Nr. 3. (42.) Marzec 1934 r. Rok V.

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.

Prof. Uniw. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI (Lwów).

MIECZYSŁAW KARŁOWICZ

JAKO KOMPOZYTOR i TATERNIK.

Mija 25 lat od dnia w którym muzyka polska i polskie taternictwo utraciły swego wielkiego przedstawiciela. Cios ten, wymierzony przez zaczajoną lawinę śnieżną w pobliżu Czarnego Stawu w Tatrach trafił w człowieka, który liczył zaledwie 33 lata i ukochał Tatry ponad wszystko, obok swej kompozytorskiej twórczości. Cios ten byłby w każdym wypadku bolesny i tragiczny, ale tym razem był szczególnie okrutnym: bo uległ mu kompozytor wysokiej miary, rozpoczynający nową erę w polskiej muzyce symfonicznej, kompozytor dzieł wysoce wartościowych i zapowiadających dalsze jeszcze świetniejsze, kompozytor zrywający się do wysokiego lotu, a ponadto taternik najprzedniejszej klasy, gardzący zasadą sportu dla sportu, o ile taternickim wyczynom nie towarzyszy równowartościowa ideowa celowość, umiłowanie górskiej przyrody dla jej piękna, uszlachetniającego duszę, jeśli ktoś piękno to umie cenić i szanować, nie chcąc być jedynie pogromcą przyrody, lub nawet jej barbarzyńskim gwałcicielem. Tesame Tatry, które Mieczysławowi Karłowiczowi dały cały skarb najpiękniejszych i najczystszych przeżyć i sił do pracy twórczej, zabrały mu jego życie, w chwili, gdy podążał w zaczarowaną krainę ich zimowej baśni, gdy niosły go narty ku Czarnemu Stawowi, ku Granatom, ku Kozim Wierchom, ku Zawratowi, gdy się znajdował pod Małym Kościelcem, zaledwie opuściwszy Halę Gąsienicową. Zabrały go w chwili, gdy rozpoczął był nowe dzieło symfoniczne, ukończone po jego śmierci przez wiernego wykonawcę jego utworów, Grzegorza Fitelberga, dyrygenta Filharmonji warszawskiej. Polska Litwa jest ojczyzną Karłowicza. Tam w Oszmańskim powiecie, w rodzinnym majątku Wiszniewo, urodził się Mieczysław Karłowicz, którego ojciec, Jan, był znakomitym językoznawcą i etnografem, matka zaś Irena z Sulistrowskich, była kobietą o bardzo wysokich zaletach umysłu i serca. Warunki zatem wychowania i wykształcenia oraz wysoka duchowa kultura domu Karłowiczów były dla przyszłego kompozytora jak najkorzystniejszem środowiskiem, w którem spędzał swą wczesną młodość, przebywając szereg lat zagranicą. Ale przyszły zawód kompozytorski nie odrazu zajmował jego myśli. Po skończeniu szkół średnich rozpoczął studja przyrodnicze, w szczególności zaś studja chemiczne, aby niebawem je porzucić i przygotowywać się do zawodu muzycznego, zrazu w Warszawie, potem do roku 1900 w Berlinie. Opanował zarówno technikę gry skrzypcowej, jak i przedewszystkiem technikę kompozycji, a w krót-

kim czasie osiągnął już wszechstronnie i w sposób jak najgruntowniejszy wszelkie tajniki tej wiedzy, jakiej potrzebował dla swych wysokich aspiracyj, idących w parze z jego głębokim umysłem i wielkim talentem twórczym. Jego pracowitość i niechęć do wszystkiego co jest tylko połowiczne i niedoskonałe łączyła się z jego olbrzymią siłą woli, silnym jak granit charakterem i nadzwyczajnem panowaniem nad sobą. Ta ustawiczna dążność do osiągnięcia najdoskonalszych rezultatów, łącząca się z jego w naszych warunkach rzadką wytrwałością i poczuciem celowości i miary artystycznej sprawiły, że Karłowicz, w roku śmierci liczący 33 lata, osiągnął bardzo wcześnie ten stopień artyzmu, który nadaje artyście tytuł mistrza nietylko z racji jego zawodu i talentu ale z racji wyżyny i miary, do której go zaprowadził jego talent, wiedza i wola, świadomość celu i praca. Ta sama świadomość doskonalenia się wprowadziła Karłowicza w pierwsze szeregi najwybitniejszych taterników pierwszego dziesięciolecia naszego wieku, odkrywców nieznanych szlaków tatrzańskich, a zarazem tej garstki idealnych postaci taternickiego świata, która wśród gotyckich gmachów skalnych i wśród uroczych dolin czuła się jak w kościele, szanując ich majestat i ich ciszę. Ale nic bardziej nie było Karłowiczowi obcem, jak zacieśnienie się do jakiejś może sympatycznej ale niedaleko prowadzącej atmosfery artystycznej o lokalnem zabarwieniu. Na to nie pozwalał mu przedewszystkiem jego talent i wiedza, a następnie wysoka kultura o polorze europejskim, ta sama kultura duchowa, która dawała mu jasny pogląd na różnicę wartości między tem, co jest tworzone na miarę lokalną a tem, co mając znaczenie lokalne posiada równocześnie znamiona sztuki wychodzącej poza ciaśniejszy obręb niewielkich i niegłębokich potrzeb estetycznych, nie znoszących dalekich horyzontów myśli twórczej. Karłowicz jadąc w r. 1895 na studja kompozytorskie do Berlina, jechał z hasłem, które często powtarzał i później: „Uzyskać maximum wiedzy muzycznej!", aby nie trzeba było pozostawać w tyle i patrzeć na to, jak inne narody wyprzedzają nas w kunszcie dzięki swej kulturze artystycznej, dzięki głębokości i wszechstronności wiedzy potrzebnej do wykonywania twórczych dzieł muzycznych. Postanowienie swe wykonał z bezprzykładnem zaparciem się i wytrwałością, której przykład działa wprost wychowawczo. Dzieła jego są tego najlepszym dowodem. Niema w nich ani na chwilę wahania w wyborze twórczego materjału, niema wahań w stosowaniu formy i środków. Wszędzie natomiast widoczna jest pewna ręka, nieznająca wątpliwości, wszędzie uderza ta mistrzowska dojrzałość, unikająca zarówno połowiczności i łatwizn, jak i rozrzutności środków, gdy tego nie wymaga sama treść dzieła, sposób wypowiedzenia się twórcy. Pod tym względem Karłowicz jest jedną z niewielu jasnych postaci w muzyce polskiej od czasów Chopina, postaci istotnie na miarę europejską. Nie znosił żadnej nieprzemyślanej należycie muzyki, ukrywającej pod efektownym płaszczem tak zwanych pomysłów brak dojrzałości artystycznej i brak wysokiej kultury, brak skończonej i zamkniętej w sobie doskonałości, brak równowagi pomiędzy treścią, środkami i formą. Ale kto nie znając dzieł Karłowicza, przypuszczałby że ich twórca miał jakieś skłonności ku tak zwanemu akademickiemu mistrzostwu, ku rutynie, ku formalnej tylko doskonałości, ten byłby w błędzie, i to wielkim. Karłowicz nie uznawał żadnego skrępowania jakimikolwiek kanonami, przepisami, regułami, a najlepszym tego dowodem jest porzucenie przez niego wszelkich utartych, akademickich czy klasycznych form muzyki symfonicznej, które w całości opanował i pokonał, aby je raz na zawsze odrzucić jako zdaniem jego albo przestarzałe albo nie mające dalszej perspektywy rozwojowej przed sobą. Wybrał dla siebie tę właśnie formę, która daje kompozytorowi maximum swobody twórczej w wypowiadaniu się, ale zarazem wymaga bezwzględnie najzupełniejszego opanowania wszelkiej formy i wszelkich środków muzycznych, a ponadto silnego udziału głębokiej refleksji artystycznej, wysokiej kultury duchowej i polotu. Formą tą jest poemat symfoniczny, a więc forma, która właściwie każdorazowo na nowo powstaje zależnie od treści muzyczno-psychologicznej, jaka w duszy twórcy kiełkuje i rozwija się pod wpływem wewnętrznych czy zewnętrznych impulsów. Poematy symfoniczne Karłowicza mimo całej swej poetycznej treści i twórczej inspiracji nie są improwizacjami stworzonemi z kruchego, łamliwego materjału; nie są to dzieła, które z chwilą wywołania nawet wielkiego efektu i wrażenia, pozostawiają po sobie tylko wspomnienie efektownej i interesującej muzyki, lecz są to dzieła przejmujące swą siłą i głębią wyrazu, dzieła o doskonałej formie i o doskonałych środkach, pełne wspaniałych barw i okazałości kolorytu orkiestrowego. Przytem są to dzieła w najczystszym i to wielkim stylu symfonicznym, może poraz pierwszy w muzyce polskiej objawionym w całej pełni swej nieskazitelnej doskonałości. Jest też Karłowicz rasowym symfonistą, który nie pragnął, mimo że mógł, szukać zainteresowań twórczych na innych polach, koncentrując swe siły w jednym kierunku, ale jakże wielkiego wymagającym mistrzostwa. Nie przykładał wagi do pieśni swych, zresztą dzieł młodzieńczych, traktując je z pobłażliwym uśmiechem, mimo, że one właśnie zapewniły mu szerszą popularność dzięki swemu wdziękowi i lirycznej szczerości. Także koncert skrzypcowy, jeden z najlepszych w nowszej muzyce wirtuozowskiej, nie może być uważany za dzieło odsłaniające nam jego indywidualną fizjognomję. Od poematów symfonicznych dopiero ukazuje nam się jego oblicze własne i rozwój jego indywidualności. Formie tej pozostał wierny, mogła ona bowiem przybierać różne kształty, nie krępując lotu inspiracji i myśli twórczej, pozwalając równocześnie na rozwinięcie całej pełni indywidualności twórczej kompozytora, a zarazem wszystkich wielkich zasobów jego ducha i jego fantazji. „Powracające fale", „Trzy odwieczne pieśni", „Rapsodja

litewska", „Stanisław i Anna Oświęcimowie", „Smutna opowieść" i wreszcie nieskończony poemat symfoniczny p. t. „Epizod na maskaradzie" — oto tytuły tych niewielu, ale jakże okazałych dzieł symfonicznych Karłowicza i jak dostojne w naszej muzyce zajmujących miejsce, w naszej muzyce symfonicznej, która mimo mnogości wzrastającej talentów nie może uważać się jeszcze za bardzo obfitującą w dzieła tej miary, jaką posiadają poematy symfoniczne Karłowicza. I czyż istotnie wiele naszych dzieł orkiestrowych posiada ten wielki styl symfoniczny, jakim odznaczają się dzieła Karłowicza? Zapewne nie — i w tem właśnie leży wielkie znaczenie twórczości tego mistrza w naszej nowszej muzyce, której rozwój właśnie Karłowicz przyspieszył w nienajmniejszej mierze. Zrozumie to każdy, kto znając polską muzykę symfoniczną czasów poprzedzających jego dzieła, porówna ją z muzyką symfoniczną zachodnio i wschodnio europejską. Zrozumie to również każdy, kto wglądnie w mistrzowską technikę i formę jego dzieł, a zarazem w ich duchową zawartość, nacechowaną skończoną dojrzałością i przemyśleniem wszystkich tych problematów twórczych, które wykluczają jakąkolwiek improwizacyjną dorywczość, ale zarazem i jakąkolwiek dążność do chodzenia po utartych szlakach gotowego artystycznego mêtier, choćby pokrytego pozorami ostatniej nowoczesności. Karłowicz był jednym z niewielu zapewne naszych twórców muzycznych, który inspirację i jej uzewnętrznienie godził z działaniem głębokiej refleksji artystycznej i to zapewne w nienajmniejszej mierze jest powodem tej charakterystycznej dla jego dzieł skończoności zarówno w wyrazie, jak i środkach tego wyrazu. Karłowicz jest bezwątpienia t. zw. muzykiem programowym, a więc twórcą, który zarówno źródło swej inspiracji jak i koncepcję duchową swego dzieła ujmuje w pewien program, wyjaśniający je i będący rodzajem porozumienia się twórcy i jego słuchacza. Ale ta muzyka programowa właśnie dzięki swej doskonałej plastyce tematów i uwypuklających je innych środków i czynników oraz dzięki świetnej i bez wyjątku nieomylnej formie przemawia do nas i bez programu, bez wyjaśnienia. Gdybyśmy chcieli wglądnąć w ideową treść jego dzieł, w to, co było ośrodkiem jego myśli twórczej i do czego wielokrotnie powraca, to powiedzielibyśmy, że Karłowicz był piewcą smętnych, dramatycznych a nawet bardzo tragicznych przeżyć duszy, nękanej zmaganiami się z jakiemś nieubłaganem fatum. I gdy nawet zatapia się w atmosferę erotyki, odczuwamy niebawem pobliże nieubłaganego losu, niweczącego każdy wzlot ku sferom nieziemskiej radości, odczuwamy majestat śmierci i myśli o rzeczach ostatecznych. Znalazła w nim wyraz ta wiekuista tęsknota człowieka za szczęściem, które okazuje się mirażem i rozpływa się w nicości, nieraz w chwili najbardziej niespodziewanej pod uderzaniem maczugi zaczajonego losu, niweczącego ludzkie najwznioślejsze uczucia i rozpuszczające je w obojętności wszechbytu. Ale tragizm Karłowicza nie posiada w sobie nic z teatralnej patetyki i nic z napuszystej frazeologji wielkich słów i nic z owego robienia tragicznego nastroju bez przyczyny. Z dzieł jego wieje zbyt wielka powaga myśli i zbyt wielka siła wyrazu i szczerości, a przytem owa dostojność, która cechuje zawsze twórców wielkiej miary i wielkich aspiracyj, znajdujących swe uzasadnienie w wielkości i jakości talentu, wiedzy i myśli. Tembardziej nieukojonym pozostanie nasz żal, że mistrz Karłowicz już od 25 lat nie może brać udziału w rozkwitaniu naszej muzyki symfonicznej i że w wędrówkach tatrzańskich nie możemy już spotkać jego wzniosłej a tak szlachetnej postaci. W swych opowiadaniach o wyprawach w szczyty tatrzańskie, wydanych przez Towarzystwo Tatrzańskie w księdze p. t. Mieczysław Karłowicz w Tatrach (w r. 1910) opowiada nam o tem jak pewnego razu szedł granią Goryczkowego Wierchu i ujrzał w mgle unoszącej się po drugiej stronie tej grani odbicie swej postaci, oświetlonej słońcem. Wierzenia ludów górskich mówią, że ludzie, którzy w mgle górskiej ujrzeli swój cień, nie żyją długo. My zaś, widzący w dziełach Karłowicza wierne odbicie jego postaci, powtórzymy słowa, które czytamy na jego granitowem taternickiem mauzoleum pod Kościelcem: *„NON OMNIS MORIAR"* — „Nie wszystek umrę".

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków).

ROZWÓJ ORKIESTR I MUZYKI ORKIESTRALNEJ.

III. (Ciąg dalszy).

5. Orkiestra klasyków.

Dalszy rozwój orkiestry musiał wejść na zupełnie inne tory: szło nie o wzbogacenie inwentarza orkiestralnego nowemi instrumentami, lecz przeciwnie o uproszczenie środków orkiestralnych. Stało się to znowu w związku z przeobrażeniem stylu muzycznego około r. 1750. Zmiana ówczesnego stylu polegała na tem, że miejsce skomplikowanej polifonji czyli kontrapunktu zajęła muzyka, oparta na podwalinie akordowej t. zw. homofonja. Zasadniczą cechą homofonji jest melodja z akompanjamentem harmonicznym. Jest to śpiewna kantylena, pełna prostoty, zbudowana symetrycznie czyli okresowo i wyrosła na podłożu harmonji. Dawna muzyka polifoniczna starała się przeprowadzić melodję czyli temat przez wszystkie głosy na zasadach kontrapunktycznych; nowa muzyka homofoniczna stara się tę melodję oświetlić coraz to innemi barwami i opiera ją na coraz to innem tle harmonicznem czyli modulacyjnem. Stąd to jedne instrumenty prowadzą kolejno temat lub jego składowe motywy, drugie zaś tworzą akompanjament. Na tem tle po-

wstaje nowy styl instrumentalny zwany stylem klasyków. Za twórców tego stylu uchodzą kompozytorzy, skupieni na dworze niemieckim w Mannheim i kompozytorzy wiedeńscy, którzy poprzedzili wystąpienie Haydna i Mozarta. Im to zawdzięcza powstanie swe mała orkiestra symfoniczna.

Nowością jest wyzwolenie orkiestry z zależności od continua, a zwłaszcza od cembala, jako instrumentu realizującego akordy zbudowane na basie generalnym. Znikają dawne wysokie trąbki, bo melodję prowadzą skrzypce i obój, natomiast utrzymują się trąbki, rozporządzające średnicą dla wypełnienia harmonji. Obok nich do znaczenia dochodzą waltornie, nadające brzmieniu orkiestry miękkość aksamitu. Możnaby je porównać z umiejętnie użytym pedałem w grze fortepianowej. Zdobyczą nowego stylu symfonicznego było wprowadzenie klarnetów do orkiestry. Jako instrumenty prowadzące melodję zajęły klarnety miejsce dawnych jasnych trąbek „clarini" i stąd poszła ich nazwa. W pierwszych symfonjach Haydna i Mozarta brak jeszcze klarnetów.

U Haydna (1732—1809) mamy zrazu minjaturową obsadę t. j. kwintet smyczkowy, dwa oboje, dwie waltornie, trąbki, fagot i timpani. Dopiero Mozart (1756—1791), a potem za jego przykładem starszy od niego Haydn posługuje się w sławnych symfonjach „londyńskich" pełnym aparatem symfonicznym i traktuje fagoty samodzielnie; dawniej bowiem fagoty prowadzono unisono z kontrabasami i wiolonczelami. Ustala się więc schemat orkiestry klasycznej, której skład pozostał zasadniczo ten sam aż do czasów romantyzmu. Orkiestra ta obejmuje:

1) Kwintet smyczkowy
2) jeden lub dwa flety
3) dwa oboje lub dwa klarnety
4) dwa fagoty
5) dwie trąbki i dwie waltornie
6) timpani.

We mszach Haydna i jego oratorjach: „Stworzenie" i „Pory roku", operach Mozarta i w jego „Requiem" występują jeszcze puzony i bogata perkusja, a nadto u Mozarta dwa „cor de basset" czyli klarnety altowe. Instrumenty orkiestry klasycznej spełniają właściwe sobie zadanie tj. służą do wydobycia charakterystycznej barwy. Zasadniczo jednak w instrumentacji klasyków góruje linja melodyjna nad pierwiastkiem kolorystycznym. Cel swój osiąga kompozytor nie przez mieszanie barw, lecz przez zestawianie obok siebie jakby „czystych" płaszczyzn kolorowych. Stąd pochodzi owa sławna przejrzystość instrumentacji u klasyków. Zwłaszcza orkiestra Mozarta dba o największą czystość rysunku melodyjnego i jego subtelną ornamentykę. Dlatego to taką trudność przedstawia wykonanie symfonji mozartowskiej, znacznie większą, aniżeli wykonanie Haydna lub nawet Beethovena! (C. d. n.)

EUGENJUSZ ŁUKASIEWICZ (Poznań)
Kierownik muzyczny Polskiego Radja.

O ETJUDACH SZOPENOWSKICH.

Chopin zmuszony w ramach klawiatury wyrazić swoje bogate życie duchowe, swoje dla muzyki europejskiej przełomowe idee, musiał rozszerzyć i wzbogacić styl fortepianowy.

Chopin jako pianista wyraził się najpełniej w swoich etjudach, w których kolorystyka fortepianowa i problemy techniczne znalazły nowe drogi rozwojowe.

Niema gałęzi techniki, któraby nie była przez jedną, dwie lub kilka etjud reprezentowaną. Najwięcej — zda się — sprzyjał mistrz figurom pasażowym i arpedżjowym, w których elastyczne jego ręce mogące objąć prawie 1/3-cią część klawiatury przesuwały się z niesłychaną gibkością i łatwością. Trudne to są utwory. Gdy je poraz pierwszy zobaczył nie kto inny, lecz Liszt, powiedział: „zagram ją wam za 3 dni". Każda prawie etjuda to małe arcydzieło, niektóre z nich to genjalne poematy, a że zawierają ponadto niesłychanie ciekawe problemy techniczno-pianistyczne, warto je szczegółowo zanalizować z podkreśleniem momentów wykonawczych.

Pierwsza etjuda C-dur (op. 10.) nowa na owe czasy pod względem rysunku melodyjnego i harmonizacji, hipnotyzująca czarem swoich modulacyj. Metronom podaje tempo 176 na ćwierć, jednakże wystarczy 156 i w temże tempie słyszałem graną ją doskonale przez Wilhelma Backhausa.

Druga a-moll (chromatyczna) pokrewna etjudzie Moschelesa op. 70 Nr. 3. co do faktury samej, lecz przerastająca ją treścią i wdziękiem — uchodzi wśród pianistów za najtrudniejszą w pierwszym zeszycie.

Chopin grał na „Erardzie", fortepianie o wyjątkowo podatnej mechanice, pisał też tempa dla siebie, a więc dla idealnego ich wykonawcy. Na dzisiejszym Bechsteinie lub Steinwayu trudno jest osiągnąć tempo przepisowe 144, pianiści grają ją zwyczajnie w tempie 114, a więc takiem, jakie oznaczane jest w wydaniu Klindwortha. Tajnikiem tejże etjudy jest ścisły kontakt z klawiszem, wyrównane uderzenie wszystkich palców — również wyraźne, lekko akcentowane basy.

Trzecia etjuda (E-dur) utrzymana raczej w formie nokturnu lub romansu, o której Chopin wyraził się, że nigdy nie napisał w życiu podobnej melodji, a raz słysząc ją podniósł ręce i westchnął, mówiąc: „*O ma patrie*" (ojczyzno moja) — wymaga gry rubato w kilku miejscach. Kadencji sekstowej nie grać za szybko, lecz z dużym tonem.

Czwarta (cis-moll) wykonywana niezrównanie przez Józefa Śliwińskiego jest — jak powiada Huneker — płomieniem buchającym, utworem pełnym kontrastów tonalnych i uczuciowych, a według Kul-

laka etjudą brawurową na biegłość i lekkość obu rąk. Zgódźmy się na jedno i drugie. Bo czyliż ciężkie ręce zdołają podołać tym trudnościom i zręcznie przesuwać się wśród ciągłej zmiany kierunku, rytmiki i tonacji? Tę etjudę dramatyczną rzadko słyszy się na koncercie.

Piąta etjuda na czarnych klawiszach — jest pełna elegancji, gracji, żywej rytmiki, a grana finezyjnie nigdy nie zawiedzie swego efektu. Niektórzy pianiści przesadzają jej tempa, gdyż Chopin przekazał „Vivace", a nie „Presto"!

Szósta etjuda (es-moll op. 10.) jest raczej nokturnem. Akompanjament posiada męczące nuty przejściowe — melodja wyraża głęboki smutek.

Następna etjuda C-dur (t. zw. toccata) o barwach jasnych i czystych linjach. Ciekawy to problem techniczny, polegający na lekkości przedręcza i na szybkiej zmianie palców na jednym klawiszu. Jest to istne studjum dla zwinności pierwszego palca prawej ręki. Ćwiczyć ją należy legato i staccato-zagrać można jedynie non legato. Jej delikatny migot, liwy charakter odtwarza świetnie Ignacy Friedman, posługując się ruchem ręki drgającym (u Breithaupta t. zw. „Zitterbewegung"). Tenże pianista gra również z niesłychaną elegancją etjudę Ges-dur (op. 25 Nr. 9.).

Etjuda F-dur, którą Bülow radzi ćwiczyć w Fis-dur. Łatwą ta etjuda nie jest z tego powodu, ponieważ rytmiczna figura lewej ręki musi być grana bardzo wyraźnie, lecz nie śmie zakryć dynamiki prawej ręki. Pedalizować trzeba oszczędnie, precyzyjnie, frazowanie musi być jasne i czyste. W ostatnich czasach grał ją najlepiej pianista rosyjski Mikołaj Orłow, zachowując idealną równowagę między brzmieniem basu i wiolinu. Huneker słusznie argumentuje, że krótki ton Erarda Szopenowskiego wpływał na lotność i szybkość gry. Dźwięczniejszy i pełniejszy ton dzisiejszego Bechsteina nie wymaga tak zawrotnych temp — tembardziej nie mogę się zgodzić z tempami niektórych współczesnych pianistów, którzy nie umiejąc „śpiewać" na fortepianie, chcą wywołać efekt szybkością. Podczas ostatniego konkursu Szopenowskiego w Warszawie zauważyłem, że w finale koncertu f-moll starali się niektórzy pianiści grać na wyścigi, kto prędzej skończy.

Etjuda f-moll (Nr. 9.) o nastroju melancholijnym — technicznie trudna dla akompaniamentu lewej ręki, który musi brzmieć legatissimo bez względu na rozkład interwałów. Wskazanem jest oprzeć się dobrze na 5-tym palcu lewej ręki.

Etjuda As-dur op. 10. Bülow oświadcza kategorycznie, że kto zagra skończenie tę etjudę, ten wstąpił na Parnas, gdyż zdaniem Bülowa jest to najtrudniejszy utwór z całego cyklu. Nie da się zaprzeczyć, że istotnie zachodzą trudności z powodu ciągłej zmiany rytmiki i niewygodnych pozycyj, jednakże nie można się zgodzić na tak ścisłą klasyfikację trudności, inni bowiem wykonawcy znajdą napewno większe trudności w etjudzie tercjowej lub rewolucyjnej (op. 25). Etjuda As-dur jest poza tem wszystkiem nad wyraz piękna. Nic nie jest w stanie wyrazić wdzięku i tego wonnego tchnienia atmosfery salonowej, jaka unosi się zwiewnemi arabeskami. A jakaż intenzywność brzmienia i koncentracja wyrazu przy bogatej inwencji melodyjnej i modulacyjnej. Bülowa uderza najbardziej trudność w kontrastach rytmicznych i przeciwstawianiu ciągłem taktu parzystego i nieparzystego.

Etjuda Es-dur Nr. 11. to delikatne dźwięki harfy, które wywołały podziw Mendelssohna. Rozmaite komentarze pouczają, jak ją należy interpretować. Kto jednak nie ma daru „śpiewania" na fortepianie, ten niechaj tej etjudy nie gra. Co do samego technicznego opanowania utworu tego zalecić można „dążenie" obu rąk do ostatniej nuty akordu i koncentracja umysłu na każde poszczególne brzmienie.

Etjuda c-moll Nr. 12. (t. zw. „rewolucyjna") zamyka pierwszy zeszyt zbioru. Paderewski gra ją niezrównanie pod względem dramatycznego wyrazu i potęgi tonu — iście spiżowymi palcami. Niezmierną bowiem pracę wykonuje tu lewa ręka, której nie wolno ani na chwilę odpocząć. Pisał ją Chopin na wieść o wzięciu przez wroga Warszawy — dlatego wzniosły i straszny jest patos tego utworu, który był przedmiotem zachwytu Bülowa i Antoniego Rubinsteina, a Liszt grywał ją często na koncertach. Etjuda ta wymaga wielkiego tonu, delikatne palce niech jej nie ryzykują.

Busoni zapytany raz — jakie etjudy uważa dla uczniów za najlepsze, powiedział owemu pedagogowi: „Dawaj pan etjudy Chopina — to studja najlepsze". Powiedzenie to było dla Busoniego charakterystyczne, gdyż był on przeciwnikiem wszelkich ćwiczeń mechanicznych, a każdy z jego uczniów szukał sam drogi dla swej techniki.

(Dok. nast.)

Prof. PREJZNER TADEUSZ (Katowice).

MUZYKA WOJSKOWA.

GŁOS POLSKIEGO CZASOPISMA Z PRZED 100 LATY.

Pismo *„Przyjaciel ludu"* wychodziło w Lesznie (Wielkopolska) w latach 1834—1849 i zamieszczało niejednokrotnie prace dotyczące muzyki. Zwłaszcza w pierwszych rocznikach mieści się sporo ciekawego materjału — jak szkic historji muzyki polskiej, daty biograficzne współczesnych polskich i obcych kompozytorów i inne artykuły, wśród których jeden z nich poświęcony jest *Muzyce wojskowej*. Praca ta podpisana literą W. ogłoszona została w roku 1838 w Nrze 21 z dnia 24 listopada 1838 r. (str. 162-163).

Artykuł składa się z 2 części, pierwsza część sięga do czasów starożytnych. Autor rozpoczyna

swe studjum stwierdzeniem, iż *najdawniejsze ślady historyczne muzyki wojskowej sięgają zdobycia Jerycho, którego mury od odgłosu trąb armji izraelskiej się zawaliły.* A dalej czytamy: *znajduje się nieomal równoczesne podanie podobnego zwycięstwa, które zapomocą muzyki otrzymano. Konie Sybarysu były, jak nas historja uczy, tak wyćwiczone, że podług taktu pewnych sztuk muzycznych tańczyły. Krotonianie wystarali się potajemnie o te sztuki i kazali je na polu bitwy grać; konie Sybarytanów zapomniały nad walcem* (tak!) *o wojnie i w taki jeźdźców swoich wprowadziły nieporządek, że w kawały zostali porąbani.* Te słowa na serjo mówione jak *takt*, a zwłaszcza *walc* w odniesieniu do omawianych czasów, posiadają swoisty humor. *W legjonach rzymskich małą trąbką dawano znak do wyruszenia, puzona* (tak) *oznaczała zbliżenie się wodza, trąba wzywała do zbierania się wojska, waltornia ogłaszała rozkaz do odwrotu i porządkowała godziny nocnej straży, wspólny odgłos trąby i rogu był hasłem walki.* Autor zaznacza, iż oddawna doceniono znaczenie muzyki jako czynnika podtrzymującego wytrzymałość żołnierzy w trudach i walce. Plutarch np. przytacza jak Grecy zapatrywali się na muzykę w wojsku: *Nic bardziej nie jest stosownem do nakłonienia ludzi do wielkich czynów, a mianowicie do wzbudzenia w nich potrzebnej odwagi, do znoszenia niebezpieczeństwa i trudów wojny.* Zwycięstwa swe Tyrteusz miał też zawdzięczać w części i temu, iż wynaleziony nowy instrument dęty wprowadził do sztuki wojennej. Także *Rousseau sam dobrze zdefiniował, czem muzyka wojskowa była, lub być powinna pod względem sztuki,* — pisze autor artykułu, przechodząc do drugiej części artykułu obejmującego czasy nowożytne i sobie współczesne. *Gust i duch jej, — mówi Rousseau — winien być wojennym, mile brzmiącym, czasem wesołym, czasem poważnym; melodyą mieć musi zmienną, lecz przytem pojedyńczą (to znaczy prostą), która żołnierza rozwesela, ożywia, w pamięci jego utkwi, do śpiewu go zachęci, trudy, cierpienia i niebezpieczeństwo z myśli oddala. A w innem mieiscu znaczenie dobrej i odpowiedniej muzyki w wojsku podaje wielki myśliciel w formie zgoła nieoczekiwanej: Trudnoby było obliczyć, wielu walecznych ludzi życie dla fałszywych tonów straciło!*

Nawet w czasie starcia lub oblężenia muzyka towarzyszyła walczącym. Tak np. w roku 1550, dowódca oblężonego zamku St. Yo *kazał przyjść za wały bandzie skrzypków, która przez 10 dni, półtuzina liczna, ciągle grać musiała, dopokąd gwar trwał, przy odgłosie trąb i kotłów skakali wszyscy z uciechy.* Przy oblężeniu Lerydy w 1617 roku, pułk Szampanii, mając na czele 24 muzykantów Księcia Kondeusza, mógł rozpocząć roboty nad rowami obronnemi nawet wśród dnia.

Dość liczne dane rzeczowe o instrumentach w armji francuskiej i niemieckiej w wieku XVII, XVIII i na początku w. XIX, o organizacji muzyków wojskowych i o ich szkoleniu (pierwsza szkoła w Paryżu 1792 r.) wypełniają dalszy ciąg artykułu. Do wiadomości tych należy się odnieść z pewnym krytycyzmem. Różnice w terminologji instrumentów muzycznych, niedość ścisłe przetłumaczenia nazw instrumentów na język polski, mogą osłabiać poważnie wartość artykułu. Nieprawdopodobnie też brzmi twierdzenie jakoby Napoleon, znany znawca i miłośnik muzyki (patrz np. Maurycy Krassowski Napoleon I jako amator muzyki, Gazeta Codzienna, Warszawa, październik 1859 r.) zniósł w kawalerji orkiestry wojskowe.

Artykuł, który omawia tylko muzykę wojskową zagranicą, kończy się myślą autora: *Nie mogę tu przytłumić życzenia, ażeby który obeznany z historją muzyki polskiej w ogólności rodak opracować chciał dla Przyjaciela Ludu ten przedmiot.* I zdanie jakby od redakcji pisma: *Wiadomości historyczne o muzyce wojskowej w Polsce, interesować zapewne będą czytelników, później zamieszczone w Przyjacielu Ludu zostaną.* Niestety, praca taka do końca istnienia czasopisma nie ukazała się. A szkoda, bo w r. 1838 łatwo było wprost na podstawie żywej jeszcze tradycji muzyki w polskiej armji ciekawe wiadomości zebrać.

Dr. STANISŁAW ZETOWSKI (Kraków).

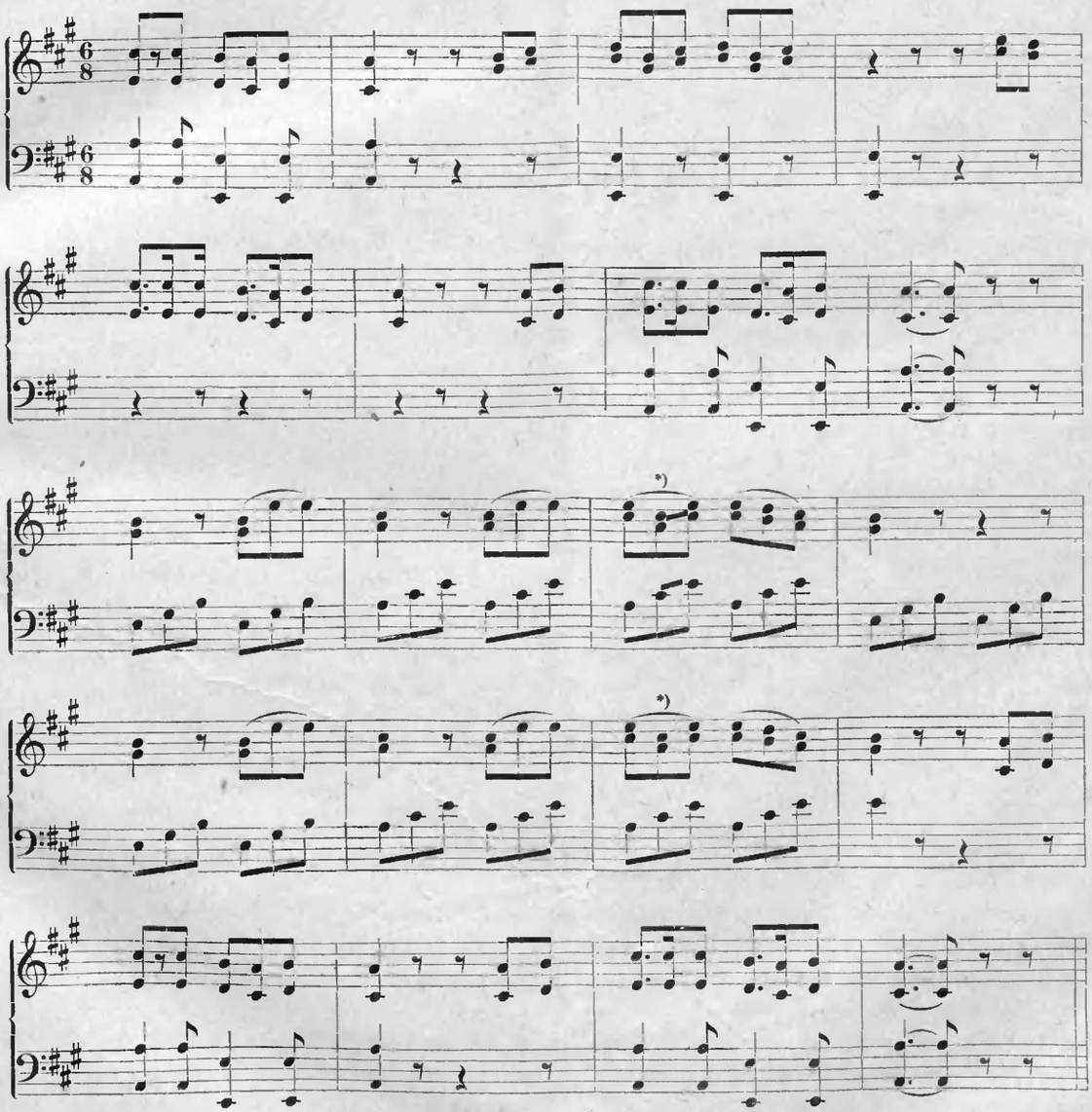
ZAPOMNIANA PAMIĄTKA Z POWSTANIA LISTOPADOWEGO.

Stulecie powstania listopadowego, czczone przed kilkoma laty przez cały naród z godnym pietyzmem, skierowało myśli nasze ku tej epoce heroicznych zmagań o wolność, przyczyniło się w bardzo znacznej mierze do pogłębienia znajomości wydarzeń, dało życiodajny impuls do wzmożonego na lata zainteresowania się wszystkiem, co w styczności z tym ruchem niepodległościowym pozostawało. Wystawy urządzone w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu, dobyły na światło dzienne ogrom pamiątek po bohaterach tej walki niepodległościowej, które rozprószone jużto po bibljotekach, jużto po zbiorach prywatnych czy skarbczykach pamiątek rodzinnych, szerszemu ogółowi znane nie były. Wśród okazów wystawowych zajęły muzykalja jedno z czołowych miejsc. I oto od tego czasu datuje się pewien kult muzyki powstania listopadowego. Zainaugurował go odczyt o muzyce powstania listopadowego, wygłoszony w dniu 6. listopada 1930 w Krakowskiem Towarzystwie Miłośników Książki przez podpisanego, połączony z demonstracjami oryginalnej muzyki powstańczej, dobytej w tym celu pierwszy raz z nieskatalogowanego zbioru nut Bibljoteki Jagiellońskiej. W maju, o ile się nie mylę, następnego roku odbył się w Krakowie koncert muzykalij listopadowych; odtąd stale co roku bywa w okresie rocznicy listopadowej urządzany koncert coraz to innych powstańczych minjatur muzycznych. Czyżby przy krzątaniu

się koło następnego koncertu nie dało się dobyć — wiem, że to napotyka na duże trudności — muzykalij powstańczych z Bibljoteki hr. Baworowskich we Lwowie? Jest tam przecież wiele skądinąd nieznanych drobiazgów, któreby mile urozmaiciły program reprodukcyj. Należałoby wytrwać mimo przeszkody w tej corocznej propagandzie muzyki powstańczej i może zacząć popularyzować niektóre marsze wśród orkiestr wojskowych. A może i narzucałoby się w ośrodkach prowincjonalnych zorganizowanie w okresie rocznicy przez orkiestry wojskowe pokazów czy koncertów popularnych muzyki powstańczej. W łańcuchu czci, oddawanej bohaterstwu, znalazłoby się ogniwo o walorach dużej emocji i popularności.

Do muzykalij powstańczych włączamy w niniejszym artykule nową pamiątkę, może zupełnie nieznaną dotychczas, a może jedynie zapomnianą, pamiątkę oczywiście o niewielkiej wartości muzycznej, ale zato o dużej mocy uczuciowej: pobudkę pierwszego pułku Krakusów z r. 1831. Natrafiliśmy na nią przypadkiem w rękopisie Bibljoteki Akademji Umiejętności s. 1441 (str. 9) z tym miłym dopiskiem „pobudka, którą wykonywali trębacze 1-go pułku Krakusów w r. 1831 w którym służył Juljan Wąsowicz z Miechowa, powiat kielecki — umarł w Padwie w 1833 r.". Rękopis ten był własnością Marji Bayer jako pamiątka po matce Emilji z Sturm de Hirschfeld Bayerowej (Maciej Bayer był porucznikiem inżynierji w 1831; po nim wiele pamiątek posiada wspomniana bibljoteka). Pobudka tak wygląda:

Pobudka 1 pułku Krakusów z r. 1831.



Takt piąty i szósty nie posiadają basu; może być, że trzeba je wyposażyć w bas analogiczny do pierwszych dwóch taktów. Może i takt czwarty uzupełnić tercją.

Publikując tę miłą pamiątkę, chcemy ją przekazać orkiestrom wojskowym, przedewszystkiem pułków konnicy, lub im przypomnieć o istnieniu jej. Jeśli który z pułków ułańskich zaakceptuje ją jako własną pobudkę lub jeśli włączy do marszów swoich grywanych często*), będzie to ukoronowaniem i spełnieniem naszych marzeń.

*) Oczywiście po usunięciu oktaw. (Przyp. Red.)

Mgr. FELIKS MARJA NOWOWIEJSKI [Syn] (Poznań).

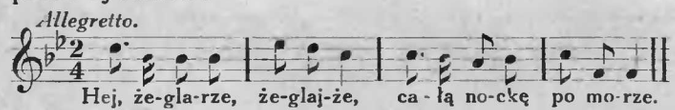
LEGENDA BAŁTYKU

OPERA W III. AKTACH FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO.

Departament Muzyczny przy Ministerstwie Spraw Wojskowych w Warszawie wyda w najbliższym czasie drukiem 3 fragmenty opery morskiej „Legenda Bałtyku" Feliksa Nowowiejskiego, a mianowicie: 1) uwerturę, 2) arję Domana: *Czy Ty mnie kochasz?* z I. aktu, 3) *Sobótki* z III. aktu. Układ na orkiestrę dętą. Fragmenty te zostaną wcielone do oficjalnego repertuaru Wojsk Polskich, co niewątpliwie wzbogaci dość szczupłą dzisiaj jeszcze wartościową literaturę muzyczną dla orkiestr dętych. Z powyższej okazji zamieszczamy artykuł Feliksa Marji, syna kompozytora, opisujący przebieg akcji dzieła. REDAKCJA.

Podaję garść obrazów muzycznych i poetyckich opery „Legenda Bałtyku" Feliksa Nowowiejskiego. Libretto napisała W. Szalay - Groele. Akcja rozgrywa się częściowo w świecie słowiańskiej fantastycznej baśni, częściowo w czasach przedhistorycznych, wśród borów bezkresnych, których szum tajemniczy zlewa się z wieczystym szumem Bałtyku. Czasy to ludzi mocnych i uczuć bujnych, gwałtownych, kipiących pełnią życia, jak owa przyroda, wśród której żyje człowiek ówczesny.

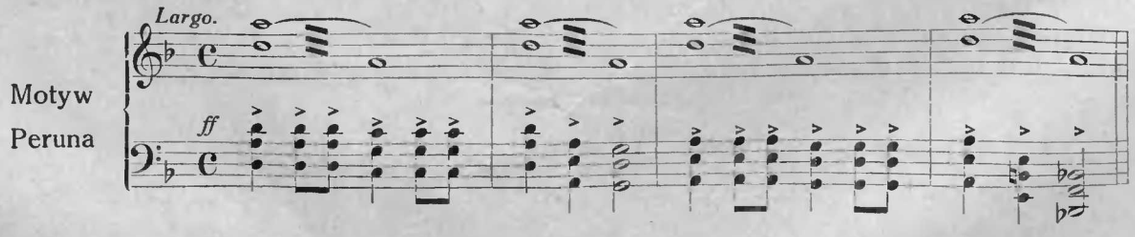
Akt I. Kaszubskie wybrzeże. Chór śpiewa pieśń rybaków:



Bogaty i dumny kmieć Mestwin ma piękną córkę Bognę. Sąsiad i druh jego — Lubor, stary, chciwy i srogi, oddawna już zabiega o względy dziewczyny, ale nadaremnie: Bogna kocha Domana, młodego żeglarza, który u stóp jej złożył swe harde, gorące serce. Niestety Doman jest ubogi i bez znaczenia; — Mestwin słyszeć nawet nie chce o takim zięciu i aby pozbyć się go raz na zawsze, obmyśla chytry plan. Przypomina wszystkim zamierzchłą legendę o Winecie.

Wineta to mityczne miasto nadmorskie, słynące niegdyś bogactwem i potęgą. Statki jej pruły fale wszystkich mórz, królowie władali wielkim narodem, a bóg morza, gromów i burz: Perun, poślubiał zawsze najpiękniejszą z cór królewskich. Nie wszystkie jednak umiały ocenić należycie zaszczyt: młodziutka Jurata, gdy Perun przysłał jej koronę władczyni Bałtyku, rzuciła dar boga zpowrotem w toń morza. Odtrącony pomścił się okrutnie: spienione fale zatopiły wspaniałe miasto i wraz z zuchwałą królewną pogrzebały na dnie morza. Raz tylko do roku, w świętą noc Kupały wypływa Wineta na powierzchnię wód, a duchy jej mieszkańców błagają o ratunek. Gdyby w taką chwilę znalazł się odważny rybak, który skoczyłby w głąb wodną i wydarł morzu koronę Peruna, tę, którą niegdyś wzgardziła Jurata — wówczas Wineta uwolniłaby się od zaklęcia, a śmiałek wraz z koroną zdobyłby władzę nad Bałtykiem. Tymczasem miasto od wieków czeka daremnie na zbawcę. Mestwin oświadcza zebranym, że tylko ten uzyska rękę Bogny, kto w noc Kupały przyniesie zaczarowaną koronę. Doman postanawia spełnić warunek Mestwina i wyruszyć na morze.

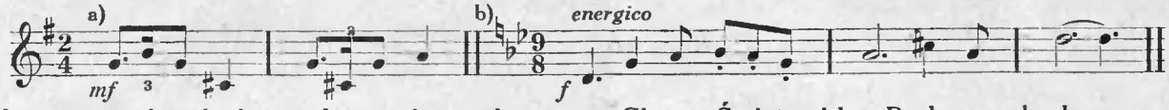
Noc na Bałtyku. Orkiestra gra intermezzo nastrojowe, potęgowane przez efekty świetlne, a magiczną siłę nocy najkrótszej w roku ilustruje part skrzypcowy. Księżyc wschodzi nad falami. Symboliczne tańce rusałek. Słowiańscy wędrowcy pielgrzymują do chramu Światowida, niosąc żagwie i ofiary. Bogna, przejęta obawą o Domana, wzywa opieki bogów. Pożegnanie kochanków. Biją dzwony zatopionego miasta — z fal wyłania się widmo Winety. Perun wzruszony poświęceniem i miłością Domana, przeznacza go na zbawcę miasta. W orkiestrze motyw legendy w pełnych akordach — puzony prowadzą temat Peruna na tle tremola kotłów i talerzy. „A siłą twoją będzie Peruna znak — grom".



Akt II. Zaklęty pałac Juraty. — Pantomima. Zwoje wodorostów i rozgwiazd morskich rozsuwają się, ukazując wnętrze zatopionego dworu. Pośrodku tron olbrzymi, na którym spoczywa królewna. Huf witezi czuwa i broni dostępu. Na prawo i lewo tajemnicze starosłowiańskie komnaty z drzewa, korali, bursztynów i złota. Stłumione waltornie (lento misterioso) intonują temat legendy. Trąby i puzony (con sordino) w tym samym nastroju przedłużają temat. Przy podniesieniu kurtyny klarnety i fagoty w kwintach równoległych (pianissimo) rozpoczynają motyw Peruna. Melodję przejmuje flet, następnie — rożek angielski i klarnet basowy.

Mrok rozjaśnia się stopniowo zielonawą poświatą. Oswobodzone z więzów splątanych korali wodnice, tańczą sennie przy dźwiękach Tańca Snu.

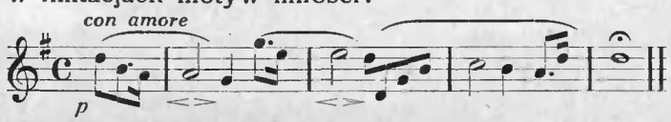
Następuje motyw Domana-rybaka w klarnetach:



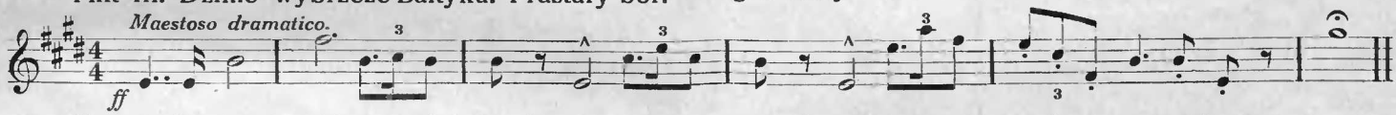
Podczas naprężonej ciszy odzywa się trzykrotne silne kołatanie. Na progu staje Doman. Ku śmiałkowi groźnie ruszają witezie.

Czuwa atoli gromowładny Perun. Aureolą błyskawic otacza Domana, jakby przelewając nań cząstkę swej potęgi. Cała orkiestra unisono gra motyw boga — uderza grom, znak Peruna. Odtrąca tedy Doman skierowane ku sobie ostrza i wbiega na stopnie bursztynowego tronu Juraty. Dwór cały budzi się ze snu. Dziwne, purpurowe światło. Królewna zwolniona otwiera oczy, wstaje z łoża i rozgląda się ze zdumieniem. Wzrok jej pada na wybawcę: młody, krzepki, o śmiałych i otwartych oczach — nieodrodny potomek narodu, nad którym niegdyś panowała. Jurata zdejmuje koronę i podaje Domanowi.

Rycerski taniec witezi z mieczami. Blacha intonuje w tajemniczym nastroju motyw legendy. Otwierają się ściany pałacu z widokiem na dno morza, panoramę zatopionego grodu i wolną już teraz drogę swobody dla wybawionej królewny. Scena zwolna ciemnieje, kontury zacierają się i giną w zwojach wodorostów i korali. Dwoje skrzypiec solo snuje w imitacjach motyw miłości:



Akt III. Dzikie wybrzeże Bałtyku. Prastary bór.



Zwycięski junak składa zdobytą koronę na ołtarzu Znicza, który, mocą zaklęcia zapala się na nowo. Tłum wybucha radosną wrzawą, wielbiąc tego, który wspaniałym czynem zdobył dla siebie ukochaną, a dla narodu panowanie nad Bałtykiem.

Lubor ucieka, ścigany przez lud. Przygaszone waltornie malują coraz groźniejsze położenie oszczercy, który uprzedzając samosąd tłumu, rzuca się ze skał do morza.

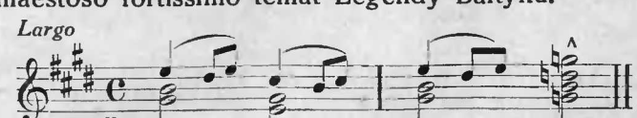
Finał. Mestwin wzywa wszystkich, by nie zaprzepaścili owocu bohaterskiej odwagi Domana:

Chram Światowida—Perkuna, zbudowany z drzewa i głazów. Posąg bogini miłości Dziedzili. Potężny dąb święty. W rozwidleniu konarów — olbrzymi posąg Peruna z groźną twarzą i gorejącemi czerwono oczyma, z podniesioną prawicą, w której grom dzierży.

Ze świątyni kapłani w uroczystym pochodzie wynoszą zarzewie świętego ognia i wzniecają nim przygotowane na ołtarzu palenisko Znicza. Kapłanki wykonują obrzędowy Taniec Znicza. Sobótki. Muzyka wiejska (gęśle i fujarka). Korowody w kwiatach i wieńcach. Płonące stosy. Taniec ludowy, coraz żywszy i namiętniejszy. Nadchodzi burza. Kto żyw — chroni się do chramu. Bogna zaniepokojona o los Domana, biegnie do posągu Dziedzili i modli się gorąco. Jawi się drapieżny Lubor — chce zdobyć Bognę siłą i gwałtem. Burza wzmaga się. W świetle błyskawic widać rozszalałe morze. Lud wybiega ze świątyni. Lubor podstępnie gasi płomień Znicza, rozbija posąg bogini — oskarża dziewczynę o czary i świętokradztwo. Trąby i puzony grają motyw Lubora (modus contrarius). Ażeby przebłagać gniew bogów, przerażony tłum wlecze Bognę na śmierć. Posąg Peruna ożywia się: „Ona jest niewinna!" Tłum pada na twarz. Doman zjawia się w łodzi zdaleka na morzu. Orkiestra (maestoso dramatico) gra motyw Domana-bohatera:

Zostawia tutaj nam koronę swoją,
Kto ją posiada, temu stoją otworem
Wszystkie bramy tego świata!
Korona morza, to Winety godło,
Do sławy nas i zwycięstw będzie wiodło!

W orkiestrze odzywa się raz jeszcze potężnem maestoso fortissimo temat Legendy Bałtyku.



REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

III. (Ciąg dalszy).

Średniowiecze.

§ 7. Pieśń artystyczna i ludowa.

Zabytki świeckiej pieśni artystycznej i ludowej są tak skromne, iż nie da się o tej muzyce powiedzieć nic pewnego. Świeckie pieśni ludowe zbierano wprawdzie na rozkaz Karola Wielkiego, ale ze względów kościelnych zniszczono ten zbiór za Ludwika Pobożnego.

Również bardzo skromną jest nasza znajomość ówczesnej ludowej pieśni religijnej. Z kościelnych pieśni ludowych interesują nas przedewszystkiem *laisy*, powstałe z intonacji *Kyrie elejson*. Od nich należy odróżnić niemieckie *leich*, francuskie *lei* i słowiańskie *kerlesz*, chociaż niektórzy identyfikują je.

Do tej grupy pieśni należy najstarsza zachowana religijna pieśń polska *Bogu Rodzica* (z wieku XIV).

§ 8. Muzyka instrumentalna.

Wraz z zanikiem grecko-rzymskiej kultury muzyka straciła swe wybitne znaczenie. Świecka muzyka instrumentalna upada, zaś jej wykonawcy zawodowi stoją poza nawiasem społecznego życia, co wskazuje już sama nazwa *żonglerów*, łącząca pojęcia grajka i kuglarza. Ich muzyka opiera się o tonację durową. Uprawiano głównie formy taneczne (*dukcje i stantipedy* czyli *estampidy*). Najważniejszym instrumentem staje się *vielle*. Był to instrument smyczkowy o pięciu strunach. Liczne zabytki wykazują, iż średniowiecze posiadało znaczną instrumentalną muzykę żonglerów, którzy głównie działali we Francji.

§ 9. Trubadurzy i truwerzy.

Również we Francji odbywa się rozkwit artystycznej muzyki i poezji *trubadurów* i *truwerów*. Różnica leży w języku: trubadurzy posługują się językiem prowensalskim (dzisiejsza połud-

niowa Francja), zaś truwerzy francuskim. Twórczość ich zachowała się w znacznej mierze. Melodje nie są utrzymane w tonacjach kościelnych, lecz w durowej i mollowej. Są to pieśni zwrotkowe: *sirventes* t. zn. pieśń służbowa na pochwałę króla, pobudzająca do męstwa i odwagi, wspaniałomyślności i dobroczynności; *tenzona* czyli pieśń dyskusyjna, niejako dysputa na jakiś temat; *pastourelle* — pieśń pasterska; *alba* — pieśń poranna; *serena* — pieśń wieczorna; *ballada* i *dansa* — pieśń taneczna; *canzon redonda* — rondo jako śpiew towarzyski, rozpada się na partje solistyczne i odpowiedzi chóru.

Twórcami byli królowie, książęta i wysoka szlachta. Do najstarszych należą: *Wilhelm IX.*, hrabia *Poitiers* († 1127), do najwybitniejszych zaś: *Rajmund de Toloza, Piotr Vidal, Blondians de Nesle* (o którym żyje wiele legend w związku z królem Ryszardem Lwie-Serce), *Thibaut*, król Nawarry i *Adam de la Hâle*, który się również zasłużył w innych dziedzinach muzycznych.

§ 10. Minensingerzy i majstersingerzy.

Minnensingerzy powstali w Niemczech bezwzględnie pod wpływem francuskim, lecz wykazują cechy odrębne i swoiste. Przedewszystkiem melodje ich opierają się na chorale gregorjańskim. Główną siedzibą minnensingerów jest *Wartburg*, słynne z turniejów śpiewackich, (na tem opiera *Wagner* swego *Tannhäusera*). Najważniejszym przedstawicielem jest *Walter von der Vogelweide*; obok niego należy wymienić *Neidhardta von Reuenthal*, którego melodje mają wyraźny charakter taneczny.

Od roku 1300 wzrasta wpływ mieszczaństwa kosztem rycerstwa; przejmuje ono również część kultu muzycznego. W ten sposób powstali *majstersingerzy*, których sztuka wobec minnensingerów oznacza artystyczne zubożenie. Teksty są przeważnie religijne lub zawierają najwyżej opisy z natury. Melodje są jeszcze bardziej zbliżone do chorału. Od roku 1450 są szkoły śpiewackie we *Wormacji, Moguncji, Augsburgu, Norymberdze* a nawet we *Lwowie*. Do głównych przedstawicieli zaliczamy *Hansa Sachsa* z Norymbergi, *Frauenloba, Murnera, Regenbogena, Behaima*.

§ 11. Początki wielogłosowości.

Wielogłosowość jest w zaczątkach obca ludom, mieszkającym nad morzem Śródziemnem, natomiast wcześnie zjawia się u ludów germańskich i celtyckich Europy środkowej, północnej i zachodniej. Ta ludowa wielogłosowość jest bardzo prymitywna i da się podzielić na następujące rodzaje:

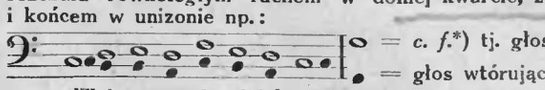
1) *heterofonja*, t. j. różnogłosowość niezwiązana żadnemi przepisami; śpiew zachowuje na początku i końcu unizono lub oktawę, a zresztą głosy rozchodzą się przeważnie w przeciwnym kierunku;

2) *śpiew w równoległych tercjach i sekstach*;

3) *bordun* (nuta pedałowa) t. j. stała niższa nuta przeważnie instrumentalnie wykonana (np. na dudach) i niezależny głos wokalny.

Te trzy odmiany są już rozwinięte około 500 roku. Słyszeli je misjonarze włoscy (np. *Alkuin*). Muzykalniejszym z nich podobało się i chcieli to przeszczepić do muzyki kościelnej, t. zn. śpiewać wielogłosowo chorał gregorjański. Ponieważ Włochom i ich sąsiadom wielogłosowość nie była znaną, musieli im misjonarze opisywać tę ludową wielogłosowość, a dlatego najstarszemi rozprawami wielogłosowości są właśnie te opisy. Wszystkie tam opisane rodzaje dadzą się sprowadzić do wyliczonych trzech typów. W traktatach tych nazywają oni wielogłosowość *diafonia* (rozchodzenie się, rozbicie głosów) lub *organum*. Najstarszą wzmiankę znajdujemy u mnicha szkockiego *Scotus Erigena* (po 800 r.) w dziele ogólno-naukowem; opisany jest tam wypadek heterofonji.

Dokładniejszych wiadomości dostarczają dzieła *Hucbalda*, mnicha ze St. Amand (840 — 930); w jednem dziele zajmuje się Hucbald równoległym ruchem w dolnej kwarcie, z początkiem i końcem w unizonie np.:



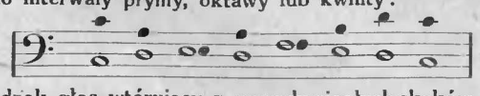
o = *c. f.**) tj. głos zasadniczy
♩ = głos wtórujący

W innem znów dziele opisuje podobny sposób tylko z kwintami dolnemi (zamiast dolnych kwart). System kwartowy i kwintowy zwalczano wprawdzie usilnie, lecz mimo to utrzymał się on w niektórych okolicach do wieku XVI.

W pierwszej połowie XI wieku zaznacza się działalność *Gwidona z Arezzo* (995 — 1050). (Dzieło jego: *Micrologus de disciplina artis musicae*). Zwalcza on hucbaldowskie organum kwartowe i kwintowe i przeciwstawia im inne dwa: *organum vagens* (= heterofonja) i *organum purum* (= bordun). Dla silniejszego przeciwdziałania Hucbaldowi zaleca on ruch *przeciwny* zamiast równoległego i tem samem przygotowuje naukę o *discantus*.

Nauka ta zjawia się około roku 1150 w anonimowym traktacie już całkowicie wykształcona. W dyskancie leży głos wtórujący ponad *c. f.*, a mianowicie w ciągłym ruchu przeciwnym przyczem tworzy z *c. f.* tylko interwały prymy, oktawy lub kwinty:

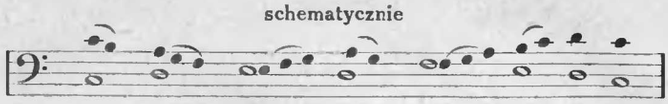
zwykły dyskant



Ponieważ jednak głos wtórujący z powodu ciągłych skoków był nieśpiewny wsuwano już w XII wieku tony przejściowe, co w wieku XIII wykształciło się na *discantus floridus*.

*) cantus (czyt. kan—) firmus.

schematycznie

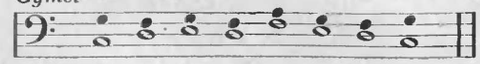


Już zwykły dyskant wychodził poza ramy prymitywnej wielogłosowości, tembardziej jeszcze ozdobiony (*floridus* lub *fleurie*), który oznaczał odwrót od dotychczasowej rytmicznej zasady wszystkich pierwotnych rodzajów wielogłosowości, bo tu poraz pierwszy każdy z głosów poruszał się w innym rytmie. Przez to powstaje poraz pierwszy potrzeba wprowadzenia znaków menzuralnych (dla wartości rytmicznych). Dyskant ozdobiony odgrywa ważną rolę aż do wprowadzenia prawdziwego kontrapunktu w wieku XIV.

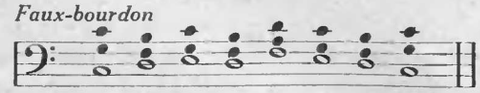
Śpiew równoległy Hucbalda znikł w teorji do końca wieku XII, może z powodu obawy przed dyssonansami (tercja i seksta), jednakowoż utrzymał się on w praktyce muzyki ludowej, zwłaszcza u Anglików. W XIII wieku teorja śpiewu równoległego zostaje rozbudowaną u rozmaitych autorów, którzy rozróżniają dwa rodzaje:

1) *gymel* (*cantus gemellus*) 2-głosowy i
2) *faux-bourdon* 3-głosowy.

Gymel



Faux-bourdon



W obydwu rodzajach *c. f.* znajduje się w głosie dolnym. W gymelu głos wtórujący porusza się w djatonicznych tercjach górnych z kwintą na początku i na końcu; w faux-bourdonie tworzą dwa głosy wtórujące wraz z *c. f.*, akordy sekstowe z pustemi (beztercjowemi) trójdźwiękami na początku i na końcu. Nazwa faux-bourdon utrzymała się do wieku XVI, chociaż już po roku 1400 rozumiano pod nią nietylko równoległe akordy sekstowe, lecz harmoniczny układ wogóle.

RADY i WSKAZÓWKI.

Repertuar orkiestr dętych.

Marsze są potrzebne dwojakiego rodzaju: dla koncertu i dla ulicy. Ponieważ pierwsze gra się siedząco lub przynajmniej stojąco, mogą więc być nieco trudniejsze; do maszerowania powinny być tylko ł a t w e i n i e m ę c z ą c e, jednakowoż bardzo rytmiczne i melodyjne. Przynajmniej j e d e n marsz grać n a p a m i ę ć, gdyż może zajść konieczność wykonania w nocy przy niedostatecznem oświetleniu.

Uwertury nie muszą być koniecznie ciężkie ani klasyczne. Kilka wartościowych i dobrze zinstrumentowanych uwertur powinna każda orkiestra mieć w repertuarze.

Wyjątki z oper cieszą się powodzeniem, wymagają jednak od dyrygenta znajomości tempa i tekstu, podobnie jak *fantazje* i *potpourri* z oper lub operetek. Bardzo efektowne są utwory *charakterystyczne* i tańce *koncertowe*.

Każda orkiestra powinna mieć bibljotekarza, którego głównemi cechami muszą być: zmysł dla porządku, sumienność i zapał do pracy. Głosy należy opatrzyć pieczęcią orkiestry i ponumerować począwszy od najwyższych głosów melodyjnych. Każdy utwór ma swój głos dyrekcyjny lub partyturę. Głosy niechaj leżą w teczkach (z kartonu!) z napisem naklejonym (numer, tytuł i spis zawartych głosów). W szystkie teki według numerów przechować s t o j ą c o w szafie. Po każdem ujęciu bibljotekarz kontroluje wszystkie głosy, brakujące uzupełnia, podarte podkleja. Prócz własnej szafy potrzebna jest książka repertuarowa z rubrykami: nazwisko kompozytora, tytuł dzieła i numer teki. Podczas koncertu wkłada się każdemu orkiestrantowi do jego własnej teczki utwory i naddatki, które mają być odegrane.

S p i s k o m p o z y t o r ó w, których utwory nie podlegają opłatom autorskim, za czas 1920 — 1934.

Gade N. W.	od roku	1920
Delibes Leon	„ „	1921
Litolff Henri	„ „	1921
Lalo Edward	„ „	1922
Gounod Karol	„ „	1923
Czajkowski Piotr	„ „	1923
Rubinstein Anton	„ „	1924
Godard Benjamin	„ „	1925
Genée Ryszard	„ „	1925
Suppé Fr.	„ „	1925
Bruckner Antoni	„ „	1926
Brahms Jan	„ „	1927
Zeller Karol	„ „	1928
Millöcker Karol	„ „	1929
Strauss Jan	„ „	1929
Sullivan Artur	„ „	1930
Verdi Józef	„ „	1931
Planquette Robert	„ „	1933
Wolf Hugo	„ „	1933
Dwořak Antoni	„ „	1934

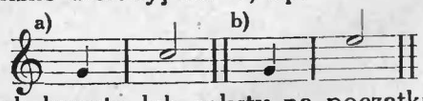
Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

NAUKA HARMONJI.

XIV. (Ciąg dalszy).

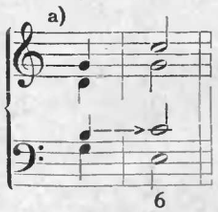
Praktyczne zastosowanie przewrotów daje niezliczoną ilość możliwości w harmonizacji. Przedewszystkiem bas traci dotychczasową sztywność, staje się melodyjniejszy. Przy robieniu zadań harmonizacyjnych należy więc kłaść nacisk na to, by bas miał linję melodyjną gładką, możliwie samodzielną niezależną od sopranu, głównie przy pomocy ruchu przeciwnego.

Użycie przewrotu sekstowego umożliwia nam rozpoczynanie melodyj od D, np.

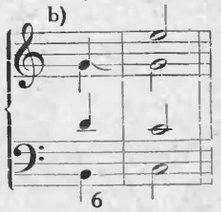


Każdy skok kwarty lub seksty na początku melodji czyni ją tonacyjnie jednoznaczną; pierwszy bowiem ton słyszymy jako D, drugi zaś jako T, przyczem przy skoku kwarty tryb (dur czy moll) nie jest jasny, natomiast przy skoku seksty jednoznaczny, gdyż drugi ton jest tercją T.

Harmonizowanie tych skoków jest możliwe tylko jednym sposobem: Skok kwarty D — T_6

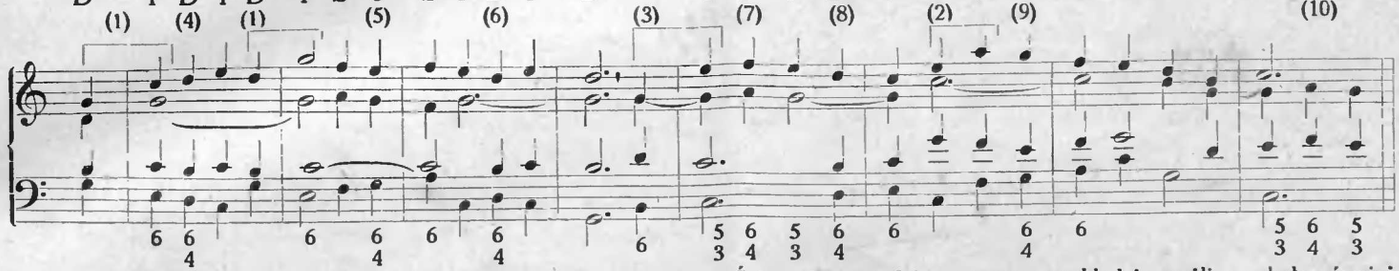


Zaś skok seksty D_6—T, przyczem sopran i alt tworzą unizon, by uniknąć błędów w odległościach:



Oto przykład harmonizacji melodji z wydatnem użyciem przewrotów:

D T D T D T S T S T D T D — T S T D T — S T S T D — T S T
(1) (4) (1) (5) (6) (3) (7) (8) (2) (9) (10)



(1) Skoki kwarty sharmonizowane poprawnie, ćwiczyć transponując do innych tonacyj, podobnie jak (3) skok seksty. Natomiast (2) skok kwarty, który da się tylko sharmonizować bez przewrotów. (4) Kwartsekstowy przejściowy, podobnie jak (5) (8) (9). Zaś (6) kwartsekstowy zamienny na poruszającym się basie, podczas gdy (7) (10) jest kwartsekstowy zamienny na leżącym basie. Ponieważ w tym ostatnim wypadku nie rozpisano nuty leżącej, tylko ściągnięto ją w jedną nutę trzyćwierciową, konieczne są cyfry również dla akordów bez przewrotu, a więc w tym wypadku $\frac{5\ 6\ 5}{3\ 4\ 3}$.

Ściąganie wartości w naszym przykładzie możliwem było również w głosach środkowych, co jest bardzo dobre i przejrzyste, jak długo mniejsze wartości nie są potrzebne dla podpisania ewentualnego tekstu do śpiewania.

Pisać liczne melodje i harmonizować je nowemi środkami. Wiele pieśni ludowych niemodulujących t. zn. poruszających się w jednej tylko tonacji, nadaje się również do tego celu.

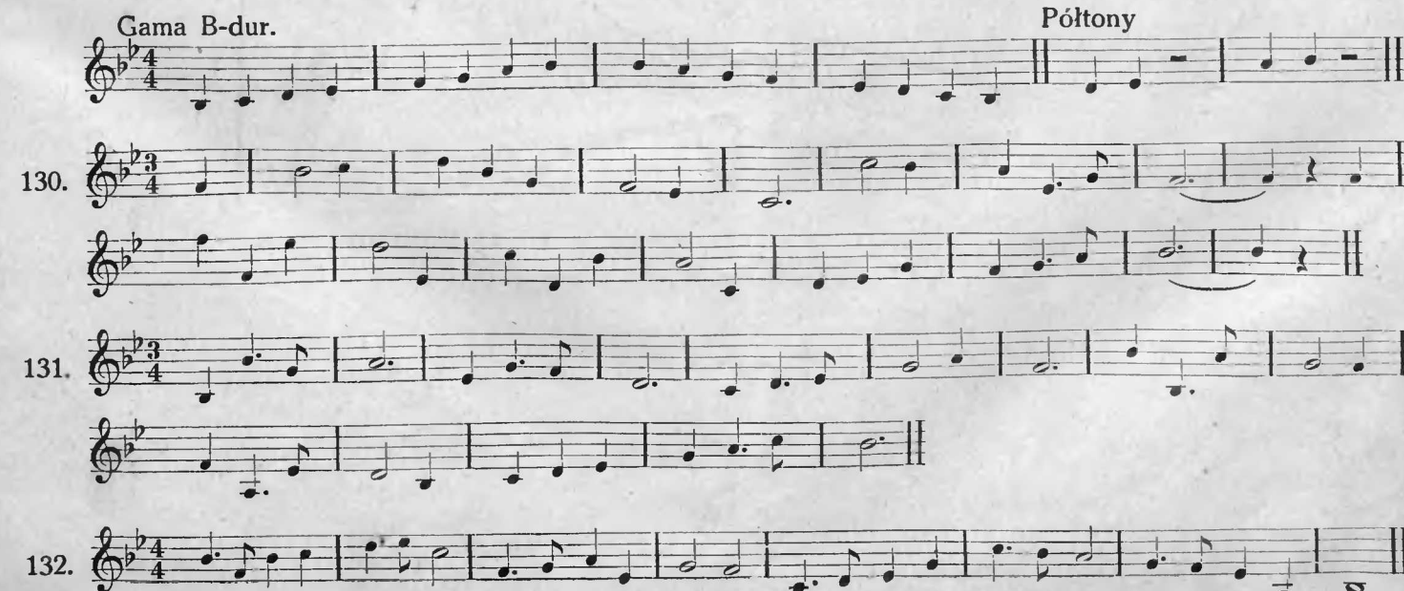
(C. d. n.)

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice)
Dyr. Konserwatorjum Muzycznego.

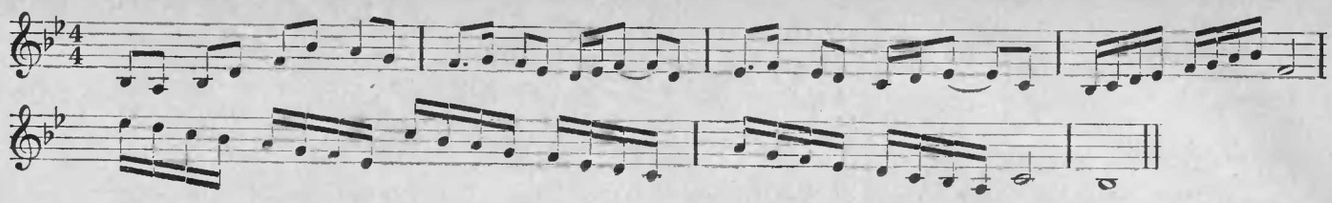
SOLFEŻ.

XXVII. (Ciąg dalszy).

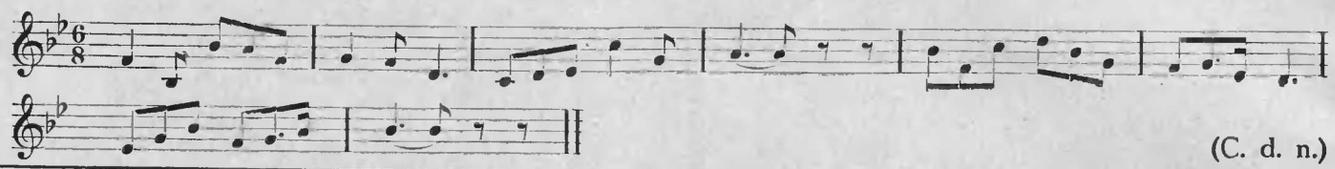
Gama B-dur. Półtony



133.



134.



(C. d. n.)

ROZMAITOŚCI.

Paderewski przed koncertem i po nim.

Ukazało się w Londynie nakładem Ivora Nicholsona i Vatsona obszerne dzieło p. t. „Paderewski" pióra Roma Landaua. Z monografji tej, która wywołała znaczne zainteresowanie w całym świecie kulturalnym, zamieszczamy poniżej charakterystyczne momenty.

Już z końcem XIX. wieku był Paderewski w pojęciu Amerykanów inkarnacją wirtuoza. Ogólnie panowało przekonanie, że odpowiada on doskonalej postulatom epoki, niż jakikolwiek inny artysta. W Wiedniu powodzenie jego potęgowało się dzięki artystycznej elegancji, w Paryżu dzięki intelektualnej świetności, w Londynie dzięki jego osobistemu urokowi. W Ameryce zaś właśnie jego powodzenie podniecało fantazję publiczności. Był on uosobieniem tych elementów sławy, które później stały się atrybutem gwiazd filmowych. Publiczność interesowała się jego życiem prywatnem. Chciano wiedzieć, co mistrz jada na śniadanie, jak spędza ranek i wiele godzin sypia. Paderewski stał się ośrodkiem ogólnego zainteresowania.

Paderewski podróżował po Stanach Zjednoczonych w swym własnym wagonie kolejowym. Życie jego było bardzo wyczerpujące: często musiał grywać wieczór po wieczorze W wagonie stał jego fortepian, na którym ćwiczył, podczas gdy pociąg pędził po kontynencie amerykańskim. Znużony mistrz z koncertu wracał natychmiast do swego wagonu, gdzie spożywał główny posiłek dnia obfity obiad podawany o godz. 11 w nocy. Miał tutaj swego kucharza i znajdował potrzebne dla siebie wygody, które dla tłumu uchodziły za sensacyjny wyraz niezwykle efektownego życia.

Cieszył się niemal od samych początków swej karjery olbrzymią popularnością. Zaczęto nawet sprzedawać „mydła Paderewskiego" i „cukierki Paderewskiego". Dzieci otrzymywały na gwiazdkę zabawkę, przedstawiającą małego człowieczka we fraku i białym krawacie, o potężnej rudej czuprynie, siedzącego przy fortepianie; gdy nakręcono sprężynę, wówczas ręce człowieczka uderzały gwałtownie o klawiaturę, a grzywa poruszała się dziko. Na długo przedtem zanim piękność lub sława zaczęły być używane w formie reklamy dla artykułów kosmetycznych, cygar lub pończoch damskich, Paderewski musiał oglądać swoje nazwisko na plakatach, lub w prasie jako rękojmię dobroci najrozmaitszych towarów. Szczyt powodzenia został osiągnięty, gdy Paderewski dnia 8 marca 1902 zapełnił tego samego wieczora dwie największe sale Nowego Jorku: Carnegie Hall i Operę Metropolitan. W Carnegie Hall dał koncert, a w Operze Metropolitan wystawiono jego operę „Manru". Dochody tego wieczoru wyniosły podobno 20 tys. dolarów. Było to coś niebywałego. Sukces szedł za sukcesem. W Londynie płacił mu Robert Newman tysiąc funtów za koncert z orkiestrą w Queens Hall — najwyższe honorarjum, jakie kiedykolwiek otrzymał artysta za podobne świadczenia. Paderewski przedsiębrał objazdy po całej Europie, lecz regularnie przybywał do Ameryki, a później również do Australji.

W r. 1923, gdy karjera artystyczna Paderewskiego rozpoczęła się na nowo, były lata działalności politycznej już tylko wspomnieniem. Wiele się oczywiście zmieniło od czasów młodości mistrza. Jedna tylko rzecz pozostała całkowicie niezmieniona: niesłychana trema Paderewskiego przed występem. Tyle lat triumfów nie usunęło tego zła. Paderewski zawsze zachowuje się jak nowicjusz, dręczony trwogą, że w środku koncertu nagle ustanie. Na długo przed rozpoczęciem koncertu jest Paderewski w pokoju artystycznym i stara się zapanować nad swoją nerwowością. Trema ta przejawia się często w postaci gwałtownych bolów w ramionach, barkach lub plecach, a Paderewski wyciąga ręce i ugania po pokoju w nadziei, że w ten sposób złagodzi swe dolegliwości.

Przed koncertem nie wolno nikomu wejść do jego garderoby. Wyjątek stanowią dwaj ludzie: francuski stroiciel fortepianow, Dolmetsch i służący mistrza, Marceli, który zresztą również na czas koncertu opuszczał garderobę, a zjawiał się dopiero wtedy, gdy Paderewski po ostatnim ukłonie przybywał z podjum. Zupełnie wyczerpany ze zmęczenia pada Paderewski ciężko oddychając na fotel, na którym spoczywa z zamkniętemi oczyma. Gdy Marceli przypuszcza, że największe zmęczenie już minęło, zbliża się powoli i mówi cichym, pełnym szacunku głosem, proponując mistrzowi wypicie kieliszka szampana. Następnie Paderewski zmienia ubranie, już po koncercie koszula, krawat i kołnierz ociekają potem, a ubranie również jest wymięte. Dopiero teraz przyjmuje swych licznych dostojnych wielbicieli.

Gdy oddali się ostatni gość, wówczas Paderewski wykrzykuje zwykle: „umieram wprost z głodu". Nic dziwnego, mistrz bowiem przed koncertem nie potrafi przełknąć ani jednego sandwicza. Czas więc udać się na kolację. Jeśli Paderewski spędza ją w towarzystwie, czaruje on wszystkich swym świetnym humorem i darem narratorskim. Mówi ustawicznie, opowiada, słowem zdobywa sobie rychło sympatje współbiesiadników.

Od czasu do czasu mistrz grywa chętnie w bridża. Gdy jest tylko jeden gość, dwoma dalszymi partnerami są Marceli i sekretarz Strakacz. Gdy nie ma wogóle gościa, bridż odbywa się często we trójkę. Paderewski gra w bridża z wielkim zapałem, choć dopiero od pewnego czasu. Dawniej lubił grę w szachy, bilard i pasjanse. Gdy partja bridża jest niemożliwa, Paderewski nieraz przez długie godziny chodzi po pokoju lub po wagonie, a dopiero rano jest na tyle uspokojony, że może udać się na spoczynek.

UŚMIECH „ORKIESTRY".

Orkiestranci w karykaturze.

W roku 1882 wydał niejaki R. Kietschke cykl artykułów, w których omawia różne kategorje muzyków w sposób, mogący nas, ludzi XX. wieku, szczerze rozśmieszyć. Po przedstawieniu kompozytorów, dyrygentów i pianistów, przechodzi z kolei do muzyków orkiestrowych. Ten rozdział, jako interesujący nas najwięcej, streścimy tu pokrótce.

A więc *skrzypacy*. Paznokcie lewej ręki stale poodgryzane, pomięte kołnierze, postać przeważnie szczupła. W lewej kieszeni noszą jedwabną chusteczkę do obcierania rąk i strun. Skrzypacy to eleganci, w obejściu skromni, a przytem pewni siebie.

Wioliści są przeważnie dziwakami, krytycznie usposobieni, milcząco nastawieni. Brak jedwabnych chusteczek. Żywią gorącą, choć nieokazywaną sympatję do fagocistów.

Czeliści odznaczają się uczuciem, elegijnością, elegancją i spokojem. Są skromni, pewni siebie i noszą czyste mankiety.

Basiści są przeważnie wysokiego wzrostu, muskularni, podobni do posągów, o dużych pięściach. Mają silny charakter i żywią zawiść do tub i helikonów. Zażywają chętnie tabaki. Uważają się za podporę orkiestry, nie mówią o tem jednak wiele, natomiast lubią od czasu do czasu powiedzieć kapelmistrzowi coś niegrzecznego, dufni w jego zależność od nich.

Cała ta grupa orkiestrantów-smyczkowców nosi w prawej kieszeni kawałek (koniecznie złamany) kalafonji.

Pierwszy *flecista* jest nieco sentymentalny, drugi z racji gry na pikulinie w miarę dowcipny. Obaj lubią pieczywo i likier, lubią wiejskie spacery, mają w szafie niedzielne ubranie i charakter. Jedwabne chusteczki zaczynają tu znów kokietować.

Oboiści o wąskich wargach, zapadłych i bladych policzkach, krótkich włosach i szczupłej budowie ciała mają skłonności do intryg, są kapryśni, wrażliwi i bardzo zaabsorbowani swym instrumentem. Czują się zwykle zapoznanymi, żyją solidnie, a piją na osobności.

Klarneciści są bardziej zarozumiali, pewniejsi siebie, wyglądają doskonale, mają delikatne wargi i delikatne maniery. Lubią melodje, mają gorącą krew i hamują namiętności, któremi zresztą nie wyrządzają większych szkód.

Fagociści są dobroduszni z natury, na oko jednak wydają się być mizantropami. Są oryginalni i dziwaczni a w towarzystwie znajomych dowcipni. Fagot jest dla nich najdroższą rzeczą pod słońcem, a gdy grają w operze, to już przy uwerturze cieszą się na to, że w piątym akcie mają zagrać jeden takt solo. Umiarkowani w życiu, są dobrymi mężami i ojcami.

W rodzinie instrumentów blaszanych spotykamy ludzi niskiego wzrostu, szeroko zbudowanych, którzy piją dużo piwa, grają w kręgle i dużo palą.

Waltorniści są jeszcze najbardziej uczuciowi i wrażliwi. Narzekają stale na współczesnych kompozytorów za to, że piszą tak trudne rzeczy na ich instrument. Przy wykonywaniu solowych ustępów są stale niedysponowani, przy każdym kiksie potrząsają sami nad sobą głową i przymykają oczy, podobnie zresztą jak wszyscy, grający na instrumentach dętych.

Trębacze odznaczają się śmiałością i przedsiębiorczością. Są ruchliwsi, lubią otwarte tony, a w szczególności wysokie *c*.

Puzoniści są nieco bezwzględni, lubią siedzieć swobodnie. Podczas gry wyglądają bardzo srogo, pozatem sprawiają wrażenie dobrodusznych. Tykają się z trębaczami i doboszami, lubią „mocną zakrapianą" i „bujają" ludzi.

Dobosze mają starannie pielęgnowane wąsy i lubią, jak się im przypatruje przy grze. Swoje skóry kochają jak dzieci. Dobosze są najbardziej zapoznanymi muzykami; jest mało rzeczywiście pianistów, którzyby bębnili z takiem uczuciem jak właśnie dobosze.

Takie to są spostrzeżenia obserwatora z przed 50 laty. Jak widzimy są dziś jeszcze aktualne i—trafne.

Ruch muzyczny w kraju.

Warszawa.

W Filharmonji Warszawskiej zaszła w pełnym biegu sezonu zmiana, której ostatecznego wyniku nie można jeszcze przesądzać, której doniosłości jednak nie da się już dziś zaprzeczyć. Miejsce dyrektorjatu zajął dyrektor. Zniesiona przed laty placówka została wskrzeszona, a nawet oparta na szerszej znacznie podstawie. Dyrektor Niwiński stanął na czele (zmienionego) zarządu orkiestry. W ciągu lat ostatnich dzielny zarząd naszej znakomitej drużyny artystycznej stał bezradnie wobec zadania, trudniejszego znacznie od kwadratury koła, a mianowicie: jak wszystkim dogodzić. Publiczność woła wielkim głosem o wzruszenia, instytucja — o kasę, a artyści — o samych siebie. Jak połączyć utrzymanie wysokiego poziomu z atrakcyjnością, a zarazem z dostatecznem uwzględnieniem aspiracyj garnących się do światła rodzimych artystów wszelkiego kalibru? Trudno się spodziewać, aby najmocniejsza ręka mogła dokonać tego odrazu. Różdżek czarodziejskich dziś niema, zato malkontentów — aż nazbyt wielu. Wystarczy narazie, że nowy kierownik zdecydował się przeciąć nierozwiązalny węzeł, wyznaczył sobie linję i postępuje po niej planowo, nie wyłączając jednak pewnego żywotnego eksperymentalizmu. Jest już jeden wynik nowej gospodarki, który powitać należy z radością i uznaniem: nigdy dotychczas muzycy polscy nie znajdowali tak szeroko otwartych dla siebie bram Filharmonji Warszawskiej. Byliśmy dotychczas krajem o najwyższej w świecie muzycznej nadwyżce importowej. To niedobrze i niesłusznie.

Świetny kapelmistrz Emil Cooper jest mile widzianym u nas gościem. Zawsze ma w tece interesujące nowości i odtwarza je w sposób doskonały. Ostatnio przywiózł nam „Mładę" nieznany u nas utwór sceniczny Rimskiego-Korsakowa, z którego jeden akt odegrano w całości — oraz symfonję Alberta Roussella.

Każde wykonanie estradowe dzieła scenicznego bez odpowiednich przykrojeń jest eksperymentem dość ryzykownym. Muzyka każdego niemal z tych dzieł obfituje w epizody o zmniejszonej samowystarczalności, które po wyeliminowaniu akcji tworzą nieznośne mielizny muzyczne. Coprawda muzyka „Harnasiów" Szymanowskiego, wykonana niedawno w Filharmonji poraz pierwszy „od deski do deski" wyszła z tej próby zwycięsko, są to jednak nieliczne wyjątki. Jakkolwiek Cooper nie mógł miejscami odegnać od słuchaczy „Mładej" widma nudy, to jednak należy mu się wdzięczność za odsłonięcie nam wielu skarbów przepysznej kolorystyki i dynamiki rosyjskiego mistrza, który tak zdecydowany wywarł wpływ na olbrzymi odłam nowoczesnej twórczości muzycznej. Niezmiernie interesującym utworem jest symfonja Roussela. Jest to jedna z niewielu udanych prób regeneracji formy symfonicznej w duchu nawskróś nowoczesnym, instrumentowana przytem z ultrafrancuską finezją. W koncercie tym brał udział znakomity pianista, prof. Zbigniew Drzewiecki i wykonał piękny koncert Prokofiewa z maestrją, do jakiej oddawna nas przyzwyczaił.

Dwa ostatnie koncerty „Wiener Sängerknaben", słynnego chóru chłopięcego katedry św. Stefana w Wiedniu, odbyły się w wypełnionej po brzegi sali i w atmosferze gorącego entuzjazmu. Niewiadomo co u tych malców podziwiać przedewszystkiem: brzmienie, ekspresję, styl, wdzięk, umiar, powagę, czy werwę szelmowską. Chyba — naturalność, z jaką łączą to wszystko w całość, która jest jedynym w swoim rodzaju 500-letnim pomnikiem wielkiej kultury muzycznej.

Na ostatnim koncercie symfonicznym wykonana została pod doświadczoną dyrekcją Tadeusza Mazurkiewicza symfonja e-moll Rachmaninowa. Twórczość tego genjalnego pianisty — zwłaszcza orkiestrowa — nosi w sobie wyrok krótkowieczności: beznadziejny epigonizm, zupełny brak „własnego oblicza". Prócz właściwego jądra twórczości posiada on niemal wszystko: przedziwny zmysł piękna brzmienia muzycznego, zewnętrzną płynność i przejrzystość formy, bezpośrednią szczerość w wypowiadaniu się cudzym językiem muzycznym. Nie można nawet określić czyim przedewszystkiem epigonem jest Rachmaninow. W symfonji e-moll naogół dotrzymuje on wiary Czajkowskiemu, zdradza go jednak od czasu do czasu z Brahmsem lub Straussem. Dzięki anemji tematycznej symfonja ta w wielu miejscach sprawia wrażenie symfonji Czajkowskiego, z której usunięto pierwszoplanową melodję. Nader ciekawe zestawienie: tegoż wieczoru odegrano „Oświęcimów" Karłowicza. Niepodobna zaprzeczyć istnienia w tem dziele Straussizmów i Wagneryzmów, nie mają one jednak nic wspólnego z epigonizmem. Są one poprostu — zdrowym wpływem, przez aki przejść musi zamłodu każdy prawdziwy twórca. Jakże mocno faluje pod cienką powłoką tych wpływów głęboki nurt własnego życia twórczego! Chwila jeszcze, a powłoka ta spłynęłaby bez śladu... Józef Szigetti wykonał m. i. z tow. orkiestry koncert D-dur Beethovena. Tym razem wielki skrzypek nie dociągnął swej kreacji do tych wyżyn, na jakich sztuka jego znajdować się zwykła. Poszczególne epizody olśniewały wprawdzie swoistem pięknem tonu i frazy, jednak wspaniały kunszt architektoniki odtwórczej tego artysty, jego „wielka linja" ucierpiały tym razem, prawdopodobnie z przyczyn natury zewnętrznej. Orkiestra Filharmonji Warszawskiej była — jak zawsze — na wysokości swego zadania.

Adam Szpak.

Poznań.

Ruch muzyczny w Poznaniu rozwija się pod znakiem kryzysu — jak zresztą w całej Polsce. Ważniejszemi instytucjami muzycznemi są m. i. koncerty symfoniczne i teatr operowy. Koncerty odbywają się co 2 tygodnie: wielki sukces artystyczny zdobyła prapremiera Witolda Maliszewskiego p. t. „Missa Pontificalis" (śpiewały: chór Konserwatorjum i OO. Zmartwychwstańców). Wymienić także należy XI. koncert symfoniczny, na którym wyborna orkiestra miasta Poznania grała pod batutą Feliksa Nowowiejskiego. Wykonano IX. symfonję Brucknera, koncert skrzypcowy Mendelssohna (solista prof. Pawlak), a także Uwerturę do oratorjum „L'enfant prodigue" (Syn marnotrawny) Feliksa Nowowiejskiego. Oratorjum to powstało w r. 1901, a w r. 1902 uzyskało państwową nagrodę t. zw. rzymską im. Meyerbeera od Senatu Akademji Sztuk Pięknych w Berlinie. Później dopiero Nowowiejski stworzył oratorja: „Quo Vadis?" w Rzymie, a „Znalezienie św Krzyża" w Jerozolimie, dzieła te zostały wydane drukiem w zagranicznych firmach i obiegły dotąd 150 estrad Europy i Ameryki. Kompozycja „Syn Marnotrawny' jest jeszcze manuskryptem. Sezon symfoniczny zamknięto koncertem XII, na którym usłyszeliśmy m. i. IX. symfonję Beethovena. Dyrygował dr. Z. Latoszewski.

Teatr operowy prowadzony przez zespół artystów — kierownik dr. Latoszewski — po dość długo trwającem powtarzaniu dzieł z zakresu starego repertuaru wystąpił z udatną premierą „Cosi fan tutte" Mozarta. Na szczególną uwagę zasługuje reżyserja Janowskiej, kształcona na najlepszych wzorach zagranicznych. Pracę Janowskiej cechowała jednolita zasada twórcza w wyzyskaniu przestrzeni scenicznej dla ruchu śpiewaków-aktorów. Warto wspomnieć także o dekoracjach, które były tym razem estetyczne (co ze względów kryzysowych i niekryzysowych nieczęsto w Poznaniu zdarza się). Malarstwo sceniczne Szpingiera znakomicie zgadzało się z stylem opery mozartowskiej i ciekawiło smakowitem zestawieniem barw. Nader ważną inowacją było pozyskanie dla Opery doświadczonego kapelmistrza Stefaua Barańskiego, który ostatnio dyrygował w Operze poznańskiej dziełem Borodina p. t. „Kniaź Igor". Utwór został wykonany poraz pierwszy w Polsce. Równocześnie z zamknięciem sezonu symfonicznego skończył się także oficjalny sezon teatralno-operowy.

Lwów.

Następstwo kryzysu — prawie całkowity zanik koncertów solowych. W ubiegłym okresie mamy do zanotowania tylko wieczory orkiestralne. Jeden pod batutą dyr. T. Mazurkiewicza z udziałem skrzypaczki Eugenji Unińskiej (koncert Karłowicza) i drugi pod batutą dyr. dr. A. Sołtysa z solistą Mieczysławem Münzem

(koncert fortepianowy d-moll Mozarta). Obydwa wieczory stały na wysokim poziomie artystycznym. Również wojskowe orkiestry wykazują ostatnio owocną działalność: połączone orkiestry 26. i 40. pp. — jako zespół symfoniczny — dały dwa koncerty na cele Ligi Morskiej i Kolonjalnej. Pod batutą por. kplm. Tomasza Szyfersa (26 pp.) i ppor. kplm. Władysława Jurkiewicza (40 pp.) wykonano bardzo udatnie cały szereg utworów literatury poważnej polskiej i obcej. (j. k.)

KRONIKA.

„Instytut Fryderyka Chopina" powstał w Warszawie. Stowarzyszenie to będzie działało pod opieką i kontrolą Ministra W. R. i O. P. Celem stowarzyszenia jest krzewienie kultu dla Fr. Chopina przez stworzenie centralnej placówki naukowej w dziedzinie chopinoznawstwa, zorganizowanie muzeum, archiwum i bibljoteki, kompletne wydanie dzieł Chopina, urządzanie specjalnych koncertów, odczytów i t. d.

W Łucku powstało Towarzystwo Miłośników Muzyki.

Tegoroczną państwową nagrodę muzyczną przyznano Piotrowi Maszyńskiemu za całokształt jego działalności muzycznej i kompozytorskiej. Przyznano ją więc jednemu z najbardziej zasłużonych i popularnych muzyków polskich. Wybitne zasługi dla kultury polskiej, talent i wszechstronna wiedza, wreszcie rzadko spotykane zalety ducha i umysłu — wszystko to sharmonizowało się w osobie Maszyńskiego w sposób tak piękny i pociągający, że stała się ta postać jedną z najbardziej lubianych i szanowanych w naszym świecie artystycznym.

Piotr Maszyński urodził się w r. 1855 w Warszawie. Studja muzyczne pobierał pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego. Od r. 1885 jest dyrektorem Towarzystwa śpiewaczego „Lutnia", na którym to terenie rozwija szeroką i owocną działalność organizacyjną i pedagogiczną. Od r. 1892 jest profesorem Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie. Następnie mianowany zostaje dyrektorem chóru archikatedralnego i zajmuje to stanowisko do r. 1915. Jako kompozytor ogłosił: „Początki śpiewu" (1905 r.) „Ćwiczenia wstępne do nauki szkolnej śpiewu zbiorowego" (1916), „Polski śpiewnik szkolny" (1917—1929), „Lirnik", „Zbiór chórów mieszanych bez wtóru" (1919—1928); utwory muzyczne: „Warjacje na kwartet smyczkowy", „Nowe latko", „Cykl pieśni na głos solowy do słów M. Konopnickiej", „Kołysanka" na kwintet smyczkowy, „Kantata ku czci Szopena" na chór męski z towarzyszeniem orkiestry dętej, „Cyganie", scena na chór mieszany i tenor solo z orkiestrą, „Elegja", poemat symfoniczny na orkiestrę i w. in.

Założenie Tow. Muzycznego w Gnieźnie. W sali posiedzeń magistratu odbyło się zebranie grona miejscowych muzyków i miłośników muzyki polskiej, mające na celu założenie Tow. Muzycznego, wzorem innych większych miast polskich.

Objazd Orkiestry Reprezentacyjnej Marynarki Wojennej z Gdyni zorganizowała Liga Morska i Kolonjalna w porozumieniu z kierownictwem Marynarki Wojennej. Trasa obejmuje 39 miast, które orkiestra odwiedzi w czasie od 1/3—do 30/4 1934 r. Dochód z koncertów przeznaczony jest na rozbudowę Marynarki Wojennej.

Orkiestra ta ciesząca się wielkiem powodzeniem nietylko w kraju, ale i zagranicą (podczas pobytu swego w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej i krajach nadbałtyckich), koncertuje pod batutą znanego kapelmistrza i kompozytora kpt. Aleksandra Dulina.

Związek Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie otrzymał od fundacji hr. Skarbka piękną salę t. zw. „posejmową", gruntownie odnowioną.

JUBILEUSZE I ROCZNICE.

Franciszek Neuhauser.

Lwów obchodził potrójny jubileusz prof. Franciszka Neuhausera: czterdziestolecie przynależności do grona nauczycielskiego Konserwatorjum Polskiego Towarzystwa Muzycznego, czterdziestopięciolecie działalności muzyczno-pedagogicznej wogóle i pięćdziesięciolecie pracy publicystycznej.

Urodzony 18 maja 1861 roku we Lwowie, kończy tutaj szkołę średnią, kształcąc się równocześnie w muzyce, początkowo pod kierunkiem swej matki, później w Konserwatorjum jako uczeń ówczesnego dyrektora Karola Mikulego. W roku 1882 wyjeżdża do Gracu na studja medyczne, porzuca je jednak po dwóch latach, by w zupełności poświęcić się ukochanej muzyce. Kiedy Karol Mikuli, ustąpiwszy w roku 1888 z dyrektury Towarzystwa Muzycznego, zakłada we Lwowie własną szkołę muzyczną, powołuje Neuhausera na stanowisko profesora wyższego kursu gry na fortepianie. Po kilku latach jednak porzuca Neuhauser to stanowisko, by rozpocząć wędrówkę artystyczną jako akompanjator znakomitych artystów. W szczególności podróżował on przez cały rok 1893 ze słynnym skrzypkiem Frycem Kreislerem, z którym go łączą po dziś dzień węzły szczerej przyjaźni. W następnym już roku powołuje go dyrektor Konserwatorjum P. T. M. Rudolf Schwarz do tej instytucji, w której pracuje odtąd nieprzerwanie, wykładając obecnie zasady muzyki, solfeż, transpozycję i czytanie partytur.

Próbował też prof. Neuhauser sił swoich jako kompozytor, jednak pomimo odniesionych sukcesów, nie wydał poza kilkoma pieśniami niczego ze swego dorobku artystycznego.

Jeszcze przed rozpoczęciem karjery muzyczno-pedagogicznej poświęca się Neuhauser dziennikarstwu, a to działowi recenzyj muzycznych, pracując kolejno w „Gazecie Narodowej", „Przeglądzie", „Słowie Polskiem", „Gazecie Lwowskiej", „Wieku Nowym", ostatnio zaś w „Gazecie Porannej", której współpracownikiem jest do dnia dzisiejszego.

Jako doskonały muzyk, orjentujący się bardzo szybko, zdołał Neuhauser wyrobić sobie w czasie jak najkrótszym pierwszorzędne stanowisko i to zarówno jako pedagog, jak też jako krytyk. Jego zawsze bardzo trafny i rzeczowy sąd, podawany stale w wyszukanej formie, jest wzorem i przykładem dla innych a zarazem często bodźcem dla niejednego młodego artysty, rozpoczynającego swą karjerę.

W szeregu życzeń jakie nadeszły do dostojnego Jubilata z całej Polski, znalazła się również „ORKIESTRA" wysyłając telegram. Ad multos annos.

A. Michałowski.

65-cio lecie pracy artystycznej.

Urodził się 17 maja 1851 r. w Kamieńcu Podolskim. Już od najmłodszych lat zdradzał nieprzeciętne zdolności muzyczne, które podsycała w nim jego matka, kobieta niezwykle muzykalna. Jako 16-letni chłopiec udał się Michałowski do Lipska, gdzie w słynnem tamtejszem konserwatorjum studjował pod kierunkiem takich znakomitości jak: Mocheles i Coccius. W Lipsku zetknął się Michałowski z Antonim Rubinsteinem, Karolem Tausigiem i Klarą Schuman. W r. 1869 ukończył swoje studja w konserwatorjum lipskiem, pracując w dalszym ciągu w Berlinie pod kierunkiem Tausiga. Zdając sobie jednak sprawę, że metoda tausigowska jest zgubna dla muskulatury i systemu nerwowego jego ręki, przerwał studja w Berlinie i wrócił do kraju. Artysta liczył wtedy 20 lat. Ówczesny dyrektor Tow. Muzycznego, Józef Wieniawski, przyjął go serdecznie i urządził wspólny koncert, dzięki któremu młody pianista podbił odrazu publiczność warszawską. Od tej chwili z roku na rok wzrasta sława Aleksandra Michałowskiego.

Jakkolwiek skala interpretacji Michałowskiego była bardzo rozległa, jednak najulubieńszym jego autorem był Chopin. Na ten ostatni wybór wpłynęła w niemałym stopniu opinja Liszta, z którym w r. 1878 Michałowski zetknął się w Weimarze i wzbudził zachwyt sędziwego mistrza, wykonywując Larghetto z koncertu F-moll Chopina. Liszt radził Michałowskiemu poświęcić się głównie studjom nad Chopinem. W r. 1891 powierzono Michałowskiemu wyższą klasę fortepianową w Warszawskiem Konserwatorjum Muzycznem, a równocześnie inspektorat pedagogiczny wszystkich klas fortepianowych. W roku 1918 przeszedł do Tow. Muzycznego i związany wszystkiemi nićmi publicznego i prywatnego życia z Warszawą, rzadko ją opuszczał.

65-lecie pracy artystycznej Michałowskiego, obchodzone w dniu 20 b. m. w Warszawie, było zadokumentowaniem ogromnych zasług, położonych przez jubilata w ciągu dziesiątek lat dla sztuki rodzimej.

KONKURSY.

Zarząd Główny „Koła Trzeciaków" żołnierzy b. 3. p.p. Leg. Pol. i 3 p.p. Leg. ogłasza w związku z 20-leciem pułku konkurs na „Wiązankę pieśni 3. pułku piech. Leg." Wiązanka ta powinna być oparta na pieśniach śpiewanych w b. 3 pp. L. P. (1914—1918) i nadawać się do wykonania przez żołnierzy również w czasie marszu, w układzie nie więcej jak na 4 głosy. Na konkurs mogą być nadsyłane tylko kompozycje oryginalne, niegrane i niedrukowane. Jako materjał do opracowania poleca się śpiewnik B. Szula p. t. „Piosenki Leguna Tułacza" (do nabycia w Gł. Ks. Wojsk. w W-wie. Utwór wybrany zostanie nagrodzony: I nagroda 200 zł. II nagroda 100 zł.

Ponadto Zarząd Główny „Koła Trzeciaków" żołnierzy b. 3 pp. Leg. Pol. i 3 pp. Leg. ogłasza konkurs na skomponowanie „Marsza 3 pułku piechoty Legjonów". Marsz ma być o charakterze bohaterskim dostosowany do pochodu na orkiestrę wojsk. (ewent. z użyciem fanfar), oparty częściowo na motywach pieśni legjonowych śpiewanych w b. 3 pp. Leg. Pol. (1914—1918). Trio będzie śpiewane. Na konkurs mogą być nadsyłane tylko kompozycje oryginalne, niegrane i niedrukowane albo w pełnym układzie na orkiestrę dętą (z wyciągiem fortep.) albo na fortepian. Udział w obu konkursach mogą brać wyłącznie kompozytorowie polscy. Utwór wybrany zostanie nagrodzony: I nagroda 300 zł. II nagroda 150 zł. Ostateczny termin nadsyłania w obydwóch konkursach upływa dn. 1 lipca 1934 r. Skład sądu konkursowego będzie podany dodatkowo. Kompozycje opatrzone godłem oraz koperty zalepione opatrzone godłem zawierające imię, nazwisko i adres nadsyłać należy pod adresem: Sekretarjat Koła Trzeciaków—Warszawa, ul. Przejazd Nr. 15. Gmach D. O. K. I. Bliższe informacje w sekretarjacie (tel. 556-40 wewn. 20).

WOLNE POSADY.

Orkiestra 2 p. s. p. w Sanoku przyjmie energicznego tambur-majora, fachowo i wojskowo dobrze wyszkolonego. Reflektuje się na przyjęcie jedynie pracowitego, uczciwego i inteligentnego podoficera. Pożądane instrumenty: klarnet lub obój, oraz wiolonczela.

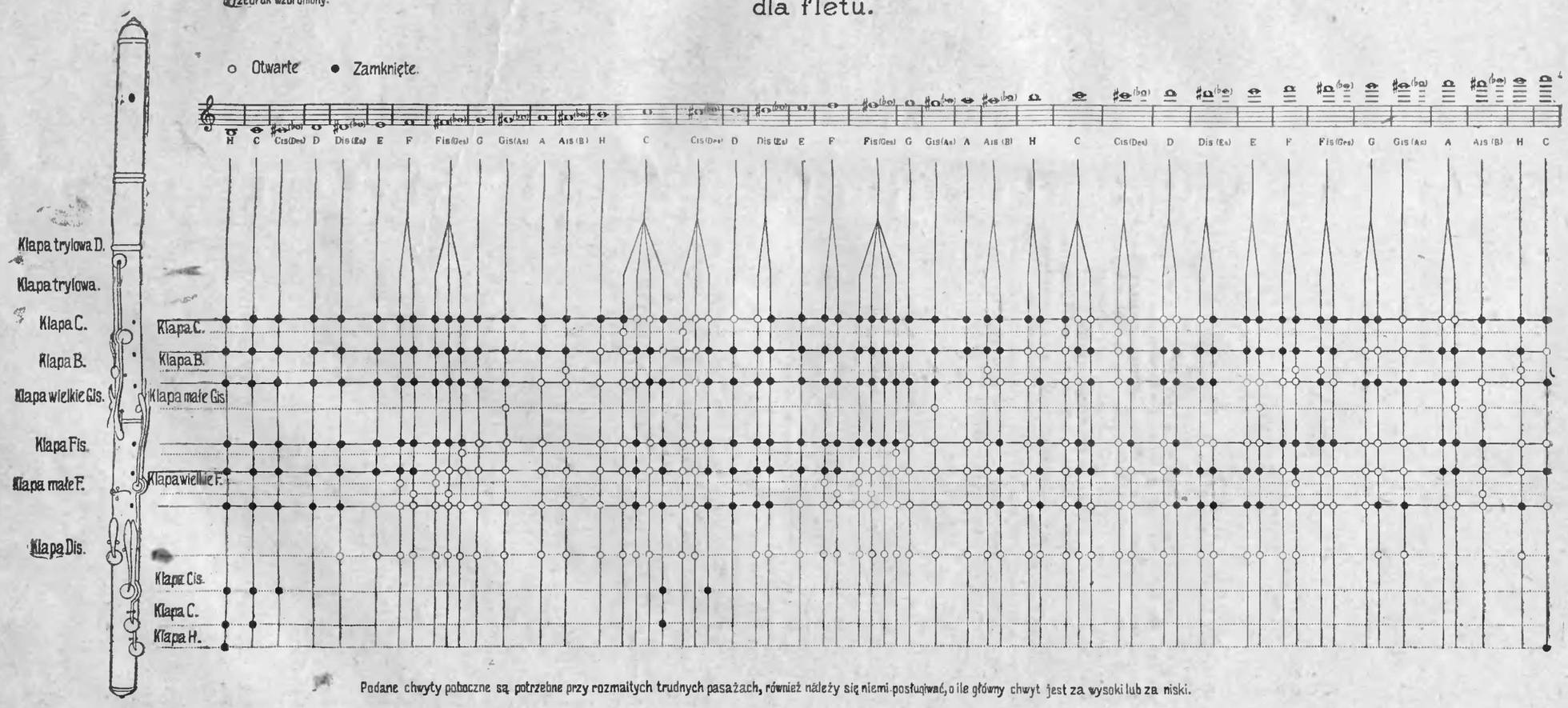
Zgłoszenia kierować do por. Węgrzynowskiego, kplm. 2 p. s. p. (L. dz. 347).

Niniejszem rozpoczynamy druk tabel aplikaturowych dla wszystkich instrumentów dętych drewnianych i metalowych. Ponieważ w instrumentach dętych drewnianych istnieje większa ilość systemów, które różnią się ilością otworów i klap, a więc poniekąd wykazują pewne odmiany w aplikaturze, wybieramy typy pośrednie zarówno najczęściej spotykane u nas, jak też o aplikaturze dającej się dostosować bez wszelkich trudności do nieco odmiennych systemów. Dziś dajemy aplikaturę dla fletu, poczem stopniowo — co drugi zeszyt — ogłosimy dla oboju, klarnetu i fagotu, poczem przejdziemy do instrumentów dętych metalowych. Sama tabela jest przejrzysta i nie wymaga wyjaśnienia.

REDAKCJA.

APLIKATURA
dla fletu.

Przedruk wzbroniony.



Podane chwyty poboczne są potrzebne przy rozmaitych trudnych pasażach, również należy się niemi posługiwać, o ile główny chwyt jest za wysoki lub za niski.

CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XXVI.

Kontrapunkt — specjalny dział techniki muzycznego układu, jako przeciwieństwo układu harmonicznego. Polega na równoczesnem prowadzeniu kilku niezależnych linij melodyjnych. W nauce odbywa się przez dodanie nowych melodyj do jednej podanej t. zw. *cantus firmus*. Taka nowa linja melodyjna musi 1-mo zgadzać się harmonicznie z podanym głosem *(c. f.)*, lecz 2-do musi się rozwijać samodzielnie. Nazwa *contrapunctus* pojawia się około 1300 w paryskiej szkole *ars nova*. Kontrapunkt swobodny nie wykazuje pokrewieństwa melodyjnego ani rytmicznego między poszczególnemi linjami w przeciwieństwie do kontrapunktu imitacyjnego, w którym linje wtórne naśladują *c. f.* Najściślej stosuje się kontrapunkt imitacyjny w *kanonie*. Kontrapunkt podwójny jest to taki układ, w którym można zamienić położenie poszczególnych głosów wobec siebie; jeżeli się to odbywa bez transpozycji nazywamy go woktawie, o ile jednak jeden z głosów przy zmianie położenia transponuje wedle interwału w decymie lub duodecymie.

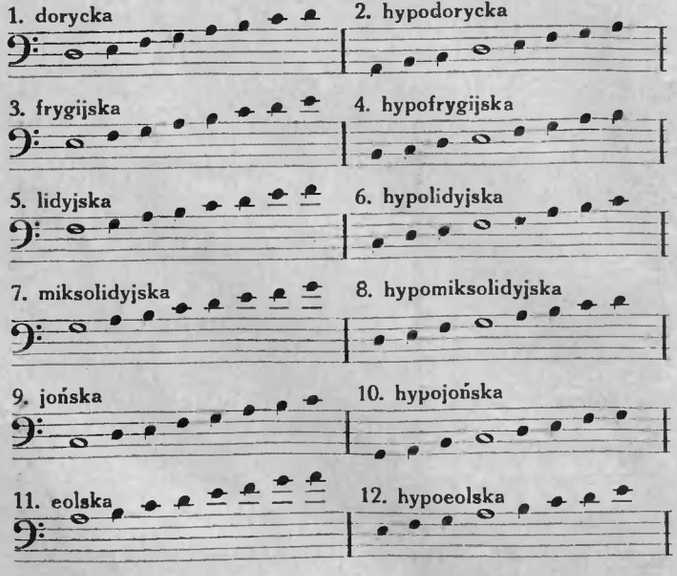
de Kontski — czterej bracia, synowie nauczyciela gry na skrzypcach Karola. 1) Karol (1815—1867) ceniony pedagog fortepianowy w Krakowie później w Paryżu, wydał utwory fortepianowe i skrzypcowe. 2) Antoni (1817—1899) wyborny pianista o światowej sławie. Z licznych kompozycyj salonowych wymienić należy: *Le reveil du lion* (Przebudzenie lwa). Operę *Les deux distraits* wykonano w Londynie 1872, operetkę *Sułtan z Zanzibaru* 1886 w Nowym Jorku. 3) Stanisław — skrzypek w Paryżu. 4) Apolinarv (1825—1879) swego czasu bardzo sławny wirtuoz-skrzypek, wskrzesił 1861 Konserwatorjum warszawskie i był jego dyrektorem do swej śmierci. 5) Siostra Eugenja dobra pianistka.

Kopja — odpis. W angielskiem *copy* — tyle co druk; stąd *copyright* (kóppirajt) prawo autorskie.

Kornet największy i najmniejszy typ instrumentu dętego metalowego (*cornet á pistons*) powstał ze starego rogu pocztowego przez dodanie wentylów. Używa się dziś prawie wyłącznie w stroju *B*, w dętej orkiestrze również w *Es* (Sopranino, Cornetino).

Korngold Erich Wolfgang (* 1897) płodny kompozytor, zwłaszcza operowy *(Violanta, Zamarły gród, Cud Heljany)*.

Kościelne tony czyli tonacje są to rozmaite wycinki oktawowe z skali zasadniczej. Oto one w typach całkowicie już ustalonych, w obydwóch formach: jako *autentyczne* i *plagalne* (o kwartę niżej położone)



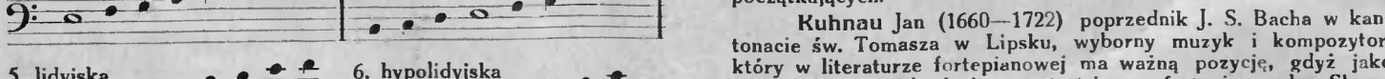
Koto strunowy instrument japoński. Największy typ *sônokoto* prawie 2 m. długi, o 13 strunach w stroju pentatonicznym. Mniejsze typy: *kino-koto* (7 strun) i *wanggong* (6 strun).

Kozłowski Józef (1757—1831) Polak, inspektor muzyczny teatru carskiego i dyrygent orkiestry balów dworskich w Petersburgu. Napisał między innemi *Requiem* na śmierć króla Stanisława Augusta.

Köchel (1800—1877) autor słynnego katalogu dzieł Mozarta.

Kraków: Mikołaj z Krakowa, polski kompozytor z pierwszej połowy XVI wieku. Tabulatura Jana z Lublina (1536—48) i Klasztoru św. Ducha z Krakowa zawierają części mszy i officjów, motety wielogłosowe, pieśni religijne i świeckie, tańce i preludja Mikołaja z Krakowa.

Krakowiak, polski taniec w takcie 2/4 z charakterystycznym akcentem na słabej części taktu i z synkopą, pogodny. Częste rytmy:



Kreisler Fritz (* 1875) jeden z czołowych dziś skrzypków, liczne czarujące opracowania klasycznych melodyj.

Krenek (Krze-) Ernst (* 1900) wybitny kompozytor współczesny.

Kretzschmar A. F. Herman (1848-1924) wyborny muzykolog.

Kreutzer Konradyn (1770—1849) płodny kompozytor operowy.

Kreutzer Rudolf (1766—1831) wyborny skrzypek, któremu Beethoven poświęcił sonatę op. 47. zw. kreutzerowską. Również komponował: 40 oper, 15 kwartetów, 19 koncertów, liczne ćwiczenia na skrzypce.

Krjuki — notacja w muzyce kościelnej starorosyjskiej.

Krogulski Józef (1815—1842) uczeń Elsnera, pianista i kompozytor zwłaszcza kościelny (10 mszy, kantaty, hymny, oratorjum na Wielki Piątek, Requiem, jeden kwartet smyczkowy i warjacje fortepianowe).

Krtań ludzka jako instrument muzyczny należy do piszczałek języczkowych. Zamiast języczków są dwie *struny głosowe*, a piszczałką jest *tchawico*, którą można łatwo dotykiem zewnątrz na przedniej powierzchni szyi wyczuć. Jest to kanał, który przepuszcza powietrze do płuc i z płuc. Ponad tchawicą znajduje się krtań, której wnętrze wysłane jest błoną, tworzącą dwie pary fałd nie stykających się, tak, iż tworzą szczelinę: *szparę głosową*. Górna para fałd tworzy *rzekome* struny, dolna *właściwe* struny głosowe; są koloru masy perłowej. Wskutek działania mięśni struny zbliżają lub oddalają się, przyczem zmienia się stopień ich napięcia. Prąd powietrza przechodząc przez szparę wprawia struny głosowe w drganie, przez co powstaje głos. Płuca, usta, nos i jama nosowo-gardzielowa stanowią rezonator, który ma za zadanie wzmocnić intenzywność głosu i nadać mu barwę. Wysokość głosu zależy od wielkości i grubości strun, ich napięcia i szerokości szpary. Natomiast siła głosu zależy od siły prądu powietrza. Rodzaje głosu zależą od wielkości i budowy strun: im są dłuższe, tem niższy dają dźwięk, im krótsze — tem wyższy. Średnia długość szpary głosowej wynosi u mężczyzn 18 milimetrów, u kobiet zaś 12 mm. Siła napięcia strun podczas śpiewu waha się zależnie od wysokości tonu od 7 do 540 gramów.

Kubelik Jan (* 1880) słynny wirtuoz skrzypcowy.

Kuhlau Fryderyk (1786—1832) nadzwyczaj płodny kompozytor, którego opery dziś jeszcze są popularne w Danji. Jego fortepianowe sonatiny są dobrym materjałem instruktywnym dla początkujących.

Kuhnau Jan (1660—1722) poprzednik J. S. Bacha w kantonacie św. Tomasza w Lipsku, wyborny muzyk i kompozytor, który w literaturze fortepianowej ma ważną pozycję, gdyż jako pierwszy przeniósł włoską sonatę-trio na fortepian solo. Słynne są jego sonaty biblijne, zaczątek programowej muzyki.

Kujawiak polski taniec z Kujaw, podobny do mazurka, lecz w tempie powolniejszem.

Kurpiński Karol Kazimierz (1785—1857) dyrektor Opery warszawskiej (1825—42), dla której napisał 26 oper. Największy sukces odniosły: *Jadwiga* (1814), *Zamek w Czorsztynie* (1819), *Kalmora* (1820), *Pałac Lucyfera* (1811, jego pierwsza opera), *Marcinowa* (1812), *Szarlatan* (1814). Prócz tego pisał trzy balety (*Terpsychora, Mars i Flora, Mieszczanin i szlachcic*), jedną symfonję *op. 15*, cztery uwertury, kantaty, *Te deum*, hymn *Ojcze nasz*, mszy, jakoteż podręczniki. Jego *Wspomnienia z podróży* wydał 1911 prof. Jachimecki.

Kurth Ernst (* 1886) jeden z najwybitniejszych dziś muzykologów.

Kyrie jest to ta część mszy, która następuje bezpośrednio po *introitus*, a której tekst jest prośbą o zmiłowanie: *Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison!* (trzykrotnie). Wielogłosowe opracowania mszy zachowują ten porządek i rozróżniają pierwsze i drugie *Kyrie* przed i po *Christe*.

La w językach romańskich nazwa tonu *a* (*la♭* = *as*, *la♯* = *ais*).

Lacrimosa początkowe słowo dziesiątej strofy *dies irae*; w *Requiem* zwykle osobny utwór o charakterze żałosnym.

Lalewicz Jerzy (* 1876) wybitny pianista polski i pedagog, żyje w Buenos Aires.

Lalo Edward (1823—1892) wybitny kompozytor francuski.

Lamoureux (Lamuré) Karol (1834—1899) skrzypek i dyrygent, założyciel orkiestry paryskiej, która się nazywa według niego.

(C. d. n.)