Nr. 5. (44.) Maj 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.

PRZECIW MECHANIZACJI.

Kraków, Lwów i Wilno zajęły ostre stanowisko wobec polityki lub raczej praktyki artystycznej i budżetowej Polskiego Radja, która w wysokim stopniu krzywdzi — zarówno moralnie jak i materjalnie — świat artystyczny pozastołeczny.

Nie ulega wątpliwości, iż przeżywana przez nas — może nie zawsze i nie wszystkim wyraźnie dostrzegalna — wielka przemiana ogólnego światopoglądu i ustroju społecznego dotknęła najsilniej i najboleśniej artystów, w pierwszym zaś rzędzie muzyków.

Dwie są główne przyczyny upadku zainteresowania muzyką: po pierwsze — nowe tendencje wychowawcze, po drugie — tak zwana mechanizacja rozrywek. Obydwie równie wysoce niebezpieczne, ale sądzimy, iż obydwie równie tylko przemijające. Młoda generacja kładzie nacisk na bezwzględnie i całkowicie realny stosunek do życia, chociażby ono wskutek tego było jak najbardziej płytkie, jeżeli tylko wzamian zato będzie bez tarć i bez problemów. Stąd wynika, że punkt ciężkości zainteresowania naszej młodzieży leży w kulturze fizycznej. Wina — o ile o takiej może być wogóle mowa — spada rzecz jasna na starszą generację, na poprzednią, jako na generację wychowującą. Z drugiej jednak strony jasnem i zrozumiałem jest, iż — jak każdy zresztą dobry pedagog — chce ona swoim wychowankom przedewszystkiem dać to, czego sama nie ma. Czego brak odczuwała najdotkliwiej. Ale możemy się spodziewać — z pewnością i ścisłością prawa przyrody, — iż generacja wnuków z tego samego powodu ciążyć będzie ku kulturze duchowej, artystycznej i muzycznej. Wobec tego problemu, nie pozostaje nam nic innego — jak czekać. Czekać i utrzymywać, choć w małym tylko i ograniczonym kręgu, tę kulturę na jak najwyższym poziomie, tak byśmy ją — niepotrzebną synom — przekazać mogli wnukom.

Ale ażeby czekać i przetrzymać, chociażby w najskromniejszej formie bytowania, muszą muzycy skądyś czerpać środki. A te właśnie nieliczne jeszcze i skromne źródła dochodu zasypuje nam coraz bardziej mechanizacja życia rozrywkowego. W tym wypadku stanowisko zainteresowanych jest niejednolite i jednostronne: bądź bezwzględnie wrogie, bądź też bezwzględnie przychylne. Zależy to niestety głównie od materjalnych korzyści lub też naodwrót strat, jakie zawdzięczają tym nowym wynalazkom: płycie gramofonowej i mikrofonowi radjowemu.

Nie wolno artystyczno-kulturalnego znaczenia tej mechanizacji przeceniać, lecz również nie należy jej niedoceniać. Wierzą niektórzy, iż płyta gramofonowa, film dźwiękowy, radjo zastąpią żywą sztukę, żywy dramat, własne muzykowanie. Jest to sąd fałszywy, podobnie jak gdyby lekarz jakiś twierdził, iż lampa kwarcowa może zastąpić słońce. Fałszywy ten sąd najłatwiej da się zbić przeciwstawiając rzeczywistemu widokowi — obraz filmowy. Ekran, który pokazuje nam Wenecję i jej pałace, Indje i jej świątynie, Afrykę i jej dzikie zwierzęta — dostarcza nam nieznanych, pożądanych i przyjemnych wrażeń; ale nie jest to ani równoznaczne ani równowartościowe z rzeczywistą olśniewającą przejażdżką po kanałach Wenecji, z przechadzką po ulicach Bombaju, z przedzieraniem się przez puszcze i pustynie afrykańskie. Przez film podróż nie staje się zbyteczną, film nie zastępuje jej nawet w najdrobniejszej emocjonalnej cząsteczce. Takiej fikcyjnej równoznaczności nie przyjmuje nawet ustawa paszportowa. Żaden starosta nie odmówił jeszcze pasz-

portu petentowi, odsyłając go do — kina! Ale natomiast, iluż to pseudo-melomanów, niby zapaleńców sztuki muzycznej, uchyla się od chodzenia na koncerty czy od własnego muzykowania czy też od kształcenia dzieci swych w muzyce — wymawiając się radjem. W tej radosnej bezwładności, bezczynności, w tem duchowem lenistwie, jakie radjo wywołuje i pielęgnuje, leży jego najniebezpieczniejsza wada. Nie podlega żadnej dyskusji, iż radjo i płyta — płyta właśnie za pośrednictwem radja — spopularyzowały muzykę, pozbawiły ją wyjątkowego czaru dystansu, trudnego dostępu, świąteczności. Olbrzymie źródła dochodów we formie około 350.000 abonentów pozwalają coraz bardziej udoskonalać techniczną stronę i dostarczać radjoabonentom takich senzacyj jak koncert symfoniczny pod Toskaninim lub opera z medjolańskiej Scali.

Trzymając się, powiedzmy słuchawek, można dziś za 36 zł. rocznie napoić się i nakarmić muzyką wszelkiego rodzaju i wszelkiego gatunku — aż do przesytu. Przypływa ta muzyka — niczem wodociąg — do naszego mieszkania bądź w konserwie bądź troskliwie sterylizowana. Prawdę powiedziawszy słucha się jej nie słysząc. Z najmniejszem natężeniem uwagi — przytem rozmawia się, czyta się gazetę, załatwia się korespondencję lub gra się w karty. Coprawda — mógłby ten niesamowity czarodziej elektryczny, choć podstępem wprowadzić Bacha, Beethovena, Chopina, Brahmsa do wszystkich mieszkań, do dozorcówek, między maszyny do szycia, do warsztatów szewskich, do izb służbowych. A później moglibyśmy przystąpić do rozbijania murów, moglibyśmy tych ludzi z przedsionka sztuki wprowadzić do samej świątyni, gdzie stanęliby twarzą w twarz z samem bóstwem, patrzyliby w jego oczy, podziwialiby jego gesty. Nie daliby się wodzić na lince — bez drutu, nie zadowalaliby się elektrycznością, która wrzeszczy z głośnika, tylko poszliby do sali koncertowej. Nie wygrzewaliby się lampą kwarcową, tylko szliby w pełne piękne słońce. Tak pojęte zadanie radja byłoby niesłychanie ważne, doniosłe i owocne.

Ale niestety radjo ma inne, własne ambicje. Nie chce służyć tylko jako przedszkole, nie chce się zadowolić udzielaniem święceń wstępnych. Radjo chce stworzyć przez siebie i dla siebie nową jednolitą kulturę muzyczną najszerszych warstw społeczeństwa. Radjo zapomina, iż rozszerzyć podstawy kultury znaczy niwelować ją, bo idzie to tylko drogą jak najdalej idących kompromisów. Rozszerzyć można tylko kosztem głębi i wysokości. Wówczas powstaje pytanie czy tak płytka i niska kultura ma jeszcze pozytywne wartości. Historja powiada że nie, gdyż liczy tylko szczyty i przepastne głębie twórczości, miernoty odrzuca. Zresztą nigdy i nigdzie w całej historji ludzkości nie spotykamy takiej jednolitej kultury artystycznej, któraby istotnie ogarnęła masy i rzeczywiście je przeniknęła. Nawet nie w starożytnej Grecji, gdzie muzyka i poezja były fundamentem myśli obywatelskiej i państwowej, gdzie nawet drogowskazy były ujęte wierszem i muzyką. Lecz miejmy nadzieję, iż czas, ten najlepszy sędzia, lekarz i pedagog zetnie te wybujałe i nierealne dążenia wcześniej czy później do właściwej wysokości.

Dla nas dziś ważniejszem jest, jak radjo realizuje swe zamierzenia. Główną, jakgdyby przewodnią myślą jest bezwzględna tendencja centralistyczna, która odbija się dotkliwie i boleśnie na nas. Radjo Polskie przedstawia się organizacyjnie jako potężna instytucja finansowa, która dysponuje rocznym dochodem przekraczającym 12 miljonów złotych. Lwia część tej kwoty zostaje zużyta na koszta programu, w którym główną część zajmują produkcje muzyczne (około 65% programu). W ostatnich czasach wykonanie tego programu zostało stopniowo, lecz nieubłaganie scentralizowane przy rozgłośni warszawskiej.

Nie stało się to bynajmniej z jakichś artystycznych powodów. Jest to jedynie taktyka budżetowa, która chce całą olbrzymią kwotę, jaka przybywa z całej Polski, zużyć jedynie dla stolicy, jej artystów i jej muzyków. Nie dziw więc, iż Kraków, Lwów i Wilno bronią się. Lwów może w najostrzejszej formie, organizując radjoabonentów, celem zrezygnowania z uprawnień radjowych na wypadek nieuwzględnienia ich żądań.

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków).

ROZWÓJ ORKIESTR I MUZYKI ORKIESTRALNEJ.

V. (Ciąg dalszy)

7. Orkiestra epoki romantycznej.

Na instrumentację nowoczesną wywarł przełomowy wpływ mistrz opery romantycznej Karol Maria Weber (1786—1826). Wzbogacił on przedewszystkiem kolorystykę orkiestralną. Stwierdzają to głównie partytury opery „Wolny Strzelec" i opery „Oberon". Instrumenty smyczkowe nietylko prowadzą soczystą kantylenę, ale zyskują nieznaną przedtem lotność i błyskotliwość passażowej i arpeggiowej techniki. Przez podział skrzypiec w wysokich pozycjach na kilka grup, divisi, osiąga Weber niezwykłą eteryczność brzmienia. Ten efekt wyzyskał potem Ryszard Wagner we wstępie do „Lohengrina". Nawet wiolonczele prowadzi Weber divisi. Z grupy instrumentów dętych wydobywa Weber nieznane dotąd efekty kolorystyczne, a mianowicie: wyzyskuje głębokie rejestry klarnetów, charakterystyczną barwą obojów i fagotów maluje nastrój romantyczny, z waltorni wydobywa koloryt olśniewający blaskiem i czarem. Cztery waltornie orkiestry Weberowskiej działają jak pedał fortepianowy, który nadaje całości miękkość i śpiewność. Kombinację dwóch waltorni z fagotami przejął od Webera znowu R. Wagner w uroczystych akordach uwertury do „Tannhäusera". A efekty demonicznej grozy, dramatyczne tremolo, świsty piccola, ponure i tajemnicze pizzicato kontra-

basów — to wszystko są środki, które Weber stosuje często w swych partyturach, zależnie od sytuacji dramatycznej, a które od niego wzięli jego następcy, wzbogaciwszy je jeszcze nowemi zdobyczami.

Uczynił to zwłaszcza przedstawiciel „wielkiej opery bohaterskiej" Giacomo Meyerbeer (1791—1864), rozporządzający niezmiernie bogatą paletą barw orkiestralnych. Wzorem dla Meyerbeera był nietylko K. M. Weber, ale i zapomniany dzisiaj kompozytor oper włoskich, Joh. Sim. Mayr (1763—1845), którego instrumentacja odznaczała się niezwykłym blaskiem i bogactwem wyrafinowanych efektów. Prócz zwykłej obsady symfonicznej wprowadza J. S. Mayr do orkiestry harfę, rożek angielski i traktuje blachę w sposób bardzo pomysłowy. Instrumentacja Meyerbeera wykazuje niewątpliwy wpływ J. S. Mayra. Występują w niej bowiem również rzadko używane instrumenty, traktowane solowo, jak np. bas-klarnet, rożek angielski, viole d'amour. Meyerbeer operuje przedewszystkiem kontrastami: a więc po potężnem unisono wszystkich instrumentów smyczkowych następuje nagle instrument solowy, albo po gwałtownem fortissimo całej orkiestry ledwo słyszalne pianissimo jako niezawodny efekt dynamiczny. Dla wydobycia egzotycznej barwy brzmienia zestawia Meyerbeer w sposób niezwykły pewne grupy instrumentów, mając na oku zawsze charakterystykę dramatyczną.

Feliks Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) jest mistrzem „pastelowości" w muzyce symfonicznej. Cechą jego muzyki orkiestralnej jest świetna i barwna instrumentacja. Stwierdzają to zarówno jego symfonje, z których symfonja włoska A-dur i szkocka A-moll należą do najpopularniejszych, jak zwłaszcza jego uwertury koncertowe, oparte na programie poetyckim: genjalnem dziełem jest uwertura do „Snu nocy letniej", napisana w 17. roku życia i uwertura „Hebrydy" czyli „Grota Fingala", przesycona ciemnemi barwami dla odmalowania ponurego nastroju, którym owiany jest krajobraz szkocki.

Znamienne cechy instrumentacji romantyków występują w uwerturze koncertowej Stanisława Moniuszki (1819—1872) „Bajka", jak i w uwerturach operowych czyto do „Halki" czy przedewszystkiem do „Strasznego dworu". Moniuszko posługuje się bardzo umiejętnie barwami orkiestralnemi i używa środków instrumentacyjnych z niezwykłą ekonomją, osiągając zawsze zamierzony efekt. Toteż niewłaściwą rzeczą jest, jeśli nieraz chce się „poprawiać" Moniuszkę i wprowadza się pewne „retusze" do jego instrumentacji.

8. Orkiestra Berlioza i Wagnera.

Doniosłych i przełomowych zmian w muzyce orkiestralnej dokonał rewolucyjny przedstawiciel muzyki francuskiej Hektor Berlioz (1803—1869). Nie kraina marzycielskiej tęsknoty i romantycznego czaru, lecz fantastyczny świat egzaltacji i oparta na nim „programowość" muzyki podyktowały Berliozowi użycie owych genjalnych środków orkiestralnych, które na miejscu ustalonego schematu dawnej instrumentacji stworzyły paletę najcudowniejszych barw orkiestralnych.

Instrumentacja Berlioza zmienia się zależnie od programu muzycznego, a zawsze odznacza się planowem rozmieszczeniem i użyciem środków orkiestralnych. Raz jest to minjatura pastelowa, innym razem potężna budowla symfoniczna o niezmiernie bogatej obsadzie. Prócz zwykłych grup instrumentalnych tj. smyczków, drzewa i blachy zawiera ona: harfy, kornety, ofiklejdy, odznaczające się rozległą skalą barw, nadto *Es*-klarnety, rożek angielski, dzwony i olbrzymią perkusję. Berlioz traktuje wszystkie instrumenty w sposób wirtuozowski. Nie dziw! Wszak mógł zużytkować zdobycze technicznych ulepszeń w budowie instrumentów. Właśnie wtedy skonstruował Sebastjan Erard harfę z podwójnemi pedałami, umożliwiającą wydobycie wszystkich tonów chromatycznych, a w Niemczech wynaleziono wentyle do instrumentów mosiężnych (zrazu trąbki i waltornie: Blühmel, Stölzel), wskutek czego rozporządzał kompozytor bogatą skalą środków technicznych i mógł użyć wszystkich tonów blachy dla najbardziej dyssonansowych połączeń.

Wentyle, niezmiernie cenne jako wynalazek, umożliwiające wydobycie wszystkich tonów skali, nie wpłynęły jednak korzystnie na charakter dźwięku; wiadomo, że trąby bezwentylowe „z naturalnym strojem" brzmią pełniej i szlachetniej. Zwłaszcza puzony „wyciągane" odznaczają się większą czystością intonacji, aniżeli puzony opatrzone wentylami.

Arcydziełem nowej instrumentacji Berlioza jest jego „Symfonja fantastyczna" utrzymana wprawdzie w ramach tradycyjnej symfonji, lecz traktująca ten schemat formalny bardzo swobodnie. Nowością jej konstrukcji jest stale przewijający się przez wszystkie części motyw, zwany przez Berlioza „idee fixe". W potężnem „Requiem", które powstało jako hołd na cześć ofiar poległych podczas rewolucji lipcowej w Paryżu w r. 1830, bogactwo barw instrumentalnych doprowadził Berlioz do szczytu możliwości. W ostatniej scenie, malującej grozę sądu ostatecznego, przybiera orkiestra Berlioza wprost fantastyczne formy. Prócz głównej orkiestry występują jeszcze cztery boczne orkiestry, ustawione w czterech rogach sali koncertowej, a złożone z trąb, puzonów, 16 bębnów, kotłów i czyneli.

(C. d. n.)

KSIĄŻECZKI MARSZOWE

różnych systemów z bardzo dobrego papieru nutowego pierwszorzędnie oprawione w najlepszą ceratę

poleca

JÓZEF NEGER

Przemyśl, ul. Smolki 11.

						Cena
Nr. 8	System	8-linj. obj.	48 str.	b. dobry papier kraj.	zł.	1.20
„ 10	„	10- „	„ 48 „	„ „ „ „	„	1.20
„ 9	„	9- „	„ 48 „	papier wied. Eberlego	„	1.50
„ 10m	„	10- „	„ 48 „	najlepszy papier kraj.	„	1.40

Przy zamawianiu należy zapodać Nr. i cenę książeczek.

Mjr. dypl. ZYGMUNT ANDRZEJOWSKI (Łódź).

O NAJSTARSZEJ PIEŚNI WOJSKA NASZEGO.

(Odpowiedź na liczne zapytania).

Kiedy w roku 1928 poszukiwałem w archiwach i bibljotekach warszawskich szczątków naszych pieśni rycerskich, kończąc dzieło, rozpoczęte przed dziesięciu laty, zapytał mnie z powątpiewaniem w głosie jeden ze znanych profesorów muzyki, a równocześnie wielki miłośnik muzyki dawnej, czyby to było prawdą, że pieśń *Bogurodzica* była kiedyś śpiewana przez wojska nasze. Nie byłem tem pytaniem zaskoczony, jedynie brak czasu nie pozwolił mi udzielić szanownemu profesorowi wyczerpujących informacyj. Podobnych zapytań słyszałem potem jeszcze niemało. Inny profesor, osoba duchowna z Krakowa, wielki miłośnik naszej pieśni ludowej i na polu krzewienia jej wielce Polsce zasłużony, choć z pochodzenia nie jest Polakiem, pisze mi w liście, że niewiele się da *odgrzebać* naszych pieśni rycerskich z XVII. wieku, gdyż *prawdziwie rdzenne wojsko polskie nie istniało.* Napozór rzecz zupełnie jasna: skoro nie było wojska polskiego, to nie mogło być i wojennej pieśni polskiej. Logiczne, ale z niewłaściwych przesłanek wypływające twierdzenie, albowiem wojsko polskie istniało, tęgo się biło, stworzyło, wyprzedzając Europę zachodnią na 200 lat przed Napoleonem, własną taktykę, w zasadach swoich po dziś dzień żywą, no i śpiewało, jak śpiewało! Inny znakomity muzykolog nasz w rozmowie ze mną twierdził, iż to, co odnalazł w tej dziedzinie, jest brzydkie, ciężkie, nie nadające się do śpiewu i że doprawdy — to nic ciekawego. Może być, że zasłużony profesor nie miał szczęścia i natrafił na rzeczy scholastyczne, nieciekawe. A może... No tak, już starożytni mówili: *de gustibus non est disputandum.* Jednemu podobają się rapsody rycerskie, Dziady Mickiewicza, pisarze polityczni, innemu znów lekka poezja nowoczesna, Wallase i foxtrotty. Gusta są różne.

Ale chciałbym bardzo szanownego pana profesora, dla pracy którego mam wielkie uznanie, poprosić, by zechciał kiedy posłuchać, jak moi żołnierze, Maćki i Bartki, bez większego słuchu i o dosyć drewnianych głosach, śpiewają te pieśni u mnie w pułku po dłuższej nieco nad nimi pracy. Chciałbym, by profesor widział jak rozentuzjazmowana publiczność bije im brawo, a najwyżsi przełożeni, ludzie o wysokiej kulturze i znający się na muzyce, wyrażają nam swoje uznanie. Coś tu nie jest w porządku, panowie!

Niektórzy ludzie nie mają serca dla naszych świetnych tradycyj rycerskich, bo ich poprostu nie znają, albo nie rozumieją, a przecież tradycja jest mocnym fundamentem, bez którego nie można budować zrębów gmachu naszej państwowości. Zimni ludzie oblewają nas zimną wodą, starają się ostudzić zapał do tego, co nam z przeszłości pozostało i co naprawdę jest ładne. Całe szczęście, że ludzi tych jest coraz mniej. Całe szczęście, że fabrykowane od metra kawałki na temat „husia siusia", oparte na muzyce często sąsiadom ukradzionej, a nieraz o bardzo ryzykownej treści, coraz nam się mniej podobają i mimo mocnego zadomowienia się w stolicy, nie są w stanie zwalczyć ani pieśni ludowej, ani zakrzyczeć piękna dawnej pieśni rycerskiej. Zdrowy instynkt narodu, a zwłaszcza wojska, bierze górę.

Ale chciałbym odpowiedzieć na pytania, zadane przez szanownych profesorów i podać wszystkim, których to interesuje, trochę szczegółów o dawnej naszej pieśni wojennej. Więc i o *Bogurodzicy* i o pieśniach rycerstwa naszego z XVI. i XVII. stulecia i o późniejszych pieśniach naszych dziadów, konfederatów i powstańców, a wreszcie o pieśni legjonowej z lat 1914—1916 nie kradzionej ani od Niemców ani od Moskali tak, jak to powszechnie mniemać przyjęto, ale na przepięknych melodjach ludu naszego opartej.

A zatem o *Bogurodzicy. Bogurodzica* jest najstarszą polską modlitwą-pieśnią, nieznanego autora, pochodzącą z przed roku 1250. Może autorem jej był lud — można co do tego snuć różne przypuszczenia. Znakomity znawca naszego piśmiennictwa profesor Brückner odtworzył jej pierwotny układ z najdawniejszego odpisu, pochodzącego z 1410 r. Są to dwie nierówne zwrotki, z których z czasem powstała długa pieśń o rozmaitej budowie i treści. Z czasem zmieniała się też i pisownia pieśni, gdyż niektóre słowa i formy języka Chrobrego i Krzywoustego wymagały już wyjaśnień. Były one więc zastępowane wyrazami bardziej nowoczesnymi. Od połowy XV. wieku pisano już *Bogarodzica.* Próby rymowania pochodzą zapewne z pierwszej połowy XV. wieku, nie widzimy ich bowiem jeszcze u nas w XIV. wieku. Pieśń o zabójstwie Tęczyńskiego np. pochodząca z roku 1393, jeszcze ich nie posiada i dopiero słabe próby tegoż znajdujemy w pieśni o zwycięstwie Grunwaldzkiem (Rękopis Heilsberski — bibljoteka Ossolińskich str. 273 kolumna 1). Bogurodzicę śpiewało bardzo często rycerstwo polskie przed bitwą. Z czasem weszła ona w użycie i śpiewał ją cały lud polski. Wiemy, iż śpiewano ją także przed bitwą pod Grunwaldem. Długosz, kronikarz nasz, pod rokiem 1431 tak opowiada o zwycięstwie kmieci kujawskich nad pustoszącymi ich ziemię Krzyżakami Inflanckimi w okolicy Nakła, na polu wsi Dobki nad rzeczką Wierszą: „A zaśpiewawszy ojczystą pieśń *Bogarodzica,* której brzmienie powtórzyły okoliczne lasy i pola, mała garstka z przeważną liczbą, bezbronni z uzbrojonem wojskiem, wieśniacy z rycerzami, tak mężnie i ochoczo wzięli się do rozprawy, iż mniemałbyś, że to starzy wysłużeńcy z młodym i niedoświadczonym żołnierzem, a nie gmin wiejski z rycerstwem wprawnem do boju toczyli walkę. Nastąpiła rzeź straszna, a gdy przednia

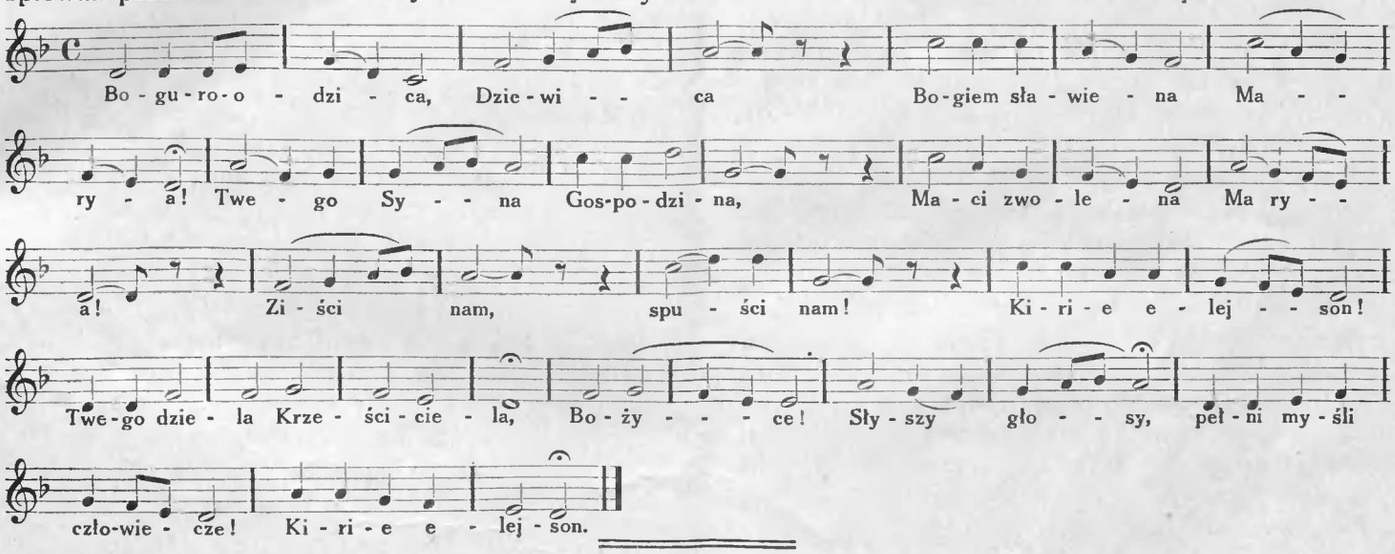
straż nieprzyjacielska legła pod mieczem, pierzchnęli wszyscy Inflantczycy, porzuciwszy obóz". Pod rokiem 1435 opowiada Długosz o zwycięstwie Polaków pod Wiłkomierzem nad wojskiem Świdrygiełły z rycerzy mieczowych i Czechów złożonem: „Rycerstwo polskie obyczajem przodków zagrzmiało pieśń *Bogarodzica*, a prześpiewawszy kilka wierszy, spotkało się z nieprzyjacielem".

Jak pieśń ta była za dawnych czasów popularną w Polsce świadczy następujący fakt historyczny: Gdy król Zygmunt Stary przeprawiał się przez Wisłę, jadąc z Wilna do Krakowa na koronację, zaśpiewał mu chłopek przewoźnik *Bogurodzicę*". W pamiętniku Jakóba Sobieskiego, ojca króla Jana, o wojnie Chocimskiej 1621 roku, znajdujemy wzmiankę, że rycerstwo śpiewało *Bogarodzicę*.

Pierwszą próbę śpiewania *Bogurodzicy* przez wojsko polskie Rzeczypospolitej Odrodzonej słyszałem w roku 1929 w dywizji pana generała Kasprzyckiego. Śpiewał wieczorem cały pułk, dowodzony wówczas przez pułk. dypl. Bociańskiego. Chłopcy śpiewali przeważnie unisono i tylko bardziej muzykalni żołnierze gdzieniegdzie wtórowali ze słuchu i jakoś dosyć szczęśliwie, nie grzesząc przeciw zasadom harmonji. Nigdy nie zapomnę tego wrażenia! Piękny wieczór jesienny, szum lasu i daleki rechot żab dopełniały uroku. Cała ludność wielkiej wsi kresowej wylęgła by słuchać i długo jeszcze potem stała w milczeniu i skupieniu, łowiąc uchem ostatnie ginące w oddali echa pieśni. Rzeczywistość przeczyła wspaniałą potęgą tym wszystkim niedowiarkom, którzy twierdzą, że nasze stare pieśni rycerskie nie dadzą się dziś już śpiewać. Oto śpiewano najstarszą i najtrudniejszą z nich!

Dalsze pieśni są nowsze i łatwiejsze, równie piękne, a każda z nich liczy przeciętnie około trzystu lat. Przytaczam poniżej pieśń *Bogurodzicę* tak, jak ją nam podał profesor Brückner i jak ją dziś śpiewamy w pułkach.

Bogu rodzica, Dziewica, Bogiem sławiena Maryja
Twego syna, gospodzina, Maci zwolena Maryja
Zyszczy nam, spuści nam Kirie elejson
Twego dziela Krześciciela, Bożyce
Słyszy głosy pełni myśli człowiecze
Kirie elejson.



Dyr. JULJUSZ ADAMSKI (Stryj).

WRAŻENIE SŁUCHOWE — SŁUCH — MUZYKALNOŚĆ.

Całe nasze życie intelektualne (duchowe) uwarunkowane jest światem realnym. Dla psychologa ma ono o tyle rację bytu, o ile dysponuje przesłankami z świata rzeczywistego, które psychologja ujmuje terminem „wrażeń zmysłowych", „czuć", czy „postrzeżeń", a które w sumie przedstawiają się nam jako materjał spostrzegawczy, percepowany lub apercepowany z zewnątrz i uświadomiony wewnątrz — czyli jako nasze życiowe doświadczenie.

Inaczej mówiąc życie nasze psychiczne rozwijać się może prawie jedynie na podłożu życia materjalnego i przeważnie stąd może czerpać treść swoich wyobrażeń czyli obrazów duchowych. Świat zewnętrzny nieprzerwanie mimo, a nawet wbrew naszej woli, atakuje nasz organizm zmuszając go do ustawicznej służby w formie reagowania na zewnętrzne podniety a więc odbierania postrzeżeń i przesyłania ich do centrali mózgowej, gdzie odpowiednio przetworzone i utrwalone czyli uświadomione, stają się naszą własnością duchową, bogacąc nasze życie duchowe w postaci zdobytej wiedzy.

Od podniet czyli bodźców zewnętrznych, które w sumie stanowią świat zewnętrzny w wszystkich możliwych jego przejawach, prowadzi jedyna droga do uświadomienia sobie tego świata zmysłowego (postrzegalnego, materjalnego) wyłącznie i jedynie przez szereg ustrojów o mniej lub więcej skomplikowanej budowie anatomicznej, rozmieszczonych na zewnętrznej powierzchni organizmu ludzkiego, sięgających w głąb a połączonych przewodami nerwowemi z centrem mózgowem.

Są to zmysły, których liczbę tradycyjną (5) faktycznie stan dzisiejszej nauki kilkakrotnie przewyższa.

Na terenie muzyki dominuje zmysł słuchu w licz-

nych jego odmianach, obok zmysłu dotyku i wzroku, które, jako pośrednio zaangażowane, podrzędną odgrywają rolę.

Aparat słuchowy, może ze wszystkich zmysłów najbardziej skomplikowany, składa się z szeregu misternych części o charakterze tkanek, mięśni i kostek, które anatomja dzieli na ucho zewnętrzne, środkowe i wewnętrzne:

Ucho zewnętrzne obejmuje muszlę uszną, rodzaj głośnika czy zbiornika fal głosowych i przewód słuchowy, wysłany skórą i pokryty gruczołami, które wydzielają woskowinę.

Ucho środkowe obejmuje jamę bębenkową, szereg kostek do siebie przylegających i przewód łączący ucho z jamą ustną. Jamę bębenkową zamyka błona bębenkowa, z trzech warstw złożona, z których środkowa, właściwa membrana, jest skośno rozpięta i ma zagłębienia, dzięki czemu możemy przejmować rozmaite głosy. Do błony przylega młoteczek, uderza o kowadełko i to dotyka strzemiączka. Przewód słuchowy, zwany trąbką Eustachego, umożliwia stały dostęp powietrza do ucha wewnętrznego.

Wewnętrzne ucho obejmuje błędnik błotniastokostny czyli labirynt, wypełniony płynem surowiczym. Składa się z przedsionka z trzema kanałami półkolistemi i ze ślimaka. W przedsionku mieści się miniaturowy narząd równowagi i prawdopodobnie rytmu. Ślimak kostny jest rozgrodzony na dwa piętra, pośrodku zaś jest ślimak błotniasty. Dolną ściankę stanowi błona podstawowa, na której jest ustawiony narząd Cortiego, połączony nerwem słuchowym. Organ Cortiego jest to nadzwyczaj subtelna arfa, obejmująca kilka tysięcy strun głosowych. W tej części odbywa się proces słyszenia i jeżeli organ Cortiego ulegnie zniszczeniu, dana jednostka musi ogłuchnąć, podczas kiedy bez błony bębenkowej i kostek słuchowych słyszenie jest możliwe. Podobnie bez małżowiny można się obejść, gdyż ma ona na celu gromadzenie fal głosowych i orjentowanie o kierunku dźwięku, o źródle głosu. Małżowina uszna, nastawiona na fale głosowe, kieruje je do przewodu słuchowego. Fale pobudzają do drgania błonę bębenkową, które przenosi się przez kostki i błonę okienka owalnego na płyn w błędniku, wprawiając go w ruch falowy. Te fale głosowe przenikają do błony podstawowej i na arfie Cortiego, obejmującej 10 i $^1/_2$ do 11 i $^1/_2$ oktawy, szukają swoich odpowiedników t. j. strun zgodnie brzmiących i po filarach schodzą na komórki głosowe, wywołując w uchu wrażenie słuchowe jako tony, o ile fale nadpływają regularnie, czyto szmery, rozgwary i t. p., przy falach nieregularnych.

Organ słuchu przejmuje wszystkie drgania eteru wszechświatowego i podaje je do świadomości o ile odpowiadają pewnym warunkom fizycznym — inaczej mówiąc organ słuchu przeprowadza pewną selekcję i doprowadza tylko te fale do ośrodków mózgowych, które mają pewne minimum i maximum drgnień na sekundę, wszystkie pozostałe, poniżej i powyżej tej granicy leżące tony są niedostępne dla naszego słuchu, są nam nieznane. Sam proces trwa niemal błyskawicznie, przyczem wielką rolę gra tu nabywanie wprawy, ćwiczenie słuchu od pierwszych dni istnienia człowieka a zatem doświadczenie życiowe.

Istnieją dwie drogi odbierania wrażeń słuchowych:

a) przewodnictwo powietrza —

b) przewodnictwo kostne np. jeśli widełki stroikowe, pobudzone do drgania zetkniemy z czaszką, przyłożymy ucho do ściany, ziemi, szyn kolejowych itp.

Znaczenie słuchu dla człowieka jest pierwszorzędne, jakkolwiek spotykamy się częstokroć z poglądem, że ważniejszym jest organ wzroku. Doświadczenie codzienne uczy nas, że obydwa te zmysły są równoważne i wzajemnie się uzupełniają, o ile chodzi o rozwój fizyczny i psychiczny człowieka. Jeśli jednak uwzględnimy tylko rozwój duchowy, musimy oddać pierwszeństwo słuchowi. Wszak zapomocą słuchu przyjmujemy prawie cały nasz pokarm duchowy i to od chwili zaistnienia tak, że $^2/_3$ pojęć przyswajamy sobie w pierwszych latach młodości i w szkole za pośrednictwem tego zmysłu a przedewszystkiem mowę, która nam umożliwia obcowanie z ludźmi, porozumienie, które jest motorem wszelkich działań społecznych, organizacyjnego życia, jak rodziny, gromady, państwa, wszelkich zarządzeń, ustaw i przedsięwzięć zbiorowego życia.

A wreszcie organ słuchu udostępnia nam jeden z najwyższych i najidealniejszych światów — świat tonów, który serce ludzkie najgłębiej poruszyć i zachwycić może.

Prawdziwą tragedję przeżywa, z naszego punktu widzenia, głuchoniemy od urodzenia, gdyż cały kompleks wrażeń głosowych, świat muzyki, mowa ojczysta nie są dlań dostępne, ale tembardziej zasługuje na współczucie człowiek dorosły, który utracił słuch. Wpływa to na jego usposobienie i całe życie duchowe — zanika w nim ruchliwość i swoboda, cechuje go małomówność, bojaźliwość, podejrzliwość, apatja do życia, ogólna depresja duchowa i pesymizm, który niejednokrotnie wiedzie do samobójstwa. Wystarczy wspomnieć ostatnie lata życia Beethovena, obserwować zmiany w jego trybie życia, czytać jego testament heiligenstadzki — a możemy z całą stanowczością twierdzić, że ten mistrz tonów przeżywał straszną tragedję w miarę jak u niego zanikał słuch, jak z tytana w sferze dźwiękowej stopniowo przeradzał się w bezsilnego niewolnika nieugiętych praw przyrody...

Słuch ma nieocenioną wartość dla przeciętnej jednostki a tem większą dla muzyka odtwórcy, koncertanta, śpiewaczki estradowej, artysty operowego czy dramatycznego, deklamatora, członków zespołów chóralnych czy instrumentalnych, dyrygentów, kapelmistrzów a wreszcie jest warunkiem sine qua non dla twórcy, kompozytora.

Wrażenia słuchowe, jak wspomniano, opierają się na ruchu falowym, są wywołane drganiem strun, wiązadeł głosowych, płytek czy innych przedmiotów. Fale różnią się częstością czyli wysokością (ilością drgnień na sekundę), — kształtem czyli barwą tonu (rodzajem zależnie od źródła głosu), — i intensyw-

nością czyli siłą (zużytą energją). Zdolność rozróżniania wysokości tonu przedstawia się rozmaicie — są jednak jednostki o słuchu bardzo subtelnym, rozróżniające 500 drgnień od 501, jest to wyjątkowa subtelność słuchowa przewyższająca o całe niebo subtelność dopuszczalną w zakresie wrażeń wzrokowych.

Podobnie jak organ słuchu jest najbardziej tajemniczy, skomplikowany, jest również zróżniczkowanem i nieuchwytnem to wszystko, co podpada pod pojęcie wrażeń akustycznych.

Pomijając milczeniem te wszystkie nieuporządkowane wrażenia słuchowe, nie mające wiele wspólnego z muzyką, zatrzymamy się wyłącznie nad dziełami sztuki muzycznej:

Obok elementarnych cech tonów, poprzednio wspomnianych, mamy w utworach muzycznych specjalne momenty, których nie spotykamy w żadne innej dziedzinie sztuk pięknych i stąd to pochodzi ten swoisty, oryginalny charakter sztuki muzycznej. Dzieło plastyczne (obraz, rysunek, rzeźba), utrwalone raz w materjale (spiżu, kamieniu, płótnie), żyje nieporuszone w przestrzeni i bezpośrednio przemawia do każdego widza, niezmiennie jakby zaklęte na wieki, jest dostępne każdemu, kto je chce oglądać.

Dzieło muzyczne przychodzi z zaświatów, istnieje w czasie, żyje w chwili wykonania, zamiera z chwilą, gdy dyrygent odkłada batutę, gdy śpiewak schodzi z estrady, odchodzi w zaświaty i pozostaje dla wykonawcy, słuchaczy a nawet twórcy wspomnieniem, marą mglistą.

Dzieło muzyczne utrwalone w płycie gramofonowej czy w symbolach nutowych partytury, wychodzi ze swej roli, przestaje być audycją, jest czemś wzrokowem, pozasłuchowem — jest martwą literą. Ponownie wykonane wraca do bytu z martwoty dźwiękowej, odżywa przez wykonawców, odnawia się jak Feniks z popiołów, by znowu przebrzmieć i przejść w stan nicości.

Dzieło plastyki ma swoją treść przedmiotową, wyobraża coś: osoby, przedmioty świata realnego, sploty linij i barw, sytuacje fragmentarycznie ujęte, przekroje zdarzeń, figury geometryczne, symbole postaci i faktów, wizje plastyka, fantastyczne skojarzenia rzeczywistości i świata nierzeczywistego. Działa ono zawsze na zmysł wzroku, apeluje najpierw do myślenia, zrozumienia, poznania — budzi refleksje, do których, po ujęciu myślowego obrazu, przyłącza się uczucie ściśle określone, typowe.

Dzieło muzyczne jako takie nie daje treści myślowej, porusza w nas „struny" serca, oddziaływuje na system nerwowy, wywołuje nastroje, budzi uczucia, nie apeluje zasadniczo do intelektu, lecz działa emocjonalnie i subjektywnie. Wywołane utworem muzycznym stany uczuciowe pobudzają naszą fantazję do myślenia, naszą wolę do działania, do czynu — jednakże refleksje te, wyobrażenia i dążenia skojarzone z posłyszanym utworem muzycznym, są czysto subjektywne, indywidualne, mają charakter przypadkowości nawet dla tego samego słuchacza, nie mają w sobie nic stałego i ściśle określonego. (Cdn.)

WIELKI FESTIVAL ORKIESTR WOJSKOWYCH D. O. K. VI.

W czasie Zielonych Świąt odbył się we Lwowie — podobnie jak w roku ubiegłym — na boisku Cytadeli Wielki Festival połączonych orkiestr D. O. K. VI.

W Festivalu tym brało udział szesnaście orkiestr, a mianowicie zjednoczone orkiestry 5. Dywizji piechoty pod batutą ppor. kplm. 40. p. p. Władysława Jurkiewicza, 11. Dywizji piechoty pod batutą por. kplm. 53. p. p. Stanisława Biskupskiego, 12. Dywizji piechoty pod batutą por. kplm. 51. p. p. Juljusza Rosse, oraz zjednoczone plutony trębaczy kawalerji i artylerji konnej pod batutą por. w st. spocz. Jana Dłutka.

W przeddzień Festivalu, a więc w sobotę wieczorem, przeciągnęły wszystkie poszczególne orkiestry piechoty przez miasto, wzbudzając wśród mieszkańców ogólne zainteresowanie, w niedzielę rano zaś odbyła się przed pomnikiem Mickiewicza defilada wszystkich 16 orkiestr, biorących udział w Festivalu.

Przed rozpoczęciem części koncertowej odbył się na boisku przemarsz poszczególnych zjednoczonych orkiestr przed licznie zgromadzoną publicznością, która witała każdą długotrwałym aplauzem. Na specjalnie w tym celu wybudowanej estradzie stanęły następnie jako pierwsze połączone orkiestry 5. dywizji, grając pod umiejętnem kierownictwem kplm. ppor. W. Jurkiewicza zbiór melodyj polskich *Złote kwiaty z polskich łąk i pól* Sidorowicza, oraz drugą *Rapsodję węgierską* Liszta. Utwory te wykonano zupełnie poprawnie z uwzględnieniem wszelkich odcieni dynamicznych i rytmicznych. Nastąpiły produkcje orkiestr 11. dywizji, które wykonały pod batutą kplm. por. St. Biskupskiego Aubera Uwerturę do opery *Niema z Portici* i Lewandowskiego oberek *Zawierucha*. Zespół połączonych orkiestr 11. dywizji, ilościowo największy, wysunął się bezsprzecznie na czoło wszystkich zespołów, brzmiał bowiem doskonale i wykonał wymienione powyżej utwory z polotem i artystycznem zacięciem. Bardzo dobrze wywiązały się również z zadania swego orkiestry 12. dywizji, które ładnie odegrały pod kierownictwem kplm. por. Juljusza Rosse Uwerturę do opery *Wilhelm Tell* Rossiniego i *Suitę góralską* Dorożyńskiego. Ciekawą była — wskutek odmiennego nieco brzmienia — produkcja połączonych orkiestr kawalerji, które wykonały bez zarzutu Suppee'go *Uwerturę uroczystą* i *Kujawiaka* Łady. Dyrygował bardzo dobrze kplm. J. Dłutek.

Na zakończenie Festivalu wystąpiły wszystkie orkiestry, złączone w jedną (około 500 osób), która pod kierownictwem kpt. kplm. 19. p. p. Ludwika Knysaka wykonała Dorożyńskiego marsz z fanfarami *Warszawianka*, Różyckiego Suitę baletową z *Pana Twardowskiego* i Żeleńskiego *Tatry*. Produkcja ta stała na wysokim poziomie artystycznym i podobała się ogólnie. W szczególności oklaskiwano bardzo

serdecznie pierwszy numer programu, kiedy przed orkiestrą stanął pokaźny i barwny szereg trębaczy z fanfarami.

Całość Festivalu wywarła na audytorjum jak najlepsze wrażenie, można się bowiem było przekonać, że orkiestry wojskowe, głównie dzięki wytrwałej i umiejętnej pracy kapelmistrzów i dobremu wyszkoleniu poszczególnych orkiestrantów, osiągnęły już znaczny stopień doskonałości. Bardzo czysto zestrojone ze sobą instrumenty brzmią dobrze, tworząc zespół jednolity, zasługujący na najwyższe pochwały.

Rozumie się samo przez się, że tego rodzaju imprezy, jak omawiany Festival, przyczyniają się w bardzo dużej mierze do coraz to większego doskonalenia się orkiestr, gdyż — tworząc pewnego rodzaju konkurs — pobudzają je do szlachetnego pod każdym względem współzawodnictwa.

Największą może trudność stanowi odpowiedni układ programów. Utworów, napisanych w oryginale na orkiestrę dętą jest niedużo, muszą się zatem orkiestry posługiwać transkrypcjami dzieł, pisanych na orkiestrę symfoniczną, co częstokroć wpływa ujemnie na stronę artystyczną. Wskazanem by zatem było, aby w przyszłości kładziono większy nacisk na wykonanie przynajmniej jednego dzieła oryginalnego, choćby tylko marszowego, gdyż dopiero wówczas każdy zespół będzie się mógł wykazać całą pełnią swych zalet. Granie tego rodzaju utworów jak n. p. Uwertur operowych, lub wogóle dzieł symfonicznych w układzie na orkiestrę dętą musi z natury rzeczy nosić na sobie cechy nieścisłości zwłaszcza, jeśli się je wykonywuje na wolnem powietrzu. Przy najidealniejszych nawet warunkach akustycznych znajdą się wówczas zawsze miejsca n. p. grane *pianissimo* przez instrumenty drewniane, które zupełnie zanikają. Wykonywanie dzieł symfonicznych przedłuża też niepotrzebnie całą produkcję, która wskutek tego staje się mniej interesującą. Uwagi powyższe, podyktowane szczerą życzliwością, polecamy uwadze czynników decydujących, a nie ulega wątpliwości, że przyszłe Festivale, urządzane wedle tych zasad, cieszyć się będą jeszcze większem powodzeniem, niż dotychczasowe.

ALFRED PLOHN.

KONKURS ORKIESTR KOLEJOWYCH DYREKCYJNYCH.

7 maja odbył się w Teatrze Wielkim w Warszawie koncert orkiestr kolejowych. Koncert ten był zakończeniem tegorocznego konkursu, odbywającego się pod protektoratem Ministra komunikacji, inż. Michała Butkiewicza. Popisywało się 9 wybranych zespołów z miast: Warszawy, Krakowa, Lwowa, Poznania, Katowic, Wilna, Torunia, Stanisławowa i Radomia. Zwyciężczynią konkursu została tym razem orkiestra warszawska. Drugą nagrodę przyznano orkiestrze poznańskiej, trzecią — krakowskiej.

Ogólny wynik konkursu jest bardzo dodatni i prawdziwie budujący. Przekonujemy się naocznie, że w całym kraju wznoszony jest stopniowo, cegiełka za cegiełką, na najszerszej podstawie oparty gmach kultury muzycznej. Najwyższego uznania godna jest niezmordowana, pionierska praca kierowników tych zespołów, jak również idealizm wszystkich wykonawców, poświęcających sztuce czas wolny od twardej pracy zawodowej. Wiadomą było zawsze rzeczą, że pod względem rozpowszechnienia kultury muzycznej posiadamy wielkie zaległości i dużo musimy odrobić, aby zrównać się z naszymi sąsiadami czyto z zachodu, czy z północy. Zważywszy jednak, że samych dętych orkiestr kolejowych (stale rozwijających się i doskonalących) mamy obecnie na terenie Rzeczypospolitej zgórą sto, że pozatem policja, strażacy, pocztowcy itd. również nie szczędzą płuc w dobrej sprawie — możemy spoglądać w przyszłość muzyczną bez obawy.

Systematycznie odbywające się konkursy w rodzaju niniejszego przynoszą podwójną korzyść: po pierwsze stanowią one sprawdzian postępu, po drugie — nielada podnietę dla wykonawców w szlachetnem współzawodnictwie. Otoż stwierdziliśmy ponad wszelką wątpliwość, że wszyscy nasi kolejarze grają coraz lepiej, zaś ambitni warszawiacy, którzy w poprzednich konkursach zbyt skromne, jak na przedstawicieli stolicy, zajęli miejsce — wykazali postęp wprost zadziwiający. Zaciekle musieli pracować pod energicznym kierunkiem Rocha Zygmunta Zakrzewskiego. Zapewne w uznaniu tego postępu sąd przyznał im palmę pierwszeństwa, gdyby bowiem rozstrzygać miał tylko bezwzględny poziom wykonania, wówczas doszłoby prawdopodobnie do podziału pierwszej nagrody, lub do poważnej kłótni między sędziami.

Orkiestra warszawska odegrała bardzo ładnie uwerturę „W Tatrach" Żeleńskiego. Poznańska — pod dyrekcją Stefana Sternalskiego zebrała rzęsisty i zasłużony oklask za wykonanie „Czardasza" Grossmana. Najliczniejszą i świetnie brzmiącą drużynę krakowską (byłą laureatkę) prowadzi Ferdynand Gemrot. Na czele zespołu katowickiego, który poważnie pretendował do nagrody, stoi Jarosław Leszczyński. Kierownikami pozostałych wybranych do konkursu orkiestr są Czesław Czarnecki, Jan Dłutek, Dyonizy Dobkiewicz, Leon Korczyński i Dominik Kozłowski.

Program koncertu składał się wyłącznie z utworów kompozytorów polskich. Pod dyrekcją mjr. kplm. Dra Stefana Śledzińskiego połączone orkiestry odegrały uwerturę do opery „Parja" Moniuszki oraz na zakończenie — Mazurka Dąbrowskiego.

Zainteresowanie konkursem było bardzo duże, publiczność oklaskiwała wszystkie orkiestry i ich dzielnych kierowników nadzwyczaj serdecznie.

W skład jury wchodzili — Rektor Państw. Konserwatorjum Muzycznego E. Morawski, prof. Wolfstal, mjr. kplm. Dr. St. Śledziński, kpt. kplm. Marjan Dorożyński, oraz dyrektor Filharmonji Warszawskiej p. Niwiński.

ADAM SZPAK.

REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

V. (Ciąg dalszy)

Rozkwit wokalnej muzyki polifonicznej.

§ 16. Pierwsza szkoła niderlandzka.
(mniejwięcej 1420 — 1450).

Główni przedstawiciele: *Guillaume Dufay* (1400 — 1470), śpiewak kościelny w Paryżu, Rzymie i Cambrais*), *Gilles Binchois* (1400 — 1460), *Reginalf Libert*, *Lion el Power* itd.

Formy kompozycyjne podobne jak u *Dunstaple'a*: *motety*, *mszy*, *chanson*. Spotykamy również te same cztery rodzaje techniki układowej.

Dufay jest głównie kompozytorem kościelnym; *Binchois* chansonowym, a więc świeckim.

1. MSZA.

Starszy typ mszy (np. msza *Liberta*, która jest najstarszym zachowanym wypadkiem skomponowania wszystkich utworów *proprjowych*) należy do techniki ozdobionego fauxbourdon, przyczem *c. f.* są melodjami gregorjańskiemi. Ponieważ pojedyncze utwory *ordinarium* choralnego prawie nigdy nie są ze sobą melodyjnie spokrewnione, brak jest związku między pojedynczemi częściami mszy skomponowanej sposobem fauxbourdowym na melodjach z *ordinarium* choralnego. Ażeby stworzyć ten związek, ażeby uwidocznić przynależność pojedynczych części *ordinarium* do jednej całości posługują się *Dufay* i jego uczniowie tym samym *c. f.* we wszystkich częściach *ordinarium*. Ponieważ zaś melodje z gregorjańskiego *ordinarium chorałowego* nie nadaja się do tego celu, brano więc melodje proprjowe lub świeckie. Mszę zaś nazywano według tego *c. f.*, który leżał w tenorze (*missa: ecce ancila domini* lub *l'homme armé*). Mszy te mają również drugi *c. f.* w górnym głosie (*mszy dyskantowo-tenorowe*). Ponieważ wszystkie części mszy mają górny głos taki sam lub podobny, można śmiało twierdzić, że są to właściwie warjacje. Każda część jest pewnego rodzaju motetem, którego *c. f.* w długich nutach leży w tenorze (prawdopodobnie instrumentalnie wykonanym). Niewiadomo czy i inne głosy posługiwały się *c. f.* Msza *Liberta* jest 3-głosowa; *Dufay'a* zaś mszy wbrew zwyczajowi ówczesnemu 4-głosowe. Instrumentalne *ritornele* wykluczone są w mszach. Prócz całych mszy *Dufay'a* zachowały się pojedyncze jego utwory mszalne.

2. MOTET.

Motety *Dufay'a* i jego uczniów są przeważnie ozdobionemi fauxbourdonami, przyczem niekiedy spotkać można imitacje wypełniające luki. Rzadziej spotkać technikę motetową lub kanonową; również rzadko instrumentalne *ritornele*.

3. CHANSON.

Układ: ozdobiony fauxbourdon niekiedy w połączeniu z swobodną imitacją. Normalnie są instrumentalne *ritornele*. *Chanson* składa się zwykle z dwóch części, z których pierwsza kończy się zwykle półkadencją (*ouvert*), druga zaś doskonałą (*close*). Struktura *chansonu* jest przeważnie *rondowa* przez powtarzanie melodyj do rozmaitych strof w mieszanym porządku.

Gdzie niema swobodnych imitacyj we wszystkich głosach, nie można tekstu pomieścić we wtórujących głosach, z czego wolno wnioskować, że wykonywano je z instrumentalnym akompanjamentem. W 3-głosowych *chansonach* imitacje ograniczają się często do dwugłosów, tak że należy w tych wypadkach przyjąć instrumentalne wykonanie j e d n e g o tylko głosu.

Dufay jest pierwszym, który w swoich kompozycjach wykazuje rzeczywisty styl i nadaje im taką formę, taką organiczną budowę, jaka stała się regułą i prawem z biegiem stuleci. Obok niego i *Binchois* wymienić należy Wincentego *Faugues'a*, który ma wiele rysów wspólnych z *Dufay*'em, przedewszystkiem piękne, melodyjne prowadzenie głosów.

§ 17. Szkoła przejściowa.

Cały szereg kompozytorów tworzy przejście z pierwszej do drugiej szkoły niderlandzkiej. Są oni wprawdzie współcześni twórcom z drugiej szkoły, ale ich styl i technika odpowiadają raczej pierwszej. Przedewszystkiem więc Antoni *Busnois*, którego dzieła są bardzo wybitne; następnie Firmin *Caron* poświęcający się szczególnie świeckim śpiewom.

§. 18. Druga szkoła niderlandzka.
(1450 — 1480).

Główni przedstawiciele: Jean *Okeghem* (1430—1495) kościelny śpiewak w Paryżu, Rzymie i Antwerpji, *Tinctoris* i Jakób *Hobrecht* († 1505). Ci ostatni tworzą pomost do szkoły *Josquin'a*.

Cechą charakterystyczną dla *Okeghem'a* i jego szkoły jest *wprowadzenie swobodnej imitacji do muzyki kościelnej i dalsze udoskonalenie techniki kanonu*. Ilość głosów jest normalnie: 4 (czasem jednakowoż dochodzi wyjątkowo do 36). W *motetach* swobodna imitacja jest zjawiskiem nader częstem i rozwija się aż do *przeimitowania* tzn. w poszczególnych częściach wszystkie głosy zachowują pewien motyw imitacyjny. Przez to zanikają instrumentalne głosy i ritornele nawet w chansonach. W ten sposób powstaje właściwy *śpiew a cappella*.

Kanony wykazują skomplikowane interwały w następstwie głosów (np. dwa razy górna kwarta), krótkie odstępy rytmiczne (np. *fuga ad minimam*), rozmaite utrudnienia (np. czytanie wstecz, opuszczanie pauz i td.).

Co *Okeghema* stawia nad poprzednikami, to nie jest tylko zaostrzenie techniki aż do sztuczności, tylko już doskonałe wyczucie harmonji, bogate tematyczne prowadzenie głosów, udoskonalenie związków między imitacjami. Jego motety reprezentują już wielki styl motetowy, zaś mszy rozwiązują w sposób podziwu godny rozmaite interesujące problemy. Jakób *Hobrecht* jest przed *Josquinem* najpotężniejszą postacią, jego układ jest bardziej rozwinięty, pełniejszy pod względem harmonicznym niż u *Okeghema*, choć u niego również wiele miejsca zajmują sztuczki techniczne. *Tinctoris* jest głównie teoretykiem.

W tym czasie zostaje wynaleziony druk nut przy pomocy ruchomych czcionek. Stało się to na przełomie 15 i 16 wieku, a więc w czasie gdy wielki rozkwit muzyczny domagał się tego najbardziej. Wynalazcą jest *Ottaviano dei Petrucci*. Do tego czasu dzieła rozpowszechniano tylko przez odpisy. *Petrucci* coraz bardziej udoskonalił swój wynalazek, wydając przytem cały szereg kompozycyj (mszy i motety) ówczesnych twórców, umożliwiając nietylko rozpowszechnianie się ich wówczas, lecz zarazem ich znajomość późniejszym epokom, a zwłaszcza ich badanie przez historyków.

(C. d. n.)

*) *Cambrais* jest w połowie XV wieku najważniejszą szkołą śpiewacką i kompozytorską.

RADY i WSKAZÓWKI.

Piękne brzmienie.

Oto najważniejsze wymogi, których zachowanie zapewni zespołom dętym piękne brzmienie:

Przedewszystkiem zespół musi mieć d o b r e i n s t r u m e n t y. Oszczędza się na nieodpowiedniem miejscu, jeżeli się sądzi, iż możliwie jak najtańszy instrument może tak samo dobrze służyć jak instrument jakościowo wartościowy, a wszystko zależy od dmuchania tylko. Nawet największy artysta nie może na złym lub średnim instrumencie dętym wydobyć wielkiego i szlachetnego brzmienia, podczas gdy dobry instrument w ręku mniej zręcznego nawet instrumentalisty, zawsze jeszcze da do pewnego stopnia lepsze i piękniejsze tony. A więc starajmy się o d o b r e instrumenty dęte zarówno metalowe jak i drewniane. Gdy już jednak mamy je, to utrzymujmy je w dobrym stanie zarówno w e w n ę t r z n i e jak i z e w n ę t r z n i e. Polecamy w tym celu nasz regulamin.

Jeżeli instrument ma dobrze odpowiadać, dokładnie stroić i pełno brzmieć, to muszą u drewnianych dętych nietylko klapy zamykać się hermetycznie, lecz należy również stroiki i listki dokładnie dostosować do instrumentu. Za m i ę k k i e i n i e c a ł k i e m d o k ł a d n i e p r z y l e g a j ą c e listki u klarnetów są w 90% przyczyną brzydkiego brzmienia. U instrumentów dętych metalowych powód leży również w ustnikach. Przedewszystkiem — bez względu na ustnik — instrumentalista musi mieć dobry ambażur, tzn. nasadzenie warg, a to otrzyma tylko przez c o d z i e n n e, p i l n e ćwiczenie. Przedewszystkiem ćwiczyć regularnie, chociażby tylko kwadrans. Tylko w ten sposób można uzyskać piękny ton.

Jeżeli każdy orkiestrant będzie poza próbami ćwiczył, to zrozumie również, iż koniecznem jest, by kapelmistrz na każdej próbie poświęcił pół godziny na k s z t a ł c e n i e i d o s k o n a l e n i e o g ó l n e g o b r z m i e n i a. Do tego celu nadaje się najlepiej wspólne granie gam w długich wartościach, z dynamiką, ćwiczenie chorałów, powolnych pieśni, chórów z oper, jakoteż części powolnych (*adagio* i *andante*) z symfonij. Spróbujcie to przez miesiąc, a zobaczycie jak brzmienie waszej orkiestry stanie się bardziej miękkie i bardziej pełne, szlachetne i pewne.

WARSZTATY REPERACYJNE
JÓZEFA NEGERA
PRZEMYŚL UL. SMOLKI 11.
przy współpracy najlepiej kwalifikowanych instrumentarzy muzycznych, przyjmują wszelkie reperacje, przeróbki i przestrojenia instrumentów.
CENY KONKURENCYJNE!
PEŁNA GWARANCJA!

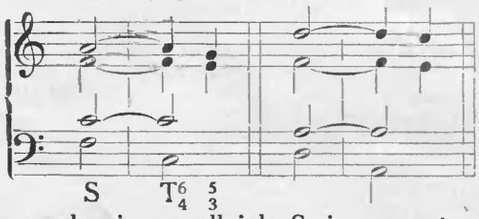
Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

NAUKA HARMONJI.

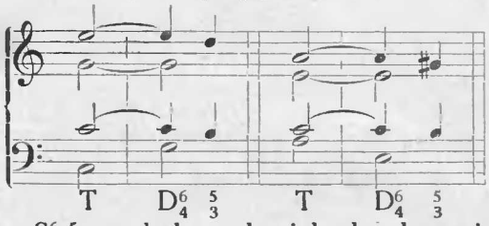
XVI. (Ciąg dalszy).

Zjawiskiem identycznem są akordy kwartsekstowe opóźnione czyli przetrzymane. Mamy tylko po dwie nuty obce: seksta zamiast kwinty i kwarta zamiast tercji.

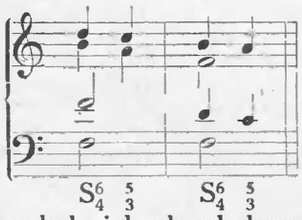
Kwartsekstowy przetrzymany na T (znak $T^{6\,5}_{4\,3}$):



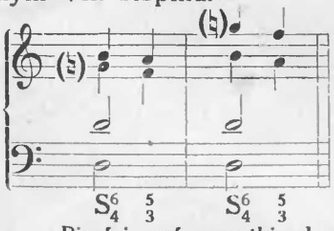
wygląda w dur i w moll jak S i przygotowuje go się właśnie tą S. Zaś $D^{6\,5}_{4\,3}$ wygląda w dur i w moll jak T, która służy do przygotowania:



Wkońcu $S^{6\,5}_{4\,3}$ wygląda w dur jak akord zmniejszony na VII. stopniu, przyczem nuta prowadząca traci dążenie wznoszące się i opada. Akord jest bez przygotowania.



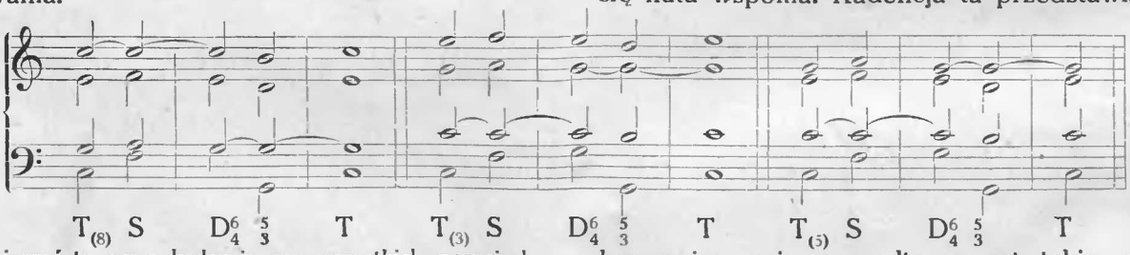
W moll $S^{6\,5}_{4\,3}$ wygląda jak akord durowy na naturalnym VII. stopniu.



Harmoniczny VII stopień jest w tym wypadku niemożliwy wskutek sekundy zwiększonej: *gis-f*.

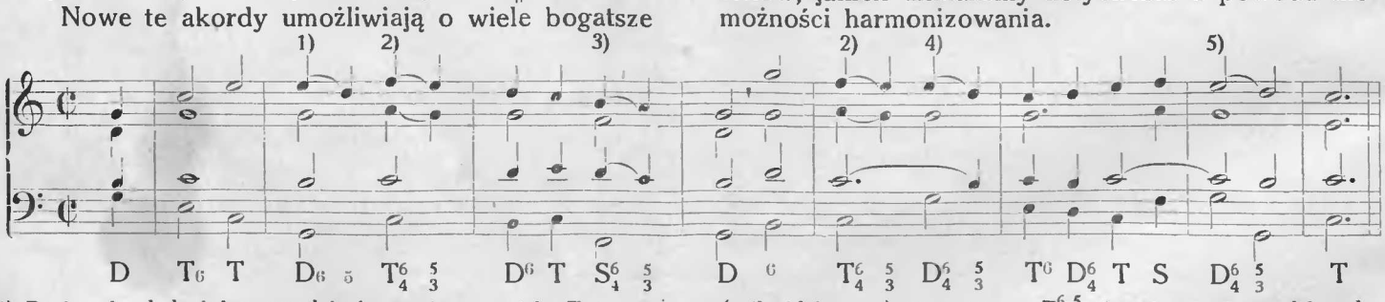
Pisać i grać wszystkie akordy kwartsekstowe przetrzymane w rozmaitych pozycjach i wielu tonacjach durowych i mollowych.

Wszystkie te akordy nie mają znaczenia ściśle funkcyjnego. Najważniejszym z nich jest $D^{6\,5}_{4\,3}$. Ma on znaczenie konstrukcyjne, jego bowiem pojawienie się zwiastuje zbliżające się zakończenie okresu. Jego miejsce jest więc na mocnej części siódmego taktu okresu. Przy pomocy tego akordu możemy uzupełnić kadencję pogłębiając jej wrażenie zakończeniowe. Wstawiamy go po S stwarzając tem samem pomost do D, tak, iż między temi akordami pojawia się nuta wspólna. Kadencja ta przedstawia się:

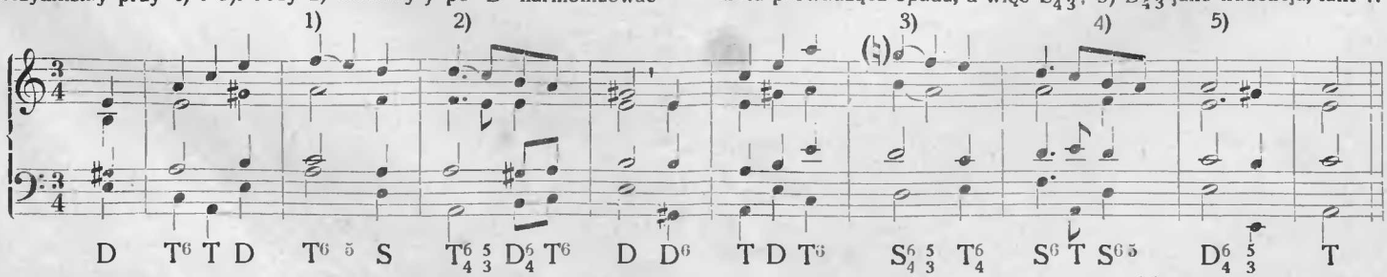


Pisać i grać tę nową kadencję we wszystkich pozycjach i wszystkich tonacjach durowych i mollowych do 7♯ i 7♭.

Nowe te akordy umożliwiają o wiele bogatsze harmonizowanie, ponadto nawet takie następstwa tonów, jakich unikaliśmy dotychczas z powodu niemożności harmonizowania.



1) Ponieważ *e* było już poprzednio harmonizowane jako T, to powtórzenie tej samej funkcji byłoby nieodpowiednie. Dlatego posługujemy się $D^{6\,5}$, choć mogło równie dobrze być $D^{6\,5}_{4\,3}$ jak to uczyniliśmy przy 4) i 5). Przy 2) możemy *f* po D harmonizować (o ile idzie na *e*) przy pomocy $T^{6\,5}_{4\,3}$, dotychczas nie mogliśmy, bo na *f* musielibyśmy dać S, co po D jest niedopuszczalne. Pamiętać należy, iż samo opóźnienie 4—3 jest chwilowo nie do użycia. 3) nuta prowadząca opada, a więc $S^{6\,5}_{4\,3}$; 5) $D^{6\,5}_{4\,3}$ jako kadencja, takt 7!



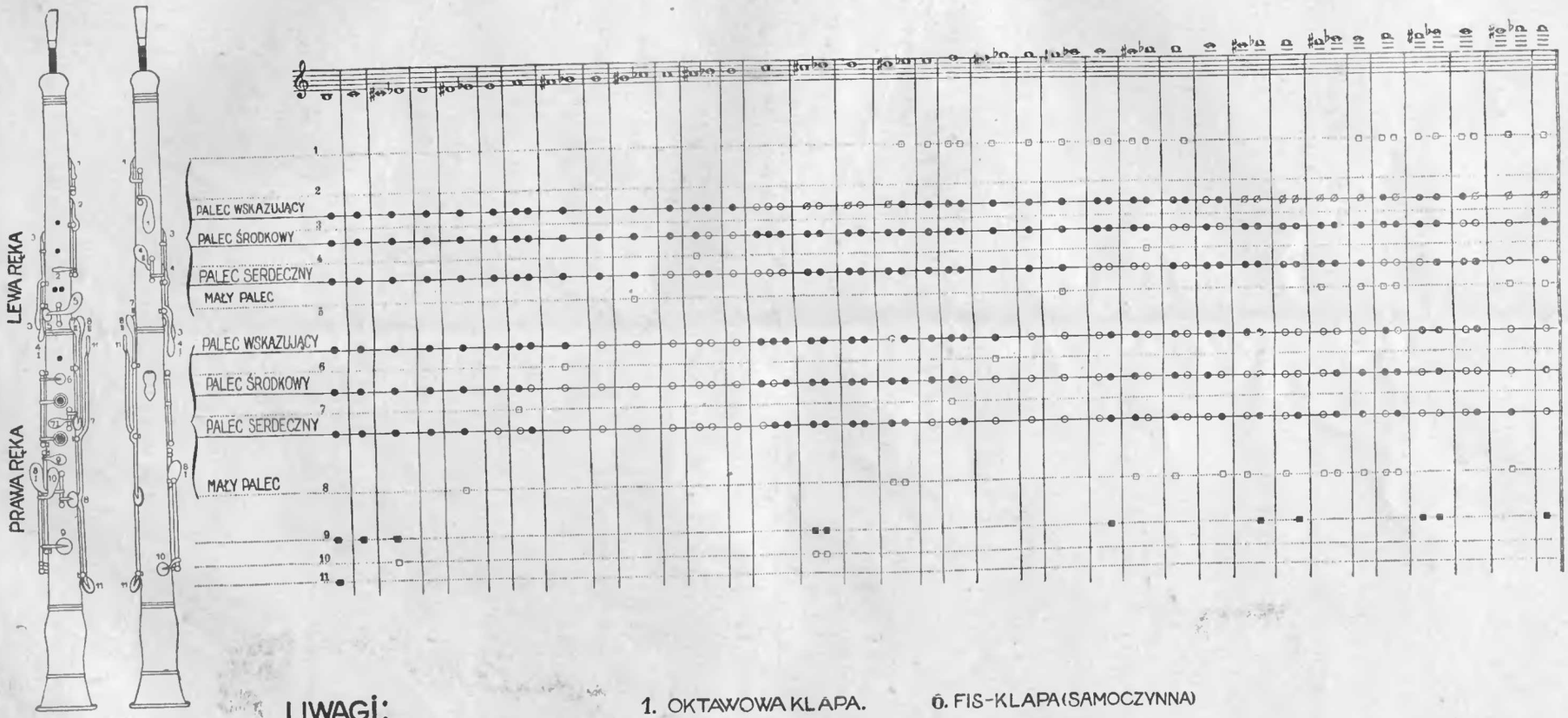
1) patrz 2) powyżej; 2) patrz 1) powyżej; 3) *g* naturalny VII. stopień gamy zamiast *gis*, harmonizuje się $S^{6\,5}_{4\,3}$; 4) przykład na $S^{6\,5}$; 5) patrz 5) powyżej.

Harmonizować liczne melodje przy pomocy nowych środków.

(C. d. n.)

APLIKATURA DLA OBOJU

PRZEDRUK ZASTRZEŻONY



UWAGI:

- ● = OTWÓR ZAMKNIĘTY.
- ⊘ = OTWÓR NAPÓŁOTWARTY.
- ○ = OTWÓR OTWARTY.
- □ = KLAPA OTWARTA.
- ■ = KLAPA ZAMKNIĘTA.

1. OKTAWOWA KLAPA.
2. {H-CIS- / C-DES-} KLAPA TRYLOWA.
3. H-C-KLAPA TRYLOWA.
4. B.-KLAPA (I i II)
5. GIS-KLAPA.
6. FIS-KLAPA (SAMOCZYNNA)
7. F-KLAPA (I i II)
8. DIS-KLAPA (I i II)
9. C-KLAPA.
10. CIS-KLAPA.
11. H-KLAPA.

PRZEWODNIK ORKIESTRY

TECHNIKA DYRYGOWANIA.

(Ciąg dalszy).

Jeżeli stawiamy pytanie: które znaki konieczne są dla oddania dzieła sztuki, a które zbędne lub nawet szkodliwe, to przechodzimy właściwie do omówienia stosunku między dyrygentem a wykonawcami. Bezspornie uznanem jest, że dyrygent ma się skupić na dziele sztuki i do tego samego celu prowadzić wykonawców. Dzieło jest więc ośrodkiem i jedynym pośrednikiem między dyrygentem a wykonawcami. Dlatego uważać będzie za konieczne znaki, które służą do oddania dzieła, a więc podawanie taktu, linji, dynamiki i naprężenia. Wszelkie inne znaki, które wkraczają w konstrukcję i gramatykę dzieła i ograniczają osobiste sprawy wykonawców, są z artystycznego punktu widzenia bez sensu, zaś ze względu na wykonanie — może niekiedy dodatnie, ale bezwzględnie szkodliwe, o ile się je uważa zgóry za potrzebne, a zwłaszcza gdy się niemi posługuje w sposób pouczający i karcący. Zasadniczo należy więc unikać znaków wkraczających w dziedzinę osobistych stosunków. W tem znaczeniu rozumieć należy Wagnera: *Nie mogę stać za każdym grającym, a wiem, że każdy będzie po myśli utworu muzycznego doskonale muzykował, proszę mię tylko obserwować, a wszystko pójdzie dobrze.* Podobnie powiada Ryszard Strauss: *Przecie nie poto tu jestem, bym każdemu dał znak na wstąpienie. Najlepiej się muzykuje, gdy się spokojnie przed sobą dyryguje.* A więc pamiętać: unikać wszelkich znaków pouczających i karcących.

Dla ilustracji takiej fałszywej techniki dyrygowania, popatrzmy się na niejednego z nich. To w lewo, to w prawo zwraca batutę do instrumentu, który właśnie ma melodję; bez przerwy głowa w dół — głowa w górę, to rzuci okiem w partyturę, to kłuje w jakiś instrument; od czasu do czasu lewą rękę pchnie gdzieś w bok lub rzuci w górę, następnie wraca do wahadłowego odbijania ruchów prawej ręki; gwałtowne i pospieszne przerywanie wśród fraz, lub zachęcające gesty, przywoływanie więcej tonu lub więcej siły, gwałtowne ściszanie przez przykładanie palca do ust. To są ruchy pouczające, gdyż odnoszą się do struktury dzieła. Ale dalej: zdziwione kiwanie głową, gwałtowne ruchy niezadowolenia, uderzenie nogą, głośne syczenie i t. d. — oto ruchy karcące. Są one całkiem bez sensu i bez znaczenia.

Przedewszystkiem niewiedzieć gdzie przyczyna tak skarconego błędu. Skarcenie publiczne działa ujemnie i pociąga za sobą nowe błędy. Niekiedy błąd jest niezależny od wykonawcy, powstaje przez chwilową niedyspozycję grającego lub instrumentu, a jakże często wskutek błędnych znaków dyrygenta. Należy pamiętać, iż wykonawca nie jest maszyną, podlega psychicznym i fizycznym przypadkom, a pracuje tem gorzej, im bardziej go krępuje dyrygent.

Ponadto głównym efektem karcących ruchów jest to, iż publiczność, która błędu nie słyszała, przez ruch ten dowiaduje się o nim. Mistrzem w niezważaniu na błędy i przypadki wszelkiego rodzaju podczas koncertu, wskutek bezwzględnej koncentracji na dzieło, był Artur Nikisch. W większym jakimś utworze przestaje nagle drugi klarnecista grać i dopiero po dłuższym czasie wpada. Orkiestra wprawdzie zna Nikischa wyrozumiałość, ale mimoto dziwi się, iż nie zwraca on na to po koncercie uwagi. Dopiero po roku, gdy próbuje się ten sam utwór, pyta Nikisch klarnecistę, jaki był powód wypadku na koncercie przed rokiem. I okazuje się, iż w głosie klarnetowym brakowało jednej kartki.

W tym związku nie od rzeczy będzie zacytować sąd Czajkowskiego o tym genjalnym dyrygencie: *Jego dyrygowanie nie ma nic wspólnego z sławnym sposobem Hansa Bülowa, którego zresztą nie można naśladować. Tak, jak ten drugi jest ruchliwy i efektowny, lecz czasem zanadto rzucający się w oczy swojemi sztuczkami, tak Nikisch jest cudownie spokojny, unika każdego zbędnego ruchu, ale zarazem zadziwiająco potężny, energiczny i całkowicie opanowany. On nie dyryguje, tylko wydaje się, jak gdyby oddał się jakiemuś tajemniczemu kunsztowi czarowniczemu; prawie, że go się nie zauważa, wcale się nie stara zwrócić uwagę na siebie, a mimoto czuje się, iż ten olbrzymi personal orkiestralny, jak instrument w ręku podziwu godnego mistrza, poddaje się całkowicie i z ochotą zarządzeniom swej głowy. A ta głowa — to średniej wielkości, bardzo blady mężczyzna około trzydziestki, z pięknemi błyszczącemi oczyma, który faktycznie rozporządzać musi jakiemiś czarami lub nadziemskiemi siłami, któremi zmusza orkiestrę, iż jużto grzmi jak tysiąc trąb jerychońskich, jużto grucha słodko jak gołąbki lub przebrzmiewa w tajemniczym dźwięku, zapierając dech. A wszystko to dzieje się tak, iż słuchacze nawet nie zauważają małego kapelmistrza, który spokojnie unosi się nad niewolniczo posłuszną mu orkiestrą.*

(C. d. n.)

HYMNY NARODOWE.

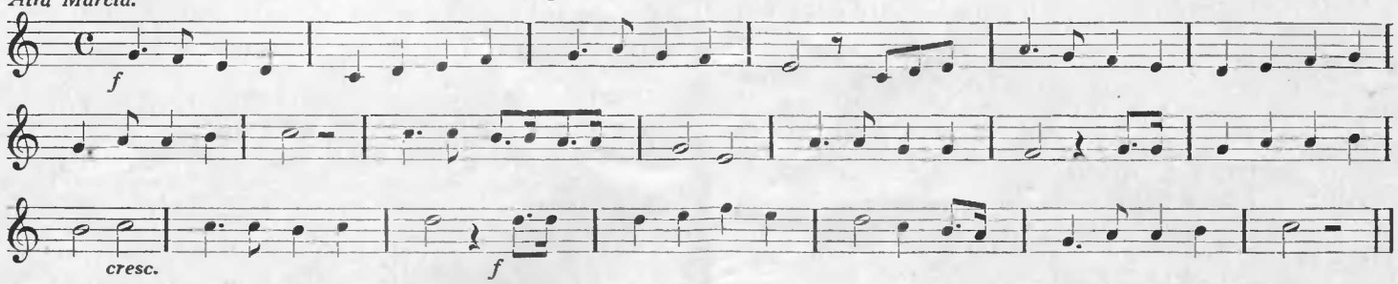
Do artykułu kpt. kplm. MAKSYMILJANA CHMIELEWICZA z nrów 8 (23) i 9 (24) „ORKIESTRY".

25. Niemcy.

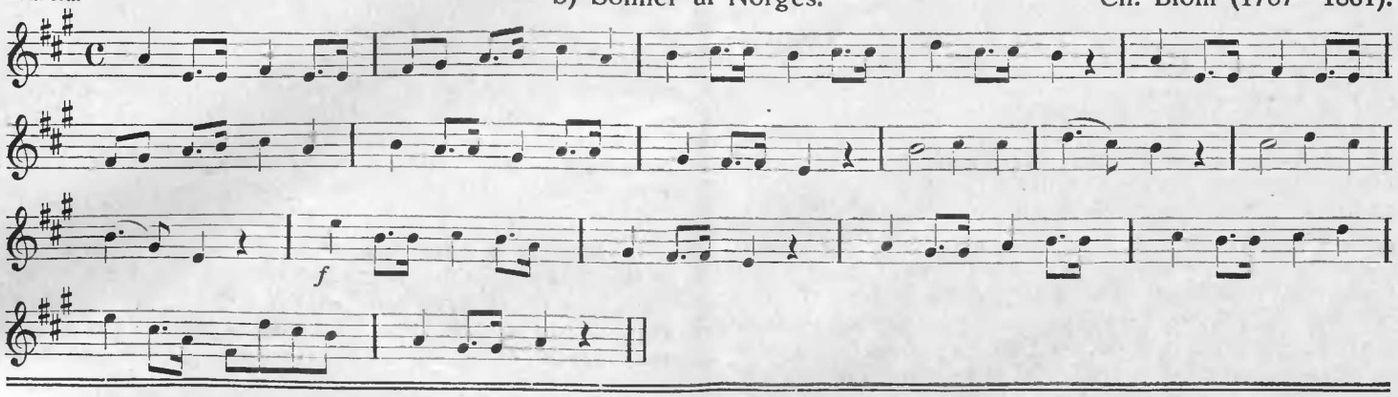
Jak Nr. 5 w numerze 1 (28) „ORKIESTRY" z r. 1933.

26. Norwegja. R. Nordraak (1842—1866).

a) Ja, vi elsker dette Landet.



b) Sönner af Norges. Ch. Blom (1787—1861).



ROZMAITOŚCI.

Dziwne losy artystów operowych.

Z pierwszych czasów rozwoju opery błyszczą i świecą jak renesansowe medaljony z laurem na pięknych włosach — piękne postacie. O Leonorze Baroni piszą książki we wszystkich językach. Śpiewa cnotliwie i wstydliwie, gra sama na teorbie, matka jej na lirze, siostra na harfie, wszystkie trzy śpiewają do tego, jakiż piękny stary obraz! Mangars w swem piśmie pochwalnem na muzykę włoską w roku 1639 powiada o nich: tak piękne, iż człowiek zapomina swą śmiertelność.

Już w następnej generacji obraz śpiewaczki staje się bardziej ruchliwy. Laborde pisze szkic o Maupin: Urodziła się 1673 jako córka szlachcica d'Aubigny, sekretarza hrabiego Armagnac. Tam Maupin z St. Germain żeni się z nią, gdy jest jeszcze bardzo młodą i nieostrożnie zostawia ją w domu udając się w daleką podróż. Żona zakochała się w swym nauczycielu szermierki, uciekają i w nędzy szukają w operze w Marsylji zajęcie — oboje mają głosy, zwłaszcza ona. Interesuje się ona szczególnie własną płcią, ale nie pogardza również przeciwną. Uwodzi młodą marsyljankę, wywołuje skandal, ofiarę oddają do klasztoru. Maupin natychmiast wstępuje tamże do nowicjatu. W krótki czas potem umiera jedna z zakonnic; po pogrzebie wygrzebuje ją Maupin, kładzie do łóżka przyjaciółki, podpala klasztor i w zamieszaniu uprowadza ulubioną. Ścigają ją, chwytają i skazują na śmierć przez spalenie. Przyjaciółkę odstawiają do domu — ale wyroku nie wykonują.

Maupin przybywa do Paryża, debiutuje jako Pallas w Cadmusie 1695 z olbrzymim sukcesem, staje się gwiazdą tej opery, następczynią Rochois, małej i zwykłej osoby, która ponoś była dobrą aktorką — na scenie. Maupin jest nią również w życiu. Kłóci się z kolegą Dumenil, przebiera się za mężczyznę i z szpadą w ręku staje mu naprzeciw. On niechce się pojedynkować, ona go bije, zabiera mu zegarek i tabakierę. Na drugi dzień Dumenil przechwala się iż musiał się bronić przed trzema rabusiami. Zaś ona blamuje go przed kolegami, pokazując zegarek i tabakierę, niejako świadków tego spotkania. Na balu brata króla Ludwika XIV przebiera się znów za mężczyznę, tym razem ażeby uwieść — damę swego serca. Trzech panów chroni i broni tę damę ze szpadą w ręku. Maupin mogłaby zdjąć maskę i pokazać kim jest. Lecz nie czyni tego; zabija wszystkich trzech obrońców damy, wraca spokojnie na salę i otrzymuje od księcia — przebaczenie.

Kocha się w Fanchon Moreau, próbuje popełnić samobójstwo, gdy ta nie chce jej wysłuchać. Wkońcu wyjeżdża do Brukseli, zostaje kochanką elektora bawarskiego. Lecz ten opuszcza ją dla hrabiny Arcos i posyła jej na pożegnanie przez męża nowej swej kochanki 40.000 funtów. Lecz ona rzuca dumnie pieniądze hrabiemu Arcos do głowy i wraca z powrotem do paryskiej Opery. Umiera 1705, mając lat 32.

Oto gwałtowny rzut życia z przed dwustu lat. To djabelskie koło jest piękne, kręci i rzuca ludźmi, tak jak padają i jak mogą wytrzymać. Jest w tem wielki oddech, ten sam oddech, który umożliwił kastratowi Ferri śpiewać chromatyczną gamę przez dwie oktawy z trylem na każdym tonie — nie zaczerpnąwszy na nowo powietrza. Kastrat Caffarelli pozwalał sobie dyktować Ludwikowi XV, jakie podarki mu powinien robić i kupił sobie wreszcie księstwo. Farinelli, którego gaża wynosiła 50.000 franków rocznie, śpiewał tylko co wieczora hiszpańskiemu królowi Filipowi V cztery arje — co wieczór te same. Zdaje się, iż to przyczyniło się znacznie do jego spoważnienia. Burney opowiada, że gdy go jego rywal kastrat Senesino słyszał na scenie w Anglji, wypadł z roli, objął go i ucałował.

Panie Cuzzoni i Bordoni nie poszły tak daleko. Ich życie jest ruchliwe i burzliwe. Quanz, którego pamiętniki pełne są anegdot i historyjek o primadonnach operowych, nazywa Cuzzoni smokiem pod względem charakteru. Morduje ona swego męża. Nie chce śpiewać pod Händlem w Londynie. Händel podczas próby chwyta ją i trzyma przed oknem, grożąc wyrzuceniem, jeżeli nie będzie śpiewać tak jak on sobie życzy. *Madame* — powiada Händel — *ja wiem, iż jesteś prawdziwą djablicą, ale ja ci pokażę, iż jestem Belzebubem, panem wszystkich djabłów.*

Cuzzoni ma przyjemny, jasny sopran, czysty, od c^1 do c^3, raczej wzruszający niż wirtuozowski, ale jest złą aktorką. Jak ostro ścierają się sztuka i życie! Wśród publiczności tworzą się dwie partje: dla Franceski Cuzzoni i dla Faustyny Bordoni; podobnie jak ongiś, 1626 w Rzymie, gdzie rozgorzały walki dwóch partyj wśród publiczności: Costystów i Cecchistów, tak dalece i tak ostro, iż zakazano im policyjnie równocześnie występować. W Londynie nie było takiego zakazu. I starcie jest tak gwałtowne, iż tłuką i biją się obydwie śpiewaczki na otwartej scenie wśród ryku i syku publiczności. Cuzzoni kończy żywot swój jako wyrobnica w fabryce guzików, Bordoni żyje w świetnych warunkach jako żona kompozytora Hassego.

Jeszcze raz piękną tęczą styl życia primadonny z całą potęgą instynktów rozwija się u Zofji Arnould, której biografję pisze sławny pisarz francuski Goncourt. Później i ta dziedzina życia się uspokaja, staje się coraz bardziej mieszczańska; oczywiście nigdy tak dalece jakby to wypadało na miarę mieszczańskiego instytutu przemysłowo-handlowego, jaką stała się opera, która w budżecie swych sił nie chce liczyć się z niepohamowanemi popędami operowego bezeceństwa.

UŚMIECH „ORKIESTRY".

Bruckner otrzymał od wiedeńskiej orkiestry filharmonicznej zaproszenie, aby poprowadził na koncercie jedną z własnych symfonij. Na próbie stanął już przy pulcie, podniósł pałeczkę — nie miał jednak odwagi zacząć. Koncertmistrz Hellmesberger zawołał więc: „Niech pan już zacznie, panie Bruckner!" Ale Bruckner z starowiedeńską uprzejmością odrzekł: „Wpierw wy, moi panowie, wpierw wy".

* * *

Brahmsowi zwrócił raz pewien meloman uwagę, że w jego pierwszej symfonji ostatni temat w C-dur przypomina pewne miejsce z Beethovena IX. symfonji. Na to Brahms poirytowany odrzekł: „Wie pan, to ciekawe, że każdy osioł wynajduje zaraz to podobieństwo!"

Ruch muzyczny w kraju.

Warszawa.

Piątkowe koncerty symfoniczne w Filharmonji są i pozostają główną osią ruchu koncertowego Warszawy. 27-mym z rzędu w bieżącym sezonie dyrygował niemiecki kapelmistrz Paul Scheinpflug, o doskonałej technice i wielkiej erudycji muzycznej. Pewne odstępstwa od tradycyjnych temp oraz drobne zmiany w Beethovenowskich partyturach — stanowią namiastkę wielkiej indywidualności. Solista koncertu Jakób Gimpel w niedojrzałej kreacji Koncertu Es-dur Beethovena zdołał jednak wykazać nieprzeciętny talent pianistyczny i muzyczny. Z wielkiem zaciekawieniem oczekiwana „Suita taneczna" Ludomira Różyckiego zawiodła nieco nadzieje. Różyckiego bezwarunkowo stać na coś o wiele lepszego.

Bohaterem następnych 2 piątków był Robert Cassadesus. Niedościgniony ten odtwórca Mozarta i Francuzów postanowił w tym roku odkryć nam swe strony nieznane. Wykonanie Koncertu B-dur Brahmsa było ciekawym eksperymentem: jak odtwarza wielki artysta utwór o charakterze djametralnie przeciwnym własnej jego indywidualności. Brahms wyszedł z tego eksperymentu mocno „sfrancuziały", rozparcelowany na działki — coprawda same w sobie prześliczne. Słuchacz zachwycał się szczegółami i... tęsknił za Backhausem. Adam Dołżycki ze zwykłą swą brawurą i opanowaniem wykonał barwną i nastrojową suitę węgierskiego kompozytora, Zoltana Kodaly'ego.

W następnym koncercie, po niezrównanej kreacji „Warjacyj symfonicznych" Francka, przedstawił się nam Cassadesus jako kompozytor, a raczej złożył dowód — w postaci koncertu na dwa fortepiany — że kompozytorem w prawdziwem tego słowa znaczeniu nie jest. Nie posiada nawet właściwej niektórym swym rodakom sztuki ubierania błahostek w stubarwną szatę dźwiękową. Najbardziej udaną z tegorocznych rewelacyj mistrza Cassadesusa jest bezsprzecznie jego małżonka, doskonała pianistka, która brawurowo odegrała swoją partję w podwójnym koncercie. Dyrygent wieczoru Walerjan Bierdiajew nagrodzony został burzą oklasków za wykonanie swego prawdziwie popisowego numeru: „Ekstazy" Skrjabina.

Przedwczesne upały, jakoteż zrozumiałe zobojętnienie publiczności na alarmy zawsze *fff* bijącego bębna naszej reklamy koncertowej — sprawiły, że koncert Dymitra Mitropoulosa odbył się w pustej niemal sali. Tym razem jednak fama nie przesadziła ani na jotę. Mitropoulos — to fenomen, unikat w swoim rodzaju, prawdziwy opętaniec muzyczny. Oceniając go należy otworzyć podwójne konto: czysto artystycznego wyniku oraz — fenomenalności zjawiska. Otóż, nawet w najnormalniejszym koncercie z kapelmistrzem-akompanjatorem, partyturą i pałeczką — okazałby się Mitropoulos znakomitym pianistą i dyrygentem z. Bożej łaski, o zupełnie odrębnej fizjonomji. Mitropoulos nie uznaje jednak ani pałeczki ani partytury ani akompanjatora. Gra III koncert Prokofjewa, kierując jednocześnie orkiestrą. Jeżeli ma takt pauzy, dyryguje obydwiema rękami, jeżeli gra tylko prawą, dyryguje lewą, kiedy ma obydwie zajęte — dyryguje oczami, głową, ramionami. Partytury nie potrzebuje nawet na próbie, każda nuta, wszystkie znaki, wejścia, litery orjentacyjne — wszystko to wyryte ma w mózgu, jak na płycie. Po odtworzeniu uwertury, koncertu fortepianowego i symfonji, przystępuje dopiero do swego największego uderzenia: Preludjum i fugi organowej g-moll Bacha we własnej, iście genjalnej instrumentacji. Wiemy, że Bach jest kameralistą w swej muzyce orkiestrowej, zato symfonistą — w organowej. Otóż Mitropoulos zmobilizował wszystkie istniejące dziś środki orkiestrowe dla wyczarowania owego symfonizmu, zaklętego w organach bachowskich i dokonał tego z niesłychaną śmiałością, ale też i z pietyzmem prawdziwego artysty. Oczywiście czyn ten jest nie do zrealizowania bez pierwszorzędnej orkiestry. Trąbki i waltornie grają tu np. w wielkiem tempie gamy i biegniki równolegle ze smyczkami i instrumentami drewnianemi. Wygląda to niedorzecznie zarówno ze stanowiska stylu, jak i nowoczesnej faktury orkiestrowej, zato *brzmi* — jak potężny czarodziejski organ. Wykonaniem tego utworu przechodzi Mitropoulos samego siebie, a to znaczy wiele.

Adam Szpak.

Kraków.

Znów dalsze osłabienie ruchu koncertowego. Najciekawiej zarówno ze względu na program jak i zestawienie zespołu wykonawców przedstawiał się koncert kameralny Towarzystwa Muzycznego. Usłyszeliśmy utwory kameralne w zespole o przewadze instrumentów dętych, a to Mozarta Kwartet na obój, klarnet, róg i fagot z towarzyszeniem fortepianu i Honeggera *Trois contrepoints* na pikolo, obój, rożek angielski, skrzypce i wiolonczelę oraz Allegro capriccioso na orkiestrę kameralną zdolnego kompozytora krakowskiego A. Malawskiego. Utwór Honeggera jest interesującym eksperymentem, w każdym razie godnym usłyszenia, nie porusza jednak słuchacza, gdyż doktrynerska linearność prowadzenia głosów wpływa ujemnie na ogólne brzmienie. Allegro Malawskiego stoi w związku z twórczością Debussy'ego. Ta sama barwna instrumentacja i charakterystyczna harmonika, jedynie w budowie melodji daje się wyczuć dążność do operowania motywami krótkiemi i nie wiążącemi się w linję o wyraźnych konturach. Jako wykonawcy wystąpili: Skawiński (pikolo), Nierychło (obój i rożek angielski), Kmieć (klarnet), Michniewski (fagot), Tomeczek (róg), Piszczek (skrzypce) i Macalik (wiolonczela). Orkiestrę prowadził prof. Dymmek, przy fortepianie dyr. Wallek-Walewski.

Żydowskie Towarzystwo Muzyczne zorganizowało koncert poświęcony muzyce żydowskiej. Wystąpił na nim niedawno zorganizowany chór mieszany pod batutą J. Hoffmanna, w dalszym ciągu wieczoru wystąpiła pianistka Zimmermanowa i sekstet w osobach Mannego, Grünerowej, Dr. Schellera, Macalika, Gemrota i Zimmermanowej.

Z artystów zamiejscowych gościł Kraków cenionego pianistę L. Muenzera i znaną śpiewaczkę ukraińską M. Sokół; z zespołów dobrą orkiestrę marynarki wojennej z Gdyni pod batutą kpt. kplm. Dulina.

W związku z 200-letnią rocznicą śmierci X. Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego powstał w Krakowie komitet, w skład którego weszli przedstawiciele wszystkich organizacyj muzycznych naszego miasta. Komitet zorganizował w dniu 29. kwietnia uroczyste nabożeństwo w Katedrze na Wawelu, podczas którego zjednoczone chóry wykonały pod batutą dyr. Wallek-Walewskiego Missa paschalis i Ave Maria Gorczyckiego. Prócz tego odbył się staraniem Towarzystwa Miłośników Krakowa koncert chóru Cecyliańskiego pod batutą Nowaka, poprzedzony prelekcją Łukasiewicza. Na program złożyły się kompozycje Gorczyckiego. — Dalszy ciąg uroczystości, a to festivale połączone ze zjazdem gości z poza Krakowa i t. p. odłożono ze względów techniczno-organizacyjnych na jesień b. r.

Centralizacja programów radjowych przez Warszawę i spychanie rozgłośni „prowincjonalnych" na szary koniec wzbudziło i w Krakowie silną reakcję. Z inicjatywy Tow. Muzycznego odbyła się konferencja wszystkich organizacyj muzycznych, przedstawicieli prasy i t. p. na której zajęto spokojne lecz zdecydowane stanowisko przeciwstawienia się zakusom centrali warszawskiej. Wyłoniony na konferencji komitet ścisły zredagował memorjał protestacyjny, który po zaopatrzeniu w podpisy przesłany będzie do Ministerstwa Komunikacji i do dyrekcji Polskiego Radja w Warszawie. (W. P.)

Lwów.

Sezon koncertowy dobiega powoli ku końcowi. Filharmonja przedstawiła Bolesława Kona, który niestety przez słaby program nie mógł w pełni pokazać swych walorów. Dwukrotnie Uniński zachwycał swym kunsztem wygładzonym i wyszlifowanym. Jednak ponad wszystko należy postawić wieczór Leopolda Muenzera, który okazał się znów fenomenalnym pianistą i genjalnym muzykiem. (J. K.)

Poznań.

Odbył się tu doroczny zjazd chórów poznańskich. Pierwsze miejsce w kategorji pierwszej zdobył chór „Lutnia", w kategorji II-ej chór im. Moniuszki, w trzeciej — chór „Halka".

KRONIKA.

Los Opery w Warszawie jest przesądzony i ma być ona przejęta przez rząd. Decyzja w tej mierze zapadnie w końcu bieżącego miesiąca. Tak czy inaczej, utrzymanie Opery dla Warszawy, jako stolicy, jest niezbędne, już chociażby ze względów reprezentacyjnych.

Laureatem nagrody muzycznej m. Warszawy został Felicjan Szopski.

NASI ZAGRANICĄ.

Ostatnio odbyła się w teatrze miejskim w Żurychu premjera operetki Józefa Beera „Książę z Szirasu". Sukces operetki był ogromny. Jest to wielki sukces młodego Lwowianina.

Istniejący na Śląsku czechosłowackim Związek Polskich Chórów w Czechosłowacji, przystąpił do wydawania własnego organu p. t. „Echo". Gazetka owa pomyślana jest narazie jako kwartalnik, przemieni się jednakowoż z czasem na miesięcznik.

Nasz Naczelny Redaktor Prof. Dr. Józef Koffler został wybrany na członka jury Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Zadaniem jury jest wybór dzieł na festival 1935, który odbędzie się w Karlowych Warach. Przyznanie miejsca w jury uważać należy za wyraz sławy i znaczenia, jakiem się Dr. Koffler cieszy w sferach muzycznych zagranicy.

Ostatnie posiedzenie Francuskiego Towarzystwa Muzykologicznego w Paryżu poświęcone było referatowi M. H. Opieńskiego na temat „Symfonji polskiej w XVIII wieku", poczem odegrane zostały utwory A. Dankowskiego i Kamieńskiego. Utwory wykonane zostały przez orkiestrę kameralną pod kierunkiem p. Opieńskiego i ze współudziałem p. Lydji Barblan-Opieńskiej.

W Douai we Francji odbył się walny zjazd Związku polskich kół śpiewaczych, w którym wzięło udział 30 delegatow. Na zjeździe, który odbył się pod przewodnictwem Bernarda Czacharowskiego, uchwalono przystąpienie do Rady Porozumiewawczej oraz obradowano nad sprawą wysłania chóru reprezentacyjnego na zjazd Polaków z zagranicy.

* * *

„Wielka austrjacka nagroda państwowa" w wysokości 2.000 szylingów dla literatury, muzyki i sztuk pięknych została utworzona w Austrji przez ministra oświaty z funduszów ministerstwa. Pierwsza nagroda zostanie udzielona już w roku bieżącym.

Mussolini projektuje budowę pałacu muzycznego w Rzymie, którego sala koncertowa pomieści 10.000 słuchaczy, z przeznaczeniem na masowe koncerty.

Ryszard Strauss pracuje nad nową operą, której tekst oparty jest na znanem dziele Ben Johnsona p. t. „Milcząca Kobieta"

JUBILEUSZE I ROCZNICE.

Ks. Grzegorz Gerwazy Gorczycki.

Mija 200 lat od czasu śmierci tego ostatniego mistrza muzyki kościelnej w Polsce.

Koniec wieku XVII. był dla rozwoju religijnej muzyki polskiej niezmiernie ważnym i obfitującym w talenty pierwszorzędne, będące chlubą wspaniałego zespołu wawelskiego. Na czas ten przypada działalność dużych talentów twórczych, które, pracując na polu muzyki religijnej, w murach katedry wawelskiej przygotowały sobie równie świetnych i genjalnych następców. Początek XVIII wieku wita wielkie imię mistrza, który urodzony jeszcze w wieku XVII rozwinął świetną działalność na tym terenie, kończąc ją w r. 1734. Tym mistrzem był X. Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Mimo poszukiwań archiwalnych, miejsce i data urodzenia wielkiego muzyka nie zostały stwierdzone, biorąc jednak pod uwagę, iż umarł w podeszłym bardzo wieku, rzekomo w 90 roku życia, przypuszczać należy, iż urodził się w pierwszej połowie XVII w. Również i nazwisko oraz imiona nie są pewne. Na nagrobku Wawelskim wyryte jest imię Georgius, co badacze uważają za nieścisłe wyrycie imienia, które powinno być Gregorius. Nazwisko artysty, jako niepochodzącego z rodu szlacheckiego, brzmiało niewątpliwie „Gorczyca" (tak bowiem podają dokumenty), zamienione później na Gorczycki. Do r. 1694 nie posiadamy żadnych wiadomości o Gorczyckim i datę jego urodzenia podać można w przybliżeniu tylko na czas około r. 1665. Pierwszą pozytywną datą w życiu Gorczyckiego jest r. 1694, w którym Kapituła Wawelska, stwierdziwszy, że presbiter Gorczycki odbył czterotygodniową próbę (między innemi w śpiewie liturgicznym), przyjmuje go do swego grona. Długi pracowity żywot był bogaty w obfite owoce w postaci utworów, których szereg musiał być niewątpliwie pokaźny. Dotąd zachowało się w całości 14 utworów wokalnych czterogłosowych, 7 kompozycyj wokalno-instrumentalnych i tyleż głosowych. Pozatem jest jeszcze 8 dzieł we fragmentach. Działalność tego artysty wypadła w smutnej chwili dziejowej naszej ojczyzny, bo w okresie wojen szwedzkich, w czasie których rozwój śpiewu chóralnego na Wawelu mocno ucierpiał, a podtrzymanie swe i powrót do świetności zawdzięczał wytrwałej i gorącej, pełnej zaparcia siebie pracy X. Gorczyckiego.

Bedrych Smetana (1824—1884).

Przed 50-ciu laty umarł twórca czeskiej muzyki narodowej. Wyrósł z sztuki i kultury niemieckiej, której początkowo się całkiem poddawał, gdyż kształcił się i uczył ciągle u Niemców i w Niemczech. Poddawał się twórczości Schumanna; a nieubłagany los skazał obydwóch na śmierć w obłędzie. Lgnął do dzieł i stylu Liszta, a całkiem uległ Wagnerowi. Kroczył więc torami nowej romantyki niemieckiej, tworzył *poematy symfoniczne, dramaty muzyczne* i stronił od form ścisłych i absolutnych. Nie było w tej twórczości żadnej nuty narodowej. Dopiero pobyt w Skandynawji otworzył mu oczy: poznał, iż czerpać musi ze zdroju pieśni swego ludu. I z tą chwilą urósł na mistrza.

Nawiązuje do rytmów i melodyj ludowych, przeobraża je artystycznie. Na czele tych nowych arcydzieł stoi *Ma Vlast* (Moja ojczyzna); jest to cykl sześciu poematów symfonicznych: *Mołdawa, Vysehrad, Sarka, Z czeskich niw i lasów, Tabor, Blanik.* Najgenjalniejszem dziełem jest bezsprzecznie ludowa opera komiczna *Sprzedana narzeczona*, która dla Czechów jest tem, czem dla nas *Halka* Moniuszki. Począwszy od uwertury, aż do ostatniej nuty musimy podziwiać życie i werwę, temperament i nastrój, uczucie i piękno melodji, humor i komizm, bogactwo pomysłów i mistrzostwo techniki.

Dalsze jego dzieła operowe *Pocałunek, Tajemnica, Libusa* nie osiągnęły tej popularności i sławy co *Sprzedana narzeczona.*

Ciężkie przejścia spadają na Smetanę: traci słuch, popada w obłęd. Już chory pisze *kwartet e-moll: Z mojego życia*, niejako spowiedź.

W roku bieżącym Czesi obchodzą bardzo uroczyście rocznicę swego największego mistrza sztuki muzycznej.

Rok bieżący 1934-ty, jest rokiem Jubileuszowym 45-tym od utworzenia Organizacji śpiewaczej w Stanach Zjednoczonych Północnej Ameryki. Tułacze emigranci polscy, których ziemia ojczysta nie mogła wyżywić, lub inni którzy uciekli przed batem zaborców za sprawy polityczne, korzystając z gościnności i swobód demokratycznych w Stanach Zjednoczonych, założyli — między innemi — Związek Śpiewaków Polskich w Ameryce. Z okazji Jubileuszu odbędzie się Walny Zjazd i Sejm 24-ty Zw. Śp. Pol. w Ameryce, w mieście New Yorku, w dniach 26, 27, 28, 29-go maja 1934 r. aby uchwałami tego Sejmu spotęgować propagandę przepięknej muzyki i pieśni polskiej wśród obcych. Sejm ten będzie świętem ogólno-polskiem. Z okazji Sejmu odbędzie się Konkurs śpiewaczy i Koncert w sali Central Opera House. Mury wielkiego miasta New Yorku brzmieć będą potęgą muzyki i pieśni polskiej, a echo odbijać się będzie po całej Ameryce, niosąc Cześć Polskiej Pieśni i naszej Ojczyźnie. Wszelkie komunikaty tyczące się Sejmu prosimy łaskawie nadsyłać na adres sekretarza Komitetu przedsejmowego, p. J. Wojtunik 1152—55 th St. Brooklyn N. Y. U. S. America.

KONKURSY.

Małopolski Związek Towarzystw Muzycznych i Śpiewaczych we Lwowie ogłosił konkurs na utwory chóralne dla zespołów męskich i mieszanych na następujących warunkach: 1) Utwory mają być a cappella, oryginalne, dotąd niewydane i niewykonywane, do słów polskich. 2) Charakter i forma kompozycji dowolne, a czas jej wykonania najwyżej 10 minut. 3) W konkursie mogą brać udział tylko kompozytorowie narodowości polskiej. 4) Wyznacza się trzy nagrody pieniężne a to: 300 zł., 200 zł. i 100 zł., a ponadto pierwsze i drugie pochwalne uznanie. 5) Utwory nagrodzone i odznaczone stają się własnością Związku, przyczem Zarząd Związku zastrzega sobie również prawo zakupu nienagrodzonych kompozycyj po cenie 50 zł. za utwór. 6) Prace nadesłane na konkurs muszą być zaopatrzone godłem. Nazwisko i adres kompozytora podać należy w osobnej zamkniętej kopercie oznaczonej tem samem godłem. 7) Przesyłki z pracami na konkurs, opłacone i polecone adresować należy na ręce zastępcy prezesa Związku dra Stanisława Schmidta we Lwowie, ul. Kochanowskiego l. 62. 8) Termin nadsyłania utworów upływa dnia 31. maja 1934. Skład osobowy jury ogłoszony zostanie w terminie późniejszym. Utwory nienagrodzone i nieodznaczone ani też niezakupione przez Związek będzie można odebrać pod tym samym adresem po zgłoszeniu żądania zwrotu do 31. VIII. br. Nieodebrane w tym terminie utwory stają się własnością Związku.

Zarząd Funduszu Ign. Paderewskiego w N. Jorku ogłosił już warunki konkursu na utwór amerykańskiego kompozytora. Kilka lat temu ustanowił Paderewski fundusz, z którego procentów ma być udzielana co kilka lat nagroda za najlepszy utwór kompozytora amerykańskiego, by zachęcić w ten sposób muzyków w Stanach Zjednoczonych do twórczej pracy. Nagroda w kwocie 1.000 dolarów udzielana będzie za najlepszy utwór na orkiestrę symfoniczną, który musi być przedstawiony przed 1 października br. Ze wszystkich nadesłanych na konkurs utworów wybrane będą 3 utwory, które odegra bostońska orkiestra symfoniczna. Sędziowie, którzy zostaną mianowani, zadecydują jaki utwór jest najlepszy. Dzienniki polskie w Stanach Zjednoczonych wzywają urodzonych tam muzyków polskich, by wzięli udział w konkursie.

Rozpisano konkurs na hymn olimpijski, który będzie odśpiewany w roku 1936 na stadjonie olimpijskim w Berlinie. Ostateczne opracowanie hymnu i przystosowanie go do wykonania powierzono znanemu kompozytorowi Ryszardowi Straussowi.

WOLNE POSADY.

Orkiestra 23 pułku piechoty w Włodzimierzu-Wołyńskim przyjmie na etat podof. zaw.: 1 klarnecistę B (I. skrzypka), 1 basistę B lub Es (kontrabas), 1 pianistę i 1 wiolonczelistę. Reflektuje się też na przyjęcie elewów.

Zgłoszenia kierować do Dowództwa Pułku.

(L. dz. 650).

Do orkiestry Baonu K. O. P. „Snów" potrzebni od zaraz na etatowe stanowisko podoficerów zawodowych: 1 kornecista I. B. (poboczny instrument skrzypce — obowiązkowo), i 1 basista B (poboczn. kontrabas lub skrzypce).

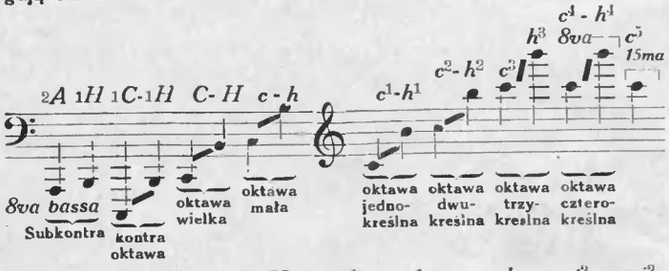
Zgłoszenia nadsyłać pod adresem: Kapelmistrz Baonu K. O. P. „Snów" powiat Nieśwież. (L. dz. 721).

CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XXVIII.

Linjowy system (pięciolinja lub system) jest to schemat pięciu równoległych linij, na których i między któremi notuje się znaki nutowe. Znaczenie linij i przestrzeni między linjami oznacza się przy pomocy kluczy. Wynalazcą linij dla celów notacyjnych jest *Hucbald*; dzisiejszy zaś sposób użycia ustanowił *Gwidon z Arezzo*. Notacja chorału gregorjańskiego posługuje się zwykle tylko 4-ma linjami, czasem nawet tylko 3-ma. Całkowity obszar tonów używanych w muzyce sięga od *subkontra C*, aż do sześciokreślnego t. zn. dziewięć oktaw. Jednakowoż najniższe i najwyższe trzy tej olbrzymiej skali są tylko na organach jako wzmocnienie dźwiękowe w głosach 32-stopowych i w najmniejszych głosach pomocniczych i obchodzą się bez specjalnej notacji. Pismo nutowe może również oddać te tony przez dopisek *8-va* i *8-va bassa* lub nawet *15-ma* lub *15-ma bassa*. Granice fortepianów koncertowych sięgają od *subkontra A* do c^5



Francuzi nazywają $C - H = ut^1 - si^1$; $c - h = ut^2 - si^2$; $c^1 - h^1 = ut^3 - si^3$; $c^2 - h^2 = ut^4 - si^4$; i t. d. natomiast $_1C - _1H = ut^{-1} - si^{-1}$; $^1C = ut^{-2}$.

Lipiński Karol Józef (1790 — 1861) słynny polski wirtuoz, był właściwie samoukiem. 1810 koncertmistrzem, 1812-14 kapelmistrzem teatru we Lwowie. 1817 wyjeżdża do Włoch i zaprzyjaźnia się z Paganinim. Po licznych wielkich sukcesach w Europie obejmuje posadę koncertmistrza w Drezdnie (1839). Był to wirtuoz o wielkim tonie, specjalista w grze podwójnych tonów. Jego kompozycje: *Polonaise guerrière* na orkiestrę, 4 koncerty skrzypcowe, kaprysy, ronda, polonezy, warjacje, fantazje, trio smyczkowe, opera *Syrena Dniestru*; wydał zbiór małopolskich melodyj ludowych z akompanjamentem fortepianu.

Lipski Stanisław (* 1880) uczeń Żeleńskiego i Leichtentritta, Leszetyckiego i Fuchsa, nauczyciel w Krakowskiem Konserwatorjum. Wydał wiele pieśni częściowo bardzo wartościowych, częściowo w stylu wdzięcznym.

Lira 1) starogrecki instrument strunowy, podobny do kitary, grany przy pomocy piórka: ponieważ każda struna dawała tylko jeden ton, podobny więc raczej do harfy; 2) z początkiem XVI w. ostatecznie rozwinięty kształt instrumentu smyczkowego o wielu strunach, częściowo obok niego (tzw. bordunowe); podobny zewnętrznie do naszych skrzypiec, za których bezpośredni poprzednik można go uważać. Budowano w trzech wielkościach: *lira da braccio* (7 strun chwytowych i 2 bordunowe, strój tenorowy); *lira da gamba* (12 strun i 2 bordunowe, instrument basowy); *archiviola da lira* (*lirone* do 24 strun); 3) instrument o płytkach stalowych, zamiast dzwonków (głównie w orkiestrach wojskowych); 4) lira korbowa p. *viella*.

Liszt Franciszek (1811 — 1886). Już w bardzo młodym wieku okazał nadzwyczajne zdolności muzyczne. Kształcił się w Wiedniu u Czernego (fortepian) i Salieri'ego (kompozycja). Po licznych podróżach po kontynencie europejskim i Anglji osiągnął szybko sławę. 1825 wystawia Wielka Opera w Paryżu jego operetkę *Don Sanche*. 1831 słyszy Paganiniego w Paryżu, zachwyca się nim i przechodzi do wykształcenia nowych sposobów technicznych na fortepianie. Przyjaźń z Chopinem stwarza przeciwwagę pogłębiając go artystycznie. Równie ważnem zdarzeniem w jego rozwoju jest wykonanie Berlioza Symfonji fantastycznej, czyniąc z Liszta zdecydowanego zwolennika muzyki programowej opartej na idei, iż muzyka musi coś wyrazić, coś oddawać, czy to zdarzenia rzeczywiste czy też tylko jakąś ideę pozamuzyczną. Liszt jest obok Berlioza właściwym przedstawicielem muzyki programowej, przyczem Liszt — choć mniej oryginalny od Berlioza — jest radykalniejszy i konsekwentniejszy, stwarza pojęcie *poematu symfonicznego* i buduje dzieła o wielkiej swobodzie formalnej. Również nowe ideały o nowej tonalności i jej przyszłym rozwoju (zainicjowane przez *Fetisa*) Liszt podchwycił i urzeczywistniał namiętnie. Jego harmonika jest też bardzo bogata i oswobodzona z więzów tonacji, ale mimo to o żelaznej logice; stała się fundamentem *szkoły nowoniemieckiej*. Od roku 1842 osiada i mieszka stale w Weimar (Niemcy), które staje się ośrodkiem wykształcenia pianistycznego. 1861 przenosi się do Rzymu, bawiąc w Weimar tylko latem. W tym czasie przyjmuje święcenia i zostaje kanonikiem. Główne jego dzieła: 1) poematy symfoniczne (na wielką orkiestrę) *Ce qu'on entend sur la montagne*; *Tasso*; *Les Prèludes*; *Orpheus*; *Prometheus*; *Mazeppa*; *Hèroide funebre*; *Hungaria*; *Hamlet*; *Walka Hunnów*; *Ideały*; *Od kołyski do grobu*; *Dante*; *Faust* (w 3 częściach: *Faust*, *Gretchen*, *Mephistopheles*); mistrzowskie aranżamenty orkiestralne marszów Schuberta. 2) Dzieła fortepianowe: 2 koncerty (*Es dur*, *A dur*), *Danse macabre*, Fantazja na węgierskie melodje ludowe, 19 rapsodyj, rapsodja hiszpańska, koncert patetyczny, sonata *h-moll*, fantazja i fuga na nazwę BACH, warjacje na temat Bacha, 2 ballady, Berceuse, 2 Legendy, 2 elegje, *Consolations*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Annèes de pèlerinage*, wielka ilość parafraz na wyjątki operowe (Wagner, Meyerbeer, Verdi) i dzieła Mendelsohna i Schuberta; etjudy. 3) Dzieła wokalne: Msza uroczysta, Węgierska msza koronacyjna; dwie mszy organowe (*c-moll* i *a-moll*); 13, 18, 23 i 137 Psalm; Requiem; wiele drobniejszych śpiewów kościelnych; oratorja *Christus*, *Stanisław* (niedokończone), *Legenda o św. Elżbiecie*; kantaty: *Dzwony katedry w Strasburg*; *św. Cecylja*; *Do Artystów*. 4) Pisma: *Fr. Chopin*; *Cyganie i ich muzyka na Węgrzech*, *Nokturny Fielda* i wiele innych.

Litanje są to psalmodujące śpiewy błagalne. Najstarszą formą był śpiew *Kyrie elejson*, pierwotnie nieprzynależny do mszy. Litanje później wprowadzono szczególnie do procesyj dla usunięcia klęsk i nieszczęść, poczem uzyskały stałe miejsce w nabożeństwach w odpowiednich porach (Litanja do Wszystkich Świętych, Litanja Lauretańska, Litanja S. Nominis J. C.).

Liturgja jest to publiczna służba Boża, wykonana przez służebników Bożych i zawiera w sobie również muzykę, o ile ona jest przepisana.

Lituus instrument sygnałowy u starożytnych Rzymian (koniczna t. zn. rozszerzająca się rura z ustnikiem kociołkowym).

Lobe Jan Krysztof (1797 — 1881) jeden z najwybitniejszych pedagogów kompozycji.

Locatelli Piotr (1693 — 1764) wielki skrzypek, uczeń Corelli'ego, wzbogacił technikę skrzypiec, jakoteż rozbudował formę sonatową.

Loewe Karol (1796 — 1869) wyborny śpiewak, wykształcił formę ballady wokalnej na głos solowy z wtórem fortepianowym.

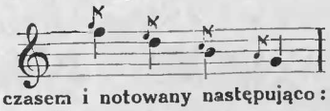
Logarytmy wprowadził dla poglądowego stwierdzenia różnicy wysokości tonów poraz pierwszy *Euler*, później *Drobisch*.

Logier (Lożje) Jan Bernard (1777 — 1846) kapelmistrz wojskowy w Anglji, wybitny pedagog fortepianowy i wynalazca aparatu do trzymania ręki (Chiroplast).

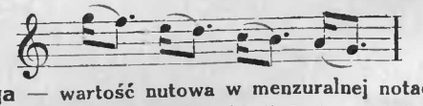
Logroscino (Logròszino) Mikołaj (1698 — 1765) główny twórca opery *buffo*. W jego dziełach poraz pierwszy pojawia się jako zakończenie aktu zespołowy utwór zwany *finale*.

Lokryjska tonacja, starsza nazwa u Greków, która później znika, na oznaczenie skali *A—d—a*.

Lombardyjski rytm nazywa się w starszej muzyce skrzypcowej (17—18 wiek) ulubiony ozdobnik pochodów gamowych:



wykonywany, a czasem i notowany następująco:



Longa — wartość nutowa w menzuralnej notacji.

Longitudinalne drgania (podłużne) są to drgania słupa powietrza w instrumentach dętych, niekiedy i strun o ile się je pociąga wzdłuż; przeciwieństwem są transwersalne drgania (poprzeczne) jedyne drgania strun w muzyce używane.

Lortzing Gustaw Albert (1801—1851) niemiecki kompozytor operowy, stworzył komedję muzyczną w dodatniem znaczeniu tego słowa, nie operetkę, tylko niejako niemiecką operę buffo.

Lotti Antonio (1667—1740) uczeń Legrenziego, pisze mając lat 16 pierwszą operę. Jest to wybitna artystyczna indywidualność, dobry przedstawiciel weneckiej szkoły zarówno na polu muzyki operowej jak i kościelnej.

Loure (lur) 1.) nazwa starego instrumentu kobzowego w Normandji, 2.) w switach 18 wieku taniec szeroki, podobny do sarabandy, w takcie trójdzielnym, z akcentem na początku taktu, charakterystyczny rytm $^3/_4$ ♪ ♩ | ♩

Lublin. Jan z Lublina, członek zakonu *Canonici regulares* w Kraśniku obok Lublina, pisał bardzo obszerną, według niego nazwaną, tabulaturę organową 1536 i 1548 z teoretycznemi wstępami. Jego tabulatura jest głośnym dokumentem historji muzyki polskiej w pierwszej połowie 16 wieku.

(C. d. n.)