

# 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:

PRZEMYSŁ, 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 poszukującą“ i „Wolne posady“:	
drobne do 5 wierszy	5 Zł.
„ „ 10 „	10 „

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

FRANCISZEK SKOCZEK (Stanisławów).

## WZOROWA PRÓBA.

Muzyków chętnych, niezwiązanych żadną umową zjednoczyć i osobistym wpływem jaknajdłużej jako zespół utrzymać — oto najtrudniejsze zadanie dyrygenta towarzystwa czy związku muzycznego, czy też wogóle każdej orkiestry. Muzycy kontraktowi pracują przede wszystkim dla zarobku. Z tej prostej przyczyny zależy im na utrzymaniu orkiestry, w czym członkowie dobrowolnych zespołów muzycznych dostrzegają zaledwie możliwość uprawiania muzyki. Strona materialna, która niejako zmusza do pewnej karności członków zawodowej orkiestry, nie wchodzi w rachubę u towarzystw muzycznych; rolę jej spełnia szlachetne, a przede wszystkim bezinteresowne uwielbienie muzyki. Do upadku niezawodowych zespołów przyczynia się właściwie niedostateczne pielęgnowanie i krzewienie idealizmu. Zapewne większe lub mniejsze wynagrodzenie łączy mocniej muzyków z towarzystwem. Nie mniej jednak nie wystarczy ono do stałej współpracy, nie zapewnia też trwałego istnienia towarzystw muzycznych, konieczny idealizm budzić i rozwijać, to bodaj najpierwsze zadanie dyrygenta. Dla niego jest próba jednym z najważniejszych środków pomocniczych do osiągnięcia owego celu.

Jak się powinny próby muzyczne odbywać, ażeby sprostaly zadaniu nie tylko w pojęciu artystycznym, ale ażeby jednocześnie przyczyniły się do utrwalenia zespołów? Na to pytanie odpowiemy kilkoma rozważeniami.

Prawdziwy muzyk żyjący na prowincji nie ma możliwości kształcenia się, nie posiada żadnej rozrywki, któraby odpowiadała człowiekowi inteligentnemu. Systematyczne uczęszczanie na próby wieczorne raz lub dwa razy w tygodniu, a choćby i czę-

ściej, będzie dlań najmilszym urozmaicheniem i jedyną sposobnością doskonalenia się w muzyce. Muzyk prowincjonalny nie zawsze potrafi grą swoją zarobić na życie. Obiera więc inny, pewniejszy zawód. Po ośmiogodzinnej pracy sprawia napewno prawdziwą przyjemność gra na ulubionym instrumencie z przyjaciółmi. Po zmudnem zajęciu wyzwała sztuka z jednostajnej i bezbarwnej atmosfery biura czy pracowni. Człowiek kulturalny tylko w sztuce znajduje odpoczynek i upragnioną odmianę życia. Kto nie odczuwa nieodpartego przymusu uprawiania muzyki, ten poprostu nie posiada uzdolnienia. Kto przekłada bridża lub krzesło klubowe nad próbę, ten niech da pokój swojemu instrumentowi. Przeszkadza bowiem innym, psuje całą pracę, utrudnia postęp, ten poprostu nie ma pojęcia o muzyce. Kogo nie zajmują próby, ten nie posiada widocznie ochoty do ćwiczenia, a bez ćwiczenia nie ma mowy o należytem opanowaniu instrumentów.

No dobrze, piękne to słowa i słuszne, odpowie czytelnik, — ale niech tak entuzjasta poczeka na każdej próbie z pół godziny do trzech kwadransów, aż się raczą zebrać szanowni koledzy, co więcej, każ entuzjaście wśród złośliwych uśmieszek, pod groźnem spojrzeniem kapelmistrza odegrać solo na trąbce, lub partję basową trudniejszego utworu, i niech tak długo powtarza i powtarza to nieszczęsne miejsce, aż zatrąbi gładko bez błędu, — ręczę ci — rychło ostygnie jego zapał do całego idealizmu.

Zaiste słuszne zarzuty! zaraz je rozpatrzmy, zastanawiając się nad tem, w jaki sposób nie powinny

się próby odbywać. Dyrygenci muszą wszelkimi sposobami wpływać na swoich ludzi, ażeby się nie tylko w komplecie stawili do prób, ale ażeby punktualnie, co do minuty w oznaczonej porze siedzieli przed pulpami z instrumentem w ręku. Beznadziejne wyczekiwanie na zapóźnionych członków orkiestry rozwiewa swoisty urok próby. Dyrygent, nie wiedząc od jakiego utworu rozpocząć próbę, — gdyż brak co ważniejszych głosów — sam psuje z góry cały jej nastrój. Bezpotrzebnym wyczekiwaniem marnujemy czas przeznaczony na opracowanie programu. Zwyczajnie spażniają się zawsze ci sami. O! takiej karygodnej niedbałości nie wolno tolerować!! I w tem powinni dyrygentom dopomóc wzorowi i punktualni muzycy. Spażniającym się kolegom należy dać do zrozumienia odpowiednim zachowaniem: nieprzychylnie spojrzenia, uwagi itp., że obrazili całą orkiestrę. Będzie to chyba dla nich dobra nauczka. Celem unikania spóźnień, wykrętów, rozmaitych wymówek nie powinien dyrygent przedwcześnie rozpocząć próby. Kary pieniężne określone regulaminem za nieusprawiedliwioną nieobecność lub spóźnienie okazały się bardzo skuteczne.

Dyrygent i orkiestra przystępują do pracy z innym zupełnie usposobieniem, kiedy się wszyscy na czas oznaczony zjawili. Przed próbą należy doprowadzić instrument do porządku, dobrze jest na nim trochę przegrywać. Grający uniknie bowiem fałszywej intonacji i nieczystego głosu, co zdarza się zwykle na początku próby. Podczas pracy nie wolno palić, ani rozmawiać itp. Dyrygent orkiestry liczącej 50—60 osób, nie jest w stanie udzielać wyjaśnień i wskazówek wśród wrzawy i hałasu. Wieleż czasu drogiego kosztują owe rozrywki, rozpraszają one całą uwagę i skupienie, bez których muzyka nie ma żadnej wartości. Dyrygent musi kilkakrotnie odpuścić, kilkakrotnie to samo na nowo objaśniać, gdyż kilku grających nie uważało. Orkiestra, która nie przerywa gry na znak dyrygenta, — nie kieruje się batutą, lecz łypie bezmyślnie w nuty. Przed ukończeniem próby zapowiada obowiązkowy dyrygent utwory, do których przystąpi na próbie następnej. Z chęcią zaborą niektórzy te dzieła do domu, dla przeciwieństwa. Łatwo się tedy oszczędza czas, unika nieporozumień i przykrości, a próby stają się o wiele ciekawsze, uwagi dyrygenta przyjmuje muzyk bez zastrzeżeń i bez sprzeciwu.

W niektórych orkiestrach nietrudno znaleźć takich upartych megalomanów, którzy wszystko wiedzą i rozumieją znacznie lepiej i więcej od samego dyrygenta. Takim mądrakom z miejsca oddać batutę! A przekonają się rychło, co znaczy prowadzić orkiestrę.

Oczywiście, kapelmistrz ma również kilka ujemnych cech i nieraz popełnia błędy. Czasami przedkłada orkiestrze utwory, którym muzycy nie dadzą rady. Po godzinie bezowocnej mitręgi dostrzega co prawda, że ludzie nie ruszą utworu, każe nuty czemprędzej odłożyć, ale znowu, być może, uczyni podobny eksperyment, z tym samym co przedtem wynikiem. Otóż takie eksperymentowanie działa na or-

kiestrę wręcz ujemnie i zniechęcająco. Muzycy wracają z próby przygnębieni i w złym humorze. Postrzegają nie przyjsię na próbę następną. Kochani dyrygenci, wybierajcie zatem tylko takie utwory, które orkiestra naprawdę opanuje po sumiennem ćwiczeniu. Rozpoczynajcie i kończcie próby utworami łatwiejszemi, już wyćwiczonemi. Zabierzcie się do rzeczy nowych i trudniejszych w połowie próby, gdyż wtedy są muzycy najbardziej dysponowani. Zauważywszy znużenie u grających, kończcie próbę paroma pięknymi marszami, a zobaczycie jak wróci ochota i zamięłowanie do ćwiczenia. A zobaczycie tych wszystkich ludzi na próbie następnej i każdej!

Oczywiście, dyrygenci nie zawsze potrafią się opanować. Prędzej czy później tracą równowagę i spokój. Ale nic dziwnego. Bywają czasami jakieś złe wieczory: trębacz lub kornecista gra uparcie *f* zamiast *fis*, perkusista bębni swoje pauzy, puzon wyskakuje niespodziewanie o takt za wcześnie i t. p. Ostatecznie dyrygenci nie mają żelaznych nerwów i nagle wszystkie dawno już przeciągnięte struny cierpliwości pękają! Następstwa są fatalne: irytacje, nieporozumienia i sprzeczki i zniechęcenie i t. d. Wkońcu dyrygent ponosi całą odpowiedzialność. I zresztą z własnej, tylko z własnej winy. Bo, czyż nie powinien był zrobić pauzę, czując, że się jego cierpliwość kończy? W niedługim czasie uzyskałby spokój i równowagę. To pewne, że nazbyt wiele niepomahowanej gorliwości szkodzi, dowcip przeciwnie czyni cuda.

Do każdego nowego dzieła należy muzyków bezwarunkowo przygotować. Należy treść i formę danego utworu zanalizować, kilka słów o kompozytorze powiedzieć, jak to czyni „Orkiestra” w swoim „Przewodniku”. Wszystko pogłębia zrozumienie i utrwała zainteresowanie.

Pozatem ważny jest wybór dzieł w aranżamencie odpowiadającym muzycznemu poziomowi orkiestry. Partje trudne, albo przez niezręczną instrumentację powierzone drugiemu głosowi, należy wpisać odpowiedniejszym instrumentom. Stać się to może dopiero po dokładnem przestudjowaniu partytury. Dyrygent powinien trudniejsze miejsca — jeśli zachodzi potrzeba — muzykowi przeczytać, bez ostrej nagany, bez kpin, ale bardzo grzecznie. W każdym, nawet najprostszym muzyku tkwi duma artysty.

Sumienny dyrygent układa roczny program. Wie on potem ile czasu poświęcić każdemu utworowi, unika nerwowej, niesystematycznej, chaotycznej pracy, która rzecz prosta nie przynosi żadnej korzyści.

Dyrygent nie powinien zapomnieć o nawiązaniu towarzyskiego stosunku z muzykami, zrobić to może bez najmniejszej obawy o swój autorytet. Prawdziwa znajomość, częsty kontakt osobisty wyrabia koleżeńskość, która u tego rodzaju zespołów dobrowolnych jest niemal sprawą pierwszej wagi. Prawdziwa miłość do muzyki łączy muzyków z dyrygentem, a próby prowadzone w ten sposób jak przedstawiliśmy, wychowują członków orkiestry na doskonałych muzyków i stają się stałym fundamentem trwałej, muzycznej wspólności.

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków).

## O MUZYKALNOŚCI.

(Dokończenie.)

O muzykalności decyduje przede wszystkim poczucie rytmu. Występuje ono bardzo wyraźnie już u dziecka. I nie dziw. Rytm jest przecież elementarnym czynnikiem muzycznym, niezawodnie wcześniejszym, aniżeli melodia. I dziecko i człowiek pierwotny reaguje niezmiernie silnie na rytm, cieszy się nim i uczucia swoje wyraża żywymi ruchami rytmicznymi, skacząc, klaszcząc w dłonie i t. p. Muzyka ludów pierwotnych opiera się zresztą wyłącznie na rytmie, a nie na melodji, gdyż melodji w naszym znaczeniu ta muzyka nie zna. Toteż hałaśliwe instrumenty, jak bębny, kołatki, pręty metalowe uderzane o siebie, służą do wybijania taktu. Poczucie rytmu pozostaje w związku z urytmizowanymi czynnościami naszego organizmu: tętno serca, miarowy oddech, wahadłowy ruch rąk, chód, — to wszystko jest podłożem tego naturalnego czynnika muzycznego, jakim jest rytm. U osób wybitnie muzykalnych posiada rytm: jedrność, sprężystość, energję, wyrazistość i objawia się jako niezmiernie finezyjne poczucie taku i jako wrażliwość na najlżejsze odchylenia od ścisłej miary rytmicznej.

Za wyższy stopień muzykalności uważać należy poczucie harmonji, rzadziej spotykane, aniżeli poczucie rytmu lub czuły słuch. Ucho, obdarzone takim poczuciem harmonji, chwytą odrazu kilka dźwięków, rozbrzmiewających jako akord i z łatwością dorabia do danej melodji poprawny akompanjament harmoniczny. Zdolność tę możnaby porównać ze zmysłem kolorystycznym w malarstwie.

\* \* \*

Oto zestawiliśmy zewnętrzne objawy muzykal-

ności. Czy zatem ten, kto ich nie posiada, jest nie-muzykalny?

Przenigdy! Tylko stopień muzykalności tego człowieka jest mały i nie osiągnął jeszcze tej granicy, od której wszelkie objawy muzykalności stają się widoczne. Muzykalność bowiem da się rozwijać; skalę jej można rozszerzać i wzbogacać. Jedynym racjonalnym środkiem jest uświadczenie, oparte na metodycznie przeprowadzonym wykształceniu muzycznym. Każdy człowiek z normalnie rozwiniętym słuchem ma tem samem dane mu przez przyrodę warunki do rozwoju swej muzykalności. Im wyższy jest stopień tej muzykalności, tem głębsze wzruszenie, jakie dać może muzyka, tem silniej przemówić zdoła muzyka do naszych serc. Działanie muzyki zależy nietylko od naszej wrażliwości uczuciowej, ale i od stopnia naszej kultury muzycznej. Im wyższa kultura, tem subtelniejszy smak estetyczny. Nie do każdego przemówi fuga Bacha, kwartet Beethovena, poemat Debussyego czy symfonia Szymanowskiego; czy z tego powodu można odmawiać muzykalności ludziom, którzy nie mają należytego przygotowania do tej muzyki? Czy można brać im za złe, że wolą muzykę przystępną, pełną prostoty, nawet trywialną? Takie stanowisko byłoby dla nich krzywdą. Najważniejszą rzeczą jest to, że muzyka daje im wzruszenie uczuciowe, że w sercu ich znajduje rezonans. I oni kochają muzykę, a to już starczy za dowód muzykalności i stanowi podwalinę, na której muzyka spełnić może swoje doniosłe posłannictwo społeczne.

Kpt. Kplm. MAKSYMILJAN CHMIELEWICZ (Poznań).

## HYMNY NARODOWE.\*)

W życiu międzynarodowym hymny narodowe odgrywają tak poważną rolę, że warto się nimi zainteresować. Możliwość je nazwać także heraldyką muzyczną. Jednak, podczas gdy heraldyka ma swoje źródło w czasach już najdawniejszych, hymn narodowy jest tworem nowszych czasów. W starożytności i średniowieczu nie znano hymnów narodowych w pojęciu obecnym. Dopiero z powstaniem państw nowoczesnych i w związku z rozwijającym się między państwami współzyciem powstają, nieraz w dość oryginalny sposób, poszczególne hymny. Narodziły się one przeważnie podczas burzliwych przebiegów politycznych poszczególnych państw, stając się z biegiem czasu oficjalnym hymnem danego państwa. Dlatego też, za wyjątkiem nielicznych wypadków, nie może być mowy o wielkiej ich wartości artystycznej. Są to twory po części całkiem przypadkowe, a twórcy ich mało, względnie wcale nieznani, którzy się włą-

wili tylko dzięki wypadkom. Do nielicznych wybitniejszych kompozytorów w tej dziedzinie należy Józef Haydn i Don Pedro IV. z Portugalji.

Hymny narodowe w państwach monarchistycznych gloryfikują osobę panującego i ród królewski. Inne znów mają jako treść ważne wypadki i zdarzenia historyczne danego narodu, np. „Marsyljanka” lub „Jeszcze Polska nie zginęła”. Z historycznego punktu widzenia należy stwierdzić, że narody północne pochodzenia germańskiego, jak Skandynawowie, Niderlandczycy i Anglicy, pierwsi posiadali swe hymny narodowe, podczas gdy Niemcy stworzyli swój hymn dopiero o wiele później, dorabiając tekst do melodji obcych (angielskiej „God save the king” i J. Haydna „Gott erhalte”). Nasz hymn narodowy: „Jeszcze Polska nie zginęła” należy również do starych, gdyż istniał już przy końcu XVIII stulecia. Twórcą jego był generał Józef Wybicki, który w roku 1797 napisał słowa do istniejącej już

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

melodji dla formujących się w Lombardji Legjonów generała Dąbrowskiego. Mylnem jest mniemanie, jakoby muzykę dorobił ks. Ogiński, twórca słynnych polonezów. Według najnowszych badań prof. uniwersytetu poznańskiego dr. Ł. Kamińskiego istniała ta melodia już przed trzecim rozbiorem Polski. W Legjonach generała Dąbrowskiego panował ogromny zapał, to też w bardzo krótkim czasie stała się ta pieśń bardzo popularną i z chwilą przyścia Legjonów do Polski przyjęła się w całym kraju. Przez cały czas niewoli dodawała ona nam otuchy do wytrwania oraz wiary w lepszą przyszłość i odzyskanie wolnej Ojczyzny. Dlatego też z chwilą odzyskania wolności uznano tę pieśń jako oficjalny hymn narodowy Polski.

Do najstarszych hymnów obcych należy niderlandzki „Wilhelmus van Nassouwe”, który powstał w czasie bohaterskich walk wolnościowych Niderlandji z Hiszpanją. Autor tekstu i kompozytor są nieznanymi. Niektórzy badacze przypisują autorstwo tekstu słynnemu dowódcy wojsk powstańczych, Marnix van St. Aldegonde. Melodia znajduje się w śpiewniku Adrijana Valeriusa, p. t. „Neederlantsche Gedenck-clanck” z roku 1626. Poza tem Niderlandja posiada jeszcze jeden hymn: „Wien Neederlantsch bloed in de adren vloeit”. Autorem tekstu jest Hendrik Tollens (1780 — 1856), muzykę napisał Jan Wilhelm Wilms (1772 — 1847) z pochodzenia Niemiec, który od roku 1791 żył w Amsterdamie.

Anglia posiada jako hymn narodowy: „God save the King” a jako pieśń narodową: „Rule Britannia”, która powstała w roku 1740. Jest to Finał z narodowego utworu scenicznego p. t. „Alfred”. Kompozytorem był Dr. Thomas A. Arne. Już na premierze 1. VIII. 1740 roku zdobyła sobie ta pieśń ogromną popularność, której nie utraciła i do dnia dzisiejszego. Co do hymnu „God save the King” (jeden z największych znanych hymnów) istnieje cały szereg zapamiętań, dotyczących jego powstania. Według badań Chrysandra (najpewniejsze ze wszystkich) Henry Carey napisał na wiosnę 1743 roku tekst i melodię na cześć króla Jerzego II. Do melodji tej napisano później także w innych państwach tekst: w Niemczech — „Heil Dir im Siegeskranz”, w Ameryce — „My country tis of thee” oraz w wielu innych państwach i państewkach.

Hymn duński „Kong Christian stod ved højen mast” jest arją z wodewilu p. t. „Rybacy” — słowa J. Ewalda, muzyka J. Hartmanna. Premiera tego wodewilu odbyła się dnia 31 stycznia 1780 r. w Kopenhadze.

Hymn szwedzki: „Ur Svenska hjertans djup en gong” — słowa Strandberga, muzyka Ottona Lindblada (1809 — 1864) jest mało grany i to tylko jako hymn królewski przy oficjalnych uroczystościach. Jako pieśń narodową, bardzo popularną i lubianą w szerokich masach wymieniam: „Du gamla, du friska, du fjellhöga Nord” (Ty stara, ty świeża, górzysta kraino północy). Jest to stara szwedzka pieśń.

W Norwegji grywany jest jako hymn narodowy: „Sønner af Norges det aeldgamle Rige” (Syn-

nowie Norwegji, prastarego kraju), napisany przez Henrika Bjerregarda, do którego muzykę dorobił Christian Blom (1787 — 1861). Blom nie był muzykiem zawodowym, lecz miłośnikiem muzyki i zajmował stanowisko dyrektora Towarzystwa Asekuracyjnego w Oslo. Prócz wymienionego istnieje drugi hymn, p. t. „Ja vi elsker dette Landet” (Tak, my kochamy nasz północny kraj). Kompozytorem tego hymnu jest Rikard Nordraak (1842 — 1866).

Hymn finlandzki jest dość oryginalny o melodji smętnej, melancholijnej, charakteryzującej dobitnie usposobienie tego ludu krainy tysiąca jezior. Kompozytorem hymnu był Fryderyk Pacius (1809 — 1891) z pochodzenia Niemiec, który jest uważany jako ojciec narodowej muzyki fińskiej. Drugi hymn finlandzki: „Maame” napisał również F. Pacius. Do tej melodji dorobiono tekst estoński i jako taki jest używany w charakterze oficjalnego hymnu estońskiego (Eesti hymnus).

Łotwa jako hymn narodowy używa kompozycji K. Baumanna: „Deews, swehti Latwiju, muhs dahrگو tehwiu” (Boże błogosław Łotwie, naszej drogiej Ojczyźnie).

Hymn litewski: „Kas pai nex pel nex pel leri” jest pod względem muzycznym mało ciekawy.

Czechosłowacki hymn narodowy składa się z dwóch części: z hymnu czeskiego „Kde domov můj?” i ze słowackiego „Nad Tatru sa blýská”, które gra się kolejno jeden po drugim.

Republika austriacka posługuje się starym hymnem, który stworzył Józef Haydn w styczniu 1797 roku do słów Leopolda Haschka. Oczywiście, po detronizacji Habsburgów (1918 rok) został dorobiony inny tekst.

Niemcy posługują się także melodją J. Haydna, do której poeta niemiecki Hoffman von Fallersleben w sierpniu 1841 roku napisał słowa: „Deutschland, Deutschland über Alles”. Tekst tej pieśni charakteryzuje dobitnie butę i psychę narodu niemieckiego. Pomimo odniesionej klęski w wojnie światowej stała się ta pieśń oficjalnym hymnem narodowym republiki niemieckiej.

Bardzo ciekawy jest hymn węgierski z charakterystycznymi synkopami, właściwymi muzyce węgierskiej: „Isten, alddmeg a Magyar”, skomponowany w roku 1842 przez Franciszka Erkla na podstawie rozpisanej konkursu. Melodja tego hymnu, aczkolwiek bardzo ładna, jest dosyć trudna i niewygodna, ponieważ przekracza oktawę, co w pieśniach i hymnach narodowych nie powinno być praktykowane.

Jugosłowiański hymn narodowy jest kombinacją starego hymnu serbskiego i innych narodów, wchodzących obecnie w skład państwa jugosłowiańskiego. Z tej przyczyny nie przedstawia zwartej całości muzycznej i jest raczej zlepką muzyczną, dość niezgrabną.

Bułgaria używa jako hymnu narodowego marsza bojowego Gabryela Sebeke: „Szumi Marica” o melodji prostej i harmonijnie dość ubogiej.

(C. d. n.)

Prof. STANISŁAW NIEWIADOMSKI (Warszawa).

## SZKICE HISTORYCZNE.

XI. (Ciąg dalszy.)

## Szkoła Niderlandzka.

„Ars nova”, sztuka dążąca do postawienia muzyki na gruncie renesansu, przeszedłszy z południa na północ, natrafiła na warunki rozwoju tak bardzo korzystne, że musiała w niedługim stosunkowo czasie przekształcić się w nową szkołę, której podstawą stał się kontrapunkt, znany już mistrzom XIII i XIV stulecia, lecz mający jeszcze przed sobą ogromne pole do rozrostu i udoskonalenia się w żywą, ruchliwą i bogatą wielogłosowość. Nie wyrzekając się chorału, tej najsilniejszej ostoji konserwatyzmu Kościoła, nowy styl zaczął robić coraz szerszy użytek z pieśni ludowej, pozwalając kompozytorowi czerpać z niej pomysły swobodnie, mimo, że używanie tematów tak z chorału wziętych, jak i własnego pomysłu (co zdarzało się najrzadziej), miało zawsze swe miejsce w figuralnej muzyce kościoła.

Na rozwinięcie polifonii poszły dwa wieki XV i XVI; a w pracy tej obok muzyków niderlandzkich, brali udział także francuscy i angielscy. Ostatecznie, honor utworzenia szkoły pozostał przy Niderlandach. Państwo to, właśnie w owych czasach, cieszyło się potęgą na lądzie i morzu, posiadało wielkie bogactwa dzięki swemu handlowi, przemysłowi i rękodziełom, szczyliło się słynnem na cały świat malarstwem. Mieszkańcy tych płaszczyzn nadmorskich odznaczał się pracowitością, zamiłowaniem czystości i ładu, oraz specjalną trzeźwością umysłu i zdolnościami spekulacyjnej natury, które najniżej do pracy, jakiej wymagała muzyka polifoniczna, nadawały się doskonale.

Pracując nad układaniem tonów w pewną określone całość, Szkoła Niderlandzka stała na gruncie realnym, w którym fantazja i uczucie małą odgrywały rolę. Toteż wytworzyła ona właściwie to, co najtrafniej będzie można nazwać gramatyką i stylistyką muzyki. Nic zatem dziwnego, że związane z tem wartości pedagogiczne sprawiły, iż w krótkim czasie Niderlandczycy zajęli odpowiednie swym zdolnościom i swej wiedzy stanowiska w całej Europie, o ile w jej krajach uprawiano muzykę. Później inne narody okazały bezsprzecznie więcej fantazji twórczej niż ci pedagogowie z północy; ale tak Włosi jak Francuzi lub Niemcy, bez podstaw dostarczonych im przez mistrzów niderlandzkich, po obszarach sztuki nie potrafiliby nigdy pewnym stąpać krokiem.

Zdanie historii o wartości licznych utworów Szkoły Niderlandzkiej bywa rozmaite. Jednym, wydają się one produktem tylko owych zdolności kombinacyjnych, w wysokim stopniu wyrafinowanych; drugim — dziełami wielkiej wartości, odzwierciedlającymi całą epokę i naród, który szkołę wytworzył. Obecność ducha nie daje się tu w żadnym razie zaprzeczyć. Ale z drugiej strony, trudno nie stwier-

dzić, że nas dzisiejszych po największej części uderza w tych utworach suchość i chłód zadań matematycznych, obudzających co najwyżej zainteresowanie jakie mieć można dla zagadek czy łamigłówek. O nas zresztą mniejsza. Czy jednak społeczeństwo ówczesne umiało odczuć coś więcej i czy tę muzykę przynajmniej rozumiało?...

Dla amatorów, sztuka opracowywania melodii ludowych kontrapunktycznie była szlachetną rozrywką w rodzaju n. p. gry w szachy. Ludzie zamożni uprawiali ją w owych czasach chętnie. W ręku zawodowych muzyków, a później i mistrzów, stała się sztuką poważną do tego stopnia, iż Kościół nie zważał się otworzyć jej swoich podwoi. Przemawiałoby to silnie za jej wartością. Najznakomitsi mistrzowie spotykali się z przyjęciem tak pełnem uwielbienia, iż widocznie kunszt ich musiał obudzać głębokie uznanie i cieszyć się wiarą w swe posłannictwo. Jak jednak pogodzić z tem późniejsze zachowanie się Kościoła? Jedynie chyba w ten sposób, iż równocześnie z olbrzymim rozwojem techniki pióra u kompozytorów niderlandzkich, zaczęto się dopuszczać swobód, które Kościół zmuszony był w końcu ograniczać, a nawet z całą stanowczością usuwać.

Dwie główne formy Szkoły Niderlandzkiej, wywołane były zapotrzebowaniem Kościoła: *Msza*, złożona z sześciu części (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus Dei) i *Motet*, kompozycja również wielogłosowa do tekstu dowolnego, zaczerpniętego z Pisma św. Pozatem, układano hymny, psalmy i inne pieśni do użytku kościelnego, a nadto pieśni ludowe do użytku świeckiego.

Co do formy kontrapunktu, w jakiej wypracowywano tak utwory kościelne jak świeckie, to zasadniczej różnicy w nich nie było, wszystkie podlegały jednakowo regułom kunsztu polifonicznego. Główny temat czyli cantus firmus powierzano tenorowi, dopiero później pojawiać się on zaczyna i w innych głosach. Wiąże się to ze słowem kanon czyli zasada. Słowo to nabiera później innego znaczenia, określa bowiem naśladowanie (imitację) figur tonalnych przez inne głosy według pewnej, stale powziętej zasady co do oddalenia tonów, czy też co do stosunku ich rytmicznego. Głosy (od 3-ech aż do 8 i więcej) wytwarzają dokoła śpiewu stałego ruch nieustanny. Biegają po dwie nuty na jedną, po trzy, cztery i więcej, tworząc tak zwane gatunki, dają się zwiększać i pomniejszać we wszelaki sposób. Jeden głos przed drugim zdaje się uciekać, naśladowując swe ruchy na sposób rozmaity, gdy jeden wytrzymuje dłuższą nutę, drugi się porusza mniejszymi wartościami rytmicznymi. Słowo *fugare* (uciekać) odpowiada temu ruchowi, stąd poszła i nazwa *fuga* początkowo nadawana i prostej konstrukcji kanonu.

(C. d. n.)

ALFRED PLOHN (Lwów).

## MUZYKA WE WIEDNIU W LECIE 1932.

### I. Międzynarodowy Konkurs dla śpiewaków i skrzypków we Wiedniu.

W czerwcu br. odbył się we Wiedniu I. Międzynarodowy Konkurs dla śpiewaków i skrzypków, który wywołał w świecie muzycznym bardzo wielkie zainteresowanie, o czym najlepiej świadczy liczba zgłoszonych kandydatów, a to 200 skrzypków i 500 śpiewaków, pochodzących z 42 krajów.

Polska grupa, jedna z najliczniejszych, bo złożona z około 80 osób, odniosła w dziedzinie śpiewu bardzo wielki sukces, gdyż przy rozdziale najwyższych nagród przyznano Polakom cztery, a w tym także pierwszą, którą otrzymał Lwowianin, p. Edward Bender (bas). Wogóle otrzymali za śpiew 5 nagród Rumuni, po 4 Polacy i Włosi, 2 Wiedeńczycy a po jednej reprezentanci Łotwy, Niemiec, Bułgarii i Japonii. Mowa tu naturalnie tylko o najwyższych nagrodach, których było 19.

Doskonała organizacja konkursu, przeprowadzona przez inicjatora konkursu, dyrektora wiedeńskiego biura koncertowego „Musica” p. M. Rosnera (nawiasem mówiąc również Polaka), zapewniała zupełną bezstronność i wykluczała z góry wszelkie uboczne wpływy i protekcje, albo animozje. Kandydaci poddać się musieli wstępnemu egzaminowi przed komisją, złożoną z trzech członków (komisji takich było 13), która orzekała, czy dany kandydat może stanąć do konkursu, czy też nie. Te egzaminy odbywały się bez udziału publiczności, a zdarzało się niejednokrotnie, że dopuszczano kandydatów do ponownego egzaminu (niektórych nawet 3 razy!), skoro komisja nie mogła powziąć jednomyślnej decyzji, albo też na prośbę kandydata. Dopuszczeni śpiewali względnie grali następnie publicznie przed t. zw. wielką komisją w jednej z wiedeńskich sal koncertowych „Musikvereinu” albo „Konzerthausu”. Najlepszych przeznaczono następnie do t. zw. ścisłej

konkurencji, od wyniku której zależała przyznana ostatecznie nagroda. W skład komisji wchodził: dyrektor wiedeńskiej opery państwowej Klemens Krauss jako przewodniczący, Cesare Nordis, reżyser Wallerstein, Selma Kurz, Jeritza, Manowarda, Mayr, Duhan, Georgescu, Enesco, Kubelik, Erika Morini, Drdla, Rosé, Grzegorz Fitelberg, Różycki, Casella, Dr. Lierhammer, Fidelio Finke, Lafite, Kussewicz, E. H. Korngold i w. i.

Pierwszej nagrody za śpiew nie przyznano wcale, dzieląc ją na 5 stypendjów po 800 szyl., drugą natomiast, a więc de facto pierwszą, podzielono między Edwarda Bendera i Cloe Elmo z Włoch. Wśród nagrodzonych dalszą nagrodą (nominalnie 3-cią a w rzeczywistości 2-gą) znalazł się również Polak Jerzy Czapllicki (baryton) zaś wielkie medale z dyplomem otrzymały panie Bożena Jarońska z Warszawy i Marja Pomorska z Poznania. Dyplomy otrzymali: dr. Tysiak, K. Żelichowski, W. Skwarczewska, Celina Nadel-Nadi, J. Kurzbard, W. Kamińska, J. Gawroński, G. Prokopien, J. Godlewska, Nora Jawetz-Kannerowa, J. Ziółkowska, G. Kniagin. Certyfikaty z odznaczeniem dostali: K. Moskal-Czajkowski, A. Bick, Jadwiga Hennert, M. Gruszczyńska, J. Tygielska, zaś certyfikaty: D. Gutowska, E. Siatka, R. Zambrzydka, J. Sulima Gaczyński, Halina Dudicz, Aniela Tomkiewicz, E. Szumpich, St. Nowicki, L. Pokrzywka. Liczba zatem nagrodzonych Polaków za śpiew jest dość znaczna.

Pierwszą nagrodę za grę na skrzypcach również podzielono a otrzymali ją: Węgier Karol Szenassy i Włoszka Gioconda de Vito. Dyplomy otrzymali z Polaków Bronisław Gimpel i Roman Totenberg, certyfikat p. Z. Szac ze Lwowa.

W przyszłym roku ma się we Wiedniu odbyć konkurs dla śpiewaków, wiolonczelistów i pianistów.

### X. Międzynarodowy Festival Muzyki Nowoczesnej.

W roku 1922 a więc dziesięć lat temu rzucił wiedeński muzyk Rudolf Reti projekt urządzenia międzynarodowego festivalu muzyki nowoczesnej. Projekt ten spotkał się z uznaniem i tak zjechali się w roku owym w Salzburgu po raz pierwszy po ukończeniu wojny światowej muzycy z różnych stron świata, by zapoznać się z t. zw. muzyką nowoczesną. Wówczas też założono Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki współczesnej, którego prezesem wybrano znanego angielskiego muzykologa, profesora uniwersytetu w Cambridge Edwarda J. Denta. Odtąd odbywały się festiwale co roku, a to w Pradze, Wenecji, Siennie, Frankfurcie n/M., Zurychu, Genewie, Liege i Oxfordzie, dziesiąty zaś, a więc jubileuszowy w Wiedniu. Następne mają się odbyć w Amsterdamie, Florencji, Warszawie i Paryżu.

Program wiedeńskiego festivalu obejmował

oprócz uroczystego otwarcia w sali ratuszowej, dwa koncerty symfoniczne, koncert orkiestry kameralnej, dwa koncerty kameralne, koncert muzyki kościelnej, trzy przedstawienia operowe, uroczystość Haydnowską w Eisenstadt i i.

Produkcje te obejmowały przede wszystkim szereg dzieł aprobowanych w myśl przepisów statutu Towarzystwa przez międzynarodową jury a wśród tych znalazły się też dwa dzieła polskich kompozytorów. Bolesława Wojtowicza „Pieśni dziecięce na chwałę Boga i słońca” są małą kantatą w pięciu częściach, opartą na motywach ludowych, harmonizowanych przystępnie. Pieśni te wykonali pod doskonałym kierownictwem red. Mateusza Glińskiego z Warszawy, Wiedeńscy chłopcy śpiewacy bardzo ładnie, to też osiągnęły znaczny sukces. Drugim polskim dziełem, które spotkało się z wielkim u-

znaniem był Koncert skrzypcowy Jerzego Fitelberga. Napisany w jednej części dzieli się Koncert ten w rzeczywistości na 3 powiązane ze sobą części Allegro—Andantino—Allegro. Rozmaitość motywów, piękne prowadzenie głosu solowego i bogactwo inwencji cechują dzieło to, wykonane pod dyрекcją ojca kompozytora, znanego dyrygenta warszawskiego dyr. Grzegorza Fitelberga, przez znakomitego skrzypka Stefana Frenkla.

Z pośród innych dzieł zasługują na szczególne wyróżnienie „6 pieśni katalońskich na sopran i orkiestrę” hiszpańskiego kompozytora Roberta Gerharda, Koncert skrzypcowy Czecha Karola Haby Koncert fortepianowy Mikołaja Łopatnikowa, Kwartet Malipieri (Włoch). Bardzo ciekawą Sonatę fortepianową Juliusza Schlossa (Austria) odegrał doskonale lwowski pianista p. Jakób Gimpel. Piękne „Bagatelki na kwartet smyczkowy z fortepianem” wykonali doskonale znany Kwartet Kolischa i kompozytor Jean Francaix (Francja). Znaczny talent kompozytorski Leopolda Spinnera (Austria) przemówił w doskonałym Trio smyczkowym a bardzo silne wrażenie wywarł cykl pieśni Ernesta Krzeneka (Austria) „Durch die Nacht”. W operze wystawiono Juliusza Bittnera „Muzykant”, Egonu Wellesza „Bak-

chantki” i Albana Berga „Wozzeck” a więc dzieła grywane już przedtem i nie przygotowane specjalnie na festival. Poza właściwym festiwalem odbył się koncert organizacji „Arbeiter Sinfonie - Konzerte”, na którym wykonano Albana Berga arję „Wino”, Schönberga „Pokój na ziemi” i „Muzykę do filmu”, oraz Mahlera Symfonię II-gą. — Chcąc podkreślić, że myśl urządzania festivalów wyszła z Wiednia i że ten właśnie festival odbywa się w naddunajskiej stolicy, zaprodukowano jeszcze w starej cesarskiej ujeżdżalni hiszpańskiej balet koni „Balletto a cavallo” do muzyki Jana Henryka Schmelzera z roku 1666 i urządzono pielgrzymkę na grób Haydna w Eisenstadt. Tutaj odegrali sławni wiedeńscy Filharmonicy szereg nieznanych dotychczas dzieł Haydna.

Znane wiedeńskie wydawnictwo muzyczne „Universal Edition” urządziło wzniosłą Akademię ku czci niedawno zmarłego swego generalnego dyrektora Emila Hertzki, w której udział brali oprócz Albana Berga, Kwartet Kolischa i doskonała śpiewaczka Enid Szantho.

Atrakcji zatem było dość, a jeśli nawet nie wszystkie wykonane dzieła stały na wysokości i zasłużyły na takie wyróżnienie, to jednak zaprodukowano dużo bardzo ciekawych i nawet doskonałych dzieł.

WŁADYSŁAW FABRY (Warszawa).

## STANOWISKO ORKIESTRY WŚRÓD OPEROWYCH CZYNNIKÓW INSCENIZACYJNYCH.

### II.

(Ciąg dalszy.)

Gwoli rozweselenia czytelnika sięgnę do skarbnicy wybornych kawałów największego kawalarza operowego, tenora Slezaka. Opowiada on w swych pamiętnikach, że pewna rozpuszczona do niemożliwości przez publiczność nowojorską primadonna śpiewała na próbie orkiestrowej po raz pierwszy pod kierownictwem Toscaniniego, i zaraz na początku pozwoliła sobie na kilka rytmicznych nierówności i dowolności w tempach. Toscanini parł z orkiestrą naprzód i komenderował „avanti, avanti, signorina!” śpiewaczka przestała śpiewać i powiedziała energicznie:

— Maestro, pan musisz tak dyrygować, jak ja śpiewam. Ja jestem gwiazdą („io sono una stella”).

Toscanini zastukał pałeczką, wyczekał aż nastąpiła grobowa cisza i odpowiedział twardo:

— Signorina! Gwiazdy są tylko na niebie. My, tutaj na ziemi, jesteśmy tylko artystami, i to dobrymi lub złymi — Pani jest złą artystką.

Uderzył pałeczką w pulpit i próba potoczyła się dalej bez przeszkód.

Oto przykład niezłomnej woli dyrygenta, świadomego słuszności swoich wymagań.

Ale wracajmy z krainy gwiazd — a więc ze sfer astronomicznych — wprowadźcie nie na ziemię, ale za to na scenę, a raczej do naszej orkiestry, na którąś się już uwzięli:

Otóż zasadniczą inowację w stosunku do orkiestry operowej wprowadza dopiero R. Wagner

w swoim teatrze w Bayreucie. A mianowicie, nie odbierając jej roli pośrednika pomiędzy sceną i widownią, domaga się jednak stanowczo uniewidocznienia jej.

W dniu 22 maja 1872 r., w pięćdziesiątą dwiątą rocznicę urodzin Wagnera, odbyła się w Bayreucie uroczystość poświęcenia kamienia węgielnego pod przyszły gmach teatru. W mowie, którą Wagner wygłosił przy tej okazji znajduje się ustęp, stanowiący glossę do tej inowacji orkiestrowej. Ustęp ten brzmi następująco — przyczem Wagner zwraca się do czytelników, a nie słuchaczy, więc mowa ta musiała być później spisana — : „moje zapatrywania na kwestję uniewidocznienia orkiestry znają już moi czytelnicy z kilku ściślejszych wykładów w tej materii w mych poprzednich rozprawach i jestem przeświadczony, że pierwsza z rzędu bytność na dzisiejszej operze, — o ileście już poprzednio, sami przez się, do tego przekonania nie doszli, — musiała was niewątpliwie przekonać o słuszności mojego powyższego poglądu, jak dalece widok technicznego „aparatu muzycznego przeszkadza w słuchaniu” (utworu). „I właśnie dlatego należało, nie przykrywając orkiestry, usadowić ją tak głęboko, ażeby widz patrzył na scenę bezpośrednio ponad nią. Przez to samo zostało odrazu rozstrzygnięte, że miejsca widzów mogą być ustawione tylko w szeregi foteli wznoszących się równomiernie — i to tak, że ostateczna ich wysokość zostanie uwarunkowana jedynie

tą możliwością, ażeby z danego miejsca można było widzieć obraz sceniczny jeszcze całkiem dokładnie. Już przez to samo został zgóry wykluczony cały system łóż piętrowych, gdyż z powodu ich bocznego i wyższego położenia uniknięcie wglądania w orkiestrę było niemożliwe... Moje żądanie uniewidocznienia orkiestry, podsunęło odrazu genialnemu architektce — z którym miałem możność już przedtem dyskutować o tej kwestji, — myśl wykorzystania pustego miejsca, powstającego w rezultacie tego pomiędzy proscenjum a pierwszymi rzędami krzeseł. Nazwaliśmy je „mystyczną otchłanią”, ponieważ miała ona za zadanie oddzielać rzeczywistość od świata idealnego. Jakżeż wiele zyskał przez to widz w stosunku do sceny... Skoro tylko zajmie miejsce, znajduje się on — dopiero teraz — we właściwym „teatronie” t. j. miejscu, obliczonem li tylko na to, by zeń patrzeć i to w tym kierunku, w którym kieruje go położenie (zajmowanego fotelu). Pomiędzy nim a mającym się odsłonić obrazem nie istnieje już nic, coby odrywało bardzo jego uwagę, jedynie tylko przestrzeń między oboma proscenjami, wznosząca się równomiernie przy pomocy pośrednictwa architektonicznego, dzięki której widzi on cofający się przed

nim obraz, niby jakieś dalekie, senne zjawisko, podczas gdy wydobywające się z „mystycznej otchłani” uduchowione dźwięki muzyki, podobne do oparów, unoszących się z pod trójnogu Pytii, a pochodzących z prastarego łona Gai, wprowadzają go w tego rodzaju natchniony stan jasnowidzenia, w którym oglądany obraz sceniczny wydaje mu się być rzeczywistym odbiciem samego życia”.

„Muzyka mówi zawsze prawdę — zapewnia nas Wagner przy innej okazji. — Wprawdzie nie rozwiązuje ona żadnego problemu, jednak przez swą prawdomówność uwalnia nas od pożądania tego rozwiązania i robi z nas — na tę jedną chwilę — „czyste podmioty poznawania”.

To twierdzenie o sugestywnym charakterze sztuki tonów nie jest bynajmniej wynalazkiem Wagnera. Teorię tę przejął on od Schopenhauera, którego traktat o istocie muzyki zawiera między innymi takie zdanie: „To też zajmowano się muzyką od czasów niepamiętnych, nie umiając wytłumaczyć sobie tego i każdy, zadowolony, że ją rozumie bezpośrednio, rezygnuje chętnie z abstrakcyjnego pojęcia istoty tego bezpośredniego rozumienia”.

(C. d. n.)

Dyr. JULJUSZ ADAMSKI (Rohatyn).

## CZYNNIK RASOWY I NARODOWOŚCIOWY W MUZYCE.

IX.

(Ciąg dalszy.)

Liryzm jego znalazł też zastosowanie w bogatym zbiorze pieśni solowych z akompanjamentem fortepianu. Komnatową muzyką się nie interesował ani też sonatowa forma go nigdy nie wabiła, gdyż żywiołem była dlań dźwiękowa potęga orkiestralna oparta na motywach rodzimego folkloru.

Inny z plejady popularyzatorów muzyki rodzimej w Czechach to Józef Ryszard Rozkoszny ur. 1832 r. Z pierwszą operą: „Mikulaš” (Mikołaj) pisaną w stylu Gounodowskiego liryzmu, wystąpił w r. 1870 a w rok później pojawiła się romantyczna sztuka, sztuka utrzymana również w duchu muzyki Gounoda i Mendelssohna p. t.: „Svatojanské proudy”, która weszła do repertuaru czeskiego narodowego teatru. Historycznym swoim melodramatem p. t.: „Zaviš”, wystawionym w r. 1877 na deskach tymczasowego teatru czeskiego, nie zdobył powodzenia z powodu bezwartościowego libretta.

W osiem lat później pojawiła się opera „Popelka” (Kopciuszek), dla której umyślnie Hostinsky dramatyzował bajkę narodową. Jest to pierwsza opera, w której przebija się wpływ twórczości Smetany zarówno w dramatycznej koncepcji jak też w barwach narodowych (v těženi z prostnarodního tonu), przebijających się w prostych śpiewach kopciuszka. Ten ton folklorystyki czeskiej wykazują niektóre z jego utworów chóralnych, w swojskim tonie harmonizowane.

Talent operowy wykazuje Karol Šebor (ur. 1843) muzyk o wybitnych zdolnościach twórczych i dobry instrumentalista. Jego narodowy melodramat, skomponowany na obczyźnie p. t. „Zmařena svatba”

w r. 1879 w duchu narodowym, pojawił się gdy społeczeństwo czeskie miało już obok „Sprzedanej narzeczonej” cały szereg podobnych utworów. Pierwszą operą „Templář na Moravě” w r. 1865 zdobył sobie sławę ten operowy kompozytor.

Przeważa tu homofonia i wpływ manieri Meyerbeerowskiej. Pod wpływem sukcesów odniesionych, z zapalem oddaje się Szebor pracy kompozytorskiej, której rezultatem były opery jak „Drahomira” 1867, „Nevesta husistka” 1868, „Blanka” 1869. Skrzęta się tu momenty wielkiego talentu, wionie z nich lekkość stylu, — a przecież gwałtowna jego natura popchnęła go na drogę tanich efektów teatralnych. Zawiedziony niepowodzeniami „Blanki” opuszcza Pragę w czasie, gdy gwiazda Smetany zaczęła wschodzić — i nie wrócił więcej do kraju. Zerwawszy kontakt ze środowiskiem artystycznym własnego narodu, zmarnował swoje wrodzone zdolności i przepadł dla sztuki rodzimej.

Inny współczesny kompozytor Wojciech Hřimaly wybił się w r. 1872 na polu komicznej opery (hudební veselohra česká) melodramatem p. t. „Zaklęty książę”, z którego wionie zdrowy humor rodzimy.

On wywędrował z kraju bawił też we Lwowie jako kapelmistrz, lecz dla rodzimej muzyki przestał istnieć.

Te same cechy, co poprzedni kompozytor wykazuje Wilhelm Blodek ur. 1834 r., któremu przedwczesna śmierć przeszkodziła rozwinąć przyrodzone zdolności (zmarł 1874). Zachowała się jedyna arcykomiczna opera „V studni”, wystawiona dopiero 1867, spopularyzowana wcześniej i wcielona do repertuaru operowego.

Z pomiędzy drugorzędnych narodowych twórców melodramatu rodzimego z tego okresu wymienić należy:

Hynka Vojačka, ur. 1825, później profesora konserwatorium petrogradzkiego, twórcę sztuki „Zajata” z roku 1869, znanego też z chóralnych utworów nacjonalnych.

Méchurę, autora „Marji Potockiej” zmarłego 1870 r. Zdenka Skuherskiego (urodz. 1830 r.), którego pierwszą operę pt. „Vladimir, bohův zvole nec”, wystawioną jako pierwszą czeską operę w tymczasowym teatrze, przyjęto z zainteresowaniem.

Z młodszej generacji stało pod wpływem Smetany trzech kompozytorów:

1) Karel Kovařovic (urodz. 1862) najzdolniejszy z nich, uczeń Fibicha, który obok symfonicznej baśni „Persefona” (1885 wystawionej), 2 komicznych oper („Ženichove” 1884 i „Cesta oknem” 1886) oraz choreograficznej pantomimy, muzycznie ilustrowanej, „Hašiš”, wydał szereg pieśni, w których brzmią tony melodyki swojskiej;

2) Josef Klička (ur. 1855) i

3) Jindřich Hartl (ur. 1856) — obaj wychowankowie praskich uczelni muzyki organowej, liryczne

talenty, stojące pod wpływem Gounoda, swoimi melodramatami przyczynili się do kultywowania sztuki rodzimej w duchu Smetany.

Również J. Nešvera (ur. 1842) kapelmistrz w Ołomuńcu, obok komicznej opery „Bratranek” zaznaczył się w cyklu charakterystycznych drobnych utworów muzycznych t. zw. „Hudebních obrazků”. Zasłynął też w twórcach fortepianowych jako świetny interpretator szopenowskiej i szumanowskiej romanetyki, która przeniknęła jego indywidualność artystyczną. Drobne jego programowe kompozycje, ujęte w „Orkiestralne obrazki”, zdradzają szumanowskie barwy, zaś w późniejszych mazurkach i koncertowych walcach przebija się silny wpływ Chopina, jego techniki fortepianowej i pierwiastków melodycznych.

Oryginalniejszy jest Jindřich Káan, pianista, uczeń Błodka (ur. 1852), jeden z „Kruhu mladých hudebníků”, autor baletu „Bajaja”. W stylizacji utworów muzycznych jest u niego widoczny wpływ Liszta, jeśli uwzględnimy jego transkrypcje znanych baśni Smetany np.: „Vltava” i „Vyšehrad”. Muzyk ten był do głębi przejęty muzyką Smetany, studjował gorliwie jego dzieła i uchodził za wybitnego znawcę tego mistrza narodowego.

(C. d. n.)

Dr. S. KASWINER (Stanisławów).

## NOWE DROGI NAUCZANIA MUZYKI.

(Psychologia indywidualna w dydaktyce i pedagogice muzycznej.)

Dotychczasowa literatura pedagogiczna ma już takie rozmiary, że przy ukazaniu się nowej teorii lub metody na tem polu, patrzymy na nią z pewnym sceptycyzmem. Fakt, że istniało i istnieje tyle metod, dowodzi tylko, że nie było jeszcze dotychczas jedynej dobrej metody, gdyż wobec niej musiałyby wszystkie inne automatycznie ustąpić. Nie można też powiedzieć, aby wszystkie były złe, gdyż nie osiągnąwszy swego celu, nie mogłyby się obok innych utrzymać. Mimo to książka, która ukazała się p. t. „Psychologia indywidualna w dydaktyce i pedagogice muzycznej” (nakład Steingräbera w Lipsku) wywołała nielada sensację w kołach muzyków. Autor tego dzieła, Dr. Leonhard Deutsch, opracował na podstawie zasad psychologii indywidualnej Alfreda Adlera nową metodę nauczania muzyki, która zdaniem jego jest jedynie racjonalną, logiczną i możliwą w przyszłości, cały zaś dotychczasowy system czyto w dydaktyce czyto w pedagogice poddał druzgocącej krytyce. Aczkolwiek niemożliwym jest w ramach artykułu wyczerpać całkowitej treści nader ciekawych a miejscami nawet rewolucyjnych wprost wywodów Deutscha, to spróbujemy w niewielu słowach przynajmniej naszkicować ogólny zarys jego oryginalnych myśli.

Psychologia indywidualna stworzona przez Alfreda Adlera jest nauką ostatnich kilku lat. Zajmuje się ona człowiekiem jako jednostką, w stosunku zaś do całej ludzkości, jako częścią związaną wspólnymi ideałami kulturalnymi. Wszystkie organy istnie-

ją nie obok siebie, lecz są zbudowane na zasadzie wzajemnej współpracy, wzajemnego celu w ich dążeniach — utrzymania życia (pęd samozachowawczy). Ale człowiek różni się od zwierzęcia tem, że poza celami wegetatywnymi, ma również kulturalne ideały. Wystarczy je wskazać organizmowi, a osiągnie on je na równi z celami wegetatywnymi. Wobec tego każda wprawa i umiejętność wchodząca w zakres tych celów i ideałów jest dla każdego dostępna i do osiągnięcia. Przykład: sztuka pisania jest u dzikich plemion arcytrudną i ogólnie podziwianą. U nas, kulturalnych narodów, jest ona powszechnie dostępną, znaną i umianą, gdyż jest jednym z kulturalnych ideałów ludzkości. Najpierw więc istnieje cel, a ten dopiero oznacza środki ku temu, najpierw więc całość a potem części. Zarodek zawiera już pojęcie całości, aczkolwiek organy są jeszcze nierozwinięte. Tu więc, naodwrot jak zwykle, skutek wyprzedza przyczynę i uwarunkowuje ją.

Zastanawiając się nad aktualnym problemem kryzysu w życiu muzycznym, Deutsch doszedł do zupełnie nowych konkluzji. Wobec coraz większego zaniku publiczności i jej zainteresowania dla koncertów i muzyki wogóle, postanowił on powiększyć rzesze wielbicieli i znawców muzyki przy pomocy zupełnie nowej dydaktyki, a nasuwające się problemy pedagogiczne zamierza zwalczać zasadami psychologii indywidualnej. Kryzys zdaniem jego leży w przepaści, jaka jest obecnie między wykonawcami a słuchaczami. Dotychczasowa dy-

daktyka troszczyła się jedynie o wykonawców i ich wykształcenie, w naiwnym mniemaniu, że rzesze wdzięcznych słuchaczy same się już znajdują. Obecnie jednak doszło do tego, że na koncerty chodzą albo laicy, albo znawcy-fachowcy, którzy idą na koncert, by się „informować”. Właściwej i prawdziwej publiczności dziś już niema. To uprzedmiotowienie nowoczesnego życia muzycznego podziało katastrofalnie. Ogólnem i ostatecznem hasłem pedagogii muzycznej nie ma być pewna umiejętność lub wprawa w grze lub śpiewie (tem bardziej nie wirtuozostwo!), ale tylko umuzykalnienie szerokiego ogółu. Bo tylko ten potrafi muzykę przeżyć, kto ją zrozumie, a ten zrozumie, kto ją sam będzie uprawiał. A więc umożliwić ogółowi uprawianie muzyki, przez obniżenie dotychczasowych wymogów i stworzenie solidnego amatorstwa, jako „średniego” stanu muzyków. Wirtuozi zaś wyłonią się już sami z grona amatorów. Jeśli muzyka stanie się rezerwatem i przywilejem kilku szczęśliwych wybrańców losu wirtuozów, a cała pedagogika będzie ku temu zmierzała, to społeczne zadanie muzyki w postaci ogólnie dostępnego wykształcenia muzycznego staje się zapoznane. Muzyczność jako ogólny kulturalny ideał, w myśl zasad psychologii indywidualnej, jest ogólnie dostępna; wirtuozostwo jedynie nielicznym. Stawiając więc za cel wirtuozostwo, wykluczamy tem samem tych, którzy mogliby być tylko muzycznymi. Toteż nowa dydaktyka Deutscha zmierza, w przeciwieństwie do starej, najpierw do pokonania problemów muzycznych a potem dopiero technicznych. Elementarz fortepianoowy zestawiony przez Deutscha wykazuje zupełnie odmienne oblicze od dotychczasowych: same pieśni ludowe w mniej lub więcej trudnym układzie. Żadna tresura, żadnych palcówek, ćwiczeń ani etjud! Skończyła się wieczna udręka ucznia w postaci Czerny'ego i t. p.! Dla ucznia nastały pod tym względem wprost złote czasy. Deutsch prowadzi go przez całą literaturę fortepianową wyłącznie drogą gry „prima vista”, twierdząc, że zmienność problemów muzycznych i technicznych zastępuje całkowicie suche ćwiczenia. Co prawda, sposób gry „prima vista” według Deutscha jest odmiennym od dotychczasowego, wymaga precyzyjności przy największym wysiłku woli i my-

śli. Na racjonalny proces myślenia podczas gry kładzie Deutsch specjalny nacisk. Ponadto stosuje wszelkie sposoby ćwiczeń słuchowych, grę z pamięci, transponowanie, układanie akompaniamentu do danej melodii i sztukę improwizacji. To wszystko przyczynia się w wysokim stopniu do umuzykalnienia ucznia. Zarazem żywo przypomina to sposób nauczania gry na fortepianie wzgl. na organach w wieku 16., 17. i 18-tym. Deutsch zamierza metodę swą opracować i rozszerzyć na wszelkie inne instrumenty.

Naturalnie nie da się wszystko w kilku słowach wyłuszczyć i udowodnić, gdyż wiele z tych rzeczy wyda się czytelnikowi problematyczne i niezrozumiałe. Deutsch bardzo bystrze i logicznie odpiera wszelkie zarzuty i sprzeciwy, czynione mu w jego systemie, a bardzo obszernie rozpatruje najróżnorodniejsze typy uczniów i podaje sposób zwalczania pedagogicznych trudności. Tu znajduje psychologia indywidualna najszersze zastosowanie: Fałszywem byłoby zwalczać tylko błędy dydaktyczne; one są tylko symptomem innych, głębszych błędów, błędów pedagogicznych. Chcąc uzdrowić pacjenta musimy zwalczać chorobę, a nie jej symptomy! To też głównym problemem są błędy wychowania, leżące często głęboko w sposobie życia danej jednostki, a zależne od tysiąca okoliczności. W uczniu należy jedynie budzić cele i dążności, a wtedy znajdzie się już wiedza i umiejętność w dążeniu. Psychologię indywidualną cechuje czynny optymizm, budzący nadzieje i wspierający jednostkę w jej dążeniach do celu. Stosowanie środków autorytatywnych w dotychczasowym wychowaniu należy zastąpić budzeniem zaufania ucznia w samego siebie, nauczyciel zaś musi się podporządkować i mieć pełne zrozumienie dla błędów ucznia, naprawiając je jedynie stopniowo i to tylko w ten sposób, że sam uczeń nie zmiarkuje kiedy i jak to się staje.

Tak przedstawiają się w ogólnych zarysach nowe zasady Deutscha a przyszłość wykaże, jak dalece i ile w nich jest racji bytu i czy rzeczywiście nowa ta metoda potrafi zlikwidować obecny kryzys w życiu muzycznym. W końcu nadmieniam, że system Deutscha zatacza w Wiedniu coraz szersze kręgi w kołach teoretyków, nauczycieli i uczniów.

JÓZEF SKÓRSKI.

## CZEM JEST TEORJA MUZYKI DLA ORKIESTRANTA.

### 1.

Z wszystkich studjujących muzykę — jest to zresztą ogólnie znane — największe zrozumienie dla teorii wykazują uczniowie fortepianu i organów; zaś z pośród muzyków orkiestrowych — skrzypacy. Wyjątki tylko potwierdzają regułę. Wytlumaczenie jest wszakże proste. Powodów nie należy szukać wyłącznie w uzdolnieniu muzycznym.

Dla ścisłości: powody są dwa. Pierwszy główny: fortepianiści i organiści pracują stale od początku zupełnym harmonicznym obrazem dźwięku. Dlatego

budzi się u nich wcześniej zmysł dla harmonii i polifonii. Orkiestranci natomiast wychowują się zarówno muzycznie, jak też technicznie w jednogłosowości. Nawet zaawansowany skrzypek, a także celista i kornecista — chociaż w nierównej mierze — uczy się dwuchwytów, a zatem harmonicznej gry, co rzecz prosta wyrabia pewną wrażliwość harmoniczną. Drugi powód — bardziej znamienity, znajdujemy w wartości literatury muzycznej, aż do mistrzowskich utworów włącznie. Literatura fortepianowa i organowa zajmuje przodujące miejsce. Ilościowo i jakościowo.

Liczba arcydzieł najwybitniejszych kompozytorów jest tak olbrzymia, że niepodobna jej w całości prze-studjować. Ale stała praca nad dziełami sztuki muzycznej różnych gałęzi pobudza studjujących niemalże automatycznie do zastanowienia się i naśladownictwa, a tem samem stwarza i wyostreza zmysł teoretycznej i formalnej sztuki. Na drugim miejscu znajduje się literatura skrzypcowa, zasobna również w prawdziwe arcydzieła. Skrzypcowo-fortepianowa literatura posiada bardzo wartościową kameralną muzykę. Pozostałe dziedziny literatury instrumentalnej mieszczą się na dalszym, bardzo dalekim planie. Nieliczni tylko kompozytorowie komponowali na inne instrumenty, ba, niektóre instrumenty wcale nie znalazły zdolnych kompozytorów. Myślimy o instrumentach dętych, oczywiście z wyjątkiem waltorni. Ale dzieła na ten instrument mają niestety wątpliwą wartość, nie posiadają artystycznej siły, ażeby rozbudzić u młodych muzyków zamiłowanie do teorii, albo wywołać głębsze wzruszenie wzgl. potrzebę samodzielnej twórczości.

Z powyższych rozważań nie należy bynajmniej ustawić błędnych wniosków. Wnioskować, że nauka teoretyczna nie jest potrzebna dla tej czy innej grupy instrumentów, że nie ma właściwie celu zachęcenie uczniów do komponowania, gdyż wszystko to nie znajduje zastosowania w praktyce — to znaczy ustawiać fałszywe wnioski. Czyż w szkołach powszechnych, średnich, wyższych i i. nie uczą o wiele więcej, aniżeli żąda tego z góry wytknięty cel? Wszędzie prowadzą naukę praktyczną równolegle z nauką teoretyczną, która umożliwia poznanie przedmiotów wszechstronnie z zewnątrz i z wewnątrz. I jeszcze jedno. Owe pozornie zbyteczne przedmioty kształcą umysł i uczą logicznego myślenia.

Bądźco bądź sprawa jest nieco skomplikowana. Sami muzycy bowiem sądzą, że im w zupełności wystarczy praktyka, że teoria... to dla dyrygentów. Pojęcia takie — z przed stu czy pięćdziesięciu laty — uważamy dzisiaj za przedawnione, straciły więc swoją ważność. W epoce współczesnej stanowisko społeczne i kulturalne muzyki jest wyższe, niż było w ubiegłych latach, a jego znaczenie bardzo wzrosło. Mimo to wiele jeszcze pracy musimy poświęcić, ażeby poważny muzyk uzyskał tę pozycję, na którą zasługuje. Musimy pracować nad teoretycznym i umysłowym wykształceniem naszej młodzieży, nie zaniedbując przytem dziedziny praktycznej. I to jest naszym pierwszym obowiązkiem i naszą największą troską.

Nauczyciele instrumentalni stanowczo nie doceniają korzyści, jakie daje teoria nauce praktycznej. Prostu nie zdają sobie sprawy jak dalece teoria ułatwia naukę praktyczną. Jeśli niektórzy wybitni instrumentalisci bez teoretycznego przygotowania, osiągnęli poziom artystyczny, przypisać to raczej należy ich niezwykłym przyrodzonym zdolnościom. Wyjątkowych zjawisk nie możemy przecież stosować do wszystkich. Franciszek Schubert jest ostatecznie także znakomitym kompozytorem — nawet jednym z najwybitniejszych — mimo że jego teoretyczne wiadomości były dość skąpe. No i cóż z tego wynika?

Franciszek Schubert — to genjusz. Na temat ten i inne jeszcze wnioski wywlekać byłoby, rzecz jasna, czystym nonsensem.

## 2.

A teraz przejdziemy poszczególnie odmiany teorii naświetlając wpływ jej na instrumentalną naukę. Zazwyczaj zaczynamy naukę od ogólnej wiedzy muzycznej, o istocie i celach sztuki muzycznej, o fizykalnych poglądach, o budowie tonacji, o własnościach interwałów, tworzących podsiawę do budowy akordów. Uczeń dowiaduje się, że muzyka nie składa się z przypadkowo uszeregowanych tonów, ale że opiera się jak matematyka na logicznych i niezachwianych zasadach. Początkujący uczy się, że muzyka nie jest wyłącznie pięknym obrazem dźwięku, ani przyjemnością zmysłów. I oto rozstają się dyletantyzm z rozumem pojęciem sztuki. Materiał, który podaje praktyka dorywczo i pobieżnie, opanowuje uczeń sposobem teoretycznym dokładniej, bez usterek i w znacznie krótszym czasie. Chodzi tu przede wszystkim o granie gam. Uczono je do niedawna automatycznie, dzisiaj stało się ono świadomym ćwiczeniem.

Najważniejszym czynnikiem w dziedzinie teorii jest bezspornie udoskonalenie słuchu i dyktat muzyczny. Nieliczni posiadają tak zwaną absolutną świadomość tonu. Bez tego można się obejść. Znamy wybitnych muzyków (jak n. p. R. Wagner), którzy owego daru nie posiadali. Ale niesposób wyobrazić sobie dobrego muzyka bez dobrego słuchu. Świadome słyszenie, owszem, można wyrobić; tem bardziej słuch wewnętrzny, nie tylko organy słuchowe. Skrzypek, który jak wiadomo, tworzy ton na skrzypcach, kieruje się wyłącznie słuchem. Dla muzyków na instrumentach dętych słuch ma również istotne znaczenie. Każdy instrument posiada pewne niedokładności w absolutnym stroju. Ale najmniejszy błąd intonacji może usunąć każdy instrumentalista o poczuciu czystego tonu.

(C. d. n.)

## OD ADMINISTRACJI.

Czas odnowić prenumeratę za III-ci kwartał br. oraz wyrównać ewentualne zaległości.

Administracja przypomina, iż prenumerata ulgowa (zniżkowa) „ORKIESTRY”, obowiązuje **tylko w przedpłacie**.

Nieprzekazanie na czas przedpłaty spowoduje wstrzymanie wysyłki „ORKIESTRY” i zaliczenie odnośnym prenumeratorom po 1 zł. od każdego egzemplarza.

Prosimy zatem o bezzwłoczne wyrównanie zaległych kwot za prenumeratę oraz przedpłaty.



ZNAK DOBREJ

WIEDŃSKIEJ STRUNY

WIENER EDELSAITENFABRIK G. M. B. H.

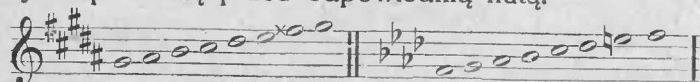
Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

## TEORJA MUZYKI I KOMPOZYCJI.

XXI.

(Ciąg dalszy)

Sztucznych podwyższeń 7 stopnia nie uwzględnia się w znakach przykluczowych tonacji molowych, tylko pisze się przed odpowiednią nutą.



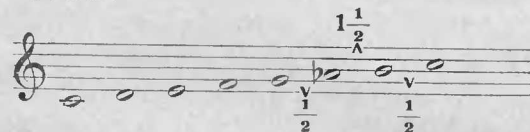
Każda gama molowa ma takie znaki przykluczowe jak gama durowa o małą tercję wyżej się znajdująca. Gamy durowe i molowe o tych samych znakach przykluczowych nazywamy równoległymi. Gamy durowe i molowe o tej samej nucie zasadniczej nazywamy równoimiennymi.

Równoimienna gama molowa różni się od odpowiedniej gamy durowej obniżeniem trzeciego i szóstego stopnia.

Sztuczne wprowadzenie nuty prowadzącej wzno-

szącej się w tonacjach molowych harmonicznyma swój odpowiednik w sztucznym obniżeniu szóstego stopnia gamy durowej, przez co w tonacjach tych uzyskujemy nutę prowadzącą w dół. Również tu powstaje zwiększona sekunda między szóstym a siódmym stopniem, a skala nabiera charakteru mieszanego: dur i mol. Mówimy wówczas, iż jest to skala moldurowa, podczas gdy harmoniczną molową nazywamy durmolową.

Moldur



(C. d. n.)

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice).

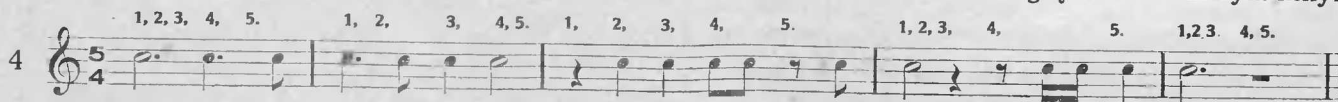
Prof. Państwowego Konserwatorium Muzycznego.

## SOLFEŻ.

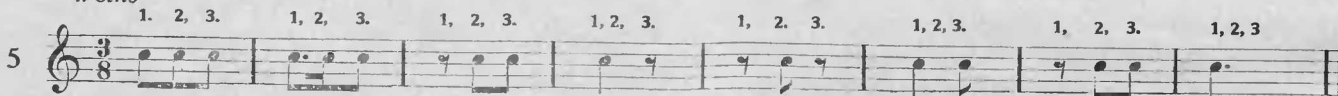
(Ciąg dalszy).

IX.

W identyczny sposób można wykonywać ćwiczenia także i na tonie  $c^2$  względnie na każdym innym tonie

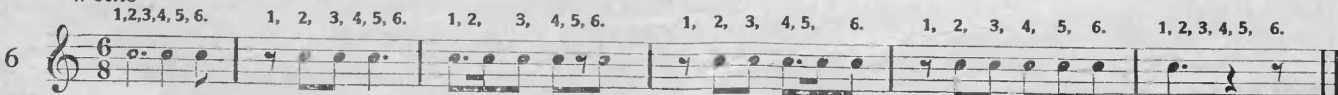


Wolno



To ostatnie ćwiczenie w tempie szybkim należy wykonywać na jedno uderzenie, t. zn. każdy takt wykonujemy na jeden ruch ręki.

Wolno



Natomiast to samo ćwiczenie w szybszym tempie wykonuje się na dwa uderzenia, t. zn. każdy takt na dwa równomierne ruchy ręki.

Po przerobieniu odpowiedniej ilości ćwiczeń



Przy wykonywaniu ćwiczeń na jednym tonie należy ciągle, przy pomocy kamertonu, sprawdzać wysokość tonu, gdyż z jednej strony głos ludzki dąży do ciągłego obniżania, (najczęściej obniżamy na tonach jednoimiennych), z drugiej strony zaś uwaga uczącego się zazwyczaj skupiona na zawiłych wartościach rytmicznych i na taktowaniu, ułatwia to dążenie do bezwiednego obniżania. Przed każdym rozpoczęciem ćwiczenia i po jego ukończeniu należy sprawdzać i poprawiać wysokość brzmienia danego

na tonach kamertonowych  $a^1$  i  $c^2$  możemy łatwo zaintonować od kamertonowego  $c^2$  o osiem stopni w dół (oktawa czysta) i na tonie  $c^1$  możemy również przerobić kilka ćwiczeń

tonu, przyczem samego siebie poprawiać i starać się zapamiętać wysokość brzmienia wykonanego tonu.

Najlepiej przed rozpoczęciem ćwiczenia zaintonować odpowiedni ton bez kamertonu, a dopiero później sprawdzić go przy pomocy kamertonu.

Dotychczas przerabialiśmy ćwiczenia na trzech tonach ( $c^1$ ,  $a^1$ ,  $c^2$ ), a do dalszych ćwiczeń zapamiętać musimy brzmienie dwóch krańcowych tonów t. j. najniższego ( $c^1$ ) i najwyższego ( $c^2$ ).

(C. d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

## INSTRUMENTACJA.

XIX.

(Ciąg dalszy)

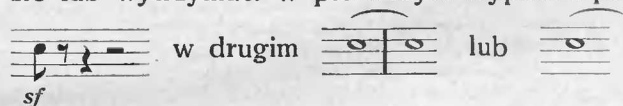
**Kastanjety.**

Są to płytki drewniane lub metalowe używane parami, jedna w prawem, druga w lewem ręku. Notacja i sposób użycia jak u bębna lub trianglera.

**Dzele.**

(Talerze, Piatti).

Gra się parami lub pojedynczo, bijąc je przeciw sobie lub uderzając pałeczką. Ton można zdusić lub wytrzymać. W pierwszym wypadku pisze się



Istnieją dwa rodzaje tremola:

I. w silnem forte uderza się krańcami talerzów przy pomocy wibrowania ręki wokół osi; brzmi to bardzo ostro i silnie.

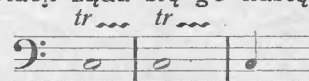
II. w piano lub crescendo zawiesza się jeden talerz i bije się jak na kotłach pałeczkami.

**Bęben wielki.**

Podobnie jak mały bęben, trjangel, kastanjety i dzele również wielki bęben nie daje tonu o ściślejszej wysokości. Próby strojenia wielkiego bębna nie dały dodatniego efektu. Uderza się w wielki bęben pałką drewnianą, która kończy się na jednym lub oby-

dwóch końcach główką z filcu lub korku (pałeczka pojedyncza lub podwójna).

Gdy chwycimy taką pałeczkę w środku i potrząsamy nią tak, iż na zmianę obydwie główki uderzają w skórę, powstaje werbel przypominający grzmot. W notacji żąda się go następująco:



By osiągnąć werbel o niższym tonie jak na kotłach, można uderzać identycznie pałeczkami kotłowymi w bęben. Efekt jest wyśmienity, lecz rzadko dotychczas używany.

**Tamtam.**

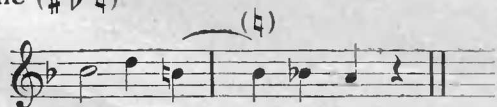
Wrażenie tego instrumentu *forte* jest wstrząsające, *piano* niesamowite i groźne. Echo jego trwa długo i dlatego instrument wymaga pewnej ostrożności w użyciu. Gdyż mimo, iż nie posiada ściślejszej wysokości tonowej, nabiera podczas brzmienia wysokości akordu współbrzmiącego. Każda zmiana akordu daje się więc przykro odczuć.

Według wysokości dadzą się instrumenty perkusyjne ugrupować w następujący sposób. Najwyższy: talerze, średnica: tamtam, najniższy: bęben wielki. (C. d. n.)

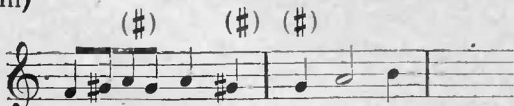
**PRZEWODNIK ORKIESTRY**

## NIE WOLNO ZAPOMINAĆ:

Że na linii taktowej nie bierze się oddechu, że łuk przez linię taktową przeciąga znaki chromatyczne (# b b)



że znak chromatyczny odnosi się nie tylko do nuty przed którą stoi, lecz do całego taktu (wraz z łukiem)



że „leniuszek“ oznacza powtórzenie właśnie granego taktu, zaś podwójny [double bar line] powtórne odegranie dwóch ostatnich taktów

że skróty: [short notation] wykonuje się [short notation]

zaś [short notation] następująco [short notation]

że znak *ten.* (*tenuto* t. zn. szeroko, wytrzymane) nie jest to samo co [short notation] znak tryla

że wykonanie tryla jest ściśle regułami określone. A więc tryluje się główną nutę przy pomocy

górnej sąsiedniej. Czy to jest cały czy półton zależy od tonacji, a więc gamy, w której się znajdujemy. W *Gdur* trylujemy *fis* przy pomocy *g*, w *Adur* *fis* przy pomocy *gis*. Nutę *d* w tonacji *Cdur* tryluje się nutą *e*, zaś w *Bdur* nutą *es*. Znaki chromatyczne dopisane do znaku tryla oznaczają odchylenie od tonacji.

Tych kilka przykładów wystarczy dla usunięcia nieporozumień.

że nie istnieje tryl w dół. A więc niesłychanym błędem jest:

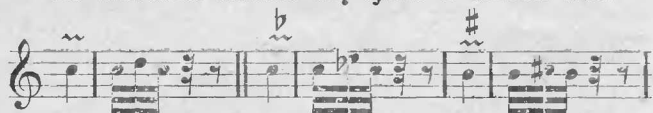


że natomiast zakończenie tryla bierze zawsze najbliższą dolną nutę:



że nie gra się tryla na klawecie przez szybkie wsuwanie i wysuwanie instrumentu w ustach (autentyczny!)

że mordent składa się tylko z trzech nut.



że przy obiegniku podobnie jak u tryla bierze się zawsze nuty z gamy, w której się znajdujemy.



że z reguły robi się obiegniki z góry, tylko wyjątkowo (np. w „Rienzi”) z dołu,

że kto gra w „Trawiacie” (łącznie z klarnetami)



tryla a — h dopełnia zbrodnię muzyczną.

## Rozmaitości.

### Ostatni koncert króla pianistów.

W Budapeszcie żyje jeden z najsławniejszych skrzypków świata, sędziwy obecnie Jenő Hubay. Jako młodzieniec miał on sposobność zetknąć się z genialnym wirtuozem i muzykiem, swym rodakiem, Franciszkiem Lisztem. Hubay chętnie o nim opowiada, a korzystał z tych opowiadań pewien literat węgierski, który treść tych rozmów ujął w niezmiernie zajmującym szkicu pod tytułem „Jenő Hubay o Franciszku Liszcie”. Liszt znany jest tak doskonale również i u nas, że warto choćby pokrótce podać najciekawsze fragmenty tych wspomnień. Było to niewiele czasu przed śmiercią Liszta. Hubay spotkał się z nim w teatrze brukselskim w czasie prób oratorium Liszta pod tytułem „Święta Elżbieta”. Dzieło uchodziło wówczas za ogromnie trudne i przez długie miesiące przygotowywano się do koncertu publicznego. Ostatnia próba odbywała się w obecności samego Liszta. Siedział on bez ruchu na swoim miejscu, słuchał i milczał. Milczał przez godzinę, milczał przez dwie godziny... Z rosnącym zdenerwowaniem spoglądali uczestnicy koncertu na znakomitego gościa, tkwiącego w kamiennym bezruchu. W jego starczej twarzy, jakby z głazu wykutej, nie drgał ani jeden mięsień. Trudno było się zorientować, czy Liszt jest zadowolony czy też niezadowolony z wykonania swego dzieła. Gdy zamilkł ostatni takt, Liszt wstał i udał się na scenę. W teatrze powstała natychmiast prawdziwa cisza śmiertelna, gdyż spostrzeżono, że Liszt chce przemówić. Liszt ograniczył swą krytykę dokładnie do trzech słów: „Trop de Beefsteak”. Zrozumiano natychmiast, o co mistrzowi chodzi. Oto był on zdania, że grano jego muzykę zbyt ciężko, zbyt cieleśnie, zbyt materialnie. Przez jakiś czas panowało zakłopotane milczenie, lecz sędziwy mistrz wypowiedział tę nieco drastyczną krytykę z takim wdziękiem, że nikt nie czuł się dotknięty... Liszt powrócił na swoje miejsce, a dyrygent podniósł jeszcze raz batutę i dzieło zostało wykonane tak, jak tego sobie Liszt życzył. „Wówczas — powiada Hubay — zrozumiałem poraż pierwszy magię wielkiej indywidualności”...

W Antwerpii brał udział Hubay w niezapomnianym koncercie, który miał być ostatnim, w którym Liszt zasiadł do fortepianu. Było to w lutym 1885 roku. Liszt mieszkał u niesłychanie bogatej i zamożnej w sztuce antwepskiej rodziny partrycjuszowskiej, która na wiecór muzyczny urządzony w swym pałacu zaprosiła 300 osób. Grano wyłącznie kompozycje Liszta, a mistrz ze swym młodszym przyjacielem Hubay'em sam ułożył program wieczoru. Hubay grał solo skrzypcowe „Benedictus” węgierskiej mszy koronacyjnej — jedyne dzieło, które Liszt skomponował na skrzypce z akompaniamentem orkiestry. Tym razem akompaniował na fortepianie sam kompozytor. „Żadna orkiestra świata — powiada Hubay — nigdy nie towarzyszyła mi lepiej niż wówczas sam Liszt”. A następnie grał Hubay znowu z Lisztem 13-tą rapsodję zaaranżowaną przez Joachima na skrzypce i fortepian. Było to pożegnanie jednego z najciekawszych pianistów z publicznością koncertową, która miała go tego wieczora usłyszeć poraż ostatni. Co prawda — Liszt, który mimo swego sędziwego wieku odznaczał się jeszcze zadziwiającą świeżością nie przypuszczał, że miał to być jego śpiew łabędzi... Udał się następnie z Antwerpii do Paryża, gdzie ku jego czci urządzono szereg koncertów. Sam jednak mimo prób gorących nie chciał już grać, a w kilka miesięcy później zmarł w Bayreuth...

### Ręce Paderewskiego i Kubelika.

Sławni skrzypcy Jan Kubelik musiał z powodu kłopotów finansowych sprzedać jedne ze swych dwóch znanych skrzypiec Stradivariusa. W posiadaniu Jana Kubelika znajduje się jeszcze inny wielki skarb, jego ręce, ubezpieczone na kilka milionów franków franc. Jest rzeczą interesującą, że Jan Kubelik był pierwszym ze znanych muzyków, który ubezpieczył swe ręce. Za jego

przykładem poszli później inni. — Pierwszym jego naśladowcą był mistrz Paderewski, a później cały szereg mniej lub więcej znanych i popularnych skrzypków i pianistów zaasekurował swe ręce.

Amerykańskie Tow. asekur., do którego Jan Kubelik zwrócił się w sprawie ubezpieczenia swych rąk, musiało najpierw opracować specjalną taryfę dla ubezpieczeń tego rodzaju, gdyż w praktyce asekuracyjnej był to pierwszy taki przypadek. Po długich omówieniach z rzeczoznawcami ustalono następującą taryfę na poszczególne palce sławnego skrzypka. Lewa ręka: palec wskazujący i palec środkowy po 272.000 franków; kciuk, palec serdeczny i mały palec po 220.000 franków, słowem cała lewa ręka Kubelika została oceniona na 1,204.000 fr. Prawa ręka: duży palec 272.000 fr., palec wskazujący 210.000 fr., palec środkowy 210.000 fr., palec serdeczny 90.000 fr. Co do kciuka prawej ręki zdania rzeczoznawców były w tej kwestji podzielone, a dopiero po długich debatach oceniono ten palec na 47.000 fr. Prawa ręka Kubelika przedstawia zatem wartość 829.000 fr. Obie ręce reprezentują pokątną sumę 2,033.000 fr. Aż do ostatnich czasów uiszczał Kubelik corocznie w określonym terminie wysoką premję asekuracyjną.

Ręce Paderewskiego zostały ubezpieczone w tem samem amerykańskim Tow. asek. na 3,700.000 fr. Paderewski płaci corocznie około 250.000 fr., za to jednak Towarzystwo asekuracyjne zobowiązało się zapłacić Paderewskiemu za każdy tydzień niezdolności do gry odszkodowanie w kwocie 25.000 fr. Lecz także Paderewskiemu po dziś dzień nie zdarzył się żaden wypadek, tak, że Tow. asek. zarobiło na nim kolosalne sumy. Paderewski uiszcza premję z ogromną punktualnością, zawsze jeszcze przed ustalonym terminem.

### Zawód muzyka w świetle medycyny.

Teraźniejsze stosunki społeczne i coraz szersze kręgi zafascynowane zapastrykowaniem, że czynność zawodowa każdego człowieka w jego własnym interesie jakoteż w interesie całego społeczeństwa powinna jak najbardziej odpowiadać jego właściwościom cielesnym, przyczyniły się do ścisłego lekarskiego badania tych właśnie warunków. Oczywiście lekarze zajmują raczej stanowisko ostrzegawcze w myśl zasady, że zapobieganie ewentualnej choroby jest ważniejsze i łatwiejsze niż jej późniejsze leczenie. Podajemy dane dotyczące zawodów muzycznych, nie wdając się w psychotechnikę, której badania są raczej indywidualne tzn. muszą być przeprowadzone w każdym wypadku osobno.

Oczywiście, iż dla zawodu muzyka pierwszym podstawowym warunkiem jest dobry, ostry słuch, natomiast nieznaczne osłabienie wzroku nie nie szkodzi. Wyklucza wykonanie zawodu muzyka we wszelkich formach: epilepsja (padaczka) i migrena (chroniczny ból głowy).

Zawód śpiewaka niedostępny jest ludziom zewnątrznie zniekształconym lub z chorobami przewodów oddechowych i nosowych.

Granie na instrumentach dętych wymaga specjalnych warunków zdrowotnych. Następujące choroby wykluczają grę na instrumentach dętych: choroby przewodów oddechowych, luki w uzębieniu, paraliż nerwu ustnego, rany na głowie, przepukliny i dyshawica oskrzelowa.

## UŚMIECH „ORKIESTRY”.

### Waltornista jako tenor.

Ryszard Strauss w swojej „Kobiecie bez cienia” wypisał dla waltorni ton, wyższy o cały ton od zwyczajnie używanej górnej granicy instrumentu. A jednak znalazł się waltornista, który i ten ton wspólnie wykonał, za co dostał od kapelmistrza pochwałę. Gdy jednak przyszło cały akt powtórzyć, poczuł nasz bohater zmęczenie, a czując, że nie podoła powtórnie przepisanej partji, chwycił się podstępów. Mianowicie gdy nadeszło krytyczne miejsce, odjął waltornię od ust i naśladując ustami instrument, wyśpiewał potężnie ryzykowny ton. Nikt tego nie zauważył, a po skończonym akcie rzekł kapelmistrz: „No, to wysokie „d” było znowu wspaniałe!”

### „Wszystko na B trąbce”.

Do biura pośrednictwa pracy zgłasza się bezrobotny muzyk i tu wystawia kwestjonariusz. A więc imię i nazwisko, miejsce i rok urodzenia, przynależność państwową i t. d. W końcu rubryka: „na jakich gra instrumentach?” Nasz bezrobotny muzyk pisze:

Trąbka w B  
Trąbka w F  
Trąbka w E  
Trąbka w C

Wszystko na B trąbce.

## Ruch muzyczny w kraju.

### Kołosowo.

Z rozkazu Dowódcy Baonu K. O. P. Stolpce, udałem się z orkiestrą, składającą się z 24 osób muzyków na strażnicę „Kołosowo”. Strażnica „Kołosowo” jest to ostatni skrawek ziemi Rzeczypospolitej Polskiej, znajduje się przy linii kolejowej Stolpce-Niegorełoje, jest położoną od strażnicy sowieckiej zaledwie o jakich 150 metrów. Gdy przybyłem do strażnicy „Kołosowo” i zameldowałem się u dowódcy stacjonującej tam kompanii, zostałem przywitany uprzejmym zwrotem: „dobrze, że Pan z orkiestrą przyjechał, bo bolszewicka orkiestra to już od wczoraj gra” (wskazał na strażnicę sowiecką).

Po ustawieniu orkiestry w cieniu, niedaleko samej granicy, zagraliśmy marsza „Generała Focha”. Przy pierwszych dźwiękach naszej orkiestry, muzycy orkiestry sowieckiej skupili się przy swojej strażnicy, przysłuchując się naszej grze. Muzycy moi, uprzedzeni przeze mnie o obecności orkiestry sowieckiej na strażnicy, w poczuciu dumy narodowej i chęci wykazania się wobec sąsiada umiejętnością wykonania granych melodii, z całą dokładnością i uwagą grali tak, jak nigdy. Nie było potrzeby nawet podawać ręką znaków do deklamacji muzycznej służących, jak „forte”, „piano” lub „crescendo” i t. p. Znać było z wykonania, że w każdym z orkiestrantów obudziła się prawdziwa ambicja artystyczna, w pełnym znaczeniu tego słowa, zaimponowania czystością dźwięków i umiejętnością technicznego wykonania granej rzeczy. Po skończonym przez nas marszu „Generała Focha” zagrali nasi sąsiedzi również marsza. Grali dobrze, tylko tempo dochodziło do 138—140, widocznie będąc podnieceni naszą grą, gorączkowali się, a dyrygent nie był w stanie ich powstrzymać. Kornecista często „zrywał”, natomiast basy odegrały bardzo dobrze swoją partię w powtórce. Marsz posiadał bardzo ładną melodię, w trio subtelnie i sympatycznie przez barytonistę graną. W ten właśnie sposób orkiestry dwóch sąsiednich państw nawzajem witały się marszami, lecz bez słów.

Następnym utworem odegranym przez naszą orkiestrę była uwertura „Chłop i poeta” — Suppého, na co nam odpowiedzieli bolszewicy walcem. W dalszym ciągu naszego koncertu zagraliśmy: „Sen murzyna” — walc „Leśne nastroje”, wiazanka „Wojenko, wojenko” i inne. W międzyczasie nadszedł nasz kurjer pospieszny, zdążający do stacji bolszewickiej Niegorełoje, którym orkiestra bolszewicka odjechała.

Orkiestra nasza jeszcze koncertowała do wieczora, wywierając bardzo dobre wrażenie tak na naszych żołnierzach, pełniących służbę na granicy, jak i samych orkiestrantach, którym dała bodźca do dalszej pracy i zdobywania lepszej umiejętności wykonywania sztuki muzycznej.

Chor. Kplm. ZELWINDER ALBERT

## ≡ KRONIKA. ≡

Ignacy Paderewski przyjął godność honorowego członka komitetu „Dni Szopenowskich”, po wysłuchaniu specjalnej delegacji, oceniającej doniosłość działalności komitetu i obiecał udzielić komitetowi całkowitego poparcia.

Zmarła niedawno Ilza Sternicka — Niekrasz ukończyła „Groteskę symfoniczną” p. t. „Szachy”, z której fragmenty były już wykonywane z wybitnym powodzeniem w Filharmonii.

### NASI ZAGRANICĄ.

Festival pieśni polskich w N. Jorku w Bedford Hillis. W Nowym Jorku w teatrze „Chanin Theatre” urządzono staraniem t. zw. festiwalów ludowych (Folk Festival Council) uroczysty koncert, w którym brały udział następujące narody: Szwecja, Polska, Włochy, Finlandja, Bułgaria, Estonia, Norwegia i Anglia. Artyści polscy, nad którymi czuwał komitet złożony z dra Tadeusza Raczynskiego, Franciszka Rachwała i Stanisława Potpowicza, wykonali szereg pieśni i tańców zespołowych.

Pozatem w Bedford Hillis grupa sokolstwa polskiego razem z grupą estońską urządziła wieczór pieśni i tańców narodowych. Na drugim koncercie dr. Tadeusz Raczynski odegrał szereg utworów fortepianowych, budząc entuzjazm wśród publiczności.

Oba koncerty odniosły znaczny sukces zarówno artystyczny jak i finansowy.

Dom urodzenia Hektora Berlioz w Grenoble zamieniono na muzeum.

W Piszczanach postawiono pomnik Beethovenowi, na którym są wyrzeźbione wszystkie historyczne miejscowości czeskie, które mistrz zwiedził swego czasu.

We Francji stworzono nowy tytuł: profesor du microphone, co można na polskie przetłumaczyć: profesor radiowy. Tytuł ten otrzymał pierwszy Eric Adré, profesor śpiewu radiowego i muzyki radiowej w Akademii muzycznej w Paryżu.

Meyerbeera operę „Afrykanka” wystawiają w sławnym rzymskim amfiteatrze w Weronie we Włoszech. Tłumy zaległy amfiteatr w liczbie 20.000 osób. Przedstawienia w amfiteatrze rzymskim finansuje rząd włoski, który przeznaczył na nie sumę 150.000 lirów.

Międzynarodowy festiwal muzyczny organizuje Weneccja w dniach od 3-go do 15 września br. pod kierownictwem

artystycznym kompozytora Adriana Lualdi'ego. W festiwalu tym wezmą udział m. in. Wolf - Ferrari, Respighi, Casella, Malipieri.

Nowy hymn państwowy we Włoszech. Włochy posiadają właściwie 2 hymny państwowe, które z reguły intonuje się kolejno po sobie. Są to mianowicie tradycyjny „Marsz królewski”, a następnie „Hymn faszystowski”. Interesowane sfery zamierzają podobno znieść oba hymny, a w miejsce ich wprowadzić nowy.

### Konkursy.

Konkurs Dyrekcji hotelu Carlton w Amsterdamie został rozstrzygnięty. Nagrodę w wysokości 1000 guldenów holenderskich sąd konkursowy przyznał Gerrit van Weezel za tango „Gdy kochasz”.

### Jubileusze i rocznice.

W dniu 28 lipca br. minęło 50 lat od chwili pierwszego wystawienia opery Ryszarda Wagnera p. t.: „Parsifal” w Bayreuth (Bawaria); opera ta uważana jest za najgłębsze, a zarazem muzycznie największe arcydzieło niemieckie. „Parsifal” zaczerpnięty z motywów średniowiecznych zbliża się ideowo do „Fausta” Goethego jako apoteoza szczytnego idealizmu i poświęcenia jakoteż jako obraz duchowej przemiany jednostki, wznoszącej się na coraz wyższe szczeble światopoglądu. Jubileuszowe przedstawienie tego arcydzieła nastąpi dopiero w przyszłym roku w czasie festiwalu w Bayreuth.

W roku bieżącym mija sto lat od wynalezienia przez Theobalda Böhma systemu fletu, występującego pod nazwą swego konstruktora.

### Nekrologi.

#### Ś. p. Konstanty Heintze.

W dniu 20 czerwca 1932 r. zmarł w Warszawie po bardzo długich cierpieniach w wieku 43 lat utalentowany pianista ś. p. Konstanty Heintze. Już chłopięciem będąc okazywał zainteresowanie się muzyką i uzdolnienie muzyczne w kierunku wirtuozji fortepianowej. Już w roku szkolnym 1905/6 odznaczył się na popisie średniego kursu warszawskiego konserwatorium jako uczeń z klasy prof. Zawirskiego, później zaś bujnie się rozwijał jego talent w klasie prof. Aleksandra Michałowskiego, którą chlubnie ukończył, poczem dał się poznać jako wirtuoz i pedagog fortepianu, nowy, tak, że dyrekcja warszawskiego konserwatorium zwróciła nań uwagę, zapraszając go do objęcia klasy fortepianowej w temże Konserwatorium, gdy miał zaledwie 22 lata. Odznaczał się tem, że wszystkie kierunki, jak klasycyzm, romantyzm i modernizm uprawiał z wielkim zamiłowaniem.

Niezależnie od Konserwatorium wykładał jeszcze na kursach im. Chopina, a na kilka lat przed śmiercią opuścił Konserwatorium i przeniósł się do „Wyższej szkoły muzycznej im. Chopina” przy Warszawskim Tow. Muzycznym.

Niezależnie od pracy w sztuce samej i w pedagogii muzycznej uprawiał z wielkim zamiłowaniem muzyczną pracę społeczną, czemu się już w latach młodocianych zaczął oddawać, a mianowicie w latach rewolucji rosyjskiej 1905—1907 pracował w bibliotece „Związku polskiej młodzieży muzycznej”, który składał się z uczniów „Wyższej szkoły muzycznej przy Warsz. Tow. Muzycznym”. Już jako muzyk skończony prowadził chór żeński, złożony ze śpiewaczek solistek, później zaś był inicjatorem i założycielem „Stowarzyszenia muzyków pedagogów”, którego prezesem był aż do zgonu.

W życiu odznaczał się skromnością i wyrozumiałością, swój zapał do sztuki umiał też przełać w uczniach swoich. Najlepszym dowodem sympatii jaką się cieszył wśród muzyków i społeczeństwa, był pogrzeb jego.

Prof. Feliks Starczewski.

#### Ilza Sternicka — Niekrasz

utalentowana kompozytorka polska urodzona w roku 1898 w Petersburgu, — zmarła w Warszawie.

## ≡ WOLNE POSADY ≡

Orkiestra 3 Bat. Strzelców w Rembertowie (odległość 7 km. od Warszawy) przyjmie na etat pod. zaw. (do sier. włącznie) lub nadterminowego: 1 Solistę Kornecistę (instrument pob. skrzypce lub wiolonczela) oraz elewów grających na instrumentach dętych. — Pierwszeństwo mają posiadający instr. własne.

Zgłoszenia kierować do kplm. ork. st. sier. Janowskiego Jana. (L. dz. 1572).

## ≡ POSAD POSZUKUJĄ ≡

Tambour — Major w stopniu st. sier. z ukończonym kursem dla tambour — majorów w Krakowie, poszukuje posady w tym samym charakterze w orkiestrze etatowej, gdzieby miał możliwość uczęszczania do Konserwatorium lub ukończenia szkoły średniej. Zgłoszenia do Administracji „ORKIESTRY” pod L. dz. 1607.

Rutynowany kłarnecista, grający również na saksofonie z odbytą 4-letnią służbą w orkiestrach etatowych, poszukuje odpowiedniej posady. (L. dz. 1571).

Rutynowany barytonista, kapral rezerwy, poszukuje posady w orkiestrach wojskowych.

Zgłoszenia kierować do Administracji „ORKIESTRY” pod M. D. (L. dz. 1655).

## CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

## VIII.

**Cezura** — *wcięcie*; w nauce o wierszu oznacza dla niektórych metrów regularne silne rozpadanie się według sensu, tak np. w heksametrze i pentametrze w trzeciej stopie, zaś jambicznych i trocheicznych 10-cio i 11-sto zgłoskowych wierszach po trzeciej lub czwartej zgłosce lub w takiej samej odległości przed końcem. W muzyce powstają cezury przez odgraniczanie motywów, bez względu na to czy cezura jest przy pomocy pauzy podkreślona czy też nie. Jeżeli brakuje pauza to powstaje w miejscu cezury t. zw. *martwy interwał*.

Porównać następujące dwa przykłady:



**Chabrier** (szabrie) Aleksander (1841 — 1894) francuski kompozytor oper i operetek.

**Chaconne** (franc. szaka, włosk. *ciaccona* czyt. cziakona) podobnie jak pasakalja (patrz tamże) utwór instrumentalny, składający się z szeregu warjacji przeważnie 8-mio taktowych w tempie powolnym zwykle w takcie  $\frac{3}{4}$  nad stałym basem: *basso ostinato* (uporczywy). Około 1600 nazywano również *folia*. Forma chaconny jest starą, wywodzi się z ciągle powtarzanego motywu tenorowego w motecie 12 i 13-tego wieku, znajduje się już początkowo w fantazjach hiszpańskich mistrzów lutniowych. Z całą ścisłością przeprowadza *ostinato Rossi* (1613), zaś u *Meruli* spotykamy już nazwę *ciaccone* (1637); na organy pisze już 1613 *Freccobaldi* pasakalje i chaconne. Kwestią nierozstrzygniętą jest czy formy te były kiedyś tańcami. Najslawniejszą chaconne napisał J. S. Bach w particie *d-moll* na skrzypce solo, z tematem:



Inne przykłady: Beethoven 32 Warjacji *c-moll* na fortepian, Brahms IV. symfonia *e-moll*, ostatnia część.

**Chambonnières** (szangbonjer) Jacques (1602 — 1672) wybitny kompozytor francuski, pisał wyłącznie utwory na cembalo, uchodzi za założyciela francuskiej szkoły klawiceniistów.

**Chaminade** (szaminad) Cecylja \* 1857, znana kompozytorka miniatur orkiestralnych i wielkiej ilości salonowych kompozycji na fortepian.

**Chanson** (szansa) — pieśń. Z jednogłosowych, z improwizowanym wtórem zwrotkowych pieśni prowansalskich trubadurów i północno-francuskich truverów 11—13 wieku (*kanzony*, *ballady*) rozwinęły się we Francji i półn. Włoszech kunsztownie wypracowane wielogłosowe formy pieśniowe, przeznaczone również na jeden tylko głos wokalny, lecz z artystycznie ułożonym wtórem. Do tej literatury należą bardzo liczne dziś krótko nazwane *chanson* — pieśni aż do czasu po 1500. Wielogłosowe pieśni tylko na głosy wokalne przed 1500 należą do rzadkości i zaliczają się do artystycznie mało wartościowego rodzaju ludowych pieśni tanecznych. Dopiero po 1500 przenosi Ockeghem imitacyjny styl *a cappella* z muzyki kościelnej do pieśni świeckich i powstają nowe formy pieśniowe madrygały *a cappella* i francuskie *chanson a cappella* (Janequin); pierwsze o poważnym charakterze, drugie częściowo sentymentalne, częściowo bardzo wesołe. Obok wymienionego Janequina mistrzami *chanson* byli: Gombert, Willaert, Clemens non Papa, Lasso i Sweelinck. Wzorując się na wokalnych *chanson* powstaje od połowy 16 wieku we Włoszech *konzona* instrumentalna. Dzisiejsze francuskie *chanson* jest z reguły jednogłosowe z akompaniamentem fortepianu, ma tekst dowcipny lub sentymentalny.

**Chanterelle** (szangtrel) nazywają francuzi najwyższe struny na instrumentach lutniowych i smyczkowych, zwłaszcza strunę *e* na skrzypcach.

**Charakterystyka** jest to zgodność artystycznych intencji z osiągniętym efektem; w muzyce zwłaszcza, gdy tekst wymaga oddania jego sensu melodyjnymi, harmonicznymi, rytmicznymi, dy-

namicznymi i t. d. środkami wyrazu lub gdy należy program przedstawić i zilustrować.

**Charleston** (czelstn) modny taniec amerykański, nazywa się według miasta w stanie Karolina (U. S. A.) Pojawił się po raz pierwszy 1922. Pod względem muzycznym należy do gatunku ragtime (patrz tamże). Jest szybką odmianą fokstrotta (p. t.) z pierwotnym tempem  $\frac{2}{4} = 126$ , zaś jako taniec towarzyski ma tempo normalne  $\frac{2}{4} = 96$ , ma więc charakter powolnego fokstrotta. Notacja w takcie  $\frac{2}{4}$ , lecz niekiedy również  $\frac{3}{4}$  i  $\frac{4}{4}$ . Charakterystyczny rytm synkopowany:



Po 1926 rozmaici kompozytorowie wprowadzili taniec ten do muzyki artystycznej,

**Charpentier** (szarpancje) Gust. w \* 1860, francuski kompozytor, pisze w stylu impresjonistycznym, nieco sentymentalnie.

**Chausson** (szosa) Ernest (1855 — 1899) francuski kompozytor, którego właściwie można uważać za twórcę impresjonizmu. Często grany jego koncert skrzypcowy (*Poème*).

**Chejronomja** (po grecku kierowanie ruchami ręki), w starożytności i w wczesnym średniowieczu wiele używany sposób kierowania chórów, którym nie tylko regulowano tempo i takt jak przy dzisiejszym dyrygowaniu, lecz zarazem pokazywano ruch linii melodyjnej. Możliwe jest, iż z tego rozwinęło się pismo neumowe.

**Cherubini** (ke—) Ludwik (1760 — 1842) włoski wybitny kompozytor, który jednakowoż działał w Paryżu, do 1779 pisze tylko kompozycje kościelne, później przechodzi do twórczości operowej i na tem polu odnosi poważne sukcesy. Stylistycznie jest on jednym z mistrzów obowiązkowego wtóru (*obligates Accompagnement*) t. zn. układ wprowadzicie homofoniczny, lecz motywicznie ożywiony w najmniejszych nawet odcinkach; nie dziw więc, iż Beethoven cenil tak wysoko Cherubiniego. Jego najważniejsze opery: *Lodoiska*, *Medea*, *Wodonożce*, *Faniska*, *Ali-Baba*. Również wiele wybitnych dzieł zostawił na polu muzyki kameralnej i kościelnej. Napisał dobry podręcznik do nauki kontrapunktu.

**Chiavette** (kjaw—) transponowane klucze, nazywano specjalny sposób notowania tonacji z więcej niż dwoma znakami chromatycznymi, transponując je do C-dur. Pojawił się sposób ten zamiast *musica ficta* (p. t.).

**Chickering et Sons** (czikring) sławna fabryka fortepianów w Bostonie w Ameryce.

**Chińska i japońska muzyka**. Odpowiednio do starości kultury chińskiej również muzyczna kultura Chińczyków jest starsza od którejkolwiek w Europie. Od tysięcy lat posiadają system tonów, odpowiadający systemowi pytagorejskiemu, oparty na stosunku kwint (2 : 3). Ilość tonów w 3-cim wieku przed Chr. wynosi już 12, a dzielą się one w sposób mistyczny na dwa szeregi całotonowe, męski i żeński:

fis gis ais c d e  
f g a h cis dis

Chińskie gamy składają się tylko z pięciu tonów (*pentatonika*) np. f. g. a. c. d. f.

Wszystkie tonacje i ich transpozycje są *anhemitoniczne* (bez półtonów); na nich zbudowana jest cała melodyka chińska od najstarszych śpiewów nabożnych do muzyki współczesnej. Muzyka japońska jest również pięciostopniowa, lecz posługuje się ona również półtonami.

**Chitarra** (ki—) gitara.

**Chitarrone** (ki—) wielka basowa gitara w 17 i 18 wieku.

**Chojnacki** Roman \* 1880 w Warszawie, uczeń tamtejszego konserwatorium, w pierw nauczyciel teorii, następnie wydawca pisma *Przegląd muzyczny*, od 1918 — 1931 administracyjny dyrektor warszawskiej Filharmonji.

(C. d. n.)