Nr. 1. (40.) Styczeń 1934 r. Rok V.

263435

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. 539.
Skrytka pocztowa 35.
Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200.

Ceny ogłoszeń:
Cała strona . . . . 150 Zł.
Pół strony . . . . 80 „
Ćwierć strony . . . 50 „
1|8 strony . . . . 25 „
Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej, w tekście 50 proc. drożej. Przy kilkurazowem ogłoszeniu odpowiedni rabat.
W rubryce „Posad poszukują“ i „Wolne posady“:
drobne do 5 wierszy . . 5 Zł.
„ „ 10 „ . . 10 „

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

Zaczynamy piąty rok „ORKIESTRY". Z dumą możemy patrzeć na przebytą drogę. Była to droga ciężka i żmudna, ale z radością stwierdzić nam wolno, iż zrealizowaliśmy wszystkie nasze przyrzeczenia, osiągnęliśmy nasze cele.

W nowym roczniku rozpoczynamy częściową przebudowę naszego pisma w myśl wyników ankiety. Przedewszystkiem rozszerzymy dział wiadomości teoretycznych i wskazówek praktycznych; ponadto będziemy w dalszym ciągu dążyć do aktualizacji treści i do jaknajbardziej popularnego sposobu ujęcia.

Tym głosom z ankiety, które domagają się więcej wiadomości teoretyczno-praktycznych musimy odpowiedzieć tu z wielkim wyrzutem. Dział harmonji prowadzimy bardzo dokładnie i przystępnie; oświadczyliśmy gotowość poprawiania wypracowań harmonicznych. Ale niestety tak szczupły zakres Czytelników zareagował na nasze wezwanie, że nam na prawdę wstyd. Tych zaś którzy sądzą, iż tą drogą nie można się nauczyć harmonji, zapewniamy, że sam autor jest autodydaktą!

Już w dzisiejszym zeszycie zaczynamy druk repetytorjum z historji muzyki i ćwiczeń w grze zespołowej, wkrótce podamy tabele chwytowe i inne wskazówki dla instrumentalistów.

Bardzo nam przykro ciągle prosić i upominać się o wyrównanie zaległości w prenumeracie. A jednak, tak jak pewna część naszych Szan. Czytelników regularnie wywiązuje się z swoich obowiązków, tak niestety przeważająca liczba stale zalega, utrudniając tem samem wywiązanie się Wydawnictwa ze swoich materjalnych zobowiązań i podkopując byt pisma. Zwłaszcza korzystający z ulgowej prenumeraty powinni pamiętać, iż tylko punktualne zapłacenie drobnych tych kwot umożliwia udzielenie im tej ulgi. Urgensy, listy, kartki upominające, powiększają tylko nasze wydatki. A więc: Czytelnik dbający o istnienie „ORKIESTRY" niechaj nie zalega ani dnia z prenumeratą!!

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA WROCŁAW

REDAKCJA i ADMINISTRACJA
„ORKIESTRY"

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków).

ROZWÓJ ORKIESTR I MUZYKI ORKIESTRALNEJ.

1. Podłoże socjologiczne.

Orkiestra jest jakby małym organizmem społecznym. Organizm ten wyrósł na podłożu życia, zespolony najściślej z jego podstawami socjologicznemi. Toteż w rozwoju instrumentów muzycznych, złączonych w misterną całość nowoczesnej orkiestry, odzwierciedlają się nietylko wszystkie fluktuacje życia, ale i wszystkie prądy społecznej kultury.

Niepodobna ustalić, gdzie są początki orkiestry. Otwarte tu pole dla domysłów, konstrukcyj i hipotez. Pewien punkt oparcia dają jedynie zabytki plastyki, pochodzące z bardzo odległej przeszłości, malowidła i płaskorzeźby z wizerunkami instrumentów.

Dla człowieka pierwotnego muzyka nie ma jeszcze wartości estetycznej, lecz jest jednym z czynników religijnego kultu. Pierwotne stado ludzkie jest jednostką zbiorową, która występuje nazewnątrz niezmiernie karnie i działa pod wpływem jednakich impulsów uczuciowych. W muzyce wyładowuje się zbiorowa psychologja całej gromady. Toteż nie jednostka gra lub śpiewa, ale grają lub śpiewają wszyscy kollektywnie, by błagalną modlitwą zjednać łaskę niewidzialnego bóstwa lub czarodziejskiem zaklęciem odpędzić tajemnicze demony. Ponieważ w muzyce ludów pierwotnych przeważa rytm nad melodją, dlatego też i instrumenty służą przedewszystkiem do wybijania rytmu. Stąd to główną rolę odgrywają instrumenty perkusyjne, bębny, kotły, kołatki, tamburyny, ksylofony i t. p. Najwyższą formą takiej orkiestry perkusyjnej jest t. zw. *gamelan*, orkiestra Malajów na wyspie Jawie, złożona z bębnów, gongów, sztab bronzowych i ksylofonów, strojonych jak najstaranniej i rozporządzających niezmiernie rozległą skalą efektów. Muzyczno-historyczne muzeum w Berlinie ma w swych zbiorach instrumentów egzotycznych także i gamelan.

Średniowiecze, którego ideałem jest muzyka kościelna, lekceważy instrumenty, a tem samem i orkiestrę. Instrument zwalczano jako przeżytek pogański, a zarazem jako narzędzie szatana, który kusi człowieka do grzechu zmysłowem brzmieniem instrumentów i odwraca myśl pobożnych od Boga. Kościół nazywał muzykę instrumentalną „muzyką wyuzdaną", *musica lasciva*[1]). Potępiona przez Kościół znalazła ona schronienie wśród wydziedziczonych parjasów społeczeństwa, jakimi byli wędrowni rybałci, żonglerzy, minstrelse i dudziarze, strzegący skarbów muzyki ludowej. Inwentarz ich instrumentów wcale nie był ubogi. Rybałt wędrowny musiał grać conajmniej na dziewięciu instrumentach. Była wśród nich: harfa i „żebracza" lira korbowa i dwuramienna lira i rotta, viella, dekachord, psalterium, kobza i fujarka. Razem wzięte stanowiły już urozmaiconą pod względem brzmienia orkiestrę, w której nadto spotykamy i lutnie i flety, rogi i puzony i instrumenty perkusyjne różnorodnych odmian.

Ta orkiestra służyła do tańca, który rozbrzmiewał w karczmach wiejskich i w gospodach podmiejskich. A gdy później i dworskie towarzystwo przejęło taniec jako nieodłączny składnik uczt i uroczystości, orkiestra ta w takim samym składzie wygrywała ceremonjalne paduany, sarabandy, menuety i skoczne gagliardy, giguy i kuranty.

2. Chór instrumentów.

W orkiestrze wędrownych grajków, przygrywających do tańca, tkwią źródła nowoczesnej orkiestry. Występuje tu bowiem zasadniczy podział na grupy instrumentalne, które w późniejszym rozwoju staną się podwaliną symfonicznej obsady: a więc grupa instrumentów smyczkowych, a raczej strunowych, grupa instrumentów dętych tj. drzewa i blachy, a nadto instrumentów perkusyjnych. Lecz w porównaniu z nowoczesną orkiestrą obsada dawnej orkiestry znała tylko chór instrumentów tj. nie było tam ustalonego typu dla każdej grupy instrumentów z osobna, lecz tylko podział orkiestry na instrumenty, zestawione według rejestrów głosu ludzkiego. A więc jedną grupę stanowiły instrumenty sopranowe, inną altowe, inną znowu tenorowe i basowe. W obrębie każdego rejestru zestawienie instrumentów było zupełnie dowolne. Najdokładniejszy przegląd dawnego inwentarza orkiestralnego dał teoretyk niemiecki Michael Praetorius w dziele „Syntagma musicum", 1614— 1619.

Imponująco przedstawia się chór wioli różnorodnego stroju od najmniejszej, zwanej *rebecchino* aż do największej, wioli basowej, zwanej kwartwiolą. Z wioli, trzymanej na ramieniu, *viola da braccio* powstała później altówka, a z wioli, trzymanej kolanami *viola da gamba*, późniejsza wiolonczela. Cechą wioli było płaskie dno i gryf, opatrzony progami, oznaczającemi odległość tonów i półtonów.

Podobne do wioli były liry z dnem wypukłem. Uchodzą one, według niektórych budowniczych, za prototyp skrzypiec. *Archiviola da lira* zajmowała miejsce dzisiejszego kontrabasu, który długo jeszcze nazywano u nas „kwartwiolą", a który dopiero w orkiestrze XVIII. wieku zdobył właściwe mu stanowisko.

Ponieważ wiole odznaczały się ciemną barwą brzmienia, dlatego nie powierzano im prowadzącej melodji sopranowej. Rolę tę spełniły później skrzypce, jako instrument, powołany do prowadzenia kantyleny, przed niemi zaś zadanie to przypadło w udziale instrumentom dętym tj. wysoko strojonym trąbkom o jasnem brzmieniu, zwanym *clarini*. W wyższej oktawie, *C* lub *D*, można było wydobyć zapomocą odpowiedniego zadęcia wszystkie tony

[1]) Ten średniowieczny pogląd przetrwał jeszcze w Rosji do wieku XVI. do czasów Iwana Groźnego, który na muzykantów nakładał surowe kary. Nawet w XVII. wieku zerwała się reakcja przeciw muzyce instrumentalnej. Z rozkazu cara spalono gęśle, bałałajki i inne instrumenty, które uważano za narzędzie grzechu!

diatoniczne jako alikwoty podstawowego dźwięku. Niemcy doprowadzili grę na tych trąbkach do wirtuozostwa. Było to sławne „Clarinblasen". Händel i Bach powierzali trąbkom najtrudniejsze pasaże, wymagające specjalnej techniki wykonawczej.

Równorzędne miejsce obok wioli zajmowały w dawnej orkiestrze lutnie różnych rozmiarów i nazw: małe mandole, które zachowały się np. u nas długo jeszcze, bo do połowy XIX. wieku jako bandurki, nadto gitary, teorby, chitarrone wysokie do dwóch metrów, archilianto i td., służące wraz z harfami do gry akordowej i wykonywania szybkich pasaży. Miejsce ich w dawnej orkiestrze zajęły później instrumenty klawiszowe, jak: spinety, klawikordy, klawiczembala i organki pokojowe, pozytywy, portatywy, regale języczkowe.

Chór instrumentów dętych reprezentowały prócz wspomnianych już trąbek, clarini, rozmaitej wielkości flety, podłużne opatrzone ustnikiem, zw. *flûte à bec* i poprzeczne *flûte traversière*, Querflöte. Oboje konstruowano w dwóch rejestrach tj. sopranowe i altowe. Rożek angielski jest właśnie odmianą oboju altowego, zwanego dawniej *oboe da caccia* czyli „obój myśliwski". Fagoty przekształcono z olbrzymich piszczałek basowych, zwanych we Francji *bombarde*. Dla swego łagodniejszego brzmienia otrzymały fagoty jeszcze nazwę: „dulcian". Z drzewa zbudowane były trąby, zwane kornetami (niemieckie „Zinken") zaopatrzone ustnikiem. Nisko strojone kornety, wężowato zakrzywione, nazywano serpentem. Powitalne fanfary w czasie uroczystości miejskich i pobudki wykonywano na kornetach w połączeniu z puzonami czyli trombonami. Szlachetny głos puzonów nadawał się głównie do uroczystości kościelnych i dworskich. Chór trębaczy (tubicines) i piszczków (fistulatores) odgrywał w życiu średniowiecza i w okresie renesansu ważną rolę. Nie dziw, że oni to poczęli się najpierw organizować i łączyć w cechy.

Bogatą grupę instrumentów perkusyjnych stanowiły dotąd używane kotły, bębny wielkie i małe, dzwonki i triangle.

Mimo tej mnogości różnorodnych instrumentów nie można jeszcze mówić o samodzielnej orkiestrze i stylu orkiestralnym w naszem dzisiejszem znaczeniu. Instrumenty traktuje się bowiem jako chór głosów, który rozbrzmiewa razem z chórem wokalnym. Zaznaczają to zresztą sami kompozytorzy, dając w tytule swoich utworów wskazówkę, że można je grać na różnych, dowolnych instrumentach i śpiewać. Rozmiłowany w przepychu barw renesans upaja się soczystością brzmienia, płynącego z połączenia głosów ludzkich z głosem instrumentów.

(C. d. n.)

Prof. Dr. WŁODZIMIERZ POŹNIAK (Kraków).

STARE INSTRUMENTY MUZYCZNE W MUZEACH WIEDEŃSKICH.

Od bardzo dawnych czasów jest Wiedeń poważnym ośrodkiem życia muzycznego. Już w r. 1288. powstaje w stolicy Austrji cech muzyków pod wezwaniem św. Mikołaja, St. Nikolai-Bruderschaft, najstarszy tego rodzaju związek w Europie. Jest to jak na owe czasy zjawisko rzadkie, gdyż podobne cechy powstają n. p. we Francji dopiero w roku 1330., w Polsce za czasów Kazimierza Wielkiego w roku 1336.

Dwór cesarski przyczynia się w wysokiej mierze do krzewienia kultury muzycznej. Poważnym ośrodkiem staje się tu założona w r. 1498. przez Maksymiljana I. nadworna kapela, Wiener Hofmusikkapelle, podzielona później w r. 1746. przez Marję Teresę na dwie grupy: jedna pielęgnowała muzykę kościelną, kameralną i przygrywała na dworze w czasie posiłków, druga stała się nadworną operą. Cowięcej sami cesarze dostarczali wykonawcom utworów. Ferdynand III. († 1653), Leopold I. († 1705), wreszcie Józef I. († 1711) byli poważniejszymi kompozytorami. Podobnie syn Marji Teresy, Józef II. miał solidne wykształcenie muzyczne: grał na altówce i wiolonczeli, czytał biegle partytury i posiadał dobrze postawiony głos basowy.

Już Ferdynand III. interesuje się muzyką włoską, za Leopolda I. dochodzi Wiedeń do znaczenia jako światowe centrum, wystawiając około 400 oper włoskich. Na dworze cesarskim przebywają tacy kompozytorowie jak Cesti, Draghi, Caldara, Conti, później Fux, wreszcie Salieri. W czasie panowania Marji Teresy działa genjalny reformator opery Gluck, aż do czasu gdy w ślad za Marją Antoniną wyjechał do Paryża. Na polu muzyki czysto instrumentalnej tworzą w epoce wczesnoklasycznej kompozytorzy związani stylistycznie z grupą mannheimską; są to Monn, Reuter i Wagenseil, wreszcie rozwija swą działalność jeden z najważniejszych przedstawicieli niemieckiego „Singspielu" K. Ditters von Dittersdorf.

W epoce klasycznej Wiedeń staje się siedzibą trzech genjalnych postaci: Haydna, Mozarta i Beethovena. Twórczość ich jest tak silnie związana ze stolicą Austrji, że popularnie noszą nazwę klasyków wiedeńskich. Obok nich grupuje się pokaźny zastęp rówieśników i uczniów jak Clementi, Hummel, Czerny i i. W czasach późniejszych działają w Wie-

dniu Schubert, Brahms, Wolf, Mahler i szereg kompozytorów o mniejszem znaczeniu. Dziś czołową postacią w życiu muzycznem Wiednia jest twórca o nazwisku znanem w całym świecie Ryszard Strauss.

Wszyscy ci mniej lub więcej wybitni kompozytorowie nie są zjawiskiem oderwanem. Działają oni na podłożu silnie rozwiniętej kultury muzycznej. Wiedeń posiadał od bardzo dawnych czasów i posiada do dziś stale pokaźny zastęp uzdolnionych i poważnie wykształconych artystów. Znane są i cenione świetne zespoły orkiestralne i chóralne, ilość muzyków w Wiedniu jest tak wielka, że niemal w każdej rodzinie jest przynajmniej jeden zawodowy muzyk, a wielokrotnie tworzą się całe ich dynastje. Muzyka stała się chlebem codziennym dla najszerszych nawet mas. Gdy widzimy n. p. w jakiejś kawiarni lub restauracji siedzącą przy stoliku grupę rzemieślników, o zakład można pójść, że dałby się sklecić na poczekaniu przynajmniej kwartet smyczkowy, który niewątpliwie potrafiłby przeczytać *à vista* trudniejsze nawet z pośród dzieł klasycznych czy romantycznych.

Oktobas.

Baryton

Nic dziwnego, że w tak wybitnie muzykalnem środowisku, gdzie kultura muzyczna szerzy się od wieków, nagromadziła się z czasem pokaźna ilość instrumentów, dziś już mających znaczenie historyczne. W posiadaniu Towarzystwa Przyjaciół Muzyki (Gesellschaft der Musikfreunde) istniejącego od r. 1812., zgromadziła się tak wielka ilość ciekawych przedmiotów stojących w związku z kulturą muzyczną miasta, że okazała się potrzeba systematycznego zebrania ich w osobnem pomieszczeniu. W ten sposób powstało bogate muzeum posiadające w swych zbiorach pamiątki po wielkich muzykach, szczególnie bezcenne rękopisy oraz pokaźną ilość starych instrumentów.

W ubiegłym roku, z okazji stuletniej rocznicy urodzin Brahmsa na pierwszy plan wysunięto pamiątki po tym kompozytorze. Interesującym eksponatem jest tutaj fortepian ofiarowany w r. 1840. przez nadwornego budowniczego fortepianów K. Grafa, Klarze Wieck z okazji jej ślubu z Schumannem. Po śmierci małżonka ofiarowała wdowa instrument Brahmsowi, który korzystał z niego aż do końca życia. Fortepian ten, jakkolwiek istnieje już blisko sto lat, odznacza się dziś jeszcze pięknym, miękkim tonem. Opodal stoi czembalo pochodzące z końca XVIII-go wieku, będące ongiś własnością Haydna. Dziś jeszcze instrument ten posiada przepiękny czysty ton i niedawno był używany na koncercie starej muzyki w radjo wiedeńskiem. Znaczenie już tylko historyczne posiada klawikord z końca XVII-go w. interesujący szczególnie ze względu na możliwość osiągnięcia „vibrato", nieposiadanego przez dzisiejsze instrumenty klawiszowe. Cennym zabytkiem jest mały prototyp fortepianu (Kielflügel) Dominika da Pesaro, pochodzący z r. 1546.

W dalszym ciągu zwraca uwagę nieużywana obecnie szklana harmonika. Jest to rodzaj wrzeciona sporządzonego z grubego szkła, składającego się z zachodzących na siebie pierścieni. Każdy z nich odpowiada jednemu tonowi, dzięki czemu uzyskana jest cała dość duża skala muzyczna. Delikatny i bardzo dźwięczny ton wydobywa się palcami przez pocieranie stale zwilżanych wodą pierścieni. Obecnie szklana harmonika została wyparta przez celestę. Przykładem, jak sobie radzili kompozytorowie piszący przy fortepianie jest stół do komponowania z wbudowanym klawikordem. Udogodnienie polega na ułatwieniu piszącemu równoczesnego kontrolowania swych pomysłów na klawiaturze, względnie szybkiego notowania improwizowanych utworów.

Ściany muzeum obwieszone są instrumentami o dziwnych wielokrotnie kształtach, dzisiaj już niespotykanych. Widzimy tu bogato reprezentowane instrumenty strunowe, a to różne lutnie, gitary, cytry, teorby, harfy i t. p., wśród nich ulubiony instrument Haydna baryton (viola di bordone), na który mistrz napisał 165 kompozycyj. Baryton cieszył się wielką popularnością w XVIII-tym w., wielkością przypomina wiolonczelę, w konstrukcji jest basem violi d'amore, posiada 6 strun (*D, G, c, e, a, d'*).

Instrumentów dętych niewiele mniej. Obok fantastycznie pozakręcanych lub długich bardzo a cienkich trąb stoją różnej budowy fagoty, a między nimi stara ich forma, dulcian. Dalej widzimy „krzyworóg" (Krummhorn), olbrzymi flet basowy, stare rożki angielskie, hekelfon, różnego typu klarnety, szczególnie interesujący basowy, rogi sygnałowe, puzony i t. p. Uwagę zwraca narodowy instrument węgierski *tárogató*, rodzaj drewnianej trąbki, o głosie dość zbliżonym do dźwięków oboju, a także saksofonu.

W przedsionku stoi olbrzymi, ponad 3 metry liczący „oktobas", instrument eksperymentalny, który nigdy nie znalazł praktycznego zastosowania, przechowywany jest jedynie jako kurjozum. Jest to trzystrunowy kontrabas o skali sięgającej znacznie niżej niż normalny. Gra się na nim przyciskając specjalne dźwignie umieszczone na dole szyjki. Dźwignie te poruszają odpowiednie klapy przyciskające struny. Obok ustawiona jest również eksperymentalna klawiatura, której wynalazcą jest Paweł Janko. Skomplikowany jej system (sześć rzędów klawiszy) nie przyjął się w praktyce.

(C. d. n.)

ROMAN MARCINIEC (Przemyśl).

GIACOMO PUCCINI.

Niedawno minęło 75 lat od urodzenia, a niebawem minie 10 lat od dnia śmierci tego mistrza opery. W promieniejącem zwierciadle muzyki dwudziestego wieku zajmuje Giacomo Puccini, genjalny twórca „Cyganerji" i „Toski" jedno z czołowych miejsc, któremi dysponowała muzyka naszych czasów. To mistrz muzyki o nieprzemijającem znaczeniu, które wychodząc poza ramy współczesności działać będzie do najodleglejszej przyszłości. Puccini pochodził ze starej włoskiej rodziny muzyków. Urodził się on 23 grudnia 1858 r. w Lucce, gdzie ojciec jego Michał Puccini był kierownikiem poważnej szkoły muzycznej. W szóstym roku życia stracił Puccini ojca i wraz z matką stanął nad brzegiem całkowitej nędzy. Muzyka kościelna była dotychczas niejako duchowym spadkiem w rodzinie, tejże poświęcił się zrazu młody Puccini i rozpoczął swą muzykalną misję jako organista w kościele w Lucce.

Wnet jednak poświęcił się operze, wyjechał do Medjolanu, by tu w konserwatorjum odbyć konieczne studja. Przy zupełnym braku środków do życia, plan ten mógł zostać zrealizowanym tylko naskutek prośby, z jaką matka zwróciła się do królowej, która w szczodry sposób prośbie tej zadość uczyniła. W 1880 r. rozpoczął Puccini swe studja w Medjolanie, gdzie zamieszkał w skromnym pokoiku wraz z swym bratem Michałem, prowadząc o głodzie i chłodzie w młodzieńczym idealiźmie prawdziwe życie cygańskie. Medjolan był wówczas klasycznem siedliskiem muzyki włoskiej, która właśnie w tym czasie zdobywała przez Verdiego światowe triumfy. Puccini znalazł w Bazzinim i Ponchiellim doskonałych nauczycieli. W końcowym egzaminie zdobył Puccini w 1883 r. ze swojem „Capriccio" tak duży sukces, że jedna z najpoważniejszych gazet umieściła doskonałą krytykę. W owym czasie studjował w Medjolanie także Pietro Mascagni, który zdobył światową sławę operą „Cavalleria rusticana".

Wnet rozpoczął karjerę operową i Puccini. Kiedy znany nakładca medjolański Sonzogno rozpisał konkurs na operę jednoaktową, wziął w nim udział Puccini ze swą operą „Billi", jednak bez sukcesu. To pierwsze niepowodzenie mocno go przygnębiło; szczęśliwy przypadek jednak przyszedł mu z pomocą. Na przyjęciu w jednym z poważanych domów medjolańskich grał Puccini na fortepianie fragmenty ze swej opery „Billi", w następstwie czego kilku artystów powzięło plan przeforsowania wystawienia tej opery wszelkiemi środkami. Zebrano na ten cel kilkaset lirów i pozyskano trupę Steffanoniego do wystawienia opery Pucciniego w medjolańskim teatrze Dal berme pod koniec maja 1884 r. Sukces u publiczności i w prasie był ogromny. Publiczność szalała z zachwytu, domagała się ciągle powtórzeń, a Puccini musiał się osiemnaście razy pojawić na scenie. Nakładca Ricordi kupił operę i zamówił natychmiast drugą. Za jednym zamachem zdobył Puccini sławę i nie cierpiał już nędzy. Druga opera Pucciniego „Edgar" wystawiona w kwietniu 1889 roku w medjolańskiej „Scali" zdobyła wielki sukces, jednak nie przyniosła kompozytorowi sławy światowej. Wielkim sukcesem była opera Pucciniego „Manon Lescaut" wystawiona 1893 r. w Turynie, przez publiczność bardzo przychylnie przyjęta. Temat przepojony miłością obfitował w niezwykle szczęśliwe motywy po mistrzowsku przez Pucciniego ujęte. Opera „Manon" ugruntowała we Włoszech sławę Pucciniego jako wielkiego kompozytora, na jego cześć wydawano bankiety, a król włoski nadał mu order rycerski. Droga do muzykalnego forum świata stała otworem, a genjusz Pucciniego umiał na całej linji zwyciężyć.

Sławę światową zdobył Puccini bardzo szybko swą operą „Cyganerja". Francuska powieść Murgera „La vie de Bohème" podobała się ogromnie Pucciniemu; zamówił więc u swoich przyjaciół Illica i Giocosa libretto, do którego po mistrzowsku skomponował muzykę. Leoncavallo interesował się również tym tematem, zrezygnował jednak z napisania tej opery na korzyść Pucciniego. Puccini rozpoczął pracę swą nad tą operą w Medjolanie w 1894 r. a zakończył ją w Torre del Lago w listopadzie 1895 r. W przeciągu ośmiu miesięcy skomponował Puccini operę, nad której tekstem pracowano przez dwa lata.

„Cyganerja" została wystawiona 1. lutego 1896 r. w królewskim teatrze w Turynie, dyrygował Toscanini; nie zdawano sobie jednak wtedy sprawy z przyszłego muzykalnego znaczenia tej opery. Miała ona bez wątpienia powodzenie, brakowało jednakowoż zapału. W Turynie powodzenie potęgowało się, w Rzymie operę przyjęto chłodno. Dopiero w Palermo zdobyła opera Pucciniego niebywały sukces i entuzjastyczny aplauz trzech tysięcy widzów. Wkrótce potem opera „Cyganerja" rozpoczyna swą podróż po wszystkich scenach świata i staje się w ten sposób największym triumfem życiowym Pucciniego. Bardzo szybko nastąpił drugi światowy sukces Pucciniego, wywalczony operą „Tosca". Plan Pucciniego stworzenia opery z dramatu Wiktora Sardou powstał bardzo wcześnie, a mianowicie kiedy widział sławną francuską aktorkę Sarę Bernhardt w tej roli w teatrze medjolańskim. Premjera „Toski" odbyła

się 17. stycznia 1900 r. w Rzymie. Powodzenie „Toski" było niezwykłe i wnet nowa opera zdobywa wszystkie sceny świata. W Berlinie wystawiono „Toskę" więcej niż sto razy. Puccini osiągnął szczyt sławy światowej. Ogromnemu sukcesowi artystycznemu towarzyszył i materjalny; z biednego ongiś „cygana" powstał reprezentant olbrzymiego bogactwa. Wspaniałe wille, auta, trzy jachty, to wszystko zdobył mistrz w krainie tonów.

Obok „Cyganerji" i „Toski" zdobył Puccini trzeci muzykalny sukces światowy swą sławną operą „Madame Butterfly"; była to udramatyzowana nowela, której temat wydawał mu się szczególnie odpowiednim na operę. I znowu libretto przygotowują Illica i Giocosa. Pracę nad tą operą musiał Puccini przerwać z powodu wypadku automobilowego, jednak już 17. kwietnia 1904 r. odbyła się premjera w medjolańskiej „Scali". Publiczność medjolańska nieprzychylnie ustosunkowała się do tej opery, ganiła jej długość, zarzucała, że zbyt mało nowego w niej, gdyż od Pucciniego, swego ulubieńca żądała więcej. Puccini z powodu tego niepowodzenia był bardzo przygnębiony, ponieważ właśnie tę operę, jak mówił, pisał swą krwią serdeczną. Był zdecydowany operę cofnąć ze sceny, kiedy w trzy miesiące po premjerze zdobyła ogromny sukces. W podróży po świecie „Madame Butterfly" święciła triumfy, głównie zaś w Ameryce południowej pod batutą Toscaniniego. Mniej znaną jest opera Pucciniego „Dziewczę z Zachodu" na podstawie dramatu Belasca, autora „Madame Butterfly". Opera ta była w zasadzie dla Ameryki pomyślana i napisana i tam też z entuzjazmem ją przyjęto. Premjera tej opery odbyła się 10. grudnia w Metropolitain Operze w Nowym Jorku; główną rolę śpiewał Caruso. Puccini wyjechał do Ameryki. Wszyscy miljarderzy Nowego Jorku byli na premjerze. Amerykański świat intelektualny zjawił się również gremjalnie. Zewnętrznie premjera ta była najbardziej olśniewającem przeżyciem Pucciniego. Następna opera „Jaskółka" po raz pierwszy wystawiona w Monte Carlo w 1917 r., właściwie opera komiczna, zdobyła coprawda sukces, jednak nie trwały. Podobny był los trzech jednoaktowych oper „Płaszcz", „Siostra Angelica" i „Gianni Schicci". Wszystkie trzy jednoaktówki zostały po raz pierwszy wystawione w Rzymie w obecności pary królewskiej. Powodzenie było duże, ograniczało się jednak do Włoch. Ostatnia opera „Księżniczka Turandot" nie została ukończona: Puccini zachorował; udał się na operację do Brukseli i zmarł po przebytej operacji 24. listopada 1924 r. Niewątpliwie był to jeden z najgenjalniejszych przedstawicieli współczesnej muzyki operowej.

Dr. STANISŁAW ZETOWSKI (Kraków).

ZAPOMNIANE POLE TWÓRCZOŚCI MUZYCZNEJ.

Nieraz bywałem na akademjach, dziś tak do udręki modnych, tak często urządzanych ku czci rozmaitych osób żyjących i nieżyjących, w małych, prowincjonalnych miastach czy miasteczkach (nie mieścinach), w których przeważnie konsystują załogi wojskowe i jest stale do dyspozycji nieprzeciążona wyczerpującą pracą orkiestra wojskowa. Jedno mnie zawsze, powiem otwarcie, niemało dziwiło, mianowicie, że muzyczna (często i wokalna) oprawa akademji prawie nigdy na wysokości atmosfery poważnej, uroczystościowej nie stała, że często banalnością programu raziła, a nieraz trywialnością repertuaru wzbudzała uśmiech, niejednokrotnie trudny do ukrycia. Np. w Pl..... orkiestra wojskowa podczas jednej z akademij zagrała w przerwie ...potpourri z najnowszych, na dobitkę niemieckich, szlagierów tangowych i foxtrottowych... By wrażenie moje było trwalsze, utkwił na wieczne czasy w moich komórkach mózgowych i chór gimnazjalny, śpiewający od kilku czy kilkunastu lat wątpliwej wartości muzycznej poloneza o banalnym tekście i to jeszcze z precyzją wiele do życzenia pozostawiającą... Nie chodzi mi o krytykę odtwórców, tylko o zaznaczenie ujemnych cech, minusów programu muzyczno-wokalnego. Syty podobnych wrażeń nieraz zastanawiałem się — wypadki wesołe często powrotna fala kojarzeń przynosi — czy istotnie nie było czegoś stosowniejszego do odegrania czy odśpiewania. Ależ było. Rzutki dyrygent muzyki czy chóru mógłby znaleść utwory, jeśli już nie specjalnie odpowiadające danej akademji, to w każdym razie stojące na poziomie uroczystościowym, harmonizujące z powagą akademji. Nie wybrał ich? Dlaczego? Bo nie miał ich pod ręką. I to muszę przytoczyć na jego obronę, że nasza twórczość muzyczna popularna, produkująca łatwo dostępne do nauki i dyrygowania utwory narodowe czy patrjotyczne, które powinny w małych miastach wejść stale w programy uroczystości patrjotycznych, nie jest tak wielka, tak obfita, by utwory się same narzucały, by każda muzyka przyswoiła sobie do repertuaru ich większą ilość bez specjalnych wysiłków. Konkluzją tego rozważania było skonstatowanie, że popularna nasza twórczość patrjotyczna czy narodowa nie cierpi na nadmiar, a raczej szereg objawów wyraźnie wskazuje na daleko idące braki, które proszą się o uzupełnienie, że w tej dziedzinie, tak ważkiej dla rozwoju muzyki, umuzykalnienia rzesz i dla obywatelskiego wychowania, nastawienia psychiki, leży pole twórczości prawie że odłogiem, w każdym razie zostało chwilowo, mamy wrażenie, zapomniane.

Jakież są tego faktu napozór błahego rzeczywiste powody, które oczywiście od kilkunastu lat istnieją i nadal istnieć będą, wpływając retardująco na ewolucyjną działalność w tym kierunku? Może naprawdę tak ważne, że w konsekwencji swojej

twórczość tego rodzaju maluje się jako zupełnie niepotrzebna, jako zbyt małowartościowa? Przed wojną twórczość tego rodzaju, jakkolwiek zaborcy po największej części odnosili się do niej wrogo i zabraniali jej reprodukcyj ze względu na destrukcyjną dla ich państwowości rolę, była faworyzowana przez społeczeństwo polskie, miała posmak czegoś niedozwolonego, tajnego, zwłaszcza, że nie wszędzie można ją było słyszeć. Pełniła ta twórczość w stosunku do mas taką samą rolę jak popularna literatura patrjotyczna, była tem dla przeciętnych kulturalnie ludzi, czem muzyka Chopina, Moniuszki dla sfer bardziej oświeconych. Niezbędną była dla podtrzymywania ducha narodowego w latach ucisku i niewoli, dla rozkrzewiania uczuć patrjotycznych, by one w odpowiednim momencie zapłonęły mocą i poświęceniem. A nadawała się do tego idealnie. Nuta patrjotyczna, płynąca w takt tańca narodowego, promieniowała tajną mocą wytrwania na otoczenie. Wieńce melodyj narodowych, tańców ludowych itp. miały ustaloną opinję powodzenia na reprodukcjach, bo z nich biła polskość. Nic tedy dziwnego, że tak honorowana przez społeczeństwo twórczość tego rodzaju na żyznem podglebiu bujnie się krzewiła. Dziś, kiedy wolna Polska kroczy ku chwale i potędze, twórczość ta w takiem ujęciu wydaje się przeżytkiem, wydaje się czemś, co jakby bezpowrotnie straciło najważniejszy walor żywotności. Powtarzamy wydaje się, bo rzeczywistość okalająca głosi, może dla niektórych niespostrzeżenie, coś innego. Tak jak wiele przejawów naszego przedwojennego życia, niejednokrotnie nawet tych najważniejszych, uległo przemianie, przeobrażeniu a nawet eliminacji, tak i ta omawiana twórczość wobec nowej rzeczywistości musi ulec pewnej przebudowie, pewnemu harmonizującemu z nurtem bieżącym życia dostosowaniu. Z objawów zauważyć może każdy, że ta przebudowa, niezbyt skomplikowana, nietylko się dotąd nie dokonała, ale wskutek braku inicjatywy czy apatji kryzysowej wydaje się, że twórczość w tej dziedzinie prawie całkowicie zamarła. Jak przedtem jej energja działania, robiąca wrażenie niewyczerpanej, koncentrowała gros sił w usiłowaniach, dodajmy bardzo owocnych, przetwarzania społeczeństwa z szarej codzienności życia w gorących czynnych patrjotów, tak dzisiaj rola jej ogniskuje się w pracy wychowawczej obywatela wolnego narodu. Każde państwo w zmienionych warunkach powojennego bytowania ujęło w swe ręce silnie wychowanie obywatela. Oczywiście w tej edukacji patrjotyzm jest także głównym przedmiotem pedagogji, ale patrjotyzm nie rewolucyjny, lecz państwowotwórczy. Czy ma zabraknąć muzyki w tej akcji na wielką skalę zakrojonej? Jeśli chce być żywotną, powinna się zespolić z wszelkiemi poczynaniami w tym kierunku. I oto otwiera się tu szerokie pole dla muzyki do działalności i głównie twórczości, pole zaniedbane w Odrodzonej Polsce. Bo czyż muzyka ta, o której mówimy, odpowiedziała potrzebom nowoodrodzonego wolnego państwa, a są przecie one wielkie, liczne, zróżniczkowane, jak działalność państwa dziś się różniczkuje? Odczuwamy bolesny brak utworów patrjotycznych, przystosowanych do życia wolnego narodu. Zabierzmy się wreszcie *con fuoco* i uzupełnijmy tę hańbiącą lukę. Pracy w tym kierunku wiele, możność wyboru odpowiedniej talentowi znaczna, a i przecież, jeśli chodzi o nagrodę w postaci rozsławienia, nieraz uwiecznienia nazwiska, sposobności wiele i wiemy, że twórczość w tej dziedzinie daje niejednokrotnie rozgłos po wieki większy niż w poważnej muzyce. Współdziałać w tej pracy winni i dzisiejsi znakomici kompozytorzy poważnej muzyki, bo praca w tym kierunku nie hańbi, a rzucone przez nich perełki do skarbca narodowego, będą mienić się w słońcu przyszłości blaskami tęczy.

Wspomniałem, że w tej dziedzinie pole do pracy wielkie. Dajmy orkiestrom wojskowym marsze, nie fabrykowane na kolanie, ale utwory o pewnej wartości muzycznej! Czy tegoroczne uroczystości ku czci Batorego i Sobieskiego z tą wspaniałą krakowską rewją kawalerji znalazły echo w marszach skojarzonych z nazwiskami bohaterskich królów? Przecież był to nasz obowiązek. Stwórzmy dla orkiestr na akademje i inne uroczystości patrjotyczne dziesiątki — pragnąłbym setki, tysiące — utworów o treści poważniejszej, głębszej, ewentualnie rozpowszechnijmy melodje ludowe, dziś taką pieczołowitością otaczane jako zarodek renesansu twórczości, przez muzyków nietylko polskich, bo mimo przeobfity skarbiec są one nieznane dla ogółu, a nie będziemy wstydzić się programów. Zabawom, tańcom dostarczamy dużej rozmaitości utworów, choćby z tego względu, że to najprostsza droga do rozgłosu, a że dzisiaj życie utworu, zwłaszcza tanecznego, długo nie trwa, niech zabije tutaj źródło wiecznej twórczości! Repertuar orkiestr nieuroczystościowy, koncertowy, czy jak go tam nazwiemy, wzbogaćmy utworami lekkiemi, ale z ducha polskiego płynącemi! A jeśli już nie stać nas zaraz na oryginalną twórczość w stopniu zadowalającym w tym kierunku, popularyzujmy w tych cząstkach najbardziej uchwytnych, najbardziej przystępnych, twórczość naszych żyjących wielkich kompozytorów, która wogóle poza większemi centrami muzycznemi znana nie jest. Nie banalizujmy programów! Program mądrze ze znajomością stopnia umuzykalnienia słuchaczy ułożony, to także sztuka, to zapewnienie sobie powodzenia, uznania dla pracy ze strony audytorjum. Nie zapominajmy o tem, że nasze prowincjonalne muzyki to siewczynie, rozdawczynie, mimo radjo, dziś jeszcze muzykalności, żołnierze pierwszej linji ruchu muzycznego narodu. Bez tego bujnego podłoża małej muzyki, które musi być stworzone, przepaść rozdzielająca społeczeństwo od poważnej muzyki, będzie się stale pogłębiać. A trzeba ją raz zniwelować.

Orkiestra 31 p. Strz. Kon. w Łodzi sprzeda: 1 obój, 1 fagot, 1 klarnet A, 1 kornet B, 1 alt Es, 1 puzon B. Cena przystępna.

HENRYK RELSKI (Paryż).

CO NALEŻY WIEDZIEĆ Z TEORJI MUZYKI?

Wychowanie muzyczne przeciętnego człowieka odbywa się dziś z reguły mniej więcej w następujący sposób:

Po szkolnej nauce muzyki i śpiewu otrzymuje on na żądanie własne lub rodziców nauczyciela gry na fortepianie lub skrzypcach. Uczeń musi grać utwory, o których poza technicznemi wskazówkami nie dowiaduje się niczego. Ostatecznie dochodzi niekiedy nawet do *nauki harmonji*, która zwykle trwa krótki czas i nie wychodzi poza suche formułki początkowe i pozostawia u ucznia tylko to jedno wrażenie: *harmonja jest rzeczą, której nigdy nie zrozumie, jest nudna i bez sensu.* Teorją jest w tym wypadku właśnie tylko próba uczenia się, gdyż harmonja jest w rzeczywistości praktycznem rzemiosłem, którego można się wprawdzie z łatwością nauczyć, lecz stała się ona przez nieodpowiednie książki i nauczycieli pewnego rodzaju tajemną nauką czarnoksięską. Nie jest jednak koniecznem, by miłośnik muzyki opanował rzemiosło to w takim samym stopniu, co muzyk zawodowy.

Ponieważ rzemiosło to nie jest mu potrzebne w tej mierze jak zawodowemu muzykowi, jest dlań o wiele bardziej ważną dokładna znajomość tego, co nazywamy formami muzycznemi w związku z analizą form. O tem jednakowoż zazwyczaj nie mówi się wogóle. Wychowanie muzyczne ogranicza się zwyczajnie do osiągnięcia pewnej technicznej wprawy na jakimś instrumencie z zaniedbaniem prawie wszystkich innych momentów muzycznych. Po największej części leży wina tego, że publiczność nie rozumie dzisiejszej muzyki, właśnie w tem całkowicie fałszywem wychowaniu. By móc dzieło sztuki zrozumieć już przy pierwszem słyszeniu, jest nieodzownym wymogiem pewne wyszkolenie słuchu i muzycznego myślenia. Skąd jednakowoż takie wyszkolenie do tych, których wychowanie muzyczne skierowane jest tylko na bezmyślne wyuczenie się mechaniczno-technicznej strony gry instrumentalnej i nie ma nic wspólnego z duchem utworu?

Byłoby to rzeczywiście bardzo ciekawem zbadać raz uczucia i wrażenia jakie u przeciętnego słuchacza powstają, gdy słyszy jakieś ulubione dzieło klasyczne. Bądźmy przekonani, że taki słuchacz wewnętrznie bardzo mało przetwarza i rozumie np. z pierwszych trzech części dziewiątej symfonji Beethovena w stosunku do częstokrotnego wykonania i ulubioności tego arcydzieła. Tu działa sugestywnie utrwalony od dłuższego czasu sąd, który poleca ciągle utwór jako arcydzieło, o ile słuchacz nie uważa za jedyną artystyczną przyjemność pewne zamglone ogólne wrażenie. Jak zaś może słuchacz z r o z u m i e ć fugę Bacha, jeżeli ogranicza się on do ogólnych nastrojów i znajduje się w całkowitej nieświadomości formy danego utworu i sposobu jego wewnętrzno-muzycznego przebiegu? Jedynem wyjściem dla niego jest — drastycznie powiedziawszy — smutnym być podczas fugi mollowej, wesołym zaś podczas durowej i w ten sposób dać na siebie działać arcydziełom J. S. Bacha, co nie było z pewnością celem mistrza. Najłatwiejszem będzie dla słuchacza zrozumienie małych utworów instrumentalnych i wokalnych, już przez wzgląd na krótkość ich i często jeszcze z powodu literackiego tytułu, który uprzystępnia słuchaczowi zrozumienie.

Wszyscy widzieliśmy jak katastrofalne były skutki nastawienia słuchacza na nastroje *przyjemne*, dla nowej muzyki. Skomplikowany utwór nowy musi w samej rzeczy wydawać się tak wyszkolonemu słuchowi i myśleniu jakoby kot biegł po fortepianie. O ile zaś na stronie tytułowej takiego skomplikowanego utworu stoi nazwisko klasyka, to chciałbym zobaczyć tego przeciętnego słuchacza, który odważyłby się wstać i powiedzieć: *nudziłem się podczas pasji św. Jana, lub znajduję, że wielka fuga kwartetowa Beethovena jest brzydką.*

Jak można temu zaradzić? Szkolenie ucha i poczucie formy musi zacząć się już przy pierwszych utworach, które uczeń gra, a to nie w sposób suchy i nudno-filisterski, lecz tak, by mu uświadomić jak najżywiej zjawisko muzyczne. Oto przykład z praktyki nauczycielskiej:

Melodję, którą teraz grałeś, nazywają muzycy ośmiotaktowym okresem. Co można ciekawego zauważyć w tej melodji? Drugie cztery takty są bardzo podobne do pierwszych czterech taktów. W jakim celu posługujemy się powtórzeniem? By ułatwić zrozumienie trudnych miejsc. Pierwsze cztery takty zawierają tyle poszczególnych cząstek melodji — motywów — że słuchacz nie byłby w stanie wszystkie je zapamiętać, jeżeliby nie powtórzono ich natychmiast. Nudnem by jednakowoż było, gdyby drugie cztery takty kończyły się dokładnie tak samo jak i pierwsze. Dlatego koniec jest obydwa razy odmienny.

W innej melodji naprzykład, którą grałeś, sprawa ma się całkiem inaczej. Widzisz tu osiem taktów, następują po sobie bez przerwy i nie są podzielone na dwie części. Ale zato możesz zauważyć coś nowego na tym przykładzie. Pierwszy i drugi, trzeci i czwarty takt są do siebie podobne. Tu powtarza się zwykły dwutaktowy motyw, a dopiero po takiem utwierdzeniu go następują warjacje tegoż.

Podobnie można każdą etudę, każdą piosenkę formalnie objaśnić, a czynić to należy sposobem wcale nie suchym i nudnym. Już w krótki czas później sprawi wyszukiwanie związku formalnego uczniom wielką przyjemność i radość; tem większą, jeżeli nauczyciel przypominać im to będzie przy poprawianiu i zadawaniu. (Np. *Powtórz pierwszy okres* — oczywiście wraz z odbitką! *Jeszcze raz ostatnie dwa takty drugiego okresu* — nie zapominać o odbitce. — *Wyćwicz na jutro szczególnie czwarty takt*

trzeciego okresu (nie dwudziesty takt) — i t. d.) Przez to przyzwyczaja się ucznia do rzeczowego i muzykalnego sposobu myślenia; nie będzie on słyszał jedynie następujące po sobie tony, lecz organicznie ukształtowaną muzykę. Dlaczegoż miałby kto mniej głęboko odczuć utwór muzyczny, gdy poznał jego formalną budowę? Nie można nikogo nauczyć jak należy muzykę odczuwać. Natomiast należy każdego nauczyć najgłębszego wstrętu do suchego grania nut i niejasnego słuchania tonów.

To były przykłady dla początkujących. Gdy uczeń pozna raz całkowicie organiczność małej formy, to pocznie on, o ile wogóle muzyka go zajmuje, szukać w każdym nowym utworze, który się w jego ręce dostanie, przedewszystkiem i mimowoli organicznej formy. Wtedy będzie to rzeczą nauczyciela wykazać np. rozszerzenie formy pieśni w powolnych częściach sonaty. Stopniowo zaś sama przez się nadarzy się sposobność objaśnienia innych form bez uszczerbku dla techniczno-mechanicznej strony. Ostatecznie uczeń w dalszym przebiegu nauki nietylko odczuje grane utwory, lecz zarazem zrozumie ich organiczność.

Przez to poznanie osiąga się przedewszystkiem o wiele więcej jak tylko zmysł dla formy: mianowicie rozwinięcie się sposobu słyszenia. Uczeń znajdzie, że wiele pieśni ma podobną formę, lecz mimo to pieśni te nie mają takiej samej wartości. Uczeń pozna, że pewne ułamki melodji (motywy) nadają się lepiej do *zorganizowania*, do zespolenia w większą ilość taktów, a mimo częstych powtórek nie są one monotonne i nudne. Nabierze on zdolności obserwowania sposobu użycia tych taktów i zmian ich w przebiegu danego utworu. Znajdzie w utworach nowe melodje, które brzmią miejscami równocześnie ze staremi i zastanowi się nad tem, które z tych melodyj są ważniejsze, które więc należy tak grać, by je wyraźnie słyszano, by jednakowoż inne przez to nie ucierpiały, t. zn. uczeń nabierze zdolności samodzielnego osądzenia na podstawie własnego ucha. A gdy będzie w stanie dwie lub trzy równocześnie brzmiące melodje niezależnie słyszeć (niejako ponad, a raczej obok siebie), wówczas nie będzie mu obcą wielogłosowość Bacha, jak również polifoniczna muzyka współczesna. Wówczas będzie on wiedział z teorji muzyki tyle, ile wiedzieć powinien. Oczywiście nikt mu nie wzbrania, by sobie pozatem przywłaszczył jeszcze dalsze wiadomości z muzycznego rzemiosła. Im więcej, tem lepiej; łatwiej mu bowiem będzie sądzić słusznie i trafnie o kompozytorach i ich dziełach. A jego niejasne dotychczas uczucie, że utwór jakiś jest wartościowym lub nie, ustąpi miejsca umotywowanemu sądowi.

PLAGJAT MUZYCZNY.

Zawsze byli ludzie, którzy bądź to z próżności, bądź z lenistwa lub innych podobnych wad nie mogli się oprzeć pokusie, by zdobić się obcemi piórkami. Natomiast nigdzie tyle fałszerstw i plagjatów nie można spotkać, ile w dziedzinie muzycznej.

Najstarszym znanym wypadkiem jest oszustwo, którego dopuścił się Giovanni Batt. Bononcini, rywal Händla, w ten sposób, że przedłożył 1732 akademji muzycznej w Londynie jako własną kompozycję madrygał, pochodzący w rzeczywistości z pióra Antoniego Lotti'ego i jeszcze w roku 1705 wydrukowany w Wenecji.

Tylko co odkryto jedno fałszerstwo, gdy już nowe poruszyło umysły muzyczne i tym razem również w Anglji. W połowie XVIII. wieku ogłosił rzymski czembalista Jozzi u Walsha w Londynie, a następnie również w Amsterdamie pierwsze swe dzieło: osiem sonat na czembalo, które jednakowoż natychmiast zdemaskowano jako zwykłą kradzież. Rzeczywistym bowiem kompozytorem był młodo zmarły nauczyciel Jozzi'ego Domenico Alberti, który Riemann nazywa jednym z twórców fortepianowego stylu „hyperhomofonicznego". Jeszcze dziś nazywamy bezustanne akordy łamane w lewej ręce basami albertowskiemi.

Ogólnie znaną jest historja powstania „Requiem" Mozarta, które zamówił w tajemniczy sposób hr. Walsegg, a 14 grudnia 1793 — dwa lata po śmierci Mozarta — wykonał i dyrygował jako własne dzieło. Franciszek Niemeczek podaje w swej biografji Mozarta, iż widział bilet hr. Walsegga, w którym prosił Mozarta o przysłanie „Requiem", a zarazem o podanie honorarjum, za jakie byłby skłonny napisać rok rocznie kilka kwartetów dla niego, albo raczej ściślej mówiąc zamiast niego.

Mniej znane są plagjaty Franciszka Ecka, którego koncert skrzypcowy był właściwie kompozycją jego brata Fryderyka, zaś kwartety pochodziły z pióra kapelmistrza Danziego z Karlsruhe.

Wszystkie te powiedzmy „niewłaściwości" są jednakowoż stosunkowo całkiem niewinne i zostały szybko zdemaskowane, tak iż właściwie żadna nie powstała szkoda. O wiele więcej skomplikowane było oszustwo, które przez przeszło dwa stulecia pozostało nieodkryte. Dla zrozumienia tego wypadku musimy nieco obszerniej opowiedzieć poprzedzające fakty historyczne: W Rzymie działał swego czasu obok starzejącego się Corelliego — Józef Valentini. Miał wielkie powodzenie nietylko jako skrzypek, lecz również jako kompozytor. Z dzieł jego cieszyły się wielką popularnością sonaty kameralne na skrzypce, wiolonczelę i czembalo, zatytułowane „Allettamenti" t. zn. przysmaki. Szczególnie pasaże skrzypcowe w dziesiątej sonacie E-dur były ogólnie podziwiane, nawet koncert E-dur J. S. Bacha stoi pod wpływem tego dzieła. Największym wielbicielem tego to Valentiniego był Anglik Henry Eccles. Był to syn skrzypka londyńskiego Salomona Ecclesa, który 1660 stał się kwakierem (sekta religijna), spalił publicznie swoje instrumenty i poświęcił się handlowi bucikami, drukował djalogi o bezwartościowości muzyki, wkońcu udał się do Indyj, by zakładać tam gminy kwakierskie. Jego najstarszy syn John był wybitnym kapelmistrzem i ulubionym kompozytorem, który wraz z Purcellem napisał muzykę do operetki *Don Kiszot*. Drugi zaś syn jego Henry był wydoskonaleniem awanturniczych zadatków, które drzemały w naturze ojca. W roku 1710 mianują go członkiem angielskiej kapeli nadwornej, czuje się jednak źle w ojczyźnie i wyjeżdża 1716 do Paryża, gdzie wstępuje — według Fetis'a — do królewskiej kapeli. Niema na to jednak ścisłego i właściwego dowodu, bo Fetis miesza rozmaitych członków tej rodziny. Natomiast pewnem jest, że w roku 1720 ukazał się w Paryżu u Foucarta pierwszy tom sonat skrzypcowych Ecclesa. Ten tom jest najbezczelniejszem fałszerstwem, jakiego ktoś kiedykolwiek się dopuścił. Z wszystkich bowiem 18-tu utworów, ani jeden nie pochodzi z pióra Ecclesa, tylko nuta za nutą, takt za taktem, od początku do końca są odpisane z „allettamentów" Valentiniego! Ażeby zamaskować to oszustwo Eccles poprzemieniał porządek i następstwo pojedynczych części, a niektóre przetransponował do innych tonacyj. Oczywiście, iż inne kompozycje tegoż Ecclesa są również bardzo podejrzane, lecz nie udało się dotychczas znaleść ich źródła. Kto jednak skradł osiemnaście utworów, nie miał z pewnością żadnych skrupułów co do dalszego tuzina.

Również takim złodziejem duchowym był Mauro d'Alay, prawdopodobnie uczeń Vivaldi'ego mistrza skrzypcowego; przybył 1726 r. do Londynu w towarzystwie słynnej śpiewaczki Faustyny Bordoni, późniejszej żony Hassego i opublikował prawdopodobnie na zamówienie śpiewaczki Kantatę. W drugiej części tego dzieła znajdują się mistrzowskie i świetnie brzmiące sonaty skrzypcowe. Otóż jedna z nich jest dosłownie odpisaną z sonaty c-moll Tartiniego (op. 4. Nr. 6). Ponieważ inne dzieła d'Alaya są bardzo słabe, musimy przyjąć, iż wszystkie sonaty z tego zbioru są kradzione. Skąd? — dotychczas niewiadomo.

W ostatnich latach wtajemniczone koła muzyczne poruszyła wiadomość, że pewien zresztą bardzo zdolny młody kompozytor przedłożył słynnemu zespołowi kwartetowemu utwór na kwartet smyczkowy w manuskrypcie. Zespół zachwycony prześliczną kompozycją wykonał ją na koncercie, a tu krytyka zwróciła uwagę, że jest to właściwie kwartet A. Zemlińskiego!

REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

§ 1. Epoki.

1) Do roku 1000 *jednogłosowa* muzyka artystyczna (podwojenia w oktawie).

2) Po roku 1000 rozwój muzyki *polifonicznej* do Palestriny i Lassa jako szczyt (połowa wieku XVI-tego).

3) W XVII-stym wieku rozpoczyna się *homofonja* (monodja w stylu harmonicznym).

1) epoka staroklasyczna: *Bach-Händel*;

2) epoka klasyków wiedeńskich do roku 1880;

3) epoka romantyczna.

§ 2. Egipt, Chiny, Indje, Palestyna, Arabja i Persja.

Egipt. Jedyne pomniki niegdyś wysokiej kultury muzycznej w podobiznach i rzeźbach instrumentów muzycznych jakoteż muzyków podczas wykonania z bardzo dawnych czasów. Zdaje się, iż Hebrajczycy, Grecy i Arabowie przejęli z Egiptu zarówno praktykę muzyczną jak i początki teorji. Instrumenty: harfa (tebuni), lutnia (nabla), flet (mem) i t. d.

Chiny i Indje rozwinęły znacznie system muzyczny. Skala zasadnicza z 5 tonów bez półtonów (pentatonika). Pismo nutowe literami abecadłowemi. Liczne instrumenty niekiedy bardzo sprytnie skonstruowane. Chiny: flet (yo), psałterz (sze), rodzaj harmonijki ustnej (szeng), harmonijka z płyt kamiennych (kin) i tamtam (gong). Indje: rodzaj cytry (vina), smyczkowe (serinda i ravanastrom), flet prosty (basare). Japonja: koto, bira-sho i t. p.

U Hebrajczyków stała praktyka muzyczna wysoko, zwłaszcza śpiew z wtórem instrumentów podczas nabożeństwa. Prawdopodobnie z śpiewu synagogalnego przeszło wiele melodyj do śpiewów starochrześcijańskich. W dzisiejszym zaś śpiewie synagogalnym brak tradycji i związku ze staremi śpiewami. Instrumenty: harfa (kinor), lutnia (nebel), flet, trąba, kotły i t. p.

Arabja i Persja. Wysoki poziom kultury muzycznej. Bardzo bogato rozwinięta teorja, odmienna od innych systemów (17 stopni w gamie). Instrumenty: lutnia, tambur, smyczkowy (rebab), kobza (arganum) i t. d.

§ 3. Grecja.

O muzyce starożytnych Greków wiemy głównie z pism teoretyków, które zachowały się w dość wielkiej ilości. Muzyka podobnie jak inne działy sztuki w starożytności była o wiele więcej poważana niż w wiekach średnich, kiedy to muzycy byli wyjęci z pod prawa. W ceremonjale religijnym Greków odgrywał główną rolę śpiew hymnów przy wtórze kitary lub aulosu. Również podczas wielkich uroczystości i igrzysk (olimpijskie, pityjskie, nemejskie, istmijskie) główną część programu wypełniały sztuka poetycka i muzyczna, zarówno podczas ofiar i obchodów, jak i w uroczystościach zwycięskich. Szczególnie igrzyska pityjskie w Delfach były w założeniu igrzyskami muzycznemi na cześć Apolla, a ateńskie święto na cześć Dionizosa stało się zarodkiem tragedji i komedji z muzyką. Starsza historja muzyki greckiej jest przetkana legendami i mitami tak, iż z trudnością można wyłuszczyć prawdę historyczną. Wynalezienie instrumentów jakoteż samej muzyki przypisywano bogom.

Nauka harmonji w naszem dzisiejszem pojęciu obcą była greckiej muzyce, która nie znała wielogłosowości. Instrumenty wtórowały śpiewom w unizonie lub oktawie, tylko tu i ówdzie wykonując ozdobniki (heterofonja). Grecka teorja muzyki jest mimo to bardzo rozwinięta. Cała teorja muzyczna Greków jest nauką o melodji, w tem leży zasadnicza różnica od naszej teorji muzycznej, która w pierwszym rzędzie jest nauką o harmonji. Punktem wyjścia starożytnej nauki o melodji jest interwał kwarty (syllaba). Przy pomocy tego interwału i oktawy strojono kitarę, wychodząc z centralnego środkowego tonu (mese).

Tonacje. Grecy rozróżniali 4 główne tonacje *djatoniczne* o różnem położeniu półtonów i o kierunku opadającym:

dorycka $e^1 - e$,
frygijska $d^1 - d$,
lidyjska $c^1 - c$,
miksolidyjska $h - H$.

Ponadto istniały pochodne gamy (przesunięte o kwintę w górę i w dół).

Tonację dorycką, która dla teorji muzyki greckiej miała to samo zasadnicze znaczenie co w naszym dzisiejszym systemie tonacja durowa, uważali Grecy za dwa tetrachordy o takiej samej budowie, postawione obok siebie z odstępem całego tonu:

$$e^1\ d^1\ c^1\ h \ \|\ a\ g\ f\ e$$

Grecka pisownia. Grecy posiadali dwa rodzaje notacji: starsza djatoniczna, która później rozszerzona staje się instrumentalną (krusis) i młodsza w założeniu enharmonicznie-chromatyczna dla śpiewu (leksis). Notacje te składają się z liter abecadła greckiego w rozmaitych pozycjach i grupach po 3 litery. Rytmicznych wartości zwykle nie notowano, ponieważ zależały one od metrum tekstu, mimo iż istniały znaki na oznaczenie wartości rytmicznych jakoteż i pauz.

Praktyka muzyczna u Greków była rozmaita: czysty śpiew lub śpiew z wtórem instrumentów strunowych *(kitarodja)* lub instrumentów dętych (*aulodja*). Następnie gra na instrumentach strunowych (*kitarystyka*) lub dętych *(auletyka)*. Najważniejsze instrumenty: *lyra, kitara* i *aulos*. Lira miała wypukłe, kitara płaskie pudło rezonansowe; ilość strun początkowo 7, później 11. *Aulos* była to szałamaja o ustniku dwulistkowym a budowano ją w rozmaitych wielkościach. Formy muzyki greckiej były zasadniczo dwojakiego rodzaju:

1) Melodje religijne

2) Muzyka taneczna (rytmiczna).

W pierwszej epoce muzyki greckiej spotykamy głównie muzykę religijną, mity (o Edypie), epopeje bohaterskie (Homer).

Około roku 1000 przed nar. Chr. zjawiają się *rapsodowie*. Formą był schemat heksametrowy.

Świecka epoka 700 — 500 przed nar. Chr. Pojawia się liryka (Anakreon, Pindar, Saffo i td.). Formą główną jest oda stroficzna. Składa się ona z trzech zwrotek (strof). Pierwsza i druga strofa są sobie równe, trzecia zaś odmienna (refren).

500 — 400 przed nar. Chr. rozkwit tragedji. Ośrodek w Attyce w Atenach (Perikles). Forma składa się z monologów z lirycznymi (świeckimi i religijnymi) solistycznymi monologami chóru (Aischylos, Sofokles, Euripides; komedja i satyra: Aristofanes).

Melodje kompozytorów miały odrębne nazwy, ogólna nazwa była *nomos*. Sławnymi kompozytorami byli auleci *Olympos* (700 przed Ch.), *Klonas, Polymnestos, Sokadas* i kitarysta *Terpander* (około 675 przed Ch.). Do dalszych wybitnych kompozytorów należą *Archilochos, Pindar*, poetka *Saffo*. Plutarch w swej historji muzyki liczy początek nowej epoki muzyki greckiej od *Taletasa* (670) twórcy spartańskich tańców chórowych (*gymnopedje*). Do wielkiego rozkwitu doszła grecka muzyka w *tragedji* założonej 536 przez Tespisa w Atenach. Główni twórcy tragedji: *Aischylos* † 456, *Sofokles* † 406, *Euripides* † 405; głównym komedjopisarzem był *Arystofanes* † 383.

Około roku 400 przed nar. Chr. upadek muzyki greckiej (wojna peloponeska).

Muzyka instrumentalna uwalnia się z więzów muzyki wokalnej. Wzrasta wirtuozostwo śpiewaków.

Po inwazji macedońskiej sztuka traci znamiona ludowo-religijne. Tylko na dworze diadochów kwitnie sztuka laików.

Pomniki greckiej muzyki praktycznej zachowały się niestety w małej tylko liczbie, a mianowicie:

1) początek 1-szej *ody pytyjskiej Pindara*;

2) *trzy hymny Mesomedesa* do Muzy, Heliosa i Nemezis;

3) kilka drobnych *ćwiczeń instrumentalnych*;

4) napis na grobie *Seikilosa*;

5) *dwa hymny* prawie zupełne na cześć Apolla z 2-go wieku przed Chr.;

6) fragment *chóru* z Eurypidesa tragedji *Orestes*;

7) papyrus z *pieśnią pochwalną* na Apolla.

Wielka ilość traktatów teoretycznych greckich pisarzy zachowała się i wywarła wielki wpływ na kształtowanie się pojęć teoretycznych w średniowieczu. W dziełach *Aristotelesa* († 322 przed Chr.) znajdujemy wiele wzmianek o muzyce, podobnie u *Platona*. Ważne są pisma *Aristoxenosa* o harmonice i rytmice, niestety zachowały się one tylko w wyciągach innych pisarzy. Do ważniejszych teoretyków należą: Plutarch, Arystydes, Quintilianus. W języku łacińskim dali streszczenie poglądów greckich Boëtius i Cassiodorus.

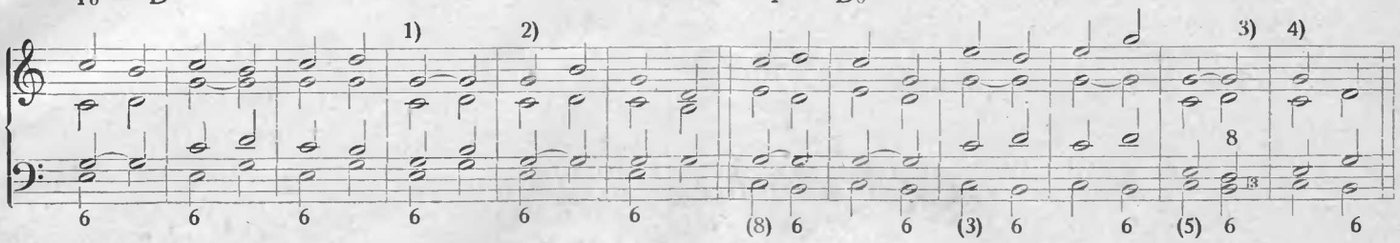
Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

NAUKA HARMONJI.

XII. (Ciąg dalszy).

Nie podajemy wzorów dla łączenia odwrotnego (S—T) gdyż nie przedstawia ono żadnych nowych problemów. Oto połączenia T—D.

T_6 — D T — D_6

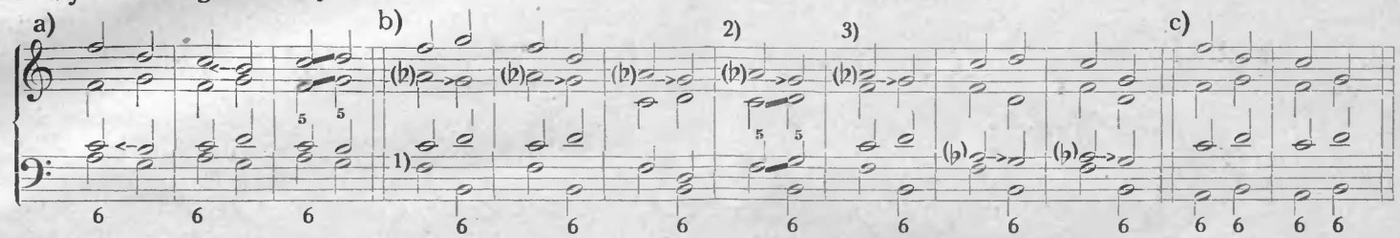


1) 2) jak poprzednia uwaga 1) 2).
3) Oto poprawna odległość oktawy między altem a tenorem.

Jednakowoż przykład 4) jest lepszy, gdyż nie zatrzymuje nuty wspólnej w sopranie.

ZADANIE: Łączyć we wszystkich pozycjach w kilku tonacjach durowych i mollowych: T_6—S, T—S_6, T_6—S_6; S_6—T, S—T_6, S_6—T_6; T_6—D, T—D_6, T_6—D_6; D_6—T, D—T_6, D_6—T_6.

Trudniejsze są połączenia: S_6 — D, S — D_6, S_6 — D_6. Należy badać, by niespostrzeżenie nie powstały równoległe kwinty.



Przy a) ułatwia do pewnego stopnia rozwiązanie odwrotne nuty prowadzącej *c* na *h*; przy b) znacznie ułatwia pomyślenie S jako akordu mollowego, gdyż wówczas tercja jest nutą prowadzącą w dół; c) możliwe tylko w dur, gdyż w moll (*as-h*) powstałby w basie interwał zwiększony.

1) Bas musi opadać, gdyż przy wznoszeniu się powstaje tryton (kwarta zwiększona). Porównać 2) i 3): zamiana błędnych równoległych kwint na bezbłędne równoległe kwarty.

ZADANIE: Wszystkie połączenia z przewrotami sekstowemi ćwiczyć pisemnie w licznych tonacjach durowych i mollowych.

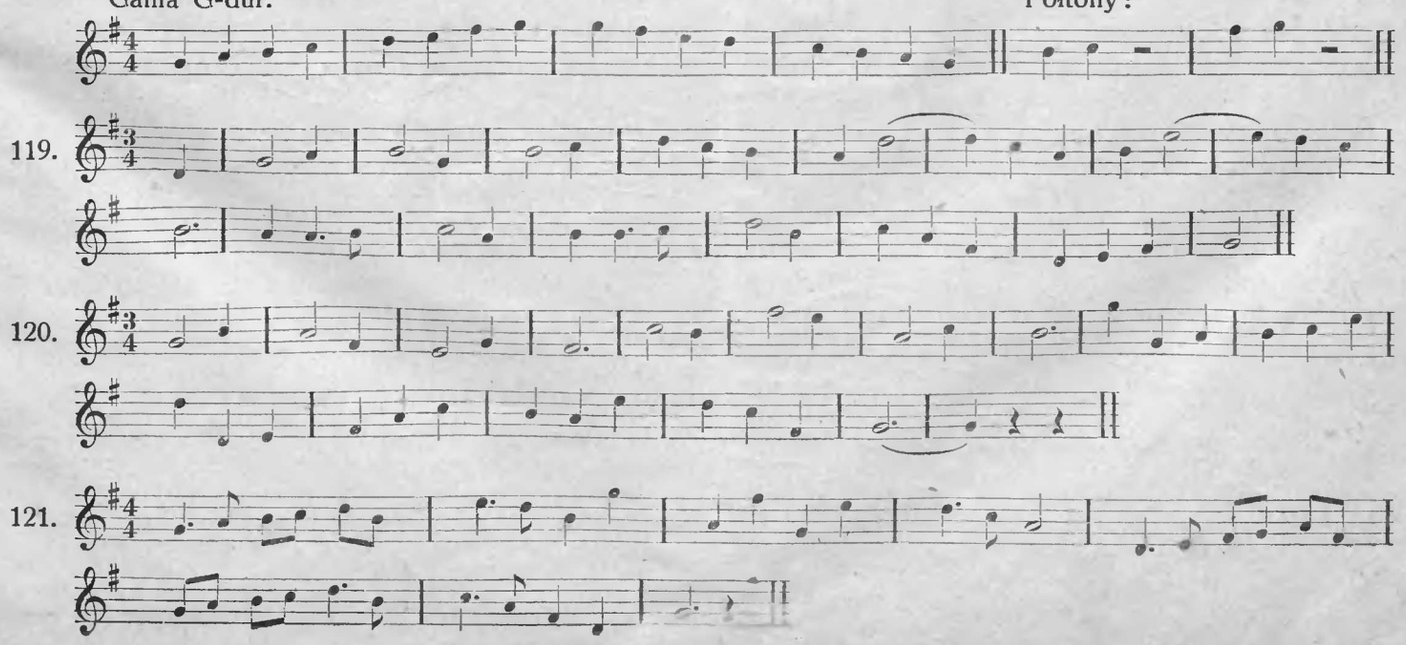
(C. d. n.)

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice)
Dyr. Konserwatorjum Muzycznego.

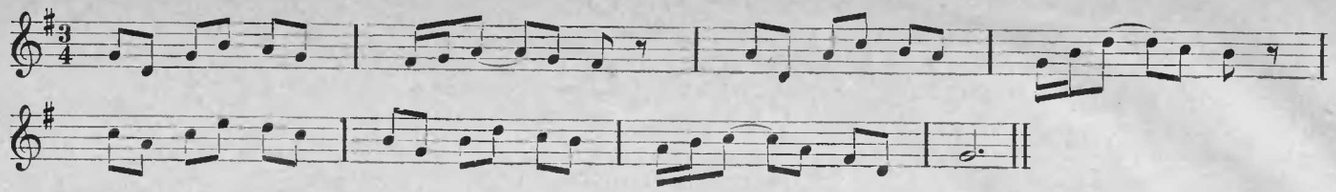
SOLFEŻ.

XXV. (Ciąg dalszy).

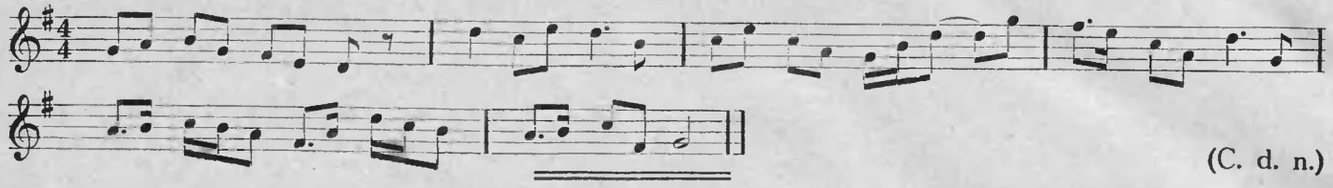
Gama G-dur. Półtony:



122.



123.



(C. d. n.)

PRZEWODNIK ORKIESTRY

TECHNIKA DYRYGOWANIA.

(Ciąg dalszy).

Fermata nad pauzą może być:

a) na końcu taktu

Allegro marcato. Weber: Euryanta.

15

Allegro. Haydn: Symfonja Es-dur.

16

Allegro. Haydn: Symfonja Es-dur.

17

Adagio. Weber: Wolny Strzelec.

18

b) w środku lub na początku taktu:

Allegro molto. *Triangel* Cherubini: Ali Baba.

19

Weber: Wolny Strzelec.

20

Un poco Adagio. *Allegro.* Beethoven: Prometeusz.

21

Marsz. Busoni: Turandot.

22

Allegro.

23

Nim omówimy ruchy odpowiadające powyższym przykładom, musimy się rozprawić z ruchem fermaty ogólnie.

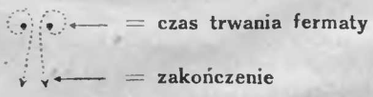
Fermata (rozciąganie tonu lub pauzy ponad jej wartość metryczną, trwające przez czas nieokreślony) może się zjawić w trzech formach:

1. jako koronujące wytrzymanie tonu z ruchem całkowicie zakończającym (lub pauza kończąca);

2) jako porządkujące rozszerzenie tonu z ruchem na pół kończącym (i jako następstwo przygotowanie pauzą);

3) jako rozciąganie z ruchem kończącym, lecz w rodzaju odbitki (bez cezury i bez pauzy).

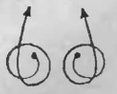
Pierwszy wypadek wymaga ruchu kończącego, podobnego do używanego przy zakończeniach utworów. Jego cechą jest ostateczny ruch w dół jako zakończenie gestu:



Drugi wypadek wymaga również ruchu kończącego; wykonuje się go jednak, zamiast ostatecznie w dół, w bok z postawą wyczekującą. Wynikiem są cezury po fermatach (nowe wyczekujące fermaty).

(Patrz przykład 3 [druga fermata], 8, 14).

Trzeci wypadek wymaga ruchu kończącego, lecz w kierunku przeciwnym, a więc w górę zamiast w dół. Tu gest kończący jest równocześnie nowym gestem odbitkowym:



(użycie tego gestu, patrz przykład 2, 4, 5, 6).

Teraz zbadamy nasze przykłady i stwierdzimy: wszędzie, gdzie przy pomocy fermat rozciąga się tony lub pauzy, po których bezpośrednio dalej należy grać, musimy się posługiwać trzecim rodzajem ruchu fermatowego. Dotyczy to przykładów 1, 2, 3 [pierwsza fermata], 4, 5, 6, 11.

(C. d. n.)

Por. kplm. WŁADYSŁAW SADOWSKI (Krotoszyn).

SZKOŁA GRY ZESPOŁOWEJ.

Nr. 1. Całe nuty i całe pauzy w 4/4 takcie.

Niniejszem rozpoczynamy zapowiedziany przez nas druk wyjątków z części III. „Szkoły gry zespołowej" por. kplm. Wł. Sadowskiego. Mają one pp. kapelmistrzom i dyrygentom orkiestr dętych ułatwić ich żmudną pracę, zwłaszcza tam, gdzie część orkiestrantów z konieczności składa się z sił początkujących. Przed rozpoczęciem ćwiczeń, ułożonych progresywnie a przygotowujących do późniejszych zadań w orkiestrze, należy uczniom objaśnić:

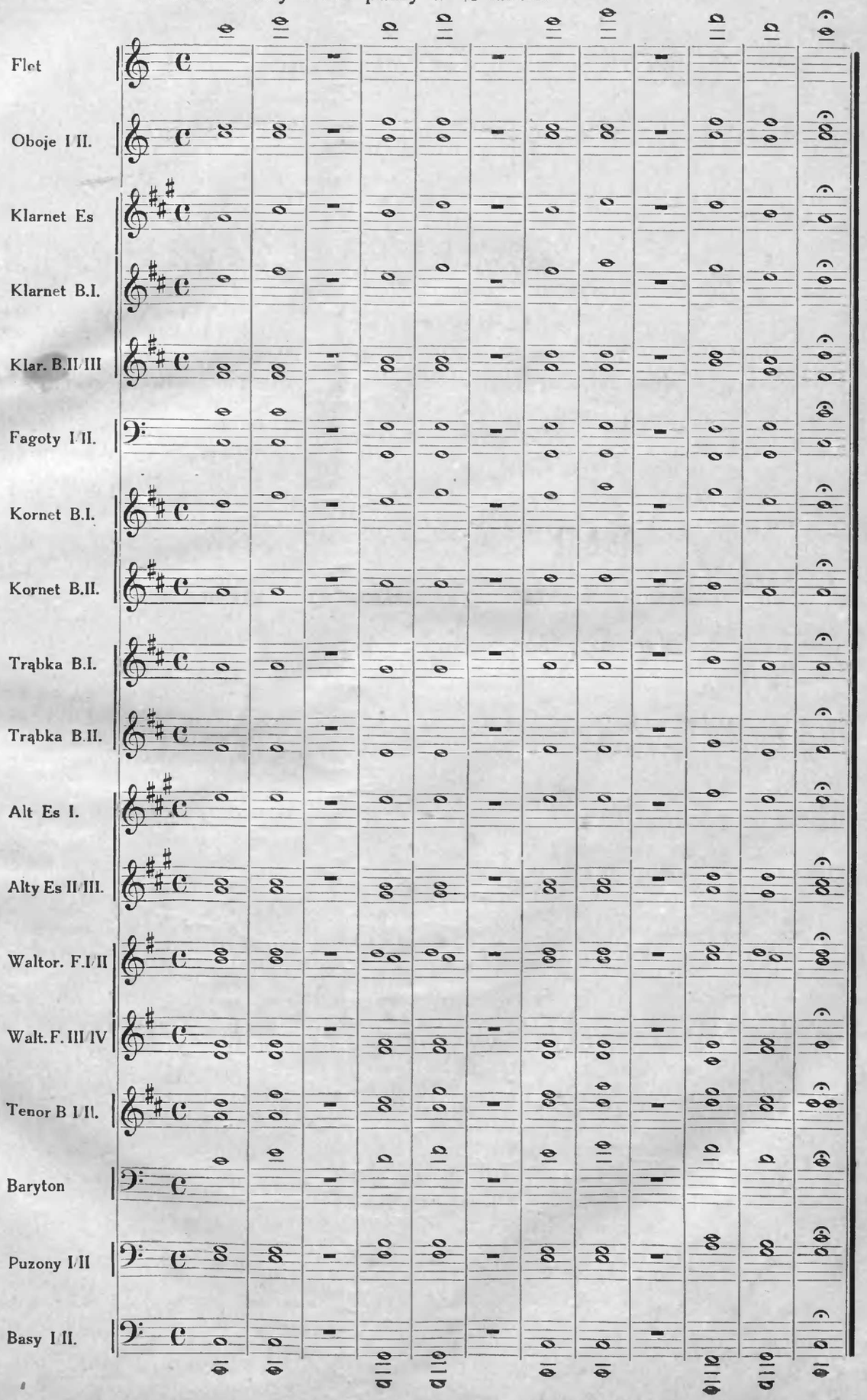
1) tonację dla poszczególnych grup stroju (instrumenty w strojach B, C, Es i F)

2) rytm (wartości nut i pauz)

3) dynamikę (stosowaną wedle uznania nauczyciela) *pp - p - mp - mf - f - ff - < >*

W czasie ćwiczeń należy żądać dokładnego wykonania nakazanego sposobu ćwiczenia jak i niemniej sumiennego liczenia wszelkich pauz. Nauka prowadzona w ten sposób zaoszczędzi nauczycielowi dużo czasu i wiele zmartwień, gdyż pozwoli wszystkich uczniów o mniejwięcej jednakowym poziomie, jednocześnie uczyć nabywania nieodzownej — muzykowi orkiestrowemu — rutyny w grze zespołowej.

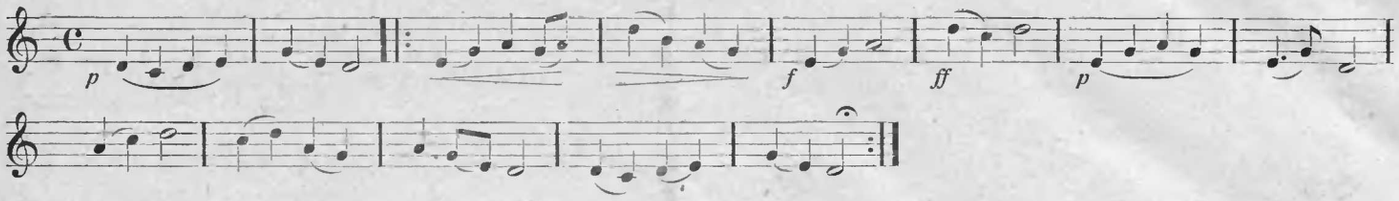
Redakcja.



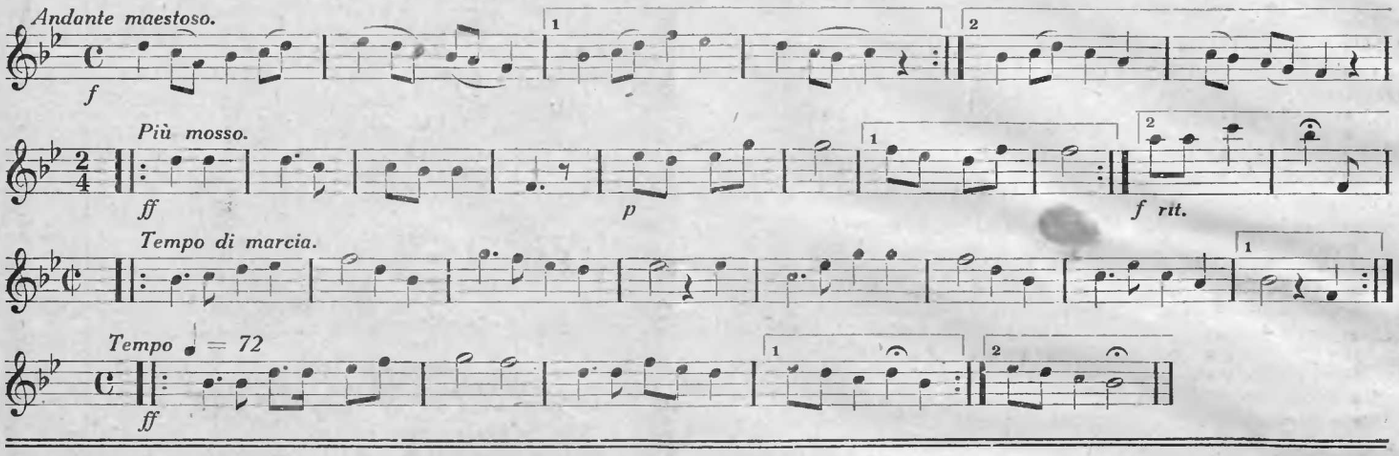
HYMNY NARODOWE.

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

20. Japonja. Hayashi (1880)



21. Jugosławja (S. H. S.)



ROZMAITOŚCI.

Zagranica o Halce.

Halka Moniuszki została wystawioną w Operze w Bernie szwajcarskiem dn. 12-go listopada 1933 zdobywając sobie bardzo wielkie powodzenie, które potwierdziły jednomyślnie głosy krytyki szwajcarskiej.

NEUE BERNER ZEITUNG Nr. 267 z dn. 14. II. 1933: „Czem Freischütz Webera dla scen niemieckich tem jest niewątpliwie Halka dla polskich. Wiele motywów tego dzieła stało się z czasem własnością narodową, znaną wszystkim w Polsce od dziecka. Toteż rozumiemy, że może tu być mowa o polskiej operze narodowej. Halka posiada wszystko aby dostąpić tego zaszczytu". Podawszy dokładnie treść libretta sprawozdawca dodaje: „Widzimy, że treść ta wszystkim jest dostępna i nie zawiera żadnych takich problemów, którychby prosty lud nie umiał rozwiązać. St. Moniuszko napisał do tego tekstu muzykę, która wypłynęła wprost z serca muzyka zrośniętego ze swą glebą ojczystą. Od pierwszej nuty jest się pod urokiem tych dźwięków. A zainteresowanie nietylko nie słabnie lecz wzmaga się z każdym aktem. Opera ta zawiera prawdziwe klejnoty muzyczne. Słuchając tych motywów rozumie się, że mogły stać się własnością narodową i że w Polsce od dziecka wszyscy ją śpiewają. Muzyka Moniuszki jest prosta, silnie skonstruowana, istotnie przeżyta, zdrowa i wielka tak, że obcemi jej są wszelka uczoność, zewnętrzność i pusty patos. Tu przemawia ktoś co czerpie z pełnego, co ma pomysły na zawołanie. W technice kompozytorskiej: w arjach solowych, w zespołach, w wokalnym czy instrumentalnym zakresie wykazuje kompozytor swoje mistrzostwo. Wszystko tu brzmi dobrze, celowo, wszystko jest przemyślane. Moniuszko rozumie się doskonale na instrumentacji. Głosom śpiewaków stawia on wprawdzie duże techniczne wymagania, wzamian jednak to co pisze jest wdzięczne i efektowne. Słucha się tej kompozycji z pełnem upodobaniem; a słuchając przeżywa się wszystkie najdrobniejsze fazy tragicznych wydarzeń dzięki sztuce Moniuszki, niezwykle bogatej w różnorodne ilustracyjne zasoby. Premjera tej opery wprawiła nas w istotne zdumienie: jak to być może, że dzieło to nie jest nam znane od dawna? I mimowoli przychodzą do głowy myśli o tem, ile to dobrych, może nawet świetnych utworów, publiczności zupełnie nieznanych, leży gdzieś po świecie w pokrytych pyłem zapomnienia szufladach". Podnosząc w długim ustępie zalety świetnego przedstawienia dodaje krytyk ze słusznością: „Znać było we wszystkiem, że z pełnem zapału oddaniem przyłożono się do wykonania dzieła".

BERNER TAGEBLATT Nr. 533. 13. II. 1933: Po przytoczeniu treści libretta pisze autor krytyki dalej: „Tekst ten posiada wzrastające dramatyczne napięcie, które bez przerwy dąży ku celowi, aby w akcie przezwyciężenia się (Halki) uzyskać swój punkt kulminacyjny. Moment ten nadaje też operze ścisłą określoną wartość etyczną. Kompozytorowi daje zaś ta treść najbogatsze możliwości do wyzyskania. Już samo przeciwstawienie sobie dwóch warstw socjalnych wraz z ich środowiskiem daje sposobność do bogatej muzycznej ilustracji. Moniuszko wyzyskuje szczęśliwie to przeciwstawienie stosując ludowe elementy o narodowym charakterze (Polonez, Mazur) a w ogóle pisząc płynną, melodyjnie bogatą i rytmicznie ożywioną muzykę. Za dużą zaletę poczytać należy Moniuszce to, że nigdy nie przestaje być sobie wiernym, że pozostaje zawsze w sferze naturalnego, nieskomplikowanego odczuwania, które w każdej jego nucie jest szczere i przeżyte. Fluid narodowy przepływa przedewszystkiem przez ustępy orkiestrowe, arje są raczej konwencjonalne. Uwertura przygotowuje odrazu tło nastrojowe; w początkowem unisono fletów i obojów brzmi nuta żałosna, która następnie przenika całe dzieło w sposób przedziwny. Nawet uroczysty weselny Polonez I-go aktu nie jest wolnym od pewnej specjalnej powagi. Ten Polonez jak i szeroko zakreślony Mazur są to prawdziwe klejnoty, zwłaszcza kiedy jeszcze scena, tak jak u nas, daje możność radowania się oczom. Nie żałowano bowiem trudu aby kostjumy wypożyczyć z Opery Warszawskiej. W ten sposób otrzymało przedstawienie stylową, a dla nas pełną uroku, wystawę".

BERNER TAGWACHT, Nr. 268. 15. XI. 1933: „W operze Halce polskiego kompozytora S. Moniuszki dźwięczy jakaś odrębna, poważna, miękka a żałosna nuta. Tematyka Moniuszki jest innego bardziej osobistego typu jak ogólnie biorąc wschodnioeuropejska, która utrzymana najczęściej w minorowych tonacjach, skłonna do zadumy, w scenach smutnych daje wyraz takiego przygnębienia, pozostaje tak wyłącznie liryczną, iż trudno jej się wznieść do siły dramatycznego gestu. Sceny muzyczne są u Moniuszki szeroko rozprowadzone, sztuka budowania tematu jest też u niego znacznie wyższą, niż u Verdiego, którego styl operowy dopiero w Aidzie potrafił się uwolnić od silnego z początku wpływu Meyerbeera. Muzyka Moniuszki w scenach ludowych jest żywiołowo świeżą, pełną życia, ale bez sentymentalno-poetycznego poloru jaki charakteryzował jego rodaka Chopina, którego wykwintnie skończona twórczość nabyła w paryskich salonach chorobliwie przeczulonych cech. Moniuszko też nie był dosyć rafinowanym aby osiągnąć barwność harmonizacji Chopina. Muzyka jego posiada mniej werwy, mniej efektownej brawury niż Verdiego, ale jest barwniej z większym wyrazem instrumentowana, bogatsza w figuracje: polski kompozytor nie poprzestaje na akompanjowaniu do śpiewu zapomocą uderzanych akordów, lecz podtrzymuje śpiew równocześnie graną melodją albo wprowadza kontrapunktujące motywy. Dźwięczność orkiestry (Moniuszki) sięga niemal do piękności kolorystyki Aidy i Otella. W udramatyzowaniu dźwięczności orkiestry, w pełnem wyrazu współdziałaniu instrumentów z akcją sceniczną, mamy niejako przeczucie tego co w tym samym czasie zamierzał Wagner, przekształcając formę opery na dramat muzyczny. Uwertura nie mówi nam jednak wiele o samym dramacie wiejskiej dziewczyny, opuszczonej i samobójstwem kończącej życie. Jest to płynnie napisany utwór orkiestrowy. Wiele więcej mówi nam o tem patetyczno-tragiczny wstęp do III-go aktu

ze swym, jakby przeznaczenie wystukującym, punktowanym rytmem. W tym też akcie występuje przedewszystkiem na plan pierwszy w śpiewanych i tańczonych scenach: element ludowy." Kończąc bardzo pochlebną ocenę wykonania opery krytyk dodaje: „Był to zaszczytny dzień dla berneńskiego teatru a obfitość ofiarowanych artystom kwiatów, które zapełniły scenę po drugim akcie, była w całej pełni zasłużona".

DER BUND. 13. XI. 1933: „Nazwiska Moniuszki nie znaliśmy dotychczas zupełnie; tymczasem przekonujemy się, że był to muzyk, który posiadał wszystkie dane, aby napisać narodową operę. Ale on nie w tem tylko szukał swego zadania, aby zestawiać obok siebie ludowe melodje. Muzyka Halki brzmi dlatego tak „narodowo", że jest przepojona narodowym rytmem, którego charakterystyką (w Polsce) są nuty ostro punktowane. Rytmy te dają ściśle określony charakter nietylko wspaniałym (prachtvolle) tańcom: Polonezowi, Mazurowi i oryginalnym Tańcom góralskim, ale zaznaczają się bez przerwy w głosach śpiewanych i orkiestrze. One to rządzą w momentach namiętnych wybuchów, one dają miłym, o ludowym charakterze, ustępom (w które partycja tak jest bogata) właściwy im ustrój i treść; one stanowią — możnaby powiedzieć — kościec (Knochenbau) wielkich momentów chórowych. Z tego wynika jedność tak silnie całość ujmująca, że pewne ustępy noszące piętno mody z lat pięćdziesiątych, z których datuje się opera, stają się zupełnie bez znaczenia. Jest to kompozycja szlachetna, w której bije gorące serce (warmherzig), to też za przyjęcie jej do repertuaru naszej sceny musimy być jej dyrektorowi szczerze wdzięczni".

* * *

Dla dopełnienia tych głosów miejscowej prasy należy dodać, że pochwały tyczące wykonania były najzupełniej zasłużone. Kapelmistrz p. Kurt Rothenbühler nietylko doskonale panował nad całością, ale wypracował przytem z wielką starannością partję orkiestrową. Operę doskonale wyreżyserował były intendent opery w Hamburgu p. Sachse-Krenger. Dekoracje Kohlhunda przedstawiały się malowniczo i artystycznie. Wiktor Brègy (b. tenor Opery Warszawskiej) śpiewał znakomicie Jontka, Halką była śpiewaczka i aktorka dużej miary pani Weber-Bräggers, resztę obsady stanowili: p. L. Böning (Zofja), p. Huguès (Janusz), F. Löffel (Stolnik), E. Frohwein (Dziemba). Chóry wzmocnione świetnymi zespołami: Berner Männerchor oraz Privat-Damenchor, dały zwłaszcza w III-cim akcie (chóry góralskie) produkcje niebywałej piękności pod względem finezji cieniowania i bogactwa brzmienia.

Po premierze odbyło się w Poselstwie Polskiem (PP. Modzelewscy) wspaniałe przyjęcie dla wykonawców i zaproszonych gości.

UŚMIECH „ORKIESTRY".

Puccini rozmawia z jednym ze swych przyjaciół: „Prawie dwadzieścia lat potrzebowałem by dojść do przekonania, że właściwie nie mam zbyt wielkiego talentu do muzyki!" — „A czy wtedy, zgodnie ze swem sumieniem, zrezygnowałeś z karjery muzycznej"? — „Nie, wtedy było już zapóźno, byłem już sławny"!

* * *

Caruso ma koncertować w jakiemś mniejszem mieście włoskiem. Przybywa w ostatniej chwili do gmachu koncertowego, ale portjer nie chce go wpuścić, żądając biletu wstępu na koncert. „Ależ ja jestem Caruso, śpiewam dziś"! — „O, na to nie dam się nabrać — ryczy portjer — już trzech dziś było takich, którzy to samo powiedzieli. Nie dam się czwarty raz nabrać". — Wszelkie zapewnienia nic śpiewakowi nie pomogły. Do gmachu dostał się dopiero po kupieniu biletu — na własny recital.

* * *

Sarasate grał raz na prywatnem przyjęciu, wydanem przez najlepszego lekarza Madrytu. Przyjaciele ze zdumieniem stwierdzili, że słynny mistrz skrzypiec fałszuje przez cały czas, jak początkujący uczeń. Zapytany później, dlaczego tak niemiłosiernie detonował, odpowiedział: — „Zemsta być musi! Gdy przed laty leczyłem się u pana domu, stwierdził u mnie zapalenie ślepej kiszki. A miałem wtedy tylko katar"!

* * *

Po wykonaniu dzieł Regera na jednym z koncertów, ukazała się bardzo ostra krytyka jednego z recenzentów. „Szanowny Panie — pisze mu Reger na drugi dzień — Siedzę w najmniejszej ubikacji mego domu i mam Pańską krytykę przed sobą. Za chwilę będę ją miał za sobą".

KRONIKA.

Oficerski order „Polonia Restituta" otrzymali: Dr. W. Zawistowski (Naczelnik Wydziału Sztuki Ministerstwa W. R. i O. P.), Witold Maliszewski (Ministerjalny wizytator szkół muzycznych) i Eugenjusz Morawski (rektor Państw. Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie).

Złoty Krzyż za zasługi na polu pedagogicznem otrzymali prof. Warszawskiego Konserwatorjum: Józef Jarzębski (skrzypek) i Wacław Kochański (skrzypek). Nadto prof. Wacław Kochański otrzymał odznaczenie szwedzkiego orderu kawalerskiego Wazy I-szej klasy.

„ZAIKS" postarał się w prokuraturze o nakazy konfiskaty nut w kilkunastu lokalach warszawskich, z powodu niedotrzymania warunków umowy przez Związek Właścicieli Zakładów Gastronomicznych, zawartej ze Związkiem Autorów i Kompozytorów „ZAIKS". W myśl tej umowy miał Związek Właścicieli Zakładów Gastronomicznych wypłacać autorom tantjemy od wykonywanych w lokalach gastronomicznych piosenek i innych utworów muzycznych. Konfiskaty nut dokonano w asystencji funkcjonarjuszów urzędu śledczego.

NASI ZAGRANICĄ.

Bronisław Hubermann obejmuje kierownictwo mistrzowskiego kursu skrzypcowego Wiedeńskiej Akademji Muzycznej.

Nowy Zarząd Stow. Młodych Muzyków — Polaków w Paryżu na rok 1934. przedstawia się następująco: Prezes Feliks Łabuński, wiceprezes Kazimierz Chłapowski, skarbnik Jerzy Sulikowski, sekretarz Antoni Szałowski.

Ludomir Różycki odbył w Londynie szereg koncertów kompozytorskich.

W związku z 50-leciem urodzin kompozytora Karola Szymanowskiego urządziła Radjostacja Białogrodzka uroczystą audycję, poświęconą polskiemu twórcy.

* * *

W Akwisgranie odbył się Kongres Muzyki Kościelnej, zainicjowany i urządzony przez „Międzynarodowe Towarzystwo dla nowej muzyki kościelnej". W kongresie wzięli udział najwybitniejsi przedstawiciele muzyki liturgicznej i religijnej oraz ponad czterdziestu kompozytorów z tej dziedziny. Polskę reprezentował ks. Dr. Gieburowski z Poznania. Obrady trwały cztery dni i były ilustrowane bardzo bogato produkcjami muzycznemi o pierwszorzędnych walorach.

Nieznane rękopisy dzieł Bizeta znaleziono w Bibljotece Konserwatorjum Paryskiego, a między niemi operę komiczną „Dom lekarza" i wielką operę „Iwan Groźny". Ponadto znajduje się w tych rękopisach jego 1-sza symfonja, uwertura i op. 1. walc koncertowy.

JUBILEUSZE I ROCZNICE.

Józef Suk obchodził 4 stycznia br. sześćdziesiątletnie urodziny. Już w młodości okazywał wielkie zamiłowanie do muzyki i wcześnie bardzo zaczął studjować grę na skrzypcach i kompozycję.

Jest to twórca wybitny, a ponadto działalność jego w „kwartecie czeskim" jest bardzo doniosła.

KONKURSY.

Konkurs o I-szą i II-gą nagrodę państwową dla najlepszego kwartetu smyczkowego zawodowego lub amatorskiego rozegrany został w dniu 2-go grudnia ub. r.

Pierwsza nagroda wynosiła 500 zł., druga 200 zł. Ponieważ obydwa zespoły uczniów Konserwatorjum Warszawskiego — jeden z pierwszym skrzypkiem p. Jarzębskim, drugi z pierwszym skrzypkiem p. Ginsburgiem — otrzymały równą ilość punktów, przeto sąd konkursowy połączył obie nagrody razem i rozdzielił po połowie.

Konkurs na kompozycję organową o dowolnej formie ogłosiło Sowieckie Państwowe Konserwatorjum Muzyczne w Leningradzie. Najlepsze dzieła otrzymają 2 nagrody. po 1000 i 500 rubli. Zgłoszenia do konkursu przyjmuje się do 1 marca 1934 r. Na czele jury zasiadają: Asafiew i Szczerbaczew.

NEKROLOGI.

Śp. Paweł Kochański jeden z najznakomitszych polskich skrzypków zmarł w dniu 12 stycznia b. r. w Nowym Jorku po dłuższej chorobie raka. Kochański urodzony w r. 1887 w Odessie był uczniem i wychowankiem Dyr. E. Młynarskiego, który utorował mu drogę do karjery artystycznej. Przez pewien czas Kochański mieszkał z rodziną w Lipsku, gdzie prowadził wyższą klasę skrzypiec w konserwatorjum. Odznaczony był szeregiem wysokich orderów m. in. oficerskim krzyżem Polonia Restituta i Legją honorową francuską. W zmarłym artyście traci muzyka polska jednego z najznakomitszych swych przedstawicieli.

W Morges zmarła p. Helena Paderewska w wieku lat 74, małżonka mistrza Ignacego Paderewskiego. Śp. Helena Paderewska, z domu baronówna Rosen, wyszła zamąż za mistrza Paderewskiego w r. 1899. W latach wojennych pani Paderewska poświęciła się pracy społecznej, najpierw w Ameryce a potem w Polsce. Założyła Biały Krzyż oraz różne organizacje społeczne i filantropijne.

Teodor Sandor znany kompozytor i pianista-wirtuoz węgierski zmarł w Budapeszcie w wieku lat 65.

CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XXIV

Jemnitz Aleksander (* 1890) węgierski kompozytor współczesny.

Jensen Adolf (1837 — 1879) jeden z najwybitniejszych kompozytorów po Schumannie.

Jeremiaš (—miasz) Jarosław (1889 — 1916) kompozytor czeski.

Jirák Karol Bolesław (* 1891) wybitny kompozytor i dyrygent czeski.

Joachim Józef (1831 — 1907) jeden z największych skrzypków ubiegłej generacji.

Jommelli Niccolo (1714 — 1774) jeden z najwybitniejszych kompozytorów szkoły neapolitańskiej.

Josquin p. Desprès.

Jota (chota) szybki taniec ludowy hiszpański (takt 3/8 lub 3/4).

Jotejko Tadeusz (1872 — 1932) kompozytor polski. Dzieła: symfonja C-dur, uwertura na polskie pieśni ludowe, Swita polska, *Esquisses maritimes*, Rapsodja polska, dwie sonaty fortepianowe, sonata skrzypcowa, trio, 2 kwartety smyczkowe, utwory fortepianowe i skrzypcowe, pieśni solowe i chóralne, kantaty. Opery: *Rybak, Zygmunt August, Królowa Jadwiga.* Napisał cały szereg podręczników teoretycznych.

Jubilate początek psalmu setnego.

Jubilus — neuma dłuższej frazy na jedną zgłoskę (melizmat, koloratura).

Kadencja jest to takie połączenie akordów, które użyte w odpowiedniem miejscu wywołuje wrażenie chwilowego lub stałego odpoczynku. Rozróżniamy kadencje jednostronne (T — S — T lub T — D — T) lub też doskonałe (T — S — D — T) i otwarte lub półkadencje (T — D), zwodnicza (D — Tp).

Kadencja w koncercie jest częścią swobodną formalnie niewiązaną i służy do wykazania doskonałości technicznej wykonawcy

Kajanus Robert (1856 — 1933) kompozytor finlandzki.

Kalbeck Maks (1830 — 1921) krytyk muzyczny, napisał biografję Brahmsa.

Kalinnikow Wasyl (1866 — 1901) zdolny kompozytor rosyjski (2 symfonje).

Kalkant — obsługujący miechy u organów.

Kalkbrenner Fryderyk (1788 — 1849) wybitny wirtuoz fortepianowy, jeden z twórców nowoczesnej techniki fortepianowej.

Kàlmàn Emerich (* 1882) kompozytor operetkowy (*Manewry jesienne, Księżniczka Czardasza, Holenderka, Bajadera Hrabina Marica).*

Kamieński Łucjan (* 1885) profesor muzykologji na uniwersytecie w Poznaniu. Komponował liczne pieśni solowe i chóralne, utwory orkiestralne i kameralne, opery: *Damy i Huzary, Tamar).* Prace muzykologiczne; *Oratorja J. A. Hassego, Tempo rubato.*

Kamieński Matjasz (1734 — 1821) pierwszy polski kompozytor operowy. Jego operę *Nędza uszczęśliwiona* wykonano po raz pierwszy 11 maja 1778 w Warszawie. Napisał jeszcze pięć oper

Kamiński Henryk (*1886) współczesny kompozytor niemiecki

Kameralna muzyka pierwotnie tyle co muzyka dworska t. zn. świecka jako przeciwieństwo do muzyki orkiestralnej i teatralnej. A więc do muzyki kameralnej należy w pierwszym rzędzie cała wokalna i instrumentalna muzyka nieprzeznaczona dla kościoła lub opery. Dziś rozumiemy pod tem mianem tylko dzieła wykonane przez instrumenty solowe, jak tria, kwartety, kwintety i td. aż do oktetu, nonetu i td. na instrumenty smyczkowe lub zespoły mieszane, z fortepianem lub bez fortepianu, sonaty na fortepian i instrument dęty lub smyczkowy, sola na jeden instrument, również pieśni, duety, tercety i td. na śpiew z wtórem jednego lub kilku instrumentów z wyjątkiem fortepianu. Właściwem przeciwieństwem muzyki kameralnej jest koncertowa muzyka (orkiestralna i chóralna). Ostatnio nie zalicza się zwykle wokalnej muzyki do kameralnej. W muzyce kameralnej jest wprawdzie brak pewnej pełni brzmienia i jednostajność instrumentacji, zamiast tego jednak jest delikatniejsze cieniowanie i doskonałość szczegółów; są to cechy stylu kameralnego.

Kameralna opera — opera ograniczająca się w środkach wokalnych i instrumentalnych. Można tu zaliczyć już operę buffo lub heroiczną z 18 wieku. Właściwa opera kameralna jest produktem 20 wieku jako reakcja na wielką operę i dramat muzyczny (Ryszard Strauss *Ariadna*).

Kameralna symfonja — forma instrumentalna muzyki współczesnej dąży do koncentracji polifonicznej. Pierwszem dziełem tego rodzaju była kameralna symfonja Schönberga na 15 instrumentów solowych.

Kameralny styl p. kameralna muzyka.

Kamerton tyle co wysokość normalnego tonu. Według ustalenia przez paryską Akademję z r. 1858 a^1 = 435 drgań na sekundę.

Kanały (wiatrowe) w organach są to czteroboczne drewniane rury, które przewodzą wiatr z miechów do skrzyń wiatrowych.

Kancela w organach pojedyncze oddziały lady wiatrowej, które doprowadzają wiatr do piszczałek.

Kanon w dzisiejszem znaczeniu jest najściślejszą formą muzycznej imitacji, w której dwa lub więcej głosów wykonuje te same interwały, lecz nie równocześnie, tylko po sobie następując. Rozróżniamy kanon w unizonie, w którym głosy faktycznie podają te same tony w pewnym dowolnym odstępie rytmicznym; w kanonie w oktawie drugi głos ma tę samą melodję o oktawę niżej lub wyżej; kanon w górnej lub dolnej kwincie przesuwa położenie melodji w drugim głosie o oktawę w górę lub w dół. Podobnie istnieją kanony w górnej i dolnej kwarcie, górnej i dolnej sekundzie i td. Dalsze odmiany powstają przez wydłużenie lub skrócenie wartości nut w głosie naśladującym *(canon per augmentationem, per diminutionem)* lub przez odwrócenie kierunku wszystkich interwałów (*all'inverso per motum contrarium)*, również istnieje odmiana, w której drugi głos podaje melodję od końca wstecz ku początkowi *(canon cancricans* [ruchem raka]*)*. Najwyższy rozkwit kanonu jest w sztuce francusko-niderlandzkich kontrapunktcistów 15 i 16 wieku.

Kantata — pod tą nazwą rozumiemy dziś większe liryczne dzieło wokalne z wtórem instrumentalnym złożone ze śpiewów solowych, duetów i tp. i utworów chóralnych. Kantata różni się od oratorjum i opery przez wykluczenie elementów epicznych i dramatycznych; całkowite wykluczenie elementów dramatycznych jest często niemożliwe, gdyż najbardziej czysta liryka czasem potęguje się do dramatycznego patosu. Najwyraźniej forma ta wykształciła się w muzyce kościelnej (kantata kościelna); tu J. S. Bach stworzył typy o najwyższej piękności artystycznej i w wielkiej ilości, które dadzą się łatwo zdefinjować. Kantata jest wyrazem jakiegoś nastroju w najróżnorodniejszych formach, które jednoczą się w całość przez jednolitość nastroju. Śpiew solowy w kantacie nie reprezentuje jednostek, lecz mówią one w imieniu gminy. Dlatego też właściwy ośrodek kantaty kościelnej tworzą zwykle utwory zespołowe i chóralne, szczególnie chorały. Na podstawie tej definicji można określić również świecką kantatę, choć tu różnorodność odmian jest wielka. Spotkać można z jednej strony dzieła założone dramatycznie i różniące się od opery tylko krótszem trwaniem i brakiem sceny, tu i ówdzie nazywa się je *lirycznemi scenami.* Po drugiej stronie są dzieła o zdecydowanie epicznym charakterze, w których akcja oddana jest w formie opowiadanej; jeżeli takie dzieła są szeroko założone i mają osnowę biblijną, heroiczną lub starożytną to można je nazwać *Oratorjum* (niekiedy *Legenda* lub *Misterjum*).

Kantele fiński instrument muzyczny z rodziny *gusli* podobny do węgierskich cymbałków, ma 13 strun o stroju gamy *g-moll.*

Kantor— śpiewak naczelny w gminie kościelnej, w większych kościołach również nauczyciel i kierownik chóru.

Kantylena tyle co śpiewna melodja.

Kanun orjentalny instrument strunowy szarpany.

Kanzona u trubadurów tyle co pieśń, zwłaszcza miłosna. Kanzona (chanson) 14 i 15 wieku jest to pieśń artystyczna z instrumentalnym wtórem. W 12 i 13 wieku są to t. zw. motetus nad *c. f.* z chorału gregorjańskiego. W 16 wieku gdy pojawia się na nowo nazwa madrygał, ale dla artystycznych i kunsztownych śpiewów *a capella* w stylu imitacyjnym, nazywa się *canzon* lub *canzonetta* pieśni w układzie prostszym, o charakterze ludowym. *Canzoni francesi* natomiast oznacza nowe francuskie *chanson* z epoki Janequin, które różni się od madrygału często również tekstem frywolnym. W muzyce instrumentalnej kanzona zjawia się po raz pierwszy u Cavazzoniego (1543) i u obydwóch Gabrielich (1571) wpierw dla transkrypcyj organowych, później i dla naśladownictwa francuskiego chanson na kilka instrumentów i w zaczątkach pokrywa się całkiem z sonatą. Nowoczesna muzyka nazywa kanzoną głównie utwory z melodją śpiewną.

Kapela (cappella) nazwa miejsca, w którem stoi chór w kościele, później nazwa stałego zespołu przeważnie wokalnego. Oznaczenie *a cappella* jako wielogłosowa muzyka wokalna bez wtóru instrumentalnego pochodzi właśnie stąd. W 16 i 17 wieku miesza się to pojęcie przenosząc je również na stałe zespoły instrumentalne zwłaszcza orkiestralne.

Kapelmistrz (*maestro di cappella*) jest to dyrygent zespołu (kapeli) wokalnego lub orkiestry.

Karasowski Maurycy (1823 — 1892) czelista opery warszawskiej. Komponował utwory na wiolonczelę i wydał kilka dzieł: *Historja opery polskiej; Życie Mozarta; Młodość Chopina;* w niemieckim języku dzieło o Chopinie.

(C. d. n).