzą, muszą poznać istotę kompozycji, jeśli ich ambicje nie sięgają tylko do poziomu mniej lub więcej sprawnego rzemiosła. Instrumentaliści, a przede wszystkim kapelmistrzowie (nie mniej wszyscy praktycy) mają artystyczny obowiązek zapoznać się dokładnie z innym jeszcze odłamem wiedzy muzycznej, imponującej ogromem przedmiotowego terenu, mianowicie historią form i stylów różnych epok, gdyż znajomość ich ułatwia znacznie wydobycie właściwego charakteru dźwiękowego z dzieł wiekami od siebie oddległych. Z tego powodu nie tylko na uniwersytecie, gdzie historię muzyki kultywuje się specjalnie, ale i w praktycznych szkołach muzycznych jest historyczne szkolenie wszystkich adeptów jednym z bezwzględnych nakazów



pedagogiki. Poza tem wyłącznie gruntowne studjum historii muzyki umożliwia zrozumienie niekiedy bardzo zawiłych związków ewolucyjnych, wiodących do muzyki teraźniejszości. Wszak historia obejmuje wszystkie działy sztuki i wiedzy muzycznej, ponieważ metodzie badania historycznego podlega każde zjawisko praktyczne i teoretyczne; każde z nich — nawet pozornie znikome — posiada swą wielowiekową przeszłość. Obok kompozycji i sztuki wykonawczej wypada uwzględnić jeszcze dwie inne dziedziny praktyki muzycznej o doniosłym znaczeniu społecznym; są niemi krytyka i pedagogika. Praca krytyka muzycznego — jak i w każdej innej sztuce — streszcza się w skrajnie rzeczowym i możliwie obiektywnym wyznaczaniu istotnych wartości muzycznych w zakresie każdej formy i każdego stylu z szczególnem uwypięciem historycznych znamion epoki, i etnograficznego tła w czasie powstania omawianej kompozycji. Nie wystarczy tu sąd, że to jest ładne lub złe, brzydkie lub dobre, gdyż takie opinie potrafi wydać rutynowany meloman. Wszelkie sądy powinien krytyk uzasadnić rzeczowo na podstawie fachowego opanowania wiedzy historycznej oraz wszystkich nauk odnoszących się do teorii kompozycji; niemniej obowiązuje rzeczywistego krytyka filozoficzne przygotowanie w zakresie estetyki i psychologii muzycznej, również poznanie socjologicznych założeń ogólnej muzycznej kultury. Jeśli zaś krytyk ma orzekać, tylko o wadach i zaletach instrumentalistów, śpiewaków i dyrygentów, powinien bezapelacyjnie znać technikę gry, śpiewu i dyrygentury nie powierzchownie, ale dokładnie. Trudno wymagać od krytyka, aby umiał grać na wszystkich instrumentach i śpiewać, ale musi wiedzieć, jakie są artystyczne możliwości instrumentów i głosu ludzkiego znać ich techniczne walory i braki, a sąd ujemny wymaga zawsze wskazania dokładnych przyczyn wadliwego wykonania. Krótko mówiąc krytyk ma operować szczegółami a nie ogólnikami. Krytyk i sprawozdawca prasowy nie zawsze są pojęciami jednoznaczni.

Pedagogika muzyczna przeżywa współcześnie

niewspółmierny w porównaniu z przeszłością etap rozwojowy dzięki specjalizacji w poszczególnych dyscyplinach, a równolegle z postępem psychologii doświadczalnej i rozbudową fundamentu naukowego, zdobywa dydaktyka i metodyka muzyczna nieznane dotąd coraz doskonalsze systemy nauczania w każdym dziale praktycznym i teoretycznym. Z powodu licznych zagadnień i nagromadzonych w ostatnich latach doświadczeń wymaga przekrój ogólnej pedagogiki muzycznej osobnego artykułu.

Krąg wiedzy muzycznej bynajmniej nie jest jeszcze zamknięty; wspomnę choćby o t. zw. muzykologii przyrodniczej, wyróżniającą 1) akustykę muzyczną, 2) mechanikę tonotwórczą zajmującą się zasadami budowy instrumentów muzycznych, 3) psychofizjologję wrażeń muzycznych i 4) etnografję porównawczą. Osobny dział stanowi znajdująca się w studjum początkowem systematyczna socjologia muzyki i ponad wszystkim filozofja muzyki. Artysta-praktyk może owocnie działać i bez znajomości wymienionych nauk. Sądzę jednak, że zapoznanie się z wszystkimi odgałęzieniami wiedzy muzycznej nie jest wyłącznym obowiązkiem specjalistów, ale w równej mierze wszystkich praktyków t. j. kompozytorów, wykonawców, pedagogów i krytyków. Ogólnego, ale wszechstronnego wykształcenia zawodowego domaga się artystyczne sumienie pełnowartościowego muzyka.

Starałem się w znacznym skrócie wykazać ścisły związek między sztuką praktyczną i wiedzą teoretyczną. Z praktyki wyłaniają się wszystkie rozważania i normy spekulatywne, które z czasem stają się podłożem późniejszej praktyki artystycznej. Sztuka i wiedza muzyczna to dwie emanacje tej samej istoty, jedna jest odzwierciedleniem drugiej. Sztuka jest wolą, wiedza rozumem. Dlatego praktyczne muzykowanie (zarówno w kompozycji i wykonaniu, jak w pedagogice i krytyce) pozbawione fundamentu odnośnej wiedzy — jest wolą bez rozumu i nazywa się dyletantyzmem. Natomiast wiedza muzyczna w zupełnem oderwaniu od praktyki jest rozumem bez woli, czyli artystycznym kalectwem.

WŁADYSŁAW FABRY (Warszawa).

## O RÓŻNYCH RODZAJACH DYRYGENTÓW.

(Ciąg dalszy).

VII.

Już sam program wskazywał na artystę nie-słuchanie solidnego, który nie usiłuje zjednywać sobie publiczność utworami ostatniej mody, lecz tylko swoją własną wartością, bez żadnej domieszki sensacyjności. Wypełniał go i „Don Juan” Straussa, koncert wiolonczelowy Haydna w wykonaniu Cassala i symfonia C-dur Brahmsa, którą osiągnął sukces największy”.

Od tego czasu upłynęło lat sześć i stanowisko Furtwänglera ugruntowało się jeszcze bardziej.

Z jego osobą łączy się kwestja dyrygowania

z pamięci, bez pomocy partytury. Roztrząsając kwestję dyrygowania, nie można pominąć jej milczeniem. W tej materji wypowiedział się Furtwängler na łamach „Muzyki” w r. 1928. Píše on: „Pełna ekspresji i wyrazu dramatycznego faktura wymagać będzie całkowitego wżycia się i najbezpośredniejszego zlania z ideą odtwarzaną; wykonywanie z pamięci jest tutaj postulatem zupełnie zrozumiałym. Natomiast w wypadkach, kiedy utwór ma charakter bardziej obiektywny, epiczny, narracyjny, zapamiętanie całej partytury niezawsze jest konieczne”. (Po-

przednio wskazuje na Bacha jako na typowego epika, uważając Beethovena za wybitnie dramatycznego kompozytora).

„Dyrygować z pamięci wszystko, bez wyjątku, należy — mojem zdaniem — do dziedziny rekordów sportowych i z prawdziwą sztuką ma niewiele wspólnego. A jednak — jak mnie wciąż uczy doświadczenie — wykonywanie z pamięci najgłębszych i najpotężniejszych dzieł naszej literatury muzycznej, jest jednak nieodzownym warunkiem doskonałej produkcji, niestety warunkiem, który staje się często przeszkodą nie do pokonania”.

Jak wiadomo z pamięci dyryguje również wielki Toscanini. Z wybitnych dyrygentów polskich jedynie Bronisław Wolfstal. W Filharmonii widzimy go często bez partytury zaś w Operze byliśmy świadkami naprawdę wspaniałej „Aidy” poprowadzonej z pamięci.

P. Wolfstal w rozmowie ze mną na ten temat oświadczył, że uważa osobiście dla siebie partyturę za wielką przeszkodę w dyrygowaniu. Ta leżąca przed nim książka przeszkadza mu. Swoją fenomenalną pamięć uważa za mieszaninę pamięci wzrokowej i słuchowej, ze znaczną przewagą na rzecz pamięci wzrokowej. Rozpoczynając dyrygowanie widzi najdokładniej wszystkie pochody głosów, każdą najmniejszą pauzę, każdy znak i ani na chwilę nie odczuwa żadnej obawy, by mógł coś zapomnieć lub zgubić się. Tej trwogi nie przeżywał nigdy. Uczy się partytury bardzo prędko, a gdy ją już obejmie, wówczas ma ją tak wysztychowaną na swej płycie mózgowej, że wczytywanie się w nią w czasie koncertu, czy opery, uważa za niepotrzebny balast, wpływający tylko z braku zaufania do swej pamięci muzycznej. Dyrygentów opierających się pod tym względem na pamięci wyłącznie słuchowej, nie posiłkowanej pamięcią wzrokową, uważa za znajdujących się w położeniu znacznie trudniejszym od siebie i twierdzi, że samego słuchowego wyuczenia się partytury nie podjąłby się nigdy.

— A kiedy i w jaki sposób odkrył pan u siebie te zdolności? — zapytałem.

— W sposób bardzo zabawny — odpowiada p. Wolfstal. — Dyrygowałem po raz pierwszy „Mazepą” Münchheimera z pisanej partytury i doszedłszy, oczywiście w czasie przedstawienia, do jednego trudniejszego zespołu, zauważyłem nagle brak około 20 kart partytury. Nie stropiłem i nie dając tego po sobie poznać, dyrygowałem dalej z pamięci, przypominawszy sobie dokładnie wszystkie wyjścia i nie myląc się ani razu. Po skończeniu aktu okazało się, że ktoś te dwadzieścia kart wyrwał i włożył na sam spód. Temu wydarzeniu zawdzięczam, że nabrałem zaufania do swej pamięci muzycznej i od tego czasu zacząłem dyrygować z pamięci całe utwory. Krótko mówiąc, przypadek ułatwił mi mój zawód, gdyż dyrygowanie z pamięci uważam za wielkie ułatwienie.

Pozostawałaby jeszcze do omówienia bodaj w kilku zdaniach, pojawiająca się od czasu do czasu na łamach fachowej prasy kwestja „niewidzialnego dyrygenta”. Z artykułem tak zatytułowanym wystąpił przed trzema laty na łamach „Muzyki” znany skrzypek Robert Perutz.

Dowcipny ten artykuł, napisany z talentem rozpoczyna się od historii śmierci kompozytora Lully'ego, który nabawił się rzekomo zakażenia krwi wskutek uderzenia się w nogę palicą, która miała półtora metra (!) długości i stanowiła jego batutę... (wypadek ten miał nastąpić w czasie dyrygowania koncertem w obecności Ludwika XIV.)

Z treści całego artykułu przebija tendencja do wykazania, że supremacja dyrygentów w salach koncertowych jest szkodliwa dla rozwoju samej muzyki. „Po każdym koncercie Toscaniniego albo Stokowskiego — czytamy tam — słyszy się najbardziej przesadne zachwyty nad dyrygentem, podczas gdy zaledwie przelotnie omawia się wykonane dzieła”.

(Paweł Bekker w rozprawie p. t. „Das Operntheater” idzie jeszcze dalej, bo przypisuje przeżywany obecnie przez nas upadek opery supremacji dyrygentów w instytucjach operowych, przerostowi czynnika orkiestrowego nad czynnikiem śpiewaczym i innymi, z których składa się przedstawienie operowe).

(C. d. n.)

TOMASZ SZYFERS (Lwów).

## INSTRUMENTY PODHALA i HUCULSZCZYŃNY.

(Dokończenie).

Huculskie dudy mają ponadto kołeczek do zatykania „huka”, a to celem wyłączania go w czasie gry — czego u Podhalan się nie spotyka. Strój instrumentu jest dość różny, najczęściej w *A. B. C. D.* i *Es*. Skala dud wygląda następująco (jeżeli weźmiemy pod uwagę dudy w stroju *B*). Bąk: *B'* gajdzi-ca: *f, b, c', d', es', f, g'*.

Trąbita (huc. trembita) zwana przez górali także fujerą, składa się z dwu wydrążonych części drzewa świerkowego, sklejonych i związanych sznurkami (na Huculszczyźnie łykiem) i ściągniętych

żelaznemi skówkami. Używa się trąbity nieraz w miejscach basów. Trąbity góralskie są krótsze od huculskich. Te ostatnie dochodzą do 3 m. długości. Skala trąbity oparta na tonach naturalnych, sięga nieraz aż do 14 tonu harmonicznego. Grają na trąbitach na halach (połoninach) a także na pogrzebach i uroczystościach.

Oprócz opisanych już instrumentów, spotyka się w Tatrach i na Huculszczyźnie piszczałki jedno- i dwu- a nawet kilku-głosowe. Z jednogłosowych: huculskie sopiłka i fłojira obie z 6 otworami



bocznymi, o skali: *f, fis, a, h, c, d, e*; z dwugłosowymi: góralska piszczałka dubeltowa z dwoma kanalikami. Prawy z nich daje stale brzącający ton (zazwyczaj *d*) lewy z otworami bocznymi skalę melodji (*d, e, fis, g, a, h*). Kilkogłosową piszczałką jest *swyril huculski*, składający się z szeregu trzcinowych piszczałek bez otworów bocznych (różnej długości), umocowanych na wspólnej podstawie.

Dyr. JULIUSZ ADAMSKI (Rohatyn)

## DOKSZTAŁCAJĄCE KURSA KAPELMISTRZOWSKIE

6-cio tygodniowe, przerabiają całoroczny program nauk.

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

L. dz. 603.

## CZYNNIK RASOWY I NARODOWOŚCIOWY W MUZYCE.

(Ciąg dalszy).

### VIII.

Dworzak, podobnie jak Smetana, miał przeciw sobie gwałtowną opozycję silnie panujących wpływów niemieckich i tradycji historycznej, a mimo to jednak kroczył śmiało drogą wytkniętą przez swego mistrza. I chociaż ulegał wpływom nowych form muzycznych i skierował się od dawnej opery ku muzycznemu dramatowi („Dymitr” — „Czart i kaczka” — „Rusalka”) a potem ku programowej muzyce instrumentalnej i baśniom symfonicznym, to przecież nie zatracił ducha swoistości narodowej.

Była to jednakże inna indywidualność niż Smetana, nie tak wszechstronna i nie tak jednolita i artystycznie skonsolidowana, lecz silnie skłaniająca się ku wpływom formalnym obcych wielkości muzycznych. I jak początkowo uległ wpływom Wagnera, tak później przejął się muzyką Brahmsa a na schyłku żywota stał się entuzjastycznym wielbicielem Liszta („...Co rzekł P. Jezus a napisał Liszt jest świętą prawdą!...” — on, który przed pół wiekiem nazwał Smetanę jedynym swoim mistrzem).

W dążeniach swoich artystycznych wyszedł z muzyki narodowej a doszedł do mglistych pojęć muzyki słowiańskiej, do rasowego panslawizmu muzycznego („Slovencka suita”), którego realizacja doprowadziła go do egzotyizmu.

Jirak nazywa go słusznie „...koniecznym uzupełnieniem historycznym Smetany w gałęziach, w których Smetana już nie mógł sam tworzyć” (Muzyka 1926-Nr.2).

Faktem jest niezaprzeczonym, że zachwyt ogólny, jaki później jego kompozycje wywołały w świecie muzycznym, znalazły swoje źródło w silnym wpływie Smetany, który bezsprzecznie stał się ojcem duchowym całej tej generacji.

Ostatni w tej trójcy narodowej, najmłodszy zarazem, to Zdenko Fibich (1850—1900) poza Czechosłowacją prawie nieznany a w swojej ojczyźnie długo niedoceniany.

Wśród młodszej generacji czeskiego świata muzycznego wybija się na pierwsze miejsce jako wybitna indywidualność o wszechstronnej wiedzy muzycznej, głębokiem uczuciu i bogactwie harmoniki rodzimej. Po śmierci Smetany zajmuje osamotnione stanowisko w muzyce czeskiej i powoli zdobywa uznanie u swoich. Po pierwszej nieudanej, młodzieńczej próbie zdolności jego dramatycznych („Buko-

win” 1870), po której w dziesięć lat później pojawiła się na deskach teatralnych dojrzała sztuka operowa „Blanik” w r. 1883 na otwarcie praskiego „Narodního divadla”, — przedłożył jako współzawodnik operowy swoją „Oblubienicę Messeńską” w duchu zasad Wagnera, która w szeregu czeskich dzieł scenicznych stanęła najbliższej muzycznego dramatu.

W instrumentalnej muzyce uległ silnemu wpływowi Schumanna: (fortepianowe utwory, tria, pieśni, symfoniczne baśnie np. „Zabój a Sławoj”, „Toman a leśni panna”), lecz niebawem zaczął się zwracać ku własnej indywidualności (symfoniczne baśnie jak „Vesna”, chóralki utwór: „Jarní romance”, melodramat: „Vodník”, „Stědý Vecer” i w pieśniach). Oparwszy się na narodowej muzyce wstąpił w ślady Smetany i wydobył ze siebie subtelne odcienie swoistej melodyki. Dojrzałość duchową wykazuje uwerturna do tekstu Vrchlickiego, do komicznej opery pt.: „Noc na Karlstynie” i wreszcie trylogia „Hippodamija”, wystawiona w Pradze 1893, która stanowi w dziejach muzyki czeskiej epokę.

Fibich indywidualnością przypomina raczej Smetanę, niż Dworzaka, nie tak nastrojony na nutę ludową jak tamci. Jako narodowy muzyk czeski wnosi do własnych utworów subiektywizm, psychologiczną głębię, odtwarza wewnętrzne własne przeżycia, nie daje obrazów zbiorowej duszy narodu czeskiego, lecz losy i wzmagania jednostek w walce z nieubłaganym przeznaczeniem. W ostatniej operze „Upadek Arkuna”, kreśli znowu wypadki, osnute na minionych dziejach swego narodu.

Każdy z tych trzech przewodców narodowego ruchu muzycznego w Czechach, kroczy własną drogą, prowadzi muzykę rodzimą ku sukcesom w kraju i zagranicą a razem stanowią okres klasyczny w dziejach muzyki czeskiej.

Wspomnieć wypada jeszcze szereg współczesnych, którzy pielęgnowali w duchu tej trójcy ideały muzyki rodzimej, przyczyniając się do ugruntowania rasowych czynników dźwiękowych w muzyce swego narodu.

Współczesny Fibichowi: Karol Bendl (ur. 1838), Paryżanin, konserwatysta w muzyce, staroromantyk o barwach Mendelssohnowskich, a zarazem zwolennik nowszej romantyki połączonej z wytwor-

nością francuskiego „esprit”, wykazuje fizjognomję muzyczną spowinowaconą z innymi mistrzami zagranicy obok pewnych niezmiennych rysów rodzimych. Po powrocie do kraju (około r. 1881) można zauważyć w jego utworach pewien zwrot do kierunku polifonicznego i nawrót do nuty narodowej np. w jego pieśniach.

Znikają z jego utworów konwencjonalizmy i melizmy dawniejsze, górujące dawniej w jego twórczości. Pojawia się w stylu polifonicznym napisany utwór pt. „Szczodry dzień” (Boże Narodzenie) na mieszały chór, solę i orkiestrę, wykonany w Pradze w r. 1886. Te cechy wykazuje komiczna opera pt.: „Karel Škreta” z r. 1883 w przeciwstawieniu do pierwszej jego opery: „Lejla”, której cechami są młodzieńcza fantazja, oryentalizm, egzotyczna melodyka. W podobnym stylu są pisane: „Jihoslovanska rhapsodie” (jugosłowiańska r.), opera: „Czernohorci” i utwór chóralny pt. „Hebrejska elegja”.

W następnych latach dał się odczuć epokowy wpływ Smetany, który poruszył wszystkie twórcze umysły muzyczne w Czechach bez względu na kierunek i styl i Bendl właśnie najlepszą rzecz, swój „Szczodry dzień”, dedykował pamięci Smetany owego wodza duchowego współczesnych.

Z dramatycznych jego prac na wzmiankę zasługuje komiczna opera, ożywiona zdrowym humorem i duchem narodowym pt.: „Stary żenich” (stary kawaler) z r. 1883, oraz druga opera: „Bretislav a Jitka”.

Bendl z zamiłowaniem i powodzeniem kultywował muzykę chóralną, zwłaszcza tzw. przez niego

„sborove sceny” tj. dialogizowane baśnie w formie baladowej z zastosowaniem chóru, solistów i orkiestry, rodzaj nowoczesnego świeckiego oratorium. Należą tu znany nam już „Szczodry dzień”, „Smrt Prokopa Velkého”, „Po bitvě Belohorské”, „Zpevil nad vodami” i „Švanda dudák” (Dudziarz). Ten sam rozlewny liryzm, jemu właściwy, silnie się uwydatnił w jego pieśniach narodowych, które zyskał sobie popularność w Czechach. Zważywszy, że był to okres dziejów zaborczych, kiedy pieśń chóralna była źródłem nastrojów patriotycznych, duchowym łącznikiem mas i środkiem uświadczenia narodowego, gdzie rasa i dusza narodu najgłębiej przemawiała, — a łatwo zrozumiemy, że chóry jego, pełne melodyjności swojskiej świeżego powabu dźwiękowego, młodzieńczego zapału i entuzjazmu patriotycznego, były wprost rozchwytywane przez czeskie związki śpiewacze.

Z okazji zjazdu chórów słowiańskich w Pradze napisał Bendl swoje „Trojlistki narodnich písni” dla mieszałych chórów czeskich, rodzaj wieńca pieśni, najlepsze z jego utworów chóralnych, którym zasłużył się jako propagator idei panslawistycznej a w szczególności kultu muzyki swojskiej.

C. d. n.

#### KONKURS KOMPOZYTORSKI „ORKIESTRY”.

Redakcja uprosiła do jury W. Panów:  
kpt. kplm. Marjana Dorożyńskiego,  
ppułk. kplm. Jana Mackiewicza,  
prof. Jana Maklakiewicza,  
prof. Stanisława Niewiadomskiego,  
mjr. kplm. Stefana Śledzińskiego.

Posiedzenie jury odbędzie się z końcem maja br.

## PRZEWODNIK ORKIESTRY

### JAK ĆWICZYĆ NA SAKSOFONIE.

Niniejszem podajemy cały szereg uwag ujętych wyraźnie i precyzyjnie, a dotyczące najważniejszych problemów gry na saksofonie.

Przedewszystkiem gracz musi rozporządzać trzema podstawowymi elementami. A to są:

1. Dobry, wysokowartościowy instrument,
2. ustnik, który umożliwia grającemu wraz z
3. stroikiem (listkiem) o odpowiedniej grubości wywołać najlepsze naturalne tony bez nadmiernego użycia siły przy dmuchaniu.

Im lepszy instrument i ustnik, tem lepszy rezultat. Oczywiście najważniejszym czynnikiem jest sam grający.

Studja, które mają znaczenie podstawowe dadzą się podzielić na cztery grupy, a mianowicie:

1. oddech,
2. dmuchanie,
3. układ ust,
4. ćwiczenie tonów.

Zwykle mówi się wprzód o układzie ust; normalnie od tego zaczyna się nauka. Uważamy jednak, iż

ważniejszem jest, by wprzód opanować oddech. Ćwiczenia oddechowe należy wykonywać zawsze stojąco.

#### Ćwiczenia oddechowe.

Uderzać nogą o ziemię z szybkością jedno uderzenie na sekundę lub postawić głośno bijący zegar. Głęboko i szybko wdychiwać (wciągać powietrze) przez jedną sekundę. Wydychiwać (wypuszczać powietrze) przez dwie sekundy. To ćwiczenie w pierwszym dniu wykonać przez pół godziny. Na drugi dzień powtórzyć z małą zmianą: wdychiwać przez sekundę, wydychiwać przez trzy sekundy. Na trzeci dzień: wdychiwać przez jedną sekundę, z wydechem zaś czekać cztery sekundy. Przy kontynuowaniu tego systemu uzyskamy w ósmym dniu osiem sekund jako czas wydechu. A wdech nieśmie trwać dłużej niż jedna sekunda. Gdy ćwiczenie to nie sprawia uczniowi już większych trudności, wówczas można go uważać za dostatecznie przygotowanego do właściwego studjum. Sądzę, iż po pierwszym tygodniu można ćwiczenia oddechowe ograniczyć do kwadransa



tygodniowo. Nie istnieje żadne niebezpieczeństwo przemęczenia płuc, gdyż są wypełnione tylko do  $\frac{2}{3}$  objętości. Kłaść należy silny nacisk na ćwiczenia oddechowe, gdyż one wybornie przygotowują fizycznie grającego. Musi on potrafić przez zapasy powietrza dobrze wydobyć z instrumentu każdą pojedynczą nutę.

### Gra na saksofonie.

Przy wytworzeniu szczególnie i możliwie szerokiego tonu, zależy wszystko od sposobu wdmuchiwania powietrza do instrumentu. Prawdziwy klarncista — gdy gra na saksofonie i ma dobry układ ust — wydobędzie bardzo chude tony. Główny powód tego leży w tem, że powietrze przechodzi z krtani, lub z piersi. Dla klarnetu, który mało zużywa powietrza jest to odpowiednie. Saksofon jednak potrzebuje istotnie większego prądu powietrza niż klarnet. Ażeby to stwierdzić wystarczy poprosić trombecistę, by zagrał na suzafonie tą samą metodą, jaką gra na trąbce. Okaze się, że rezultat jego trudów będzie bardzo skromny, a obszar tonów przez niego wydobytych szczupły. Sposób dmuchania musi być taki, by wywoływał wrażenie, iż ton zostaje wywołany przez prąd powietrza z dolnych partij ciała.

### Ćwiczenia w szeptaniu.

Ażeby się przekonać, iż powietrze zostaje przez partje brzuszne wypierane w górę, należy głośno wyszeptać słowo „Huh”. Tak wytworzony prąd powietrza dłużej wytrzymać, musimy rurę powietrzną otworzyć wedle możliwości. Ćwiczenia i eksperymenty szeptania wpraw przeprowadzać bez instrumentu.

### Ustnik saksofonu.

Dziób ustnika należy aż do dwóch trzecich części wsunąć do ust. Zęby przednie powinny spoczywać na ustniku, by wykonać nacisk dla tonów wysokich. Dolna warga spoczywa całkiem lekko nad dolnymi zębami, by uzyskać pewną, lecz miękką podstawę dla stroika. Następnie należy wargi silnie wokół ustnika przymknąć, jednak uważać, by krawędzi stroika nie przycisnąć. Ponieważ praktycznie dla wytworzenia tonów niskich i średnich nacisk zębów jest niepotrzebny, muszą wargi całkiem równomiernie otoczyć zarówno stroik i ustnik. Nacisk ma być równomiernie rozdzielony podobnie jak u gumowego pierścienia ubranego na palec. Ten równomierny nacisk i największa czułość osiąga środek warg. Nie powinno się więc trzymać ustnika w kącie ust. Wielu czyni to, bo bolała ich warga dolna. Pochodzi to stąd, iż ostre zęby dolne czasem ranią nieco wargę.

### Ćwiczenia tonowe — najważniejsze.

Sam fakt, iż jakiś muzyk posiada najlepszy instrument i potrafi dobrze dmuchać, nie stwarza jeszcze wcale dobrego saksofonisty. Najlepszy samochód wyścigowy z dobrą oliwą i benzyną nie stwarza jeszcze rekordu, jeżeli go się źle prowadzi. Tak samo się ma rzecz z tonem. Muzyczne uczucie saksofonisty leży w tonie. Jestem święcie przekonany, iż bardziej uczuciowy saksofonista będzie

również miał sympatyczniejszy ton. To jest bardzo ważne, jeżeli się uwzględni, iż ciepły uczuciowy ton jest właśnie charakterystyczną cechą saksofonu. Każdy ma pewien swoisty ton, który się istotnie różni od drugiego. Bez względu na to, czy on jest dobry czy zły: można go z całą pewnością poprawić. Musimy szukać takich ćwiczeń, które umożliwiają kontrolę tonu. A więc również t. zw. *wibrato*. Pomijając wyborne ćwiczenia praktyczne: Wilkinsohn: *Modern Rhythmic Studies*; Wiedoeft: *Modern Saxophone Etudes* (2 zes.); Christensen: *Instruction Book for Jazz on the Saxophone*, polecam jeszcze następujące ćwiczenia: Wziąć ustnik do ust, tak by leżał na dolnej wardze, następnie przez kąciki ust tak głęboko wdychiwać jak dalece można bez zmęczenia, jednakowoż aż do możliwie wypełnionych płuc. Późem dmuchać w ustnik *pianissimo*, co raz silniej, aż do osiągnięcia *forte*. W tym czasie mają płuca być wypróżnione do połowy. Bez przerwy dmuchamy dalej co raz słabiej, aż do *pianissima*, tak by przy końcu w płucach nie było już wogóle powietrza. I tak z biegiem czasu zdobędziemy podstawy nieodzowne dla dobrego saksofonisty.

Redakcja „ORKIESTRY” przeprasza, iż w obecnym numerze ze względów technicznych musiała opuścić wszystkie artykuły z przykładami nutowymi. Stoi to w związku ze zmianą drukarni. Zamówione czcionki nutowe nadejdą w pierwszych dniach czerwca, tak, iż mamy nadzieję kontynuowania przerwanych cykli w następnym numerze.

### NOWY MODEL KOHLENTA SOLOWEGO SAKSOFONU ALTO E.J.

WSPANIAŁA PIĘKNOŚĆ DZWIĘKÓW.  
NAJDOKŁADNIEJSZY STROJ Oraz  
NAJLEPSZE ZADZIAŁANIE WE WSZYSTKICH REGISTRACH.  
NIEDOSIĄGNIJONY WYGODNY  
UKŁAD KLAP.  
NAJLEPSZE FUNKCJONOWANIE  
SYSTEMU KLAPOWEGO.

INSTRUMENT  
DLA NAJWY-  
BREDNIEJSZE-  
GO I NAJBAR-  
DZIEJ WYMA-  
GAJĄCEGO  
ARTYSTY.

CENY  
ŚCIŚLE FABRYCZNE.  
DOGODNE  
WARUNKI SPŁATY.

V. KOHLENTA SYNOWIE  
GRASLITZ

ŚRUBA DO  
REGULOWANIA  
STROJU

KORPUS I NAJADKI  
Z JEDNEGO KAWAŁKA  
OBKŁADANE BRZEGI  
DZWIĘKOWE.

PRZEDSTAWICIELSTWO NA POLSKĘ  
JÓZEF NEGER PRZEMYŚL, ŚMÓLKI 11

## Rozmaitości.

EMIL MŁYNARSKI.

Laureat miasta Warszawy opowiedział bieg swej kariery w bardzo interesujący sposób w miesięczniku „Overtones”, redagowanym przez filadelfijską fundację Curtis Institute, gdzie dyr. Młynarski był dyrygentem w r. 1930/1.

Oto wyciąg, który zacieka z pewnością naszych P. T. Czytelników.

„Niełatwo sięgnąć pamięcią — poprzez sześć dziesiątków lat wstecz do moich pierwszych wrażeń z początkiem lat 1878-tych w małym miasteczku na Wschodzie Polski i dokładnie powiedzieć, jakie okoliczności skłoniły mnie ku karierze muzycznej. Otoczenie ma zawsze przemożny wpływ, a w naszym kresowym miasteczku matka moja, znakomita pianistka ześrodkowała w domu naszym ożywione centrum muzyczne. Zwykle spostrzeżenia, jakie robią życzliwi rodzice, uważając je za „oznaki powołania” ich dzieci, robiono i o mnie. Jednak poza zwykłymi objawami, że jako mały chłopiec wolałem zostawać w domu, zaczajony pod fortepianem podczas gry mojej matki i nasycać w ten sposób swój głód muzyczny, poza innymi jeszcze „wzruszającymi” scenami, jeden mały epizod zrobił wielkie wrażenie na mej rodzinie, kiedy mianowicie zadziwiłem obecnych, twierdząc, że blisko naszego domu przechodzący pociąg gwizdał nutę G. Wkrótce potem brałem lekcje gry na skrzypcach u skrzypka-amatora z sąsiedztwa i wzięwszy czterdzieści lekcji, potrafiłem już zagrać koncert Bériota na pierwszym mym występie miejscowym. Następnym etapem i początkiem prawdziwej mojej nauki było wstąpienie do petersburskiego Konserwatorium, gdzie Leopold Auer był wówczas głową klasy skrzypcowej a Antoni Rubinstein wkrótce potem został dyrektorem uczelni.

Przez trzy lata studjowałem naukę gry skrzypcowej pod Boehmem i kompozycji pod Ljadowem. Z dumą zrozumiem wspominać zainteresowanie, jakie Rubinstein okazał mym studjum nad kompozycją. Udało mi się wejść do grona studentów utalentowanych, zwolnionych od opłaty. Poza studjami muzycznymi odbywałem naukę gimnazjalną, której dobre postępy były warunkiem pierwszego dyplomu w Konserwatorium. W czasie tych dziesięcioletnich studiów przeżyłem niezapomniane wrażenie występu H. v. Bülova, który dyrygował orkiestrą T-wa Muzycznego. Kilku, w nauce posuniętych uczniów otrzymało pozwolenie uczestniczenia w próbach i koncertach. Temu wrażeniu przypisuję obudzenie się mojej ambicji zostania dyrygentem, życzenia, które wówczas niestety miało niewiele widoków realizacji.

Mając lat około dwudziestu zostałem włączony do grupy pierwszych skrzypiec orkiestry, zorganizowanej przez Antoniego Rubinsteina, zespołu, który dla braku funduszy istnieć miał tylko przez przeciąg trzech pamiętnych dla mnie lat. Innym ważnym epizodem mojego pobytu petersburskiego był zaszczyt grywania jako drugie skrzypce w kwartecie smyczkowym Auera, w zespole, który wówczas miał rozgłos europejski. Także trio wielkich muzyków jak Rubinstein, Bülov i Auer miało ogromny wpływ na kształtowanie się mego talentu. Również świetne dzieła Czajkowskiego i koncerty Bielajewa podniecały potężnie mój zapal studencki.

Pragnąłem poznać świat — więc spędziłem następne lata w Londynie i Berlinie, gdzie przeszedłem pierwsze zachwyty pod wpływem muzyki wagnerowskiej i byłem pod wrażeniem Józefa Joachima. Posada profesora skrzypiec i dyrygenta orkiestry symfonicznej skierowała mnie następnie do Odessy, gdzie złożyłem dobry kwartet smyczkowy i skomponowałem mój koncert skrzypcowy, który od sędziów — byli między nimi Nikisch i Reinecke — otrzymał nagrodę im. Paderewskiego. W kilka lat później przy pierwszym wykonaniu tego koncertu w Petersburgu, prowadził orkiestrę a part solowy wykonał prof. Auer.

Ambicją moja wejścia w skład dyrygentów Opery warszawskiej skierowała mnie ku pierwszemu rzeczywistemu ważnemu stanowisku w mojej karierze. W tych czasach warunki polityczne oddawały pierwszeństwo dyrygentom włoskim z pominięciem polskich i rosyjskich. Podtrzymując w takiej sytuacji moje starania, uzyskałem wreszcie pozwolenie dyrygowania przedstawieniem „Carmen”, opery, którą na szczęście znałem dobrze. Okoliczności, wśród których odbyło się to przedstawienie, nie były pomyślne, gdyż primadonna nie uważała, aby próba tak dobrze znanego dzieła była potrzebna. Jednak szczęście sprzyjało mi i zażądano ode mnie dyrygowania na przedstawieniu.

Wypadki lat następnych były mniej ciekawe, więc

przechodzę nad nimi. Z powstaniem Filharmonii warszawskiej otworzyła się możliwość rozwoju orkiestry symfonicznej, której poświęciłem się wnet zupełnie. Później miałem zaszczyt objęcia stanowiska dyrektora Konserwatorium Warszawskiego. Występy kapelmistrzowskie w Moskwie, Petersburgu, Londynie i Paryżu poprzedziły moje objęcie kierownictwa Szkockiej orkiestry w Glasgowie i Edinburghu oraz Stowarzyszenia Chóralno-Orkiestrowego w Glasgowie. W tym okresie dyrygowałem wspólnie z Th. Beecham'em i Edw. Elgarem na festwalu muzyki angielskiej, w r. 1915-m. Po wojnie objąłem dyrekturę Opery i Konserwatorium w Warszawie, gdzie nareszcie polskie tradycje otrzymały gruntowną podstawę. Wśród tych zajęć wielokrotnie występowałem za granicą, zaproszony przez orkiestrę w Wiedniu, Berlinie, Paryżu, Pradze, Kopenhadze i Bukareszcie.

Obrawszy karierę dyrygenta objazdowego, oczywiście nie zawahałem się odwiedzić Stanów Zjednoczonych Ameryki, tak ruchliwych w swej rozbudowie, tak ochoczo odnoszących się do nowej muzyki i tak pełnych nieustającego rozmachu dynamicznego. Nic dziwnego, że po tylu podróżach odnalazłem w Curtis Institute mego dawnego nauczyciela, prof. Auera. Odnalazłem też tu moje dwie wielkie namiętności: Operę, tętniącą dramatem i muzyką, i Symfoniczną Orkiestrę — o niezmiernych możliwościach w zakresie sztuki najszlachetniejszej i najczystszej.

NA  STRUNACH

# PIRASTRO

grają od czasów PAGANINIEGO  
najwybitniejsi artyści światowej sławy

### Muzyka i sport.

Muzyka i sport mają wiele wspólnego, są jednak pod wieloma względami przeciwieństwami. Omówimy wpiery przeciwieństwa. Muzyka posiada jak każda sztuka wartość bezwzględna, t. zn. że zawiera ona sama w sobie wartość i nie może być rozpatrzona „ze względu na coś innego”. Muzyka jako zwykły środek wpływania na takt i rytm tańca nie jest muzyką we właściwym tego słowa znaczeniu. Że taniec i sport, albo raczej taniec i ćwiczenia cielesne pozostają ze sobą w ścisłym związku i tem samem istnieje ścisły związek między muzyką a ćwiczeniami cielesnymi — na to nie zwrócimy specjalnej uwagi, zwłaszcza, że sport i taniec są jednak czemś różnym.

Mamy oczywiście na myśli muzykę w wyższym znaczeniu i wątpimy, czy muzyka i sport mają ze sobą coś wspólnego. Są one przeciwieństwami w tym sensie, że sport ma w sobie coś zewnętrznego — na zewnątrz działającego, podczas, gdy muzyka przedstawia dziedziny życia wewnętrznego.

Muzyka zawsze przyczynia się do duchowego uszlachetnienia i pogłębienia człowieka, ponieważ z natury rzeczy posiada coś ku wnętrzu zwróconego, pogłębiającego. Sport natomiast jest po części powierzchownością — działaniem z wewnątrz na zewnątrz. Muzyka jest więc skupianiem się, sport zaś wstawianiem wszystkich sił, najwyższą aktywnością.

A jednak tak muzyka jak i sport mogą duchowo powiedzieć raczej etycznie wychowawczo oddziaływać, ponieważ prowadzą do wyzwolenia się człowieka, do odkrycia siebie samego do prawdziwości własnego istnienia i pragnienia.

Musimy wprowadzić pojęcie, które będzie poniekąd miarodajnym w rozumieniu istoty sportu i muzyki a jest niem skurcz i rozluźnienie. Istotą rytmu jest to, że kształtuje on wszystkie formy ruchowe i nic nie można mu przeciwstawić. Bez rytmu niema muzyki — bez rytmu niema też sportu.

Zadziwi nas okoliczność, że sport jest tak silnie związany z rytmem. Wierzyć jesteśmy skłonni, iż wypadek ten zachodzi najwyżej w tańcu. Sportowiec bez poczucia rytmu zawsze pozostanie partaczem. Wielu takich sportowców, biedzi się rozpaczliwie nad udoskonaleniem swych wyczynów, nie dysponują oni jednak owym rozluźnieniem, wyzwoleniem siebie samego, które są konieczne do wykonania prawdziwych wyczynów, gdyż wyczyn sportowy jest możliwy tylko wtedy, jeśli wszystkie siły ciała nastawione są



w jednym kierunku i w ciebie nie pozostaje ani jedna część, która stawia opór, przeciwstawia się ruchom, tłumi je i nie dopuszcza do zupełnego działania. Jest więc rzeczą jasną, iż muzyka, jako czynnik wzmacniający poczucie rytmu stanowi dla sportu dziedzinę, którą sportowiec powinien się zajmować o ile możliwości jak najczęściej.

Nam Europejczykom w przeciwieństwie do hindusów i ludów prymitywnych w większej mierze trzeba owego rozluźnienia, bośmy się bardziej oddalili od przyrody. Ruchy hindusa, mieszkańca wyspy Bali są harmoniczniejsze, rytmiczniejsze, luźniejsze aniżeli ruchy Europejczyka. Gdyby ludy prymitywne nie mieszkaly przeważnie w strefach południowych, które z natury rzeczy wytwarzają rasy o słabszych mięśniach, przewyższałyby nas Europejczyków w sporcie znacznie. (W hokeju, gdzie nie rozstrzyga siła lecz zręczność, hindusi są mistrzami świata.)

Co się tyczy narodów zamieszkujących północne strefy, a mianowicie Indian, Finów i Japończyków — to musimy często, zwłaszcza w lekkoatletyce, uznać wyższość sportową tych ras. Z drugiej strony zapewne i Europejczyk może osiągnąć silniejszą naturalność, poczucie rytmiki, zupełne rozluźnienie i odprężenie. A gdzieś to osiągnęli tam nasze wyczyny sportowe należały do najlepszych świata.

Przypatrzymy się biegowi takiego Ladonmégue'a, Körniga, albo Jonath'a, a zrozumiemy co oznacza owo rozluźnienie i rytm ciała, które stanowią podłoże do wielkich wyczynów.

Możemy zatem stwierdzić, że człowiek muzyczny, i sportowiec muszą mieć tę samą dyspozycję zasadniczą a mianowicie: poczucie rytmu.

Poruszymy jeszcze kilka specjalnych zagadnień czy zapal sportowy dzisiejszej młodzieży jest przyczyną upadku pielęgnowania muzyki domowej i muzykowania wogóle? Na to pytanie odpowiedzieć musimy potakująco. Wina nie tkwi w sporcie, ostateczna przyczyna zapału dla sportu jest zjawiskiem czasu: dążenie do, wydostania się z ciasnej sfery pożyteczności (dnia powszedniego), wyzwolenia się z pod mechanizacji naszej epoki, która zabija wszelką indywidualność — a w sporcie znajduje biegun przeciwny. Strona zewnętrzna silniej wpada w oko bardziej pociąga, niż to co zwraca się ku wnętrzu — jak to czyni muzyka. To nie wyklucza jednak, że nawet i ta rozentuzjasmowana dla sportu młodzież dąży i dochodzi do pogłębienia i może właśnie w sporcie przeżywa ona głębię i przez rozluźnienie, przeżycie rytmu, przyrody i własnego ciała dociera do najwyższego, do muzyki.

Co się tyczy traktowania muzyki w sporcie, zupełnie błędem jest stosowanie muzyki wojskowej marszowej. Ćwiczenia gimnastyczne i sport pozostają ze sobą w stosunku przeciwieństwa. Gimnastyka jest raczej czymś według taktu mechanicznym, maszynowym, sport zaś jest wyswobodzeniem, rozluźnieniem, rytmiką. Muzyka marszowa i silnie akcentująca takt, jest dla sportu zupełnie obcą w przeciwieństwie do gimnastyki. Zauważono to już przy wyborze muzyki gimnastycznej i starano się poczynić pewne zmiany.

Oprócz wspólnej fizjologicznej i psychologicznej podstawy sportu i muzyki — mają sport i muzyka jeszcze coś wspólnego, mianowicie — to co jest wspólne wszystkim sztukom: dążenie do piękności. Bez owego dążenia do piękności starożytni Grecy nie byłiby doszli do związanego ze sztuką sportu — a także i nasza epoka nie uważałaby za mało znaczące wszystkie wybujałości sportu wobec zasadniczego tonu, dążenia do harmonji, wolności i piękności.

## UŚMIECH „ORKIESTRY”.

Rossini i Wagner.

Dwa wiekłe nazwiska: Rossini i Wagner. Obaj nie lubili się wzajemnie. Szczególnie Rossini Wagnera. Lecz obydwaj woleli zły pokój, niż dobrą kłótnię. Rzadko bardzo wpływały na wierzch istotne uczucia.

Pewnego razu u Rossiniego był proszony obiad. Wesół nastrój i miłą pogawędkę w salonie przerwał raptownie nieprawdopodobny hałas, pochodzący z kuchni. Jakiś brzęk, dudnienie i trzask przeraziły zebrane licznie towarzystwo.

— Corpore de Dio! — krzyknął Rossini — kto u mnie gra Tannhäusera?

Okazało się, że kucharka rozbiła cały serwis.

Gdy „przyjaciele” opowiedzieli Wagnerowi o tej scenie, wielki kompozytor nigdy nie mógł wybaczyć tej złośliwości znakomitemu autorowi „Cyrulika Sewilskiego”. (kz).

I to się zdarza.

(s) Rossiniego zaprosił pewien kompozytor na premierę swojej opery. Przy każdej nowej arji Ros-

sini wstawał i zdejmował kapelusz. Zdziwiony kompozytor pyta go o przyczynę, na co Rossini odpowiada: „Kłaniam się moim starym znajomym melodjom”.

### Ogłoszenie.

(s) Wczoraj wieczorem zgubiono na ulicy Nie-muzycznej całkiem nowy klucz wiolinowy. Uczciwy znalazca zechce odnieść do odnośnego referatu magistrackiego.

### Na koncercie.

(s) Widz na koncercie prosi dwie damy, które ciągle rozmawiają, aby zamilkły, gdyż on nic nie słyszy. Na to otrzymuje odpowiedź: „Nic pan nie potrzebuje słyszeć, gdyż mówimy o naszych prywatnych sprawach”.

### Spotkanie.

(s) Na ulicy spotykają się dwaj głusi.

— Dokąd idziesz?

— Na koncert.

— To szkoda. Bo ja idę na koncert, więc pozostajemy razem.

### Coś o konkursie szopenowskim.

(s) W salonie państwa Nowobogackich mówi się o konkursie. Gospodyni zabiera głos.

— A jednak niesprawiedliwie rozdzielono nagrody.

? ?

— Bo powinni byli przynajmniej jedną nagrodę zarezerwować dla tego Szopena.

## Ruch muzyczny w kraju.

### Warszawa.

Konkurs szopenowski do dzisiaj nie schodzi z ust ludzi interesujących się sztuką muzyczną i jej sprawami. Jest to najlepszym dowodem do jakiego stopnia zdołał on zająć ogół naszego społeczeństwa. Laureaci zagraniczni jeszcze do niedawna bawili w Polsce (12 maja grał jeszcze Imre Ungar na jubileuszu Teodora Lewaka, członka Filharmonji), a kwestja dalszych konkursów jest ciągle przedmiotem dyskusji między muzykami tutejszymi. Z drugiej strony frekwencja na koncerty Filharmonji osłabła, i tylko artyści tej sławy co Huberman umieli ściągnąć publiczność. W tym roku nawet tak świetny pianista jak Casadesus nie okazał się dostateczną atrakcją.

Bardzo ciekawy był koncert muzyki polskiej, pod dyрекcją Bierdiajewa. Wykonano oratorium Stanisława Kazury „Lot” i po raz pierwszy Witolda Maliszewskiego Koncert fortepianowy, nagrodzony na konkursie ostatnim Filharmonji. Utwór ten Maliszewskiego, wykonany doskonale przez J. Kaleckiego młodego pianistę, laureata szkoły im. Szopena, zyskał sobie uznanie ogólne, bo istotnie zaleca się szczerą inwencją, postępową, nader barwną harmonją, świetną orkiestracją i doskonałym postawieniem partii fortepianu.

Zrzeszenie Operowe pracuje dalej, a wystawieniem opery Zandoniego „Francesca da Rimini” zjednało sobie żywe uznanie ogólne. Mimo to przyszłość Opery warszawskiej ciągle pozostaje okryta mgłą.

### Lwów.

Pomijając kwestje podstawowe dotyczące estetyczno-społecznej funkcji Opery i w konsekwencji kształtowania repertuaru, wielokrotnie już przeze mnie naświetlone — muszę przyznać, iż wznowienie Fausta (powiedzmy raczej Małgorzaty) osiągnęło poziom wykonawczy wprost niewiarogodny. Przedewszystkiem orkiestra skrzyła się tysiącami barw i cieni agogicznych i dynamicznych. Dołycki ma niesłychane wycucie dla dramatyczności każdej frazy; pod jego ręką zwykła wtórna figura staje się istotnym elementem akcji. Orkiestra zaś zamienia się w zespół pierwszorzędny, który z świetnym koncertmistrzem p. Rakiem na czele osiąga poziom niebywały. Drugi punkt ciężkości leży w dekoracji i kostiumach niesłychanie śmiało i barwnie, baśniowo i realnie przez Jarockiego ujęte z niewiarygodną ekonomją środków. Może traci przez to dzieło na wartościach ideowych — chociaż mam wiele wątpliwości czy poza tytułem jakieś zawiera — ale zyskuje niesłychanie na widowiskowych. Sceniczne ujęcie Uluchanowa interesujące, szczególnie w scenach masowych niż zespołowych. Wokalny poziom jak zwykle w bieżącym sezonie wysoki. (PP. Czarnecki, Lipowska, Mossakowski, Użejko, Wroński, w partjach mniejszych pp. Hingle-równa, Popowiczówna i Syroczeński). Strona choreograficzna przedstawiała się stokroć lepiej niż dotychczas. Wznowienie należy zobaczyć, gdyż jako całość jest rewelacją w europejskim znaczeniu.

(J. Koffler.)

## KONCERT SYMFONICZNY

siódmy z rzędu urządzony przez Tow. Miłośników muzyki i Opery — wykazał jak niezwykle ważne zadanie kulturalne, społeczne i artystyczne Towarzystwo to spełnia z świetnym wynikiem. Dyr. Adam Dołycki znów dowiódł, co może talent dyrygencko-muzyczny, oparty na silnej indywidualności, wydobyć ze zbiorowego organizmu orkiestralnego. Właściwie nie jest to już dyrygowanie, raczej granie na orkiestrze, jak na instrumencie solowym. Dyr. Dołycki jako kompozytor był dla Lwowa rewelacyjną nowością. Cieszyłoby nas, gdybyśmy mogli usłyszeć operę „Krzyżacy” na scenie. Mossakowski prześcignął siebie, czarując swoim przepięknym głosem i wzorową interpretacją.

Drugi solista prof. H. Czapliński nie zawiódł nadziei pokładanych w nim. Stał jako wykonawca koncertu Beethovena na równi z szczytowymi skrzypkami światowymi, których można na palcach jednej ręki wyliczyć. Sukces był współmierny wykonaniu.

Nowością koncertu były „Warjacje” Dr. Józefa Kofflera, naszego Naczelnego Redaktora. Z radością stwierdzamy wielki sukces u publiczności, jakoteż jednogłośnie uznanie całej lwowskiej prasy. Dzieło to zostało wykonane w piątek 20 bm. na koncercie filharmonicznym w Warszawie pod dyktando Grzegorza Fitelberga i nadane przez Radio Polskie na wszystkie stacje.

w zast. H. Górski.

## Sambor.

Uświadomienie i zrozumienie potrzeby budzenia zamilowania do muzyki wśród szerokich warstw społecznych, uzewnętrzniło w całym szeregu poczyniń i wysiłków młode stowarzyszenie „Rodzina Wojskowa” w Samborze, które organizuje swą pracę w najróżnorodniejszy sposób. — Jedną z takich prób udanych w samem założeniu, a zarazem pierwszą większą imprezą tego stowarzyszenia był urządzony w lutym b. r. „Wieczór Muzyki Polskiej” w wykonaniu orkiestry wojskowej 6 pułku strz. podh. pod wytrawną batutą prof. por. Jarosława Vorela, ze współudziałem śpiewaczki p. Durkalcowej. Koncert zainaugurowała przemówienie p. Vorela, która w pięknych słowach dała słuchaczom treściwy pogląd na dzieje muzyki polskiej.

Wszystkie produkcje stały na wysokim poziomie artystycznym i spotkały się z serdecznym uznaniem publiczności. Pełne i szlachetne brzmienie zespołu orkiestralnego pod kierownictwem porucznika-kapelmistrza Vorela, który potrafił wydobyć z orkiestry wiele wysoce artystycznych walorów, nadzwyczajną precyzją zespołu i wielkie doświadczenie dyrygenckie — sprawiły, że wszystkie odegrane utwory publiczność przyjęła z niesłychanym entuzjazmem. Należy dodać, że utalentowany muzyk-kapelmistrz p. Vorel, (który piastuje stanowisko kapelmistrza wojskowego w stacjonowanym w Samborze. 6 strzelców podh.) jako organizator i pedagog ma tę niezaprzeczoną zasługę, że dzięki jego niezmordowanej pracy,



orkiestra 6. pułku strzelców podhalańskich w Samborze stanęła na bardzo wysokim poziomie. Znałe są zwłaszcza popisowe występy tej orkiestry w uroczystościach sezonowych, podczas wyjazdów letnich. Szczególniej w Iwoniu w sezonie letnim roku ubiegłego — program koncertów był nader interesujący i urozmaicony.

Mimo nawału zajęć p. Vorel nie zamyka się w ramach swej pracy zawodowej. Niezależnie od muzyki wojskowej zorganizował, przygotował i starannie wystawił siłami samborskiego amatorskiego zespołu dramatyczno-muzycznego komiczną operetkę Offenbacha p. t. „Pan Choufleuri przyjmuje” — odegraną w roku ubiegłym z wielkim powodzeniem. Prócz tego organizuje wieczory muzyczne. Praca jego ma na celu propagandę muzyki i pieśni przez urządzanie w Samborze, jakoteż w okolicy wzorowych koncertów.

Takim właśnie pokazowym koncertem był urządzony ostatnio w dniu 9 kwietnia b. r. „Wielki Koncert Symfoniczny” w Drohobyczu. Artystyczna interpretacja wszystkich odegranych utworów wywołała nieklamany zachwyt nie tylko u przeciętnych miłośników muzyki, ale także u fachowych znawców.

Koncert w Drohobyczu, jak również planowane w niedalekiej przyszłości koncerty w Borysławiu, oraz innych prowincjonalnych miastach wschodniej Małopolski — przyczynią się niewątpliwie do podniesienia poziomu kultury muzycznej wśród szerokich mas naszego społeczeństwa.

W. Pobóg K.

## KRONIKA.

Jerzy Fitelberg skomponował ostatnio koncert wiolonczelowy, trzy tańce na orkiestrę i symfonię na instrumenty dęte.

Alfred Gradstein ukończył koncert fortepianowy z towarzyszeniem orkiestry.

Artykuł o twórczości lwowskiego muzyka Dra Józefa Kofflera, zamieszcza „Revue musicale”, czołowy periodyk muzyczny we Francji. A. Hoeree, znakomity krytyk paryski, uważa Trio Dra Józefa Kofflera za równorzędne „z najpiękniejszymi przykładami tego rodzaju u Beethovena”. Sąd swój uzasadnia krytyk słowami: „Koffler rozwiązuje z wielkimi mistrzostwem problem dźwiękowości układu na trzy głosy. Podstawą jego stylu jest kontrpunkt, ząbiony o system atonalny bez wszelkiej ostrożności. Swój sta technika instrumentalna wywołuje wiele pięknych efektów. Dzieło formalnie klasyczne, w całokształcie zachwycające”.

Towarzystwo Miłośników Muzyki i Opery we Lwowie, otrzymało od „L'Association Francaise d'Expansion et d'Echange artistique” w Paryżu zgłoszenie na udział w charakterze członka spierającego, wraz z wyrazami uznania za przyczynienie się do zapoznania publiczności polskiej muzyką francuską.

Statut fundacji „Stypendjum im. Henryka Melcera” przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie zatwierdził pan Minister W. R. i O. P. Początkowy fundusz stypendyjny stanowi pięć tysięcy złotych, od których dochód będzie obracany na stypendia dla wybitnie zdolnych uczniów Konserwatorium Warszawskiego, studiujących grę fortepianową. Stypendia będą przyznawane w drodze konkursu w zasadzie na jeden rok, przyczem kandydat, któremu raz stypendjum przyznano, ma pierwszeństwo do otrzymywania tego stypendjum aż do ukończenia studiów. Wyżej wymieniony początkowy kapitał stypendyjny może być powiększony drogą dalszych darowizn, zarówno w papierach wartościowych, jak i w gotówiznie. Dyrekcja Konserwatorium, co roku w październiku ogłasza konkurs na stypendjum. Ustalenie corocznej wysokości i ilości stypendjów, tudzież wybór stypendystów, należy do Komisji Zarządzającej, w której skład wchodzi: Rektor Państwowego Konserwatorium Muzycznego, jako przewodniczący; wszyscy czynni profesorowie gry fortepianowej na kursie wyższym; kierownik administracyjny Państw. Kons. Muz. w charakterze sekretarza, bez prawa głosu, oraz jako członek honorowy z prawem głosu, pianistka Róża Benzełowa.

Koncert fortepianowy Witolda Maliszewskiego wykonany był z powodzeniem po raz pierwszy na wielkim koncercie symfonicznym Filharmonii warszawskiej. Partię solową odegrał młody pianista Jakób Kalecki.

Feliks Nowowiejski napisał trzy msze liturgiczne: „Missa pro pace”, „Missa de Lisieux”, na chór miesany z towarzyszeniem organów lub orkiestry symfonicznej, oraz „Missa Mariae Clara Montanae” na chór męski a capella.

Sprawę powstania „Tow. Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej” (Ton), rozpatrywało w marcu b. r. w magistracie Warszawy, zebranie prezydentów miast: Warszawy, Lwowa, Poznania i Krakowa z udziałem przedstawicieli Zarządu Związku Miast Polskich. Prezydenci powitali z uznaniem nową organizację i zadeklarowali jej swe poparcie. Nowo powstała placówka pragnie być „rzecznikiem wobec władz i miarodajnych czynników we wszystkich kwestiach, związanych z tworzeniem i prowadzeniem placówek kulturalnych i sztuki zespołowo-muzycznej, nie występując jednakże w charakterze przedsiębiorcy”.

Ludomir Różycki, pracuje obecnie nad operą komiczną, której tytuł nie jest jeszcze ustalony.

Statut Stowarzyszenia pod nazwą „Komitet dni Szopenowskich w Polsce” zarejestrował Komisariat Rządu m. st. Warszawy. Celem Komitetu jest doprowadzenie Żelazowej Woli do stanu, odpowiadającego epoce, w której żył Szopen, urządzanie dorocznych wielkich festiwali szopenowskich, fundowanie stypendjów im. Szopena, sprowadzenie zwłok Szopena do kraju. Organizacja Komitetu przewiduje komitety lokalne w całej Polsce. Na czele Stowarzyszenia stanął gen. Kazimierz Sosnkowski, sekretarzem generalnym jest p. Ignacy Gintowt Dziewałtowski; w łonie Komitetu zasiadają wybitni muzycy i przedstawiciele społeczeństwa polskiego.

Termin „Dni Szopenowskich” w Polsce ustalono na 10 września do 17 października b. r. Data zamknięcia Dni Szopenowskich przypadnie w rocznicę śmierci Szopena. Niezależnie od głównej akcji, jaka odbywać się będzie w tym terminie i obejmie całe państwo, będą urządzone przedtem poszczególne imprezy lokalne.

Komitet wykonawczy „Dni Szopenowskich” postanowił zająć się sprowadzeniem prochów Fryderyka Szopena z Francji do Polski. W tym celu Komitet ma zwrócić się do p. Marji Ciechońskiej wnuczki Szopena, zamieszkałej w Warszawie, celem uzyskania pozwolenia prawnego do rewindykacji prochów genialnego artysty. Miejsce, gdzie mają spocząć prochy wielkiego muzyka, nie jest jeszcze ustalone.

Karola Szymanowskiego Uwertura koncertowa op. 12, wykonana była z powodzeniem pod dyktando Mikołaja Malko w Pradze Czeskiej na wielkim koncercie muzyki słowiańskiej.



Karol Szymanowski przebywa w Zakopanem, gdzie pracuje nad czwartą symfonią z dużą solową partią fortepianową; symfonia jest już częściowo zinstrumentowana i na ukończeniu. Poza tym Szymanowski skomponował cykl dwunastu pieśni kurpiowskich na głos z fortepianem.

**Pokazy Chóralne i Orkiestralne Uczniów i Uczeń Warszawskich Szkół Średnich** odbędą się z początkiem czerwca b. r. w sali Filharmonii warszawskiej. W skład programu wejdą utwory przede wszystkim znanych polskich muzyków, oraz pieśni ludowe i regionalne w dobrym opracowaniu harmonicznym. Rodzaje chórów będą następujące: 1) czterogłosowe chóry męskie lub żeńskie, 2) czterogłosowe chóry męsko-żeńskie, 3) czterogłosowe chóry męsko-chłopięce, 4) trzygłosowe chóry żeńskie a capella lub z tow. fortepianu, 5) dwugłosowe chóry żeńskie z tow. fortepianu. Rodzaje orkiestr będą następujące: 1) smyczkowe, 2) symfoniczne, 3) dęte, 4) mandolinowe.

**Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych („Zaiks”)** wystąpił z powództwem przeciwko restauracji „Oaza”, domagając się tantiemy kompozytorskiej za wykonane w lokalach „Oazy” utwory muzyczne. Sąd, podziеляjąc wywody strony powodowej zasądził na rzecz „Zaiku” 2800 zł.

**Ważne dla elewów!** Do instrukcji o orkiestrach wojskowych ukazało się ostatnio wyjaśnienie M. S. Wojsk. B. Og. Org. Nr. 3201—46/org., w myśl którego deklaracja złożona przez rodziców elewa, nakłada wyłącznie tylko na ucznia obowiązek odsłużenia pewnej ilości lat w orkiestrze tyt. rekompensaty za naukę, natomiast nie nakłada obowiązku na władze wojskowe pozostawienia każdego b. ucznia w wojsku w charakterze, nadterminowego wzgl. podoficera zawodowego. Szeregowcy byli elewi orkiestry, którzy odbyli obowiązkowo czynną służbę wojskową, będą pozostawieni w wojsku w charakterze szeregowych nadterminowych tylko w tym wypadku, gdy w orkiestrze, której przebywali są wolne etaty podoficerów zawodowych orkiestrantów. W przeciwnym razie będą mogli być pozostawieni w służbie tylko w charakterze podoficerów nadterminowych w innych orkiestrach, posiadających wolne etaty podoficerów zawodowych orkiestrantów.

## NASI ZAGRANICĄ.

**Maria Modrakowska** występowała z cyklem pieśni w paryskiej Ecole Normale de Musique. W programie figurowały m. in.: „Rymy dziecięce” Karola Szymanowskiego i pieśni Alfreda Gradsteina.

**Doroczny Walny Zjazd Polskiego Związku Towarzystw Muzycznych we Francji** odbył się ostatnio w mieście Lens, na który stawili się 33 delegatów i zarząd związku. Związek liczy 45 towarzystw i około 1000 członków. Dochód zarządu wynosił w tym roku 2.418,90 — rożchód 2.099,40, a saldo dodatnie 319,50 franków francuskich. Majątek ruchomy obliczono na 2.964,50 franków nie licząc dwóch cennych pucharów.

**Jana Kiepurę** pozyskała dyrekcja wiedeńskiej Opery państwowej na stałego członka zespołu operowego na przeciąg trzech lat.

**Pomnik ku czci Klaudjusza Debussy'ego** wielkiego kompozytora francuskiego ma stanąć w czerwcu b. r. w Paryżu.

**Projekt zniesienia krzyżyków i bemo!** omawiany jest w broszurce młodego muzyka skandynawskiego *M. Linge'ego*. W broszurce tej podaje autor system z pomocą którego można usunąć obecną nomenklaturę muzyczną i zastąpić ją inną, mniej skomplikowaną i kłopotliwą.

**W Austrii** ukazały się w obiegu srebrne monety dwuszylingowe z portretem Józefa Haydna z okazji dwusetulecia urodzin mistrza (1732 — 1932). Zaznaczyć należy, że od roku 1928 rząd republiki austriackiej puścił w bieg monety dwuszylingowe z podobiznami Schuberta, Billrotha, Waltera von der Vogelweide i Mozarta.

**Berlińskie wieczory „nowej muzyki”** cieszą się wielkim powodzeniem, dając możność najmłodszym kompozytorom ze szkół Schoenberga, Pfitznera i Schrenera produkować publicznie poraz pierwszy plon ich twórczych poszukiwań.

**Australja czyni starania odośno do zachowania dla potomności pięknego głosu Nelli Melba**, największej niedawno zmarłej śpiewaczki australijskiej. Pewne towarzystwo gramofonowe przysłało na ręce Związku Muzyków w Melbourne dwie matryce płyt gramofonowych, odtwarzających śpiew Melby. Ofiarodawcy zastrzegli się jednak, że matryce mają być przez 50 lat przechowane pod pieczęcią i dopiero po tym okresie czasu, będą dostępne dla ogółu.

**W Metropolitan Opera House Leopold Stokowski** na czele filadelfijskiej orkiestry symfonicznej wystawił na zakończenie serii gościnnych swych występów wielki utwór chóralny Arnolda Schoenberga p. t. „Gurre-Lieder”, napisany w roku 1911 i wystawiony po raz pierwszy w Wiedniu w roku 1913 pod dyrykcją wówczas Franciszka Schreker'a. Obecna nowojorska premiera odbyła się przy współpracy „The League of Composers” rozwijającej ożywiającą działalność organizacyjną.

**Fiodor Szalajpin**, słynny śpiewak rosyjski wykaże obecnie swoje wspomnienia, które wkrótce mają ukazać się w druku. W pamiętniku tym, odnoszącym się do czterdziestolecia pracy artystycznej, słynny artysta daje wyraz swoim poglądom na sztukę, oraz cha-

rakteryzuje szereg wybitnych osobistości, z którymi się stykał. Jak wiadomo Szalajpin ukazuje się ostatnio na deskach Opery bardzo rzadko, natomiast z zapalem przygotowuje się do swego pierwszego występu w filmie dźwiękowym, gdzie wystąpi jako „Don Kichot”.

## Konkursy.

**Pierwszy ogólnokrajowy konkurs śpiewu solowego**, urządzony staraniem Tow. Przyjaciół Muzyki i Opery Narodowej (Ton), odbędzie się w czasie od 15 do 24 czerwca w Warszawie w Teatrze Wielkim i w Filharmonii warszawskiej. Do udziału w konkursie dopuszczeni będą artyści i adepci, którzy nie przekroczyli 30 roku życia. Jury konkursu stanowią wybitni znawcy muzyczni i dyrektorzy wszystkich oper polskich. Nagrody konkursu łącznej wartości 5.000 zł. ufundowane są przez p. Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, prezydenta miasta Warszawy, Filharmonję warszawską, osoby prywatne i „Ton”. Laureaci otrzymają możność uzyskania engagement w Operze, lub będą mogli bezpłatnie ukończyć naukę w studjum operowym Ton'u. Z ich grona będzie wyłoniona polska reprezentacyjna ekipa śpiewacza, którą „Ton” wyśle w przyszłym roku na międzynarodowe zawody śpiewacze do Wiednia.

**Międzynarodowy konkurs na utwór symfoniczny** rozpisuje Hollywood-Music-Association. Nagroda w wysokości 1.000 dolarów ufundowana została przez mecenaszkę sztuki Katarzynę Iarnell.

**Konkurs na kwartet smyczkowy, kwintet smyczkowy, sonatę pieśń i utwór chóralny**, ogłosiła Akademia filharmoniczna w Rzymie, wspólnie ze znaną firmą wydawniczą Ricordi w Medjolanie.

## Jubileusze i rocznice.

**„Motet i Madrygał”** kameralny zespół wokalny powołany do życia przez Dra Henryka Opieńskiego, obchodził w Łozannie 15-letni jubileusz działalności artystycznej. Zespół ten pod energicznym i fachowym kierownictwem Dra Henryka Opieńskiego rozwija owocną działalność, poświęcony krzewieniu dawnej muzyki wokalnej ze szczególnym uwzględnieniem muzyki polskiej.

**Sześćdziesiąta rocznica śmierci St. Moniuszki** przypada w b. r. dnia 4 czerwca. O autorze „Halki” pisał w 1858 r. Hans von Bülow, że Moniuszko jest jednym z najoryginalniejszych twórców i zasługuje w zupełności na to, aby zajął miejsce pośród najwybitniejszych kompozytorów Europy. W roku jubileuszowym Komitet budowy pomnika Moniuszki przy sekcji im. Moniuszki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego nosi się narazie z zamiarem położenia kamienia węgielnego, nie rozporządzając dostatecznymi funduszami na budowę projektowanego pomnika mistrza.

W związku z tem odbędą się w całej Polsce uroczystości które niewątpliwie spotkają się z żywym przyjęciem ze strony społeczeństwa, tembardziej, że całkowity dochód ze wszystkich wymienionych imprez przeznaczony jest na budowę pomnika Stanisława Moniuszki.

**Berlińska orkiestra filharmoniczna** obchodzi w r. b. 50 lat swego istnienia. Uroczystości jubileuszowe przewidują liczne programy Beethovenowskie, których wykonanie powierzone Juljusowi Prüwersowi. Z okazji jubileuszu Paweł Hindemith napisał nowe dzieło, poświęcone orkiestrze filharmonicznej — dziełem poprowadzi Wilh. Furtwängler.

## Nekrologi.

### Ś. p. Władysław Rzepko.

W dniu 19 kwietnia r. b. zakończył w Warszawie godny czyi żywot śp. Władysław Rzepko, muzyk, kompozytor i pedagog cieszący się w sferach stolicy powszechnym uznaniem. Człowiek nieposzlakowanego charakteru i zdecydowanych przekonań, jako artysta o wysokiej kulturze żył sztuką i tylko dla sztuki.

Z chwilą założenia w Warszawie pierwszego towarzystwa śpiewaczego „Lutnia”, — Rzepko, z właściwym swemu usposobieniu zapalem, przystąpił do współpracy z chórem, pełniąc przez szereg lat obowiązki drugiego dyrektora. Z tego okresu czasu pochodzą dwie jego kompozycje wydane w druku: „Missa Brevis” i „Msza rekwiwalna” na chór męski a poza tem wiele drobniejszych utworów chórowych rozsypanych po wydawnictwach zbiorowych.

### Ś. p. Bolesław Kopystyński

b. prof. Konserwatorium krakowskiego i długoletni prez. Zw. Muzyków w Krakowie, zmarł w Krakowie, w 54 roku życia. Zmarły był szczerym artystą muzykiem i wspaniałym odtwórcą dzieł muzycznych naszych mistrzów. Jego serdeczność i bezinteresowny udział w różnych imprezach dobroczynnych i narodowych zjednały mu nie tylko wśród sfer muzycznych, ale i także w szerokich kołach obywatelstwa krakowskiego głębokie uznanie i szacunek. Jego ulubionym instrumentem, z jakim nie rozstawał się niemal do ostatniej chwili była wiolonczela, z której ręką wytrawnego i subtelnego artysty wydobywać potrafił zawsze jej tkliwe i czyste tony. Nie też dziwnego, że wiadomość o zgonie popularnego artysty-muzyka wywołała w Krakowie głębokie współczucie.

**Zmarł znakomity muzykolog, Ryszard Specht**, autor znanych monografij o twórczości Mahlera, Joh. Straussa, Ryszarda Straussa, Brahmsa, Beethovena i Pucciniego. Ostatnia praca Spechta była poświęcona Klaudjuszowi Debussy'emu.

# CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

**Bellermann Jan G. Henryk** (1832—1903) kompozytor i teoretyk niemiecki. Znany jest jego podręcznik kontrapunktu.

**Bellini Wincenty** (1801—1835) włoski kompozytor operowy. Najważniejsze dzieła: *Piraci*, *Lunatyczka* (*La Somnabula*) i *Norma*.

**Belogradzki Tymofej** lutniarz i śpiewak ukraiński w pierwszej połowie 18 wieku.

**Benatzky Ralf** (\* 1887) twórca lekkich piosenek i oparetek wiedeńskich.

**Benda Franciszek** (1709—1786) wirtuoz skrzypek. (w tym charakterze przez pewien czas czynny w Warszawie); jako kompozytor reprezentuje szkołę berlińską (Filip E. Bach). Drukami ukazały się sonaty triowe op. 1., 2 koncerty skrzypcowe op. 2. i 3 sonaty na skrzypce lub flet.

**Benda Georg** brat Franciszka (1722—1795) odniósł swego czasu wielki sukces melodramatami *Ariadne na Naxos*, *Medea*, *Pygmalion*. Dzieła te wywarły silny wpływ na rozwój opery.

**Benedictus** (qui venit) piąty śpiew z *ordinarium* mszy.

**Benedyktyni.** Zakon ten założony przez *Benedykta z Nursji* (480—543) położył wielkie zasługi na polu teorii muzycznej w średnich wiekach. Niemal wszyscy wybitni muzycy w tym czasie należeli do tego zakonu: *Aurelian z Reomé*, *Regino Prüm*, *Notker Balbulus*, *Hukbald z St. Amand*, *Odo z Clugny*, *Guido z Arezzo*, *Hermanus Contractus*, *Adam z Fuldy* i wielu innych. Z nowszych wymienić należy *Marcina Gerberta*, *Dom Pothier*, *Dom Mocquereau* i t. d.

**Benevoli Orazio** (1605—1672) wybitny kontrapunkcista. Dzieła jego (mszy, motety, psalmy na 12, 16 i 24 głosów wokalnych) są tylko w manuskrypcie. Sławna jest msza napisana na poświęcenie katedry w Salzburgu na 48 głosów.

**Benjamin Anton J.** wybitny nakład muzyczny w Lipsku i Hamburgu.

**Berg Alban** (\* 1885) jeden z najwybitniejszych kompozytorów doby dzisiejszej. Wielki sukces odniosła jego opera *Wozzeck*.

**Bergamasca** taniec znany już około 1600 roku.

**Bergerette** francuski taniec znany z 16 wieku.

**de Bériot** (czyt. berjo) Karol August wyborny skrzypek belgijski (1802 — 1870). Jego uczniem był Vieuxtemps. Dzieła: 10 koncertów skrzypcowych, trzyczęściowa szkoła skrzypcowa, tria, sonaty, wiele etud i warjacji skrzypcowych.

**Berlioz (Berlios) Hektor** (1803 — 1869) jeden z najwybitniejszych kompozytorów francuskich, który słowem i muzyką propagował nowy kierunek t. zw. *programową muzykę*. Jest on wielkim przedstawicielem neoromantyzmu i odkrywca niesłyszanych bogactw barw instrumentalnych. Dzieła: liczne uwertury (*Waverley*, *Karnawał rzymski*, *Król Lear*) symfoniczne poematy: *Lelio*, *Symfonia fantastyczna*, *Harold we Włoszech*, *Romeo i Julia*, opery: *Benvenuto Cellini*, *Beatrycza i Benedykt*, *Trojanie*, dramatyczna legenda: *Potopienie Fausta*. Jego podręcznik instrumentacji jest jednym z najlepszych w ogóle. (Nowe opracowanie Ryszarda Straussa).

**Berners Lord** (\* 1883) angielski kompozytor.

**Bęben** (włoskie *Tamburo*, *Cassa*, franc. *Tambour*, *Caisse*, angl. *Drum*, niem. *Trommel*) znany instrument perkusyjny, składa się z cylindra złożonego z desek drewnianych (niekiedy metalowy) z napiętą na obydwóch otwartych końcach skórą cielęcą (rzadziej kozią), a przytrzymane obręczami drewnianymi. Obręcze te są połączone sznurem zygzakowato przeciągniętym, który można naciągnąć przez co ton staje się jaśniejszy. Bije się w jedną skórę pałeczkami (na wielkim bębnie jedną z głową owiniętą skórą lub filcem, na drugą stronę napięty jest sznur (tylko przy bębnie wojskowym) przez co ton brzęczy i trwa nieco dłużej. Bębny nie stroją, notuje się więc tylko rytm. Werbel pisze się jako tryla lub tremolo. Rozmaite rodzaje bębnow: 1) *wielki bęben* zwykle w połączeniu z talerzami. 2) *bębenek* (tz. *caisse roulant*) mały, wąski i długi i 3) *mały bębenek* czyli wojskowy o jasnym, przebijającym tonie. W orkiestrach jazzowych są jeszcze *bębny chińskie* rozmaitej wielkości. Dla specjalnych efektów uderza się drucianą miotłą.

**Bicinium** (łacińskie) dwuśpiew.

**Bie Oskar** (\* 1864) pisarz muzyczny. Napisał bardzo inte-

resującą historię opery (*Die Oper*).

**Biernacki Michał Marjan** kompozytor polski (\* 1855) dyrygent Tow. Muzycznego w Stanisławowie, następnie profesor i dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Dzieła orkiestralne: poematy symfoniczne, polonez symfoniczny *Idylla* z chórem, mszy, utwory fortepianowe i skrzypcowe. Napisał podręcznik teorii muzycznej.

**Binchois** (benszna) Gilles współczesny Dufay'owi, pierwsza połowa XV w. pisał pieśni z akompaniamentem (ronda, balady), mszy i wiele kompozycji świeckich.

**Bittner Juliusz** (\* 1874) wiedeński kompozytor operowy. Dzieła: *Czerwona Gerd*, *Muzykant*.

**Bizet** (czyt. Bize) Jerzy (1838 — 1875) wybitny francuski kompozytor operowy. Wielki sukces odniosła jego opera *Carmen*, z innych utrzymała się: *Polawiacze Peret*. Poza tem gra się często dwie suity *Arlezianka* i *Roma*.

**Black Bottom** amerykański taniec jazzowy z roku 1926 w takcie  $\frac{4}{4}$ .

**Blech Leon** (\* 1871) dyrygent i kompozytor niemiecki.

**Bleyle** (\* 1880) współczesny kompozytor niemiecki.

**Bliss Artur** (\* 1891) wybitny kompozytor angielski.

**Bloch Ernest** (\*1890) kompozytor żyjący w Ameryce, który postawił sobie za zadanie stworzenie żydowskiej muzyki artystycznej.

**Blüthner Juliusz** fabryka fortepianów Niemcech.

**Blues** (czyt. blus) = niebieski t. zw. pieśni lub melodie w niebieskim, a więc marzącym nastroju. Sentymtalne melodie taneczne w takcie  $\frac{4}{4}$  pochodzenia murzyńskiego z synkopami.

**Boccherini** (czyt. boke-) Ludwik (1743 — 1805) włoski wyborny wiolonczelista i kompozytor. Zostawił 6 sonat na wiolonczelę, 4 koncerty wiolonczelowe, 91 kwartetów, 20 symfonii i wiele innych dzieł.

**Bodanzki Artur** (\* 1877) dyrygent opery w Nowym Jorku.

**Boehe Ernst** (\* 1880) niemiecki kompozytor, który z początku zapowiadał się nadzwyczajnie, lecz później poświęcił się całkowicie dyrygowaniu.

**Bösendorfer** najlepsza wiedeńska fabryka fortepianów.

**Boëtius** (\* około 475 w Rzymie) filozof i matematyk. Napisał również dzieło *De musica* (5 ksiąg), z których średnie wieki czerpały wszystkie swe wiadomości o muzyce greckiej.

**Boëldieu** (czyt. bojeldje) Franciszek (1775—1834) francuski kompozytor operowy (*Kalif z Bagdadu*, *Jan z Paryża*, *Białadama*).

**Boito Arrigo** kompozytor i poeta włoski (1842—1918) skomponował operę *Mefistofeles* i pisał libretta operowe dla Verdiego i innych.

**Bolero** taniec hiszpański z 18 wieku podobny do poloneza tylko nieco powolniejszy.

**Bombardon** zobacz tuba.

**Bononcini** (—czini) Jan Baptysta (ur. 1665 data śmierci nieznana) sławny swego czasu kompozytor operowy, zostawił ponadto wielką ilość utworów kameralnych.

**Bordun, Bourdon** (franc.) *Bordone* (włoski). Słowo to zjawia się już w 13 wieku jako nazwa strun basowych na wioli leżących swobodnie obok podstrunnika, jakoteż strun brzęczących na lirze korbowej. Dziś oznacza rejestr organowy 16' (kryty).

**Borkowiczówna** Marja polska kompozytorka (\* 1886 r. w Warszawie, uczenica Ursteina). Dzieła: *Incantagione*, *Idylle champetre*, *Ghiribizzo*, *Plaintes des fleurs*, *L'ultimo canto*, *Romanza e Intermezzo boemo*, *Daphnis et Chloe*.