Nr. 12. (27.) Grudzień 1932 r. Rok III.

ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

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

Warunki prenumeraty:
kwartalnie z przesyłką 2·50 Zł.
półrocznie z „ 5·— „
rocznie z „ 10·— „

Cena pojedynczego egzemplarza 1 Zł.

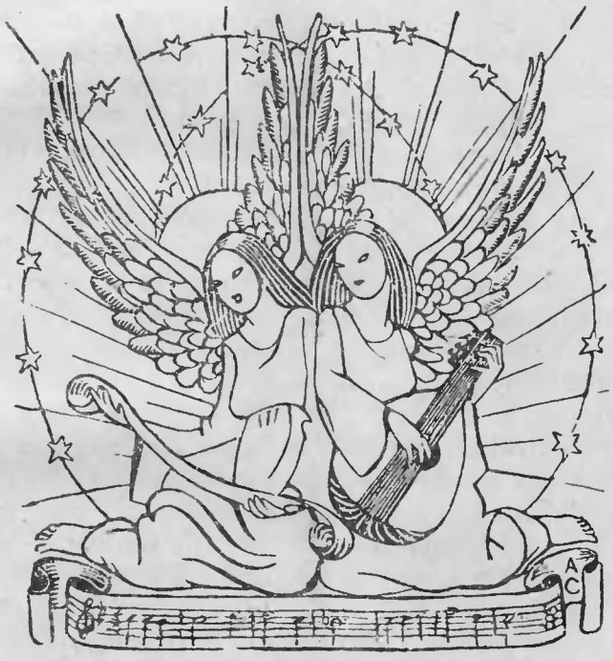
Konto P. K. O. Kraków Nr. 411,200

Redaktor naczelny:
Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER
Lwów, ul. Mochnackiego 29.
TELEFON 80-71

Adres Redakcji i Administracji:
PRZEMYŚL, ul. Smolki 11. — Tel. 539.
Skrytka pocztowa 35.
Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200.

Ceny ogłoszeń:
Cała strona . . . . 150 Zł.
Pół strony . . . . 80 „
Ćwierć strony . . . 50 „
1|8 strony . . . . 25 „
Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej. w tekście 50 proc. drożej. Przy kilkurazowem 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.



Wszystkim P. T. Prenumeratorom, Czytelnikom, Współpracownikom i Przyjaciołom „ORKIESTRY“, jakoteż wszystkim P. T. Redakcjom Pism pokrewnych w Polsce i zagranicami kraju życzymy

WESOŁYCH ŚWIĄT I SZCZĘŚLIWEGO NOWEGO ROKU

Redakcja i Wydawnictwo „ORKIESTRY“.

Dr. HENRYK OPIEŃSKI, Morges (Szwajcarja).

KILKA UWAG NA TEMAT WSPÓŁCZESNEJ TWÓRCZOŚCI ORKIESTROWEJ.

Gdyby Hektor Berlioz mógł się znaleźć dzisiaj pośród nas i zaznajomić z najnowszymi kierunkami instrumentacji, byłby zdumiony. Jakto!? Cały jego wysiłek, aby stworzyć fundamentum najpełniejszego brzmienia orkiestry — miałby pójść na marne? Zdobycze jakiemi później wzbogacili paletę orkiestrowego kolorytu: R. Wagner, R. Strauss, sposoby jakimi wysubtelnił ją Debussy a potem Strawiński (w swych pierwszych dziełach) miałyby już przejść do historji? — Do pewnego stopnia jest tak niewątpliwie — ale wypada się zastanowić, dlaczego. Berlioz — romantyk dążył do fantastycznego wyolbrzymienia dźwięków orkiestry, zdobycze jego na tem polu umiał przedziwnie wyzyskać R. Wagner; R. Strauss hołdując realizmowi muzycznemu — a więc schodząc na bezdroża, doprowadził obrazowość orkiestry do bezpośredniego imitowania głosów natury (bek baranów, szum wichru, kaskada alpejska — ale realizm ten przeżył się prędko, bo taki jest los każdego usiłowania wprowadzenia w sztukę tendencyj materjalistycznych); Debussy, później Strawiński, każdy w swoim rodzaju wysubtelniali koloryt orkiestry, przyczem jednak dawniejsza technika silnych, jaskrawych, kontrastujących z sobą b a r w zaczęła coraz wydatniej ustępować na rzecz r y s u n k u. We Francji, w Rosji, w Niemczech, we Włoszech i u nas zjawił się szereg kompozytorów — których staraniem głównem stało się uwypuklenie linji rysunkowej utworu bez uciekania się do impresjonistycznych „barwnych plam" w orkiestrze; powrót do dawnych form polifonicznych stał się naturalnym wyrazem tej przewagi rysunku nad kolorytem.

Przy dawniejszych już poszukiwaniach efektów barwy — pokazało się, że powiększanie brzmienności orkiestry (tendencja Berlioz-Strauss) ma pewne granice, poza któremi nie można osiągnąć wyimaginowanych rezultatów artystycznych (mógł to sprawdzić zresztą już sam Berlioz przy swych 16 kotłach w Requiem); przy obecnym „rysunkowym" kierunku stawiającym instrumentacji odmienne wymagania pojawiają się innego rodzaju próby. — Interesujący na przykład eksperyment przedstawia P a s t o r a l e Strawińskiego na flet, rożek angielski, klarnet, fagot i ś p i e w (sopran — bez słów); ta próba „wtopienia" w koloryt dętych instrumentów ludzkiego głosu o charakterze nie solowym, lecz czysto zespołowym jest równie oryginalnym jak szczęśliwym pomysłem. Pomysł ten daje również temat do historycznego rozważania. Wiemy dobrze, że samoistny zespół instrumentalny, z którego później powstała orkiestra, wziął swój początek w 16 wieku, ze zwyczaju zastępowania brakującego w wokalnym utworze polifonicznym głosu — odpowiednim instrumentem; było to wtapianie w koloryt polifonicznych wokalnych splotów elementu instrumentalnego, a więc proces odwrotny jak w utworze Strawińskiego. Interesującem będzie obserwowanie, czy z tej inwazji wokalnej do ciała instrumentalnego wynikną jakieś dalej idące następstwa. Mówiąc o rysunkowym kierunku instrumentacji (wyłączającym głosy t. zw. „wypełniające" harmonje) należy przypomnieć, że dziwnym czy właśnie naturalnym zbiegiem okoliczności ten właśnie charakter instrumentacji odpowiada najlepiej potrzebom mechanicznej transmisji muzyki, t. j. wymaganiom Gramofonu i Radja — tak ważną dzisiaj odgrywającym rolę.

Czy jednak wobec tych nowych kierunków instrumentacyjnych mamy się wyrzec naszych dawnych zespołów orkiestrowych? Bynajmniej. — Każda epoka ma swoje piękno — które wyraża swoimi środkami, a które szanować i kultywować należy. Wartość estetycznej kultury polega właśnie na umiejętności rozumienia piękna różnych stylów i epok. Symfonja Mozarta, „Trystan i Izolda", „Uczeń Czarnoksięski" Ducas'a, „Don Kiszot" R. Straussa, „Popołudnie Fauna" Debussy'ego, „Święto wiosny" Strawińskiego — mimo olbrzymich różnic swej instrumentalnej szaty — pozostaną utworami, posiadającemi swoją specyficzną wartość — po za takim lub owakim kierunkiem a zwłaszcza po za wszelką modą. Bo już najmniej trwałą jest wartość tych dzieł sztuki, które dla m o d y były tworzone. A „przejście do historji" pewnych kierunków, o którem wspominałem na początku nie wyklucza bynajmniej trwałej żywotności utworów należących tak dobrze do niedawnej, jak do bardzo odległej — historji.

Prof. STANISŁAW NIEWIADOMSKI (Warszawa).

FRYDERYK SZOPEN.

IV. (Ciąg dalszy.)

Myśl ta, zganiona przez rodzinę stanowczo, nasunęła postanowienie powrotu do Warszawy, ale niebawem okazało się i to zbyteczne. Zetknąwszy się w salonach Rotszylda z nieznanemi mu dotąd najwyższemi sferami towarzyskiemi, młody artysta poznał nareszcie, gdzie istnieje dlań źródło materjalnych powodzeń. Wystarczyło, ażeby te sfery usłyszały go raz jeden. Oczarował grą swoją wszystkich, a zaproszenia i lekcje (płacone po 20 franków) popłynęły jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej. Lekcje też pozostały mu do końca życia głównem źródłem utrzymania obok dochodu z kompozycyj za

które nakładcy, w miarę rosnącej sławy, płacili honorarja coraz większe. W ten sposób zapewnił sobie młody artysta podstawy życia, o którego estetyczny ład dbał zawsze bardzo, przyzwyczajony od dziecka do wygody i elegancji. A jeżeli świetne stosunki, w jakie wszedł w Paryżu, wymagały tego nieodzownie, jeżeli potrzeba rozrywki i wrodzony mu smak czyniły koniecznością ustalenie warunków egzystencji, to z drugiej strony i zadość uczynienie potrzebom serca współczującego żywo z cierpieniami drugich również nakazywało mu pamiętać o stworzeniu sobie na wszystko środków. Bo dla współziomków, kolegów, a zwłaszcza ludzi z którymi los obszedł się gorzej, miał zawsze otwartą sakiewkę. Znaną też była ogólnie uprzejmość, z jaką gościł wszystkich, którzy do Paryża przywozili mu ze sobą cząstkę utęsknionej Ojczyzny.

Zaczął wreszcie publicznie występować, dał w roku 1833 dwa koncerty własne, ponadto grywał z innymi pierwszorzędnymi artystami: z Lisztem, Hillerem, Herzem wspólnie na dwa fortepiany, co w owych czasach bardzo było w modzie. Wogóle, do roku 1835, po którym na dłuższy czas wstrzymał się od publicznych występów, grał razem wziąwszy, niewięcej jak kilka razy. Powodem tego była niechęć, jaką żywił zawsze do szerokich mas. Bezpośrednio jednak, oddziałał nań zniechęcająco występ na rzecz emigrantów 22 marca 1835. Grał tym razem Koncert swój E-moll, lecz bez powodzenia, do jakiego przyzwyczaiły go salony. Tłum słuchaczy onieśmielał go, odejmował mu swobodę duchową i krępował fizyczną. Bo też nie wirtuozem był on posiadającym władzę olśniewania publiczności jak Liszt lub Talberg, lecz przedewszystkiem kompozytorem i wielkim pianistą salonów, oczywiście tych, które z wytwornością zewnętrzną i blaskiem łączyły wszystko najszlachetniejsze, co daje inteligencja, smak, znawstwo sztuki, umiłowanie piękna. Tu, w otoczeniu najwytworniejszych osób, zwłaszcza pań, czuł się wielki nasz artysta w swojej atmosferze, improwizacje płynęły z pod palców jego jak niewyczerpany potok myśli muzycznych a piękność ich niezrównana przewyższała, zdaniem wielu słuchaczy, kompozycje drukiem ogłaszane. Tu, wolno mu było dawać sobie folgę zupełną, razem ze zmiennem usposobieniem: wznosić siebie i słuchaczy na wyżyny nadziemskich inspiracyj lub pogrążać ich w zadumę, to znowu wesołemi i pełnemi gracji rytmami tanecznemi sprowadzać zebranie do salonowej równowagi. Tęsknota rozbitka zdawała się w tem nieraz spotykać bezpośrednio z uciechą sybaryty, najtragiczniejszy dramat z drobną przygodą buduaru, łzy z uśmiechem, żart z powagą... Bo nietylko w tajnikach swej duszy i w utworach będących ich wyrazem był Szopen tak dziwnie dwoistym. Jego zachowanie się zewnętrzne mimo, że zawsze ujęte w formy bez zarzutu, nie było inne: często po najbardziej natchnionym twórczym momencie, po wywołaniu grobowego nastroju, zdołał się przedzierżgnąć w wesołą, zabawną figurę pobudzającą do śmiechu całe towarzystwo. Głównym czynnikiem stawał się w takich wypadkach właściwy mu, fenomenalny, jak twierdzono ogólnie, talent aktorski już we wczesnej młodości objawiany ku uciesze najbliższego otoczenia. Mickiewicz utrzymywał, że to „tkliwa dusza matki z niego płacze, a ojciec francuz śmieje się na całe gardło". Zdaje się jednak, iż w wielu wypadkach wesołość i humor stawały się u niego zasłoną, rzucaną skwapliwie na przeżyty moment silnych wzruszeń, aby je coprędzej usunąć z widowni salonu.

Chcąc dać obraz owego świata, w którym żył, na pierwszem miejscu należałoby wymienić domy ks. Czartoryskich, hr. Komarów i hr. Platerów, gdzie go otaczano uwielbieniem i miłością, a następnie wymienić cały szereg znakomitych osób artystów, poetów (Heine, Mickiewicz i inni), literatów i malarzy a nadewszystko czarujących wdziękiem i elegancją pań, pomiędzy któremi wielka część zaliczała się do rzędu jego uczenic. Mówiąc o towarzystwie należy tu nadmienić, że polskie były mu zawsze najmilsze, zwłaszcza, że w owym czasie emigracja obejmowała najszlachetniejsze elementy zarówno umysłowe jak i towarzyskie. Szopen uważający się za emigranta, należał do wszystkich towarzystw polskich zawiązanych w celach humanitarnych i patrjotycznych o ile się one grupowały około domu Czartoryskich. Juljusz Słowacki nie należał do tej koterji i to było zapewne powodem, dla którego ci dwaj wielcy ludzie nie zbliżali się nigdy do siebie, mimo natur skądinąd pokrewnych i mimo muzykalności, którą Słowacki niewątpliwie posiadał w wyższym stopniu od Mickiewicza. Co do naszych obu poetów, to niewątpliwie każdy oceniał fenomenalność Szopena. Słowacki kilkakrotnie o nim wspomina jako o wielkim pianiście, Mickiewicz chciał widocznie mieć w Szopenie doraźniejszą pomoc dla swoich celów narodowych, oczekiwał jakiegoś dzieła wstrząsającego Europę, w guście senzacyjnej opery, któraby uwagę całego świata zwróciła na polskiego kompozytora a tem samem na całą Polskę. Nie umiał widocznie zrozumieć tego, że z tych małych napozór utworów komponowanych wśród zgiełku salonów naprzemian z uciesznemi krotochwilami, za które dawał mu reprymendy, powstanie jedno wielkie dzieło całego życia, donioślejszej wagi w sztuce niż „Robert Djabeł" i „Hugenoci", trwalsze od nich i głębsze duchem, chociaż jako materjał dźwiękowy o tyle mniejsze. I nie przypuszczał z pewnością twórca Pana Tadeusza, że dla Polski rośnie w tem dziele coś tak niezmiernie wielkiego, że stanie niebawem na równi z największemi dziełami wieszczów słowa. To też trzeba przyznać Heinemu, że jako poeta wychowany w Niemczech, a więc inaczej na sztukę dźwięków spoglądający, lepiej umiał ocenić geniusz Szopena i szerzej objął całkowitą jego niezwykłość. „Nic nie może się mierzyć z rozkoszą, jaką słuchaczom sprawia Szopen, improwizując przy fortepianie. Wówczas nie jest on Polakiem, ani Francuzem, ani Niemcem, lecz zdradza się w owej chwili z daleko wyższem pochodzeniem: jego ziemią rodzinną zdaje

się być wtedy kraj Rafaela, Mozarta i Goethego, a ojczyzną poetyczne królestwo marzeń". Zdaje się, że ponad te entuzjastyczne słowa, nic już wyrzec nie można. Tylko Robert Schuman powiedzieć zdołał jeszcze więcej, nazywając utwory Szopena „działami ukrytemi wśród kwiatów".

Co do uwielbienia ze strony płci pięknej, to odgrywało ono również w życiu artysty i jego sukcesach rolę niemałą. Towarzystwo kobiece było mu zawsze miłe, szukał tu odczucia i zrozumienia swej duszy, przyczem zresztą urokowi pięknych młodych postaci niewieścich ulegał łatwo.

Konstancja Gładkowska nie była jedyną osobą, do której serce jego żywiej uderzało, co też niezawodnie stało się przyczyną, iż ta pierwsza narzeczona nie wzięła zaręczyn na serjo, a czując, że pamięć jej u narzeczonego zatrze się lada dzień pod wrażeniami innemi, poszła w roku 1832 zamąż dość prozaicznie, za bogatego przemysłowca Grabowskiego, z którym po swem zejściu ze sceny żyła długo i szczęśliwie. Przy końcu życia, w późnej już starości ociemniała. Wspomnienie „narzeczeństwa" z człowiekiem tak sławnym było jej zawsze miłe, ale z jej wyrażeń widać było, że zerwania nie uważała ani dla niego ani dla siebie za żadne nieszczęście.

Żywo zajmowała młodego artystę również Aleksandryna hrabianka Moriolles, francuzeczka, towarzyszka lat najmłodszych w Warszawie, zwana Mariolką, którą później, gdy jej rodzice powrócili do Paryża, doradzano mu pojąć za żonę; następnie Leopoldyna Blahetka pianistka w Wiedniu, Francilla Pixis i inne, nie mówiąc o uczenicach, które prawie wszystkie kochały się w swym młodym mistrzu, często, lecz nie zawsze z wzajemnością.

(C. d. n.)

TEOFIL RODZIŃSKI (Sosnowiec).

JEDNOLITY SKŁAD ORKIESTR DĘTYCH.

Od lat toczą się eksperymenty i starania o jednolitą obsadę w instrumentacji dętych orkiestr wszystkich krajów europejskich. Ale zdaje się, iż los tych poczynań podobny będzie do wyników polityki pokojowej i pertraktacyj rozbrojeniowych państw europejskich.

Starajmy się jednak sprawę zbadać bliżej i stwierdźmy obecną obsadę orkiestr państw najbardziej nas interesujących, a więc prócz Polski jeszcze niemiecką, francuską, włoską, belgijską, holenderską i szwajcarską, wychodząc zawsze od obsady orkiestr wojskowych.

Polskie orkiestry wojskowe w myśl instrukcji Ministerstwa Spraw Wojskowych mają skład dwojakiego rodzaju; inny dla orkiestr piechoty, odmienny dla kawalerji. Skład orkiestry piechoty przedstawia się następująco:

2 flety C,
flet mały C,
klarnet Es,
3 klarnety B (podw.),
2 kornety B,
4 rogi F,
3 tenory,
baryton,
2 trąbki B lub Es,
2 trąbki Es,
3 puzony (rozciąg. lub wentyl.),
basy Es,
basy B,
bęben wielki,
talerze,
bębenek mały (werb.)

Dla występów koncertowych mogą być użyte jeszcze oboje, fagoty, klarnet basowy i altowy, saksofony i rożek angielski. Skład orkiestr kawalerji jest:

2 kornety Es,
2 kornety B,
4 alty Es,
3 tenory,
baryton,
2 trąbki B lub Es,
2 trąbki Es,
4 fanfary Es,
basy Es,
basy B,
kotły.

W orkiestrach niemieckiej armji (Reichswehr) gra obecnie 26 muzyków (dawniej 42—45). I tu są dwa typy: dla kawalerji (Blechmusik) i dla infanterji (Harmoniemusik). Obsada pierwszej:

1 piston Es (kornet),
4 skrzydłówki i kornety B,
3—4 alty Es,
3 tenory B,
2 trąbki B,
2 trąbki Es,
1—2 barytony C,
3 puzony C (wentylowe lub rozciągane),
3 basy C,
kotły.

Skład drugiej:

1 wielki flet,
1 mały flet Des,
1 klarnet Es,
3—4 klarnety B,
1 obój,
1 fagot,
2 skrzydłówki B,
2—4 rogi Es lub F,
4 trąbki B,
2—3 tenory B,
1 baryton C,
2—3 puzony (rozciąg.)
2—3 basy C,
kotły,
bęben wielki,
talerze,
bębenek mały.

Czeskie orkiestry wojskowe przedstawiają się następująco:

1 wielki flet Des,
1 mały flet Des,
klarnet Es,
klarnety B,
kornety i skrzydł. B,
tenory i barytony B,
waltornie F,
trąbki Es,
puzony B i F basowy,
basy F i B,
perkusja.

Widzimy więc tak samo jak w niemieckiej flety w Des, co uważać należy za wielką przeszkodę w ujednostajnieniu składu. Pozatem zwraca uwagę brak altów.

Teraz zajmiemy się Szwajcarją, która ma niezliczoną ilość towarzystw i zespołów orkiestralnych dętych. Kraje, które nie ucierpiały wskutek wojny światowej nie zaznały konieczności oszczędzania i mogły zatrzymać obsadę z przed 1914 roku, a nawet jeszcze ją powiększyć. Tu należy w pierwszym rzędzie Szwajcarja. Natomiast sama ta bogata obsada

w porównaniu z innemi krajami wydaje się nam nieco dziwna, ale powstała ona wskutek nieodzownych licznych koncesyj na rzecz towarzystw amatorskich. Zbliżona jest ona nieco do francuskiej z powodu wprowadzenia 4—6 saksofonów. Pozatem przypomina również obsadę niemiecką z tą charakterystyczną cechą, iż nie zna ona wogóle klucza basowego i notuje instrumenty basowe w kluczu wiolinowym. Skład orkiestr szwajcarskich jest następujący:

1 wielki flet C,
1 mały flet Des,
1 klarnet Es,
3 klarnety B,
1 saksofon sopran. B,
1 altowy Es,
1 tenorowy B,
1 barytonowy Es,
2 skrzydłówki B (rogi Saxa),
3 trąbki B (kornety),
alt Es (melodja!),
3 alty Es,
1 kornet Es (piston),
1—3 tenory B,
1 baryton B (notowany w kluczu wiolin.),
1—3 puzony (notowane w kluczu wiolin.),
basy Es i B (notowane w kluczu wiolin.).

Cały skład liczy się z siłami wykonawczemi słabszemi np. zamiast rogów są łatwiejsze do grania alty, zamiast puzonów rozciąganych wentylowe. Przyczem prócz używania klucza wiolinowego dla instrumentów basowych, notuje się jeszcze puzony transponujące w stroju B. Klucz basowy wyeliminowano, by ułatwić zmianę obsady instrumentów tenorowych i basowych bez konieczności douczania się klucza basowego. A jednak jest pewna niekonsekwencja w tem, gdyż fagoty i kotły pisze się przecież w kluczu basowym. Obsada szwajcarska pokrywa się mniej więcej z holenderską i luksemburską.

Najbogatszy skład wśród wszystkich europejskich orkiestr dętych wykazują wojskowe orkiestry włoskie:

1 flet,
1 mały flet Es,
2 oboje,
1 klarnet Es,
3 klarnety B,
1 saksofon sopran. B,
1 altowy Es,
1 tenorowy B,
1 klarnet basowy B,
1 kornet Es (piston),
2 kornety B,
4 trąbki Es,
4 rogi Es,
3 rogi Saxa Es,
2 fagoty,
1 kontrafagot,
3 puzony,
1 puzon basowy,
basy,
perkusja.

Francja i Belgja mają jednolitą obsadę:

1 wielki flet C,
1 mały flet Des,
2 oboje,
1 klarnet Es,
4 klarnety B,
1 saksofon sopran. B,
1 altowy Es,
1 tenorowy B,
1 barytonowy Es,
2 fagoty,
1 mały róg Saxa Es,
2 kornety B,
2 rogi Saxa B,
2 rogi Es,
2 trąbki Es,
3 alty Es,
2 barytony B,
3 puzony,
basy Es,
kontrabasy Es,
perkusja,
sarusofon (rzadko).

Powierzchowne tylko porównanie wykazuje niesłychaną różnorodność obsady. Już 1882 pisał prof. Kling (Genewa), że organizacja orkiestr dętych jest zwykle raczej dziełem przypadku, niż wynikiem przemyślanego systemu, i możnaby poniekąd powiedzieć, że każda orkiestra dęta ma swoją indywidualną obsadę. Te słowa ciągle są jeszcze aktualne.

Skład orkiestr symfonicznych całego świata ma jednolitą podstawę. Każda partytura dla takiej orkiestry ma jednakowy zasadniczy wygląd. To co tu jest faktem dokonanym, musiałoby się dać urzeczywistnić również dla orkiestr dętych. Przedewszystkiem nieodzownym jest zjazd wszystkich inspektorów orkiestr wojskowych i ich instruktorów z wszystkich państw europejskich celem przedyskutowania kwestyj i możliwości. Pozatem powinni wpływowi specjaliści na polu muzyki dętej starać się o jednolity układ instrumentacyjny. Takie reformy wymagają wiele pracy pozytywnej dla stworzenia czegoś nowego i negatywnej dla usunięcia kiepskich, tradycją uświęconych niedomagań.

FABRYCZNA DOSTAWA INSTRUM. MUZYCZNYCH

JÓZEF NEGER

PRZEMYŚL SMOLKI 11.

Skr. poczt. 51.

ZNIŻKA CEN!

Bardzo dogodne warunki spłat.

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

ANTONI SZALEWSKI (Praga).

ŻYCIORYS PRZEBOJU.

Setki manuskryptów wpływa co miesiąca do każdego większego nakładu — setki nadawców otrzymuje regularnie swe rękopisy z ubolewaniem z powrotem. Rozczarowani i rozgoryczeni uważają zwykle nakładców za ludzi, którzy nie chcą się poznać na ich zdolnościach twórczych lub — jeszcze gorzej — którzy nie mają zamiaru popierać nowych kompozytorów.

Czy sprawa faktycznie się tak przedstawia? Nie! Żaden nakładca nie wypuści z braku zainteresowania utworu na którym — zdaje mu się — iż mógłby zarobić. Gdyż każda możliwość zarobku jest mile widziana, zwłaszcza w interesie, który wymaga wielu trudów i kosztów. Wstawmy się raz całkiem objektywnie w położenie nakładcy zawalonego niezliczonemi rękopisami, które ma oglądnąć i ocenić, a z góry już musimy podziwiać jego cierpliwość. Bo ostatecznie są to posyłki niezamówione, którym poświęcić musi wiele czasu, choć wie, że nie będzie mógł uczynić z nich użytku.

Prawie każda przesyłka zawiera obszerny list, wychwalający zalety kompozycji, opowiadający o sukcesach jej w łonie rodzinnem i u przyjaciół, a zakończony zapewnieniem, iż dzieło z pewnością stanie się pierwszorzędnym przebojem. Już te listy stwarzają wiele zbędnej pracy dla nakładcy i mądrzej byłoby nie wpływać na niego, gdyż nastraja go to sceptycznie. Niech sama kompozycja przemawia za siebie. Właśnie te listy są przyczyną krótkich stereotypowych odpowiedzi nakładców. Chętnie nakładca odpisałby dłuższy list, wyjaśniając dlaczego nie może danej kompozycji przyjąć, lecz nie czyni tego, gdyż odstrasza go pretensjonalny i pewny siebie ton pisma autora.

Autor otrzymawszy krótką grzeczną odmowę — czasem jako druk — skarży się, że nie ma celu posyłanie, gdyż nakładcy wogóle nie chcą przyjmować rzeczy nowych autorów, tylko ograniczają się do starych, wybitnych.

Zapomina się, iż ci starzy i wybitni byli również początkującymi, że każdy nakładca uważa za swój cel i zadanie odkrywanie nowych talentów. Ale czyż istnieje wogóle tyle talentów, ile posyłek otrzymuje nakładca? I czy należy się dziwić, iż nakładca woli kompozytorów, przez których osiągnął już raz sukces moralny i materjalny? Nie czyni on tego wyłącznie, by zarobić! Wprawdzie nie chce on również dokładać i nie ma nawet obowiązku takiego. A oto rozstrzygający punkt w tej kwestji. Każdy uważa dzieło swe za przebój i nie rozumie dlaczego nakładca nie podziela jego zdania i gustu i nie chce inwestować pieniędzy, których ewentualnie nie miałby już ujrzeć z powrotem.

Wydanie przeboju wymaga dziś tak wielkich kosztów, że nakładca musi się dobrze zastanowić, nim przystępuje do wydania. Możliwie najmniejsze ryzyko jest przy utworach kompozytorów, którzy już odnieśli kilkakrotnie sukces, gdyż oni posiadają już doświadczenie i rutynę, by poznać, czy utwór ich nadaje się do publikacji. Niejeden z nich ma wiele kompozycyj zamkniętych w biurku, gdyż sam autor nie miał pełnego przekonania, iż rzecz odniesie pożądany sukces. Nigdy doświadczony twórca nie popełni tylu błędów kompozytorskich, ile robi większość tych licznych posyłających dzień w dzień coraz to innym nakładcom swoje utwory.

Niewtajemniczony nie uwierzy, jak wielka liczba manuskryptów jest bezwzględnie bez wszelkiej wartości, jak wielka ilość ludzi ma odwagę „komponować" nie mając najmniejszego pojęcia o technicznych środkach kompozytorskich. A przecie nikomu nie przejdzie nawet przez myśl pisać wierszy nie opanowawszy przynajmniej gramatyki i ortografji, a tembardziej mieć pretensje do ich wydrukowania. Możnaby więc przyjąć, iż nie komponuje się nie mając pojęcia o zasadach muzycznych, o harmonji i formach, nie mówiąc już o kontrapunkcie. Ostatecznie to są podstawy, które musi się opanować, nim się przystępuje do pisania kompozycji.

Tu zwykle oponuje się, iż przecie byli sławni kompozytorowie, którzy mieli tylko pomysły melodyjne, a nie byli w stanie ani zanotować, ani nawet zagrać ich. O ile faktycznie tacy kompozytorowie istnieli — w co śmiem wątpić — to tacy ludzie, kompozytorami nie można ich nazwać, zwracali się do fachowców prosząc ich o zapisanie i opracowanie swoich pomysłów. Czy taki utwór może mieć wartość artystyczną i powodzenie — jest jeszcze kwestją wątpliwą.

Chęć wszystkich miłośników sztuki muzycznej raz choćby coś samemu skomponować jest bardzo wielka, bodaj czy nie większa od ogromu dyletantyzmu w muzyce wogóle. Zadziwiającem jest, iż wielka liczba zawodowo czynnych muzyków, często nie zna dobrze budowy kompozycyj.

Pomijając wpierw sam temat, t. zn. właściwy pomysł melodyjny, to największa ilość błędów dotyczy stylu, formy i harmonji.

Styl kompozycji musi wypłynąć z tematu i musi być jednolity od pierwszej do ostatniej nuty. Dobór drugiego i ewentualnie trzeciego tematu, potrzebnych do stworzenia całości zależy od tematu pierwszego; muszą mu one odpowiadać, a niekiedy z niego wypływać. Nawet nie da się to pomyśleć, by dwa tematy o innych tempach dały się zjednoczyć w całość jednolitą o wartości artystycznej. (C. d. n.)

ORYGINALNY FAGOT HECKLA

pierwszorzędny instrument solowy w stanie używanym, lecz bardzo dobrym, łącznie z futerałem skórzanym i przyborami, po cenie przystępnej do sprzedania.

Informacyj udziela Administracja „ORKIESTRY".

Dyr. JULJUSZ ADAMSKI (Rohatyn).

SŁUCH DYRYGENTA.

(Dokończenie)

Niemniej ważną zaletą jest samokrytycyzm kapelmistrza, świadomość swojej wartości duchowej, pewność siebie, poczucie swojej nieograniczonej autokracji w stosunku do swojej orkiestry w chwili, gdy stanie przy swoim pulpicie i podniesie batutę, niby hetman do rozpoczęcia batalji.

Po 10—20 taktach początkowych musi orkiestra wyczuć intuicyjnie, komu ma się podporządkować, kto ma nad nią „rząd dusz" i gdy kapelmistrz w tej decydującej chwili nie opanuje momentalnie sytuacji, wówczas przepadł i stracił swój autorytet na zawsze.

Właściwości te są raczej wrodzone niż nabyte i stąd słusznie powiada Feliks Mottl:

„...Wenn einer zum erstenmal ans Pult tritt—entweder er kann's gleich oder er lernt's nie. Aber jeder braucht eine gute Zeit, bis er's wirklich versteht..." *)

Gdyby chodziło o pewne uszeregowanie własności kapelmistrzowskich, to wedle jednych fachowców takim bezwzględnym warunkiem jest dobrze rozwinięty zmysł rytmiczny i brak tej koniecznej zalety wyklucza zgóry takiego adepta sztuki kapelmistrzowskiej od jego przyszłego zawodu.

Odpowiednie wykształcenie względnego słuchu muzykalnego jest elementarnym wymogiem dla każdego muzyka, a więc w tem wyższym stopniu dla dyrygenta. W związku z nim pozostająca wrażliwość na fałsze może się przez praktykę wydoskonalić. Bliskość nagromadzonych mas dźwiękowych zespołu orkiestralnego wymaga oswojenia z skondensowanemi wrażeniami akustycznemi i wobec tego dłuższa praktyka wytwarza dopiero z biegiem czasu w jego konstytucji psychicznej ową niezbędną zdolność różniczkowania barw, wysokości i intensywności akustycznych, ową zdolność zestawienia i porównywania jednych tonów z drugiemi aż doprowadzi wreszcie przy wrodzonych dyspozycjach do rutyny, precyzji. Sprawa komplikuje się początkowo o tyle, że wykonywane ruchy batutą utrudniają młodemu dyrygentowi orjentację w partyturze przy równoczesnem śledzeniu wrażeń akustycznych i absorbują jego uwagę do tego stopnia, że usuwają dźwiękową stronę prawie zupełnie z pod jego dokładnej kontroli. Kapelmistrz początkujący w teatrze nie zauważy, jeśli chór, nie bacząc na jego batutę, o kilka taktów go wyprzedza, gdyż otaczająca go orkiestra oszałamia jego ucho, jego uwaga jest przeważnie skierowana na jego własną działalność, tak, że nie słyszy tego, co słyszałby w szczegółach jako objektywny słuchacz teatralny.

*) Gdy kto stanie poraz pierwszy przy pulcie (kapelmistrzowskim), — albo potrafi to odrazu, albo też nigdy się nie nauczy. Zawsze jednak trzeba sporo czasu, aby to dobrze umieć.

Zdolność przetwarzania obrazu nutowego na wyobrażenia słuchowe należy uważać obok zmysłu rytmicznego za zasadnicze wymogi, które młodego muzyka uprawniają do reflektowania na karjerę kapelmistrzowską.

Zalety te w związku z pewną wrodzoną zręcznością w władaniu batutą, nadto nieco temperamentu właściwego muzykom — oto niemniej ważne wymogi na stanowisko kapelmistrza. Ważny też będzie w praktyce zmysł artystyczny, muzykalne wniknięcie w dzieło odtwarzane, który umożliwia odtwórcy ujęcie psychiczne wykonywanego utworu jako całości (syntetyczne ujęcie) i wszystkich jego części składowych (analityczne ujęcie).

Dzieło muzyczne winno być odtworzone nietylko pod względem charakterystyki, nietylko pod względem plastyki, ale winno prawdziwie brzmieć i tu musi być dany kapelmistrzowi do dyspozycji subtelny, zróżniczkowany zmysł dźwiękowy (Klangsinn).

Absolutny słuch, tak często przeceniany przez laików, nie ma decydującego znaczenia dla dyrygenta, jakkolwiek może oddać fachowcowi znaczne usługi.

Wszystkie wymienione powyżej zalety, rozwinięte do najwyższej doskonałości, nie dadzą w sumie obrazu idealnego kierownika zespołu muzycznego, jeśli nim nie będzie silna indywidualność, bezpretensjonalna jednostka o gruntownej wiedzy fachowej i mocnym charakterze, która skojarzy w sobie pedagogiczny talent z pewną dozą dyplomacji.

Czuły zmysł na dynamiczne odcienie i subtelności zniknął z muzyki na korzyść przesadnych dynamicznie i karykaturalnych produkcyj. Była to naturalna reakcja przeciw zbyt wymuskanej przesubtelnionej sztuce odtwórczej poprzedniej epoki, która stała się modą i wreszcie zwyrodniała — lecz na szczęście w najnowszej dobie przeszło się nad tem do porządku dziennego.

Tak zwana „indywidualna kreacja", „własna interpretacja" wykonawców jakiegoś utworu muzycznego, jest ze stanowiska artystycznego niedozwolonem rozszerzaniem kompetencji odtwórcy, samowolą i objawem niezdrowej siły odtwórczej.

Szeroka publika uwielbia takich błyskotliwych, senzacyjnych dyrygentów jako „interesujących". Istnieją nierytmiczni kapelmistrze, którzy miarowo, skrupulatnie, ściśle wybijają ćwiartki batutą, ciesząc się, gdy zespół ich szczęśliwie omija skomplikowane partje figuralne — istnieją hyperplastycy, którzy zdolni są uwerturę Donizettiego przefasonować na symfonję fantastyczną Berlioza — istnieją wreszcie dynamicznie nieudolni dyrygenci, którzy starają się słuchaczy oczarować

subtelnemi *ppp*, a przerazić przenikliwemi *fff*, a nie umieją znaleźć tego zalecanego złotego środka, nie znają umiaru w stosowaniu odcieni dynamicznych.

Zawód kapelmistrza — zdaniem Dra Paumgartnera — to zawód najwznioślejszy wśród wszystkich innych w dziedzinie sztuk pięknych, bo zdolny jest przenosić słuchacza w zaświaty edenowe, w stan błogiej ekstazy — ale jest to zarazem wygodna wylęgarnia dla szarlatanów i odskocznia dla miernot muzycznych.

ZNAK DOBREJ

WIEDEŃSKIEJ STRUNY

WIENER EDELSAITENFABRIK G. M. B. H.

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice).
Prof. Państwowego Konserwatorjum Muzycznego.

SOLFEŻ.

XII. (Ciąg dalszy).

Skoro tylko uczniowie potrafią solmizować ćwiczenia, oparte na unizonie w różnego rodzaju rytmach, należy niezwłocznie wprowadzać dyktanda rytmiczne, również na unizonie.

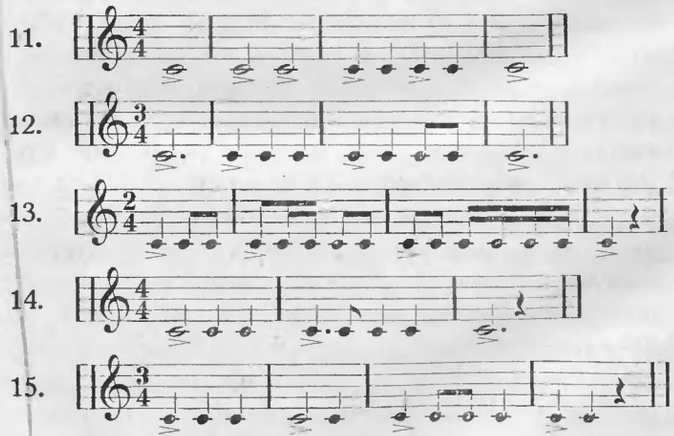
Na pierwsze dyktanda układa się łatwe ćwiczenia, możliwie w długich i równych wartościach rytmicznych, a dopiero później, stopniowo, można wprowadzać coraz trudniejsze i więcej skomplikowane wartości rytmiczne. W doborze i stopniowaniu ćwiczeń postępuje się tak samo, jak przy pierwszych ćwiczeniach w solmizowaniu. Przy nauce solfeżu, a w szczególności przy dyktandach, musi panować w klasie jaknajwiększy spokój i cisza. W czasie grania dyktanda uczniowie powinni, w wielkiem skupieniu, wsłuchiwać się w każdy zagrany ton, aby móc rozróżnić, określić i zapisać wszelkiego rodzaju wartości rytmiczne nut i pauz, zawartych w danem ćwiczeniu. W pierwszym rzędzie, przy rozpoczęciu dyktanda, uczniowie, zapomocą odpowiednich ruchów ręki (taktowania), muszą „zmierzyć" dokładnie każdy takt wykonywanego ćwiczenia tak, że kiedy nauczyciel dogra ćwiczenie do końca, wszyscy uczniowie muszą już wiedzieć, w ilomiarowym takcie ćwiczenie zostało wykonane.

Po stwierdzeniu miary czasu, uczniowie wpisują koło klucza odpowiednie znaki: ($^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$), a następnym razem, kiedy nauczyciel powtórzy dyktando, każdy uczeń powinien policzyć ilość taktów i na papierze nutowym porobić odpowiednie podziałki taktowe, poczem dopiero zapisywać słyszane tony w odnośnych wartościach rytmicznych.

Dyktando muzyczno-rytmiczne powinno być kilka, a jak na początku to nawet i kilkanaście razy zagrane, to jest tak długo, aż wszyscy uczniowie samodzielnie zdołają napisać. Po napisaniu przez wszystkich uczniów dyktanda, należy go jeszcze raz (ostatni) przegrać, ażeby uczniowie mogli sami skorygować.

Każde dyktando musi być zagrane bardzo rytmicznie i za każdym razem w tem samem tempie, bez żadnych odchyleń. Dlatego też dyktando nie może być improwizowane, każde ćwiczenie, przeznaczone na dyktando, musi być obmyślane i z góry ułożone, ponieważ najmniejsze odchylenie może łatwo uczniowi rozproszyć uwagę i wprowadzić go w błąd.

Początkowe dyktanda rytmiczne powinne być proste, łatwe i krótkie, np.:



(C. d. n.)

Dr. HENRYK SZYJKOWSKI (Lublin).

LOS SŁAWNYCH INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH.

Pewien wielki mecenas sztuki we Wiedniu opowiadał mi raz, iż w życiu jego oferowano mu nie mniej jak 16 rozmaitych szpinetów, za każdym razem z zapewnieniem, że w tym wypadku jest to bezsprzecznie oryginalny instrument Mozarta. Otóż wprawdzie udowodniono, iż Mozart używał do prac kompozytorskich kilku instrumentów, ale tylko dwa, najwyżej trzy mogły być jego własnością. Mimo to jeszcze nawet dziś często w handlu z antykami spotkać można bądź to instrumenty oryginalne słynnych twórców, bądź też przez nich często używane. Przytem żąda się i płaci dość wysokie ceny. Za rzeczone 16 instrumentów kwota żądana w sumie wynosiłaby około miljona złotych. Gdy nasz mecenas

odmówił kupna i pytał sprzedawcę cóż uczyni ze swoim towarem, ten go z uśmiechem zapewnił, iż z łatwością go sprzeda po wyższej jeszcze cenie do Ameryki.

Faktycznie wiele takich antycznych instrumentów sprzedaje się do krajów zamorskich, gdyż kupują je teraz nawet afrykanie, chińczycy i japończycy. Tak np. niedawno sprzedano w Londynie do Szanghaju skrzypce, na których Paganini krótko przed śmiercią zagrał kilka tonów, za kwotę 6300 funtów szterlingów. Mimo, iż członkowie żółtej rasy nie wiele mają zrozumienia dla muzyki europejskiej, to jednak należy do dobrego tonu zbieranie instrumentów europejskich mistrzów.

Ciekawem jest, iż indyjski rajah Kjardaman z Pujnastansk przez prawie trzy lata szukał za skrzypcami Bacha, a to nawet nie Jana Sebastjana, tylko jego nieszczęśliwego syna Friedemana. Rajah czytał w powieści pewnej, że skrzypce te znajdują się w prywatnym zbiorze we Wiedniu. Pojechał więc do Wiednia, gdzie jednak w międzyczasie instrument sprzedano. Kjardaman sam przez 20 miesięcy objechał 14 krajów, aż kupił w Kairo instrument, o którym przynajmniej był przekonany, iż są to poszukiwane skrzypce. Zapłacił za nie jako cenę kupna 200.000 złotych, zaś podróże i poszukiwania kosztowały blisko pół miljona.

Los fortepianu, na którym tworzył Puccini jest znany. Na życzenie mistrza stoi on w jego grobowcu, znajdującym się w własnej jego willi. Zmarły jest więc ciągle w pobliżu swego ulubionego instrumentu i żadna suma pieniężna nie zdoła go stamtąd zabrać. Co cztery tygodnie stroi się go dokładnie; stroiciel — mistrz w swoim fachu — wykonuje tę pracę sam. Wielu już zawróciło nie mogąc się przemóc do wykonania takiej pracy w obecności zmarłego. Taki obowiązek nałożył na spadkobierców testament Pucciniego.

Nieszczęśliwy obłąkany król bawarski Ludwik II był świetnym pianistą i improwizatorem. Posiadał ulubiony stary włoski fortepian, na którym grał jeszcze przed popełnieniem samobójstwa. Tego samego wieczora, gdy król utopił się, pękła płyta rezonansowa instrumentu, tak, że nie był już więcej do użycia. Ale jeszcze ciekawszem jest, iż z opuszczonego zamku, unikanego przez rodzinę zmarłego, skradziono pewnego dnia właśnie ten instrument. Nikt nie zauważył kradzieży i nikt też nie mógł w przybliżeniu nawet domyśleć się, kto skradł bezwartościowy instrument. Kradzież wyszła na jaw dopiero, gdy przypomniano sobie o dziwnym zbiegu okoliczności: śmierci króla i pęknięciu płyty. Interesenci rozmaici czynili poszukiwania w całej Europie i Ameryce; nie znaleziono fortepianu tego już nigdy. Jakiś fanatyczny zbieracz musiał go ukryć w swych zbiorach.

Jest to zresztą normalne zjawisko, iż jakiś stary instrument o bogatej przeszłości zostaje skradziony poto, by znaleść ukryte schronienie u jakiegoś dziwaka. Tak wędrowały z jednego zbioru do drugiego stare oryginalne skrzypce Stradiwarjusza z roku 1782, na których wypróbowano po raz pierwszy szczególny sposób zlepiania i składania wierzchu i spodu. Skrzypce te skradł pewien handlarz Antonini z Medjolanu. Przebrał się za cieślę i udał się do mieszkania Estrelli Stradivari, w której posiadaniu znajdował się ten instrument, by jakieś poprawki uczynić w mieszkaniu. Przy tej sposobności znikły skrzypce. Gdy go policja zaaresztowała, siedział przed zbiorem złożonym z 80 skrzypiec, wiol, gitar i t. p., które wszystkie odegrały pewną rolę w historji starych włoskich instrumentów. Antonini wydał na instrumenty prawie 320.000 lirów w złocie, które odziedziczył po bogatym ojcu, a gdy już nie miał za co kupować, kradł je, posługując się najrozmaitszemi sposobami.

Jedne z najstarszych skrzypiec Amatiego odkrył na przedmieściu paryskiem ślepy skrzypek, który wędrował z niemi z podwórza na podwórze i zarabiał jako grajek na chleb. Instrument kupił u skrzypka kawiarnianego za tanie pieniądze i był jedynym, który w ciągu 200 lat odrazu poznał się na tym instrumencie mimo, iż był niewidomym. Zwierzył się znajomemu agentowi i dwie godziny później otrzymał przeszło 100.000 franków w złocie. Delikatne ucho ciemnego przewyższało siłę wzroku wielu muzyków, którzy posiadali ten instrument i grali na nim.

Oto niektóre z dziwnych historyj i historyjek związanych z sławnemi instrumentami.

RYSZARD EBLISIEWICZ (Gdańsk).

TRANSPONOWANIE.

I.

Aby swobodnie i biegle transponować, należy opanować przedewszystkiem dwie dziedziny nauki teorji: krąg kwintowy i interwały.

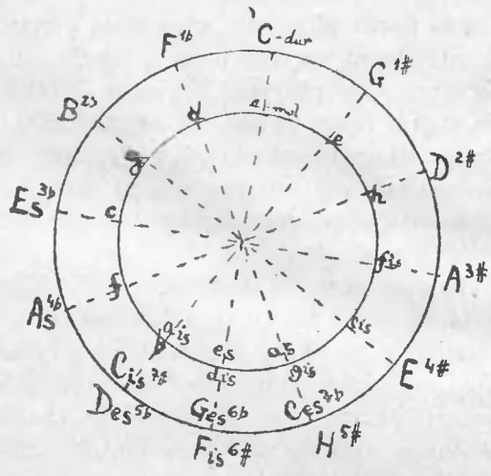
Krąg kwintowy zawiera następujące gamy: Z lewej ku prawej (kwintami w górę): *C dur — a moll, G dur — e moll* (1♯), *D dur — h moll* (2♯), *A dur — fis moll* (3♯), *E dur — cis moll* (4♯), *H dur — gis moll* (5♯), *Fis dur — dis moll* (6♯); z prawej ku lewej (kwintami w dół): *F dur — d moll* (1♭), *B dur — g moll* (2♭), *Es dur — c moll* (3♭), *As dur — f moll* (4♭), *Des dur — b moll* (5♭), *Ges dur — es moll* (6♭).

Interwał jest to odległość dwu tonów od siebie. Dolny ton nosi nazwę tonu podstawowego, górny interwałowego. Nazwy interwałów są następujące: 1 pryma, 2 sekunda, 3 tercja, 4 kwarta, 5 kwinta, 6 seksta, 7 septyma, 8 oktawa, 9 nona, 10 decyma, 11 undecyma, 12 duodecyma. Interwały te mogą być wielkie lub małe (sekunda, tercja, seksta, septyma) względnie czyste (pryma, kwarta, kwinta, oktawa). Przez użycie znaków chromatycznych (♯ ♭) powstają interwały zwiększone i zmniejszone. Zwiększony interwał jest o pół tonu większy od interwału wielkiego lub czystego, zmniejszony jest o pół tonu mniejszy od małego lub czystego. Następująca tabelka przedstawia dokładnie stosunek interwałów:

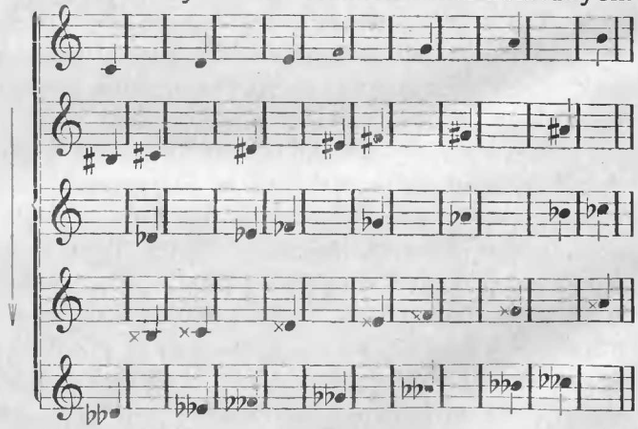
	Mała	Duża	Czysta	Zwiększona	Zmniejszona
Pryma	—	—	0	1/2	—1/2
Sekunda	1/2	1	—	1 1/2	0
Tercja	1 1/2	2	—	2 1/2	1
Kwarta	—	—	2 1/2	3	2
Kwinta	—	—	3 1/2	4	3
Seksta	4	4 1/2	—	5	3 1/2
Septyma	5	5 1/2	—	6	4 1/2
Oktawa	—	—	6	6 1/2	5 1/2

Uwaga: Cyfry oznaczają ilość tonów.

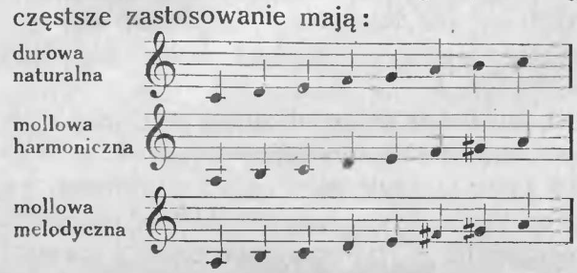
Dalszym ważnym czynnikiem przy transponowaniu jest gruntowna znajomość tonacyj wraz ze znakami przykluczowemi. Jako wydatna pomoc służy tu znajomość kręgu kwintowego, który każdy młody muzyk powinien pamięciowo opanować i w tym celu przerysować i przechować.



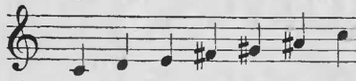
Powyższy krąg kwintowy podzielony jest na 12 równych części, z których każda część zawiera 5 stopni, przedstawiających odległość pięciu tonów. Na szczycie kręgu kwintowego znajduje się ton *C*, a więc *C-dur* bez znaków chromatycznych; w prawo postępują gamy krzyżykowe, w lewo bemolowe. Na przeciwnym biegunie, naprzeciw gamy *C-dur* spotykają się *Fis-dur* i *Ges-dur;* są to gamy, zamienione enharmonicznie, które mimo różnych nazw brzmią identycznie. Umiejętność zastosowania takich zmian enharmonicznych jest też ważnym czynnikiem przy praktycznem transponowaniu. Oto krótka tabelka tonów zasadniczych i ich brzmień enharmonicznych:



Wracając do kręgu kwintowego widzimy w kole, że równolegle do gam durowych biegną o małą tercję niżej gamy mollowe, oznaczone tą samą ilością znaków chromatycznych. Dokładne poznanie gam jest wielką pomocą przy transponowaniu, zwłaszcza, że istnieje kilka rodzajów tych gam, z których najczęstsze zastosowanie mają:

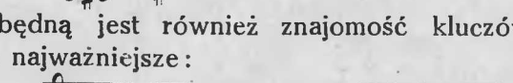


pięciotonowa



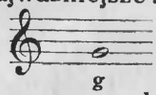
całotonowa

chromatyczna



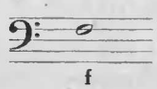
Niezbędną jest również znajomość kluczów, z których najważniejsze:

wiolinowy



g

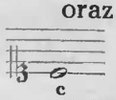
basowy



f

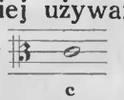
oraz rzadziej używane

sopranowy



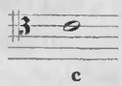
c

altowy



c

tenorowy



c

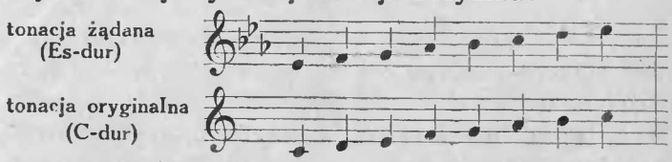
Nadto klucz wiolinowy ma zastosowanie przy instrumentach transponujących, otrzymując wtedy odpowiednie nazwy.

II.

Dwa są rodzaje transponowania: *pisemny* i *à vista*. Aby nabyć biegłość w tym drugim sposobie, należy wpierw pierwszy sumiennie ćwiczyć. Weźmy jakikolwiek utwór muzyczny, początkowo jednogłosowy, później także wielogłosowy i przenieśmy go pisemnie do innej tonacji. Najlepiej zacząć od transpozycyj o tercję w górę, n. p. z *C-dur* do *Es-dur* lub do *E-dur*. W tym celu należy sobie zrobić pewnego rodzaju k l u c z, a to w następujący sposób: wypisać obie tonacje w formie gam jedną nad drugą. Dolna linja zawiera gamę tonacji oryginalnej, górna gamę tonacji, do której mamy utwór muzyczny transponować. Daje to przegląd i kontrolę nad stosunkiem poszczególnych tonów, przynależnych do tej czy owej tonacji. Przykład:

tonacja żądana (Es-dur)

tonacja oryginalna (C-dur)



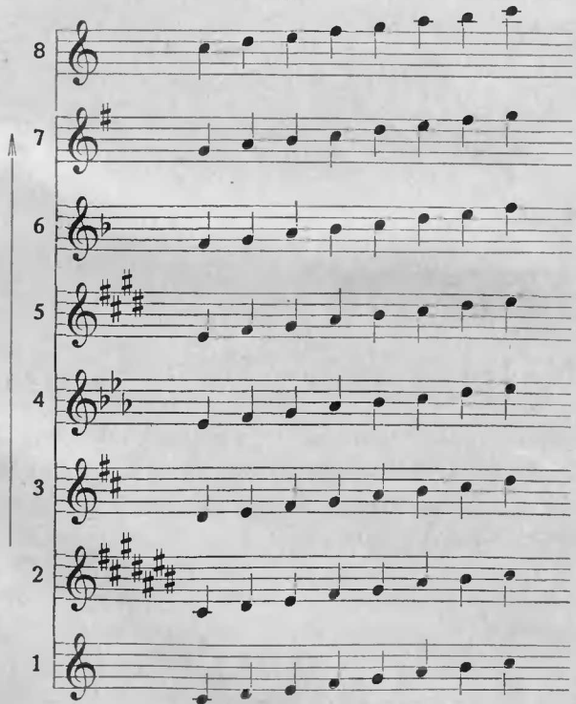
Stosunek jednej tonacji do drugiej wyraża się w odległości małej tercji ($1^1/_2$ tonów).

W ten sam sposób należy postępować przy transponowaniu każdego innego utworu, uwzględniając już naprzód w kluczu żądane interwały. Pamiętać należy, że przy transponowaniu zmienia się wprawdzie tonacja, nigdy jednak nie może się zmienić c h a r a k t e r tonacji, t. zn. że nie może się zmienić tonacja durowa na mollową, ani też odwrotnie.

Wielką uwagę należy poświęcić znakom chromatycznym. Kasownik po bemolu oznacza zawsze podwyższenie, natomiast kasownik po krzyżyku oznacza obniżenie tonu.

Pilne i częste pisemne ćwiczenie jest niezbędnym warunkiem osiągnięcia wprawy i rutyny, jako podstawy transponowania *à vista*. Kto bardzo biegle umie transponować do każdej żądanej tonacji, da sobie radę i bez ołówka, gdy zajdzie potrzeba. Do tych ćwiczeń pisemnych wskazane są dwie tabelki, złożone z gam według następnego wzoru:

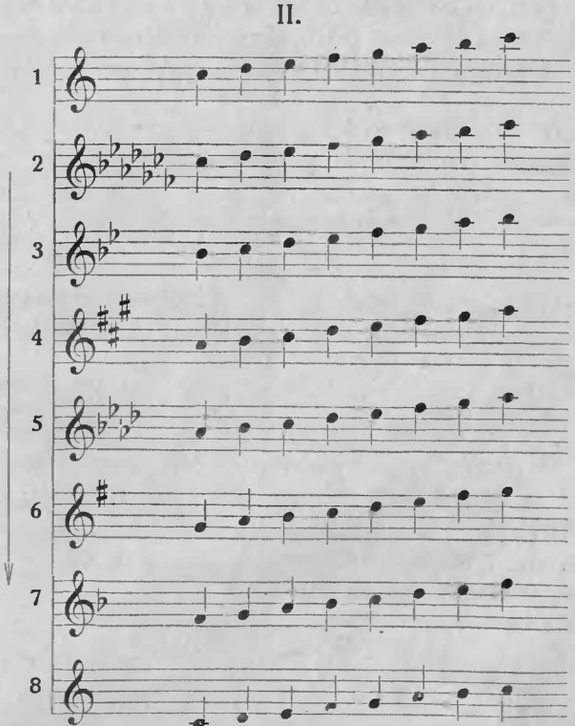
I.



Pierwsza tabelka służy do transponowania w górę a więc zaczynamy od linji najniższej, druga w dół. Przy ich pomocy można w łatwy sposób przetransponować każdy utwór muzyczny do każdej tonacji aż do kwinty włącznie.

(Dok. nast.)

II.



OD ADMINISTRACJI.

Czas odnowić prenumeratę za 1-szy kwartał 1933 r. 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.

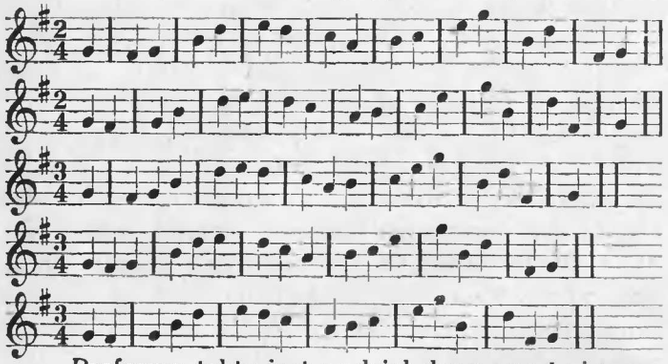
Prosimy zatem o bezzwłoczne wyrównanie zaległych kwot, oraz przekazanie przedpłaty za 1-szy kwartał 1933 r.

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

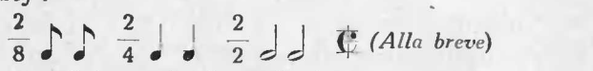
TEORJA MUZYKI I KOMPOZYCJI.

XXIV. (Ciąg dalszy)

Takt oznacza się na początku utworu we formie matematycznego ułamka: mianownik podaje wartości nutowe, zaś licznik ich ilość. Np. $^3/_4$ znaczy, iż w takcie będą trzy nuty ćwierciowe, zaś $^6/_8$ = sześć nut ósemkowych. Przez podział na takty nasza melodja może przybrać następujące kształty:

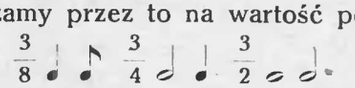


Praformą taktu jest podział dwuczęściowy, parzysty:

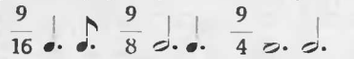


Ta dwuczęściowość nie zmienia się wcale, gdy pojedyncze jednostki zamienimy na trzyczęściowe, a więc

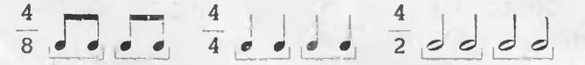
Takt nieparzysty czyli trzyczęściowy powstaje przez dłuższe pozostanie na pierwszej nucie, którą wydłużamy przez to na wartość podwójną:



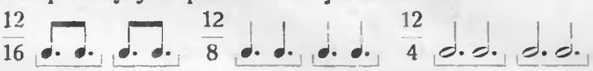
To samo z podwójnym podziałem jednostek:



Zjednoczenie dwóch taktów na takt wyższego rzędu daje takt dwa razy dwudzielny czyli złożony. Np.:

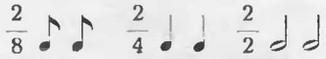


lub z potrójnym podziałem jednostek:



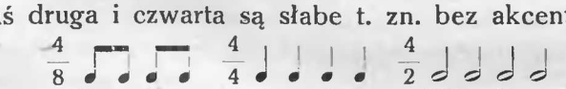
Z porządku jednostek wypływa podział punktów ciężkości:

W takcie dwuczęściowym akcentowaną czyli mocną jest pierwsza jednostka czasu, zaś słabą druga.

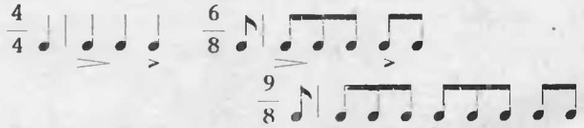


W takcie trzyczęściowym akcent również należy się pierwszej części taktu

W takcie złożonym główny akcent należy się pierwszej, słabszy akcent trzeciej części taktu, zaś druga i czwarta są słabe t. zn. bez akcentu



Jeżeli utwór zaczyna się od słabej części to nazywamy ją odbitką; nie zmienia ona rozdziału punktów ciężkości w takcie:



(C. d. n.)

PRZEWODNIK ORKIESTRY.

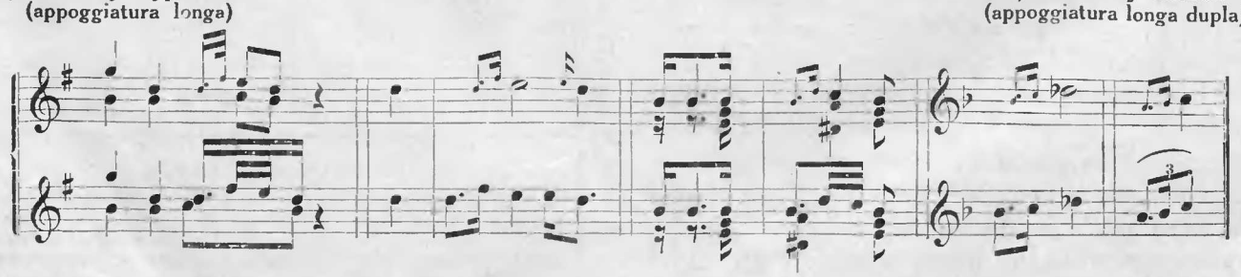
OZDOBNIKI.

II. (Ciąg dalszy)

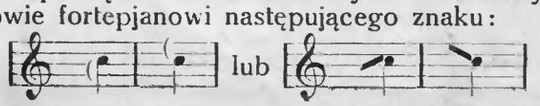
W jeszcze większym stopniu niż powolna przednutka są przestarzałe powolny (punktowany) wyprzednik i powolny (punktowany) toczek. Ponieważ spotykamy je jeszcze tu i ówdzie w starszej literaturze musimy je objaśnić. Według D. G. Türka (Szkoła fortepianowa) otrzymują one analogicznie do powolnej przednutki mniej więcej wartość notacji małych nut np.:

a) **Powolny wyprzednik** (appoggiatura longa)

b) **Powolny toczek** (appoggiatura longa dupla)



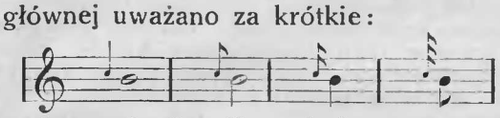
Z początkiem 18 wieku używali francuscy mistrzowie fortepjanowi następującego znaku:



(Chute, Port de voix) oznaczało to długą przednutkę z góry lub z dołu; wstępna sekunda górna lub dolna otrzymywała połowę wartości nuty,

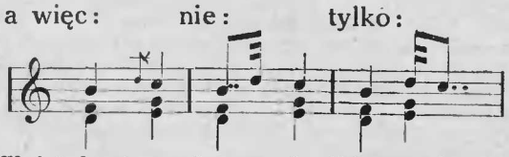
Krótka przednutka

grana jest zawsze krótkiem odbiciem, jakby staccato, lecz tak szybko, że między przednutką a nutą główną odpada pauza cechująca właściwe staccato. Krótka przednutka nie ma pewnej wartości rytmicznej. Jeżeli krótka przednutka składa się tylko z jednej nuty, to pisze ją się teraz zawsze jako ósemkę lub szesnastkę z przekreśloną chorągiewką: ♪ 𝅘𝅥𝅯 Ten sposób notowania pojawił się z początkiem ubiegłego wieku; przedtem nie było właściwej różnicy w pisowni przednutek długich i krótkich, tylko przednutki o wartości mniejszej niż połowa wartości nuty głównej uważano za krótkie:

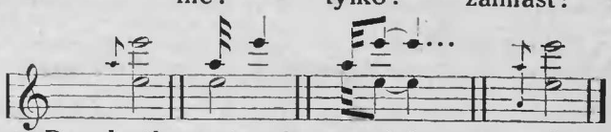


ponieważ przednutka długa była zawsze opóźnieniem (Vorhalt) i mogła według wówczas ważnej reguły być dłuższą, nigdy zaś krótszą, niż następujące rozwiązanie.

Fałszywe dążenie do wykonania krótkiej przednutki w wielogłosowym układzie przed wartością nuty głównej staje się jasnem, gdy się zrozumie, że przednutka odnosi się tylko do tej jednej nuty, a nie do wszystkich innych równocześnie brzmiących, a więc: nie: tylko:



Wyjątek stanowią przednutki przed melodjami w oktawach: nie: tylko: zamiast:

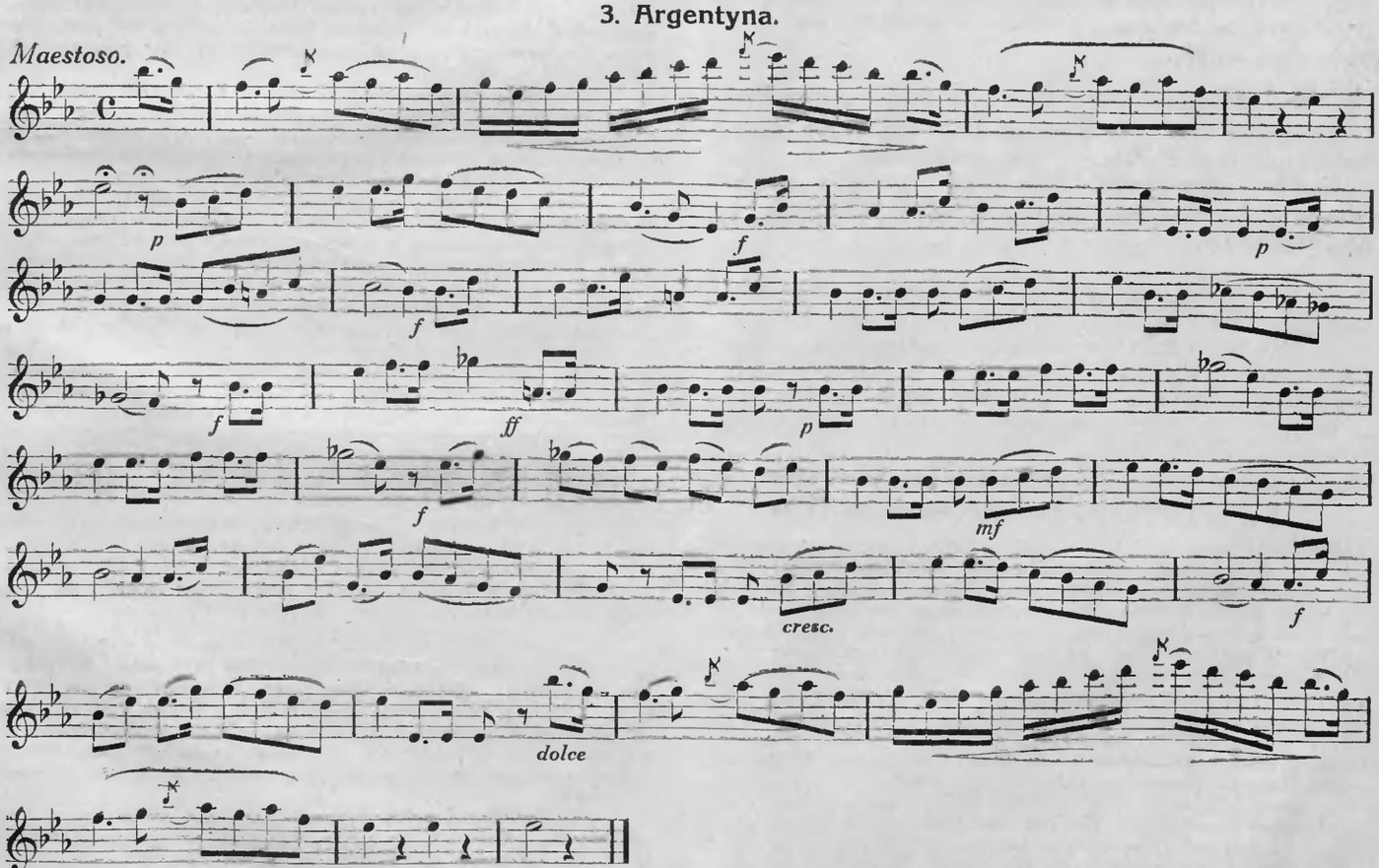


Przednutka wstępuje w miejce nuty głównej, zajmując jej rytmiczne położenie; otrzymuje więc należącą się tejże siłę dynamiczną, t. zn. należy ją grać z akcentem. (C. d. n.)

HYMNY NARODOWE.

Do artykułu Kpt. Kplm. MAKSYMILJANA CHMIELEWICZA z nrów 8 (23) i 9 (24) „ORKIESTRY".

3. Argentyna.



ROZMAITOŚCI.

Boże Narodzenie wielkich mistrzów.

(s) Palestrina, wielki organista, założyciel słynnej sykstyńskiej kapeli, pisał corocznie na Boże Narodzenie nową pieśń. Późną nocą udawał się do kościoła św. Piotra i improwizował tam na organach, śląc cudne dźwięki ku niebiosom i utrwalając niebiańską harmonję na papierze. W ten sposób powstawały te piękne pieśni chóralne... Stare zapiski donoszą o tem, jak to już na kilka tygodni przedtem Palestrina przesiadywał milcząco przed organami, aby w pierwszym dniu wielkiego Święta rozśpiewać się dźwiękami, godnemi anielskiego chóru.

Jan Sebastjan Bach w czasach, gdy był młodym organistą, brał zwykle na noc klucz z kościoła; niejeden proboszcz był z tego niezadowolony, że Bach w nocnej porze, zapomniawszy o świecie grał na organach, przyprawiając wprost mury kościelne o drżenie. A gdy nadchodziło Boże Narodzenie, wtedy milkły organy, a Bach siedział na chórze przy małej woskowej świeczce i tworzył, pisząc grubem gęsiem piórem na żółtym, twardym papierze. I ten papier zapisany zostawiał on potem przez noc w kościele. — Bach miał z dwóch małżeństw 22 dzieci, z których każde dorastając grało na jakimś instrumencie. Otóż największą jego przyjemnością było z temi dziećmi przygotowywać pieśni na Boże Narodzenie, a te z młodszych, które grać jeszcze nie umiały, musiały śpiewać, choćby nawet nie przekroczyły jeszcze czwartego roku życia. Była to taka tradycja rodu Bachów. I gdy w głębokim

śniegu noc Bożego Narodzenia spływała na ziemię, w domu Bacha rozbrzmiewały pieśni o cichej, świętej Nocy, dzieci grały i śpiewały... a gdy dojrzały i poszły w świat, żyły w nich wspomnienia tych chwil i odradzały zawsze na nowo tradycję rodową aż do chwili, gdy ostatni Bach odłożył skrzypce ze spracowanych rąk.

Ludwik van Beethoven był dziwacznym człowiekiem. Całe życie szedł własnemi drogami. I jakkolwiek organy pociągały go zawsze, do kościoła rzadko kiedy zaglądał. Gdy nadchodziły święta Bożego Narodzenia, stawał się ten twardy człowiek sentymentalnym i przesiadywał przy fortepianie dłużej niż zwykle, aż gospodarz, u którego mieszkał upominał go, aby nie przeszkadzał domownikom w śnie. Wówczas Beethoven w odpowiedzi uderzał z całą siłą w klawisze — rozbrzmiewały akordy piątej symfonji pełne gróźb przeznaczenia, rozwiewając nastrój świąteczny... Po przybyciu do Wiednia, wędrował Beethoven w dzień Bożego Narodzenia zwykle po okolicy pokrytej śniegiem, wchłaniając w siebie nastrój świąteczny przyrody. Wtedy muzyka przepełniała serce natchnionego łaską Bożą twórcy. Wracał do domu, siadał do fortepianu, a z pod palców jego płynął hymn, wielbiący wielką dobroć Boga, zwiastujący ludziom Jego łaskę i pokój. A wokół spisanych nut splatał Beethoven gałązki jodły i pochylał nad niemi w rozmarzeniu swą tak dumną zwykle głowę...

(Dok. nast.)

UŚMIECH „ORKIESTRY".

Z życia Lully'ego.

Artyści podczas pracy są bardzo zaabsorbowani. Lully komponuje właśnie przy fortepianie, gdy wybucha gwałtowna burza z grzmotami i piorunami. Obecni jego przyjaciele żegnają się z przerażeniem przy każdym grzmocie; Lully pisze zawzięcie dalej. Nagle prosi przyjaciół: „Och, bądźcie tak dobrzy i przeżegnajcie się też za mnie — widzicie, że mam obie ręce zajęte.

*

Król Ludwik XIV. skomponował gawot i prosił Lully'ego o ocenę. Ten uśmiechnął się i rzekł z głębokim ukłonem: „Wasza Królewska Mość wszystko potrafi! Wasza Król. Mość chciał widocznie skomponować bardzo lichy gawot — no i udało się to nadzwyczajnie.

*

W kaplicy królewskiej wykonywano „Miserere" Lully'ego. Król Ludwik XIV. wysłuchał go na klęczkach, co też musieli naśladować wszyscy dworacy. Po skończeniu produkcji pyta król hrabiego Grammonta, jak mu się utwór podobał. Na to ten odrzekł: „Cudownie miękka muzyka — dla uszu, ale bardzo twarda — dla kolan!

Ruch muzyczny w kraju.

Warszawa.

Ruch koncertowy utrzymuje się na dotychczasowym poziomie, jakkolwiek liczba koncertów nieco wzrosła z powodu powstania nowej agencji Guranowskiego, urządzającej produkcje art. w sali Towarzystwa Hygienicznego nazwanej obecnie Salą Szopenowską. Wzrost tychże nie wpłynął niestety na frekwencję. Publiczność udziałem swym wyróżniła tylko jeden dotąd koncert a mianowicie wieczór czterech uczni Paderewskiego. Sukces moralny młodych artystów wypadł świetnie. Wykonano cztery koncerty z tow. orkiestry: Beethovena Es-dur (Szpinalski), Szopena f-moll (Sztompka), Paderewskiego a-moll (Brachocki), Schumana a-moll (Dygat). Niemałe zainteresowanie wywołali w Warszawie Prokofjew i Hindemith. Obaj osobiście brali udział w swych kompozytorskich koncertach: Prokofjew jako pianista, a Hindemith jako wiolista. Jeżeli jednak wirtuozowskie ich kwalifikacje spotkały się z uznaniem, to kompozytorskie zrobiły całkowite fiasko. Krytyka jednogłośnie potępiła tak nowy koncert fortepianowy Prokofjewa jak altówkowy Hindemitha. Z pomiędzy wokalnych audycyj wyróżnić można dwie: Edwarda Bendera basisty i Marji Kurenko sopranistki. I tu jednak o silnym udziale publiczności mowy nie było, mimo że artystyczna strona stała w obu wypadkach wysoko.

st. n.

Kraków.

Listopad rozpoczął się pod znakiem uroczystości szopenowskich. Urządzał je ukonstytuowany w tym celu komitet, składający się z przedstawicieli miejscowych organizacyj muzycznych i kulturalnych oraz wybitniejszych osobistości krakowskich. Przewodniczącym i duszą komitetu był prof. Dr. Jachimecki; na jego barkach spoczęła lwia część obowiązków organizacyjnych i jemu też wszystkie imprezy zawdzięczają w dużej mierze swoje powodzenie.

W trzech kolejno urządzanych koncertach wzięły udział najwybitniejsze siły muzyczne Krakowa, oraz zaproszony ze Lwowa p. L. Muenzer. Wobec kierunku twórczości mistrza, rzecz jasna, największa rola przypadła pianistom. Wykonano pokaźną ilość utworów solowych (pp. Martusiewicz, mała Halusia Szwarcenberg-Czernówna, Klein, J. Marmor) oba koncerty (pp. Berkwicówna f-moll i Muenzer e-moll), utwory kameralne (pp. Sacewiczowa i Mikulski — sonata wiolonczelowa, pp. Hoffman, Mikuszewski, Macalik — trio) i pieśni (p. Günterówna). Orkiestrę prowadzili pp. Barański, Dymmek i Walewski. Akompanjował p. Meyerhold; prelekcje przed koncertami wygłosili Prof. Dr. Jachimecki, Doc. Dr. Reiss, i Dyr. Wallek-Walewski.

Z koncertów „regjonalnych" organizowanych przez poszczególne placówki muzyczne wymienić należy wieczór w Instytucie Muzycznym oraz dwa koncerty Konserwatorjum Towarzystwa Muzycznego. Na pierwszym wystąpił znany szopenista krakowski prof. Przeorski, na drugim profesorowie Konserwatorjum pp. Zboińska-Ruszkowska (śpiew), Martusiewicz i Hoffman (fort.), Dymmek (dyr.), Malawski (skrz.), Macalik (cello) i Walewski (akomp.). Na trzecim koncercie wykonawcami byli uczniowie i uczenice Konserwatorjum.

Z artystów zamiejscowych gościł Kraków Friedmanna, Arrau'a, Michałowskiego i Münza. Wiolonczelistów reprezentował A. Huvelin, śpiewaczki Kurenko i Edelberg.

W. P.

Katowice.

W obecnym sezonie życie muzyczne ześrodkowało się w salach koncertowych, ponieważ opera i operetka zostały zlikwidowane w całości. Przedstawienia operowe daje jedynie teatr niemiecki.

Kryzys, który dotknął również muzyków, jest powodem powstania różnych orkiestr symfonicznych w całym kraju. W Katowicach powstała Filharmonja Śląska, której inauguracyjny koncert symfoniczny wzbudził znaczne zainteresowanie. Orkiestra składająca się z około 70 muzyków zawodowych zaprezentowała się tak pod względem ilościowym jak i jakościowym korzystnie. Należy się spodziewać, iż dłuższa współpraca i zgranie się tak wielkiego aparatu orkiestrowego doprowadzą zespół ten do pierwszorzędnych wyników. Program zawierał twórczość rodzimą (Chopin, Moniuszko, Maliszewski, Szlązak). Solistą wieczoru był prof. Zbigniew Drzewiecki. Dyrygowali naprzemian dyr. St. Szlązak i J. Leszczyński.

Staraniem Konserwatorjum Muz. w Katowicach odbył się I. Koncert Szopenowski z udziałem profesorów tej uczelni pp. Allinówny, Chmielowskiej, Markiewiczówny (fortep.), Cetnera (skrz.) i Drohomireckiego. Koncert poprzedziły przemówienia prezydenta miasta dr. Kocura i prof. dr. Mitschy.

Pozatem odbyło się doroczne zebranie Związku Muzyków Pedagogów, na którem udzielono zeszłorocznemu Zarządowi absolutorjum i wybrano nowy z małemi zmianami personalnemi. Prezesem Związku został ponownie wybrany dyr. Witold Friemann.

Wzorem innych miast powstał w Katowicach Komitet „Dni Szopenowskich". Wybrano szereg komisyj, składających się z przedstawicieli świata artystycznego, które mają zająć się organizacją koncertów poświęconych Szopenowi.

(W).

Zwracamy uwagę na dział szaradowy zamieszczony na trzeciej stronicy okładki.

KRONIKA.

Obrazek Świąteczny, który zdobi nasz dzisiejszy zeszyt świąteczny pochodzi z pięknych zbiorów p. mgr. Róży Kofflerowej, żony naszego Naczelnego Redaktora, która nam łaskawie oddała go do reprodukcji. Obrazek jest tworem jednej z najzdolniejszych angielskich malarek p. A. Coats.

Z nowym Rokiem rozpoczynamy nowy dział nauki gry zespołowej w orkiestrze dętej w opracowaniu por. kplm. Władysława Sadowskiego. Zamieszczać będziemy zadania, które każda orkiestra będzie mogła z pożytkiem ćwiczyć. Zadania będą partyturowo drukowane, o ile więc każdy orkiestrant posiada własny egzemplarz ORKIESTRY wykonanie nie będzie przedstawiać żadnej trudności. Rozpisywanie i odpisywanie zadań jest prawnie zabronione!

Michał Kondracki ukończył operę p. t. „Popieliny" („Narodziny Marchołta"), która wystawiona będzie w sezonie bieżącym w Operze warszawskiej.

„Chór Sprawiedliwych" Moniuszki, utwór na baryton, chór mieszany i fortepian otrzymał szatę instrumentalno-symfoniczną od Feliksa Nowowiejskiego. Utwór ten wzbogaci niewątpliwie naszą literaturę wokalno-instrumentalną.

Feliks Nowowiejski bawi w Istebnej na Śląsku Cieszyńskim, aby poznać tło regjonalne i folklor legend o wodzu zbójników i donżuanie śląskim Ondraszku. Kompozytor spotkał się tam ze znakomitym literatem Gustawem Morcinkiem, aby ustalić ostateczną formę libretta nowej opery, która nosić będzie tytuł „Ondraszek".

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych odznaczyło swą odznaką honorową pierwszego stopnia m. i.: J. I. Paderewskiego, prof. Wallek-Walewskiego, prof. Dra Henryka Opieńskiego, prof. Stanisława Niewiadomskiego, prof. Fe„

liksa Nowowiejskiego, prof. L. Ursteina i kilku działaczy słowiańskich w Pradze, Belgradzie, Zagrzebiu, Bratysławie, Sofji i Łużycach.

Z okazji Święta Niepodległościowego odznaczeni zostali złotym Krzyżem zasługi pp. dyr. dr. Adam Sołtys, prof. Fr. Neuhauser, prof. A. Sladek, prof. M. Wolfsthal z Konserwatorjum Polskiego Tow. Muzycznego we Lwowie, jakoteż długoletni sekretarz tego Towarzystwa dr. E. Kulczycki. W tem zaszczytnem wyróżnieniu znanych i powszechnym szacunkiem otoczonych pracowników, najdłużej służących Polskiemu Tow. Muzycznemu i jego Konserwatorjum mieści się zarazem akt chlubnego uznania dla samej instytucji, która od przeszło stulecia zajmując kierujące stanowisko w życiu muzycznem Lwowa i całej połaci kraju, której był on stolicą, znakomitemi wynikami działalności pedagogicznej i audycjami symfonicznemi, zapoznającemi publiczność z arcydziełami powszechnej literatury muzycznej i twórczością rodzimą, pomimo nader ciężkich obecnie warunków, pozostaje nadal wierna swej wielkiej tradycji artystycznej i narodowej.

Teatr „Opera Buffo" w Dolinie Szwajcarskiej w Warszawie zawiesił przedstawienia. Pomimo dobrego poziomu artystycznego frekwencja była tak słaba, że personel nie otrzymał żadnej zapłaty.

Adam Wieniawski zinstrumentował na orkiestrę swą suitę fortepianową noszącą tytuł: „Bajeczki".

* * *

NASI ZA GRANICĄ.

W Antwerpji odbył się „Tydzień polskiej muzyki", w którego ramach był m. i. koncert muzyki polskiej w Filharmonji przy udziale p. Turskiej-Bandrowskiej, a w perze Opremjera „Casanowy" Ludomira Różyckiego, transmitowana przez radjo.

Obchód ku czci Chopina odbył się w Dreźnie przy niezwykle licznym udziale kolonji polskiej i żydowskiej. Program akademji wypełniły produkcje wokalno-muzyczne, z udziałem młodego pianisty polskiego Piotra Cieślaka. Odczyt o Chopinie wygłosił organizator imprezy Ignacy Cieślak, prezes miejscowego Tow. Śpiewaczego „Chopin".

Niemiecka prasa codzienna i muzyczna przyjęła niezwykle życzliwie dzieło prof. **L. Binentala** p. t. „Chopin", wyrażając się o autorze w słowach pełnych najwyższych pochwał.

Reprezentacyjna orkiestra Dyrekcji P. K. P. z Krakowa urządziła tournee po Czechosłowacji. Prasa czeska opisując szczegółowo przebieg pobytu polskich gości, podkreśla wysokie walory artystyczne orkiestry i wyraża życzenie urządzania częściej podobnych imprez.

Polskie Tow. Śpiewacze „Lutnia" w półn. Francji w Dechy obchodziło nader uroczyście 11-lecie swego istnienia, przyczem w uroczystościach, które przybrały rozmiary okręgowego święta muzyki polskiej, wzięły udział liczne koła.

Dr. Artur Rodziński, który od szeregu lat rozwija owocną działalność w Ameryce i tu zdobyć zdołał sławę i popularność, został obdarzony godnością członka honorowego Amerykańskiego Związku Muzyków.

* * *

Licytacja autografów odbyła się w Berlinie, na której sprzedano list Beethovena z r. 1823 za 1200 marek, podczas gdy za autograf Wagnera zapłacono zaledwie 50 marek.

Grób matki Beethovena po dotychczasowych bezskutecznych poszukiwaniach został odnaleziony na starym cmentarzu w Bonn.

Charlie Chaplin będzie bohaterem nowej opery 3-aktowej, do której libretto napisał znany powieściopisarz hiszpański Ramon Gomez de la Serna. Kto skomponuje muzykę do tego libretta. narazie niewiadomo. Sławny „gwiazdor" filmowy podziwiany więc będzie tym razem przez publiczność jako bohater opery.

Nowy gmach Opery otwarto w San Francisko. Na przedstawienie inauguracyjne przeznaczono „Toscę". Jest to, jak notuje prasa amerykańska, jedyny wypadek w Stanach Zjednoczonych, że gmina wybudowała gmach operowy.

Radjo i gramofon zostały we Włoszech usunięte ustawą z lokalów publicznych. Ma to na celu pomóc muzykom, którzy wiele ucierpieli wskutek konkurencji muzyki mechanicznej.

„Quo vadis" nieśmiertelne dzieło Henryka Sienkiewicza opracował i ukończył w formie wielkiej dramatycznej opery Fr. Nicasius Schusser.

JUBILEUSZE i ROCZNICE.

Jan Baptysta Lully.

Minęło właśnie 300 lat, gdy dnia 29. listopada 1632 r. urodził się w Florencji Lully, człowiek, który umiał swym talentem owładnąć paryską publiczność, a swym— despotyzmem orkiestrę. W 14 roku życia przybył do Paryża w charakterze kuchcika, wkrótce wybija się i zostaje stopniowo paziem, potem członkiem słynnego zespołu zwanego „24 violons de Roi" (skrzypkowie królewscy), w r. 1652 dyrygentem tegoż, oraz nowo utworzonego zespołu „16 petits violons" a w r. 1653 otrzymuje tytuł nadwornego kompozytora. Kompozycje Lully'ego dla królewskiej orkiestry stają się punktem wyjścia dla prawdziwej muzyki orkiestralnej w odróżnieniu od kameralnej, a „maniera" Lully'ego stała się wkrótce podstawą nowego stylu. Uwertury i poszczególne numery z baletów Lully'ego, zebrane w suity rozpowszechniły się po całej prawie Europie, wprowadzając typ t. zw. „francuskiej uwertury".

Rok 1672 jest przełomowym w dziejach muzyki francuskiej, bo oto Lully tworzy narodową operę francuską, która różniła się od ówczesnej włoskiej przewagą rytmicznego pierwiastka nad melodyjnym, a także większem znaczeniem, przypisywanem baletowi i chórowi. Opery Lully'ego, z których najwybitniejsze Alcesta, Tezeusz, Atys, Phaëton, Roland i Armida utrzymały się na deskach scenicznych aż do wielkiej reformy Glucka. Do ich powodzenia przyczynił się w dużej mierze poeta Quinault, który pisał libretta Lully'emu.

Lully był też wynalazcą batuty. Podczas gdy do jego czasów wybijano takt nogami lub klaskaniem w ręce, posługiwał się Lully drągiem długości około dwu metrów, uderzanym silnie w podłogę. Pewnego dnia Lully w zapale uderzył się tym ciężkim drągiem w nogę, co spowodowało zakażenie krwi i śmierć, która nastąpiła 22 marca 1687 r. (kls)

Rocznica rossiniowska. W roku bież. upływa 140 lat od urodzin Rossiniego. Rodzinne miasto Pesaro urządziło z tej okazji trzydniowe uroczystości. Na placu Wiktora Emanuela wykonano trzykrotnie „Cyrulika sewilskiego", umieszczając scenę na wolnem powietrzu, koło dawnego ratusza. Miała ona 30 metrów długości i 25 głębokości. W improwizowanym amfiteatrze mogło zająć miejsce 10.000 widzów. Dyrygował Piotr Mascagni, który dawniej był dyrektorem miejscowego liceum muzycznego im. Rossiniego.

KONKURSY.

Międzynarodowy Konkurs Muzyczny odbędzie się w przyszłym roku w **Genewie.** Na czele komitetu organizacyjnego stoi Marceli Guinand. Przewidują, iż około 300 stowarzyszeń muzycznych weźmie udział w konkursie.

Zarząd Główny St. Opieki Polskiej nad Rodakami na Obczyźnie, w uznaniu doniosłości pieśni polskiej i śpiewu chóralnego dla podtrzymania polskości i łączności z krajem ojczystym, uchwalił wyznaczyć cztery nagrody przechodnie dla polskich towarzystw śpiewaczych zagranicą. A to: 1) w Stanach Zjednoczonych A. P. i ewentualnie w Kanadzie, 2) w Brazylji i ewentualnie w Argentynie, 3) w Niemczech, Czechosłowacji i Danji, 4) we Francji, Belgji i Holandji.

NEKROLOGI.

Adolf Jullien, słynny muzykolog francuski, zmarł w wieku lat 87. Jullien był jednym z pierwszych, którzy stanęli w obronie twórczości R. Wagnera. W r. 1886 napisał on dzieło, poświęcone mistrzowi z Bayreuth; książka ta jeszcze i dziś stanowi cenną pozycję monograficzną w piśmiennictwie, obrazującem twórczość Wagnera.

Otto Stransky, znany kompozytor wielu popularnych przebojów tanecznych i licznych filmów dźwiękowych, zmarł w Berlinie wskutek nieszczęśliwego wypadku.

NOWE WYDAWNICTWA i KOMPOZYCJE.

Nakładem Komitetu „Dni Chopinowskich w Polsce" ukazała się broszura prof. Stanisława Niewiadomskiego p. t. **„Fryderyk Chopin największy muzyk Polski".** Dziełko to przeznaczone dla najszerszych warstw społeczeństwa barwnie i treściwie opisuje życie i omawia twórczość genjalnego kompozytora.

Wacław Sosnowiec skomponował do słów K. Wierzyńskiego p. t. Laur Olimpijski hymn olimpijski na chór mieszany z orkiestrą (lub z fortepianem), również do tych samych słów kantatę Wiwat Olimpjada na chór mieszany i sola. Z okazji uroczystości na Jasnej Górze ten sam autor napisał mszę św. Salve Regina. (L. dz. 1982.)

WOLNE POSADY

Orkiestra 7 Baonu K. O. P. w Podświlu przyjmie dobrego pianistę w charakterze kontraktowego.

Zgłoszenia kierować do kplm. orkiestry 7 Baonu K. O. P. Podświle. (L. dz. 2312)

Orkiestra 35 p. p. przyjmie na etat nadterminowych:
2 pierwszych skrzypków,
1 wiolonczelistę,
1 pianistę.
Instrumenty poboczne wymagane.
Reflektanci muszą się wykazać, że byli elewami orkiestr wojskowych.
Zgłoszenia kierować do adjutanta 35 p.p. Brześć n/Bugiem. (L. dz. 2346).

POSAD POSZUKUJĄ

1-szy klarnecista B z kilkuletnią praktyką w orkiestrach wojskowych. poszukuje posady, najchętniej jako nadterminowy.
Zgłoszenia pod „L. B." do Administracji „ORKIESTRY". (L. dz. 2075).

Rutynowany 1-szy skrzypek z długoletnią praktyką poszukuje posady w charakterze 1-go skrzypka i dyrygenta orkiestry smyczkowej. na warunkach kontraktowego lub urzędnika państwowego.
Zgłoszenia do Administracji „ORKIESTRY" pod „Sch. F". (L. dz. 2218).

CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XII.

Czartoryska Marcelina z domu ks. Radziwiłłówna (1817—1894) uczenica Czernego i Chopina, wybitna pianistka.

Czerepnin Aleksander (* 1899) syn Mikołaja, pianista i kompozytor. Posługuje się 9-tonową skalą wynalezioną przez siebie (*c, des, es, e, f, g, as, a, h, c*).

Czerepnin Mikołaj (*1873) wybitny pedagog; (do uczniów jego należą: syn jego Aleksander, Prokofiew i Obukow).

Czerny Karol (1791—1857) był uczniem Beethovena, wyborny pedagog fortepianowy (uczniowie: Liszt, Döhler, Kullak, Jaell i wielu innych). Dzieła jego przekraczają liczbę 1000 (w tem wiele muzyki kościelnej). Ćwiczenia jego i etjudy są pod względem instruktywnym nadal niezbędne.

D nazwa literowa czwartego tonu skali zasadniczej według starszego sposobu liczenia, dziś ma drugie miejsce w skali. Jako skrót *d.* oznacza prawą rękę (*droite, dextra, destra sc. main, manus, mano* dlatego też *d. m.* lub *m. d.*); znaczy również włoskie *da* lub *dal* (*d. c.* = *da capo*, *d. s.* = *dal segno*). W harmonji Riemanna *D* oznacza funkcję dominanty.

Dalayrac Mikołaj (1753 — 1809) jeden z najlepszych francuskich kompozytorów oper komicznych.

Dalcroze p. *Jacques-Dalcroze.*

Dancla Charles (1818 — 1907) pedagog skrzypcowy.

Daguin (dakę) Ludwik Klaudjusz (1694 — 1772) jeden z wybitnych klawisenistów (kompozytor fortepianowy szkoły francuskiej).

Dargomyszski Aleksander (1813 — 1869) kompozytor rosyjski (opery *Esmeralda, Rusałka, Kamienny gość*, liczne dzieła orkiestralne).

Dàvid Felicien (1810 — 1876) wybitny kompozytor francuski (oda symfoniczna *Le desèrt* (Pustynia), opera *Lalla Roukh*).

Debussy (debissi) Klaudjusz (1862 — 1918) pracował programatycznie nad oswobodzeniem francuskiej muzyki od wpływów niemieckich romantyków i noworomantyków zwłaszcza Wagnera, zarazem od patetyczności i przeładowania uczuciowego. Jest on głównym przedstawicielem impresjonizmu, wzbogacił harmonikę przez wprowadzenie wyższych alikwotów (7, 11, 13). Najważniejsze jego dzieła: orkiestralne: *Prèlude á l'après-midi d'un faune, 3 Nokturny, La mer, Images*, opera *Pelleas et Melisande*; pieśni *Ariettes oubliées, 5 poèmes, 3 chansons de Bilitis*, głównie zaś fortepianowe: *Images, Preludes, Suite bergamasque.*

Debut (debi) debjut, pierwszy występ.

Dèchant (deszan) p. discantus.

Deciso (decziso) zdecydowanie.

Decrescendo (— kresz—) skrócone *decresc.* lub *decr.* raz słabiej.

Decyma — dziesiąty stopień p. interwał.

Deficiendo co raz ciszej, jak *mancando* i *calando.*

Deklamacja 1) oddanie poematu na głos, o ile z wtórem muzycznym, nazywa się *melodram* (p.t.). 2) w kompozycjach śpiewanych zamiana poetyckiego rytmu na muzyczny; pieśń jest źle deklamowaną, jeżeli na słabej zgłosce znajduje się nuta długa lub silny akcent muzyczny, lecz też odwrotnie gdy mocna zgłoska lub ważne słowo oddane jest podrzędnem miejscem w melodji. Na ogół muszą się pokrywać akcenty mowy i muzyki.

Delibes (delib) Leo (1836 — 1891) wybitny francuski kompozytor baletowy i operowy (*Naïla, Coppelia, Sylvia* i opera *Lakmè*).

Delius Fryderyk (* 1863) angielski kompozytor współczesny.

Després (depre) Josse również *Prés, Deprês, Deprez, Dupré a Prato, a Pratis, Pratensis, del Prato* nazywany zwykle tylko imieniem *Josquin* (żoskę) największy i najsławniejszy mistrz epoki 1500—1550, którego współcześni nazywali księciem muzyki. Urodził się prawdopodobnie 1450, umarł 1521. Zachowały się liczne kompozycje chóralne a capella, kościelne i świeckie.

Dètaché (detaszé) staccato na instrumentach smyczkowych.

Detonować obniżać strój pojedynczych tonów.

Dęte instrumenty (fr. *instruments à vent*, ang. *Wind-instruments*, wł. *stromenti da fiato*, niem. *Blasinstrumente*). Są to wszystkie instrumenty, w których prąd zgęszczonego powietrza (wiatr) jest źródłem dźwięku, a elementem brzmiącym jest drgający słup powietrza. A więc nie należą do instrumentów dętych te instrumenty, u których wiatr pobudza do drgania struny (harfa eolska) lub swobodne języczki bez nasadek (harmonjum, eolina, harmonijka ręczna). Organy zawierają w sobie obydwa rodzaje: piszczałki, w których brzmi słup powietrza i takie w których brzmią języki pobudzane wiatrem. Instr. dęte rozpadają się na dwie grupy: piszczałki labialne (wargowe, fletowe) i lingwalne (języczkowe). W piszczałkach labialnych wiatr dostający się do instrumentu rozbija się o ostry brzeg, skąd częściowo dostaje się do instrumentu i zgęszcza znajdujące się tam powietrze, przez co naprzemian znowu powstaje rozrzedzenie; szybkość zmiany tych dwóch stanów zależy od długości słupa powietrza zamkniętego w piszczałce. W piszczałkach języczkowych zamykający drogę wiatru języczek zostaje przez ten wiatr odgięty do środka lub na zewnątrz, lecz na mocy swej sprężystości wraca natychmiast, gdy ustaje napór powietrza, by na nowo zostać odgiętym. Okresy powrotu zależą od sprężystości i wielkości języczka i ponadto od jego kształtu. Główne rodzaje instr. dętych (aerofony) są:

A. Aerofony swobodne: instr. o metalowych języczkach a) swobodnie drgających (przebijające): chiński czeng, harmonjum, harmonijka ustna, ręczna i niektóre rejestry organowe, b) przeciwbijących: w starszych rejestrach języczkowych u organów i trąbki dziecinne.

B. Właściwe instr. dęte, a mianowicie:

1) flety, u których ton powstaje wskutek wahającego powietrza; istnieją dwa rodzaje: flety podłużne (przestarzałe) i poprzeczne.

2) instrumenty z listkami trzcinowemi; a) z podwójnym listkiem: obój, rożek angielski, fagot i kontrafagot (sarrusofon), b) z pojedynczym listkiem: klarnety i saksofony.

3) instrumenty trąbkowe, w których funkcję języczków mają wargi: róg, trąbka, puzon, kornet, tuba.

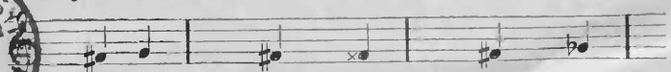
Diapason — grecka nazwa oktawy, u francuzów oznacza menzurę instrumentów dętych.

Diapente (gr.) kwinta.

Diaphonia — po grecku oznacza dyssonans w odróżnieniu od *symphonia* oznaczającej konsonans; w wiekach średnich (9 — 13 wiek) jest identyczna z *organum* (p. t.)

Diatessaron (gr.) kwarta.

Diatoniczny (gr.) nazywają Grecy tetrachord, w którym obok siebie są dwa całe tony. Według dzisiejszej terminologji nazywamy tak poruszanie się całemi tonami i półtonami(sekundami)z jednego stopnia skali zasadniczej na sąsiedni, bez względu na znaki chromatyczne, a więc np. *c-d, c-des, cis-d, ces-des, cisis-dis;* chromatyczne postępy dotyczą tego samego stopnia skali zasadniczej np. *c-cis, c-ces, cis-cisis, cis-c*; różniące się tylko co do pisowni względnie pochodności, a identyczne co do brzmienia nazywamy enharmonicznemi



diatoniczny, chromatyczny, enharmoniczny postęp.

Didymos grecki uczony; różnicę między wielkim a małym całym tonem $^{9}/_{8}$, $^{10}/_{9}$ nazywamy komą didymijską (lub syntoniczną).

Dies irae (*dzień gniewu*) sekwencja w mszy żałobnej pióra Tomasza z Celano († 1255).

Diësis (tyle co ♯ we francuskim). Pytagoras, grecki uczony nazwał tak nadmiar kwarty ponad dwa całe tony.

Diludium — przygrywka środkowa.

Diluendo — gasnąco.

Diminuendo — skrócone *dim., dimin.* słabnąc, co raz ciszej.

Diminuować — w nauce kontrapunktu zamiast układu nuta przeciw nucie wprowadzenie ruchu przy pomocy mniejszych wartości. W 16-tym wieku oznaczano tak sztukę improwizowanego ozdabiania melodji.

Diminucja w kanonie, fudze i w imitacji wprowadzenie tematu w mniejszych wartościach nutowych.

Dionysos bóg grecki, uosobienie siły przyrody, symbol zmienności, punt wyjścia tragicznego elementu w sztuce greckiej.

Discantus wielogłosowy układ w 9 — 11 w. początkowo improwizowany polegał na ruchu przeciwnym do *c. f.* Discantus floridus wprowadza figuracyjny element i stał się przyczyną emancypacji rytmu od metrum tekstu.

Dithyrambus — forma greckiej liryki chóralnej, wyszła z obrządku dionizyjskiego.

Ditonus (gr.) wielka tercja.

Ditters (Dittersdorf) Karol (1739 — 1799) wybitny kompozytor przedklasycznej szkoły wiedeńskiej.

(C. d. n.)

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA WROCŁAWSKA