

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.

Skrętka 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-	
zowie ogłoszeniu odpowiedni rabat.	
W rubryce „Posad poszukują” i „Wolne	
posady”:	
drobne do 5 wierszy	5 Zł.
" " 10 "	10 "

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się.

Przedruk lub tłumaczenie artykułów wzbronione.

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków).

O MUZYKALNOŚCI.

Bardzo wiele osób uważa się za niemuzycznych. Często można spotkać się z takim zdaniem: — Nie znam się na muzyce. Albo: — Nie słucham muzyki, bo się na niej nie rozumiem. — Skromność, najpiękniejsza z cnót, w tym wypadku zawodzi. Skąd bowiem mają ci ludzie, którzy wydają o sobie takie ujemne sądy, tę pewność, że są niemuzyczalni? — Na czym opierają ten sąd i czym uzasadniają? — Oto zazwyczaj zapytani odpowiadają: „Jestem niemuzyczny, bo nie potrafiłbym zaśpiewać często ani jednej nuty”. — Albo: „Nie znam się na muzyce, bo nie gram ani na fortepianie ani na skrzypcach”. — Jestto w obydwóch wypadkach argumentacja naiwna i zasadniczo błędna.

Są bowiem ludzie muzyczalni, a nie potrafią często zaśpiewać jakiejś frazy. I nie dziw, bo często zaśpiewana fraza jest kwestią techniki głosowej, jest rzeczą gimnastyki strun głosowych. Również między muzykalnością a grą na jakimś instrumencie niema przyczynowego związku. Gra niczego nie dowodzi, jest ona bowiem mechaniczną tresurą i automatyzacją ruchów. Iluż to ludzi gra, a raczej znęca się nad instrumentem i nad otoczeniem, które musi słuchać ich muzyki. Muzykalność tych osób jest nieraz poniżej zera! Nie dziw, że filozof Imanuel Kant, mając w sąsiedztwie tych znęcających się nad instrumentem pianistów czy skrzypków, przeklinał muzykę.

Przeciwstawmy tym, którzy skromnie przyznają, że nie rozumieją się na muzyce, tych, którzy sądzą, że się znają na muzyce. Ile tu nieraz pretensjonalności, ile ignorancji, maskowanej pewnością siebie. Iu wśród tych zarozumiałych niby-znawców pełni odpowiedzialne zadanie krytyków, sprawozdawców i recenzentów muzycznych! Jakże stosi nonsensów

możnaby spiętrzyć z tego, co oni wypisują! Fraze-sem pokrywają ignorancję.

Od znawcy wymaga się znajomości techniki wykonawczej i techniki kompozytorskiej, orientacji w stylu muzycznym i znajomości najwybitniejszych arcydzieł literatury muzycznej. Czy istotnie wszyscy, którzy za znawców się uważają, mogą tym warunkom odpowiedzieć? Ileż to razy zdarza się, że koncertant gra inną rzecz, aniżeli zapowiedziano w programie, a recenzent nie wie o tem i wychwala wykonawcę, że głęboko wniknął w ducha kompozycji — której, jak się okazało, koncertant wcale nie grał!

Jakże naiwni są ci, którzy uważają się za znawców muzyki. Co jest dowodem, że się rozumieją na muzyce? — Czy to, że potrafią oznaczyć wysokość słyszanego dźwięku i powiedzieć, że to jest *Cis* czy *Gis*, *Es* lub *F*? Czy to, że zdają sobie sprawę z tonacji, w jakiej utrzymana jest melodia? — Czy to, że zdołają wyjaśnić budowę pewnej formy muzycznej? Lub wyjaśnić dźwięk jako zjawisko — akustyczno-fizyczne? Jednym słowem, że umieją pochwycić czysto zewnętrzne czynniki muzyczne? — To wszystko jeszcze nie dowodzi tego np., że są znawcami muzyki, bo zresztą cóż mogliby powiedzieć rzeczowego i pozytywnego o muzyce?

Czy ten, kto się uważa za znawcę muzyki, mógłby naprawdę wytłumaczyć, co jest istotą dźwięku? — lub dlaczego motyw czy temat muzyczny działają na nas tak a nie inaczej? — lub na koniec to, co jest zagadnieniem podstawowym tj. na czem polega proces słuchania muzyki? Tego dotąd nikt nie wyjaśnił, jak również tego, skąd pochodzi uczuciowa siła muzyki.

Jedyne właściwe i uzasadnione stanowisko zajmują ci, którzy mówią, że w sprawach muzyki kierują się tylko instynktem. Tak jest! wobec muzyki nie można kierować się niczem innym, jak tylko instynktem. — Muzyka bowiem jest tajemniczą sferą, wobec której milkną kategorie logiczne. — Wobec niej załamują się wszelkie normy rozumowe.

Muzyka jest sferą irracjonalną, podświadomą. Mistyka dźwięku jest równie tak tajemnicza, jak tajemniczy jest byt i jego istota. Toteż nie dziw, że wszystkie próby wyjaśnienia muzyki drogą rozumową, krytyczną, najzupełniej zawiodły — albo doprowadzić musiały tam, gdzie kończy się sfera logiki, a myśl wkracza w dziedzinę metafizyki. Tak czynili Pitagorejczycy, tak czynił Platon, tak Schopenhauer. Czy nam wyjaśnili, na czym polega istota dźwięku? Zdaje się, że nie!

Muzyka jest wzruszeniem, jest przeżyciem uczuciowym. Do kogo muzyka przemawia, kto ulega wzruszeniu przy słuchaniu muzyki, ten jest muzyczny. Zasadniczo więc niema znawców ani nieznawców muzyki. Można ją tylko kochać. Od zdolności wczuwania się w muzykę zależy nasza muzykalność. Niema ludzi niemuzycznych, bo każdy posiada zdolność reagowania uczuciowego na dźwięk, każdego zdoła muzyka wzruszyć.

Istnieją tylko różne stopnie, różna skala muzykalności. Im rozleglejsza jest ta skala, tem silniejsze są węzły, łączące nas z muzyką. O muzykalności naszej decyduje tzw. nerw muzyczny, a więc wrodzona dyspozycja psychiczna, której ani nabyć ani rozwinąć nie można. Zewnętrzne objawy muzykalności są następujące: wrażliwość słuchowa, pamięć słuchowa, poczucie rytmu, poczucie harmonji.

Wrażliwość i pamięć słuchowa zależy od właściwości samego słuchu tj. tego czynnika, który wnosimy w życie z natury jako coś niezależnego od nas. Samo wyrażenie, że człowiek jest „obdarzony” takim lub innym słuchem stwierdza, że słuch jest fizjologiczną cechą, której zasadniczo nie możemy zmienić ani jej nabyć mimo największych naszych wysiłków. Rozwinąć można tylko t. zw. słuch względny, natomiast słuchu bezwzględnego czyli absolutnego zdobyć nie można, jeśli nie jest wrodzony. Wiele osób posługuje się temi pojęciami, nie rozumiejąc ich znaczenia. Oto np. dziecko dobierze odpowiednie klawisze na fortepianie i zagra słyszana melodyjkę. Uradowani rodzice opowiadają później, że ich dziecko ma słuch absolutny. Tymczasem jest to błędne określenie. Dziecko bowiem mogło znaleźć odpowiednie klawisze do melodji, nie mając słuchu absolutnego. Nawet gdyby ktoś umiał napisać słyszana melodyjkę bez pomocy instrumentu, to jeszcze nie możnaby mówić o słuchu absolutnym, gdyż to samo potrafi człowiek, obdarzony tylko słuchem względnym, naturalnie po odpowiedniej nauce. Na czym więc polega słuch absolutny? Oto na tem, że czło-

wiek obdarzony takim słuchem zdoła najdokładniej określić, jakiej wysokości są dźwięki, które mu zaśpiewamy lub uderzymy na fortepianie, a nawet jeśli na chybił-trafił uderzymy kilkanaście klawiszów, powie on, które to były klawisze. Człowiek ten nie musi zatem porównywać dopiero słyszanych dźwięków i oznaczać ich wysokości zależnie od pierwszego, podstawowego dźwięku, lecz bez względu na ten dźwięk, niezależnie od niego, a więc absolutnie słyszy każdy ton w jego właściwej wysokości: stąd nazwa słuchu absolutnego. Zdawałoby się, że nieodłącznym warunkiem muzykalności jest słuch absolutny. Tymczasem tak nie jest: najwięksi koryfeusze muzycy nie zawsze mieli ten słuch.

Drugą formą słuchu muzycznego jest słuch względny, który można zdobyć i rozwinąć do najdalszych granic przez systematyczne kształcenie. Polega on na tem, że rozróżnia wysokość tonów w stosunku do poddanego dźwięku. Racjonalnie stosowana metoda nauki może dać zdumiewające wyniki, zwłaszcza u dzieci, albowiem doprowadza się do tego, że umiejętnie kształcone dziecko potrafi napisać każdą podyktowaną melodyjkę i zaśpiewać ją bez pomocy instrumentu, a nawet zdoła odróżnić każdy akord przez uchwycenie właściwej mu barwy. Nauka polegała więc tutaj na rozwoju świadomości słuchowej.

W związku z dobrym słuchem pozostaje pamięć słuchowa, jako objaw muzykalności, zjawisko fenomenalne, wobec którego stajemy bezradni, bo nie umiemy wyjaśnić, skąd się ono bierze. Opowiadania o młodym Mozarcie, który z pamięci notuje sześciogłosowe „Miserere” Allegriego po dwukrotnem wysłuchaniu w kaplicy Sykstyńskiej lub o współczesnym Beethovenowi skrzypku Franciszku Clement, który słyszana kompozycję orkiestralną grał potem na fortepianie z pamięci z zachowaniem wszystkich akordów i figuracji instrumentalnych — czytamy z najwyższym podziwem. Ludzie o słabszej rozwiniętej muzykalności mają i słabszą pamięć słuchową. W nowej melodji, którą pierwszy raz słyszą, orjentują się z trudnością i nie tylko nie umieją jej pamiętać, ale nie mogą jej sobie przyswoić czyli połączyć poszczególnych dźwięków w logicznie zbudowaną linię melodyjną. Słyszą luźne dźwięki bez ich wzajemnego związku. Nie słyszą całości. I tem się tłumaczy to znane zjawisko, że większość ludzi woli stare i znane im melodie, aniżeli nowe, że chodzi na opery ograne i oklepane, lub na koncerty, gdy w programie są rzeczy ogólnie znane. W tej muzyce bowiem mogą łatwiej się zorientować, ona jest już ich własnością duchową, ona odpowiada stopniowi ich muzykalności, i dlatego słuchają jej z przyjemnością. Naturalnie, że działają tu jeszcze inne przyczyny: momenty uczuciowe, wspomnienia i przywiązanie do lat minionych — lecz to wszystko nie wiąże się z naszym tematem.

„DZIŚ I WCZORAJ W POLSKIEJ MUZYCE”.

Koncert Ignacego Paderewskiego w Paryżu na wystawie Szopenowskiej.

Stulecie przybycia Fryderyka Szopena do Paryża uczczono w Paryżu otwarciem Wystawy Pamiątek wielkiego artysty w Bibliotece Polskiej na Quai d'Orleans. Wystawa, urządzona z wielkim smakiem i pietyzmem ściągła liczne rzesze zwiedzających, których szczególnie wzrusza pokój urządony meblami, należącymi niegdyś do Szopena. Do tego pokoju wchodzi się niemal, że na palcach — jak do sanktuarjum — aby przedewszystkiem spojrzeć na fortepian artysty, na którym komponował swe cudowne utwory. Niemniej wzruszające zainteresowanie wzbudza gablotka z listami Marii Wodzińskiej i portretem własnym, skreślonym przez nią ołówkiem. Dalej listy George Sand, dostarczone przez wnuczkę tejże p. Lauth-Sand. Ściany sal zdobią portrety Szopena, jego rodziny, jego wielkiej wielbicielki i protektorki ks. Marceliny Czartoryskiej. W gablotkach są listy pisane i otrzymywane od przyjaciół, są manuskrypty nut, jest wreszcie mały pamiątniczek Szopena z roku 1831. Bawiąc wtedy w Stutgarcie, artysta na wieść o zajęciu Warszawy przez Moskali w gorących słowach daje wyraz wzburzeniu. Maska pośmiertna artysty zdjęta w gipsie przez Clesingera i rysunki Kwiatkowskiego: Szopen na łożu śmierci, są ostatnim akordem w tej wystawie, obrazującej doskonale krótkie, ale wypełnio-



Ignacy Jan Paderewski.

Recytał Szopenowski Paderewskiego w Paryżu, transmitowany dnia 25 czerwca do Warszawy, był bezsprzecznie największym wypadkiem artystycznym, jaki w tym sezonie stolica przeżyła. Poruszenie było tak ogólne, zajęcie tak olbrzymie a wrażenie artystyczne tak wspaniałe, że wyobrazić sobie trudno coś w swoim rodzaju silniejszego. Bo niewolno tu zapomnieć, że obok niezrównanej rozkoszy słuchowej, każdy ze słuchaczy napawał się myślą, iż jednocześnie z Warszawą przysłuchuje się tej precudnej grze cała Polska dumna z posiadania artysty tej miary i wielkiego człowieka, zniewalającego ofiarnością swoją świat cały do wdzięczności. Mylą się bowiem ci, co

ne aż po brzegi miłością dla kraju i miłością dla muzyki życie wielkiego artysty.

W ramach uroczystości szopenowskich w Paryżu odbył się w sali teatru Champs Elysees koncert najgenialniejszego szopenisty polskiego i największego pianisty świata, Ignacego Paderewskiego. Koncert ten, poświęcony wyłącznie muzyce Szopena i transmitowany przez radio na wszystkie stacje polskie, był olbrzymią manifestacją ducha polskiego na gruncie francuskim i świętem muzyki polskiej, tem dla nas większem, że gry tego znakomitego artysty nie słyszała Polska od lat szeregu. A więc jak Polska długa i szeroka odłożono troski i pracę dnia codziennego, aby przez przeciąg dwóch godzin upajać się dźwiękami fortepianu, płynącymi z pod palców genialnego pianisty w każdy zakątek Polski. Cała Polska poiliła się muzyką Szopena, z której wielki mistrz fortepianu wybrał dzieła tchnące potęgą i wiarą, sentymentem i wesołością, rycerskim duchem i szlachetną dumą, które w czasach niewoli wołały o wyzwolenie, a dziś są wcieleniem Polski zmartwychwstałej!

Nasz współpracownik warszawski sprawozdawca prof. Stanisław Niewiadomski znakomity muzyk i znawca pisze nam o tem epokowym zdarzeniu:

wyrzekają niekiedy nato, iż Mistrz świadczy więcej obcym niż swoim. Każdy taki akt dobroczynny, chociaż obcym przynosi wielkie korzyści materialne, to jednak Polsce daje jeszcze większe korzyści moralne, bo wszakże ofiarodawca jest Polakiem, a jako znakomitość światowa podnosi opinię narodów o nas wysoko.

Co do artystycznej strony, to gra Mistrza wywołała ogólne zdumienie. Coś bardziej doskonałego pomyśleć już trudno. Jest ona wynikiem olbrzymiego skupienia woli i fantazji twórczej, uczucia i zmysłu piękna jak najwytworniejszego a zarazem z przejęciem się twórczością Szopena zespolonego jak najściślej.

JUBILEUSZ HEJNAŁU Z WIEŻY MARJACKIEJ.

Co godzina z pod szczytu Wieży Marjackiej w Krakowie rozlegają się srebrne dźwięki strażackiej trąbki — hejnał. Ta melodia, najściślej zespolona z najstarszymi tradycjami i historią Krakowa,

jest wyrazem Krakowa i jedną z jego najintegralniejszych części.

Jak podaje historia Krakowa, poraz pierwszy zabrzmiał hejnał — taki, jakim go i dzisiaj słyszy-

my — lat temu 540, a więc w roku 1392. Miał on wielkie znaczenie, gdyż zawiadamiał ludność Krakowa, blisko wtedy skupioną dokoła Rynku o wszelkiem niebezpieczeństwie, które strażnik, zwany wtedy heroldem, z Wieży Marjackiej dostrzegał pierwszy, mając daleki, wielokilometrowy krąg widzenia z wysokości ponad 60 metrów nad poziomem Krakowa. Pożar, powódź, czy zbliżanie się wroga oznajmiały dźwięki trąbki z pod szczytu wieży. Grała ona na alarm, gdy zbliżały się szeregi cesarza Maksymiljana, gdy szła czarna nawałnica Szwedów, gdy o słabe piersi konfederatów waliły fale rosyjskiej lawiny, gdy po kościuszkowskich walkach krwawe orły wroga nadchodziły pod Kraków, gdy oblegali miasto Austriacy, zarzucając je kulami z dział, gdy w pierwszych szeregach Wielkiej Wojny znowu dzika lawina ze Wschodu zaciemniała horyzont.

Dźwięczał hejnał przez ciąg stuleci melodią, stojącą na straży bezpieczeństwa mieszkańców nadwiślańskiej stolicy polskiej. Melodia jego urywa się nagle, nie kończy się łagodnie i spokojnie i chce legenda, że raz strzała, czy kula wroga, napadającego Kraków, przerwała tak właśnie hejnał, zabijając trębacza. Podanie ludowe odnosi to w odle-

głość dawnych stuleci, ale jeśli taką wersję mamy przyjąć, to umiejscowić ją trzeba dopiero na roku 1848. Wtedy to bowiem podczas ostrzeliwania Krakowa przez Austriaków, kilka z kul działowych uderzyło w Wieżę Marjacką, przedziurawiając dach i rozbijając okienka. Przez tych 540 lat hejnał umilka tylko na lat kilkanaście, pod koniec XVIII wieku, w czasie zamieszek wojennych. Wznowiony w 1810 roku dźwięczy znów nieprzerwanie, kończąc w roku bieżącym 540 lat swego trwania.

Rozlega się on z czterech okienek, umieszczonych tuż pod odachowaniem wieży. Izdebka strażnika jest mała i surowa i całe jej umeblowanie tworzy tapczan i krzesło. Dochodzi się do niej dość żmudną drogą po 230 schodach. Dyżur trwa na niej nieprzerwanie dzień i noc. Załoga „hejnalistów” składa się z czterech strażaków, odbywających służbę po dwu co 24 godziny. W ramach doby dwu strażaków zmienia się co sześć godzin. Tak więc każdy strażak z Wieży Marjackiej odbywa swą służbę przez sześć godzin dnia, i sześć godzin nocy i następnie ma dzień i noc wolną. Z izdebki strażaka roztacza się piękny widok. W pogodny dzień widać Tatry, Pieniny, Ojców — całą obręcz wsi i miasteczek okalających Kraków.

Dr. STANISŁAW ZETOWSKI (Pleszew).

CZY NALEŻY ZMIENIĆ NASZ HYMN NARODOWY?

W związku z efektownym odśpiewaniem w czasie czerwcowych uroczystości moniuszkowskich w Poznaniu pod pomnikiem nieśmiertelnego twórcy Halki przez większy artystyczny zespół śpiewaczy Pieśni wojennej Moniuszki, Wiechowicz w krótkim ale treściwym artykuliku w Kurjerze Poznańskim z dnia 5 czerwca b. r. stara się pod pierwszym wrażeniem podniosłego nastroju, jaki się słuchaczom licznie zebranych podczas produkcji udzielił, lansować projekt wybrania Pieśni Wojennej za hymn narodowy, co byłoby największym hołdem, złożonym przez naród geniuszowi twórcy Strasznegu dworu w sześćdziesięciolecie zgonu, gdyż Pieśń ta jaśniej wszelkimi reprezentacyjnymi walorami hymnu, przywodzącego na myśl Marsyljanek. Myśl zastąpienia tradycyjnego Mazurka Dąbrowskiego, bo w tej formie muzycznej powstające państwo polskie kreowało Pieśń legjonów na hymn narodowy, jakkolwiek pierwotna forma muzyczna była formą marsza i nierozłącznie towarzyszący jej jakiś oryginalny projekt pojawia się sporadycznie co jakiś czas na łamach prasy codziennej i naukowej i jak do tej pory zrealizowania konkretnego się nie doczekała. Problem hymnu państwowego, siłą rzeczy wyłaniający się zaraz po powstaniu odrodzonego państwa polskiego, dał w 1919 r. podjętą kompozytorowi Świerzyńskiemu do stworzenia oryginalnej kompozycji, która po próbach publicznych (odgrywano ją np. na Rynku publicznie w Krakowie) nie wytrzymała próby życia. Jest

to, o ile wiem, jedyna oryginalna kompozycja hymnu polskiego narodowego, której zadaniem było wyrugować Pieśń legjonów. Inne projekty podniosły znane powszechnie z skarbicy przeszłości zaczerpnięte pieśni o rytmice i charakterze narodowym do godności hymnu narodowego np. projekt zastosowania do tego celu kolendy Bóg się rodzi, moc truchleje, mający, jak pomnę, najwięcej zwolenników. Nawet władze państwowe, ogłaszając konkurs z nagrodami na hymn państwowy, przyklaskiwały dążeniom do stworzenia nowożytnego duchem i formą utworu, przeznaczonego celom państwowym i konkurs ten nie został uwieńczony pomyślnym rezultatem, czego następstwem widocznym było pozostanie przy Pieśni legjonów; ustalono jedynie jej tekst słowny i muzyczny.

Czy wobec projektów wciąż się powtarzających w rozmaitej formie, istnieje rzeczywiście konieczna potrzeba zarzucenia Mazurka i stworzenia nowej kompozycji, na którąby niezbitnie wskazywały właśnie te jawiące się co jakiś czas propozycje? Czy istotnie nowopowstałe państwo polskie w nowych warunkach życiowych nie może poprzestać na Mazurku i obejść się bez nowego hymnu? Czy Mazurek po renesansie Polski stracił zupełnie albo częściowo walory na hymn narodowy wobec nowych zagadnień życiowych i państwowych? Na postawione pytania, spontanicznie się rzucające, już mamy ważką odpowiedź, bo daną przez życie. Przez kilkanaście lat istnienia odrodzonej Polski rozbrzmie-

wa Mazurek jako hymn narodowy i niema silnych tendencji do zdegradowania go z tej zaszczytnej roli. Życie więc dowodnie wykazało, że potrzeby zastąpienia Mazurka nowym hymnem niema, że Mazurek ma nie tylko walory ale i racje pozostania hymnem narodowym. Zapyta ktoś, dlaczego wyłaniają się ustawicznie nowe projekty zastąpienia Mazurka, motywowane autorytetem a nieraz i argumentami ludzi światłych nauki? Otóż dlatego, że niewielu ludzi obserwowało i obserwuje trzeźwo toczący się nurt życia bieżącego polskiego, i głównie dlatego, że nie mamy do tej pory monografii o Mazurku (odczuwa się powszechnie jej brak), że niewielu tylko uczonych wie, jaką rolę Mazurek odegrał w życiu polskim, czym był dla pokoleń. Nasza nauka w czasach niewoli, nastawiona jedynie pod kątem wytrwania i przetrwania niewoli, podporządkowana strzeżeniu mocy i świętości narodowych, niejednokrotnie nie mogła się z obowiązku patriotycznego zupełnie otwarcie wypowiedzieć tak, że do dzisiejszych dni ogół wykształconych nawet i uczonych ludzi, o ile się specjalnie temi problemami nie zajmuje, ma nieraz niby ugruntowane na wiedzy zdobytej w szkole czy z dzieł mętne pojęcia, które dzisiejsi naukowcy o większej odwadze cywilnej i głęboko pojętym obowiązku patriotycznym starają się sprostować, niejedną legendę niszczyć. Są i tacy projektodawcy, którzy orietując się dobrze w historii Pieśni legjonów i dawnym znaczeniu jej dla narodu, pragnęliby właśnie dlatego widzieć inny jakiś utwór jako hymn narodowy. Gdyby wszyscy dokładnie wiedzieli, z jakimi ideami i dogmatami Mazurek łączył się w nierozdzielną całość, by stać się wykładnikiem, symbolem pewnych haseł dla Polaków i dla ludzkości, niewątpliwie snucie projektów może być żeby i całkowicie przychodziło. Bo czym była dla Polski i dla ludzkości Pieśń legjonów?

Powstała w r. 1797 w formie muzycznej marsza (dopiero później na ziemiach polskich uległa przeróbce na nutę narodową mazurka) głosiła wyrazy niezłomnych nadziei odrodzenia własnymi siłami i ugruntowania bytu ojczyzny. Ponieważ takie ideały przenikały piersi legjonistów polskich z pod znaków Napoleona, wybiła się z pośród innych pieśni żołnierskich na pierwszy plan, by stać się ideową pieśnią legjonów polskich. Ale nie możemy zapominać, że armia francuska z kombatantami polskimi rozszerzała hasła i zdobycze społeczne rewolucji francuskiej, a więc dzięki temu urastała też Pieśń legjonów do miary hymnu wolności w pojęciu współczesnym. Tępiła szerzenie się jej Austria nie tylko jako pieśni wieszczącej o mocy niezniszczalnej narodu, ale także zapewne jako pieśni rewolucyjnej. Zgaśnięcie gwiazdy Napoleona było też chwilowym zmierzchem Pieśni legjonów; w czasach Królestwa Kongresowego zamilkła zupełnie. Zabrzmiiała dopiero rozgłoszenie w pierwszych radośnych dniach grudnia 1831 r. nucona przez wkraczające do Warszawy pułki polskie, z zapałem łą-

czące się z powstaniem; i odtąd nie cichnie przez cały czas powstania listopadowego. Renesans jej to najchlubniejsza, to tryumfalna karta jej historii, może być że mocą i rozmachem przewyższająca znaczenie jej w epoce narodzin. Staje się nierozzerwalną towarzyszką żołnierza polskiego w marszach, w ćwiczeniach, w bitwach, na biwakach, w chwilach zwątpienia czy wrogiej propagandy, pożegnaniem najzaszczytniejszym w chwili zgonu; pełni też rolę hymnu państwowego odradzającego się państwa przy wszelkich uroczystościach o charakterze publicznym, sprzęga się nierozzerwalnie z życiem państwa. Dlaczego Pieśń legjonów zrosła się jako wyraz z powstaniem listopadowym? Przecie wybór z dawnych pieśni i z nowopowstałych był nader obfity. Polskie powstanie w 1830 r. podniesione zostało w imię wolności ludów; na poziom hymnu wolności wzniosła się już Pieśń legjonów w epoce Napoleona. Kiedy bardziej realne cele powstania postawiono, uzyskanie niepodległości Polski i przebudowę społeczną, według teorii dość daleko idącą, Pieśń legjonów jedyna pieśń, która mogła być tradycyjnie tego wyrazem, staje się pieśnią programową. Te względy wysuwają ją na stanowisko reprezentatywne powstania listopadowego, na symbol wolności ludów i przebudowy społecznej. I rzecz ciekawa, słowa pozostały niezmienione, takie, jakie padały z ust legionisty napoleońskiego. Czyżby nikt nie miał talentu ująć hasła powstania w nowe strofy, nucone pod rytm Mazurka Dąbrowskiego czy Marsza? Powstaje przecie cały szereg pieśni śpiewanych na melodię Pieśni legjonów, są i między nimi nawet programowe i żadnej nowej pieśni nie udało się zastąpić słowa Wybickiego, bo już wtedy melodia i słowa stały się symbolem i jako taki były traktowane. Czasy powstania listopadowego to czasy niezwyklej emanacji Pieśni legjonów zagranicą; tłumaczą je na kilka języków, wydają zagranicą właśnie jako symbol powstania listopadowego. Powszechna znajomość jej w Niemczech umili emigrantom polskim pierwsze chwile tułaczki i ona zabrzmiała nieraz jako pieśń powitalna emigrantów, rycerzy wolności ogólnoludzkiej. Po upadku powstania, po skonsolidowaniu się częściowym emigracji, po naznaczeniu misji pielgrzymom polskim, rola Pieśni legjonów pozostała taką samą jaką była w powstaniu. Zakres tego hymnu wolności ogólnoludzkiej nieraz bywa ścieśniany do hymnu jedynie wolności słowiańskiej (np. Bakunin w Siedmnastą rocznicę rewolucji Lwów 1848 str. 120) ale to mniemanie wydedukowane bywa z ogólniejszych danych symbolu — Pieśni legjonów. A więc kolejne dziejowe, życie porozbiorowe narodu wyznaczyło Pieśni legjonów rolę pieśni wiary w moc i potęgę narodu polskiego bez oglądania się wielkiego na współdziałanie obcych, rolę hymnu ogólnoludzkiej wolności, symbolu przebudowy w pewnym zakresie społecznej.

Czyż biorąc pod uwagę względy historyczne nie należy się być Pieśni legjonów hymnem wskrzeszonego państwa polskiego? Czyż przebrzmiała

przesłanki, które ją kreowały na pieśń czy hymn powstania listopadowego? Czy zatraciła absolutnie związek z dzisiejszym życiem? Ależ nie; karty historii się powtarzają, splot wypadków niewiele się różni od tych z przed stu laty. Słowa Pieśni legjonów są dziś, jak już były w czasie powstania listopadowego, symbolem. Wiara w moc narodu skorego do działania jest dziś kwestją chwili, na oczach naszych dokonywa się ewolucyjnie przebudowa syste-

mu społecznego, a w Genewie padają trzeźwe nasze słowa o braterstwie ludów. Niech tedy, póki państwo polskie kroczy torami, na które wstąpiło, pozostanie *Pieśń legjonów* w hymnem narodowym w rozumieniu takim, jak ją pokolenia rozumiały; w dzisiejszych czasach zmieniać hymnu nie znajdujemy potrzeby, gdyż wszelki nowotwór z trudnością skojarzyłby dążenia chwili, a żadna z dawnych pieśni nie urasta do wykładnika chwili,

WOJCIECH SMYK (Katowice)

Prof. Państw. Konserwatorium Muzycznego.

Zakończenie roku szkolnego oraz ukończenie 2-letniego kursu w Wojskowej Szkole Muzycznej przy Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Katowicach.

Dnia 16 czerwca b. r. odbyło się uroczyste zakończenie roku szkolnego a zarazem całkowite ukończenie dwuletniego kursu Wojskowej Szkoły Muzycznej. W uroczystości tej wzięli udział: zastępca szefa Departamentu Piechoty M. S. Wojsk. ppułkownik dyplomowany Kowalski Emil, kierownik referatu

muzycznego Dep. Piech. M. S. Wojsk. kapitan kplm. Marjan Dorożyński, grono profesorów Państwowego Konserwatorium Muzycznego i wykładowców w Wojskowej Szkole Muzycznej z dyrektorem Witoldem Friemannem na czele, oraz komendant Szkoły kapitan kplm. Faustyn Kulczycki.



W wyniku końcowych egzaminów z kursu kapelmistrzowskiego otrzymali postępek bardzo dobry: st. sierż. Kębłowski Marjan, st. sierż. Nowacki Jan, sierż. Węgrzyn Jan i sierż. Pietroniec Rudolf, wszyscy inni absolwenci otrzymali postępek dobry.

Z kursu niższego otrzymali postępek bardzo dobry uczniowie: Oracz Tadeusz, Dudziński

Tadeusz, Pańkiewicz Jan oraz Lamparski Tadeusz. Zważywszy cały ogrom tej tak ciężkiej pracy skonstatować muszę, iż wyniki tego dwuletniego wysiłku są rzeczywiście imponujące. Że wysiłek tak uczelni jak uczniów był wielki, świadczyć o tem może pokaźna liczba koncertów Wojskowej Szkoły Muzycznej w tym roku szkolnym. Wojskowa Szkoła

Muzyczna urządziła w b. r. szkolnym 4 koncerty symfoniczne, dwie audycje radiowe, popis orkiestry symfonicznej i orkiestry dętej. Na program tych koncertów składały się utwory o wysokiej wartości artystycznej jak na przykład: koncert fortepianowy Beethovena Es dur z udziałem pani prof. Janiny Dorożyńskiej i koncert skrzypcowy D dur Czajkowskiego z udziałem prof. P. K. M. Józefa Cetnera. W tym ostatnim koncercie dyrygował orkiestrą major Stefan Lidzki-Śledziński, pod którego batutą wykonano jeszcze „Mona Lisę” Różyckiego i „Suite Polonaise” Zarzyckiego. W programie innych koncertów znalazły się symfonia Mozarta C-moll, symfonia op. 8 Maliszewskiego, uwertura Bajka Moniuszki, Tatry Żeleńskiego i wiele innych kompozycji pod batutą kapitana Faustyna Kulczyckiego, komendanta Wojskowej Szkoły Muzycznej.

Ostatni zaś popis orkiestry symfonicznej i dętej pod dyрекcją absolwentów kursu kapelmistrzowskiego Wojskowej Szkoły Muzycznej, wykazał wysoki poziom wiedzy i doświadczenia nabytego tak w dziedzinie dyrygentury jak również i w dziedzinie instrumentacji symfonicznej i dętej.

Program tego koncertu był następujący:

1). W. A. Mozart: kwintet E-dur Nr. 452, część I, II i III wykonany przez uczniów Wojskowej Szkoły Muzycznej. 2). E. Grieg: (Erotik) op. 45 Nr. 5 (instrumentował E. Wiltos) dyrygował sierż. Eugenjusz Wiltos. 3). Fr. Chopin: Etiuda cis moll, op. 25 (instrumentował M. Kleszyński) dyrygował plutonowy Mieczysław Kleszyński. 4). E. Grieg: „Do wiosny“ op. 43 (instrumentował J. Nowacki) dyrygował st. sierż. Jan Nowacki. 5). W. A. Mozart: Marsz Turecki z sonaty A-dur (instrumentował M. Kleszyński) dyrygował plutonowy Mieczysław Kleszyński. 6). J. Haydn: Allegro z symfonii Nr. 2 Londyńskiej (instrumentował J. Nowacki) dyrygował st. sierż. Jan Nowacki. 7). Moszkowski: „Krakowiak“ op. 55 (instrumentował R. Pietroniec) dyrygował sierżant Rudolf Pietroniec. 8). J. M. Weber: Uwertura do op. „Oberon“ (instrumentował Schmidt Kothén) dyrygował st. sierż. M. Kęłowski.

Następny egzamin konkursowy na kurs wyższy i niższy odbędzie się 3 września b. r.

O poziomie pracy i wynikach świadczą między innymi głosy prasy. Polska Zachodnia (1 lipca 1932 r.)

Ostatni tegoroczny popis P. K. M. był bodajże najbardziej interesującym ze wszystkich. Ujrzelśmy bowiem piękne rezultaty jedynej w Polsce Wojskowej Szkoły Muzycznej.

Popis obejmował próbki instrumentacyjnej pracy uczniów w zakresie orkiestracji symfonicznej i dętej oraz produkcje kapelmistrzowskie wychowanków uczelni.

Próbki symfonicznej orkiestracji dokonane pod kierownictwem p. prof. M. Cyrus-Sobolewskiego dały b. piękne rezultaty. Wyróżniło się zwłaszcza piękne opracowanie etiudy cis-moll Chopina wykonane przez p. plut. M. Kleszyńskiego, przeróka znanego utworu Griega „Do wiosny“ p. st. sierż. J. Nowackiego oraz tegoż kompozytora „Erotyka“ p. sierżanta E. Wiltosa dały dowód solidnego poziomu klasy.

Równie dodatnio zareprezentowała się klasa orkiestracji dętej prowadzona przez p. prof. kpt. Faust. Kulczyckiego. Marsz turecki z sonaty A-dur Mozarta instrumentowany przez p. M. Kleszyńskiego, Allegro z Symfonii londyńskiej Haydna w opracowaniu p. J. Nowackiego, a zwłaszcza efektowny „Krakowiak“ Moszkowskiego w układzie p. R. Pietronca były oczywistym dowodem jak dużo skorzystali z nauki w P. K. M. w Katowicach adepci na wojskowych kapelmistrzów.

Należy nadmienić, że na koncercie zaprodukowali się uczniowie Wojskowej Szkoły Muz. przy P. K. M. w Katowicach jako dyrygenci. Niejeden dał się poznać jako tęgi talent kapelmistrzowski, by jeno wspomnieć wykazującego sporo rutyny p. sierż. Pietronca lub posiadającego wyraźny nerw kapelmistrzowski p. st. sierżanta M. Kęłowskiego. F. Sachse.

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

TEORJA MUZYKI I KOMPOZYCJI.

XX.

(Ciąg dalszy)

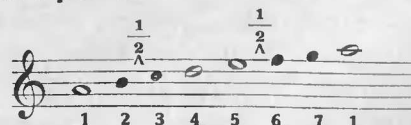
Zamiast znaków przy nutach pisze się je przy kluczu na początku.



Należy uważać, by znaki chromatyczne następowały w odpowiednim porządku! Mów w szybkim następstwie na pamięć: C G D A E H Fis Cis i C F B Es As Des Ges Ces!

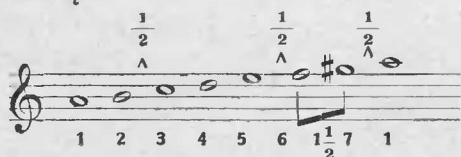
Gama molowa wywodzi się z kościelnej tonacji eolskiej: a h c d e f g a.

Wygląda ona jak o dwa tony niżej przesunięta gama C - dur przez co naturalnie zmienia się stosunek całych i pół-tonów:



Tetrachordy są nierównomierne, a więc budowa asymetryczna. Nuty prowadzące są na drugim i piątym stopniu, zaś nuta prowadząca z siódmego stopnia w gamie durowej brakuje. Sztucznie uzyskuje-

my ją podwyższając siódmy stopień gamy molowej. W tej nowej formie używa się jej jako harmoniczną gamę molową.



Przez to powstaje między szóstym a siódmym stopniem nadmierna przestrzeń półtora tonu. Szósty stopień jako nuta prowadząca opadająca ciągnie w dół, siódmy zaś jako nuta prowadząca wznosząca się ciągnie w górę.

W harmoniczej gamie molowej mamy:

całe tony na stopniach 1, 3, 4;

pół tony „ „ 2, 5, 7;

półtora tonu na 6-tym stopniu.

Według budowy harmonicznej gamy molowej na A możemy stworzyć sobie wszystkie inne tonacje molowe. Np. gamę *Gis* - moll uzyskamy następująco:

Ton podstawowy *gis* jedno pod-
[wyższenie]

Na 1 stopniu znajduje się cały ton *gis-aïs* drugie pod-
[wyższenie

„ 2 „ „ „ pół ton *ais-h*

„ 3	„	„	cały ton <i>h-cis</i> trzecie pod- [wyzszenie
-----	---	---	--

„ 4 „ „ „ „ „ *cis-disczwartepod-*
[wyższenie

„ 5 „ „ „ pół ton *dis-e*

„ 6 „ „ „ półtora tonu *e-fisis* podwój-
[ne podwyższenie

„ 7 „ „ „ pół ton *fisis-gis* podwyż-
[szenie

Podobnie uzyskamy grame F -mol.

Na 1 stopniu cały ton *f-g*

„ 2 „ pół ton g-as obniżenie

„ 3 „ cały ton as-b „

„ 4 „ „ „ b-c

„ 5 „ pół ton *c-des* obniżenie

„ 6 „ póltona tonu *des-e*

„ 7 „ pół ton *e-f*

Uzyskujemy znaki chromatyczne podobne jak *As-dur* z kasownikiem przed *es*. (C. d. n.)

WŁADYSŁAW FABRY (Warszawa).

STANÓWISKO ORKIESTRY WŚRÓD OPEROWYCH CZYNNIKÓW INSCENIZACYJNYCH.

Wyobraźmy sobie, że siedzimy razem w Operze. Właśnie przyciemniono światło i orkiestra rozpoczęła uverturę. Jaką — również szczegół obojętny. Może to być np. uvertura z „Halki”.

Płynie szeroka, melodyjna fraza moniuszkowska, przesuwają się różne tematy, a nasza uwaga koncentruje się na dyrygencie.

Uwertura dobiegła do końca, oklaski i chwila ciszy, oczekiwania.

Tymczasem za kulisami wyczekują stremowani śpiewacy (bo nawet najwięksi z nich miewają treść) i czyni się ostatnie gorączkowe przygotowania. Właściwie, ściśle biorąc, już wszystko jest gotowe z chwilą, gdy inspicjent dał sygnał do rozpoczęcia uwertury. Już wówczas powinna na scenie panować grobowa cisza.

Otóż tak się ma rzecz z ostatnimi przygotowaniami, bo główne trwały już od kilku godzin. Zwożono i montowano dekoracje, zaciągano dywan, ustawiano meble. A wszystko to celem wywołania u widza t. zw. złudzenia scenicznego, od którego oddziela go w tej chwili jeszcze kurtyna.

I na tem polega najistotniejsza różnica, zachodząca pomiędzy sceną nowożytną a starożytną, że scena starożytna nie była otworem, przez który podaje się publiczności, na przestrzeni stosunkowo niewielkiej, rezultaty niezliczonych wysiłków.

I właśnie dlatego na naszych scenach, z tej strony ram scenicznych, rządzi jako bezapelacyjna władczyni — orkiestra!

Jeżeli instrumenty umieścimy na scenie, za dekoracjami, to wówczas dźwięki orkiestry i widowi-

sko sceniczne mogą się połączyć na tej samej płaszczyźnie — i wtedy mamy do czynienia z normalnym melodramatem. W tym wypadku muzyka nie występuje ani jako źródło dramatu muzycznego, ani jako jego objawiająca się wykładnia, lecz jedynie jako zdradzający swą obecność jeden ze środków wystąpienia się.

Orkiestra pozwala powstać obrazowi scenicznemu przy pomocy roli wykonawcy. Aby przeszczepić partyturę na scenę, posługuje się kompozytor wykonawcą, niby żywym pendzlem, jako jednym ze środków wypowiedzenia się. Przepisane przez muzykę poruszenia się artysty-śpiewaka odmierzają przestrzeń i niejako dostarczają sposobności muzycznej mierze czasu do ukształtowania się w przestrzeni, a w ten sposób ustalają również wzajemne stosunki pozostałej reszty inscenizacji.

Gdy wykonawca znajdzie się raz na scenie, wówczas istnienie dramatu jest już zabezpieczone, a w jaki sposób ma znaleźć zastosowanie pozostała reszta elementów scenicznych, to zależy już wyłącznie od życzenia i woli partytury, stanowiącej kamień węgielny i fundament każdej opery.

Albowiem w partyturę zakuł poeta tonów swój skarb muzyczny na wieki. I tylko z niej płyną nakazy, którym muszą się podporządkować wszystkie elementy inscenizacyjne. Z niej czerpie swe soki żywotne w pierwszym rzędzie orkiestra, której istotnem zadaniem jest wprowadzenie dramatu muzycznego na scenę.

Ona należy bowiem jeszcze do widowni i stanowi do pewnego stopnia łącznik między nią

a sceną. I tylko dzięki temu stanowisku poza sceną nadano jej moc wprowadzania dramatu na scenę. I dlatego zabiera ona głos jeszcze przed podniesieniem zasłony. Dramat sceniczny jeszcze się nie rozpoczął, a orkiestra już mówi, objaśnia, przygotowuje słuchacza na to, co ma za chwilę nastąpić.

Orkiestra należy więc do widowni, a nie do sceny. Ta teza teatrologii znalazła nawet bardzo praktyczne zastosowanie, została zrealizowana w formie materialnej na wszystkich scenach operowych. Praktycznie realizacja ta przedstawia się w następującej formie: każdy członek orkiestry jest zobowiązany kontraktowo do grania tylko w miejscu przeznaczonym dla orkiestry, a jak to zaznaczono powyżej, należącym jeszcze do widowni. Jeżeli się go zmusza w czasie przedstawienia do udania się na scenę i odegrania za kulisami chociażby tylko kilku taktów, to należy mu się za to osobne wynagrodzenie.

Ale wracajmy do tematu, a więc na scenę, której zadaniem jest podać publiczności przez otwór sceniczny tę całą zmieniającą się masę działania dźwiękowego, którą zawiera w sobie partja śpiewaka. Śpiew wpada do sali przez ten otwór — i od niego jest już zań odpowiedzialna widownia. A więc co się tyczy akustyki, należy zważać tylko na orkiestrę i na zdolność „niesienia” głosów od otworu scenicznego.

Jednak do tego otworu całą odpowiedzialność ponosi prowizoryczna konstrukcja sceniczna przepisana przez wykonawcę, zgodnie z tekstem poetycko-muzycznym. I dlatego partytura musi zawierać najdokładniejszy opis tego, czego tekst poetycko-muzyczny wymaga od wykonawcy i inscenizatora. Przyczem tylko żywa postać ludzka jest zdolna do samoistnego rozwoju i zasługuje na uwzględnienie jej woli. Istotę powstałych elementów scenicznych stanowi ślepe posłuszeństwo nakazom partytury.

Jednakże nawet tej postaci żywej, t.j. śpiewa-

kowi nie wolno do stosunków, ustalonych w sposób ostateczny przez muzykę, wносить zmiany napięcia. Musi on być ślepo posłuszny nakazom życia ukrytym w partyturze. (I na tem polega najistotniejsza różnica, zachodząca między aktorem dramatycznym a operowym).

Najlepiej rzecz objaśni przykład. Np. wyobraźmy sobie scenę z pierwszej lepszej komedji buduarowej, kiedy to zdenerwowany amant oczekuje na przyście pożądaną kobietę. Umówiona godzina już minęła, więc się niecierpliwi. Najpierw robi jeszcze ostatnie przygotowania, poprawia w wazonach kwiaty, przyciemnia abażur lampy, skrapia perfumami poduszki na kanapie. Potem zaczyna chodzić po pokoju, zapala papierosa, gasi go, zapala innego. Spogląda na zegar kieszonkowy, kontroluje jego czas z zegarem ściennym, podchodzi do drzwi, nadśledzuje i t. p. i t. p. Scena ta może, zależnie od pomysowości i talentu aktora, trwać minutę, dwie lub pięć. Sztuka na tem nietylko nie traci, lecz nawet zyskuje, gdyż takie sceny nieme dostarczają znakomitym aktorom pola do popisu i sposobności do wykazania całego ich majsterstwa.

A teraz zestawmy z tą sceną np. początek 2-go aktu „Toski”, kiedy to Scarpia siedzi przy kolacji i oczekuje na przyście bohaterki dramatu. Tam partytura odmienia każdy jego ruch, każdy krok, nie pozwalając na najmniejsze odstępstwa. (Partytury Pucciniego są pod tym względem wzorem dokładności). Gdyby np. tenże Scarpia pisał za długo żelazny list dla Toski i jej kochankę i zasiedział się przy biurku, to dyrygent musiałby zatrzymać orkiestrę i czekać aż Scarpia powstanie i zacznie iść w stronę Toski, upominając się o nagrodę.

To też wybitni dyrygenci są na punkcie tempa nieubłagani. Do takich należy np. słynny Toscanini. (C. d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

INSTRUMENTACJA.



XVIII.


(Ciąg dalszy)

Bęben mały.

Pałeczki dla bębnów są z drzewa, cylinder zaś z blachy mosiężnej. Ton nie ma ściśle określonej wysokości. Służy głównie do maskowania rytmu lub wytwarzania szmeru przy pomocy werbla.

Manjery wykonawcze są dwojakiego rodzaju: pojedyncze uderzenie przy pomocy jednej pałeczki

(*ta*) należą do rzadkości, zwykle używa się podwójnego uderzenia, przy którym obydwie pałeczki prawie równocześnie uderzają, a ucho odnosi wrażenie przednutki, ro'uje się  lub  (*fla*).

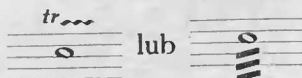

Rozróżniamy uderzenia nie szarżowane (*coup de charge*) z silnym akcentem na pierwszej nucie: 

Uderzenia toczkowe (*ra*) składają się z 3, 4,

5, 6, 7, 8 i więcej uderzeń:



Wytrzymany werbel notuje się znakiem tryla

lub tremola  lub 

Notuje się zwykle bez klucza lub w kluczu wiolinowym, czasem dla oszczędności na jednej linii, podobnie jak wszystkie instrumenty perkusyjne bez ściśle określonej wysokości tonowej.

Bębny tłumi się przykrywając je grubszym materiałem.

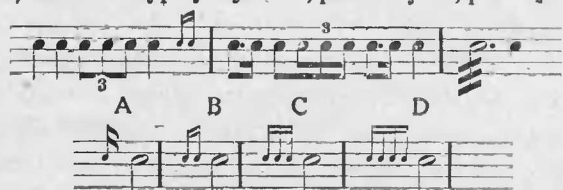
Tamburino.

Jest to rama z jednej strony obciągnięta skórą, gra się trzema sposobami: poruszając skórę grzbietem dłoni lub potrząsając instrumentem, tak iż wpra-

wione w ramę płytki metalowe brzęczą; w końcu zaś pociera się błonę końcem kciuka, przez co powstaje krótki werbel.

Triangel.

Nadaje się do rozmaitych kombinacji rytmicznych, uderza się pojedynczo, podwójnie, potrójnie i t.d.



A przednutka daje rozmach.

Buderzenie potrójne jest wyśmienite, gdyż pierwsze i ostatnie ma ten sam kierunek (z strony prawej ku lewej).

C jest mniej naturalne bo początek i koniec ma inny kierunek.

D bardzo dobre, jak zresztą wszystkie nieparzyste uderzenia.

Dla uzyskania pianissima porusza się pałeczką metalową w górnym kącie trójkąta.

(C. d. n.)

FELIKS MARJA NOWOWIEJSKI (syn) (Poznań).

BALET-OPERA „TATRY” Feliksa Nowowiejskiego

Ideologia artystyczna i akcja.



Dekoracja aktu I. Taniec potworów przed Królem Wężów.

FOT. MARKIEWICZ, POZNAŃ.

Zasadniczym momentem twórczości Feliksa Nowowiejskiego jest regionalizm. „Tatry” — balet-opera, a zarazem „symfonia gór”, to orkiestralny wyraz wrażeń przeżytych przez kompozytora podczas pobytu w Tatrach. Treścią dzieła jest uczuciowy, indywidualny, bezpośredni przeżyty stosunek autora do przyrody górskiej — pięknej majestatem niebotycznym, wzniosłej, groźnej, dzikiej. Drugi obok tatrzańskiej przyrody element regionalny to folklor. Nowowiejski poczuwa się do związku ideologicznego z grupą artystów, reprezentowaną przez Zegadłowicza, Stryjeńską, Skoczylasa i t. d., u których hasłem programowym i dyrektywą jest szukanie stylu polskiej sztuki w prymitywie ludowym i przygotowanie na tej podstawie form artystycznych par excellence naszych, które służyłyby jako środek ekspresji dla treści również naszej, narodowej. Sztuka polska jak legendarny Anteusz musi krzepko oprzeć się o ziemię rodzimą i nabrać z niej soków żywotnych. Chodzi o wniesienie nowych wartości młodej i zdolnej rasy do ruchu kulturalnego: europejskiego i światowego.

Poglądom tym hołdował autor „Tatr” oddawna. Już jako 21-letni młodzieniec skomponował uwerturę na orkiestrę symfoniczną p. t. „Swaty Polskie”, rzecz nacechowaną duchem rasy, specyficznym słowiańskim sentymentem melodyjnym i żywiołową siłą motywów rytmicznych. Jednakowoż decydującym zwrotem w kierunku ściśle regionalnym był — Kolberg, nieprzebrana skarbnica pieśni i obyczajów ludu. Nowowiejski znalazł tam muzykę oryginalną, jędrną i świeżą, co więcej: życie regionów, zdumiewające swą barwnością, opisy obyczajowe i obrzędowe, całą samorodną kulturę ludową. Treść ta zachwyciła i porwała go swą różnorodnością i bogactwem tak, że z motywów ludowych zaczął tworzyć własne, starając się drogą intuicji artystycznej jak najbardziej zbliżyć do ducha ludowego prymitywu. Powstał cały program artystyczny, realizowany w szeregu dzieł scenicznych: „Legenda Bałtyku” (region kaszubski), „Polskie Wesele” (region kujawski), „Tatry” (region podhalański), w tej chwili wre praca nad „Ondraszkiem” (region śląski). Ta sama linia ideologiczna,

Jeśli chodzi o formę, kompozytor wypowiedział się w ramach 4-aktowej pantominy baletowej. Punkt ciężkości dzieła leży niewątpliwie w partii symfoniczno-orkiestralnej. Nowowiejskiemu chodzi jednak o maksymalne rozszerzenie możliwości ekspresyjnych: dodaje więc partje wokalne, słowo deklamowane, malarstwo i choreografię. Poto, by treść interpretować wyraźniej, a działanie artystyczne pogłębić. Już w greckiej sztuce antycznej istniało połączenie muzyki, poezji i tańca (chorea). W okresie romantyzmu Ryszard Wagner głosił hasło opery-dramatu muzycznego, sztuki zbiorowej, nie tylko muzycznej — przede wszystkim literackiej. Stąd wielka dbałość, jaką okazywał dla libretta i scenarjusza. Równorzędne traktowanie wszystkich elementów sztuki operowej ma więc za sobą całą historję. W dobie

obecnej jeden ze skrajnych kierunków współczesnej awangardy artystycznej — formizm podniósł hasło teatru, w którym wszystkie elementy: słuchowe (muzyka), wzrokowe (dekoracja), pojęciowe (słowo) byłyby absolutnie równouprawnione jako środki ekspresji. Treścią sztuki scenicznej ma być to, co nazywamy inscenizacją.

A teraz garść obrazów baletu i cytat muzycznych.

„Tatry” to czarodziejski sen, słowiańska baśń fantastyczna. Akcja literacka także pomysłu Nowowiejskiego. Słowo Zegadłowicza.

UWERTURA jest muzycznym streszczeniem całości (ukaze się niebawem w osobnym wydaniu na orkiestrę symfoniczną i dętą).

Motyw „Tatr”:



PROLOG eksplikuje obrazem i słowem to, co powiedziała uwertura: wprowadza nastrój i przecucie tego co będzie: Krajobraz wspaniałych, śnieżnych szczytów górskich i błękitna tafla Morskiego Oka. Ognisko, górale. Baca (stary pasterz) zaczyna opowiadać legendę, jak to:

Król Węzów wpadnie w piekiel dno,
Fujarki zniewolony grą,
W której rozbłyska czar,
— Bo Bożą sprawą pieśń i gra —
W rymie i nucie wieczność drga,
Bo pieśń — to boga dar!
Z wierzbiny uliniona kiru,

Od wichru bierze w piersi tchu,
Fujarka rozmodlona —
— Kto czar jej pojął — wolność ma,
A jego serca czysta gra,
Wnet śmierci mrok pokona!

Akt I. PRZED JAMĄ KRÓLA WĘŻÓW. Mrok.

Wyłania się postać potwornego króla, oczy jego jaśnieją niesamowitym blaskiem, z jego ukazaniem się scena rozbłysła dziwaczniemi światłami. Pośród skłębionych korzeni drzew zakwitają jakieś niezwykle kwiaty — wachlarze paproci. W orkiestrze motyw Króla Węzów, egzotyczna gama podhalańska, pochod równoległych kwint:



Król Węzów zapragnął Leluji, najpiękniejszej z cór Króla Tatr Giewonta. Z żądaniem tem wysła posłów-potwory, którzy w razie odmowy zagrozą zemstą i zniszczeniem całego Podhala.

WESELE GÓRALSKIE. Wysłannicy węża napadają na tańczący lud i porywają góralki, naigrywają się z nich. Taniec potworów.

Akt II. ZAMEK Z CHMUR I MGIEŁ na szczycie Giewontu. Balet rusalek: rosy, szarotek, krokusów i motyli. Królowna Lelujka wsłuchuje się w dalekie granie fujarki pastuszej. Wreszcie — zachwycona — każe przyprowadzić tego, który tak pięknie grał. Wchodzi młody góral — Perłowic. Onieśmielony, grać przestał, po wielu prośbach zaczyna na nowo. Upajająca pieśń miłości.

Słychać hejnał, chmury rozsuwają się, ukazując KOMNATĘ TRONOWĄ, pełną stalaktytów i stalagmitów, wszędzie iskrzą się kwiaty lodu. Król gór z długą śnieżną brodą, z lodową, pełną drogocennych kamieni koroną słada na tronie ze szklanych i przezroczystych kryształów; obok króla — olbrzymy, duchy gór i władcy wichrów halnych. Wszyscy chylą głowy.

Marsz:



Wchodzą posłowie Króla Węzów — trzy potwory z żądaniem wydania córki Króla Giewonta, Leluji,

Giewont oburzony odmawia. Posłowie grożą zemstą, dają 3 dni do namysłu i odchodzą. Leluja chcąc uratować ojca i lud góralski od zagłady godzi się poświęcić siebie i z wielkim hartem duszy żegna się ze wszystkimi:

Ach czemuż zbladło wasze lice — ? —
Czemu ci ojciec lica zbladły — ? —
Spójrzcie — wszakże się ja nie boję,
Nie lękam się — i do was gadam
Rozradowaniem — prosto, szczerze —
Bo oto dziś ofiarę składam
I cała płonę w tej ofierze —
Za ojca, za was, za mój lud
zakwitł w mem sercu jasny cud —

Akt III. NOC W TATRACH. Dzioki zakątek górski. Piargi — rumowiska skalne.



Perłowic wybiegł w góry, by odszukać skałę, w której śpi zaklętych 12 rycerzy. Może oni dadzą mu moc tajemną do zwalczania węża i uratowania królowy. Jakby przeczuły jego myśli dziwożony, wpadają na scenę, przeszkadzają mu, chichoczą i wabią. Naprawdę! Perłowic gra na fujarce pieśń bólu i tęsknoty. Czar muzyki otwiera ściany skalne, ukazując tajemniczą grotę 12 rycerzy, którzy wręczają góralowi niezwyciężony topór i odchodzą na wyzwolenie królowy. Biją dzwony podziemne.



Akt IV. Królowa stoi na skałe PRZED JAMĄ WĘŻA. On wpatruje się w nią jaśniejącymi ślepiami. Wpadają rycerze z Perłowicem, który zabija Króla Wężów. Smok powoli zapada się w otchłań, na tem miejscu powstaje według legendy — Morskie Oko: woda zalewa scenę. Król Giewont daje Perłowicowi córkę i władztwo nad Tatrami, kończy natchnioną apostrofą do ludu góralskiego (poecią Emila Zegadłowicza):

Ludu! Król Giewont władzę swą oddaje
Temu, co w armji pracy w pierwszym rzędzie staje:

Więc właśnie tobie — polski i słowiański ludu
W radości, iż mi danem dożyć tego cudu,
Iż ten co górszą pierś ma i wichrowe nogi
Od dziś budować będzie dla przyszłości drogi!
— Życie w triumfie wiecznym — wichrowi włodarze,
Wam góry i doliny i pieśń daję w darze —
Wy wzwyżni w swych myślach — w waszych

[sercach prości

Ogłoście zwycięstwo — wieczny dzień miłości!!!
Perłowic — symbol ludu — obejmuje panowanie.

Wielki balet radosny. Finale.

PRZEWODNIK ORKIESTRY

Por. kplm. PASZKE STANISŁAW (Ostrow. Pozn.).

CAPRICCIO ITALIEN*)

Piotra Czajkowskiego.

Nim omówimy to dzieło zajmiemy się szczegółnie pobytem Czajkowskiego we Włoszech, gdzie właśnie powstał ten jego utwór.

Zwiedziwszy Florencję, przybył Czajkowski do Rzymu i zajął pokój w hotelu, naprzeciw koszar kawalerji włoskiej. Każdego wieczoru dolatywały go dźwięki trąbki wojskowej, a z ulicy gwary ludzkie i turkot pojazdów. To wszystko wywierało na nim silne wrażenie. Tańce włoskie w czasie karnawału, śpiewy, zabawa przy winie, życie uliczne, gwizdanie gawiedzi, zabawa ludowa, taniec tarantelli i dźwięki

*) „Capriccio” to wyraz włoski i oznacza kaprys, zachciankę, chimere.

„Italien” oznacza, że pochodzi z Włoch,

różnorodnych orkiestr, nie wyłączając i wojskowych nastrojały jego duszę i przygotowywały nowy materiał do kompozycji „Capriccio Italien”, jak sam o tem wspomina w liście do p. Meck.

Kompozycję rozpoczynają trąbki fanfara kawalerji włoskiej a zakończenie tejże, powtarza coraz bardziej na sile przybierająca orkiestra — cztery razy. Po głównym temacie, przy akompaniamencie triolek, następuje kanoniczne przeprowadzenie pomiędzy obojem z trąbką i fletami (musi wyraźnie wyjść) poparte tremolem klarnetów Es, B i fagotów. Po *crescendo* i *stringendo* stopniowo wchodzi poszczególnie instrumenty i grają *FF* „Tempo primo”, w którym

przebija fanfara spotęgowana przez kornety, puzony i basy. Na zakończenie pierwszej części zachodzi jeszcze raz główna melodia.

Druga część ma charakter wesoły i żartobliwy. Melodję popartą basami prowadzi drzewo. Z 22 taktem występuje dość ciekawy akompaniament, gdzie waltornie 1 i 2 grają na drugą i piątą ósemkę oktawę, a waltornie 3 i 4 wraz z tenorami na trzecią i szóstą ósemkę akord i odtąd prowadzą melodję kornety, z którymi na zmianę grają klarnety w Es, trąbki, tenory, waltornie, flety i oboje. Upiększają ją przez pasaże — klarnety w B, fagoty, baryton, częściowo kornety i tenory. Stopniowe wejście poszczególnych instrumentów oraz dzwonek i triangu potęgują wesołość tej części, którą jakby na jakie ochłodzenie — przerywają w 10 i 7 takcie przed „B” ponure tony trzech trąb i trzech puzonów. Od litery „B” począwszy, powtarza się jeszcze raz poprzednia melodia, przyczem przez 8 taktów występują trąbki, puzony 1—2 i triangel z charakterystycznym akompaniamentem. Omawiana część kończy się triolami, które prowadzą do „Allegro moderato”. Rytmiczne akordy tego ustępu przypominają nam hiszpańskiego „Bolera”. (Bolero jest to taniec hiszpański w takcie $\frac{3}{4}$ z towarzyszeniem kastanjetów). Pikanternemu tematowi tej części przeciwstawia się piękna melodia waltorni i barytonu.

Od litery „D” rozpoczyna się imitacja pogwizdywania ulicznych chłopaków uwydatniona przez flety, klarnety w Es, pierwszy w „B” i trąbki. Akompaniament do tej melodji w skokach oktawowych mają klarnety drugi i trzeci w „B”, fagot i tenory, a tamborino dodaje lekkiej powiewności. Przeplatana jest ona później arpeggiami, uwydatniona klarinetami i fagotami. Po cztero-taktowym przejściu (przy „E”) prowadzą melodję oboje, klarnet 1 w B, kornety i dwie waltornie. Flety, klarnety w Es i klarnety 2 i 3 w B mają nuty szesnastkowe w oktawie. Fagoty, baryton i basy akompanują w skokach. Przy stopniowym ściszeniu melodję grają do końca części waltornie i wchodzi w *Andante*, w którym powtarza się jeszcze raz główny temat, a *Molto stringendo* prowadzi do *Presto*. Jest to wrzaskliwa tarantella, spotęgowana dodaniem wszystkich instrumentów, które aż do końca grają *FF*.

Następujące teraz *Allegro moderato* jest powtórką zachodzącej poprzednio melodji w innej instrumentacji. Puzony basują na raz, w szerokiej harmonji, a trąbki i waltornie akompanują w oktawach na dwa triolami, na trzy ćwierćnutami. Pomaga im bębenek. Po części tej, następują *Presto* i *Prestissimo* i *FF* kończy się kompozycja.

Widzimy więc, jak prawdziwy artysta nawet z najpospolitszych melodyj może złożyć piękną harmonijną całość i odtworzyć przez orkiestrę to, co w jego duszy się zrodziło.

Andante un poco rubato — wolno, trochę swobodnie pod względem rytmu. M. M. $\text{♩} = 132$.

Początek „Capriccia” grają trąbki *FF* i *rubato*. Podaję początek każdego taktu. Od 8 taktu począ-

wszy, dyryguję na każdy akord, a główny temat i c. d. idzie na sześć.

Pochissimo più mosso — cośkolwiek prędzej.

M. M. $\text{♩} = 144$, dyryguję na dwa.

Allegro moderato. Zatem, tempo nie za szybkie.

M. M. $\text{♩} = 120$ — ze względu na triole, które mają waltornia i baryton, oraz później melodia a inne instrumenty mają w tych samych taktach nuty ósemkowe, dyryguję na dwa.

Andante — powoli, spokojnie. M. M. $\text{♩} = 132$ dyryguję na sześć. Od 12 taktu mniejwięcej, rozpozawszy przed następnem *Presto* przyspieszam tempo, a ostatnie 8 taktów podaję na dwa, robiąc *stringendo molto*, by zagrać *Presto* — bardzo szybko M. M. $\text{♩} = 192$. Wszystkie znaki dynamiczne, które zachodzą w tej i w następnych częściach już wam przypominałem.

Allegro moderato M. M. $\text{♩} = 144$, dyryguję na trzy.

Presto i *Più presto* dyryguję na dwa, zaś ostatnie *Più presto* i *Prestissimo* (tak szybko jak jest tylko możliwym), idzie na raz.

Rozmaitości.

Ile Mozart zarabiał.

Mozarta całe życie, które nas obdarzyło ogromem doskonałego szczęścia, było jednym długim pasmem walk o chleb codzienny, a nędza, która tak często zwłaszcza w ostatnich dniach jego żywota do ócz mu zaglądała, nie mało przyczyniła się do wczesnego jego zgonu.

Skąd taki brak pieniędzy u tego już za życia znanego, uznanego i sławnego muzyka?

Mógł być przecie nauczaniem i koncertowaniem — nie mówiąc już o licznych zamówieniach na kompozycje — osiągnąć znaczne dochody. Podobnie jak często u wielkich artystów, którzy żyją i poświęcają się całkowicie swym ideałom, brakło mu całkowicie zmysłu praktycznego. Dodajmy odrobinę lekkomyślności i zrozumimy, iż każdy dochód rozlał się mu między palcami. Najgorszym jednak były nędzne honoraria, które po największej części otrzymywał. Nierzetelność dyrektorów teatru i nakładców nie jest wynalazkiem naszego wieku, już wówczas były na porządku dziennym. Wówczas może gorzej niż dziś, gdyż niedostateczne prawo autorskie nie dawało jeszcze autorowi żadnej ochrony moralnej ani materialnej.

Bez wątpienia najszcześliwszy czas bez trosk była dla Mozarta jego młodość, gdy ojciec Leopold z swem cudownem dzieckiem rozjeżdżał po Europie. Mimo, iż Leopold Mozart czynił to dla celów zarobkowych, to dochody wcale nie były wielkie tak, iż popadł w długi.

Później gdy Mozart jeździł sam ze swoją matką i troski życia już mu zaczęły dopiekać, skarżył się często, iż za koncerty wielcy panowie nie dają mu pieniędzy, tylko „prezenty”, co bardzo mu było niemiłe. Razu pewnego pisze z Mannheim do ojca:

„Były to, zresztą jak przypuszczałem, nie pieniądze tylko piękny złoty zegarek. Lecz wolałbym dziś 10 karolinów, niż ten zegarek wraz z łańcuszkiem i dewizkami, który oszacowali na 20 karolinów. W podróży potrzebne są pieniądze. A teraz wożę ze sobą już pięć zegarków”.

Niekiedy frekwencja koncertów była słaba i w Strassburgu cały dochód wynosił trzy luisdory, a Mozart musi pokryć koszt całej imprezy. Za operę, którą miał napisać dla Werony, ofiarują mu 50 cekinów. Dochody za jego pierwsze kompozycje są szczególnie marne. Gdy opuścił Salzburg i uwolnił się ze służby u tamtejszego arcybiskupa, wyjeżdża do Wiednia pełen nadziei. Spodziewał się, iż rok rocznie jednym wielkim koncertem i czterema lekcjami osiągnie roczny dochód tysiąca talarów. Ale i tu czekały go liczne rozczarowania.

Głównem źródłem dochodów dla młodego Mozarta we Wiedniu były początkowo lekcje gry na fortepianie, które udzielał wytwornym damom. Za dwanaście lekcji pobierał sześć dukatów. Przy tak wysokim honorarium nie dziw, iż miał wszystkich jedną uczennicę. Gdyby był tańszy — co by mu wyszło zresztą na lepsze — byłby zgromadził wokół siebie wielki krąg uczniów. Później zresztą uznał to sam, gdyż obniżył swe żądania do połowy i przez to zyskał jeszcze trzech uczniów i miał z tego wcale pokaźny dochód,

Granie na dworze przynosiło również i raz gdy grał na przyjęciu u cesarza otrzymał 50 dukatów. Jego publiczne koncerty czyli „akademje”, które rozpoczął w roku 1783 były początkowo bardzo dochodowe. Podczas pierwszej akademji sala była pełna, a Mozart zarobił przeszło 1600 talarów. Wówczas był u zenitu swej sztuki wirtuozowskiej. W Pradze przyniósł mu jeden koncert publiczny ponad 1000 guldenów. Koncerty, które urządzał jako subskrypcję miały 170 uczestników, z których każdy płacił cztery dukaty. Lecz im bardziej Mozart stronił od wirtuozowstwa, im bardziej zaglebiał się we własne tworzywo, tem skąpsze stawały się dochody. Przed największą nędzą chroniła go nominacja na cesarskiego muzyka kameralnego z pensją 800 talarów rocznie.

Rozrzutne bogactwo utworów fortepianowych (sonaty, warjacje, rondo, fantazje i t. d.), które zasypywał publiczność nie przynosiło mu prawie nic. Nakładca Artaria dawał mu za pół tuzina warjacji 25 dukatów. Po największej części beztróski Mozart rozdawał swoje kompozycje, nakładcy bezczelnie je przedrukowywali nie dając mu zato nawet grosza.

Mniej więcej podobnie rzecz miała się z operami. „Uprowadzenie z Seraju” przyniosło mu przy pierwszym wykonaniu we Wiedniu 426 guldenów i 40 krajcarów. Lecz przy wykonaniach w innych teatrach nie otrzymał nic, gdyż nie było ochrony autorskiej. Wyciągi fortepianowe drukowali nakładcy w Augsburgu i Moguncji nie płacąc za nie autorowi ani szeląga. Za „Don Juana”, którego skomponował na zamówienie dla Pragi, otrzymał zwycięzając honorarium 100 dukatów. Że za „Tytusa”, którego stworzył z okazji koronacji Leopolda II. otrzymał 200 dukatów, uważano wówczas za szczególną łaskę. Za „Flet z czarownicy”, który uratował dyrektora teatru od bankructwa, Mozart sam otrzymał serdecznie mało. Dyrektor Schikaneder był bardzo chytry, trzymał Mozarta bardzo skąpo, a poatem pożyczal partyturę i głosił innym scenom za opłatą, lecz nie dawał z tego Mozartowi nic. Ostatni zarobek śmiertelnie chorego mistrza było 100 dukatów, które mu wręczył tajemniczy posłaniec, zamawiający kompozycję „Requiem”.

UŚMIECH „ORKIESTRY”.

Drogocenny Heckelfon.

Dziwne, rzadko spotykane słowo. Dla uspokojenia powiem, że nie jest to żaden straszny, egzotyczny instrument, ale poprostu obój, strojony o oktawę niżej. Wynałazł go niejaki Heckel, a zastosowany został po raz pierwszy przez Ryszarda Straussa w „Salome”; kompozytor postawił nawet poszczególnym dyrektorom teatrów warunek, że do wykonania jego dzieła muszą ten instrument nabyć. Tak też musiał uczynić dyrektor Opery praskiej Angelo Neumann, który heckelfon kupił i dał drugiemu oboiście sześciotygodniowy urlop, dla opanowania instrumentu. Kiedy wreszcie przybył sam Ryszard Strauss, aby poprowadzić kilka ostatnich prób, zaczęły się dla heckelfonisty ciężkie czasy. Co chwila upominał go Strauss: „Ciszej!.. jeszcze ciszej!.. Proszę grać całkiem cicho!” Gdy jednak niefortunny muzyk nie mógł w żaden sposób życzeniu Straussa uczynić zadość, rzekł ten wreszcie: „Wie pan co? Nie graj pan wogóle!” Nato zrywa się Angelo Neumann i woła z rozpaczą: „Boże, tyle pieniędzy wydałem dla tych kilku taktów, a teraz to wszystko djabła wart!”..

Wysokie fis.

Ravel w swoim „Uczniu czarnoksiężskim” wypisał dla oboju trzykreślne wysokie *fis*, ufając w wirtuozostwo francuskich oboistów. Profesor Wunderer siedział pewnego dnia przy swoim pulcie i w poście czoła starał się z swego instrumentu wydobyć ten ton czysto, co mu jednak w żaden sposób nie szło. Obok niego siedział jego kolega Jandurek, ćwicząc niemniej trudną partję drugiego oboju. Nagle poderwał się Wunderer z miejsca, usłyszawszy, jak jego sąsiadowi mimowoli wyrwało się właśnie to upragnione wysokie *fis*. „Halol to się nazywa *fis*! tego potrzebuję! Jakaś to zrobił?” I Jandurek pokazał swemu koledze nieznany dotąd chwyt, który mu wskazał przypadek. I od tego czasu, t. j. od trzech lat, dysponuje obój nowym wysokim tonem, a kompozytorowie będą mogli wymagać jeszcze wyższych niemożliwości.



ZNAK DOBREJ

WIEDEŃSKIEJ STRUNY

WIENER EDELSAITENFABRIK G. M. B. H.

Ruch muzyczny w kraju.

Warszawa.

Sprawy Zrzeszenia operowego zajmują dość blisko sfery śpiewackie, lecz ogół interesują bardzo umiarkowanie. Miasto zawarło umowę na rok przyszyły ze Zrzeszeniem obecnem pod kierownictwem pp. Mazurkiewicza i Mossoczygo. Przedstawienia operowe idą swym trybem ściągając nieco więcej słuchaczy występami Lipowskiej, Mossakowskiego, Bregyego. W Manon wystąpił w partji de Gringo Bregy, z powodzeniem zupełnie nadzwyczajnem, obok niego śpiewała partję tytułową znowu prześlizgnie p. Fedyczkowska. (st. n.)

Poznań.

W uzupełnieniu naszej korespondencji o obchodzie moniuszkowskim, należy z pochwałą podnieść udział orkiestr wojskowych (58 pp., 57 pp., 15 p. ułanów, 7 bat. saperu, 14 pal., 1 p. pancernego, 7 p. strz. kon.). Zwłaszcza orkiestra 58 p. p. pod batutą kpt. kapelm. Chmielewicz kilkakrotnie bądź na wolnym powietrzu bądź w Radjo wybitny brała udział.

Gdańsk.

Ku uczczeniu 60 rocznicy zgonu Stanisława Moniuszki urządziło Polskie Towarzystwo Muzyczne w Gdańsku koncert, całkowicie poświęcony odtworzeniu dzieł wielkiego mistrza polskiego. Na program koncertu tego złożyły się produkcje orkiestralne na wykonaniu orkiestry Polskiego Tow. Muzycznego pod dyрекcją dyr. Niwińskiego oraz śpiew znakomitej artystki Wandy Werwińskiej i tenora p. Poraja. Arje z „Halki” i „Hrabiny”, odśpiewane przez panią Werwińską, wzbudziły zachwyt licznie zebranej na koncercie publiczności polskiej. Orkiestra Polskiego Tow. Muzycznego również doskonale wywiązała się ze swego zadania, wykazując stale postęp pod względem artystycznym, co stanowi w pierwszym rzędzie zasługę dyr. Konserwatorium p. Niwińskiego. (J. S.)

Przemyśl.

Bilans rocznej pracy na polu kształcenia muzycznego przedłożyły szkoły muzyczne: Instytut Muzyczny im. Chopina oraz Szkoła Muzyczna E. Petersowej.

W klasach wyższych Instytutu im. Chopina, które popiswały się w ramach Audycji Koncertowej na szczególne wyróżnienie zasługujące dobrze zapowiadająca się p. Dora Trachtenberg, następnie p. Zofja Skowronkówna, której specjalnie „leżą” rzeczy „nowsze”, to też Andalus Granadosa, Debussy’ego („Le jardin sous la pluie” jak i Arabeska Leszetyckiego wywarły silne wrażenie. Dojrzałość muzyczna cechuje grę p. Z. Mareschówny. Zupełnie opanowanie strony technicznej pozwala jej pogłębić stronę muzyczną, to też wykonanie Liszta, „Sonetu Petrarki”, Albeniza „Castilla” jak i Chopina Scherzo gis-moll, stało na bardzo wysokim poziomie. P. Zofja Kukuleuka odśpiewała Maszyńskiego „Pieśń wiosenną” i Friedmana „Zawód”. — Dobrze rozwiniętym głosem dysponuje p. Jadwiga Kozłowska, która muzycznie i z rozumieniem wykonała Halskiego „Pokłon” arję Catalaniego „La Wally” i Glińskiego „Pieszczotkę”.

W Audycji Koncertowej uczniów i uczenie szkoły muzycznej E. Petersowej wyróżnił się Jerzy Birnbach. Posiada on poważny zaatek na dobrego pianistę, powinien jednak rzetelnie popracować nad stroną techniczną. Z wielką muzykalnością i pewnością odegrał I-szą część koncertu e-moll Chopina. Etiudy symfoniczne Schumanna jak i koncert b-moll Czajkowskiego następczyły więcej trudności technicznych, co odbiło się znacznie na tempach. Zdolności techniczne posiada O. Malz, powinien jednak dbać więcej o staranność wykonania, zwłaszcza gdy chodzi o tak poważną i piękną kompozycję, jaką jest Sonata B-moll Chopina. (Kn.)

Radom.

Feliks Nowowiejski dał w czasie odbywającego się w Radomiu Kongresu Eucharystycznego wspaniały recital organowy w hali kongresowej, mieszczącej trzy tysiące publiczności. Program obejmował: koncert organowy Bacha, oraz Nowowiejskiego Symfonję organową, Psalm 136 i Motet Eucharystyczny na orkiestrę i organy. Recital wywarł głębokie wrażenie na słuchaczach, którzy zgłowali znakomitemu artyście burzliwą owację.

≡ KRONIKA. ≡

Antoni Cudziwicz stroiciel fortepianów z Przemyśla skonstruował nowy instrument muzyczny, który nazwał „FALOTONEM”. Wynalazek wbudowany w mechanizm pianina, wzbogaca go kolorystycznie umożliwiając wydobywanie barw instrumentów smyczkowo-mandolinowych. Zdaniem znawców fachowych instrument ten mógłby mieć zastosowanie we wszelkich zespołach orkiestrowych. Jedną z krajowych fabryk fortepianów przystąpi niebawem do fabrykowania jego instrumentu.

Rękopis „Halki” znajduje się w Poznaniu. W związku z 60-tą rocznicą śmierci Stan. Moniuszki, prasa poznańska przypominała mało znany fakt, iż rękopis „Halki” znajduje się w Poznaniu. Całkowita partytura, spisana własnoręcznie przez Moniuszkę, przechodziła przez ręce Achillesa Bonoldiego, któremu około 1860 r. podarował ją w Wilnie sam artysta, dalej była własnością St. Wikczemskiego, później zaś dr. Jana Karłowicza, który w roku 1884 ofiarował ów rękopis Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu, gdzie się do dziś znajduje.

Komitet „Dni Szopenowskich” w Polsce, z gen. Sosnkowskim na czele zwrócił się do władz francuskich o zgodę na przewiezienie do kraju prochów Szopena, spoczywających na cmentarzu Pere Lachaise w Paryżu. Obecnie Komitet zorganizował już 70 Komitetów prowincjonalnych, które m. in. zajmą się zbieraniem funduszy na ten cel. Małżonka ambasadora francuskiego w Warszawie, p. Laroche, ofiarowała na rzecz Komitetu 3 tys. franków. Cały szereg wybitnych muzyków i śpiewaków polskich zgodził się na urządzenie na rzecz Komitetu wielkich koncertów w Europie i Ameryce. M. in. w Chicago odbędzie się koncert Egonu Petri. Najbardziej ożywną działalność w kierunku zbierania funduszy rozwija obecnie Komitet w uzdrowiskach polskich. Z różnych stron napływają dary pamiątkowe po Szopenie, które będą umieszczone w domku w Żelazowej Woli, w którym przyszedł na świat Szopen. Na jesieni rozpoczęte będzie sadzenie drzew w parku wokół tego domku. Projekt parku opracował prof. Politechniki Warszawskiej, Polkowski. Pierwsza część uroczystości Szopenowskich odbędzie się od 10 września do 17 października. W związku z temi poczynaniami komendant miasta, chcąc przyjąć z pomocą Komitetowi, zarządził, aby wszystkie orkiestry garnizonu urządziły w roku bieżącym po jednym koncercie na rzecz Komitetu „Dni Szopenowskich”.

Umowę z Zygmuntem Mossoczym, jako dyrektorem Opery warszawskiej, na sezon następny podpisał Prezydent miasta Warszawy. Kierownictwo artystyczne obejmuje podobno dyr. Emil Młynarski, a pierwszy pulpit dyrygenta Bronisław Wolfstał.

Przygotowania do Opery górskiej w Zakopanem są już na ukończeniu. Sezon trwać będzie przypuszczalnie od 25 lipca do 5 sierpnia b. r. Ze względu na 60-lecie zgonu Moniuszki, program obejmie „Halkę”, „Straszny Dwór” oraz Kurpińskiego „Kra-kowiaków i Górali”. Zarząd uzdrowiska, organizując Operę górską, zapewnił sobie udział najwybitniejszych artystów Oper polskich. Przedstawienia odbywać się będą na wolnej przestrzeni na tle pięknych dekoracji i wspaniałej scenerji Tatr.

NASI ZAGRANICĄ.

Nową edycję wszystkich kompozycji Chopina wydała najpoważniejsza angielska firma wydawnicza Oxford University Press według słynnego swojego wydania, dokonanego jeszcze za życia Chopina, z oryginalnymi poprawkami Chopina.

Jan Kiepusa został zamianowany austriackim śpiewakiem kameralnym (Kammersänger).

W kościele w Montmorency odbył się koncert muzyki kameralnej Wandy Landowskiej i jej szkoły na rzecz nowoorganizowanego „Dziecińca” francuskiego. W kościele tym odprawiane są msze wieczyste za spókoj wielkich Polaków, zmarłych na obczyźnie. Koncert ten ściągnął tłumy wielbicieli, którzy nie pomijają żadnych okazji, by ponownie usłyszeć grę Landowskiej.

Eugenjusz D'Albert niedawno zmarły pianista i kompozytor zostawił operę Mr. Wu. tylko do połowy wykończoną. Według szkiców wykańcza ją Leo Blech.

Bezrobocie wśród muzyków w Ameryce w ostatnich czasach gwałtownie wzrosło. Fuzja nowojorskiej orkiestry symfonicznej z nowojorską orkiestrą filharmoniczną, pociągnęła za sobą zwolnienie wielkiej ilości pierwszorzędnych instrumentalistów. Urząd statystyczny podaje cyfrę bezrobotnych muzyków w Stanach Zjednoczonych na 100.000, z tego na Nowy York przypada 10.090.

Wedle oznajmienia dyrekcji znanych festivalów Wagnerowskich w Bayreuth (Bawaria) już się tam rozpoczęły próby przedstawień, zapowiedzianych na rok przyszły, t. j. 1933. — Narazie chodzi głównie o nową inscenizację cyklu „Pierścień Nibelungów” jako też „Śpiewaków norymberskich”. Drugi etap prac przygotowawczych obejmie natomiast „Parsifala”. Odnosne zespoły solistów i chórów są już ustalone, powołano też kilku najwybitniejszych dyrygentów, wśród których znajduje się także Toscanini.

Pomnik ku czci Klaudjusza Debussy'ego odsłonięto w Paryżu. Onegdaj w obecności prezydenta republiki francuskiej p. Alberta Lebrun odsłonięto w Paryżu pomnik ku czci sławnego kompozytora francuskiego Klaudjusza Debussy. Pomnik powstał ze składek publicznych, przeprowadzonych w 50 miastach francuskich i 80 miastach zagranicznych na całym świecie. Pomnik ten, dzieło rzeźbiarzy braci Martel, stanął brzegu Łasku Bulońskiego na tle zieleni.

Komitetowi wiedeńskiemu, który zorganizował Międzynarodowy Konkurs Śpiewu i Gry na Skrzypcach, udało się nakłonić pewną wybitną osobistość paryskiego świata muzycznego do urządzenia koncertu w Paryżu, na którym przedstawia się publiczności paryskiej laureaci konkursu wiedeńskiego. Protektorat nad tym koncertem objąć mają ambasadorowie tych wszystkich państw, których obywatele są laureatami. Koncert odbędzie się w Paryżu w jesieni.

Bernard Shaw najgłośniejszy dziś dramaturg świata był w okresie swej młodości krytykiem muzycznym. Recenzje jego drukowało pismo „World”. Obecnie ukazał się tom p. n. „Muzyka w Londynie” (1890-1894), dający odbitkę artykułów w „World”. Wydane recenzje pozwalają osądzić, jak dużej pracy dokonał Shaw na temat popularyzacji współczesnej muzyki w Anglii i jak głęboko ujmował swe zadanie krytyka muzycznego.

Franciszek Schrecker dyrektor Akademii muzycznej w Berlinie podał się do dymisji z powodu wotum nieufności, które otrzymał od pewnej grupy nauczycieli.

Alfred Sittard wybitny organista hamburski podczas koncertu w Szegedynie (Węgry) przez pomyłkę zamiast do pokoju organowego w kościele św. Marii wszedł do pokoju bez podłogi, spadł do kościoła i ciężko się zranił.

Konkursy.

Rozstrzygnięcie konkursu na napisanie Mszy św. na chór mieszany. Rok temu łódzcy kolejarze postanowili wybudować w kościele Matki Boskiej Zwycięskiej w Łodzi wielkie organy projektu prof. Br. Rutkowskiego. Komitet budowy tych organów ogłosił konkurs muzyczny na napisanie Mszy na chór mieszany z towarzyszeniem organów, która zostanie wykonana w dniu poświęcenia nowobudujących się organów t. j. 15 sierpnia br. Sąd konkursowy w osobach: ks. prof. dr. Wacława Gieburowskiego, prof. Józefa Furmanika i prof. Kazimierza Sikorskiego, po rozpatrzeniu nadesłanych na konkurs 12 prac jednomyślnie postanowił przyznać 3 nagrody jednakowej wysokości (po złotych 500 każda) pp. Aleksandrowi Karysińskiemu z Warszawy, Kazimierzowi Garbusińskiemu z Krakowa i Aleksandrowi Karczyńskiemu z Chicago. Utwory tych autorów — zdaniem Sądu konkursowego — stoją na jednakowo wysokim poziomie.

„Pieśń o domu”. Na konkurs, ogłoszony pod tym tytułem przez Związek Pań Domu, nadesłano 59 utworów. Nagrodę uzyskał utwór Nr. 34, którego autorką okazała się p. Kazimiera Ilakowiczówna. Poza tem wyróżniono 8 utworów.

Moskiewski Wielki Teatr rozpisuje wielki Międzynarodowy Konkurs na operę, balet i symfonię. Nagrody są: 20.000, 12.000 i 8.000 rubli.

Carlton Hotel w Amsterdamie rozpisuje konkurs na kompozycję lekką (ew. walc) na małą orkiestrę. Nagroda: 1000 guldenów holenderskich. Przewodniczącym jury jest Wilhelm Mengelberg.

Nekrologi.

Karol Stiegler pierwszy waltornista wiedeńskiej Filharmonii zmarł po operacji.

Był jednym z największych wirtuozów naszych czasów.

== POSAD POSZUKUJA ==

Dobry Klarncista B (poboczny instrument II skrzypce) obecnie kapral zawodowy orkiestry piechoty, przeniesie się do orkiestry wojskowej piechoty lub K. O. P. w charakterze podoficera zawodowego.

Zgłoszenia pod G. do Administracji „Orkiestry” (L. dz. 1487).

Rozwiązanie zagadki „Bilety wizytowe”

z Nr. 6 (21).

Trafne rozwiązania nadesłali:

prof. Lidja Teichową (Przemyśl), kplm. Maurycy Stark (Ciechanów), prof. Józef Świrski (Dunajów), p. Stanisław Panasiewicz (Brzeszcze p. Oświęcim), plut. Jan Samborski (Lublin), kpl. Iskiewicz Władysław (Brzeźany), st. strz. Paweł Wiencek (Katowice), elew Zenon Włodowski (Łódź).

Wynik losowania:

1-szą nagrodę otrzymał p. Paweł Wiencek, 2-gą p. Zenon Włodowski, 3-cią p. Lidja Teichowa.


CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

VII.

Buxtehude Dietrich (1637—1707) sławny organista i kompozytor, który wywarł silny wpływ na rozwój J. S. Bacha.

Byrd (berd), również *Bird*, *Byrde* lub *Byred* Wilhelm (1543—1623) organista królewski w Anglii. Jeden z najwybitniejszych twórców kościelnych w Anglii, założyciel angielskiej szkoły madrygalistów. Z kompozycji jego zachowała się wielka ilość muzyki kościelnej: *Cantiones sacrae*, *psalmy*, *kanony* i t. d.

C nazwa literowa trzeciego tonu skali zasadniczej według starszego porządku (ABCDEFGG), podczas gdy dziś budujemy skalę zasadniczą na C. Jest to litera, która od chwili wynalezienia systemu linowego około r. 1000 służyła jako klucz. Jako litery kluczowe wybierano takie, poniżej których w skali zasadniczej leży półton t. zn. *f* i *c* (*e*—*f*, *h*—*c*), aby podczas śpiewu uświadomić sobie różnicę między całym, a półtonem. Wrażenie to potęgowano przez zabarwianie linii *f* na czerwono, zaś linii *c* na żółto. W 11—13 wieku znaczenie klucza *f* i *c* nie było ściśle umiejscowione podobnie jak dziś do małego *f* i *c*¹. Forma naszego klucza *c* 

powstała z przekształcenia rzeczywistej litery *c*. Jednokreślne *c* (*c*¹) jest dziś centralną nutą naszego jednastolinowego systemu.

C jako napis na nutach oznaczał *cantus* (*discantus*) C¹ C² oznaczał pierwszy względnie drugi sopran.

C, *C*¹ służą do oznaczenia taktu i powstały z przepołowienia koła.

c jako skrót oznacza 1) *con* = *z*; *c. B.* = *coll Basso*, z basem, ale *B. c.* = *basso continuo*; *c. 8va* = *coll' ottava*, z oktawą; 2) *cantus* (*c. f.* = *cantus firmus*; 3) *capo* (*d. c.* = *da capo*) od początku.

Cabaletta właściwie *Cavatina* (włoskie) = mała arja.

Cabezon Antonio de (1510 — 1566) wybitny hiszpański organista i kompozytor (ślepy od urodzenia).

Caccia (czyt. kaczja) oznacza po włosku polowanie) nazwa formy muzycznej u mistrzów florenckiego odrodzenia z początkiem 14 wieku. Tekst opisywał scenę z polowania, z biegiem czasu otrzymała również inną ośno, lecz zawsze dowcipną. Pod względem muzycznym *Caccia* jest ściśle przeprowadzonym kanonem dwugłosowym w oktawie lub unisonie w odstępie ośmiu lub nawet więcej taktów. Czasem był trzeci głos jako dopełniacz basowy nie biorący udziału w imitacji kanonicznej.

Caccia corno di patrz *rogi*; *oboè di c.*, patrz *obój*.

Caccini (czyt. Kaczini) Juljusz (1550 — 1618). Jego znaczenie historyczne leży nie tyle w znalezieniu stylu recytatywnego (wspólnie z Perim) i tem samem opery, ile w dążeniu, by kompozycję pieśni uwzględnić od ścisłej zależności od poetyckiego metrum, a więcej uważać na oddanie sensu tekstu. Był on śpiewakiem, co poznać w częstem używaniu koloratury. W pierwszej operze *Euridice* (1600) umieścił kilka arji. Operę tę zresztą później całą skomponował. Dalsze jego dzieła: *Il rapidimento di Cefalo*, *Fuggiloto musicale*.

Cachucha (czyt. Kaczucha) hiszpański taniec w takcie trójdzielnym o powolnym ruchu.

Cadence (Kadangs) po włosku *cadenza* patrz *kadencja*.

Caisse roulante (fr. *Kesrulangt*) bęben mały.

Calando co raz słabiej pod względem ruchu i siły, a więc równocześnie *diminuendo* i *ritardando*.

Caldara Antonio (1670 — 1736) kompozytor swego czasu bardzo ceniony. Napisał 87 oper i 36 oratoriów.

Calvocoressi Michał (ur. 1877) wybitny teoretyk i historyk.

Cambert Robert (1628—1677) francuski kompozytor, twórca pierwszego scenicznego dzieła francuskiego do tekstu *Perrin'a*: *La Pastorale*. Prócz pewnej ilości oper pisał monodyczne śpiewy.

Campana *Campanella* dzwony, dzwonki.

Canarie (fr. czyt. Kanari) szybki taniec w takcie $\frac{8}{8}$, $\frac{6}{8}$ i $\frac{3}{4}$. Muzycznie nie różni się niczem od *gigue*.

Cancrizat = idzie jak *rak* (wstecz).

Cannabich Krystjan (1731 — 1798) uczeń Stamitza. Powiększa on aparat orkiestralny, wprowadza obowiązkowo klarnety, których używa również w niskich pozycjach.

Cantabile (Kantabile) śpiewnie, z wyrazem.

Canticum znaczy śpiew pochwalny. Trzy t. zw. ewangelickie t. zn. z nowego testamentu zwane *cantica majora* w kościele katolickim: *C. Mariae*; *Magnificat*; *C. Zachariae*.

Cantilena patrz *Kantylena*.

Cantiones sacrae (śpiewy duchowne) w 15 — 18 wieku oznacza motety.

Cantus = śpiew, melodia, w utworach wielogłosowych oznacza zwykle główną melodię. *Cantus firmus* stała melodia w utwo-

rach kontrapunktycznych. *Cantus planus* notacja niemenzurowana chorału gregoriańskiego.

Capet Lucien (* 1873) wybitny skrzypek pedagog francuski.

Capo (Kapo) głowa, początek, *da capo* (skrót *D. C.*) od początku i przepis wymagający powtórzenie utworu od początku.

Cappella (włoskie, pomniejszenie od *cappa*) kaplica. *A cappella* układ na głosy wokalne bez wtóru instrumentalnego.

Capriccio (capriccio) kaprys, pierwotnie równoznaczne z *ricercarem* i *fantazją*, oznacza utwór instrumentalny fugowany. Dziś nazwy używa się dla utworów bogatych w oryginalne, niespodziewane zwroty, nie różni się formalnie od *scherza*. Utwory o takim charakterze znajdują się już w twórczości fortepianowej J. S. Bacha. Utwory jak Chopina *scherzo b moll* możnaby również nazwać *Capriccio*. *A capriccio* = *ad libitum* dowoli, wykonanie według smaku.

Carezzando — delikatnie.

Carillon — dzwony.

Carissimi Jakób (1605 — 1674) wybitny kompozytor kantat i oratoriów (*Jephtha*).

Carmen (poemat) w 14 — 15 wieku pieśń na głos solowy z wtórem instrumentalnym.

Caruso Enrico (1873 — 1921) jeden z najwybitniejszych śpiewaków — tenorów.

Casals Pablo (* 1876) jeden z najwybitniejszych czelistów świata.

Casella Alfred (* 1883) pianista i kompozytor włoski, reprezentant młodego ruchu muzycznego we Włoszech.

Castenuovo-Tedesco Mario (* 1895) włoski kompozytor.

Catch (Kecz) stara forma muzyczna ulubiona w Anglii, pierwotnie trzy lub więcejgłosowy kanon (w 13 wieku *rondellus*, *rota*) na głosy wokalne, później wzorem florenetyńskiej *Caccia* swobodniej w układzie, o tekście wyuzdanym.

Cauda (łacińskie: „ogon”) 1) w terminologii teoretyków menzuralnych opadający ogonek przy główkach *maxima* i *longa* jakoteż na początku i końcu *ligatury*. Rzadziej wznoszący się ogonek przy *minima* i *semiminima* 2.) w formach muzycznych zakończenie odpowiadające dzisiejszej *Coda*.

Cavalieri Emilio d' (1550 — 1602) uchodzi za twórcę *basso continuo*; jest on jeden z pierwszych przedstawicieli stylu *recitativo* i twórców oratoryjnych. Zachowała się jedynie alegoria: *Rappresentazione di anima e di corpo*.

Cavalli Francesco (1602 — 1676) był ceniony jako organista, kompozytor kościelny, a zwłaszcza operowy, uczeń i godny następca *Monteverdiego*, operze weneckiej dodał lekkiej wdzięczności i bardziej zmysłowej melodyki nie zmniejszając dramatyczności. O jego sławie dowodzi fakt, iż na ślub Ludwika XIV. zamówiono u niego operę uroczystą (1662 *Ercole amante*), lecz już dwa lata wcześniej odniósł w Paryżu wielki sukces operą *Serse*, bardzo wielkie powodzenie we Włoszech miała wcześniej jeszcze opera *Giasone*.

Cavazzoni Girolamo wybitny włoski organista z pierwszej połowy 16 wieku.

Cecylja św., szlachetna Rzymianka, która 230 poniosła męczeńską śmierć za wiarę. Późniejsze czasy ozdobiły historię jej śmierci licznymi legendami i przypisały jej wynalezienie organów. Jest ona patronką muzyki zwłaszcza kościelnej, jej uroczystość przypada na 22 listopada, ku jej czci wielu wybitnych kompozytorów pisało uroczyste kompozycje (Ody Purcella, Clarka, Händla). Istnieje wielka ilość towarzystw pod jej wezwaniem; najstarsze założył w Rzymie Palestrina.

Celansky Ludwik (1870 — 1931) wybitny czeski kompozytor i dyrygent, działał w Pradze, Lwowie, Kijowie i Paryżu.

Celesta (czyt. cze—) instrument muzyczny (wprowadzony do orkiestry przez Widora, Charpentiera, Czajkowskiego, Pucciniego, Mahlera, a zwłaszcza Straussa); jest to fortepian, raczej pianino o płytkach stalowych, wybudował go *Mustel* 1886 w Paryżu, obszar tonów w notacji *c*—*c*⁴ (brzmi oktawę wyżej). Barwę ma pośrednią między dzwonekami, a harmoniką szklaną.

Cello (czello) jest skrótem słowa *wiolonczela*.

Cembalo (czem—) patrz *forte-pian*.

Ces półton poniżej *c*, oznaczony *h* przed nutą *c*. *Ces-dur* gamę z reguły omija i zastępuje się enharmonicznie gamą *H-dur*.

Cesti (cze—) Marc'Antonio (1623—1669) jeden z najwybitniejszych kompozytorów operowych 17 wieku, którego cechuje w odróżnieniu od Cavalli'ego bardziej miękka melodyka i wrażliwszy styl. Jego opery: *Cesare amante*, *La Dori*, *Il pomo d'oro*, *Orontea*.

(C. d. n.)