

ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

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

Warunki prenumeraty w przedpłacie:

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. 1539.

Skrytka pocztowa 35.

Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200.

Ceny ogłoszeń:

Cała strona	150 Zł.
Pół strony	80 "
Czwierć strony	50 "
1/8 strony	25 "
1/16 strony	12 "
1/32 "	6 "

Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej.
w tekście 50 proc. drożej. Przy kilkura-
zowym ogłoszeniu odpowiedni rabat.

W rubryce „Posad poszukują” i „Wolne
posady”:

drobne do 5 wierszy	3 Zł.
" " 10 "	7 "

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

Dnia 20. II. b. r. obchodziła Polska a wraz z nią cały świat muzyczny 125-lecie urodzin jednego z największych genjuszów muzycznych, jakich ziemia wydała, *Fryderyka Chopina*. O Chopinie mówiono i pisano bardzo wiele, więcej jak o każdym innym kompozytorze. Począwszy od Liszta, który bezpośrednio po śmierci Chopina poświęcił mu obszerną, pełną miłości i entuzjazmu biografię, po dzień dzisiejszy trwają prace wszelkiego rodzaju nad życiem i dziełem tego wielkiego muzyka. Mimo to jednak niepodobna oprzeć się wrażeniu, że ostatnie słowo, któreby oddało bez reszty ową najistotniejszą jaźń muzyki chopinowskiej, nie zostało jeszcze powiedziane; bo... wypowiedzianem być ono wogóle nie może. To co brzmi w muzyce Chopina, to co nas wszystkich tak do głębi wzrusza i porusza, wypowiedzieć się nie da słowami, bo wchodzi już w zakres pozapojęciowy, pozawyobrażeniowy. Owe najtajniejsze struny duszy ludzkiej pod wpływem dźwięków tej muzyki nagle rozedrgane, nie mają odpowiednika w zwyczajnej mowie ludzkiej. Nie mają i nie powinny mieć, są to bowiem najskrytsze, najbardziej osobiste, najdelikatniejsze uczucia, które zazwyczaj stanowią pilnie i zazdrośnie strzeżony skarb wewnętrzny człowieka, skarb niechętnie wystawiany na widok publiczny. Jaknajbardziej osobisty! Muzykę Chopinowską przeżywa i odczuwa prawdopodobnie każdy nieco inaczej, tak jak każdy ją inaczej gra. I nie można powiedzieć czyja interpretacja jest absolutnie słuszna. Bo muzyki tej nie można mierzyć, jak inną, kryteriami stylu, pojęciami historycznymi, i t. p.; jest ona sprawą tak osobistą każdego człowieka, że wszelka ingerencja osób trzecich jest wręcz niemożliwa.

Zdawaćby się mogło, że wobec tak osobistego ustosunkowania się do muzyki Chopina tylko niektórzy ludzie mogą ulegać jej czarowi i pięknu. Tymczasem rzecz się ma przeciwnie. Niema chyba nikogo, kto — mając wogóle jakieś zasadnicze zainteresowanie dla muzyki — potrafiłby się jej oprzeć. Zaiste, czardziejska to sprawa, zdołać poruszyć serca wszystkich a zarazem każde serce inaczej.

Co dziwniejsze, owa bezpośredniość działania tej muzyki nie zatraciła przez tyle dziesiątek lat, bo prawie przez wiek cały, nic z swej żywotności i siły. Poprzez najrozmaitsze prądy muzyczne, poprzez wybujałość pochopinowskiego romantyzmu, poprzez siłę reakcji przeciwrromantycznej, poprzez hasła modernistyczne utrzymała się muzyka chopinowska zawsze tak samo żywa i świeża, zawsze na nowo zdumiewająca i przejmująca, zawsze, mimo różnorodności haseł, ceniona, kochana i bliska.

Tajemnica żywotności tej muzyki leży także w tem — poza jej absolutnymi walorami, nie mającemi nic wspólnego z segregowaniem historyczno-stylistycznym — że Chopin, mimo iż był rodzonem dzieckiem swej epoki, wyrósł daleko ponad swój czas, że stworzył nowe możliwości muzycznego wypowiedzania się, głównie na polu niesłychanych śmiałości harmoniczych, które wskazały i otworzyły drogę następnym pokoleniom muzycznym. Mimo kolosalnego wpływu Chopina, pod którym znajdowała się i dotychczas znajduje muzyka, nie udało się dotychczas nikomu wiernie Chopina naśladować. Chopin stworzył nowy styl, ale naprawdę pozostał jego jedynym, jednorazowym, wyłącznym przedstawicielem. Tylko środki muzyczne zostały przez innych przejęte, wzbogaciły i umożliwiły dalszy rozwój muzyki.

Najbardziej jednak zdumiewającym w muzyce Chopina jest owo połączenie pierwiastka narodowego z ogólnoludzkim. Bo obok najosobistszego, czysto ludzkiego oddziaływania jej na każdego Europejczyka, pozostaje niesłychanie silne działanie tej muzyki, jako muzyki specyficznie polskiej. Zdaje sobie sprawę z tego każdy Polak, ale szczególnie ten, który będąc na obczyźnie — nagle usłyszy jakieś dzieło Chopina.

Wówczas zwyczajnie cisną mu się na myśl wspomnienia kraju rodzinnego, mowy ojczystej, dzieciństwa, uczucia niezawsze skonkretyzowane, nieraz poplątane, chaotyczne, pełne rzewności, łez i śmiechu, wpływy nie z mózgu, lecz z serca. A jeśli przyjdzie zdać sobie sprawę z tego, na czym polega polskość Chopina, wówczas znowu nie pomogą tu jakieś określone pojęcia, porównania, przykłady, jest to raczej ów etos, który nie jest wyłączną właściwością mazurków i polonezów, lecz w równie silnym stopniu unosi się w koncertach czy sonatach fortepianowych, czy innych ogólnie wtedy przyjętych formach, a nie mających nic wspólnego z polskością. Czar polskości odczuwają także i obcy, lecz zapewne silniej i bezpośredniej przemawiają do nich pierwiastki ogólnoludzkie muzyki Chopina. Połączenie cech narodowych z cechami uniwersalnymi jest obok wielu innych jeszcze jednym objawem geniuszu Chopina.

BACH — HÄNDEL.

(Dokończenie).

To są indywidualne przesłanki obydwóch pierwszych wielkich mistrzów harmonicznego stylu: u Händla w wyobraźni dźwięk działa jako ton *wokalny*, u Bacha jako ton *instrumentalny*. Z tego wynika już wszystko inne. Dźwięk wokalny to sam człowiek, to brzmiąca nagość. Artysta odczuwający wokalnie czuje pociąg do ludzi, musi się udać w świat ludzkich zdarzeń, gdyż dla kształtowania tego dźwięku, dla wzbogacenia jego możliwości nieodzownymi mu są ludzie i świat. Dlatego Händel dostaje się w sferę włoskiej opery, gdyż szuka ciepła głosu ludzkiego, by zrealizować swoje dźwięki wokalnie odczute. Oto jego droga odpowiadająca całkowicie dyspozycji uczuciowej. Jako osiemnastoletni przybywa do Hamburga; tu poznaje Keisera, Matthesona, Telemana i pracuje w operze. Mając lat dwadzieścia jeden udaje się do Włoch: do Florencji, do Rzymu, do Neapolu; podczas kilkuletniego pobytu staje się sławnym kompozytorem operowym. Z Włoch prowadzi jego droga przez Hannover do Anglii. Tu zaczyna się właśnie zwycięski pochod opery włoskiej, po krótkim epizodzie narodowej angielskiej opery Purcell'a. Dla tej włoskiej opery pracuje Händel jako kompozytor, artystyczny kierownik i przedsiębiorca; działa ponadto jako wirtuoz i pisze muzykę kameralną, wszystko wedle potrzeby chwili. Załamanie się przedsiębiorstwa operowego jest zewnętrznym bodźcem, że Händel zwrócił się do — oratorium. Ale wewnętrznym powodem tego zwrotu był z pewnością głęboki pęd Händla do fenomenu głosu ludzkiego w jego najwyższej gradacji jako masa. Pod jego rękami wyrasta oratorium na *heroiczną operę chóralną*.

Bacha można zrozumieć tylko ze strony dźwięku instrumentalnego. Artysta odczuwający instrumentalnie na podstawie tego swego świata uczuć jest człowiekiem pojedynczym, *singularnym*. Możliwe jest, że jest człowiekiem *jednogłosowym*, magiczną wielokrotność harmonicznego oddźwięku swej duszy wydobywa sam ze siebie. On jest fortepianem, organem. To, czego potrzebuje, dostaje ze swej organicznej konstytucji; świat jest mu tylko potrzebny, by tę konstytucję zewnętrźnie utrzymać. Tak więc rozgrywa się życie Bacha w małym kręgu, szczytnym ale mieszczańskim, normalnym torem prowadzi go od posad organistowskich i koncertmistrzowskich aż do kantoratu w lipskim kościele św. Tomasza.

Więcej nie było mu potrzeba, więcej raczej mogłoby być przeszkodą. Bach wydaje się nam bardziej wewnętrzny niż Händel, ale nie jest to probiezgiem wartości. Jest to wpływem zamknięcia się w świecie dźwięku instrumentalnego. Wszyscy późniejsi muzycy odczuwający instrumentalnie: Haydn, Beethoven, Bruckner, Brahms, Mahler byli również nawskróś „samotnikami”.

Bach, potomek starej rodziny kantorów i organistów, był naturą nawskróś *religijną*. W uczuciowym wyzyciu się tej religijności leży źródło całej artystycznej twórczości Bacha. Twórczość ta obejmuje najrozmaitsze dziedziny z wyjątkiem opery i oratorium w znaczeniu händlowskim. Zamiast tego mamy u Bacha dzieła *pasyjne* według św. Marcina i Jana, kilka mszy, między niemi wielka w *h-moll*, oratorium Bożego Narodzenia, pięć pełnych roczników kantat na każdą niedzielę całego roku, z których tylko 200 się zachowało. Do tego trzeba dodać świeckie kantaty, swity orkiestralne, dzieła instrumentalne na rozmaite instrumenty, kameralne w rozmaitej obsadzie, pieśni i przede wszystkim utwory organowe i fortepianowe. Bach zna całą ówczesną muzykę włoską i francuską, ceni ją, odpisuje, opracowuje. Interesują go kwestje dotyczące budowy instrumentów, zwłaszcza konstrukcja organów; wynajduje dziwny instrument smyczkowy: viola pomposa; zajmuje się problemami strojenia fortepianu. Nasz dzisiejszy strój fortepianu nie jest matematycznie czysty, tylko t. zw. *temperowany*, to znaczy wyrównany kompromisowo. Bach popierając wysiłki Werckmeistera dopomógł do zwycięstwa tego stroju, który wzamian za to pozwalał mu na wszelkie swobody modulacyjne.

Próbowaliśmy, opierając się na istocie obydwóch zjawisk, stworzyć sobie ich obraz, jak dalece to w tych ramach bez analitycznego rozpatrzenia dzieł jest możliwym.

Czy z Twego polecenia

zgłosiło się przynajmniej dwóch nowych prenumeratorów do miesięcznika „ORKIESTRA”?

Dr. STANISŁAW ZETOWSKI (Kraków)

PIĘCDZIESIĘCIOLECIE „KONRADA WALLENRODA” ŻELEŃSKIEGO.

Pięćdziesiąt lat upływa od wielkiego święta muzycznego Małopolski, a zarazem i całej Polski, bo wtedy polskiemu życiu artystycznemu Małopolska przodowała, — od prapremjery w teatrze lwowskim *Konrada Wallenroda* w d. 26 lutego 1885 r., faktu — jak pisano — niepospolitego znaczenia na kartach dziejowych ubogiej polskiej sztuki. Dzieło Żeleńskiego, poprzedzone niepowszedniem zainteresowaniem, a przyjęte z nadzwyczajnem uznaniem przez sfery kulturalne całej Polski, w ciągu swej długotrwałej żywotności, sięgającej do dnia dzisiejszego, chciano koniecznie forytować na operę narodową, zespalając wznowienia jej z najpoważniejszymi uroczystościami patriotycznymi. Wystarczy wymienić tutaj przedstawienia w czasie t. z. obchodu Grunwaldzkiego w Krakowie w 1910 r. Wszelkie jednak wysiłki w tym kierunku zawiodły; czas, najsprawiedliwszy sędzia twórców artystycznych, osądził operę Żeleńskiego słusznie i krytycznie. Chociaż dzisiaj *Konrad Wallenrod* od kilku już lat wcale na scenach polskich operowych się nie pojawia, — winna temu w pierwszym rzędzie dzisiejsza mizerja operowa — godzi się muzykom przypomnieć w krótkim artykuliku o przypadającej rocznicy, rzucając kilka najważniejszych uwag o genezie, wartości i życiu dzieła, które współcześni uważali za niezwykle.

Pierwociny pomysłu efektownego przerobienia poematu Mickiewicza *Konrad Wallenrod* na operę sięgają do najpierwszych lat twórczości kompozytora. Już w latach studjów praskich zaprzęta ta myśl głowę Żeleńskiego. Właściwa kompozycja opery zaczyna się jednak dopiero w 1878 r., kiedy to raz pierwszy z estrady koncertowej w Warszawie rozbrzmiała ballada *Alpuhara* do słów Mickiewicza w układzie muzycznym Żeleńskiego. Ten pierwszy znany jakby prazawiazek muzyczny nowej opery, który — dodajemy — w ostatecznej redakcji uległ prze-fasonowaniu, pchnął wysiłki twórcze szybko naprzód. Niebawem Zygmunt Sarnecki układa w myśl dokładnych wskazówek kompozytora odpowiedni scenariusz opery, a Władysław Noskowski prozę zamienia w melodyjne wiersze. Mając gotowe libretto, w 1880 r. zabiera się ochotnie Żeleński do pisania muzyki; po dwóch latach trwałej pracy szkice były gotowe. Dalsze dwa lata zajęła instrumentacja.

Zainteresowanie przedewszystkiem świata muzycznego i wogóle sfer kulturalnych świeżo powstałym dziełem kompozytora, którego dotychczasowe kompozycje usprawiedliwiały w zupełności nadzieję stworzenia czegoś nieprzeciętnego, który nietylko w ośrodku muzycznym krakowskim, ale i w całej Polsce cieszył się zasłużeniem opinią najbardziej ze współczesnych utalentowanego twórcy, było nadzwyczajne. Na lwowską premierę wybrali się ze wszystkich miast polskich najwybitniejsi przedstawiciele życia umysłowego; redakcje wszystkich poważniejszych organów prasowych z całej Polski wysłały

specjalnych korespondentów-znawców. Można śmiało rzec bez przesady, że premjera *Konrada* była faktycznie ogólnopolskim zjazdem świata kulturalnego, że premierę wysłuchała cała Polska przez wybitnych swych reprezentantów.

Jakież było pierwsze wrażenie nowej opery? Mimo że środki ówczesnej opery lwowskiej nie zezwalały na całkowite zadośćuczynienie dużym wymogom zwłaszcza w dziedzinie należytej oprawy i wystawy scenicznej, w pierwszym rzędzie wskutek szczupłego kompletu orkiestrowego, pozbawionego obsady prawie podstawowych instrumentów — nie było np. kwintetu smyczkowego, harfy, której partje zastępował I. Paderewski grą na fortepianie, i innych — i braku wyborowych solistów, jakich dzieło wymaga, przyjęcie opery było entuzjastyczne. Kompozytora zarzucono kwiatami i wieńcami. Sprawozdawcy muzyczni naogół rozpylali się w górnolotnych pochwałach. Operę uznano za najznakomitsze dzieło polskie, zdolne iść o lepsze ze wszystkim, co współczesna sztuka zagraniczna wydała. To niepospolite dzieło przewyższyło wszystkie dotychczasowe polskie opery, a przez wprowadzenie na scenę średniowiecznego rycerstwa i świata krzyżackiego mogło budzić zainteresowanie zagranicy. A więc w entuzjaźmie wieszczono mu zawędrowanie na sceny europejskie. Drugi akt olśniewał genialnym przebłyskiem; druga odsłona IV aktu pod względem muzycznym nie mieściła ani jednego chybnego efektu, a pieśń Aldony na tle chóru uważano za arcydzieło muzyczne. Takimi w ocenie szermowano terminami w skali najwyższej. W najbliższych dniach po premierze odbyło się we Lwowie na cześć kompozytora kilka czy kilkanaście przyjęć i bankietów, na których poeci w świeżo-łożonych wierszach wielbili geniusz twórcy. Wracającemu po laurach lwowskich do Krakowa kompozytorowi publika krakowska urządziła na dworcu owacyjne przyjęcie. I w Krakowie rozpoczęła się zda się niekończąca serja przyjęć i fetowań kompozytora. Żaden z poprzedników — mam wrażenie, że i następców Żeleńskiego w tym rodzaju twórczym nie doznał tylu i takich aktów uznania i hołdu. *Legenda Bałtyku* F. Nowowiejskiego wywołała wprawdzie ogromne zainteresowanie świata kulturalnego i podobne akty uznania, ale te wszystkie objawy nie dorównały w ilości i jakości tamtym.

Dziś po upływie pięćdziesięciu lat od próby scenicznej życia *Konrada* warto się zapytać, czy istotnie kompozytor zasłużył na tak wyjątkowe pochwały, i bezstronnie osądzić, czem była dla współczesnych ta opera, a czem jest dla nas. Libretto, do którego ukształtowania walcie sam się kompozytor przyczynił, nie posiadało walorów nadzwyczajnych; nie było, ściśle rzecz biorąc, dramatem, ale dzięki melodyjnemu wierszowi jedynie inscenizowanym poematem bez żywej akcji i nerwu drama-

tycznego, chociaż w tych czasach tego nie wymagano na miarę dzisiejszą, bez zawilszej intrygi miłosnej, do której ogromną wagę przykładano, bez odpowiedniego kwantum muzycznych elementów, co wszystko w konsekwencji ujemnie się musiało odbić na podkładzie muzycznym. Oryginalność muzyki czy formy muzycznej polegała na kompromisie nowoczesności z dawnością, postępu z tradycją. Duety, tercety, kwartety, ensemble, arje — to nieomylna oznaka nieodrżucenia całkowitego przez twórcę dawnych operowych form muzycznych: natomiast posługiwanie się orkiestrą do odtwarzania a często zastępowania akcji, sposób używania recytatywów i leitmotywów świadczą niezbicie, że kompozytor hołdował ideom Wagnera. Czy ten skomplikowany kompromis rozwiązał kompozytor doskonale? Nie; były to raczej zaczątki, wstęp do przetopienia różnorodnych założeń w harmonijną całość w swych kształtach skończoną, opartą o tchnienie oryginalniejsze inwencji. Zaciążył nad operą brak odpowiednio dobranych leitmotywów i odpowiedniego szafowania nimi, nadużywanie nowych zadań orkiestry do ilustracji akcji i do pewnego stopnia przyziemność natchnienia. Ale wszystkie braki zasłaniała współczesnym nowość ideowych założeń, próba przeistoczenia polskiej opery w dramat muzyczny, prawie doskonałe uzgodnienie muzyki z tekstem, wysoki poziom artystyczny kompozycji. Dzięki właśnie temu nowa opera Żeleńskiego była w polskim życiu muzycznym czemś nowem zupełnie, co

usprawiedliwiała ogólny zachwyt, co jej dawało wyjątkowe stanowisko w polskiej operowej twórczości. I dlatego słusznie, jako dzieło dużego talentu, unowocześniające polską operę, stawiano w bliższym sąsiedztwie oper Moniuszki jako dowód wybitnego postępu w tej dziedzinie twórczości. Te nowe ewolucyjnie pierwiastki, powodujące twórcę do przesunięcia się raptownie w dziedzinę niemelodyjności do pewnego stopnia, co w pierwszym rzędzie najłatwiej w tej operze było zauważalne, zastały pewną część premierowej publiki i także przeważną część miłośników muzycznych nieprzygotowaną na przyjęcie nowych idei muzycznych. Dlatego to opera ta nie miała wielkiej ilości przedstawień już we Lwowie. Nie spotkały nadzwyczajne sukcesy powodzenia opery i w Krakowie, gdzie w sezonie letnim wystawiła ją goszcząca Opera lwowska. Niewiele lepiej ustosunkowała się do opery późniejsza muzycznie doksztalcona publika, wznowienie jej w Krakowie w czasie uroczystości grunwaldzkich w 1910 r. było krótkotrwałe. Przedstawienia w Poznaniu (około 1922 r.) i o ile się nie mylę, później w Warszawie entuzjazmu nie wywołały. Dla historii polskiej opery stanowi *Konrad* duży krok naprzód w ewolucyjnym rozwoju. Widza dzisiejszego ani libretto nadzwyczajnie nie wzrusza, ani muzyka nań nie wywiera głębszego wrażenia; brak jej dramatyczności, melodyjności, brak tej wewnętrznej utajonej siły porywającej ludzi; więcej w niej dialektyki muzycznej niż serca.

Dyr. JULJUSZ ADAMSKI (Stryj)

PRZEMIANA WRAŻLIWOŚCI SŁUCHOWEJ.

Tkwimy w epoce powojennej, której cechą jest przewartościowanie wszystkich wartości, przewrót dotychczasowego światopoglądu, obalenie tradycyjnych form społecznych i politycznych, szukanie nowych prawd, nowych form, nowych ideałów. Zachwianie tradycji, kryzys ogólnoswiatowy we wszystkich dziedzinach: w polityce, handlu, gospodarstwie, szkolnictwie, wychowaniu, filozofii, literaturze i sztukach pięknych — obejmuje ludzkość całą jak jakaś zaraza. Kultura powojenna wykazuje nowe oblicze, nową strukturę duchową — pęd ku nowym formom, treściom i ideałom przenika poezję, sztuki plastyczne i muzykę. Z zawrotną szybkością, czy na aeroplanie, czy po przewodach prądu elektrycznego, czy wreszcie w myślach — pędzimy naprzód w nieznaną dal, szukając nowych dziedzin, terenów w wszechświecie, i owa gorączka niepokoju wewnętrznego staje się motorem głównym naszej działalności. Synonimem epoki dzisiejszej, to wyścig dążeń, pragnień i zmian! Ogół, związany zbyt silnie z przeszłością, nie może nadążyć, — nieświadomy nowych pierwiastków duchowych, nowych dróg, staje bezradny na przełomie epok, nie rozumie zmian, dokonujących się w oczach ludzkich, nie orientuje się w warunkach, wśród których żyje.

Nie inaczej dzieje się w dziedzinie muzyki, której istotą jest tak zwana: *Nowoczesność* — *nowa rzeczowość* — *atonalność* — *modernizm*, określany szeregiem ponętnych terminów — słowem *rewolucja*. — Naogół wyobrażamy sobie, że nasze rewolucyjne dążenia dotyczą form, struktury muzycznej, rytmu, melodyki, ale dopiero późniejsze pokolenia zrozumieją należycie naszą epokę jako *rewolucję słuchu*, polegającą na zmianie naszego pojęcia dźwięku. Biorąc udział w owym rozpędzie sił społecznych, wiemy o tych potężnych przemianach w sferze dźwiękowej tak mało, jak o ogromnych zmianach naszego tempa życiowego, spowodowanego mechanizacją pracy codziennej, automatyzacją impulsów życiowych i dynamicznej treści życia. Niemniej jednak każdy z nas swoim słuchem bierze udział w tym ogólnym ruchu przewrotowym, współdziała z nim. Inaczej mówiąc: Ucho nasze słyszy i inaczej i to inaczej w tak gwałtownej mierze, jak nigdy przedtem. Wszak życie dzisiejsze dostarcza nam takiego kompleksu polifonicznych dźwięków dla naszej analizy akustycznej, zgoła odmiennego i o wiele bogatszego, niż to było np. przed stu laty. Bezduśne dźwięki automatów, kontrapunkt maszyneryj fabrycznych, rytm kolei żelaznych, wrzaski

nieartykułowane aut, oszałamiający turkot silników samolotowych i t. p. — oto składniki życiowej muzyki, dawniej niesłyszanej. Wrażenia te akustyczne wprawdzie jako surowce nie oddziałują na naszą wrażliwość muzyczną — chociaż i to się zdarza w najnowszych utworach muzycznych — to jednak te nowe kompleksy dźwiękowe w tysiącrotnych transpozycjach i sublimacjach przenikają do krwi i nerwów współczesnego człowieka, do jego struktury duchowej. Temu olbrzymiemu kompleksowi dźwiękowemu dzisiejszego życia przeciwstawia się jeszcze potężniejszy refleks ich jako psychiczny przeciwważnik. Są to niezliczone drgania dźwiękowe naszych nerwów, które ucho nasze przejmując i reprodukuje. Odpowiednio do tego wzrosła nasza zdolność odbiorcza, zdolność słuchowa naszego ucha i głód oszołomionego ucha za psychicznym ujarzmieniem tego życia dźwiękowego, za formalnym refleksem, za analitycznym, podzielnym materiałem dźwiękowym, za uwolnieniem się od tego huczącego chaosu dźwiękowego naszego życia. Aby głód ten zaspokoić, nie wystarczą zmaterjalizowane dźwięki instrumentu, orkiestry, czy też głosu. Destylaty dźwiękowe, skróty wielkich przeżyć dźwiękowych, „mikroskopijne” zautomatyzowane dźwięki — wszystko to jest naszemu słuchowi pożądane. Powstały gramofony, automaty muzyczne, radiowe odbiorniki, rozwijające iluzjonistycznie muzykę, — które reprodukcją zdjęcia rentgenowe muzyki wraz z tysiącrotnie rozcieńczonym czarem dźwiękowym.

Sam materiał dźwiękowy nie jest dla nas czemś najistotniejszym, albowiem żądamy struktury dźwiękowej, snów dźwiękowych, jesteśmy w stanie najzuchwalsze sensacje przy tych skrótach odczuwać. Dźwięk przestaje być dla nas jako wrażenie zmysłowe czemś zmaterjalizowanym, lecz staje się dla nas coraz bardziej transcendentalny, nadzmysłowy, nasze pojęcia dźwiękowe coraz rozciągliwsze, — zdolność transpozycji, działanie na odległość, zdolność skrótów coraz większa. Dźwięk stał się elastyczny, ciągliwy! Równowaga materiału dźwiękowego została przez ucho zachwiana, stabilizacja zburzona, stan momentalny dzikiego chwiania się został określony jako „atonalność” — fałszywe wyrażenie i fałszywe pojęcie. Atonalność suponuje, że kiedyś istniała tonalność w muzyce, co nie odpowiada prawdzie.

Tonalność rzekoma nie została jednak zburzona wskutek zwycięstwa czy przewagi enharmoniki, lecz zaszła przemiana w naszej wrażliwości słuchowej: oto ucho nasze czuje się znużone i wyczerpane temperaturą naszej skali, durowo-molowym dualizmem i tonalną kadencją! Istotnie nigdy nie było żadnej tonalnej muzyki, istniała bowiem tylko tonalnie kadencjonowana muzyka tj. muzyka, biegnąca w kierunku basu, której pozorna tonalność na tem polegała, że się wyłącznie podporządkowywała dynamice basu. Owa tonalna muzyka, która długie wieki wraz z pojęciem temperatury trwała i upaść musiała, była re-

zultatem pewnej określonej estetyki dźwiękowej, która musiała ustąpić pod naciskiem innej, nowo się tworzącej.

To, co ucho ludzkie od 1650 r. do Beethovena uważało jako konsonans, a więc zespół mile brzmiących dźwięków — to było dźwiękiem, spoczywającym na pewnych matematyczno-fizycznie zakreślonych stosunkach, — dźwiękiem, którego melodyka (melos) i bas (tonus) również były utrzymane w pewnych ściśle określonych granicach. Wynikająca stąd muzyka była tworzywem materiału dźwiękowego, odpowiadającego sensualizmowi akustycznej żywotności i estetyce dźwiękowej danych epok. To bezprzykładne uproszczenie, symboliczne ograniczenie, zacieśnienie struktury dźwiękowej po roku 1650 napotkało duszę ludzką, wyczerpaną straszными wojnami i przewrotami między r. 1517 a 1650. Krwawy finał metafizycznej walki, wywołanej wystąpieniem Lutra a zakończonej po trzydziestu latach wyniszczeniem ludzkości Europy środkowej, wytworzył ustrój psychicznego przygnębienia u powojennej generacji, której potrzebą wewnętrzną stało się: ograniczenie materiału, ograniczenie i zacieśnienie stosunków, w formach w obrębie racjonalnych granic. Rozkwitem tego rozwoju stała się epoka: „klasyczna” — która jednak stała na krańcach olbrzymiej przepaści, jaką wiek XIX. miał do przebycia. Przepaść tę muzyka w swoim pochodzie rozwojowym już przebyła i to, co dzisiejsza muzyka wytworzyć usiłuje, podobne jest — chociaż na znacznie wyższym poziomie rozwojowym — do struktury dźwiękowej średniowiecza.

Okoliczność ta wyjaśnia nam ową zagadkową siłę, która w twórczości nowoczesnej z każdym dniem coraz silniej naszą duszę opanowuje. Średniowiecze cechuje nieskończone bogactwo dźwięków jako wpływ ekstazy religijnej, jako rezultat przeżyć nadzmysłowych. I my obecnie zmierzamy do owej nieskończoności dźwiękowej w muzyce, pragnąc wydobyć się z tej piekielnej samotności zautomatyzowanego świata, gdzie duch ludzki odczuwa dla siebie ciasnotę, i wyczarować ją w sferze metafizycznej. Potrzeba wewnętrzna prze do zrealizowania tych snów dźwiękowych średniowiecza, które kiedyś były rzeczywistością.

Biblioteka
Univ. Wrocław



EL PORTAL czysta w kwintach struna dla artystów

ALLIGATOR odporna na wilgoć struna jakościowa

GOLDSTÜCK precyzyjna stalowa E struna

EROIKA naciąg smyczkowy z jelitowych nitek.

Nie sprzedaje się prywatnym!

E. KÜNZEL & Co.

FABRYKA STRUN

Największe przedsiębiorstwo tej branży.

MARKNEUKIRCHEN 15.

Saksonja (Niemcy).

ELLA CZAJKOWSKA (Florencja)

ORGANISTA Z RONCOLE.

„Ten mały chłopak, to wasz syn, signor Verdi?” zapytał zamożny kupiec Antonio Barezzi właściciela małej winiarni w Roncole. Ojciec Verdi uklonił się nisko bogatemu kupcowi i rzekł: „Tak jest, Signor Barezzi”.

„Śpiewa już bardzo pięknie! Ile lat ma chłopaczek?” — „Było to 10. października 1813 r. kiedy Luiza urodziła dziecko — a więc ma on 7 lat”.

„Czy to możliwe, siedem lat i taki dobry śpiewak już z niego” dziwił się bogaty Barezzi. — Nie przeczuwał, że to skromne dziecko nucące wesołą piosenkę, krzątające się przy bufecie wyrośnie na największego muzyka Włoch i zostanie jego zięciem.

„Cieszę się, że Giuseppe wogóle żyje” — jął opowiadać ojciec. Ciekawość gościa rosła. „Musiał poważnie chorować?” zagadnął. „Broń Boże Signore! Ale kozacy, którzy w roku 1814 tak dziko się tu panoszyli, byłiby mi go o mało co nie zabili wraz z jego matką Luizą.” „To mi musicie opowiedzieć!”

„Wiecie zapewne Signore, jak to Bonaparte musiał uchodzić przed austriakami i rosjanami i dzika zgraja kozaków zalała kraj nasz niszcząc go, mordując i paląc.”

„Wiem, wiem ja o tem i mnie nie szczędzili, splądrowali cały mój magazyn w Busseto.” — „Posłuchajcie! Otóż pewnego pięknego dnia wpadli kozacy do naszej wioski, niszcząc wszystko co spotykali po drodze. Ale kupiec i właściciel winiarni Carlo Verdi...”

„Toż to wy we własnej osobie?” — zaśmiał się kupiec. — „Zgadliście! — Wprawdzie ze mnie przeciętny biedaczek, ale chytra głowa. Ukryłem więc żonę i dziecko, które miało zaledwie jeden rok — a sam uciekłem do lasu”

„Gdzieżeście to ukryli żonę i dziecko?”

„Tam, gdzie ich nikt nie szukał: W dzwonnicy kościoła. I to było dobrze. Inne kobiety, dzieci i starcy uciekli do kościoła, przykucnięci do ołtarza wierzyli, że to święte miejsce będzie ich obroną. Ale kozacy to bestje. Wtargnęli do kościoła, ograbili go, zabijając bez litości tych co szukali schronienia w tym świętym przybytku, a było tam około trzydzieści bezbronnych ludzi”.

„Och ta wojna” westchnął Barezzi, „i cóż chcecie zrobić z waszego chłopca?”

„Cóżby też? Obejmie po mnie kramik i winiarnię! Szkoda go, bo jest co prawda muzykalny! Niech się ino pokażą wędrowni muzykanci przed naszą osterją i rozpoczną grać, to chłopak godzinami by słuchał, a jak odejdą wygwizduje i śpiewa każdą melodię, którą muzykanci grali.

„Musicie zrobić z niego muzyka, Signore!” — „Na to mię nie stać, za biedny jestem! Gdybym mógł chociaż tyle uciulać, by mu kupić szpinet, żeby chłopak mógł się nauczyć grać. Ale nawet myśleć mi o tem nie wolno — bo to droga rzecz — taki instrument!”

„Hm, przypominam sobie właśnie, Signor Verdi, że ksiądz z Pontelagoscuro, do którego często zachodzę, chciał sprzedać stary szpinet, to byłoby coś dla was.”

„Pontelagoscuro?! To zbyt daleko! Jakby się tam dostać i jak przewieźć tak ciężki instrument do Roncole?”

„Ja was tam zawiozę, Signore! A jeśli kupicie szpinet, to go wam przywiozę na moim wozie aż pod dom. Przyszykujcie się do jazdy, i to zaraz, w nocy będziecie zpowrotem w domu”.

Niedługo po tej rozmowie — siedział Signor Verdi w powozie dzielnego kupca Barezzi. Z łatwością ubili targu i późną nocą wrócili do Roncole. Wprawdzie okazało się po ustawieniu szpinetu, że był to stary, kruchy grat, ale następnego dnia wysłał pocziwy kupiec Barezzi doskonałego rzemieślnika Stefana Cavaletti z Busseto do Roncole, który doprowadził szpinet do ładu, nie żądając nawet zapłaty. (Ten pierwszy instrument Verdi'ego znajduje się dziś w muzeum w Saint Agata, późniejszej posiadłości Verdi'ego. W szpincie tym znaleziono przylepioną kartkę o następującej treści: Ja, Stefan Cavaletti, odnowiłem mechanizm tego instrumentu, świeżo go oskórkowałem i dorobiłem też nowy pedał. Zrobiłem to zadarmo, gdyż poznałem niepospolity talent Verdi'ego i zamięłowanie do studjum muzyki na tymże instrumencie. Rok 1821).

Giuseppe Verdi, mały siedmioletni chłopaczek, był wówczas najszcześliwszym człowiekiem pod słońcem. Przyszła kolej na naukę i ćwiczenie. Maestro Baistrocchi, sędziwy organista z Roncole był nauczycielem Verdi'ego, ale tylko przez trzy lata, gdyż poznał, że go więcej niczego nauczyć nie może; Giuseppe umiał więcej niż on sam. Ojciec Verdi miał najlepsze zamiary względem chłopca, chętnie byłby go wysłał do Busseto, gdyby go tylko stać było na to. Skąd wziąć tyle pieniędzy? Wprawdzie znalazł się szewc, który chciał przyjąć Verdi'ego za 30 centów dziennej zapłaty, ale i tej małej kwoty ojciec Verdi'ego płacić nie mógł. Tu opatrzność przyszła im z pomocą. Stary organista Baistrocchi stał się tak chorowitym, że gmina musiała przyjąć zastępcę; maestro Baistrocchi wskazał na Verdi'ego, wówczas zaledwie jedenastoletniego chłopca. Ponieważ to zaś było dla gminy najtańszym sposobem pozyskania organisty, Verdi otrzymał posadę organisty w Roncole. W ten sposób mógł chłopaczek własnymi pieniędzmi pokryć część utrzymania u szewca w Busseto i uczęszczać do szkoły.

We wszystkie niedziele i święta maszerował mały Giuseppe z Busseto do Roncole, a był to szmat drogi, jadł szybko u matki gorącą „polentę” — dokładnie spełniał służbę w kościele — i wieczorem wracał do Busseto. Zdarzało się, że i w zwykły dzień nieraz trzeba było maszerować do Roncole z okazji

jakiegoś ślubu lub pogrzebu. W lecie było to dlań zabawką, w zimie zaś marsze takie były niebezpieczne, gdyż w Lombardji zawieje śnieżne nie należą wcale do rzadkości.

I nie chce się wprost wierzyć, że taka niepogoda zimową porą, byłaby w r. 1826 świat pozbawiła jednego z największych genjuszy. A było to tak: Z dziką zamiecią śnieżną zbliżała się wilja Bożego Narodzenia. Matka Verdi spoglądała z niepokojem na wzrastające z każdą chwilą masy śnieżne i rzekła do męża: „Tak się boję o naszego Bepp'a — musi przecież tu być o ósmej wieczorem”. „I ja się boję o niego, matko. Wiesz co zrobię, poproszę naszego sąsiada Morini, żeby mi pożyczył swego konia i wózek za barylękę Chianti i pojedę naszemu Beppi'e naprzeciw”. I tak się też stało. O trzeciej godzinie popołudniu było już ciemno, a śnieg sypał bezustannie. Zimny wiatr dał i budował ze śniegu wysokie mury — w jednym takim wale ugrzązł ojciec Verdi. Giuseppe pospieszył się tym razem, wiedząc o tem, że droga w taką zawieję jest ciężka i trwa podwójnie niż zwykle. Wymaszerował wcześniej z Busseto. Połowę drogi, jakie dwie godziny marszu odbył wcale nieźle. Skoro jednak musiał po kolana brodzić w mokrym, śniegu, marsz stawał się coraz nieznośniejszy i cięższy. Nastała zupełna ciemność, śnieg sypał bez przerwy z pędzących chmur. Zgłosił się też i głód. Trzeba było wspinać się na wały

śnieżne, przyczem grzązł Giuseppe w śniegu aż po plecy. Ogarnęło go wreszcie osłabienie tak potężne, że usnął tkwiąc w głębokim śniegu. Nie brakowało wiele a mały organista z Roncole byłby usnął na zawsze, przenosząc się w inny świat w noc Bożego Narodzenia 1826 roku, gdyby nie byli go znaleźli dwaj wieśniacy, odbywający tę samą drogę. Chłopak był nawpół zamarznięty. Wyciągnęli go ze śniegu, natarli silnymi dłońmi, posilili chlebem i winem i zabrali ze sobą.

Tak uszedł niechybnej śmierci. Wnet dotarli do miejsca, gdzie utkwiał ojciec Verdi. Wszyscy wsiedli na wóz i szczęśliwie odbyli dalszą drogę.

Długo i z niepokojem czekano w kościółku w Roncole na młodego organistę. Wybiła dziewiąta, dziesiąta. Nareszcie około północy przybył Giuseppe z ojcem, drząc na całym ciele i dzwoniąc zębami z zimna, gdy ujrzał kościół nic go powstrzymać nie mogło. Wszedł do kościoła i wnet zabrzmiał chorał Bożego Narodzenia uroczystej i piękniej niż kiedykolwiek.

Obraz znanego włoskiego malarza Morelli oddawia tę scenę. Wisi on w zamku w Saint Agata, późniejszym miejscu zamieszkania sławnego Verdi'ego. Rokrocznie przystrajał kompozytor obraz ten w noc Bożego Narodzenia różami i zanim wchodził do dużej sali, gdzie rozdawał podarunki liczным biedakom, stał długo przed tym obrazem, poświęcając swej ciężkiej młodości kilka chwil cichego wspomnienia.

HENRYK RELSKI³ (Paryż)

O STAREJ I NOWEJ MUZYCE.

Jak wiele zarzuca się nowej muzyce. Powiada się: iż nie posiada tradycji, jest bluffem lub konstrukcją, usuwa inwencję muzyczną, melodię, a przede wszystkim formę. Wszystkie te zarzuty, o ileby odpowiadały prawdzie, określałyby tylko w sposób dostateczny różnicę między starą, a nową muzyką. Zapomina się jednak zwykle przytem o jednej rzeczy: takie same zarzuty czyniono starej muzyce, gdy jeszcze była nową. Uważano Mozarta — za skomplikowanego, przeładowanego, za poszukiwacza dyssonansów. A co mówiono i pisano o dziewiętej symfonii Beethovena, a cóż dopiero o jego ostatnich kwartetach! Tak działo się zawsze, gdy pojawiały się nowe dźwięki, gdy wyłaniał się nowy styl.

A przecie nie wywołuje to żadnego sprzeciwu, że dzisiaj ubieramy się inaczej niż przed pięciuset laty, ponieważ nowy ten ubiór odpowiada nowym formom życiowym. Dla robotnika, który przez osiem godzin stoi przy maszynie, byłby kostjum z epoki renesansowej dziwolągą nie do pomyślenia. A dama w krynolinie naraziłaby się przynajmniej na śmieszność; a jakby potrafiła w takim kostjumie — powiedzmy — wsiąść do tramwaju?

Żaden współczesny nie wyszydził przedmiotu pieśni Schuberta: *Pocztą*. Natomiast wykpiwa się dzieło młodego szwajcarskiego kompozytora Honneggera: *Pacific 203*, zanim się je poznało, bo tre-

ścią jego jest maszyna pociągu pospiesznego. Mówimy tu jedynie o przedmiocie kompozycji, a nie porównujemy ani kompozycji ani kompozytorów. Schubert pisze pieśń o poczcie, nie jako o środku lokomocji, lecz jako o *posłańcu miłosnym*. Dzisiaj niema już dyliżansów. Zrozumiałem jest, że nowoczesny muzyk nie będzie przy najlepszej nawet woli w stanie wyobrazić sobie pociągu pospiesznego jako posłańca miłości, chociaż mógłby i tu zająć ten sam wypadek co przy *poczcie* Schuberta. Lecz nas fascynują raczej tempo, siła, a może i inne rzeczy, które odpowiadają duchowi naszego czasu. Można by się zapytać, dlaczego pociąg pospieszny nie miałby odpowiadać naturze indywiduum zorganizowanego odpowiednio do czasu?

Inny przykład: ulubionym lirycznym tematem był dawniej młyn. Komponowano niezliczoną ilość wierszy, które wyciągały wszelkie możliwe konsekwencje z młyna, z potoka młyńskiego, młynarza, córki młynarza i t. p. To nie przychodzi tak łatwo dzisiejszym kompozytorom. Rzadko można spotkać dziś jeszcze romantyczny młyn; i nie spoczywa się wygodnie nad potokiem pod tablicami reklamowymi. Dzisiaj młyn jest fabryką pełną szumu, tupotu i syku. Kompozytor ubiegłych czasów przeżywał młyn jako ozdobę przyrody, kochał go i jego mieszkańców, którzy żyli w sposób patriarchalny. Dzisiejszy

artysta musi wyciągnąć zupełnie inne konsekwencje wobec młyńskiego towarzystwa akcyjnego, jeżeli szczerze czuje i uczciwie myśli. Może być, że uważa setki ludzi, którzy muszą pracować, zobaczy nędzę i biedę. Nawet miłosne uczucia i ich wyraz inaczej brzmią na podwórzu fabrycznym niż na łonie natury. I będzie się miał na baczności i zawaha się, czy może zapytać dzisiejszy potok młyński — fabryczny kanał odpływowy — dokąd tak szybko płynie, jak to uczynił Schubert. Dzisiejszy kompozytor może najwyżej stworzyć *Odlewnię stali* jak to uczynił Mossolow.

Na współczesnego artystę działają zupełnie inne rzeczy, a zatem odczuwa on także całkiem inaczej. Gdy zaś inne uczucia się krystalizują, to ich wyraz i muzyczne ukształtowanie stają się również inne. A konsekwentnie zmienia się wraz z odmienną wolą wyrażania się artysty, także materiał, z którego on tworzy swoje nowe kształty. Ten przebieg i jego wyniki niektórzy nazywają *nowemi*, inni *modernistycznymi*. W rzeczywistości nie są one ani nowe, ani modernistyczne; jedynie tylko *inne*.

Fałszywie myśli, kto sądzi, że nowy artysta spogląda na swych muzycznych poprzedników bez szacunku i poważania. Nikt nie jest w stanie bardziej kochać mistrzów starej muzyki i nikt nie musi lepiej ich rozumieć, niż właśnie on. Ale to ukochanie i to zrozumienie nie śmie się stać nigdy filisterskiem, przez co rozumiemy odrzucanie wszystkiego, co zbacza od starej sztuki.

A dlaczego nikt nie musi jej lepiej rozumieć? Żaden istniejący kierunek nie zrywa nigdy absolutnie z dziełem poprzedników. Również w dziełach napiętnowanych jako *radykałne* znajdują się zawsze jeszcze cechy wspólne ze sztuką przeszłości. Nie tylko, że często używa się form starych, lecz również w poszczególnych drobnych nawet rysach wyczuć można związek z muzyką klasyczną i przedklasyczną. Z tego już można wywnioskować, że dzisiejszy artysta musi nabyć obszerne wykształcenie i dokładne zrozumienie dla dzieł swych poprzedników. Wcale jeszcze nie wystarczy tylko grać na jednym instrumencie i poznać mniej więcej sztukę przeszłości. By móc się swobodnie poruszać we wszystkich dziedzinach swej sztuki, musi on przeżyć sam na sobie cały rozwój muzyki.

Bez względu na to, że zewnętrzna szata sztuki podlega wielkim nawet zmianom, kryterja ważne dla dzieła sztuki zostają niezmienione. W gruncie rzeczy jest to całkiem obojętne, czy chodzi o mały wodny młyn czy o młyńskie towarzystwo akcyjne; — słuchacz ma tylko jedno ważne pytanie do rozstrzy-

gnięcia: czy kompozytor posiada pomysły muzyczne i czy jest w stanie nadać tym muzycznym pomysłom rzeczywisty kształt? Również całkiem obojętne jest, czy mamy do czynienia z trójdźwiękiem C-dur, czy też z jakimś nowym akordem. Rzeczą główną jest i będzie zawsze, czy artysta umiał rzeczywiście jak najdoskonalej wyrazić, co uczuciem swem chciałby wyrazić.

Dalszym bardzo lubianym zarzutem przeciw nowej muzyce są jej komplikacje. Jak często słyszy się słowa: nową muzykę trudno rozumieć! Gdzie jest powód tego? Większość słuchaczy wierzy już z góry, że łatwiej jest uchwycić i zrozumieć kwartet Beethovena niżeli np. utwór Strawińskiego. Dzieje się to następująco: słuchacz znajduje zawsze nawet w najbardziej skomplikowanym dziele klasyków takie miejsca, do których przyzwyczaiła go przez wieki muzyczna tradycja, i właśnie brak tych tradycyjnych zwrotów czyni nową muzykę dla słuchacza trudną do zrozumienia, chociażby ona była jak najbardziej prymitywną. Poza to wymaga on od każdego dzieła pewnego tradycyjnego brzmienia (nazywa on to *dźwięcznością*), a brak tego zadziwia go tak bardzo. Nigdzie nie jest tak silnem skostniałe trzymanie się tradycji jak w sztuce.

Tak więc rzeczywiście odgradza muzykę starą od nowej nie kompozytor, tylko słuchacz, bo chce on zawsze to samo słyszeć, wymaga on ciągle tych samych efektów, do których się przyzwyczaił. Gdyby tak kierowano się smakiem takich słuchaczy, wolno byłoby grać tylko to, co już niezliczone razy słyszeli, o ile możliwie w coraz gorszy sposób; a dotyczy to nie tylko wrażenia muzycznego, lecz i przedmiotu muzycznego. Smutne jest, lecz prawdziwe, że przeciętny słuchacz nie może oderwać się od *młyna*. Niema już *młyna*, ale on chce go ciągle na nowo słyszeć.

Wszystkim zaś, którzy kochają muzykę i słuchają, powiadamy: nie przychodźcie na koncert tylko jako stróże starych, ukochanych przyzwyczajzeń! Nie noście przy sobie probierzy piękności, które wam dyktują wartości, jakich w waszym sercu niema! Nie szukajcie w domu po podręcznikach czy coś *odpowiada* regułom, lub czy akord jakiś jest od setek lat *dozwolony*! Jeżeli zaś słyszycie jakiś dźwięk skomplikowany, to próbujcie go zrozumieć, a nie wymyślajcie jego twórcy! Nie sądźcie, że wszyscy nowi są rewolucjonistami lub niesmacznymi figlarzami! Chcą oni tylko uprawiać muzykę i nic poza to, podobnie jak to czynili wszyscy nasi mistrzowie, młodzi i starzy! Każdy w swoim czasie i w ramach swego czasu. Tu tkwi tajemnica nowej sztuki!

Otwartą, clęską raną „ORKIESTRY“ są zaległości w prenumeracie i niepunktualne wpłaty bieżących należności.

Wiemy, iż wielu to czyni — wcale nie ze złej woli — tylko z zapomnienia i pewnej bezwładności, ale jednak **podkopują** tem samem **być** czasopisma.

Komu „ORKIESTRA“ nie jest obojętna, kto chce, by ona nadal istniała i wychodziła, ten **dziś** — nie jutro — prześle wszystko co winien za prenumeratę ubiegłą i bieżącą.

REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

XIV.

(Ciąg dalszy).

§ 44. Swita orkiestralna.

W 17 wieku w Niemczech rozwija się swita orkiestralna z źródłem w tańcu, którego kształt już 1500 jest ustalony. Z reguły ten sam utwór pojawia się w pierw w powolnym takcie czterocwerciovym, drugi raz w szybkim trójdzielnym (w Niemczech *Reigen-Hupfau*, we Włoszech *Pavane-Gaillarda*). Do tej pary tańców pod koniec 16 wieku dochodzi jeszcze nowa para *allemande-courante*. Paweł *Peurl* wydaje pierwszy 1611 zbiory czterocwerciovych swit, przyczem pojedyncze tańce mają wspólne tematy. Po nim czyni to samo Jan Herman *Schein* (1617), Włoch *Biagio Marini* i Anglik Tomasz *Simpson*. Coraz bardziej swita oswobadza się z więzów rzeczywistego tańca, przekształcając się w instrumentalne utwory charakterystyczne. Już u Jana *Rosenmüllera* (1654) widoczna jest kontrapunktyczna stylizacja zbliżająca się do absolutnej muzyki koncertowej. Tu też zjawia się utwór wstępny według wzoru włoskiej *sinfonji*, które wkrótce ustępuje miejsca francuskiej uwerturze. Swity orkiestralne Zygmunta *Kussera* (1682), Grzegorza *Muffata* (1693—98), Jana Józefa *Fuxa* (1701) i Grzegorza Filipa *Telemanna* (1745) prowadzą do wykształcenia sztuki instrumentacyjnej i nowych form tanecznych.

§ 45. Początki sonaty skrzypcowej.

Włoski styl monodyczny przeobraził muzykę instrumentalną stwarzając rozwój, który prowadzi do formy sonaty. Do tego typu kompozycji zaliczamy *sonatę solową* (nie licząc *generalbasu*) i *trio sonatowe* (wraz z basem). Zresztą z biegiem czasu swita dostosowuje się często do sonaty, co objaśnia nazwa sonaty kameralnej (*sonata da camera*) w przeciwieństwie do czystej sonaty kościelnej (*sonata da chiesa*). Ostatecznie w związku z tym nowym ruchem wysuwają się na pierwszy plan *skrzypce*. Rozwinęły się jako młodsza linia poboczna z rodziny wiol i gamb z praprzypu średniowiecznej fiduli (*vielle*) i już przed 1600 znalazła w Antonim Amatem jednego z najdoskonalszych wytwórców. Początki sonaty skrzypcowej i tria (*Biagio Marini*, Jan Baptysta *Fontana*, Salomon *Rossi*) ważne są ze względu na styl, brak im jednak dążeń formalnych. Dopiero *Legrenzi*, który 1655—1693 napisał

siedem zbiorów sonat, wykazuje tendencję do formalnego zaokrąglenia. Kontynuują to Jan Baptysta *Vitali* (1676) i *Basani* (1680). Oni to wykształcają zasadę formalną z kontrastu części szybkich i powolnych. Najdoskonalej to czyni mistrz *Archangelo Corelli* (1653—1713). Jego forma jest czteroczęściowa: część powolna—szybka—powolna—szybka i ma zasadnicze znaczenie historyczno-rozwojowe. Cały szereg uczniów jego kontynuuje z początkiem 18 wieku jego dzieło (*Abaco*, *Geminani*, *Veracini*, *Pergolesi*, *Locatelli*). Sonatę solową udoskonala dalej *Tartini* i jego uczniowie (*Nardini*, *Pugnani*).

§ 46. Concerto grosso i koncert skrzypcowy.

Rozwój tria i sonaty nie wstrzymał rozwoju sonaty z biorowej. Tu powstają dwie zasadniczo różne formy, zależnie od tego czy przeciwstawiano orkiestrze (*concerto grosso*) chór solistów (*concertino*) czy tylko jednego solistę. W pierwszym wypadku powstaje t. zw. *concerto grosso*, w drugim koncert skrzypcowy. *Concerto grosso* systematycznie rozbudował *Corelli* i jego uczniowie. Natomiast wirtuozowski koncert solowy znalazł swego pierwszego realizatora w *Torellim* (1698), zaś udoskonalił go Antoni *Vivaldi*.

§ 47. Francuska muzyka instrumentalna.

Z opery wyrasta we Francji swita *operowa*, t. zn. zestawienie tańców jakiejś opery z poprzedzającą uwerturą z tego samego dzieła operowego. Uczynił to pierwszy *Lully*. W dalszym rozwoju zasada formy swity znajduje zastosowanie w muzyce klawesynowej. U *André de Chambonnières* († 1670) ten gatunek jest już całkowicie wykształcony o następstwie: *allemande*, *courante*, *sarabande* i *gigue*. Do jego uczniów i następców należą członkowie rodziny *Couperin*. Przedewszystkiem *Franciszek* (*le grand* — wielki), o którym możnaby powiedzieć iż był Chopinem 18 wieku. Dzieła jego to szczyt francuskiej swity fortepianowej. Jego sukcesorem był Jan Filip *Rameau*.

(C. d. n.)

RADY i WSKAZÓWKI.

Organizacja towarzystw i zespołów muzycznych.

W nowoczesnym państwie precyzyjny porządek jest osią funkcyjną. Związki i towarzystwa muzyczne dadzą się przyrównać do pewnego stopnia do małych państw. Wszędzie mamy lud i urzędy (zarządy i członkowie) i od rozsądnego urzędowania władz, od współpracy obywateli czynników zależy rozkwit towarzystwa. Każdy członek zarządu musi ciągle mieć na uwadze dobro całego towarzystwa, z drugiej strony niema miejsca na szczególnie interesy i dowolności któregośkolwiek bądź członka. Wszystkie funkcje muszą być spełnione bez tarć.

W zarządzie, wydziale i komisjach należy bezwzględnie przeprowadzić zasadę odpowiedzialnego podziału pracy według wskazówek ogólnych, nad wykonaniem których ma czuwać prezes towarzystwa. Kto nie może lub nie chce wykonać swego zadania z poświęceniem się, bez reszty, niech raczej nie daje się wybrać. W statutach lub w osobnym regulaminie powinny być ściśle określone poszczególne funkcje członków zarządu, a prezes powinien ściśle przestrzegać dotrzymania tych przepisów.

Urząd prezydenta jest bardzo ważny. Nie zawsze — raczej bardzo rzadko, najlepszy muzyk będzie najlepszym prezydentem. Urząd prezydenta wymaga wprawy w mowie i w piśmie, entuzjazmu dla swego zadania, poczucia obowiązku, znajomości ludzi, a przede wszystkim charakteru i uznania. Od zdolności prezesa zależy owocna i zgodna praca zarządu i towarzystwa. Wiceprezes nietylko zastępuje prezesa podczas jego nieobecności, lecz razem spełnia szereg funkcji wewnętrznych. Niemniej ważną funkcję spełnia kasjer. Zarządzanie majątkiem towarzystwa wymaga wielkiego zaufania. Pedantyczna dokładność i porządek w sprawach finansowych i w książkach jest podstawowym wymogiem, punktualność i prawdomówność są nieodzowne dla tego urzędu. Jego obowiązkiem jest oszczędność, ale nie fałszywie wykonana: wydatki uchwalone przez Zarząd zwłaszcza na naprawę instrumentów, prenumeratę czasopism, zakup nut i td. należy uskutecznić punktualnie bez wielokrotnych upomnień. Punktualności wymaga się również od sekretarza. Cała korespondencja musi być szybko i skrupulatnie załatwiona. Na zapytania i cyrkularze odpowiadać należy odwrotnie po porozumieniu się z prezesem. Nie rzuca gorszego światła na towarzystwa jak niesolidne i spóźnione załatwianie korespondencji. Dalej wymaga wiele skrupulatności i sumiennosci urząd bibliotekarza. Od jego pracy zależy

gładki przebieg prób, punktualne rozpoczęcie i dobry wynik koncertów. Musi on bacznie kontrolować nuty i instrumenty. Od dobrego funkcjonowania tych władz zależy prosperowanie towarzystwa i orkiestry.

CZY
W. PANU WIADOMO
ŻE DOSTARCZAM
NAJLEPSZYCH
SAKSOFONÓW I AKORDEONÓW
NAJNOWSZEJ KONSTRUKCJI
NA SPŁATY DO 10 MIESIĘCY
PO CENACH ZNIŻONYCH?



DLACZEGO

W. PAN NIE KORZYSTA
Z OKAZJI
NABYCIA INSTRUMENTÓW
NAJWYŻSZEGO GATUNKU
KTÓRE UŁATWIAJĄ
WYKONYWANIE TRUDNEGO
ZAWODU MUZYKA?

FABRYCZNA DOSTAWA
INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH
JOZEF NEGER
UL. SMOLKI 11. PRZEMYSŁ ŚWIĄTYKA POCZ. 51.

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

NAUKA HARMONJI.

XXIV.

(Ciąg dalszy).

3) Rozwiązanie *subdominantowe* t. zn. na akord leżący o kwartę poniżej $S+6$ (w przewrocie kwint-sekstowym). W tym wypadku septyma jest nutą wspólną, a dla odprężenia interwału septymy pryma

 $S+6 T$

akordu się wznosi. Można to też określić jako wznoszenie się seksty dodanej. W tem rozwiązaniu formą podstawową jest właściwie przewrót $\frac{6}{5}$.

lepsze rozwiązanie
dwóch ostatnich przykładów

Sprzeciwia się ono wprowadzie powyższej regule o wznoszeniu się prymy, jest jednak usprawiedliwione rozwiązując się wzorem nut opóźnionych.

Zastosowanie II^7 w kadencji jest bardzo dobre zamiast drugiej kadencji z Sp (po S), a więc

$T \mid S \mid II^7 \mid D_4^6 \mid \frac{5}{3} \mid 7$

Ćwiczyć wszystkie rozwiązania II^7 i kadencje na piśmie i instrumencie w licznych tonacjach durowych.

Rozwiązanie III^7 i VI^7 odbywa się w sposób analogiczny.

Dominantowe rozwiązanie Zwodnicze rozwiązanie Subdominantowe rozwiązanie

$III^7 Tp \quad VI^7 Sp \quad III^7 S \quad VI^7 nD \quad III^7 Sp^6 \quad VI^7 D^6$

Uzupełnić wszystkie pozycje i przewroty i ćwiczyć na piśmie i instrumencie.

(C. d. n.)

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice)
Dyr. Śląskiego Konserwatorium Muzycznego.

SOLFEŻ.

(Ciąg dalszy).

XXXIV.

Gama As-dur.

Półtony:

176.

177.

178. 

179. 

180. 

181. 

(C. d. n.)

POKŁOSIE PRASY.

ŚPIEW W WOJSKU.

W *Polsce Zbrojnej* czytamy bardzo interesujący artykuł pod powyższym tytułem. R. Leroch - Orlot ujął problem bardzo interesująco, pozwalamy sobie zapoznać z jego treścią naszych czytelników:

W grupie sił duchowych niemałe znaczenie odgrywa pieśń, stanowiąca bogate źródło wprost niewyczerpanych podniet moralnych.

Pieśń żołnierska wkracza podczas pokoju, a zwłaszcza wojny szeroką, olbrzymią gamą wewnętrznego swego działania w trud i znużenie żołnierskie, w zobojętnienie, lub w zwątpienie, wlewając w słabnące dusze akordy po-krzepienia i ożywczości, hartu i woli wytrwania do osta-tecznego zwycięstwa.

Rytm i melodia, treść i osnowa pieśni, czy muzyki stają się naturalnem dopełnieniem już to marszowego tempa ciągnących kolumn, już to oprawą beztrudną biwaku, czy wojennego znoju okopów.

Ażeby pieśń, muzyka i śpiewaczość mogły stać się wzorowemi instrumentami działania, koniecznem byłoby za-jąć się programowo odnośnem zagadnieniem ideowem, mo-ralnym, wychowawczem, oraz propagandowem.

Gdy mowa o samej pieśni stwierdzić należy, iż pow-szechnie kultywowana jest w szeregach żołnierskich za-równo historyczna pieśń powstańcza jak i pieśń legjonowa. Zmienione zaistnieniem niepodległości warunki naszego by-towania domagają się, by również w dziedzinie muzycznej dostawać ojczystą pieśń do nowych, aktualnych warunków, w celu uniknięcia widocznego nieraz anachronizmu w treści śpiewaczej, jeśli wrażenie pieśni wywołane nie ma ulegać wypaczaniu i zniekształcaniu.

Nowa pieśń żołnierska, mogąca odpowiadać upodo-baniom i mentalności żołnierskiej budzi się i powstaje przy wybitnym współudziale i poparciu ze strony Wojsk. Insty-tutu Naukowo-Oświatowego.

Ale obok pracy twórczej i kompozytorskiej podjąć należałoby wysiłki organizacyjne, w sensie przygotowania śpiewaczości wojska, w drodze należytego instruowania muzycznego oddziałów metodą kulturalno-rozrywkową.

Wchodziłaby tu przedewszystkiem w grę rola woj-skowych kapelmistrzów, których zasięg w dziedzinie mu-zyki nie powinien ograniczać się do roli spełnianej dotych-czas. Jest rzeczą konieczną, aby kapelmistrz objął pieczę i kierownictwo nad zorganizowaniem zespołowej pracy śpie-waczej własnego oddziału i poprowadził ją wedle okreśło-nego systemu i metody.

Szkoda, iż obok „Instrukcji o orkiestrach wojsk.” brak do tej pory przystępnie opracowanego, popularnego „Przewodnika dla wojskowych amatorskich chórów”, wska-zującego jak podejmować pracę, jakie stwarzać zespoły, w jakich rozmiarach i jakimi środkami, jednak od istnienia pewnego podręcznika nie zależy nigdy efekt pracy, byle takową należyście podjąć i rozwinąć.

Jeśli kapelmistrz wojskowy nie posiadałby kwalifika-cyj chórmistrza, powinien pozyskać do współudziału w pra-cy któregoś z muzyków chórmistrzów cywilnych i z nim współpracować wedle zgóry obranego kierunku, wiodącego do wytkniętego sobie szczytnego celu uśpiwnienia oddziału.

Naturalnem dążeniem każdego kierownika muzyczne-go na terenie odnośnego garnizonu powinno być uwzględ-nienie trzech grup organizacyjnych, uzależnionych od ich liczebności i poziomu intelektualnego, jako to: oddziałowej lub garnizonowej, oraz garnizonowej grupy oficerskiej.

Grupy szeregowców wytwarzałyby oddziałowe chóry jedno i dwugłosowe, grupy dalsze — chóry więcejgłosowe.

Wzajemna rywalizacja zespołów, budzenie śpiewaczej ambicji w drodze urządzania międzyoddziałowych konkur-sów i turniejów śpiewaczych, wpływałyby bezwątpienia na sięganie ku wyżynom artystycznym, uprawniając do mie-rzenia w przyszłości swych wartości z ogółem cywilnych organizacji śpiewaczych.

Ujęcie metody pracy w drodze ewentualnego opra-cowania i wydania „Przewodnika dla wojskowych amato-rskich chórów”, stanie się teoretycznem podłożem do wszczę-cia całej akcji podjętej szeroko i metodycznie, przy ujęciu tych licznych zagadnień, jakie dzięki danej pracy można i należałoby przeprowadzić wśród żołnierzy, dla wielkiego celu przyszłości.

Por. kplm. WŁADYSŁAW SADOWSKI (Krotoszyn)

SZKOŁA GRY ZESPOŁOWEJ.

(CIAĞ DALSZY)

Nr. 6.

Flut

Oboje I/II.

Klarnet Es

Klarnet B.I.

Klar. B.II/III

Fagoty I/II.

Kornet B.I.

Kornet B.II.

Trąbka B.I.

Trąbka B.II.

Alt Es I/II/III

Waltor. F.I/II

Walt.F. III/IV

Tenor B I/II.

Baryton

Puzony I/II.

Basy I/II.

Sposoby: a) i t. d.

b) i t. d.

ROZMAITOŚCI.

Wspomnienia o Sembrich-Kochańskiej.

Jak donoszą pisma polsko-amerykańskie, ś. p. Marcelina Sembrich-Kochańska zmarła skutkiem komplikacji rozedmy płuc z chorobą serca, na którą cierpiała w ostatnich latach. W marcu ub. r. stan wielkiej artystki pogorszył się. Znakomity pianista Zygmunt Stojowski opowiada, że odwiedziła ją wówczas jego żona, którą zmarła bardzo lubiła. Chora czuła się bardzo zmęczoną, pełną jednak nadziei wyzdrowienia i z ożywieniem rozmawiała o sztuce, żartowała i wypytywała się o swojego chrześniaka, najstarszego syna państwa Stojowskich, Alfreda.

W ostatnich dwu miesiącach nastąpiło w zdrowiu ś. p. Kochańskiej znaczne pogorszenie. Kiedy Stojowski wrócił z podróży koncertowej w południowej Ameryce i dowiedział się o jej groźnym stanie, pośpieszył niezwłocznie do jej mieszkania, gdzie go jednak już nie wpuszczono z powodu zbyt ciężkiego stanu chorej. Wkrótce do łóża umierającej zawezwano proboszcza, ks. Buranta. Zmarła w domu swego syna Marcela Wilhelma Stengela i jego żony. Byli to jej jedyni krewni w Ameryce. Zwłoki przewiezione będą do Drezna, gdzie spoczną w grobowcu rodzinnym obok zwłok męża.

„New York Times” poświęcił ś. p. Kochańskiej całą kolumnę, zaznaczając, że „śmierć ta stanowi niemal osobiste nieszczęście dla każdego miłośnika muzyki, gdyż w ciągu długich lat działalności ś. p. Sembrich wytworzyły się więzy uczuciowe pomiędzy śpiewaczką a słuchaczami, więzy inne, aniżeli te, które istnieją zazwyczaj między artystą a słuchaczami. Przyczyną tego był ten głęboki i szczery artystyzm, któremu się nikt nie mógł oprzeć. Śmierć usunęła jedną z ostatnich wielkich artystek z pośród gwałtownie rzadniejących szeregów, które tworzą potężny łańcuch, łączący nas ze wspaniałymi tradycjami przeszłości. Szczęśliwi są ci, którzy pamiętają ją z jej dni triumfów artystycznych, gdyż dni takie nieprędko wrócą”.

We wspomnieniach żalobnych polsko-amerykańskich pism przypomniano m. in. pamiętny dzień 6. lutego 1909 r. w którym Nowy Jork żegnał „ukochaną panią Metropolitan Opery”, swą madame Sembrich. Wystawiono wówczas akt z każdej opery, w której dawniej świeciła swe triumfy. Po przedstawieniu odbył się w hotelu „Astor” bankiet, na którym jednym z mówców był Paderewski. Obecni byli tam wówczas i Caruso, Damrosch, Farrar, Kneisel, Joseffy i inni sławni artyści, którzy w pewnej chwili usunęli orkiestrę, a kiedy Paderewski zasiadł do fortepianu, inni chwycili za opuszczone instrumenty i po chwili odezwała się ta osobiwa orkiestra ku czci wielkiej artystki.

Muzyka dla bezrobotnych...

W Anglii istnieją specjalne kluby, w których zbierają się bezrobotni. Ulubioną atrakcją tych zebrań są muzyczne popisy, toteż „rada muzyczna” uniwersytetu Walji postanowiła stworzyć dla okolic dotkniętych specjalnie silnem bezrobociem 180 orkiestr, szkół muzycznych i chórów.

W tym też celu rozdano bezrobotnym 66 gramofonów, 2200 płyt gramofonowych, blisko 800 partytur, blisko 2000 śpiewników, oraz 59 instrumentów muzycznych. W samem księstwie Walji stworzono 80 organizacji muzycznych, których członkami są bezrobotni.

Najstarsza harfa.

Kilka miesięcy temu wykopano w Ur, mieście stołecznem byłego państwa sumeryjskiego w południowej Babilonii harfę, która według orzeczenia znawców pochodzi z trzeciego tysiąclecia przed Narodzeniem Chrystusa i jest temsamem najstarszą harfą, jaką posiadamy. Instrument ten przewieziono do Londynu, gdzie po rekonstrukcji dokonanej przez fachowców, urządzono specjalną audycję w ścisłem kole zainteresowanych. Rezultat był wielkiem rozczarowaniem, bowiem 5000-letnia harfa umiżliwia wykonanie tylko bardzo prymitywnych dźwięków.

Jedyny utwór, grany przez Brahmsa, utrwalony na płycie.

Instytut Badania Tonów w Berlinie odnalazł jedyny nagrany przez Brahmsa walec Edisona, nagrany w 1889. Przez przeniesienie tego oryginalnego zdjęcia na płytę gramofonową uzyskano i udostępniono ten jedyny dokument dla potomności. Zdjęcia tego dokonał na walec oryginalny w Wiedniu przedstawiciel Edisona T. H. Wangemann podczas pierwszej podróży, który demonstrował cudowny wynalazek Edisona w Europie i robił zdjęcia wybitnych artystów dla firmy amerykańskiej. Utrwalony na płycie walec jest jedynym nagraniem Brahmsa. Ponieważ wcześniejsze walec prawie nie istnieją, przeto także pod względem technicznym przedstawia walec Brahmsa cenny nabytek Instytutu, który utrwała głos wybitnych osobistości w dziedzinie sztuki i nauki na płytach.

UŚMIECH „ORKIESTRY”.

Za drogo.

Znakomity kompozytor francuski Berlioz był obecny na premierze opery Cherubiniego p. t. „Ali Baba”.

Przy końcu pierwszego aktu powiedział, ziewając:

— Dwadzieścia franków za jedną oryginalną myśl!

W środku drugiego aktu ofiarowywał czterdzieści franków, pod koniec — osiemdziesiąt franków.

Na początku trzeciego aktu wstał i opuścił teatr.

— Muszę wyjść — oświadczył — nie jestem dostatecznie bogaty!

Pechowiec.

Podupadłe indywiduum przychodzi do bankiera po wsparcie, uskarżając się, że przez całe życie prześladowuje go jakiś pech.

— A czym się pan dotychczas trudnił?

— Byłem członkiem orkiestry.

— A na czym pan grał?

— Na klawecie.

— Doskonale, mam właśnie w domu klawet, to będę się mógł zaraz przekonać o prawdziwości słów pańskich.

— I cóż nie mówiłem panu, że zawsze mnie prześladowuje jakiś pech? Na moje nieszczęście musi pan akurat mieć w domu klawet.

Ruch muzyczny.

Warszawa.

Ubiegły miesiąc muzyczny obfitował w wydarzenia artystyczne wielkiej miary, przedewszystkiem jednak wyróżniał się wysokim poziomem produkcji kapelmistrzowskich.

Występ takiego mistrza batuty jak Herman Abendroth jest zawsze i wszędzie (choć nie dla wszystkich) pożądaniem zjawiskiem. W ziejącej pustką sali Filharmonji — sztuka narazie bezsilna jest wobec polityki — rozbrzmiewała „Eroica” Beethovena w nieskazitelną, wielką kreacji. Wspaniałe też było odtworzenie „Oświecimów” Karłowicza. W muzyce tej niema nic z niedostępnego dla obcokrajowca „ducha narodowego”, zaś olbrzymie możliwości kolorystyczne i ekspresyjne tego dzieła wyzyskane zostały przez Abendrotha w sposób arcy mistrzowski. Doskonale nasz pianista, Wiktor Łabuński, w wykonaniu koncertu Głazunowa stanął na wysokości swego zadania.

Następny „piątek symfoniczny” posiadał wielce mieszany, symfoniczno-solowo-oratoryjny charakter. W pierwszej części koncertu Mieczysław Mierzejewski dał nam czystą w stylu, prostą w środkach i żywą w wyrazie interpretację symfonji D-dur Haydna (rzadko granej a nad wyraz pięknej), zaś wyborny, wysokiej klasy skrzypek, Ryszard Odnohosoff (nowy koncertmistrz „Wiener Philharmoniker”), odegrał koncert A-dur Mozarta. W części drugiej powtórzona została pod dyr. Stanisława Kazury Moniuszkowska kantata „Milda”.

Tam gdzie chodzi „o wprowadzenie w świat” nowej polskiej kompozycji, posiada Warszawa swego tradycyjnego, niezawodnego „mistrza ceremonji”. Odkrywca Karłowicza i Szymanowskiego bynajmniej nie spoczywa na łatwych laurach, zaś pragnieniem każdego z naszych młodych twórców jest, aby utwór jego dostał się pod „rządy mocnej ręki” Fitelberga. Tym razem na koncercie, poświęconym z okazji imienin Pana Prezydenta muzyce polskiej, wykonał Fitelberg poraz pierwszy „Suite” Bolesława Woytowicza. W utworze tym bezsprzecznie utalentowany kompozytor (jak również pianista) ze zmiennym powodzeniem ekaperymentuje nad syntezą archaizmu, modernizmu i folkloru. Usłyszeliśmy ponadto I. koncert skrzypcowy Szymanowskiego, którego trudną partję solową w sposób uznania godny opanowała Colette Frantz, oraz warjacje orkiestrowe „Z życia narodu” Noskowskiego.

Kapelmistrz Jasza Horenstein cieszy się u nas wyjątkowem wprost powodzeniem. Nic dziwnego. Po pierwsze jest on dyrygentem z Bożej łaski. Powtórę w programach swych idzie on (przynajmniej w Warszawie) po linii znacznie mniejszego oporu niż np. wieczny bojownik-Fitelberg. Programy te wypełnia „żelazny” repertuar. Wszystkie kreacje Horensteina łączą w sobie jasną logikę muzycznego myślenia z porywającą siłą ekspresji. Solista koncertu, młody Amerykanin, Beveridge Webster jest jednym z najświetniejszych pianistów swego pokolenia. „Nowa rzeczowość” — w najlepszym tego słowa znaczeniu. Protest przeciw (dosłownemu jak i symbolicznemu) panowaniu „lwiej grzywy” w wirtuozostwie muzycznym.

Do sensacji tego sezonu należały dwie produkcje wokalne murzyńskiej śpiewaczki Marian Anderson oraz „króla śpiewaków radiowych” — Józefa Schmidta. Marian Anderson jest wprost zjawiskiem z nieprawdźliwego zdarzenia. Posiada przepiękny głos altowy oraz jasnowidzący instynkt muzyczny. Opanowawszy w zdumiewającym stopniu sztukę europejską (zarówno arję jak pieśń), zachowuje w swych piosenkach murzyńskich („negros spirituals”) dziedzinę, chyba po wieczne czasy dla białych niedostępną. Walory „króla” Schmidta znane są wszystkim radiosłuchaczom świata. Nadmienić należy, że w sali koncertowej śpiew jego traci nieco. Mikrofon idealnie wyrównywa jedyną słabą stronę tego pięknego głosu: brak siły roznośnej.

Z ciekawą i pożyteczną imprezą wystąpiło Towarzystwo Miłośników Dawnej Muzyki. Rozpoczęto pełny cykl kwartetów Beethovena, który wykonany będzie poraz pierwszy w Warszawie. Dotychczas odbyły się dwie audycje z udziałem „Kwartetu Polskiego” oraz „Kwartetu Konserwatorium”.

Opera Warszawska wystąpiła z premierą większej tym razem wagi. Wystawiono operę Verdiego „Don Carlos”. Styl tej opery stanowi wyraźną zapowiedź bezpośrednio po niej następującej „Aidy”, jest więc ona wstępem do ostatniego okresu twórczości Verdiego. Wielkie walory muzyczne i sceniczne tego dzieła uplastycznione zostały dzięki godnej najwyższego uznania pracy dyrygentkiej Adama Dołżyckiego oraz reżyserskiej Karola Bendy. W rolach głównych wystąpili pp. Wermińska, Szabrańska, Gołębiowski, Czaplicki i Wraga.

Adam Szpak.

Lwów.

Wielkim zdarzeniem był VI. Koncert symfoniczny Lwowskiej Filharmonii. Instytucja ta świetnie się rozwija i pracuje całkiem celowo na polu kultury muzycznej. Kilka takich sezonów i okaże się plon, powstanie szerszy krąg zainteresowanych istotnie duchowo muzyką, młodzi kompozytorowie będą mieli sposobność uczyć się na żywym dźwięku tworzyć nowe dzieła. Dlatego też dobrze się stało, iż wykonano fragment symfoniczny Adama Soltysa. Mogliśmy poznać tego wybornego muzyka, cenionego dyrygenta ze strony twórczej. Młodzieńcze to dzieło (op. 4) zapowiada się obiecująco. Inne op. 4. usłyszeliśmy: Schönberga „Verklärte Nacht” dzieło pełne duchowionej piękności, wzruszyło do głębi. Symfonia IV. Mahlera była odprężeniem przyjemnym. Ta, świetnie zrobiona, w wielu miejscach rzeczywiście piękna muzyka działa swą barwnością i kalejdoskopowo zmieniającymi się nastrojami. Marsz Prokofiewa porwał swą rytmiką i niespodziankami dynamicznymi.

Ponad wszystko należą się słowa nieograniczonego podziwu dla Jaszy Horensteina. Ogniem duszy wykrzesił interpretacje o niewiarygodnej wprost doskonałości. A cóż powiedzieć o tej orkiestrze, która potrafiła zrealizować te fantastyczne zamierzenia swego dyrygenta. Cywińska, która śpiewała solo w symfonii Mahlera, ma może jeden z najpiękniejszych dziś głosów w Polsce i umie nim operować.

≡|| KRONIKA. ||≡

Dział muzyczny w celu ułatwienia muzykologom ich badań oraz skoncentrowania dorobku polskiej kultury muzycznej i ważniejszych dzieł zagranicznych, otwarto w Warszawie, w gmachu Biblioteki Narodowej, przy ul. Krakowskie-Przedm. 32. Kierownictwo nowo zorganizowanego działu zwraca się z apelem do społeczeństwa, aby zechciało czynnie uczestniczyć w pomnażaniu skarbnicy kultury muzycznej przez nadsyłanie nut, książek o muzyce i t. p. Na życzenie ofiarodawcy nazwisko jego zostanie utrwalone na darze.

Kierownikiem działu muzycznego Biblioteki Narodowej mianowany został prof. Dr. Julian Puliowski, który jednocześnie objął pierwszą w Polsce katedrę muzykologii porównawczej w Państw. Konserwatorium Muzycznym.

Feliks Nowowiejski szambelanem Papieża. Jego Świątobliwość Papież Pius XI. w uznaniu dzieł muzycznych Feliksa Nowowiejskiego mianował go swym szambelanem. Aktu wręczenia pisma Stolicy Apostolskiej dokonał w dniu 3. lutego b. r., w swym pałacu, J. E. X. Kardynał Prymas dr. August Hlond, w obecności kilku osób ze świata muzycznego.

Feliksa Nowowiejskiego motet „Ave Maria” na 6-8 głosowy chór mieszany a cappella wyszedł z druku nakładem wydawcy oratorium „Quo Vadis?”, Alojzego Maiera, Fulda (Niemcy). Skład główny na Polskę w Księgarni św. Wojciecha w Poznaniu. Kompozycja przeznaczona dla wykonania liturgicznych i koncertowych.

Kierownictwo muzyczne Polskiego Radja pracuje obecnie nad zasadniczą przebudową muzycznego działu, tak ważnego w całej polityce programowej Radja. Usprawnowano przedewszystkiem działalność wielkiej orkiestry radiowej, która w tym roku podzielona będzie na dwie części. Spowoduje to nie tylko możliwość urządzania przed każdą audycją większej ilości prób, ale pozwoli na osiąganie innych efektów artystycznych, niż to było możliwe przy dotychczasowej organizacji. Od czasu do czasu w godzinach południowych umieszczane będą występy

zmniejszonej orkiestry radiowej, co dotychczas przeważnie było niemożliwe ze względu na przygotowywanie się orkiestry do audycji wieczornych. Równocześnie postanowiono zmniejszyć ilość recitali, które nie cieszą się sympatią słuchaczy. Zamiast nich Polskie Radio nadawać będzie audycje zespołowe, jak tria, sekstety, orkiestry mandolinistów, orkiestry dęte i t. d. Już obecnie takie zespoły zostały zorganizowane, program zaś ich opiera się o przyszły repertuar dobrych kompozytorów. Kierownictwo muzyczne radja postanowiło również zmniejszyć ilość audycji jazzowych.

NASI ZAGRANICĄ.

Według testamentu Marceliny Sembrich-Kochańskiej zmarła pozostawiła dość znaczny majątek, który zapisała częściowo rodzinie, a częściowo przyjaciołom i służbie. M. in. kompozytor Zygmunt Stojowski otrzymał 3 tys. dolarów.

Ignacy Paderewski, po wielu latach niechętnego stanowiska wobec wszelkich propozycji radiowych, zgodził się ostatnio dać koncert dla National Broadcasting Company. Zgodę swą jednak uzależnił Paderewski od trzech warunków, które towarzystwo przyjęło, mianowicie, że koncert dany będzie w sali, posiadającej wszelkie warunki sali koncertowej, dalej, że koncert trwać będzie nie krócej niż godzinę oraz że program koncertu ułożony będzie przez pianistę i nie będzie podlegał dyskusji.

Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu odbyło swe doroczne walne zebranie na którym zostali do zarządu powołani: Zygmunt Mycielski (prezes), A. Gradstein (wiceprezes), Wanda Piasecka (skarbnik) i J. Sulikowski (sekretarz).

* * *

Nieznany szkic operowy L. Beethovena p. t. „Ogień Westalek” odkrył wiedeński muzykolog R. Biberstein. Tekst napisał Schikaneder.

Państwową nagrodę muzyczną Czechosłowacji otrzymał w roku bieżącym znakomity kompozytor czeski Józef Suk, twórca wielu dzieł symfonicznych. Suk urodził się 4 stycznia 1874 r. i znany jest na całym świecie ze swej działalności artystycznej w znanym i sławnym ongiś kwartecie czeskim.

JUBILEUSZE I ROCZNICE.

Bolesław Wallek-Walewski znany muzyk, kompozytor i dyr. „Echa” krakowskiego obchodził w bieżącym miesiącu 30-lecie pracy kompozytorskiej. „Echo” zorganizowało z powyższej okazji koncert kompozytorski, którego program wypełniły utwory chóralne Walewskiego od roku 1934 począwszy. Koncert odbył się dnia 7. lutego w Krakowie.

Alfred Jendl pisze w I. K. C.:

W kompozytorstwie polskim Bolesław Wallek-Walewski zajmuje rodzajowo odrębne, a wielce zaszczytne miejsce. Powiedzmy przedewszystkiem, że w dziedzinie muzyki chóralnej, stanowisko Walewskiego jest przodownicze. Niema wśród naszych kompozytorów żadnego, któryby odznaczał się tak głęboką świetną, wszechstronną znajomością śpiewu chóralnego, jego techniki, dźwiękowości i zasięgu możliwości, jak ją posiada Walewski. Od młodocianych lat ujawniając talent muzyczny i wychowany w muzycznej atmosferze, ukończywszy odpowiednie studia, potem sam biorąc przez pewien czas udział w występach, jako solista i w zespołach, wreszcie przez długi szereg lat, jako dyrygent chóru i kierownik muzyczny przedstawień operowych — miał Walewski sposobność nie tylko rozwijać znakomicie swój wrodzony talent, ale też wchłoniąć w swój umysł w pierwszym rzędzie te pierwiastki, które stanowią rdzeń kompozytorskiej sztuki chóralnej i to właściwości, które warunkują zdobniczy przymiot utworów chóralnych, a równocześnie dzięki poważnemu wykształceniu w zakresie teorii muzyki, przeszczepić swą technikę twórczą, to nowatorstwo pomysłów w zakresie harmonizacji tonalnej, kolcrystyki dźwiękowej modulacyjnych pochodów i rytmicznej żywotności, jakie znamionują współczesną muzykę. Niezmiernie wrażliwy muzyczny talent Walewskiego ma nadto tę specyficzną, a bardzo korzystną cechę, że poznaje szczególnie łatwo a umiejętnie i gruntownie charakterystyczne właściwości tego, co zwiemy regionalnością muzyczną, a co składa się na typ czy góralskiej melodii, czy dziarskiego krakowiaka, czy śląskich śpiewów, chwytła te właściwości w lot i zatrzymuje w swym umyśle, przerabia swym kunsztem twórczym i podaje w pięknie stylizowanej, finezyjnie wykończonej formie chóralnego utworu.

Ale dominujące stanowisko Walewskiego w muzyce chóralnej polega nie tylko w twórczym mistrzostwie, bo także w chóralnej odtwórczości, w niepowtarzalnej zdolności kierowniczej w chórach.

Jego dwie opery, wystawione ongiś w Krakowie „Dola” i „Pomsta Jontkwa” (godne wznowienia choćby z uwagi, że w programie opery krakowskiej dzieła polskie zajmują zbyt skromne miejsce), a także fragmenty trzeciej opery „Legenda”, dają przekonujące świadectwo zdolności twórczej Walewskiego, wychodzącej poza ramy kompozytora chóralnego.

75 lat „Hrabiny”.

W roku bieżącym przypadł 75-letni jubileusz prapremjery opery Moniuszki „Hrabina”, wystawionej poraz pierwszy 7 lutego 1860 r., kiedy nareszcie dawno zapowiadana ta opera, ukazała się poraz pierwszy na scenie opery warszawskiej. Był to dla Moniuszki dzień piękny i wielki. Teatr był przepełniony widzami, a kompozytora przyjęto, gdy się tylko ukazał w orkiestrze, z prawdziwym zapalem rzęsiłymi oklaskami, tak, że „5 minut” musiał się jeszcze kłaniać przy pulpicie.

„Hrabina” napisana do libretta współtwórcy sławnego tekstu „Halki”, Włodzimierza Wolskiego, zawiera wielką ilość pięknych melodyjnych partyj. Do gustu publiczności przypadła najwięcej muzyka antraktaowa przed ostatnim aktem, i „polonez na cztery wiolonczele”.

„Hrabina”, jako opera komiczna różni się wielce od swej poprzedniczki „Halki”. Są tam też dwa nowe efekty: Divertissement baletowe w II. akcie i „aria włoska”, w której, zwalniając się od wpływów wagnerowskich, Moniuszko przedstawia się nam jako kompozytor klasycznego bel canto...

Jubileusz tuby basowej.

Nietylko państwa, związki, towarzystwa lub osoby pojedyncze mogą obchodzić jubileusze. Mogą je obchodzić również grupy instrumentów, bez których nie moglibyśmy sobie dziś wyobrazić orkiestry dętej.

Otóż taki jubileusz obchodzi tuba basowa. Sto lat mija 27. lutego od czasu, gdy kapelmistrz pruskiej gwardji Wilhelm Wieprecht wraz z fabrykantem Moritzem skonstruowali tubę basową i wprowadzili do orkiestry drugiego pułku pruskiej gwardji pieszej. Od tej chwili zaczęła się nowa epoka dla dętej orkiestry. Wieloletnie poszukiwania za instrumentem basowym o pięknym dźwięku i czystym stroju zostały dopiero zrealizowane przez tubę basową.

KONKURSY.

Międzynarodowy konkurs skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego w setną rocznicę urodzin znakomitego skrzypka-kompozytora odbędzie się w Warszawie, zorganizowany przez Wyższą Szkołę Muzyczną im. Fr. Szopena w Warszawie. Konkurs rozpocznie się w niedzielę 3 marca br., o godz. 11 w wielkiej sali Filharmonji. Do konkursu zgłosiło się zgórą 160 kandydatów, z których dopuszczono do konkursu 88, reprezentujących: Polskę, Węgry, Francję, Włochy, Danję, ZSRR., Hiszpanję, Portugalję, Czechosłowację, Niemcy, Szwecję, Bułgarię, Jugosławię, Stany Zjednoczone, Rumunię, Łotwę i Grecję oraz emigrację rosyjską z Paryża. W jury konkursowym zasiądą poza najwybitniejszymi skrzypkami-pedagogami polskimi czołowe osobistości zagranicznego świata muzycznego z dyr. Jenö Hubay, Arrigo Serato, prof. Wacławem Humlem, dyr. Svenem Kjellstroemem, Juluszem Boucherit, Jerzym Kulenkampffem, Fernandezem Arbos, prof. Piotrem Moellerem i Saszą Popoffem na czele. Przewodniczącą będzie dyr. Adam Wieniawski, wiceprzewodniczącymi jury będą pp.: Jenö Hubay i Wacław Kocharński, sekretarzem p. Irena Dubiska.

Konkurs na pieśni górnicze i hutnicze ogłasza z inicjatywy dyr. inż. Sagajły Kuratorjum finansowe Akademji górniczej w Krakowie. Celem konkursu jest stworzenie oryginalnych polskich pieśni górniczych i hutniczych, które zastąpiłyby dotychczas powszechnie używane pieśni o słowach i melodjach przeważnie obcych. Konkurs jest otwarty dla wszystkich pisarzy i muzyków polskich. Po rozstrzygnięciu części literackiej konkursu, nastąpi ogłoszenie części muzycznej konkursu, przyczem podany zostanie do wiadomości skład jury dla oceny tekstu muzycznego. — Kwota ogólna nagród na część literacką i muzyczną konkursu wynosi po 2.500 zł. Kwoty te zostaną podzielone na 10 nagród po 250 zł.

Konkursy II. Okręgu Związku Polskich Tow. Muzycznych w Vermelles (Francja).

27 stycznia b. r. odbył się VII doroczny Konkurs orkiestr II okręgu Związku Polskich Towarzystw w Vermelles (Francja).

W skład jury konkursu weszli pp. prof. Zygmunt Singer z Paryża i prof. Juliusz Leclercq, dyr. orkiestry St. Ame z Lievin. Udział wzięły następujące orkiestry: 1) „Harmonja” z Bully, (zespół orkiestry symfonicznej) pod batutą p. Kajczyka — w liczbie 15 osób z uwerturą p. t. „Moja królowa” — Emila Stzolca. 2) „Trio” z Lens (zespół dęty) z 8 osób pod bat. p. J. Najdka również z tą samą uwerturą. 3) „Echo z La Targette” z Angres (zespół dęty) z 14 osób pod batutą p. Fr. Iksala z uwerturą „Joanna d'Arc” — Z. Bajusa. 4) „Echo z La Targette” z Angres (zespół smyczkowo-ban-donistyczny) z 10 osób pod kierownictwem zast. dyr. p. H. Jaworskiego z uwerturą „Czar złota”. 5) „Harmonja” z Bully (zespół dęty), w ilości 18 osób, pod bat. p. Kajczyka z fantazją humorystyczną „Święto w Nanterre” — Fernanda Andrieu. 6) „Lira” z Auchy les Mines (zespół dętorznięty z bandonjami) z 14 osób pod kierownictwem p. Leona Perza z uwerturą z opery kom. „Lekka kawalerja” — Fr. Suppé. 7) Klub mandoli-

nistów „Zefira” z Loos en Gohelle (9 osób, w tem 2 kobiety) pod kierown. p. Wł. Wleklego z utworem „Mignonette” — J. Baumann.

Wyniki oceny popisów orkiestr kół powyższych były następujące: Koło Muz. „Lira” z Auchy (ork. symfoniczna) uzyskała 49 kropek, zdobywając puhar a z nim mistrzostwo w okręgu II-gim. Koło „Harmonja” z Bully (zespół symf.) uzyskało 36 kropek. Koło „Echo z La Targette” (zesp. symf.) 31 kropek. Koło „Harmonja” z Bully (zesp. instr. dętych) 37 i pół kropek. Koło „Echo z La Targette” Angres (zesp. dęty) 37 kropek. „Trio” Lens (zesp. dętych instr.) 23 kropek. Klub Mandolinistów „Zefira” z Loos en Gohelle 40 kropek.

Oprócz nagród ściśle konkursowych, wydano jako nagrodę obraz Kołu śpiewu „Cecylja” z Mazingarbe, za największą ilość wprowadzonych członków.

Klasyfikacja kół muzycznych na podstawie punktacji z ostatniego Konkursu związkowego.

Na podstawie osądu jury na ostatnim Konkursie związkowym klasyfikacja poszczególnych kół muzycznych w Związku Polskich Towarzystw Muzycznych we Francji przedstawia się następująco: Zespoły orkiestr dętych: Klasa I. 1) Koło Muz. „Kościszko” Lourches — 32 i pół kr. 2) Koło Muz. „Harmonja” Bully Grenay — 30 i pół kr. Klasa II. 1) Koło Muz. „Echo z La Targette” Angres 26 kr. 2) Koło Muz. „Dzwon Majowy” Escaudain — 26 kr. Klasa III. 1) Koło Muz. „Chopin” Calonne Lievin — 24 i pół kr.

Zespoły orkiestr symfonicznych. Klasa I. 1) Koło Muz. „Lira” Raimes Sabatier — 34 kr. 2) Koło Muz. „Harfa” Abscon — 33 3/4 kr. 3) Koło Muz. „Wesoly Tulacz” Bruay — 33 i pół kr. 4) Koło Muz. „Cecylja” Lens XII. — 31 kr. Klasa II. 1) Koło Muz. „Harmonja” Lievin — 30 kr. 2) Koło Muz. „Harfa” Fresnes — 30 kr.

Zespoły orkiestr mandolinistycznych. Klasa I. 1) Klub Mandol. „Leśna Róża” Quievrechain — 29 i pół kr. 2) Klub Mandol. „Zefira” Loos en Gohelle — 27 kr. 3) Klub Mandol. „Wieczór Majowy” Abscon — 27 kr.

Klasyfikacja orkiestr okręgowych. Klasa I. 1) Okr. I. Zespół instr. dętych — kropek 33. Klasa II. 1) Okr. III. Zespół instr. symfon. — kropek 32 i pół. 2) Okr. I. Zespół instr. symfon. — kropek 32.

NEKROLOGI.

Śp. Robert Joachim Poselt

znakomity skrzypek o światowej sławie zmarł w Białej w szpitalu miejskim w dniu 27. XII. 1934 r. Poselta podziwiała niegdyś cała kulturalna Europa, zachwycając się jego koncertami w Paryżu, Wiedniu, Berlinie, znany był też w szerokich kołach miłośników muzyki w Polsce. Pogrzeb tego znakomitego artysty, który niemal przyczynił się przed wojną do rozślawienia imienia Polski zagranicą, odbył się w Białej.

Śmiertelne szczątki artysty złożone zostały dnia 31 grudnia na wieczny spoczynek na cmentarzu katolickim w Leszczynach. Do grobu odprowadziło go grono przyjaciół z prof. Sitzmanem na czele. Cześć pamięci zmarłego!

WOLNE POSADY

Orkiestra Bataljonu K. O. P. „Skałat” przyjmie od zaraz rutynowanego skrzypka, uboczny instrument skrzydlówka I.

Zgłoszenia kierować do Kapelmistrza orkiestry K. O. P. „Skałat” p. SKAŁAT. (L. dz. 228).

Orkiestra Centralnej Szkoły Podof. K. O. P. Osowiec k. Grajewa poszukuje dobrego pianistę (akordeon) oraz dobrego skrzypka-solistę (kornet), na podof. kontraktowych.

Zgłoszenia kierować do Dowództwa Centr. Szkoły Podof. K. O. P. Osowiec k. Grajewa. (L. dz. 295).

Orkiestra 24 p. p. poszukuje na etat podof. zaw. lub nadterminowych:

dobrego kornecisty I. B. (solisty),
dobrego basisty I. Es, grającego na instrumencie pobocznym (skrzypce), oraz
3 chłopców już grających na instrumentach dętych, w charakterze elewów.

Zgłoszenia nadsyłać do Kapelmistrza 24 p. p. w Łucku. (L. dz. 317).

POSAD POSZUKUJA

Plut. zaw. rutynowany tenorzysta i wiolista (poboczny instrument fortepian i akordeon) przeniesie się natychmiast do ork. K. O. P. lub ork. piechoty Kongresówki.

Zgłoszenia: Administracja „ORKIESTRY” pod „Cz”. (L. dz. 254).

CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XXXVIII.

Partytura — systematyczne zestawienie wszystkich wokalnych i instrumentalnych głosów jakiegoś utworu pionowo (jeden nad drugim). Porządek nie jest dowolny, tylko wytworzył się w praktyce tak, iż łatwo uchwycić całość jednym rzutem oka. Dzisiaj używa się następującego porządku:

najwyżej: instrumenty drewniane,
w środku: instrumenty dęte metalowe; perkusja,
najniżej: instrumenty smyczkowe.

Porządek w obrębie każdej grupy jest również ustalony. W grupie instrumentów dętych drewnianych przedstawia się następująco:

(mały flet),
wielkie flety,
oboje,
(rozek angielski),
klarnety,
(klarnet basowy),
fagoty,
(kontrafagot).

W grupie dętych metalowych piszemy waltornie najwyżej, gdyż uzupełniają się najczęściej z fagotami, perkusja przychodzi zaraz u dołu:

waltornie,
trąby,
puzony,
(tuby),
kotły,
(triangel, talerze, tamtam),
(mały i wielki bęben).

Głosy wokalne pisze się w obrębie sekcji smyczkowej:

pierwsze } skrzypce,
drugie }
altówki

wokalne głosy solowe { sopran
alt
tenor
bas

chór (podobnie ugrupowany jak głosy solowe),
wolonczele,
kontrabasy.

Organy notujemy poniżej kontrabasu. Harfę wsuwa się zwykle między perkusję a smyczkowe.

Pas (czyt. pa) krok (przy tańcu i marszu).

Pasaż — figura zbudowana na jednym motywie o szybkim tempie. w dwóch formach jako akordowy lub gamowy pasaż, najczęściej mieszany.

Pasja — półdramatyczne muzyczne ujęcie pasji wywodzi się wprost z liturgii, która przepisuje na wielki tydzień odczytanie pasji według Ewangelii (w Niedzielę palmową według św. Mateusza, w wielki Wtorek według św. Łukasza, w wielki Piątek według św. Jana). Pierwotnie czytał diakon Ewangelię w tonie lekcyjnym (*Pasja chorałowa*). W XIV w. czyta już Ewangelię trzech śpiewaków. W dalszym rozwoju spotykamy *pasję motetową*; jest to pierwszy rodzaj wielogłosowego ujęcia pasji; cały tekst jest ujęty chórowo a cappella. Zjednoczenie obydwóch najstarszych form (*pasja kompromisowa*) wprowadza solistów dla przemówień osób pojedynczych, zaś chór śpiewa zbiorowe. *Pasja niemiecka* protestancka zachowuje początkowo recytacje chorałowe, wprowadzając tylko tekst niemiecki w tłumaczeniu Lutera. Z czasem zjawiają się elementy nieliturgiczne. Henryk Schütz usuwa recytatywy chorałowe zastępując go swobodnym (operowym), zaś Sebastiani (1661) wprowadza chorał protestancki. J. S. Bach wraca do tekstu liturgicznego, tylko dla niektórych chórów i aryj posługując się tekstami poetyckimi. Jego pasje są właściwie wielkimi oratoriami.

Passacaglia (pasakalja) jest podobnie jak chaconna i folja utworem o charakterze tanecznym w powolnym takcie trzyczęściowym z stałym basem w formie warjacyjnej. Od rzeczywistego tańca różni się wielkimi rozmiarami. Słynną jest pasakalja Bacha na organy w c-moll.

Passamezzo stary, włoski taniec w takcie parzystym.

Passepied (paspie) staro-francuski taniec w takcie trójdzielnym, o pogodnym ruchu.

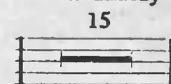
Pastorale — utwór pasterski t. zn. idylla, scena wiejska.

Patético, pathétique — patetyczny, namiętny, o ostrych rytmach i silnych akcentach.

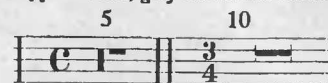
Pauza — jest to czasowe milczenie pojedynczych lub wszystkich głosów utworów. Oto formy naszych pauz:



Pauzy na większą ilość taktów znaczą się cyframi nad belką:



jednakowoż musi się je dzielić, gdy zachodzi zmiana taktu lub tempa:



Estetyczne znaczenie pauzy zależy od jej stanowiska w takcie. Pauza w miejscu tonu oznaczającego punkt ciężkości wywiera silniejsze wrażenie, niż pauza w miejsce skróconego tonu kończącego frazę na słabej części taktu.

Pawane (*padowane, paduana*) stary taniec ponoś pochodzenia włoskiego (z miasta Padwa) w takcie prostym, poważny. Cieszył się w Europie wielką popularnością, odpowiada naszemu uroczystemu marszowi:

Pawana z 1571.



Pedagogja muzyczna jest działem pedagogii ogólnej; musi jednak liczyć się jeszcze z ważnym czynnikiem muzykalności i szczególnego uzdolnienia; dlatego indywidualne traktowanie jest tu warunkiem podstawowym i dlatego też nauka prywatna, odgrywa tu tak wielką rolę.

Pedał 1) u organów klawiatura przeznaczona dla nóg 2) kombinacyjny pedał pozwala na jednocześnie rozmaitych rejestrów organowych, 3) u fortepianu dźwignie, z których prawy usuwa tłumiki ze strun, co umożliwia ich dalsze drganie, jakoteż współbrzmienie innych strun o pokrewnej wysokości; lewy pedał przesuwają klawiaturę wraz z mechaniką, tak iż młotek nie uderza w trzy struny, tylko w jedną, zmienia to dynamikę i barwę, 4) u harfy (p. t.) siedem dźwigni, które skracają strunę i tem samem podwyższają strój.

Pedałowa nuta (po niemiecku *Orgelpunkt*) jest ton wytrzymany przez dłuższy czas w basie, ponad którym zmieniają się akordy, zwykle na kwincie pod koniec utworu.

Pękiel Bartłomiej († 1670 w Krakowie) wybitny polski kompozytor kościelny; do około 1657 kapelmistrzem nadwornym w Warszawie, później przy Katedrze krakowskiej. Z dzieł jego zachowały się w rękopisie: mszy, motety, kantaty, koncerty, pieśni z tekstem łacińskim, jakoteż 40 utworów na lutnię. Jako kompozytor kościelny przynależy głównie do szkoły rzymsko-weneckiej.

Pepusch Jan Krzysztof — twórca angielskiej opery *Żebra-czej* (1723).

Pergolesi Giovanni Battista (1710—1736) jeden z najgenialniejszych kompozytorów szkoły neapolitańskiej. Mimo krótkiego życia (26 lat) napisał wielką ilość oper i oratoriów. 1733 pisze swe najsławniejsze dzieło *La serva padrona*, które staje się wzorem dla włoskiej opery buffo i francuskiej opery komicznej. Jego ostatnie dzieło do *Stabat mater* na sopran i alt, orkiestrę smyczkową i organy, pełne ekspresji i o wysokiej wartości.

Peri Jacopo (1561—1633) jeden z twórców nowej sztuki na przełomie 16 i 17 wieku. Komponował opery *Dafne* i *Eurydyka*.

Perkusja — rozpadła się na instrumenty strojne i podające tylko rytm. Do pierwszych należą: kotły, dzwonki, ksylofon; do drugich: bębny, tamtam, dzele (talerze), triangel, kastanjety.

Perosi Lorenzo (* 1872) ksiądz i kompozytor, dyrygent kapeli sykstyńskiej, twórca 25 mszy i kilku oratoriów.

Perpetuum mobile — nazwa utworów, które od początku do końca bieżą w tych samych krótkich i szybkich wartościach rytmicznych (Weber op. 24, Mendelssohn op. 19, Paganini op. 11. i t. d.).

Pesante — potężnie, z zacięciem patetycznym.

Petri Egon (*1881) jeden z najwybitniejszych dziś pianistów. **dei Petrucci** (truczci) (1466—1539) udoskonalił druk nut czcionkami metalowymi, wydał bardzo wiele pięknych i wzorowych druków nutowych.

pf p. p.

Pfitzner Hans (*1869) niemiecki kompozytor (opera *Pa-lestrina*).
(C. d. n.)