

# ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

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

Redaktor naczelny:

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER

Lwów, ul. Mochnackiego 29.

TELEFON 80-71

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się.

Warunki prenumeraty  
w przedpłacie:

kwartalnie z przesyłką 2:50 Zł.

półrocznie z " 5— "

rocznie z " 10— "

Adres Redakcji i Administracji:

PRZEMYŚL, ul. Smolki 11.

Tel. 1539.

Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200.

Przedruk lub tłumaczenie artykułów wzbronione.

Mjr. dypl. ZYGMUNT ANDRZEJOWSKI (Grodno)

## ODRODZENIE WOJENNEJ PIEŚNI POLSKIEJ.

*Kulturę polską ożywiły pieśni żołnierskie, wycisnęły i wyciskają tyle obcych nabytków, przejętych przez polskich żołnierzy z armii obcych.*

*Jeżeli pieśń ma jakieś znaczenie, jeżeli to co jest piękne, co odpowiada głębokiej potrzebie duszy ma jakiś wpływ — to pieśń żołnierska jest tem wielkiem trwałem ogniwem, które zapewnia życie Legionom, dopóki istnieje żołnierz polski.*

Józef Piłsudski 1923.

Od zarania dziejów naszych śpiewał nasz żołnierz, a pieśń jego była w kraju bardzo popularną. Śpiewali wojowie w kolczugach, potem rycerze w stalowe hełmy i pancerze przyodziani, śpiewał chłopiec walczący toporem, oszczepem i procą pod Grunwaldem, później husarja i towarzysze z pod lekkiego znaku za wielkich hetmanów i rycerskich królów XVI i XVII stuleci, chorągwie Chmielewskiego, Lisowczycy, śpiewali dziadowie nasi w 1831 roku i ojcowie w 1863.

Pieśń zawsze była wyrazicielką nastrojów braci żołnierskiej, a po ukończonych bitwach opowiadała stugębną famą, z ust do ust, o tem, co zaszło i na przestrzeni nieraz całych stuleci była żywą, niepisaną kroniką wypadków.

Trudno nawet wypowiedzieć, jak dalece pieśń zrosła się z dołą i niedołą żołnierza, jak bardzo wpływała na powodzenie walczących, podnosząc ich ducha, jak wreszcie ostrą satyrą i ironją, a nawet nienawiścią biczowała wrogów lub zdrajców. Znajdujemy o tem wzmianki u naszych kronikarzy, a zwłaszcza u Długosza, \*) u pisarzy wojskowych i politycznych, \*\*) a nawet w pismach i książkach naszych nieprzyjaciół. \*\*\*) Lecz najlepiej mówią o tem same pieśni.

Do naszych czasów pieśni tych w całości dochowało się niewiele i tylko z poważnej ilości



JÓZEF PIŁSUDSKI  
Pierwszy Marszałek Polski

tytułów, urywków muzycznych, zniekształconych odpisów, często na skrawkach pergaminu lub papieru, któremi okładki starych ksiąg kościelnych oklejano, — możemy sądzić o dawnym bogactwie w tej dziedzinie.

Późniejsze zaniedbania, specjalnie zaś wieku XVIII-go, a przede wszystkim brak przedruków i odpisów i wreszcie wstrząsy polityczne, po których wojsko polskie istnieć przestało — były przyczyną, iż prawie zapomnieliśmy starych pieśni, a nowych nie miał kto tworzyć, bo wojska już nie było. Nie walczył żołnierz w obronie Ojczyzny, nie zwyciężał, nie przymierał jak dawniej „z głodu czasem, wędrując borem lasem”, nie śpiewały dziady o zwycięstwach — nie było rycerzy!

I oto przychodzi rok 1914. Wyrusza pierwsza kadrowa, a potem pułk za pułkiem — na wojnę o Polskę.

\*) Podaje szczegółowo gdzie, kiedy i przy jakich okolicznościach śpiewano przed bitwami „Bogurodzicę”.

\*\*) Sobieski, Dębolski, Bielski, Grabowski.

\*\*\*) Puzyrewskij.

Dziwne wieści docierają od Krakowa pod Kijów i Wilno: — że jest wojsko polskie, że jest Wódz! I o dziwo: — niemal razem z pierwszą wieścią dociera pieśń stamtąd, cudem chyba przez kordony i front przewieziona, bo oto już na wiosnę 1915 roku śpiewa młodzież nasza w Kijowie pierwsze pieśni legjonowe!

Te pieśni były agitatorami i pomocnikami nielicznych ideowców w walce z biernym ogółem społeczeństwa o wojsko polskie.

Te pieśni poprzez kordony połączyły nas duchowo.

Tak więc z odrodzeniem wojska polskiego odrodziła się nasza pieśń wojenna, a zaraz potem nastąpiły pierwsze próby nawiązania do przerwanej tradycji rycerskiej, uwieńczone dziś takim powodzeniem.

Jest godnem uwagi, iż większość pieśni legjonowych natchnienie muzyczne czerpie z przebogatej skarbnicy ludowej, daje swojskie melodie.

Rodzime melodje sprawiły, że pieśni te szybko spopularyzowały się w całym kraju, wchodząc do żelaznego repertuaru wojska i młodzieży szkolnej, że dotarły pod wiejskie strzechy i do zamożnych domów.

Ani powojenny zalew szlagierów z pod znaku muzy podkasanej, ani fabrykowane w niesłychanej ilości przez muzyków minorum gentium tanga i foxtrotty, rozgłaszane dzień w dzień przez naszych siedem radiostacji, ani import zagraniczny w tej dziedzinie — nie wyrugowały pieśni ludowo-żołnierskiej, ani nie zaćmiły jej piękna.

I śpiewają chłopcy nadal rzewną piosenkę o Jasieńku, co z wojenki do dziewczyny nie powraca, choć ona mu obiecuje dać róży najpiękniejszy kwiat, i o legunie spryciarzu, co to sześć kogutów i siedem kur wyfasował, i o wojence — pani, co to na nią maszerują chłopcy malowani, i o Belinie, i o rozmarynie, i o kadrowej i tyle, tyle pięknych pieśni rzewnych i wesołych, poważnych i dowcipnych, że samo wyliczanie tytułów zajęło by dużo miejsca.

Ale ponad wszystkiem góruje w pieśni postać Komendanta, o którym brać żołnierska najwięcej śpiewać lubi.

Jest w tych o Nim pieśniach tyle męskości w słowach i tyle piękna w melodji, że doprawdy tylko człowiek bardzo niewrażliwy może pozostać obojętnym.

— Warczą karabiny i dzwonią pałasze,

To Piłsudski wyszedł w pole, a z Nim chłopce nasze!

Czy można to krócej i barwniej opowiedzieć?...

O Wodzu miłym chętnie brać legjonowa śpiewała, wierząc w Niego i w Polskę, wierząc w ostateczne zwycięstwo dobrej sprawy.

— Gdy staniesz w Warszawie, w tym królewskim grodzie,

To polecą na rozprawę — co jest sił w Narodzie!

I poleciało, i zwyciężyli!

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków)

## KRAKOWIACY I GÓRALE NA SCENIE WIEDENSKIEJ.

(W 150-tą rocznicę urodzin Karola Kurpińskiego).

Najsmutniejsze czasy dla teatru krakowskiego nastąpiły wtedy, gdy po wypadkach politycznych r. 1846 Austriacy zajęli Wolne Miasto Kraków i zniszczywszy jego autonomję, wcielili Republikę Krakowską do monarchji austriackiej. Wszelkie życie Krakowa zamarło. Miary nieszczęść dopełnił pamiętny pożar miasta dnia 18. lipca 1850 r. Kraków wyludnił się i zubożał. Publiczność nie chodziła do teatru nie tylko dlatego bo „niesłychana przedtem drożyzna w mieście każe sobie odmawiać przyjemności takich, jakich teatr nastrocza”, ale także i dlatego, bo uważano pożar za karę bożą i rozwinięto żywą agitację przeciw teatrowi jako miejscu zgorszenia i zepsucia!

A dyrekcja teatru robiła co mogła „dla zwabienia ciekawych. Do przedstawień scenicznych przyłączała zwykle to jakiego podróżnego śpiewaka lub koncertystę, to zręcznego kuglarza, to cienie chińskie i fantasmagorję. Wszystko nadarmo; mało kto przychodził do teatru” — tak czytamy w sprawozdaniu z przedstawienia „Mazepy” w r. 1851.

Rząd austriacki podciął byt polskiego teatru, sprowadziwszy do Krakowa r. 1853 niemiecką operę, która z początku spotkała się z bojkotem publiczności polskiej, lecz zyskawszy poparcie licznych rodzin niemieckich stała się groźną konkurentką teatru polskiego. Kierownikiem przedstawień operowych niemieckich był Karol Gaudelius, niewyczerpany w pomysłach: dla atrakcji sprowadzał pierwszorzędne siły operowe, tancerzy i baletnice. Dyrektorem polskiego teatru był Juljusz Pfeiffer, czyniący wprost heroiczne wysiłki, by utrzymać scenę polską. Dwukrotnie już był Pfeiffer kierownikiem teatru krakowskiego, bo w r. 1830 do 1839, a drugi raz od r. 1843 do 1848. Po raz trzeci objął dyrekturę wspólnie z Gaudeliusem.

Teatr niemiecki pobierał od rządu stałą dotację i zagarniał ją wyłącznie dla siebie; Pfeiffer zaś nie otrzymywał żadnej subwencji! Nadto teatr polski grał tylko przez dwa dni w tygodniu. By w takich warunkach wytrwać, na to trzeba było fanatycznego



przywiązania do teatru i najwyższego patriotyzmu. Pfeiffer pojmował swoje zadanie jako wielkie posłannictwo narodowe.

W pięćdziesiątą rocznicę otwarcia teatru polskiego w Krakowie, na pamiątkę tego, że w r. 1805 „antreprenier” Jacek Kluszewski otrzymał od rządu austriackiego pozwolenie na „jeden spektakl polski” w niemieckim teatrze krakowskim, w tę rocznicę wystawił Pfeiffer operę K. Kurpińskiego i J. N. Kamińskiego „Krakowiacy i Górale” z wielkim przepychem, z żywymi obrazami i wierszami okolicznościowymi na cześć twórców polskiej sceny, t. j. Jacka Kluszewskiego, Wojc. Bogusławskiego i J. N. Kamińskiego. Reprezentacja ta, dana w „C. K. uprzywil. Teatrze polskim” miała znaczenie manifestacyjne dla społeczeństwa krakowskiego.

### W „Theater an der Wien”.

Niezwykle staranne opracowanie „Krakowiaków i Górali” poddało Pfeifferowi myśl, by tę „operę narodową”, budzącą podziw publiczności krakowskiej, zarówno polskiej i niemieckiej, pokazać Wiedniowi. Wybrawszy więc kilka najlepszych rzeczy swego repertuaru, wyjechał Pfeiffer z doskonałym zespołem aktorskim w gościnę do Wiednia z końcem maja 1856 r. Przedstawienia odbywać się miały w popularnym teatrze „An der Wien”, gdzie wystawiano głównie wodewile i farsy.

Prócz „Krakowiaków i Górali” repertuar Pfeiffera obejmował „Zemstę” Fredry, „Żydów”, „Okrężne” i „Stację pocztową w Hulczy” J. Korzeniowskiego, „Łobzowian” i „Chłopów arystokratów” W. L. Anczyca i farsę Ładnowskiego „Berek zapieczętowany”, nadto bezwartościowy dramat „Napoleon w Hiszpanji”.

Dnia 24 maja 1856 r. pojawiły się na ulicach Wiednia afisze, zapowiadające inauguracyjne przedstawienie teatru krakowskiego:

K. K. PRIVIL. THEATER AN DER WIEN.

Polnisches Theater  
von der K. K. privil. Nationalgesellschaft  
aus Krakau

**KRAKOWIAKEN und GORALEN**

Charakteristisches Nationalbild  
mit Gesang und Tanz von J. N. KAMIŃSKI.

Wiedeń, przedstawiający mozaikę różnych narodowości, przyzwyczajony był do reprezentacji teatralnych w obcych językach: nietylko przyjeżdżała tu opera włoska, ale nieraz grali tam i Czesi i Węgrzy i teatr rumuński, a Wiedeńczycy uczęszczali tłumnie na te egzotyczne dla nich przedstawienia. I teatr krakowski spotkałby się z wielką frekwencją publiczności niemieckiej, gdyby nie fatalna pora, w której rozpoczął gościnę. Wielu mieszkańców Wiednia wyjechało już z miasta na wywczasy letnie, wczesne upały dawały się dotkliwie we znaki i niechęć do uczęszczania do teatru. Mimo to na pierwszym przedstawieniu było publiczności dość

dużo; oczywista, że przeważała kolonja polska, która stawiała się niemal w komplecie. Niestety na dalszych przedstawieniach frekwencja zawiodła. To też teatr krakowski „zbierał więcej oklasków niż pieniędzy” — jak pisał korespondent wiedeński do „Czasu”.

Przyczyną słabej frekwencji publiczności niemieckiej był niewątpliwie repertuar. Wybór „Krakowiaków i Górali” na inaugurację przedstawień był znakomitym pomysłem Pfeiffera. Sceny z życia ludu, barwne kostjomy, śpiewy i czarujące tańce stanowić mogły wielką atrakcję dla Wiedeńczyków. Akcja wodewilu pełna prostoty, ułatwiała orjentację nawet widzowi, nie znającemu języka polskiego. To też na to pierwsze przedstawienie przybyła dość licznie publiczność wiedeńska, przywykła do wodewilów i mająca odczucie dla ich stylu.

Gdy natomiast w dalszych przedstawieniach dano komedje Fredry i Korzeniowskiego, w których bez zrozumienia dialogu publiczność niemiecka nie mogła się zorientować, gdyż brakło kolorytu narodowego, a zwłaszcza muzyki i tańców, nie dziw, że na te przedstawienia Wiedeńczycy uczęszczać nie chcieli. Większą frekwencją zaś cieszyły się przedstawienia ludowych obrazków, jak „Łobzowanie” i „Chłopi arystokraci”. Gdyby więc Pfeiffer poszedł był po linii tego repertuaru i wysunął na pierwszy plan i piękno naszych melodji i wdzięk i ogień naszego tańca, ściągnąłby tłumy publiczności i zyskał właściwy cel swej gościnny, tj. propagandę polskiego teatru i uznanie sztuki aktorskiej.

Największym błędem Pfeiffera było to, że po „Krakowiakach” dał pseudo-dramat „Napoleon w Hiszpanji w r. 1808”, rzecz wymagającą wspaniałej wystawy, dział, koni, a tego wszystkiego brakło. Zwyciężyła tu osobista ambicja Pfeiffera, który odpowiednią charakterystycją stwarzał sylwetkę Napoleona w łudzący sposób i zyskał w Krakowie tą rolę niezwykle popularność. Poza tem sam dramat pozbawiony wszelkiej wartości wypłoszył tylko publiczność niemiecką. Prasa nazwała go dosadnie „ein elendes Spektakelstück”. Na następnych przedstawieniach teatr był pusty.

### Rezonans w prasie.

Cała prasa bez wyjątku przyjęła entuzjastycznie „Krakowiaków i Górali”. Najbardziej wpływowy dziennik „Wiener Zeitung”, zamieszczający zazwyczaj o teatrze tylko krótkie notatki w kronice, poświęcił omówieniu „Krakowiaków” dwa feljetony, 27 maja i 10 czerwca 1856, jeden z oceną gry aktorów, z podaniem treści i charakterystyką całości, drugi zaś wyłącznie o muzyce i z najwyższymi pochwałami na cześć jej kompozytora Karola Kurpińskiego. Oto niektóre uwagi recenzji:

„Obraz ludowy „Krakowiacy i Górale” należy do najlepszych wodewilów literatury polskiej: Rzecz nie nowa, napisana przed czterdziestu laty, zachowała czar i wdzięk nowości. Strona dekoratywna, t. j. kostjomy i tańce mogą budzić ogólny podziw.... Sama muzyka starczyłaby na to,

by wywołać powszechne zainteresowanie i przykuć uwagę słuchaczy. Muzyka jest dziełem Karola Kurpińskiego, którego nazwisko dobrze jest znane także poza granicami jego ojczyzny. Wartość tej muzyki nie ogranicza się tylko do jej nuty narodowej, lecz polega na tem, że ma w sobie wiele twórczych pierwiastków artystycznych. Zwłaszcza obydwa duety pierwszego aktu porywają bezpośredniem pięknem melodji i budzą zainteresowanie ze stanowiska czysto muzycznego, gdyż w stylu swym opierają się na najlepszych wzorach.

Kurpiński jest subtelnym talentem, który w tej minjaturze stworzył skończone arcydzieło — „in sich vollendetes Meisterstück” — pulsujące prawdą i życiem. Nie zamienilibyśmy tej pozornie naiwnej muzyki za wielkie partytury niejednej solidnej opery”.

Zdania te entuzjastycznym tonem odbijają jaskrawo od krytycznie ostrożnych sądów, które z wielką rezerwą wypowiada się u nas o muzyce Kurpińskiego.

Również i muzyka „Łobzowian” Anczyca spotkała się z pełnem uznaniem krytyki wiedeńskiej. Twórcą tej muzyki był kompozytor i skrzypek krakowski Wincenty Studziński. Z innych rzeczy repertuaru Pfeiffera przemówiło jeszcze „Okreżne” Korzeniowskiego („Das Erntefest”) nutą ludową do publiczności wiedeńskiej. Natomiast reszta repertuaru nie znalazła żadnego zrozumienia ani wśród publiczności, ani wśród krytyki.

Po przedstawieniu „Zemsty” tak pisał recenzent dziennika „Die Donau”:

Hr. Alex. Fredro, z jednej strony wielbiciel i naśladowca szkoły francuskiej, a z drugiej strony dla płodności polski Kotzebue, napisał bardzo dużo dobrego i złego, prawie wyłącznie mową wiążaną. Do rzędu tego ostatniego (tj. złego) należy „Zemsta”, uboga w akcję, a właściwie nawet bez akcji. Niejeden charakter natomiast z dawnych czasów polskich zręcznie nakreślony”.

Nie można się dziwić, że „Zemsty” nie zrozumiano. Zawinił Pfeiffer, że wybrał rzecz niewłaściwą. „Trzeba było liczyć na masę ludności wiedeńskiej, a zatem mówić więcej do oczu niż do uszu i dawać obrazy z życia ludu” — trafnie zauważył korespondent wiedeński „Czasu”.

Jeśli repertuar teatru krakowskiego wywołał zastrzeżenia krytyki, to za to sąd o grze aktorów był jednomyślny i nastrojony na ton najwyższego entuzjazmu. „Polacy mają wrodzony talent aktorski. Jaka gra niewymuszona, żywa, pełna wdzięku, naturalności i prostoty! Żadnej manjery, żadnej gonitwy za afektacją i przesadą! Jest to tem bardziej zdumiewające, że to przecież aktorzy, grający w niedużem mieście i to tylko dwa razy w tygodniu wśród ciężkich warunków zmuszeni do konkurencji z przedsiębiorstwem niemieckiem, mającem tam przewagę”, — oto zgodna opinia wszystkich recenzentów.

Wśród aktorów na pierwszym miejscu postawiono pannę Radzyńską: „Sie erschien uns als das

bedeutendste Talent”. Chwalono Józefę Hofmanównę za piękny, uczuciowy śpiew, podnoszono zalety gry Pfeiffera, Królikowskiego i Ładowskiego, ale największy podziw wzbudził Miłaszewski jako amant:

„Jaka piękna powierzchowność, jaka świeżość i naturalny wdzięk! Szkoda dla naszych scen, poszukujących amanta, że p. Miłaszewski nie jest Niemcem! Jacy aktorzy niemieccy są pretensjonalni, zarozumiali, jak się rozpierają. Niechaj się uczą prostoty od Polaków!”

Uznanie wiedeńskiej krytyki musiało dumą przejmować naszych aktorów, dając im pełne zadowolenie moralne. Gościna teatru krakowskiego osiągnęła swój cel — i to było zasługą dyrektora Pfeiffera.

\* \* \*

Po powrocie z Wiednia Juljusz Pfeiffer kierował teatrem krakowskim jeszcze kilka lat. Schorzał i usunął się potem ze sceny i zamieszkał w Krzeszowicach, gdzie umarł zapomniany w r. 1866, w 58 roku życia.

W związku z opisanym tu epizodem z przeszłości teatru krakowskiego nasuwa się myśl, czy nie należałoby uczcić pamięci i zasług skromnego bojownika o byt polskiej sceny w Krakowie z czasów, gdy każdy wysiłek pracy narodowej urastał do rozmiarów patriotycznego czynu. Juljusz Pfeiffer dobrze zasłużył się teatrowi naszego miasta. Czy teatr krakowski nie mógłby urządzić jakiejś uroczystości bodaj w skromnych ramach ku czci i Pfeiffera i tych dawnych zasłużonych ludzi, którzy pietyzmem otaczali pracę twórczą swoich poprzedników i życiem swym ofiarnem zdobyli prawo do pietyzmu i wdzięczności naszego pokolenia? Wartoby przypomnieć publiczności, że tam w „starej budzie” przy placu Szczepańskim działał i Jacek Kluszewski i Pfeiffer i Anczyk jako poeta i Hilary Meczysławski i Koźmian i Skorupka i Glikson. Może na dawny sposób należałoby uczcić ich bodaj „żywym obrazem”, a może urządzić jakiś „wieczór historyczny”, któryby wskrzesił pamięć tych zasłużonych budowniczych polskiego teatru.

Tem aktualniejsze to byłoby, że obecnie przypada równocześnie 150-ta rocznica urodzin Karola Kurpińskiego.

	<b>EL PORTAL</b>	czysta w kwintach struna dla artystów
	<b>ALLIGATOR</b>	odporna na wilgoć struna jakościowa
	<b>GOLDSTÜCK</b>	precyzyjna stalowa E struna
	<b>EROIKA</b>	naciąg smyczkowy z jelitowych nitok.
	Nie sprzedaje się prywatnym!	
<b>E. KÜNZEL &amp; Co.</b>		
FABRYKA STRUN		
Największe przedsiębiorstwo tej branży.		
<b>MARKNEUKIRCHEN 15.</b>		
Saksonja (Niemcy).		



JÓZEF NEGER (Przemyśl)

## FELIKS NOWOWIEJSKI

Laureat Państwowej Nagrody muzycznej na rok 1935.

Jury Państwowej Nagrody Muzycznej przyznało jednogłośnie Państwową Nagrodę Muzyczną na rok 1935 Feliksowi Nowowiejskiemu za owocną działalność artystyczną jako kompozytora, dyrygenta, pedagoga i wirtuoza organowego, oraz za działalność społeczną jako znakomitego kompozytora muzyki chóralnej, świeckiej i kościelnej, przyczem podkreślono jego zasługi w dobie przedwojennej i obecnej przez szerzenie i umacnianie polskiej kultury muzycznej.

W skład jury wchodzili: Dr. Stefan Lidzki-Śledziński oraz prof. Bronisław Rutkowski jako przedstawiciele Ministerstwa W.R. i O.P., prof. Tadeusz Czarniawski jako delegat Stowarzyszenia Kompozytorów oraz prof. Zygmunt Butkiewicz z Poznania i prof. Kazimierz Sikorski z Warszawy.

\* \* \*

Znakomity kompozytor Feliks Nowowiejski urodził się 7 lutego 1877 roku w Wartemborku, na Warmii. Studja muzyczne odbył w Berlinie w Konserwatorium Sterna, następnie w r. 1900. wyjechał do Ratysbony, gdzie w Akademii dla muzyki kościelnej studjował chorał gregoriański i styl Palestriny u Dra Haberle, kontrapunkt u kompozytora Hallera, historię muzyki kościelnej i estetykę u ks. Dra Jacoba oraz organy u prof. Rennera, skąd po skomponowaniu kantaty Korjolan przed Rzymem został przyjęty do Akademii królewskiej w Berlinie, gdzie od r. 1901 do r. 1903 studjował kompozycję w Szkole mistrzowskiej u Dra Maxa Brucha, równocześnie „Gradus ad Parnassum” u prof. Bellermana i t.d. na uniwersytecie. Od roku 1902 do 1905 odbywa Nowowiejski podróż artystyczną do Włoch, Francji, Belgii, Austrii i Czech, zatrzymując się dłużej w Paryżu i Rzymie, gdzie łączyły go serdeczne stosunki z Leoncavallem, Duboisem, Perosim, Tinellem. Tu spotkał się z Humperdinckiem i Zygfrydem Wagnere, w Pradze z Dworakiem, w Wiedniu z Mahlerem. W Bonn w miejscu urodzenia Beethovena uzyskał Nowowiejski nagrodę im. Beethovena za utwór orkiestralny „Swaty Polskie”.

Powróciwszy w r. 1905 do Berlina otrzymał Nowowiejski po raz drugi nagrodę Meyerbeera, studjując nadal w szkole mistrzowskiej, specjalnie operę, symfonię i oratorium u Maxa Brucha. Po skończonych studjach osiadł Nowowiejski w Berlinie, skąd wyjeżdżał na występy jako kapelmistrz symfoniczny i wirtuoz organowy. Na Konkursie Międzynarodowym, rozpisany przez „Procure Generale de mu-

sique religieuse” w Arrasi w Paryżu, otrzymał pierwszą nagrodę za kompozycję organową „Meditation en Mi Majeur”. Od roku 1909 do r. 1914 piastuje Nowowiejski godność dyrektora Tow. Muzycznego w Krakowie i jest kapelmistrzem koncertów symfonicznych, prócz tego prowadzi kursy kontrapunktu i instrumentacji. W sezonie letnim 1911 r. był pierwszym kapelmistrzem orkiestry symfonicznej w War-

szawie. W tym to czasie otrzymał we Lwowie pierwszą nagrodę za utwór a cappella (konkurs „Echa”) p. t. „Żałobny pochód Kościuszki na Wawel”, w parę lat później dostał znowu pierwszą nagrodę od tego samego towarzystwa za utwór chóralny „Danae” do słów Simonidesa, pozatem nagrodę na obchodzie Chopina we Lwowie za pieśń „Zagasły już”. W r. 1919 powrócił Nowowiejski do Polski i osiadł w Poznaniu, gdzie do r. 1927 był profesorem w Państwowym Konserwatorium Muzycznym. W Poznaniu stworzył Nowowiejski chór narodowy (500 śpiewaków), chór nauczycielski (200 śpiewaków), oprócz tego był dyrygentem Tow. Śpiewackiego „Echo”. W r. 1931 „The Organ Music Society” nadaje



Prof. FELIKS NOWOWIEJSKI

mu członkostwo honorowe za jego „Dziewięć Symfoni Organowych”. Oratoria Nowowiejskiego jak „Syn Marnotrawny”, „Quo Vadis” i „Znalezienie św. Krzyża” obiegły przeszło 150 miast na całym świecie. W Nowym Jorku dyrygował Nowowiejski osobiście swem oratorium „Quo Vadis”.

Papież Pius XI. mianował Nowowiejskiego w roku bieżącym swym szambelanem w uznaniu wartości jego kompozycji z zakresu muzyki kościelnej.

Twórczość muzyczna laureata rozwija się w najrozmaitszych formach, a to w zakresie operowym, oratoryjnym, symfonicznym, baletowym, organowym i wokalnym (solowym i chóralnym). Do najważniejszych dzieł należą: opera „Legenda Bałtyku”,\*) oratoria: „Syn Marnotrawny”, „Quo Vadis?”, „Znalezienie św. Krzyża”, „Kościusko”, oratorium świeckie na chór męski, solo, orkiestrę i organy, „Symfonia h-moll” na orkiestrę, „Fantazja symfoniczna na temat Pergolesego”, „Treny” i 3 Ballady na for-

\*) Pierwsze wykonania odbyły się w Teatrze Wielkim w Poznaniu, zdobywając entuzjastyczne przyjęcie ze strony publiczności: przeszło 40 przedstawień w jednym sezonie! Następnie dzieło to wykonano we Lwowie i Katowicach, wywołując w miastach tych jednomyślnie wielkie uznania fachowej i poważnej krytyki. Arja miłosna Domana z „Legendy Bałtyku” należy do stałego repertuaru Jana Kiepury, który śpiewał ją niedawno we Filharmonjach Berlina, Żurychu i Sztokholmie, zyskując wielki sukces, a niebawem wykona ją w Opera Comique w Paryżu.

te pian, „Wizja” i „Legenda” na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry lub fortepianu, psalm 136 p. t. „Ojczyzna” wykonany przez 18.000 śpiewaków pod batutą kompozytora na stadionie w Poznaniu w obecności p. Prezydenta Rzeczypospolitej jako inauguracja Wszechrzeczności Zjazdu Śpiewaczego podczas P. W. K.

Ogólnie znaną jest melodia „Roty” do słów Marii Konopnickiej oraz „Hymn do Morza Polskiego”.

Z licznych większych dzieł skomponowanych w okresie ostatnich 5-ciu lat wymieniamy: „Beatrice” poemat symfoniczny podług Boskiej Komedji Dantego, balet-opera „Tatry”, balet „Polskie Wesele”, „Dziewięć Symfonii Organowych”, „Pięć Mszy Liturgicznych” i szereg motetów. W szkicach znajdują się: opera „Ondraszek” i opera buffa „Kaszuby”.

Feliks Nowowiejski to indywidualność artystyczna, której działalność objęła wyjątkowo szeroki zakres sztuki muzycznej. To nie tylko kompozytor, ale znany dyrygent orkiestr i chórów, mistrz organów i wybitny działacz w dziedzinie pedagogii muzycznej. Jest to muzyk, który posiada gruntowne zawodowe wykształcenie. Nowowiejski to talent kompozytorski o pełnej dojrzałości, wytrawności, wielostronności.

Feliks Nowowiejski jest zasłużonym Obywate-

lem Polski, który zdobył sobie uznanie rzetelną pracą i kulturą osobistą, cechującą tego znakomitego muzyka i kompozytora.

Liczne odznaczenia, które Nowowiejski posiada są zasłużoną nagrodą za jego działalność.

\* \* \*

W wywiadzie udzielonym ostatnio „ORKIESTRZE” opowiedział Nowowiejski o swoich planach na najbliższy czas: „Moje zamiary — mówił Nowowiejski — idą do Berlina i Rzymu. W obu tych stolicach wystąpię jako kapelmistrz a marzeniem moim jest dyrygowanie w Rzymie najnowszym moim dziełem „Beatrice”. Mam konkretną propozycję z Augusteum, ale chciałbym jeszcze zadyrygować „Beatrice” w Watykanie. Na tę podróż artystyczną zabieram jeszcze dzieła innych polskich kompozytorów, w szczególności „Czwartą Symfonię” Witolda Maliszewskiego, utwory Karłowicza i utwory młodszej generacji”. Na nasze zapytanie jakie kompozycje własne uważa Mistrz za najbardziej wartościowe odpowiedział: „Za dzieła najlepsze uważam przede wszystkim „Symfonię Organową”, ponadto uważam także „Legendę Bałtyku” za dzieło bardzo wartościowe, która to opera odniosłaby prawdziwy triumf przez wystawienie jej na scenie Opery warszawskiej.

HENRYK MYCIELSKI (Tarnów)

## ORKIESTRA WOJSKOWA CZYLI DĘTA.

Jeżeli chcemy mówić o orkiestrze dętej, czyli jak się to potocznie mówi o orkiestrze wojskowej, to od czasu powstania po dzień dzisiejszy można stwierdzić trzy wielkie odcinki historyczne: 1) początki w starożytności i średniowieczu, 2) czas od średniowiecza do epoki Fryderyka Wielkiego i 3) od Fryderyka Wielkiego aż do dzisiejszego dnia. W tych trzech odcinkach historycznych orkiestra ta ma ciągle inne, wzniosłe zadania do spełnienia.

W starożytności tworzył człowiek instrumenty z rogów zwierzęcych, drzewa, kości słoniowej i t.p. Służyły one do zwiastowania dni ofiarnych, do celów łowczych, do zwoływania ludu, do podawania wiadomości i rozkazów podczas bitwy. Już Aleksander Wielki zwoływał tym sposobem swych bojowników z odległości 100 stadów, t. zn. około dwóch mil geograficznych.

Podczas wieków średnich powstały nowe zadania. Na podstawie starych instrumentów wynaleziono nowe instrumenty. Rogi zwierzęce ustąpiły miejsca metalowym. Trąba stała się głównym instrumentem średniowiecza, a kunszt grania na trąbie doszedł do niebywałego rozkwitu. Bęben i piszczałka — oto ulubione instrumenty landsknechtów. Bęben staje się instrumentem sygnałowym. Jego rytm reguluje ruch piechoty.

Z nastaniem epoki frydrycjańskiej orkiestra stoi przed całkiem odmiennym i nowym zadaniem. Za panowania Fryderyka Wilhelma I wprowadza się

do armii pruskiej: pruski krok paradowy z początku w tempie bardzo powolnym. Dla przyspieszenia tego tempa komponowano liczne marsze. Nie są to jednak najstarsze marsze. Pierwsze powstały prawdopodobnie podczas wojen trzydziestoletnich, gdyż wtedy wprowadzono do oddziałów maszerowanie równym krokiem.

Małe grupy oboistów z sześciu osób nie mogły sprostać temu zadaniu, więc powiększono sukcesywnie do 20 osób, wprowadzając najrozmaitsze instrumenty dęte z orkiestry smyczkowej. Również inne kraje europejskie przyczyniły się do rozwoju zespołu dętego w swoich armjach; głównie Francja, Anglia i Austria. Francja wprowadza serpent, Anglia ofikleidę, które wkrótce zostały wyrugowane przez wentylowe instrumenty. To stworzyło nieograniczone możliwości dla harmoniki i melodyki. Pierwszy szczyt osiągnięty jest na europejskim konkursie orkiestr wojskowych w Paryżu podczas światowej wystawy w roku 1867.

W starożytności i w wiekach średnich orkiestra wojskowa służyła głównie do sygnalizowania podczas boju i heroldowania podczas pokoju. W nowszych czasach staje się ona przede wszystkim środkiem propagandowym i wychowawczym. Wcześniej bowiem poznano, że orkiestra wojskowa na wysokim poziomie jest najlepszym łącznikiem między ludem a armią.

Obok więc właściwych patriotycznych i woj-



skowych celów ma orkiestra wojskowa do spełnienia zadania kulturalne, kształcąc i doskonaląc duszę i smak ludzi.

Pod nazwą muzyka wojskowa rozumiemy dzisiaj muzykę wykonywaną przez instrumenty dęte. Nazywa się ją poprostu muzyką dętą, lecz nie każda dęta muzyka jest muzyką wojskową. W armii powstała muzyka wojskowa, w armii rozwijała się i tylko w armii zachowała się w całej szczeroci na podstawie tradycji i zdyscyplinowanej pracy. Że ma ona swe źródło w armii, tego dowodzą już dwa najważniejsze rodzaje naszej muzyki wojskowej a mianowicie 1) muzyka dla konnicy, 2) muzyka dla piechoty. Pierwsza brzmi grzmiąco, ogniście, ponieważ w jej obsadzie znajdują się jedynie instrumenty miedziane, gdyż instrumenty dęte drewniane nie nadają się dla konnicy i brzmiałyby zbyt słabo. Muzyka piechoty jest delikatniejsza i bogatsza w odcienie przez zbratanie instrumentów dętych drewnianych z metalowymi.

We wszystkich kulturalnych krajach Europy dba się wielce o muzykę wojskową i rozwój jej otacza się specjalną pieczę. Wszędzie idzie się muzykom na rękę w sprawach służbowych, udziela się im dużo czasu na codzienne próby i pozwala koncertować zależnie od tego w jakiej mierze w danym państwie uzyskały popularność koncerty muzyki wojskowej. W Szwajcarii n. p. odbywają się co pięć lat państwowe festiwale i konkursy muzyczne, aby w ten sposób dać bodźca do pilnego studjum muzyki niezawodowym zespołom muzycznym. W tym też celu państwo udziela szczególnie wysokich subwencji i daje kierownikom sposobność dalszego kształcenia się na specjalnych kursach.

Bardzo różnorodna jest obsada zespołów muzyki wojskowej w pojedynczych krajach. W muzyce smyczkowej i orkiestralnej operowej czy też symfonicznej obsada jest mniej więcej międzynarodowa. Niema trudności o materiał nutowy do opery lub też symfonii, jeśli się chce to dzieło wykonać w Paryżu, we Wiedniu lub gdziekolwiek indziej. Inaczej sprawa ma się z obsadą muzyki wojskowej, gdzie każde państwo posiada swoistą normę. Wszelkie starania w sprawie uzgodnienia na tem polu spełzły na niczem i tak też nadal pozostanie. Muzyka dęta jest muzyką ludową, związaną regionalnie, w której objawia się właściwy charakter ludu w całej pełni. Z takiego stanu rzeczy rozwinęły się najrozmaitsze obsady. W okresie kilku ostatnich dziesięcioleci czynili kierownicy orkiestr wojskowych usilne starania celem zwiększenia repertuaru muzyki dętej przez wprowadzenie nowych dzieł oryginalnych. Rozpisywano często konkursy, wkońcu jednak wracano stale do opracowania i aranżowania dzieł z orkiestry smyczkowej i symfonicznej.

W ostatnim czasie powstała wielka ilość oryginalnych kompozycji przeznaczonych dla muzyki wojskowej. Wprawdzie publiczność jest z początku nieco chłodna, z czasem jednak po bliższym poznaniu zrozumienie rośnie. W sali koncertowej wymaga się

symfonicznej muzyki orkiestralnej ze smyczkami. Wielcy klasycy komponowali jedynie dla niej. Za ich czasów muzyka wojskowa nie była jeszcze rozwinięta w tym stopniu, była to jeszcze muzyka marszowa. Dopiero po wynalezieniu wentylów zaczęto instrumentować wyjątki z oper na muzykę dętą. Posiadamy oryginalną kompozycję Beethovena na orkiestrę wojskową: marsz Jorku. Także Spontini napisał kilka marszów. Jedną z najwcześniejszych i najbardziej wartościowych kompozycji oryginalnych na orkiestrę dętą stworzył Ludwik Spohr p. t. *Muzyka janczarów*: szkoda, iż tak mało jest znana. Z nowszych kompozycji oryginalnych wymienić należy Ryszarda Straussa *uroczysty marsz królewski* i Hindemitha *muzykę koncertową* w trzech częściach. Są to jednak utwory wymagające od słuchacza wysokiego poziomu muzykalności i kultury muzycznej.

Głównem więc zadaniem naszej muzyki dętej pozostanie w pierwszej linii rozpowszechnianie w szerokich masach dzieł starszych kompozytorów, pozostawiając dzieła nowoczesne na później. Nie każda bowiem muzyka nadaje się. Oto główne pytania, które należy sobie postawić przy wyborze utworów:

1. Czy dana muzyka nadaje się wogóle do wykonania przez zespół dęty?

2. Czy da się znaleźć odpowiednią tonację niezbyt odległą od oryginalnej, przez co zmieniłyby się może charakter dźwiękowy?

3. Jakie modulacje zawiera utwór, czy dadzą się one enharmonicznie zamienić lub poprowadzić do innych tonacji?

4. Czy dadzą się pewne szczególne efekty dźwiękowe oddać instrumentami dętymi?

5. Na jaki zespół chcemy aranżować?

Z czysto artystycznego punktu widzenia należałoby osobno i odmiennie instrumentować na małą i wielką orkiestrę dętą, gdyż zależnie od bogactwa obsady grupy instrumentów dętych drewnianych, można wydobyć rozmaite efekty dźwiękowe. Jednakowoż z ekonomicznego punktu widzenia jest to niemożliwe. Dlatego główną zasadą przy aranżowaniu dzieł na muzykę dętą jest utwory te tak ułożyć, by można je również grać w jak najmniejszej obsadzie i przy pomocy małych nut oznaczyć, co można w wielkiej obsadzie opuścić. Sprawą i zadaniem każdego kapelmistrza jest urządzić materiał orkiestralny odpowiednio dla swego zespołu. Tak samo należy postąpić przy opracowaniu i komponowaniu marszów wojskowych. Przy wykonaniu koncertowem powinny się na pierwszy plan wysuwać instrumenty dęte drewniane. Urozmaicenie w cieniowaniu pojedynczych ustępów jest najważniejszym wymogiem, podczas gdy przy właściwej muzyce marszowej będziemy wszystko grali *forte*.

Nakoniec jeszcze kilka słów o zadaniu naszych orkiestr dętych:

Więcej pielęgnować dzieła wielkich mistrzów!

Wychować te sfery ludu, które nie stoją na wysokim poziomie muzykalnym, prowadzić je w popularnych i ogrodowych koncertach do artystycznej muzyki!

Kult muzyki smyczkowej. Wykonanie większych dzieł chóralnych (oratorja) wraz z mieszanymi chórami w miastach prowincjonalnych, by cały lud zaznajomić z temi dziełami sztuki!

Intenzywnie zająć się wszelkimi rodzajami muzyki wojskowej: muzyką historyczną, fanfarówą, klasyczną i współczesną dętą, a przede wszystkim ludową.

HENRYK SOWILSKI (Nowy Targ)

## RODZINA BACHA.

Kiedy w 1843 r., w niespełna sto lat po śmierci największego Bacha, Jana Sebastjana, odsłonięto jego pomnik w Lipsku, wtedy stał wśród licznych gości honorowych mały, niepokąźny, ostatni muzyk z tej rodziny — wnuk mistrza: Starzec, nauczyciel królowej Luizy i jej dzieci, który szykował się już, by zamknąć niejako koło komponujących Bachów i rozpocząć podróż w świat dźwięków sferycznych. Nie upłynęło dużo więcej nad 250 lat od czasu kiedy praszczur tego rodu, Wit Bach — osiedlił się w Turynji jako młynarz, urozmaicał sobie czas podczas mielenia wesołą grą na cytrze, co stanowiło niejako zarodek muzykalności u jego potomstwa. Przez 250 lat być twórczym w zakresie jednej sztuki — to nie przypadło w udziale jeszcze żadnemu rodowi.

Już trzech wnukowie owego parobka młynarskiego, który później stał się piekarzem — nie potrafili zostać niczem innem jak organistami i jako tacy działali ku zadowoleniu gmin w Erfurcie, Arnstadiusie i w Weimarze. Jako twórcy wcale się nie wybijali, umieli jedynie grać na organach i śpiewać. Syn jednego z tych trzech wnuków, ojciec Jana Sebastjana pozostał wierny muzyce. Różnił się on tem od ojca i jego braci, że nie został organistą, ale wiolistą i muzykantem miejskim w Eisenach. Natomiast jego synowie już bardzo wcześniej siedzieli przy organach, by zostać mistrzami na tem polu.

Biorąc pod uwagę ogromną ilość dzieł, które pozostawił najpotężniejszy z Bachów, zapomina się często jak świetnym organistą musiał on być. Człowiek, którego wyobrażamy sobie na podstawie zachowanych portretów jako krępego i ociężałego, rozwijał widocznie niezwykłą lekkość przed swojemi ukochanemi organami.

Bardzo młodo zmuszony stać na własnych nogach i przebijać się samodzielnie przez życie — ojciec odumarał go gdy miał niespełna 18 lat, a brat, który go wychowywał miał pięciu synów — przyswoił sobie Jan Sebastjan już w dzieciństwie najważniejszą wiedzę szkolną owych czasów, wyjąwszy może język ojczysty. Przez całe życie pisał dziwną zniekształconą niemiecką barokową, co się specjalnie da zauważyć w listach do przełożonych mu urzędów, gdyż stale miał z niemi do czynienia. Ze swej służby książęcej, — był on muzykiem nadwornym księcia Jana Ernsta z Weimaru, następnie kapelmistrzem księcia Leopolda z Anhalt-Köthen — przeszedł Jan Sebastjan jako kantor do szkoły św. Tomasza w Lipsku mając lat 38. Podlegał on tam wysokiej radzie, do której listownie zwracać się musiał w następujących słowach: magnifici, wielmożni,

szlachetni, mocni, wielce uczeni, wielce mądrzy, wielce szanowni panowie i patroni". Lecz nigdy nie był łagodnym, pokornym, poddanym, jakkolwiek posługiwał się temi ogólnie wówczas obowiązującemi zwrotami w stosunku do przełożonych. Był on uparty i nieprzejednany, gdy go ktoś uraził. Raz nawet został twórca „Pasji według św. Mateusza” ukarany więzieniem przez księcia z powodu upor, gdyż wbrew woli księcia chciał opuścić Weimar i zamienić je na Köthen. Lecz Jan Sebastjan postawił na swoim w tym poszczególnym wypadku jak i we wszystkich innych. Zrezygnował jednak wnet z Köthen, gdyż dowiedział się, że tamtejszy książę ożenił się z „Amuzą”, z księżną, którą nudziła muzyka komnatowa.

W Lipsku miał zatarg z tamtejszym uniwersytetem i z rektorem szkoły Tomasza — Ernestim. Specjalnie polemika z rektorem, który chciał narzucić Bachowi nieudolnego kierownika chóru, wlecze się długie lata, aż niebo okazało swą życzliwość względem raptusa Bacha, zabierając rektora do siebie. Dopiero po latach nastąpiło u Bacha widoczne stłumienie ognistego temperamentu. Kiedy dawniej Bach był w stanie zerwać perukę z głowy fałszywie grającego organisty, to obecnie zadowalał się lekkim kłapsem. Tak też w późniejszym wieku pogodził się Bach z kwitnącym naówczas Lipskiem i ze swoimi dziwaczными, tak mało sprzyjającymi muzyce przełożonymi. I naodwrot rada miasta zawarła pokój z Bachem, który był co prawda dobrym muzykiem lecz złym kantorem. Zabrakło już cierpliwości do ciągłego upominania go z powodu stałych przeczeń i uchybień — ponieważ widocznie nie można go było zmienić. Bach zaniedbywał swoje obowiązki — o ile tylko mógł — jedynie z miłości do swej sztuki, którą uprawiał z iście mrówczą pilnością. Przede wszystkim unikał nauczania łaciny, co należało niestety jeszcze do obowiązków twórcy zbioru „Wohltemperiertes Klavier”. Największą przyjemnością były dlań podróże — w sprawie egzaminów i oceny organów w okolicy Lipska.

W międzyczasie dom jego zapełnił się dziećmi. Z pierwszego małżeństwa ze swą kuzynką Barbarą Bach, córką jednego z wujów grającego na organach — pochodzą trzech muzykalni synowie. Nowe małżeństwo po śmierci pierwszej żony z Anną Magdaleną, córką nadwornego trębacza polowego było błogosławione prawie niezliczoną gromadą dzieci. Gdyż od r. 1723 do r. 1742, osiem lat przed śmiercią Bacha — musiała biedna, dobrodusznna Anna Magdalena rodzić corocznie dziecko, taka była jego



wola. Dzieci te przeważnie umierały we wczesnym wieku, co było szczęściem dla niezbyt zamożnego domu kantora szkoły Tomasza. Z pośród dzieci pozostałych przy życiu trzej wybili się jako muzycy, nie dorównując jednak ojcu wszyscy razem.

Najzdolniejszym z synów Bacha był bez wątpienia ulubieniec Bacha, najstarszy syn Wilhelm Friedemann, którego bez racji napiętnowano mianem *bohemien*. Osiągnął on wysoki wiek lat 74, co nie zdarza się przy lekkomyślnym trybie życia. Miał charakter słaby i chwiejny. Lecz kompozycje jego zachowały swój piękny dźwięk dzięki pewnej swoistości i szczerości uczucia. Młodszy brat Filip Emanuel był nadzwyczaj godnym, prostolinijnym i pewnym człowiekiem, tęgim organistą i kompozytorem; był on przez dłuższy czas nadwornym czembalistą u Fryderyka Wielkiego i umarł jako zamożny kierownik muzyki kościelnej w Hamburgu. Mozart stawiał go jako swego nauczyciela, a Schubert miał się wyrazić, że znaczenie jego na polu harmonii odpowiada znaczeniu Rafaela w malarstwie.

Los nie skrzywdził także synów Anny Magdaleny, którzy również poświęcili się muzyce; wszystkim synom powiodło się w życiu lepiej niż ojcu. Starszy syn Jan Krzysztof Fryderyk, dzięki sprzyjającym okolicznościom mógł prowadzić przyjemne życie poświęcone przede wszystkim komponowaniu. Zaś najmłodszy z Bachów Jan Krystjan, t. zw. Bach

londyński osiągnął stanowisko mistrza muzyki u królowej angielskiej jako bezpośredni następca Händla.

Kiedy w r. 1750 biedny kantor szkoły Tomasza zamknął na zawsze swoje ociemniałe oczy, które raz tylko przed śmiercią odzyskały wzrok na krótki czas — nikt o nim już nic nie wiedział; był prawie zapomniany. Pochowano go bez żadnych uroczystości w dębowej trumnie, nie zaznaczając nawet miejsca wiecznego spoczynku. Wdowa i dzieci podzieliły się schedą, którą stanowiły przeważnie kompozycje i instrumenty muzyczne. „Kunst der Fuge” jedną z najwybitniejszych kompozycji Jana Sebastjana otrzymał Filip Emanuel. Jedenaście koszul ojca otrzymali trzej najmłodszy synowie za zgodą starszych. Długi ojca, które wynosiły 116 talarów, 21 groszy i 6 fenigów spłacili synowie. Anna Magdalena znalazła jako miejska żebraczka pod koniec życia przytułek w miejskim schronisku dla ubogich. Umarła ona wycieńczona zbytnią ilością porodów 10 lat po śmierci Jana Sebastjana; ostatniem jej życzeniem było leżeć w grobie obok męża. Ponieważ jednak już wtenczas nie znano dokładnie miejsca jego spoczynku, życzeniu jej mogło się stać zadość o tyle, że pochowano ją — na tym samym cmentarzu.

Arcydzieło Bacha, pasja według Św. Mateusza, zostało dopiero 100 lat po napisaniu wykonane w Berlinie przez Feliksa Mendelssohna. I wtedy rozpoczął się artystyczny triumf Jana Sebastjana Bacha.

HENRYK APTE (Kraków)

## ZNAKOMITY POLSKI LUTNIK WSPÓŁCZESNY.

Żył w Krakowie emerytowany prezes sądu okręgowego, dawny „hofrat” austriacki Józef Panek, wybitny prawnik, który na emeryturze zawiesił prawo na kołku, a poświęcił się cały z niespożytą energią i pracowitością umiłowanej od dawna budowie instrumentów smyczkowych, a właściwie nie budowie lecz artystycznej ich twórczości; osiągnięte bowiem w ostatnich kilku latach rezultaty w imponującej liczbie 60 skrzypiec, 2 altówek i 1 wiolonczeli, przechodzą wszelkie oczekiwania niezwykle mi zaletemi piękna ich formy i brzmienia.

Tradycja, niezwykle i nieprzewyższone właściwości, ale i snobizm oraz uprzedzenie utrwaliły od dawna przekonanie, że instrument smyczkowy jest tem lepszy im starszy, a przede wszystkim im bardziej... włoski. Praktycy wiedzą jednak dobrze o tem, że istnieje mnóstwo starych instrumentów włoskich posiadających jedynie wartość muzealną a nieprzestawiających żadnej praktycznej z powodu zupełnego braku najważniejszej zalety: pięknego tonu. Wada ta niekiedy występuje nawet w instrumentach pochodzących od pierwszorzędnych mistrzów, nie wyłączając Stradivariusa. Mimo to żaden wirtuoz nie chciał wziąć do ręki nowego instrumentu smyczkowego, odsądzając go z góry od wszelkich zalet. Dopiero w ostatnich czasach zaczyna znikać powoli to nieuzasadnione uprzedzenie; muzycy godzą się z myślą, że ilość dobrych starych instrumentów siłą faktu maleje i staje się niedostępna z powodu astronomicznych, do dziesiątek a czasem i setek tysięcy złotych dochodzących cen a uspokajają się faktem, że jednak przybyszą nowe, które mogą je zastąpić. I tak Kwartet Drezdeński gra na nowych instrumen-

tach Kocha z Lipska, Kwartet Kolischa zaś na nowych instrumentach Fistealtera, a w orkiestrach symfonicznych coraz bardziej zyskują prawo obywatelstwa instrumenty z współczesnych pracowni.

U nas tworzył w cichości prymitywnej pracowni pokojowej artysta-lutnik Józef Panek. Instrumenty jego wykonane w skończenie pięknej, szerokiej a płaskiej formie Stradivariusa, z drzewa rozmaitej jakości i dobroci, niekiedy nawet z najprostszego i najtańszego, mają w sobie jakby zakłętę i wczarowane tajemnicze właściwości, które nie tylko stawiają je na znacznie wyższym poziomie od wszystkich współczesnych instrumentów, jakie ostatnio słyszałem, lecz — bez żadnej przesady — pozwalają umieścić je obok wybitnych egzemplarzy pochodzących od pierwszorzędnych mistrzów włoskich. Miało je w ręce już kilku znakomitych skrzypków (między innymi i Huberman); początkowo wszyscy oglądali je z ironicznym, jak zwykle, niedowierzaniem i połażaniem, przy pierwszych jednak pociągnięciach smyczkiem, ogarnięci zdumieniem i innym już niedowierzaniem, nie mogli oderwać się od zachwycającego dźwięku o głębokim i nośnym tonie wyrównanym na wszystkich czterech strunach i we wszystkich pozycjach, niezależnym od pogody i lokalu o idealnie czystych i jasnych flazeoletach. Nieuprzedzeni znawcy poddawali wielokrotnie instrumenty te próbom i porównaniom z innymi znakomitymi włoskimi, a rozstrzygnięcie prawie zawsze wypadało na korzyść nowych skrzypiec Panka, w których na nowo odrodził się ten nie dający się bliżej słowami określić „włoski ton”.

Posiadają jednak instrumenty Panka jedną wa-

dę: nie są do nabycia i stanowią przynajmniej chwilowo z woli ich twórcy „res extra commercium”. Tylko kilku skrzypków krakowskich szczyci i cieszy się posiadaniem tych cennych dzieł sprezentowanych bezinteresownie, reszta instrumentów pozostała u mistrza jako obiekt ciągłej pracy i studjów aż do osiągnięcia doskonałości. Bo jak każdy prawdziwy twórca nie był Panek zupełnie i bez reszty zadowolony ze swych tworów, wciąż szukał ideału, choć to co już osiągnął nie jest od tego dalekie. Na te niezwykle już osiągnięte i niestety zakończone wy-

niki należy zwrócić baczną uwagę. Przedwczesna śmierć na wiosnę ubiegłego roku wytrąciła mu z ręki ulubiony zawód i uniemożliwiła dalszą twórczość, chowając do ziemi z mistrzem także jego sztukę i tajemnice tej sztuki.

Kraków mógł się poszczycić do niedawna dwoma znakomitymi lutnikami: 85-letnim, wciąż jeszcze pracującym Häuslerem, mistrzem o światowej sławie i znakomitym Pankiem. „Dziś pozostał nam tylko Häusler.

ELLA CZAJKOWSKA (Florencja)

## SKANDAL W OKÓŁ „CYRULIKA SEWILSKIEGO”.

Dnia 20 lutego 1816 r. stała grupa dziwnych postaci przy Via Argentina obok Albergo Salvatini na długo przed rozpoczęciem przedstawienia, trzymając się zdala od tłumu zapelniającego ulicę. Posępne, ciemne płaszcze, już nieco wyświechtane i błyszczące ze starości, owijały romantycznie szczupłe postacie, a z pod ogromnych kapeluszy wysuwały się długie kosmate loki. Jedna z tych przedziwnych istot wymachuje dziko ramionami i syczy patetycznie: „Przyjaciele, wszak wiecie dobrze, o co dziś idzie. Sława wielkiego Paisiella jest poważnie zagrożona. Czy wolno nam dopuścić do tego, by jakiś bałwan nieznanego pochodzenia wykpił naszego drogiego mistrza i kolegę?! Przyjaciele, mistrz sam napisał mi, prosząc, bym opowiedział wszystkim o jego ciężkiej zniewadze....”

„Zgoda, Casti, przerwał mu ktoś, wywiązałeś się doskonale z tego zadania. Wiemy dobrze, co nam czynić wypada”. — „Żaden z was nie zapomniał chyba zabrać ze sobą klucza?” pytał Casti, badawcze rzucając spojrzenia. „Są klucze” odpowiedział chór. „Wobec tego możemy się zmieszać z publicznością i tak silnie napalić, aż dusza ludu się przegotuje” — śmiał się szyderczo Casti. „Do pracy, przyjaciele — avanti!”

Olbrzymie kapelusze zakreślają gestem pozdrowienia koła pełne rozmachu. Ich właściciele rozchodzą się, by zniknąć w tłumie.

„Ach, jestem srodze zmartwiony z powodu zniewagi, jakiej doznał mój najlepszy przyjaciel, wielki mistrz Paisiello od jakiegoś zera, — jakiegoś kapelmistrza z Pipidówki” — zapewniał Casti Cavaliera Bambocci, byłego małego szynkarza, obecnie najbogatszego człowieka w Rzymie i najhojniejszego mecenasa wszelakiej sztuki. „Czy ma pan na myśli Rossini’ego?” zapytuje malarz ze świty mecenas. „Ach tak, i ja również słyszałem coś o tem, podobno wypożyczył sobie u mistrza libretta”.

„Wypożyczył?... Skradł!” wycedził Casti z tragiczną emfazą. „Jak mówisz” — zagadnął z głupią miną nieco przerażony Bombocci, „Czyżby tak było naprawdę? Przecież zato powinni by go zamknąć, tego złodzieja!” — „Ach, panie, w sztuce niema niestety ochrony własności. I dziś jeszcze ten bałwan będzie zbierał triumfy”. — „To mu się nie uda!.. wygwizdamy go — tego rabusia!”

„Cóż, kiedy ma dużo przyjaciół, którzy będą bić brawo — aż go wywołają na scenę”, rzekł Casti z wyrachowaną obłudną rezygnacją w tonie. To podziało. Czerwony z gniewu i złości zwraca się właściciel piwnic do swej świty: „Dziś walczyć będziemy w obronie sztuki, moi dzielni chłopcy. Sprawiedliwości zadość stać się musi. Złodziej musi odpokutować. Kto najgłośniej syczeć będzie, otrzyma w nagrodę dziesięć skudi” a zwracając się do

Casti’ego: „oto moje słowo — wasza krzywda mistrzu będzie pomszczona”. Cóż jest powodem tak strasznego oburzenia Casti’ego i jego gildy? Program teatralny przybity do muru tego przybytku muz wyjaśni nam wszystko. Tu czytamy: *Alma viva albo: Zbyteczna ostrożność. Komedja pana Beaumarchais przerobiona zupełnie do użytku dzisiejszej Opery Włoskiej przez Cezara Sterbini. Muzyka mistrza Gioachina Rossini’ego*. A zatem spór toczył się o ową operę, która pod bardziej popularnym tytułem „Cyrulik z Sewilli” została wcielona jako niezniszczalne arcydzieło do literatury operowej. Książę Sforza Cezarini, dzierżawca teatru Argentina, zamówił kompozycję u Rossini’ego. Rossini miał wprowadzić zastrzeżenia co do ponownego muzycznego opracowania libretta już raz skomponowanego przez wielkiego Paisiell’a. Sforza potrafił uspokoić Rossini’ego i nawet udało mu się przekonać go, że najlepiej będzie poprosić Paisiell’a pisemnie o zezwolenie skomponowania sławnej komedji po raz wtóry. Mistrz neapolitański musiał nolens volens zgodzić się na to.

Mistrz wchodzi do orkiestry. Z parkietu odzywają się nieśmiało oklaski. Natychmiast jednak powitanie to kwituje Casti i jego zwolennicy ostrym sykiem. Jest to niejako wstęp, preludjum do jednego z najbardziej znanych skandali teatralnych w historii muzyki.

Rossini jest przerażony: piękny początek! Skazany bez przesłuchania! Uparty, z podniesioną głową kroczy do czembala i bierze batutę. Uwertura przebiega spokojnie. Po raz pierwszy powstaje niepokój w parkiecie. Rossini nie zważa na to. Kurtyna podnosi się.

Ulica w nocy przed domem Dr. Bartolo. Fiorillo zakrada się z muzykantami — ustawia ich pod balkonem. Nadchodzi hrabia. Sławny tenor Manuel Garcia przyjmuje z rąk Fiorilla gitarę, na której ma sobie sam akompanjować przy serenadzie. Ogólne napięcie na widowni. Nawet wrogi parter milczy. Śpiewak szarpnął struny. Lecz, o Boże, co się stało? Instrument wydał wstrętny dźwięk! Zapomniano go nastroić... Przeraźliwy śmiech szyderstwa wstrząsa widownią. Zawstydzony Garcia kręci i szarpie kołki i struny w tej nierozmyślnie śmiesznej sytuacji. Zrozpaczony kręci nieostrożnie kołki aż jedna ze strun pęka z hukiem, co wywołuje nowe salwy śmiechu. Cóż to pomaga, że w tej chwili za sceną powołane ręce policzkują inspicjenta. Losy pierwszego aktu są przypieczętowane.

I tak dzieje się przez cały wieczór. Jedynie przy pojawieniu się Izabelli Colbran, ulubienicy Rzymu, jako Rozyny — milkną krzykacze — i wiele rąk oklaskuje. Lecz już przy następnej sposobności sala z powrotem szaleje.



Przedstawienie biegnie dalej, a kiedy Colbran śpiewa słynną arję koloraturową — wydaje się jakoby zwycięstwo przechylało się w stronę przeciwną, sala szaleje wprost z zachwytem. Skoro jednak po chwili występuje Don Basilio w stroju jezuickim, nuty i parasol pod pachą, wydarza się nowe nieszczenie. — Pełen powagi maszeruje Basilio ku Dr. Bartolo. W tem — tuż przed rampą przystaje nagle — potyka się i upada z wielkim hałasem; kapelusze, peruka, nuty i parasol zlatują w orkiestrę i to właśnie na głowę kontrabasisty. Jęcząc, z pokrwawionym nosem podnosi się nieszczeni Don Basilio — podczas gdy na nowo orkan szyderczego śmiechu wstrząsa widownią. Był to już fatalny wieczór. Podczas innej sceny zdarzyło się coś arcykomicznego — nagle zjawiła się na scenie niby z nieba

czarna kula; artyści przerażeni odskakują na bok — no i okazuje się, że to tylko czarny kot. — Znowu śmiech i krzyk bez końca.

Rossini jest jakby otumaniony. Za jego plecyma istne piekło. Błyskawicznie powstaje w jego mózgu dziki pomysł. Odwraca się twarzą ku widowni, mierzy publiczność ironicznym uśmiechem — podnosi ręce, składa je i — bije brawo. Poczem zadowolony ze swej zemsty opuszcza orkiestrę.

Lecz na drugi dzień wieczorem (Rossini oddał batutę kapelmistrzowi teatru — przygnębiony i zniechęcony przykrem zajęciem na premjerze) po skończonym przedstawieniu zabrzmiały tysiączne radosne okrzyki przed mieszkaniem mistrza: „Evviva Rossini! Fora! Fora! — Maestro! Evviva!“...

## REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

XV.

(Ciąg dalszy).

### § 48. Jan Sebastjan Bach.

W pierwszym rzędzie należy wymienić jego twórczość *organową* z opracowaniami protestanckiego chorału na czele. Ten sam chorał prowadzi Bacha do *kantaty*, którą wzbogaca nową formą chóru chorałowego. W zachowanych 200 kantatach niema ani jednej, któraby nie była arcydziełem o najwyższej koncentracji. Niejako ogólnie pośrednie do monumentalnych dzieł wokalnych tworzy *Oratorium na Boże Narodzenie*, które jest właściwie zestawieniem sześciu kantat.

Pozatem Bach napisał pięć *pasji*, z których zachowały się tylko dwie: według *św. Jana* i *św. Mateusza*. Są one sobie biogunowo przeciwne, technicznie już dlatego, że *pasja* według *św. Mateusza* ma podwójny aparat wykonawczy: dwa chóry, dwie orkiestry i tyleż organów. O ile *pasje* mimo monumentalności mają jeszcze wybitne cechy praktycznego zastosowania w nabożeństwie, to *msza h-moll* przekracza ramy liturgiczne i konfesyjne.

Na polu muzyki świeckiej — obok nielicznych kantat świeckich — Bach stwarza kolosalną ilość dzieł instrumentalnych. Obok *swit orkiestralnych*, przedewszystkiem stylizowane i doskonałe *fortepianowe*. Następnie monumentalny dwutomowy zbiór *preludjów i fug p. t. Das Wohltemperierte Klavier* (we wszystkich 24 durowych i molowych tonacjach). W *chromatycznej fantazji i fudze* poraz pierwszy wskazuje na nieograniczone możliwości chromatycznych przejść. Również w muzyce *kameralnej* jest wielkim nowatorem począwszy od nierównanych solowych sonat na skrzypce, na wiolonczelę, poprzez liczne koncerty solowe na skrzypce, dwoje skrzypiec, i najrozmaitsze ilości cembali aż do koncertów brandenburskich (*concerti grossi*).

Jeszcze należy wymienić dwa ważne dzieła: *Das musikalische Opfer* na temat podany przez króla Fryderyka Wielkiego

i *Kunst der Fuge*. W obydwóch dziełach objawia Bach najgłębsze tajemnice kontrapunktycznego kształtowania, całkiem bez domieszki subiektywizmu, odkrywając nowy świat życia duchowego

### § 49. Jerzy Fryderyk Händel.

I on wyrasta z organów i protestanckiego kantoratu. Lecz już wkrótce przenosi się w dziedzinę sztuki operowej. Niezrównana piękność melodyki, głęboka charakterystyka muzyczna czynią z jego oper jak *Juljusz Cezar* lub *Xerxes* mimo stylistycznej zależności od szkoły neapolitańskiej arcydzieła wznoszące się ponad całą twórczość mu współczesną. Händla potężne uzdolnienie w rzeczywistości było natury epicznej i dlatego osiąga najwyższe szczyty tam, gdzie może się oswobodzić z więzów świecko-dramatycznych jak i kościelno-liturgicznych. Dzieje się to w dziele *oratorskim*, gdzie misja Händla równa się całkowitemu *przekształceniu* tego gatunku (*Judasza Makabeusz*, *Izrael w Egipcie*, *Mesjasz*).

### § 50. Przemiana stylu.

*Msza h-moll* Bacha i *Mesjasz* Händla to nie tylko punkty szczytowe rozwoju, to są zarazem pomniki wielkiej przemiany stylistycznej. Równowaga między kontrapunktem a monodją, między zbiorowością a subiektywizmem, która u Bacha i Händla jest doskonała, nie trwa długo. Polifonia się zatracza, by się pojawić dopiero 150 lat później. Homofonia staje się głównym środkiem wyrazu. Zewnętrznie zmiana ta staje się widoczna przez zanik *generał-basu*. W chwili gdy przeżycie melodii ostatecznie skoncentrowało się w głosie najwyższym, bas staje się fundamentem bez samodzielnego znaczenia melodycznego. Tu też otwierają się dla muzyki możliwości wyrażania uczuć ludzkich. Niebezpieczeństwo przeceniania wartości melodii wykazaliśmy już w rozwoju opery wraz z reakcją u Glucka i Mozarta.


Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

## NAUKA HARMONJI.

XXV.

(Ciąg dalszy).

Septyma akordu na VII stopniu gamy jest wprawdzie również mała, ale sam trójdźwięk jest zmniejszony i stąd jego nazwa septymowego na pół zmniejszonego. Pod względem funkcyjnym jest on

jednoznaczny , ma wszystkie tony



1) w tej pozycji *T* musi mieć podwójną tercję, przy podwojeniu bowiem prymy byłyby równoległe kwinty między tenorem, a sopranem, 2) przewrót  $\frac{6}{5}$  rozwiązuje się tylko na  $T^6$  dla uniknięcia kwint z basem, 3) przewrót  $\frac{4}{3}$  może się rozwiązać na *T* lub  $T^6$  raczej  $D^6_4$   $\frac{5}{3}$ .

wspólne z  $D^6$ , brak mu tylko jego prymy, jest więc *niezupelnym dominantowo nonowym* o znaku funkcyjnym  $nD^6$ . Jego rozwiązanie nastąpi tylko na *T*. Oto przykłady

Przewrót 2  $nD^9$  należy do rzadkości i wymaga melodycznego uzasadnienia np.



Ćwiczyć wszystkie rozwiązania na papierze i instrumencie w kilku tonacjach.

(C. d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

## FORMY MUZYCZNE.

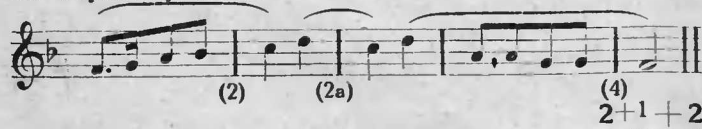
V. (Ciąg dalszy).

Przełamanie regularnej budowy po pierwszej frazie stanowi już wielką nieregularność. O ile roz-

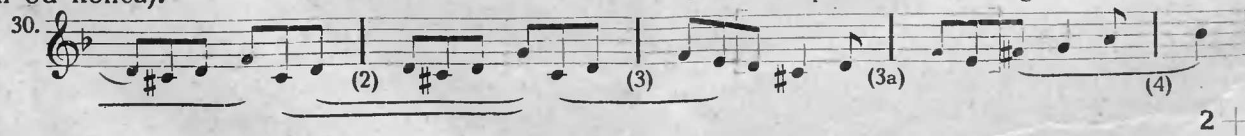
27. Dittersdorf Symfonia



28. Pojedziemy na łów.



Jest to zarazem przykład na zresztą rzadki (w homofonicznym układzie) wypadek rozszerzenia przez augmentację. (Porównaj dwa ostatnie takty z trzecim taktem od końca).



Powtórzony takt w klamrze! Mamy tu zarazem świetny przykład na cząstkowe motywy wypełniające. Wyobraźmy sobie, iż pierwsze dwa takty są zamiast



Zatrzymanie się na przedostatnim takcie (siódmym lub też szóstym) należy do zjawisk bardzo częstych i ma za sobą historycznie odległy rozwój. Już u starszego Franka (1230), a nawet wcześniej



(C. d. n.)

Jak widzimy rozwiązuje się wówczas najlepiej na  $D^7$  przez opadanie basu.

Septyma  $T$  i  $S$  jest wielką i wymaga wskutek ostrego brzmienia pewnej ostrożności w użyciu. Można ją wprowadzić na mocnej części taktu przy pomocy przygotowania w poprzedzającym akordzie, wówczas rozwiązuje się najlepiej wznosząc się stopniowo jako nuta prowadząca (a); lub na słabej części taktu jako nutę przejściową, wówczas rozwiązuje się przez opadanie dominantowo lub zwodniczo (b).

szerzenie to jest jednotaktowe powstaje fraza trzytaktowa (2 + 1)

Pod tym względem jest bardzo ciekawy i skomplikowany wstęp do Schuberta symfonii C-dur:

Bezwzględnie do wyjątków należy zatrzymanie się na taktach słabych. Taki wypadek zdwojenia taktu trzeciego mamy u Beethovena w fortepianowej sonacie op. 10 Nr. 3 *Largo*:

u Jana de Garlandia spotykamy to jako *punctus organicus* lub w *ars antiqua* jako *copula*. Odpowiedni zjawiskiem jest kadencja solisty w koncercie. Prócz historycznego uzasadnienia da się z łatwością stwierdzić również znaczenie estetyczno-psychologiczne: przed końcem staje się silnym dążenie do opóźnienia ostatecznego zakończenia. Tymczasowo wystarczy nam jeden przykład (Beethoven: son. for. op. 101)



## ROZMAITOŚCI.

## Kiepura i Paderewski.

W czasie tegorocznego pobytu Jana Kiepury w Paryżu i po jego 3-cim z kolei występie w paryskim teatrze Opera Comique nastąpiło po raz pierwszy bezpośrednie zetknięcie się tego słynnego naszego śpiewaka z wielkim patriotą i głośnym w całym świecie muzykiem-kompozytorem Ignacym Paderewskim, który był świadkiem sukcesu Kiepury w operze. Paderewski znajdował się bowiem na przedstawieniu „Tosci” w towarzystwie Prezydenta Republiki Francuskiej p. Lebrun'a. Spotkanie obu wielkich Polaków: Paderewskiego i Kiepury, będących dziś na ustach całego świata, miało miejsce w gabinecie dyrektora teatru Opera Comique, p. P. B. Chousi, po trzecim występie Kiepury w operze Pucciniego „Tosca”.

Oto szczegóły tego spotkania, według opisu paryskiego korespondenta „Narodowca”:

„Zaledwie zakończyło się przedstawienie, gdy wszyscy artyści operowi ze ścisłym gronem z kierownictwa opery zebrali się w gabinecie dyrektora, aby powinszować olbrzymiego sukcesu naszemu śpiewakowi i zarazem otrzymać w upominku od niego fotografię jego z autografem.

Kiepura zasiadł za biurkiem dyrektora, co mimowoli stało się powodem żartobliwych słów p. Chousi, tyle pełnych uznania dla Kiepury:

— Doskonale, teraz więc Pan zostanie dyrektorem na moim miejscu.... A czy zechce mnie Pan zaangażować na kilka występów?

— Owszem, jeśli Pan sobie tego życzy, — odparł na to również żartobliwie Kiepura, ale przedtem chciałbym Pana słyszeć śpiewającego....

Ten żartobliwy dialog został jednak przerwany, gdyż nagle drzwi gabinetu się otworzyły i oto ukazała się w nich legendarna już postać naszego wielkiego patrioty i muzyka, mistrza tonów Paderewskiego, w towarzystwie jego sekretarza osobistego p. Strakacza oraz pani Wilkońskiej z córką.

W mgnieniu oka nastąpiła cisza. Wszyscy zamilkli, zwracając swe twarze w stronę przybyłych.

Dyrektor Chousi podszedł do mistrza Paderewskiego i powitał go serdecznym uściskiem dłoni, poczem odwróciwszy się do zebranych osób oświadczył:

— Je vous presente le grand Paderewski...

Zbliżywszy się następnie z polskim mistrzem muzyków do polskiego mistrza śpiewaków, który stał obok, p. Chousi rzekł:

— Maitre! — Je Vous presente votre illustre Compatriote Monsieur Kiepura!

Tu nastąpiła długa chwila milczenia, podczas której dwóch mistrzów polskich, będących dumą swej Ojczyzny, w nerwowym uścisku połączyło serdecznie swe dłonie, zamieniając się słowami płynącymi z serca i duszy.

Kilkuminutowa rozmowa wielkiego muzyka z wielkim śpiewakiem w ojczyściej ich mowie, uczyniła na wszystkich obecnych głębokie wrażenie. Nikt się nie ruszył, nikt nie wymówił słowa. Zdawałoby się, że wszyscy z respektu dla mistrza bali się naruszyć tak wielki i wzniosły nastrój.

Nagle mistrz Paderewski zwraca się do wszystkich z głębokim ukłonem — żegnając ich w milczeniu. Znow ścisną dłonie Kiepury i dyr. Chousi.

Teraz dopiero wszyscy jakby odetchnęli i przyszli do życia. W mgnieniu oka otoczono mistrza Paderewskiego i Kiepurę, by być bliżej tych, którzy muzyką i śpiewem koją i zachwycają dusze i serca ludzi, uszlachetniając ich, którzy swą sztuką dochodzą tam, gdzie nikt sięgnąć nie może. Olśniewając pięknem muzycznym swych słuchaczy — czynią ich entuzjastycznymi jego wielbicielami. Choć piękna, lecz krótka była ta chwila bezpośredniego obcowania z wielkimi ludźmi.

Mistrz Paderewski, w towarzystwie Kiepury i dyr. Chousi zniknęli za drzwiami gabinetu.

Jednej z obecnych pań wyrwało się z ust:

— Deux génies sont passés, quel vide navrant qu'ils laissent! (Dwóch geniuszów przeszło, jakaż głęboka smutna pustka po nich została, gdy ich już nie ma...)

## Francuzi śpiewają polskie piosenki.

Pośród wybitnych nazwisk współczesnych muzyków francuskich imię Franciszka Poulenc jest szeroko komentowane, jako kompozytora, którego twórczość odznacza się cechami prostoty i świeżością prawie dziecięcą. Prawdopodobnie dzięki temu poczucie zwróciły na siebie uwagę ludowe piosenki polskie kompozytora, wzruszające swym szczerym wyrazem i barwnością.

Niektóre piosenki p. Poulenc'a nadawały stacje radiowe francuskie, w Polsce zaś radiostacja nadawcza w Wilnie.

Prof. Dr. Józef Reiss (Kraków)

## Henryk Wieniawski w anegdocie.

Z okazji odbywającego się obecnie w Warszawie międzynarodowego konkursu skrzypków im. H. Wieniawskiego, zamieszczamy poniżej kilka anegdot z życia wielkiego artysty.

## Na konkursie w Konserwatorium paryskim.

Jako ośmioletni chłopiec przyjęty został Henryk Wieniawski do Konserwatorium paryskiego. W trzy lata później ukończył je z najwyższą nagrodą t. j. otrzymał wielki złoty medal. Na końcowym konkursie młody laureat miał wykonać koncert Viottiego, walcząc o lepsze z czternastu starszymi od siebie kolegami. Charakterystyczną scenę, jaka rozegrała się wtedy bezpośrednio przed występem, opisała żona Henryka Wieniawskiego, p. Izabela Hampton w swoim pamiętniku:

„Nauczyciel Wieniawskiego, L. Massart w obawie, by mały laureat nie pomylił się na wypadku, gdyby pamięć nie dopisała, nalegał, ażeby nuty stały na pulpicie. Gdy malec wszedł na estradę, ostentacyjnie przewrócił nuty do góry nogami, spojrzał na Massarta, siedzącego w pierwszym rzędzie i zaczął grać. Nietylko nie pomylił się, ale oczarował wszystkich. Przyznano mu jednogłośnie pierwszą nagrodę.

O dniu wręczenia nagród zawiadomiono rodziców Wieniawskiego w Lublinie. Z powodu trudności paszportowych matka malca, p. Regina Wieniawska omal się nie spóźniła. Szczęśliwym trafem zdążyła jeszcze na chwilę, w której ukochany jej syn odnosił świetny triumf. Niestety jednak, nie miała biletu wstępu i nie mogła dostać się do sali! Biedna matka powiada kim jest, że przybyła z dalekiej Północy. Wszystko na próżno! Biletów już niema. P. Wieniawska zalewa się łzami. Wtem zjawia się w bramie Edward Wolff, brat p. Wieniawskiej, od lat osiadły w Paryżu, znany pianista i kompozytor.

Za jego pośrednictwem zawiadomiono dyrektora Konserwatorium, Daniela Auber (sławnego kompozytora opery „Niema z Portici”) o sprawie i on to wprowadził uszczęśliwioną matkę do swej loży. Syn jej grał właśnie koncert Viottiego. Skończył. W sali zerwał się huragan oklasków. Dyrektor Auber, wręczywszy młodemu laureatowi złoty medal i cudowne starowłoskie skrzypce Guarneriusa, wygłosił do niego piękną przemowę i dodał:

„Bóg piękniejszą jeszcze dał ci nagrodę, bo w tym uroczystym dla ciebie dniu sprowadził z głębi twego kraju najdroższą ci matkę”.

Uszczęśliwiony malec zeskoczył z estrady i pobiegł ku matce. I oto rozegrała się najczulsza scena. Nikt nie mógł oprzeć się wzruszeniu. Matka tuliła do siebie najdroższe swoje dziecko, przyszłą chlubę narodu.

## Koncert w Kremieńczugu.

Karjerę wirtuozowską rozpoczął młody Henryk Wieniawski z młodszym bratem Józefem, znakomitym pianistą. Największe triumfy święcili genialni bracia w Rosji. W swem tournée koncertowym zawadzili także o Kremieńczug w gubernji Połtawskiej. Marszałek szlachty, który znał braci Wieniawskich z ich koncertów w Petersburgu, zajął się przygotowaniem do koncertu w Krzemieńczugu. Gdy bracia chcieli oglądać salę, w której mieli wystąpić, gospodarz zaprowadził ich, brnąc po błocie i śniegu, do dużej budy, zbitej z desek. Buda ta służyła, zdaje się, do produkcji cyrkowych. Wewnątrz cztery puste ściany.

— Tu niema ani jednej ławki ani krzeseł! — zauważyli bracia.

— To nic! — odpowiedział marszałek. — U nas każdy przynosi sobie krzesło z domu.

— Ale gdzie oświetlenie? Tu nie widać ani jednej lampy!

— E, to nic, każdy przynosi z sobą latarnię z domu.

— A jak zostanie zapowiedziany koncert?

— O! co to, to najmniejsza! Wprawdzie u nas w mieście niema drukarni, ale służący napisze tu kredą na drzwiach wielkimi literami ogłoszenie, a wiadomość o koncercie rozejdzie się błyskawicznie po mieście!

Gdy służący pisał kredą ogłoszenie, przechodzący tamtędy oficer zapytał, co to będzie.

— Koncert.

— A kto będzie grał?

— Bracia Wieniawscy.

— A ilu ich jest?

— Dwóch.

— Tylko dwóch? Tfu — jest o czym pisać!

— splunął pogardliwie i odszedł. Sprawa zapowiadała się niewesoło. Zdziwieni tem wszystkim bracia wahali się, czy wobec tego grać. Marszałek pocieszał ich i uspokajał.

— Tylko wie pan co? — dodał, zwracając się do Henryka Wieniawskiego — byłoby lepiej, gdybyś Pan zamiast na skrzypcach zagrał na wiolonczeli, bo tego instrumentu u nas dotąd nie słyszano.

— Nie umiem.

— Ale, kochany panie — rzekł dobrodusznie marszałek — przecie to wszystko jedno, czy pan gra tak czy tak (i wykonał odpowiedni ruch ręki)...

Wieczorem tłoczyły się tłumy do budy cyrkowej. Co chwila zajeżdżały wspaniałe sanie palisandrowe, inkrustowane srebrem i złotem. Wysiadły z nich panie w gronostajach, elegancko ubrane. Każdy, kto wchodził, trzymał w jednej ręce krzesło, a w drugiej latarkę.

Rozpoczął się koncert. Olśnieni grą słuchacze co chwila przerywali burzą oklasków produkcje braci. Wtem matka ich, towarzysząca im w tej wędrowce po Rosji, spostrzegła, że przez szczelinę w dachu pada śnieg i krople deszczu na Henryka.

— Ach, biedny chłopiec jeszcze się zaziębi! — szepnęła zaniepokojona.

— To wasz syn? zapytał jej sąsiad, jakiś starszy jegomość, poczem wstał i zawołał do grającego artysty:

— Włożyć futro — a obróciwszy się do publiczności dodał głośno, jakby na usprawiedliwienie:

— Jego matka boi się, żeby się nie zaziębił!

Na to zawołało kilka osób:

— Włożyć futro! — a gdy Henryk Wieniawski dziękował za troskliwość i oświadczył, że nie mógłby grać we futrze, wówczas kilkaset głosów zawołało rozkazująco:

— Włożyć zaraz futro!

Co było robić? Wieniawski spełnił rozkaz publiczności i grał dalsze punkty programu w futrze.

Mimo niewygody i skrupowania ruchów grał świetnie. Koncert w Kremieńczugu przyniósł tyle dochodu, jak żaden inny w całej podróży po Rosji.

### Car i skrzypce.

W r. 1860 mianowany został Henryk Wieniawski nadwornym skrzypkiem w Petersburgu i nauczycielem świeżo otwartego Konserwatorium. Charakterystyczny dla atmosfery dworskiej epizod opowiadał sam Wieniawski w czasie swych koncertów w Budapeszcie.

„Z powodu koncertu, zapowiedzianego na dworze carskim, przypomniała sobie nagle cesarzowa, że gdzieś w pałacu zimowym muszą się znajdować cenne skrzypce starowłoskie, na których „raczył najmiłościwiej grać” car Aleksander I. Rozpoczęto poszukiwania. Wreszcie W. Ks. Konstanty, admirał floty, sam muzykalny, zajął się poszukiwaniem i wpadł na trop tego ukrytego skarbu. Znalezione skrzypce, pokryte pyłem i z porozrywaniem strunami. Instrument odczyszczono, naciągnięto nowe struny.

Car podał Wieniawskiemu skrzypce, wzywając, by ich spróbował. Instrument był wprawdzie włoski, ale wskutek długoletniego milczenia ton jego „ochrypnał”. Skoro tylko jednak Wieniawski pociągnął smyczkiem po strunach, poczęto szeptać półgłosem: „Co to za ton!” Wieniawski zaś, zapytany o zdanie, odpowiedział szczerze, że skrzypce nie wiele warte. Śmiałość ta uderzyła jak grom marszałka dworu. Cesarz uśmiechnął się i rzekł:

— Szkoda, że nie podobają się panu te skrzypce, byłbym je panu darował. Ale kiedy tak, to niech wróć do swej trumienki.

— Najjaśniejszy Panie! przez pilne ogranie mogłyby odzyskać ton — zauważył Wieniawski, chcąc naprawić swoją niezręczność. Ale już było zapóźno i wirtuoz popadł na jakiś czas w niełaskę cara.

\* \* \*

Wieniawski słynął z ciętych odpowiedzi. Nie szczędził ich, ilekroć go sprowokowano lub zraniono jego godność artysty. Oto przykład: Po występach w Niemczech w r. 1857 miał Wieniawski otrzymać od króla pruskiego order Czerwonego Orła. Tymczasem jeden z dygnitarzy, niechętny mu, wpłynął na to, że zamiast orderu wręczono mu cenną tabakierkę, wysadzaną brylantami i zaznaczono, że jest jeszcze za młody, by otrzymać tak wysoką dekorację. Wieniawski odesłał tabakierkę z dopiskiem:

„Jeśli jestem za młody, by mnie odznaczano orderami, to tem bardziej jestem za młody na to, by zażywać tabakę”.

## Ruch muzyczny w kraju.

### Warszawa.

W drugim tegorocznym koncercie pod dyktando znakomitego kapelmistrza, Jaszy Horensteina, usłyszeliśmy V symfonię Beethovena, IV symfonię Szymanowskiego, poemat symfoniczny „Nevermore” E. Morawskiego oraz „Ucznia czarnoksiężnika” P. Dukasa. IV symfonia jest jedną z „bezsprzecznych” pozycji w twórczości Szymanowskiego. Z każdym jej wykonaniem, coraz głębiej wzrusza słuchacza swoisty liryzm części pierwszej i drugiej, coraz silniej porывa rozmach kapitalnego oberka finałowego. Jedynie „sporna” mogłaby być sprawa nazwy tego arcydzieła oraz — celowości wykonania go (jak to miało miejsce dotychczas) wyłącznie z osobistym udziałem twórcy przy fortepianie. W rzeczy samej „czwarta symfonia” jest raczej „pierwszym koncertem fortepianowym”, a w każdym razie stanie się nim z chwilą, gdy do fortepianu zasiądzie np. Rubinstein i bez uszczerbku dla wspaniałego symfonizmu tego dzieła, wydobędzie z jego partii solowej wszystkie walory, jakie partja ta zawiera. Stosunek instrumentu do orkiestry jest tu mniej więcej ten sam, co w wielu nowoczesnych „symfonizujących” koncertach instrumentalnych. Tyrania wirtuozów nad orkiestrą byłaby zgrabna, lecz i niedociągająca wirtuozowskie bynajmniej nie są pożądane. Oczywiście, przy wyjątkowych uroczystościach, jak np. inauguracja czy też jubileusz 50-lecia, osobisty udział wielbionego przez wszystkich mistrza podnosi wagę wydarzenia. Wielbiciele „IV symfonii” bardzoby się już jednak pragnęli przekonać, co by z niej „wyciągnąć” potrafił tęgi jakiś „spec” od klawiatury fortepianowej.

Następny z kolei wieczór filharmoniczny poświęcony był Chopinowi z okazji 125-tej rocznicy urodzin wieszczka. Program tego koncertu odbiegł wielce od szablonu zwykłych „festivalów” chopinowskich. Wykonane zostały wszystkie utwory Chopina na fortepian z orkiestrą, wśród nich niektóre nigdy prawie niewykonywane i szerszemu ogółowi nieznane. Usłyszeliśmy: „War-



jacie na tematy z Don Juana", „Fantazję na tematy polskie", „Andante spianato", „Krakowiaka" oraz obydwie koncerty. Wykonawcami byli: Zofia Rabcewiczowa, Józef Smidowicz, Wiktor Łabuński, Paweł Lewiecki, Bolesław Kon oraz Orkiestra Filh. Warsz. pod dyrykcją Józefa Ozimińskiego. Na wielkie uznanie zasługuje zarówno pomysł jak i realizacja programu tego koncertu.

Po uroczystości chopinowskiej nastąpiło uczczenie innej wielkiej rocznicy, czterdziestolecia bowiem upłynęło od urodzin Jana Sebastjana Bacha. Tragikomiczną jest zaiste okoliczność, że obchodząc 250-lecie urodzin Bacha nie obchodziliśmy jeszcze... inauguracji najważniejszych jego dzieł! Nie posiadając odpowiedniego chóru jest się pozbawionym dziewięciu dziesiątych twórczości Bacha, zaś bez Bacha jest się pozbawionym — niewielką to chyba przesada — połowy muzyki świata. Dlatego też fakt wystawienia na festiwalu bachowskim przez Stanisława Kazurę oratorium „Chwalcie Boga" jest zasługą najgorętszego uznania godną. Prócz oratorium wykonane zostały cztery koncerty: na fortepian, na dwoje skrzypiec, na trzy fortepiany oraz „Brandenburski" na orkiestrę. Wykonawcami byli: Mieczysław Mierzejewski, Małgorzata Trombini-Kazuro, Wacław Kochański, Stanisław Tawroszewicz, Paweł Lewiecki oraz Jerzy Lefeld. Zalety wykonania były dość nierówne.

Ostatnim koncertem dyrygował Kazimierz Wilkomirski. Z właściwym mu opanowaniem i sumiennością artystyczną poprowadził w pierwszej części koncertu uwerturę „Akademicką" Brahmsa oraz kunsztowne „Warjacje na temat Mozarta" Regera, po czym Irena Dubiska pięknym tonem odegrała koncert skrzypcowy Karłowicza. W części drugiej usłyszeliśmy w interpretacji Olgi Iliwickiej „Concertino" fortepianowe Adama Wieniawskiego, utwór dobrze brzmiący i ujmujący swym dążeniem do zwięzłości i prostoty.

Na zakończenie koncertu odegrana została symfonia Jana Maklakiewicza p. t. „Święty Boże", której pierwsze wykonanie kilka lat temu spotkało się z podzieloną opinią.

Orkiestra Filharmonii Warszawskiej we wszystkich powyższych koncertach — jak zresztą zawsze — była na wysokości swego zadania.

Adam Szpak.

## || KRONIKA. ||

W Warszawie powstała orkiestra symfoniczna złożona z bezrobotnych muzyków w ilości 54 instrumentalistów, a to na skutek porozumienia Zarządu Miejskiego ze Związkiem Zawodowych Muzyków. Orkiestra ta dawać będzie co niedzielę koncerty na peryferiach stolicy. Pierwszy taki koncert odbył się w dniu 10. marca na Woli.

### NASI ZAGRANICĄ.

Uroczystość odsłonięcia pamiątkowej tablicy Fryderyka Chopina z okazji 125 rocznicy urodzin a zarazem w stulecie pobytu polskiego mistrza w Saksonii odbyła się w dniu 22 lutego b. r. w Dreźnie w domu przy Platz Neumarkt I. Tablica została wykonana przez art. rzeźbiarza Hermana Raddatza z Dreznia. Przedstawia ona popiersie Chopina, pod którym widnieje napis w języku niemieckim: „W tym domu mieszkał Chopin".

Bronisław Huberman wyjechał z Ameryki po zakończeniu swego cyklu dwudziestu kilku koncertów. Artysta udaje się obecnie na szereg koncertów do Szwajcarii, Włoch, Węgier i Holandji. Zawita niezadługo do Polski, gdzie ma dać koncert na cel budowy Muzeum Narodowego w Krakowie.

Jan Kiepusza został odznaczony francuską „Legią honorową".

Wyróżnienie polskiej orkiestry w Filadelfji. Podczas noworocznej parady orkiestr t. zw. „Mumers" Filadelfji w której wzięły udział zespoły wszystkich narodowości, drugą nagrodę uzyskała polsko-amerykańska orkiestra symfoniczna pod batutą dyrygentów Jakielewicz i Gutowskiego. Był to jej pierwszy występ publiczny.

Zjazd chórów polskich z zagranicy organizuje Światowy Związek Polaków z zagranicy. Celem zjazdu jest ożywienie pracy chórów polskich zagranicą i zapoznanie ich z dorobkiem społeczeństwa polskiego. Na skutek porozumienia z radą naczelną Zjednoczenia polskich związków śpiewaczych i muzycznych, postanowiono zjazd ten połączyć z ogólnym zjazdem chórów należących do Zjednoczenia, z okazji 10-lecia istnienia tej instytucji. Program zjazdu przewiduje obrady delegatów polskich związków śpiewaczych z zagranicy, oraz popisy chórów. Ponadto odbędzie się na zakończenie zjazdu wspólne oratorium chórów z zagranicy i z kraju. Zjazd odbędzie się w Warszawie. Termin ustalony został w przybliżeniu na czas między 20 sierpnia a 10 września 1936 r.

Ks. Walji napisał marsza p. t. „Mallorca" który został pierwszy raz wykonany w Kasynie oficerskim w pałacu St. James. Marsz napisany jest na orkiestrę wojskową i wkrótce jeden z pułków angielskich przyjmie go do swojego stałego repertuaru.

Kemal Pasza zabronił nadawania przez radio narodowej muzyki tureckiej. Dozwolona jest tylko nowoczesna muzyka komponowana według wzorów europejskich.

### KONKURSY.

#### Inauguracja Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego.

W Warszawie nastąpiła w niedzielę 3. marca b. r. w południe uroczysta inauguracja międzynarodowego konkursu skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego. Na uroczystość inauguracyjną przybył p. minister oświaty Wacław Jędrzejewicz, wiceminister Korsak, p. min. Schaetzel, wiceprezydent miasta p. Olpiński, liczni przedstawiciele placówek zagranicznych z posłem Jugosławii p. Branko Lazarevicem na czele. Poza tem wielką salę Filharmonii wypełniła liczna publiczność, dając dowód dużego zainteresowania tą imprezą muzyczną, w której uczestniczą delegaci 19 państw.

Uczestnicy konkursu, nie wszyscy, gdyż wielu z nich z powodu choroby opóźniło przyjazd do Warszawy, zajęli miejsca na podjum, gdzie na tle wielkich organów umieszczono portret Henryka Wieniawskiego, patrona dzisiejszej uroczystości. Po lewej stronie na podjum ustawiono stoły, przy których zajęli miejsca członkowie jury. Także skład sędziowski był na inauguracji nieco zdekomputowany, brak było kilku sędziów z zagranicy, którzy nie zdążyli przybyć. Uroczystość zajął p. wiceminister Korsak, witając obecnych i dziękując za przybycie. Dłuższe przemówienie poświęcone Henrykowi Wieniawskiemu wygłosił prof. Wacław Kochański. Mówił o dziecinnych latach wielkiego artysty, który był cudownym dzieckiem w całym tego słowa znaczeniu, gdyż jako 11-letni chłopiec miał już za sobą Konserwatorium paryskie z najwyższym odznaczeniem. Był wirtuozem i kompozytorem znanym na całym świecie. Prelegent mówił dalej o ogromnym wprost znaczeniu twórczości Wieniawskiego w literaturze muzycznej. Kończąc swe przemówienie prof. Kochański wezwał obecnych do uczczenia pamięci Henryka Wieniawskiego przez powstanie.

Dyr. Adam Wieniawski, przewodniczący jury konkursowego i prezes komisji wykonawczej konkursu zapoznał następnie audytorjum z warunkami konkursu i sposobem głosowania. Poważną nowacją jest fakt wprowadzenia jawnego głosowania, a nie jak to dotąd miało miejsce na konkursach, tajnego. Regulamin jury opiera się na 15 punktach. Od 1—3 oznacza ocenę najgorszą, bardzo złą, od 4—6 złą, od 7—9 dostateczną, od 10—12 dobrą i od 13—15 bardzo dobrą. Ilość punktów następnie się sumuje i zależnie od ogólnej ilości kandydat albo odpada albo wchodzi do zespołu eliminacyjnego, do etapu decydującego. Ilość sędziów jest 26 i głosy wszystkich 26 sędziów decydują. O ile któryś z sędziów nie może być obecny na audycji, zawiadamia o tem przewodniczącego i ten oddaje jego głos któremuś z członków jury. Po ogólnym wyjaśnieniu strony technicznej konkursu, dyr. Wieniawski sprezentował najpierw członków jury, potem wszystkich uczestników konkursu.

W konkursie bierze udział 1 Anglik, 1 Austriak, 1 Bułgar, 3 Czechów, 5 Duńczyków, 2 Estończyków, 10 Francuzów, 2 Hiszpanów, 6 Włochów, 1 Jugosłowianin, 1 Łotysz, 1 Niemka, 1 Portugalczyk, 3 Rumunów, 1 Szwed, 2 Amerykanów, 4 Węgrów, 5 obywateli Rosji sowieckiej i 31 Polaków zarówno z kraju jak i zagranicy. Cudownych dzieci jest troje. Jedno z Rosji sowieckiej i dwoje z Polski, 12-letni Józio Chasyd i 11-letnia Ida Hendłówna z Paryża. Wiek pozostałych waha się w granicach od 15 do 30 lat.

Obszerne sprawozdanie o wyniku tegoż konkursu zamieścimy w numerze kwietniowym „ORKIESTRY".

Konkurs kompozytorski na utwory na chór męski. Warunki konkursu: Utwory mają być a cappella, dotychczas nigdzie niewydane i niewykonywane, do wartościowych tekstów. W konkursie mogą brać udział kompozytorzy polscy, litewscy i białoruscy. Teksty litewskie i białoruskie winny mieć tłumaczenie polskie. Wyznacza się trzy nagrody, oraz dwa odznaczenia: 1-sza nagroda — w kwocie 200 złotych, 2-ga nagroda — w kwocie 150 złotych, 3-cia nagroda — w kwocie 100 złotych. 1-sze i 2-gie odznaczenie.

Utwory nagrodzone i odznaczone stają się własnością Pocztoowego Przysposobienia Wojskowego. Prace nadesłane na konkurs winny być oznaczone godłem. Nazwisko i adres autora należy podać w osobnej kopercie, oznaczonej temsamem godłem. Skład jury: prof. Michał Józefowicz, dyr. A. Wyleżyński, prof. W. Kalinowski, dr. Tadeusz Szeligowski, Tadeusz Brożek, Roman Herman. Przewodniczącym jury będzie Edward Müller kierownik Referatu Kulturalno-Oświatowego Zarządu Oddziału P. P. W. w Wilnie. Termin nadsyłania utworów upływa z dniem 31 marca 1935 r. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi do dnia 20 maja 1935 r. Utwory należy nadsyłać pod adresem: Zarząd Oddziału Pocztoowego Przysposobienia Wojskowego, Wilno, ul. Sadowa 25 z zaznaczeniem na kopercie „Konkurs muzyczny".

### NEKROLOGI.

Zgon wdowy po Janie Reszke. W Nicei zmarła w sędziwym wieku wdowa po śpiewaku polskim światowej sławy Janie Reszke.

### POSAD POSZUKUJĄ.

Rutynowani muzycy orkiestry Baonu K. O. P. a to: waltornista w stopniu sierżanta, klarnecista-saksofonista w stopniu plutonowego, oraz basista B-perkusista w stopniu kaprała przeniosą się na zamianę.

Zgłoszenia kierować: Renee Kahler Borszczów, ul. Szewczeni.

(L. dz. 346)

## CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XXXIX.

**Piacere** (piacere) — dowoli (a *piacere*); *piacevole* — z gracją.

**Piangendo** (piandzendo) — skarżąc się.

**Pianino** — mały fortepian z stojącym ustrunieniem.

**Piano** — cicho, skrót *p*; *pianissimo* (*pp*) bardzo cicho; *mezzopiano* (*mp*) dosyć cicho; *fortepiano* (*fp*) silnie i natychmiast cicho; natomiast *pf* znaczy *poco forte* — mniej silnie.

**Pianola** — mechaniczny fortepian (p. mechaniczne instrumenty).

**Piccini** (piczi —) Mikołaj (Piccinni) — słynny rywal Glucka w Paryżu (1728 — 1800).

**Piccolo** — mały; flauto piccolo — pikulina, mały flet brzmi oktawę wyżej niż flet wielki (stąd również włoska nazwa *ottavino*); nazwy używa się również dla kornetu w wysokim stroju Es.

**Pierné** Gabriel (\* 1863) francuski kompozytor (oratorium *Krucjata dzieci*).

**Pieśń** jest formą istotnie poetycko-muzyczną o treści subiektywno-lirycznej. Pieśń w starożytności i we wczesnym średniowieczu jest jednogłosowa bez wtóru, lub z wtórem unisonowym. W 14—15 wieku rozkwita poraz pierwszy akompaniowana pieśń artystyczna (balady, madrygały, rondo). W 16 wieku mamy wielogłosową pieśń a cappella. W 18 wieku z niemieckiego *singspielu* wyrasta pieśń solowa, osiągając u Schuberta punkt szczytowy. Obok pieśni zwrotkowych, mamy tu już i przekomponowane, w których tekst narzuca formę muzyce, ale formę płynną i niezamkniętą.

**Pieśń bez słów** — od czasów Mendelssohna nazwa dla instrumentalnych melodyjnych utworów liryczno-charakterystycznych.

**Pikulina** p. piccolo.

**Piszczałki** p. instrumenty dęte.

**Piston** p. wentyl i kornet.

**Più** — więcej, p. *forte* — silniej, p. *allegro* — szybciej.

**Pizzicato** — szarpnięcie palcami u instrumentów harfowych. jakoteż u smyczkowych.

**Plagalna kadencja** — połączenie subdominanty z toniką (S-T).

**Platon** wielki grecki filozof, uczeń Sokratesa i nauczyciel Arystotelesa, (427—347 przed Chr.) przypisywał muzyce wielkie znaczenie.

**Plektron** — piórko z kości lub drzewa, służy do szarpnięcia strun (cytra, mandolina).

**Poboczna kadencja** — kadencja odnosząca się do innego akordu niż tonika, bez naruszenia jedności danej tonacji.

**Poboczna nuta** u tryla, mordentu, obiegніка i t. d. — górna i dolna sąsiednia sekunda.

**Poboczny temat** — jest to temat przeciwstawiony jako kontrast głównemu tematowi.

**Poboczna tonacja** — jest to tonacja pojawiająca się w utworze obok tonacji głównej, zwykle z nią pokrewna (dominantowa lub równoległa).

**Poco** — nieco, nie bardzo; *poco a poco* — coraz bardziej.

**Polacca** — p. polonez.

**Polifonia** — wielogłosowość z samodzielnym traktowaniem głosów.

**Poliński Aleksander** (1845—1916) polski pisarz muzyczny, krytyk Kurjera Warszawskiego.

**Politonalność** — równoczesność kilku tonacji.

**Polka** — znany taniec, powstał z *ecossaise* (szkocki), pochodzenia czeskiego (około 1830) nazwa powstała z *pulka* (półkroku). Ruch dość szybki, lecz o wiele wolniejszy od galopu, takt 2/4.

Smetana: Sprzedana narzeczona.



**Polo** — pieśń taneczna hiszpańskich cyganów w takcie 3/8.

**Polonez** — polski taniec w takcie 3/4 w tempie przyspieszonego andante o charakterze kroczone. Pochodzenie jeszcze niewyjaśnione. Rozpoczyna mocną częścią taktu z silnym akcentem,

o rytmie

końcówki ma wybitnie żeńskie. Typ taneczny najlepiej wyrażają polonezy Ogińskiego, zaś artystyczny Chopina.

**Polska** — stary szwedzki taniec ludowy.

**Ponchielli** (ponkjelli) Amilcare (1834—1886) włoski kompozytor operowy (*Gioconda*).

**Poniatowski** Józef Michał Ksawery bratanek Ks. Józefa, który padł pod Lipskiem (1816—1873). Napisał kilka włoskich oper.

**Ponticello** (—czello)—podstawka; *sul ponticello* (skrót *sul p.*, lub *s. pont.* lub niekiedy z niemiecka *am Steg*) techniczny przepis dla gry na instrumentach smyczkowych, który daje ton metaliczny i silnie wibrujący.

**Pontificale** — księga katolickiej liturgii, która zawiera obrzędowe czynności biskupów.

**Popper** Dawid (1843—1913) słynny wirtuoz i kompozytor wiolonczelowy.

**Poprzednik** — pierwsze zdanie w okresie.

**Porpora** Mikołaj Antoni (1686—1766) włoski kompozytor operowy, który ma pewne zasługi na polu muzyki kameralnej.

**Portament** (portamento) przeciąganie z jednego tonu na drugi, możliwe jest tylko w głosie ludzkim i na instrumentach smyczkowych (glissando).

**Portato** — wykonanie szerokie niezbyt legato.

**Portatyw** — małe organy przenośne.

**Poselt** Robert (1878—1935) tegi wirtuoz i kompozytor skrzypcowy; działał długi czas w Krakowie i we Lwowie.

**Possibile** — możliwe; *pianissimo possibile*, *presto possibile* i t. p.

**Posthume** — pośmiertne.

**Potpourri** — szereg melodyj luźnie zestawionych.

**Poulenc** (pulank) Francis (\* 1899) młodo-francuski kompozytor.

**Pozytywka** — małe organy pokojowe bez pedału.

**Praeambulum** p. praeludium.

**Praeludium** — preludjum, prelud, — od końca 17 wieku zwykła nazwa dla utworu rozpoczynającego swię. W literaturze organowej i fortepianowej nazwę tę noszą również utwory poprzedzające fugę. Ponieważ organisci zwykle poprzedzają chorał improwizowaną fantazją, tę czynność improwizatorską nazwano preludjowaniem. Przykłady preludjów polifonicznych J. S. Bach *Wohltemperiertes Klavier*, homofonicznych Chopin.

**Precipitando** (preczi) — nagle przyspieszyć tempo.

**Prélude** p. praeludium.

**Première** (franc.) premjera — pierwsze wykonanie dzieła scenicznego.

**Presto** — bardzo szybkie tempo; jeszcze szybciej oznacza tylko jeszcze *prestissimo* lub *presto possibile*.

**Primadonna** — we włoskiej operze przedstawicielka pierwszej, głównej roli.

**Primavista** — na pierwsze wejście, — granie partu za pierwszym czytaniem.

**Primo** — skrót *lmo* — znaczy: pierwszy, *tempo lmo* — pierwsze tempo; *prima volta* — za pierwszym razem.

**Profesor muzyki** — w Polsce tytuł, który nadaje Minister W. R. i O. P.

**Programowa muzyka** — muzyka, która ma oddać jakie zdarzenie zewnętrzne lub duchowe, ale pozamuzyczne; w tym celu przedkłada słuchaczowi literacki program i wymaga od niego ciągłego ustosunkowania tych dwóch składników: programu i muzyki.

**Progresja** p. sekwencja.

**Prokofjew** Sergiusz (\* 1891) rosyjski współczesny kompozytor.

**Proprium missae** — w przeciwieństwie do *ordinarium* składa się z utworów mszalnych zmieniających się z biegiem roku kościelnego (*Introitus*, *graduały*, *halleluja*, *tractus*, *ofertoria* i *komunje*).

**Pryma** — pierwszy stopień (np. c-c pryma czysta czyli unizon, e-eis pryma zwiększona).

**Psalm** — hymny pochwalne Dawida; śpiew liturgiczny katolicki rozróżnia dziś właściwy śpiew psalmów (np. nieszpory) lub pojedynczych wersetów (antyfony, graduały i t. d.).

**Psalterz** 1) księga psalmów, 2) stary instrument strunowy w rodzaju harfy.

**Puccini** Giacomo (1858—1924) włoski kompozytor operowy (*Cyganeria*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Gianni Schichi*, *Turandot*).

(C. d. n.)