Nr. 8. (47.) Sierpień 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.

Polskie Radjo a „ORKIESTRA“.

W zeszycie czerwcowym (Nr. 6/45) zadaliśmy naszym Szanownym Czytelnikom szereg pytań w związku z ankietą, która dąży do ustalenia wytycznych dla naszej współpracy z Polskiem Radjem nad doskonaleniem zespołów orkiestralnych. Obecnie powtarzamy tych dziewięć pytań:

1) Czy orkiestra Wasza ma odbiornik głośnikowy;
2) ilu orkiestrantów Waszego zespołu ma odbiornik (głośnikowy lub detektorowy);
3) jakiego rodzaju audycje uważacie za wskazane dla Was pod względem informacyjnym jakoteż instruktywnym;
4) jakie dzieła chcielibyście usłyszeć, gdyż uważacie je jako ważne lub dodatnie dla Waszego zespołu;
5) czy mają one być objaśniane i omawiane w pogadankach;
6) czy i jakie pogadanki uważacie za użyteczne;
7) czy należałoby wprowadzić audycje dwojakiego rodzaju: specjalne dla kapelmistrzów i specjalne dla orkiestrantów;
8) w jakich dniach tygodnia, o jakich godzinach i jak często powinny się odbywać te audycje;
9) jakie zespoły powinny brać udział, czy są takie, które mogą przygotować zgóry zapodane programy na czas, czy też przeplatać audycje wykonaniami z płyt.

Sprawa jest bardzo ważna i wymaga pośpiechu. Cały szereg odpowiedzi już wpłynął, ale ten materjał jeszcze nie jest wyczerpujący. Każdy kapelmistrz, każdy zespół powinien odpowiedzieć! Ostateczny termin: 15 września 1934.

Kplm. ERWIN STEIN (Wiedeń).

MUZYKA WSPÓŁCZESNA A PUBLICZNOŚĆ.

W czem tkwi właściwie przyczyna, że współczesna muzyka zraża sobie niektórych ludzi? Naogół w tem, że nie znajdują w niej czego szukają, gdy słyszą muzykę lub sami ją uprawiać pragną. Czyżby powód tego nie leżał w tem, że szukają niedostatecznie lub wcale nie szukają? Opór przeciw nowym zjawiskom, przeciw nowej sztuce, a głównie przeciw nowej muzyce jest objawem, którego powtarzanie się przez ciąg wieków możemy zauważyć. To, za czem współcześni daremnie szukają, znajdują często późniejsze generacje. Zdaje się jakoby rządziła w tem pewna prawidłowość, że zapoznaje się każdorazowo rzeczowość nowej muzyki, uznając ją za niedorzeczną. W każdym razie mamy tu do czynienia z przyczynami głęboko tkwiącemi. Spróbujmy je zgłębić.

Słyszymy poraz pierwszy nowy utwór muzyczny. Burza tonów przelatuje nad nami; nie możemy niczego rozróżnić, niczego uchwycić; całość wydaje się nam czemś bezkształtnem! Przedtem odegrano symfonję Beethovena. Jakżeż wszystko było jasne i zrozumiałe; melodja, harmonja, rytm zlane w formę rozsądną. Tu natomiast zupełny chaos! A ponadto te przeraźliwe, brzydkie dźwięki, które

drażnią i obrażają ucho, te dyssonanse! Przecież to żadna muzyka! Ponad wszelką wątpliwość kompozytor nie miał żadnego pomysłu. By ukryć swoją niemoc, próbuje on niezrozumiałą nadętością omamić publiczność. *Nie zrozumiałem niczego.* — Nadarza się sposobność ten utwór częściej słyszeć, a może nawet przegrać go na fortepianie i oto: rozjaśnia się. Stopniowo rozróżniamy melodje, rytmy, i wkońcu znajdujemy, że jest to kompozycja piękna i dźwięczna. Jak wielu z nas przeżyło już coś podobnego? Lecz jak to się dzieje, że dziś coś jest piękne, co wczoraj jeszcze było brzydkie?

Wysiłek, jakiego wymaga od słuchacza zrozumienie nowej muzyki jest zbyt wielki, by można go natychmiast pokonać. Zanadto różnorodne, nigdy niezaznane wrażenia przesuwają się w niepowstrzymanym pędzie, zanim zdoła je uchwycić. Melodja: tej nie słyszymy, gdyż nie poznajemy związku między tonami, które ją tworzą; rytm: układ, który on nadaje muzyce, wydaje się nam zamglonym grymasem; a akordy: ucho nie umie jeszcze zasymilować niezwykłych współbrzmień, odczuwa je jako sprzeczność, jako dyssonans t. j. rozdźwięk. Że dzieło nowe pozostawia w naszym umyśle niezupełny, zawiły i fałszywy obraz, jest winą naszego niedostatecznego spostrzegania. Nie możemy podążyć za przelotną muzyką; zanim jeszcze dobrze uchwyciliśmy chwilowy dźwięk, już minął.

Otóż właśnie to: ponieważ nowa muzyka jest nową, dlatego zrozumienie jej sprawia trudności. Wrażenia, których nigdy przedtem nie zaznaliśmy, apercepujemy tylko powoli, zbyt powoli w stosunku do zdarzeń muzycznych, które słyszymy. Stare wrażenia natomiast dlatego szybciej przyjmujemy, ponieważ czynność spostrzegawcza jest przytem bardziej prosta: pomaga nam wspomnienie. Również nowy utwór tem łatwiej da się zrozumieć, im więcej zawiera on znanych składników. Nawiązują zaś melodje, harmonje, a nawet tylko rytm do czegoś, co wyraźnie przypomina tradycję, wówczas staje się zrozumienie znacznie łatwiejsze.

Nieznane znów przyswajamy sobie i czynimy zeń coś znajomego przez częste powtarzanie, a więc przez doświadczenie. I to jest właśnie jedną z ważniejszych przyczyn, dlaczego starsi kompozytorowie w dziełach swych często używali powtórzeń. Powtarzano temat, melodję, całe okresy, by ułatwić zapamiętanie i temsamem zrozumienie związku. Dziś kompozytorowie wymagają więcej od swoich słuchaczów. Rzadkie stały się powtarzania. Melodja naprzykład — by tylko przytoczyć często zdarzający się dziś wypadek — zjawia się przy drugiem jej wystąpieniu zmieniona, w istotnie odmiennym kształcie. Kto jej za pierwszym razem nie rozumiał, jakżeż miałby zrozumieć warjację? Nie pozostaje nic innego temu, który chce poznać tę muzykę, jak zająć się nią samemu intenzywnie; musi ją częściej słyszeć, nietylko jeden raz, a wedle możności w domu przegrywać na fortepianie i studjować.

Jest ubolewania godne, że pierwsze odstraszające wrażenie, które pozostawia po sobie nowy utwór muzyczny, zabiera większości słuchaczów chęć do bliższego zapoznania się z danem dziełem. Dalej się trudzić tem, co uznali już raz za bezrozumne, wydaje się im nieużytecznem i ponadto niewiarygodnem, by trud ten się opłacił, ponieważ dzieła największych mistrzów są im dostępne bez wszelkiego wysiłku. Zapominają oni, że tych również nie uznawano, gdy ich jeszcze nie znano.

Zapewne, nowe dzieło samo przez się nie jest jeszcze wartościowe. Lecz łatwiejszą jest rzeczą coś starego powtarzać, niż znaleść coś nowego. Masa skłonną jest uważać twórcę czegoś nowego za szarlatana, ba nawet za zbrodniarza. Jest on wichrzycielem pokoju, wprowadza w nieład zwyczajny bieg myśli. Dlaczego on to czyni? Czyż nie mógł inaczej? Właśnie dlatego, bo nie zdołał nic gorszego zdziałać. Artysta tworzy, gdyż chce wyrazić siebie, swe uczucia i myśli. Jeżeli zaś te są niezwykłe, wówczas wyraz będzie niezwykły i nowy. Ma on wprawdzie temsamem tę pewność, że w pierwszym rzędzie spotyka się z niepowodzeniem. Łatwiejszą byłaby dlań droga komponowania utartym sposobem. Nietylko łatwiej uzyskałby uznanie, lecz zarazem łatwiejszem byłoby dlań komponowanie. Bo wcale tak trudnem nie jest — jak zwykle sądzą ludzie: — pisać na starą modłę efektowne utwory. Ci kompozytorowie, którzy potrafią się przezwyciężyć i tak tworzyć, cieszą się powodzeniem u publiczności. Nie jest to nieuczciwe, gdyż wyrażają oni własne uczucia. Tylko różnią się one niewiele od uczuć masy; dlatego ci umieją wyrazić się potocznie, a masa ich rozumie. Kto rzeczywiście coś nowego tworzy, pragnie coś nowego wyrazić, ma coś nowego do powiedzenia. Mylnem jest, że głupcy dają się wziąć na kawał; niektórzy podejrzewają o tę chęć szarlatanów. Właśnie głupcy życzą sobie usłyszeć poraz tysięczny pierwszy, co już tysiąc razy słyszeli. Może wówczas wreszcie zrozumieją.

Poznaliśmy w czem tkwi przyczyna, że nowa muzyka napotyka od dawien dawna na opór słuchaczy; leży ona w formie i treści, dźwięku i wyrazie, które są odmienne od tradycyjnych. Nie wolno zamilczeć, że do tego dołącza się jeszcze jedna ważna okoliczność: nietylko publiczność, lecz i wykonawcy stoją przed zupełnie nowem zadaniem. Styl dzieła jest im obcy; nie wiedzą dobrze jak je oddać; także pod względem technicznym piętrzą się niebywałe trudności intonacyjne, rytmiczne, a nawet palcowe. Czas na przygotowanie do koncertu jest zwykle zbyt krótki, by zaznajomić się dostatecznie z tem wszystkiem. Wynik jest ten, że wykonuje się poraz pierwszy niedostatecznie przeważnie takie dzieła, które właśnie wymagają szczególnie starannego i jasnego oddania. Drobnostki zabijają rzecz główną, wtór głośno grany niszczy melodję, tempa są fałszywe; jednem słowem gra się co innego niż to, co kompozytor miał na myśli. Jas[illegible] rolę o-że publiczność w takim wypadku nie odno[illegible] otyczką

wiedniego wrażenia, a winę przypisuje dziełu, a nie wykonawcom. Jeżeli przypadkiem usłyszy ona ten sam utwór kiedyindziej w starannem wykonaniu, wtenczas zdziwi się, że wydawał się on kiedyś tak chaotycznym.

Nigdy jeszcze przedtem nie było tak wielkiego przeciwieństwa między tem, co publiczność chętnie słyszeć pragnie, a tem co kompozytorowie tworzą. Sprzeczność ta da się tylko stopniowo usunąć. Tak też dopiero z biegiem czasu rozstrzygnie się, które z modernistycznych dzieł muzycznych dołączy się do arcydzieł przeszłości po wykazaniu stałej wartości. Współcześni niezdolni są o tem rozstrzygnąć. Jednodniowe powodzenie lub niepowodzenie nie decyduje jeszcze o prawdziwej jakości dzieła. O rywalach Beethovena — Eberlu i Hummlu — którzy swego czasu cieszyli się większem i ogólniejszem powodzeniem aniżeli ten pierwszy, wiemy dzisiaj zaledwie jak się nazywają. Żar licznych reprodukcyj odczyszcza dzieło, zanim duch jego objawia się masie.

Dwadzieścia ostatnich lat były obfite w muzyczne zdarzenia. Odbył się w tym czasie rozkwit sztuki Brucknera, Straussa, Mahlera, Regera. Na jak silny opór napotykały dzieła ich, niechaj przypomną sobie ci, którzy wówczas w entuzjaźmie swej młodości walczyli o uznanie dla tych mistrzów, a dzisiaj w zaskorupieniu swem sprzeciwiają się dziełom młodego pokolenia. Czy sądzi ktoś poważnie, że dziś właśnie nastał ostatni dzień dla muzyki? Dziś, gdy żyje i działa Schönberg, gdy muzyka Strawińskiego porusza umysły, nie mówiąc już o tych wielu, którzy walczą u ich boku. Przyznać należy, że miłośnik muzyki, który chce zadość uczynić współczesnej twórczości, ciężkie ma zadanie, biorąc pod uwagę mnóstwo nowych dzieł, różność ich stylów i nierównomierność wartości tychże. Trudności te piętrzą się w obliczu sporu zapatrywań pro i contra, jakoteż wprowadzających w błąd haseł impresjonizmu i ekspresjonizmu, romantyzmu i neoklasycyzmu, atonalności i polytonalności i t. d. Dlatego niechaj się zrzeknie wydawania sądów i zajmowania stałego punktu widzenia. Nie to jest celem muzyki. Niechaj się zadowoli odbieraniem wrażeń; gdy nie może nadążyć i nie rozumie jej, wówczas tkwi wina prawdopodobnie w nim samym.

Dyr. JULJUSZ ADAMSKI (Stryj).

WRAŻENIE SŁUCHOWE — SŁUCH — MUZYKALNOŚĆ.

(Dokończenie).

9) Ernest Kunwald przyjmuje jeszcze tzw. słuch partyturowy, niezbędny dla kapelmistrza, gdy słuch harmoniczny okazuje się niewystarczającym a mianowicie, gdy partytura zawikłaną budową, formą niezrozumiałą, obcemi harmonjami, składem orkiestralnym nastręcza trudności i wymaga specjalnych studjów dla zorjentowania się w labiryncie linij politonalnych. Nie czyta on partytury przy fortepianie, aby nie sugerować sobie jednej barwy dźwiękowej, lecz bez instrumentu starając się sobie „den Klang des Ensembles so vorzustellen, wie der Komponist sich ihn gedacht hat, um dann die vom Orchester gespielten Klänge mit den von mir vorgestellten und als richtig erkannten zu vergleichen und erstere nach letzteren zu gestalten....".*) A zatem uzmysławia sobie brzmienie zespołu według intencji kompozytora a następnie przez porównanie realizuje je w orkiestrze. Przy tego rodzaju słuchu brak bodźców ze świata zewnętrznego, żaden instrument nie wydaje tonów a przecież kapelmistrz słyszy melodje i harmonje i barwy instrumentów. Tu proces odbywa się w przeciwnym kierunku, nie od zewnątrz, ze świata realnego, lecz z wewnątrz, z kory mózgowej bierze swój początek. Wyobrażenia różnych elementów akustycznych (melodji, harmonji, barw instrumentalnych) wracają do wewnętrznego ucha, pobudzają zmysł rytmu do ruchu i struny w przyrządzie Cortiego do brzmienia. W ten sposób jedynie da się wytłumaczyć kwestja, jak mógł Beethoven, nie słysząc żadnego instrumentu, w okresie głuchoty zupełnej lat ostatnich, tworzyć genjalne dzieła sztuki muzycznej. Słyszał je słuchem wewnętrznym, partyturowym. Zdaniem Furtwänglera jest słuch partyturowy, obok harmonicznego i instrumentalnego jedynie miarodajny dla kapelmistrza, lecz spotkać go można wyjątkowo u wytrawnych rutynowanych kapelmistrzów.

10) Dr. Bukofzer uznaje obok słuchu akustycznego czyli matematycznego, opartego na zasadach nauki akustyki, określonego liczbowo (wysokości tonów, oddalenia tonów, harmonje, tempo, rytm) jeszcze słuch emocjonalny, intuicyjny może, wewnętrzny, nazwany przez niego słuchem serca: Herzens-Gehör. Oba te słuchy stoją do siebie w stosunku odwrotnie proporcjonalnym. A zatem im silniej zaznacza się u muzyka impulsywność, temperament, indywidualność a więc czynnik emocjonalny, tem słabiej manifestuje się słuch akustyczny, słuch chłodnej objektywnej gry. Każdy z nich jest jednostronny, ma braki obok walorów. Jedynie u wybitnych muzyków spotykamy oba rodzaje słuchu, subjektywnego i objektywnego, równomiernie rozwinięte, zespolone w całość.

Ideałem nieosiągalnym byłoby, gdyby słuchacz koncertowy dysponował w równej mierze wszystkiemi rodzajami słuchu muzycznego, zwracałby równocześnie uwagę na wszystkie elementy utworu muzycznego. Oczywiście tego rodzaju słuchanie wyczerpywałoby zbytnio słuchacza, byłoby przeładowane

*) Brzmienie zespołu tak sobie przedstawić, jak go kom- pomyślał, później zaś porównać dźwięk grającej przedstawionym i uważanym za słuszny i pierwszy w myśl ostatniego.

nadmiernie treścią jakościowo i ilościowo. Na szczęście takich słuchaczy świat dotąd nie wydał!

Najpospolitszym jest słuch melodyczny, do niego przyłącza się rytmiczny, dynamiczny ogólnej natury, rzadziej harmoniczny.

Zależnie od właściwości naszego słuchu słyszymy za pierwszym razem tylko ten czynnik charakterystyczny dla naszego słuchu. Dopiero przez powtarzanie wielokrotne tego samego utworu muzycznego wzbogacamy naszą treść wewnętrzną, poznajemy utwór dokładniej, czynimy nowe odkrycia o ile mamy za sobą doświadczenie, o ile umiemy słuchając słyszeć, o ile jesteśmy muzykalni lub umuzykalnieni.

Zachodzi pytanie: Co stanowi kryterjum w ocenie naszego słuchu? Subjektywnie biorąc: nasze wewnętrzne przekonanie, nasza świadomość, że słyszę melodję, odczuwam rytm, tempo, rozróżniam związki harmoniczne, barwy instrumentalne i t. p. Objektywnie biorąc: zdolność odtworzenia, oparta na pamięci muzycznej, łatwość reprodukcji słyszanego utworu muzycznego, np. słyszałem w sali teatralnej melodję śpiewaną i potrafię z pamięci odtworzyć w domu na skrzypcach rysunek jej, a nawet napisać melodycznie, harmonicznie, rytmicznie i t. d. Nazwiemy taką jednostkę muzykalną, która posiada wrodzony słuch muzyczny i pamięć muzyczną, utrwalającą łatwo w psychice posłyszany utwór muzyczny. Muzykalność może być indywidualna, zbiorowa jako dyspozycja psychiczna odziedziczona po rodzicach, np. muzykalność w rodzinie Bachów, może być wreszcie rasową właściwością psychiki narodowej. Może być jedno lub wielostronna i w tym wypadku możliwe są najróżnorodniejsze kombinacje. Niezwykłą kombinacją byłaby muzykalność obejmująca subtelność odczucia muzycznego, wrażliwość na melodję, czułość na związki harmoniczne, a brak np. poczucia rytmu normalnego, lub barw instrumentalnych. Prawdziwa zdolność muzyczna, wybitny talent muzyczny będzie zawsze wielokierunkowy.

Muzykalność jest jedną z cech społecznych jak wojowniczość, gospodarczość, przedsiębiorczość, zdolność organizacyjna i t. p. Ma ona swoją linję rozwojową w dziejach kultury ludzkiej, ma swoje przyczyny, właściwości u różnych narodów, stopnie rozwoju i warunki rozwoju. Socjologja muzyki, będąca w początkach dopiero jako odrębna dyscyplina społeczna, niewątpliwie w najbliższej przyszłości wykryje związki zachodzące między muzykalnością a właściwościami rasowemi, ustrojem społecznym i politycznym, położeniem geograficznem, stosunkami klimatycznemi, temperamentem danego narodu. Narazie możemy jedynie skonstatować, że istnieją różnice w rozwoju i stanie muzykalności poszczególnych narodów, że jedne wykazują większą wrażliwość na formy muzyczne, inne na treść, jedne wykazują siłę twórczości, melodyjność, inne, mało produktywne, łatwo odtwarzają i przetwarzają zdobycze innych narodów, jedne wyróżniają się wybitnym zmysłem rytmiki, inne liryzmem, smętkiem nieukojonym, u jednych występuje konstruktywność, u innych silnie rozwinięty zmysł dla barw orkiestralnych. Wystarczy wspomnieć niemuzykalność Amerykanów, melodykę Słowian, najsilniej reprezentowaną w muzyce rosyjskiej, zdolność reprodukcji u Żydów, architektonikę muzyczną u Niemców i t. p.

Muzykalność wyraża się odmiennie w odniesieniu do wieku i płci. Dzieci pociąga w pierwszej linji rytm, potem melodja, a później dopiero harmoniczne związki. Typowa muzykalność kobieca różni się zasadniczo od męskiej szeregiem właściwości, mających swe źródło w odmiennych cechach psychicznych obu płci. Muzykalność męska przebija się w aktywiźmie, zdolności twórczej, w silnem poczuciu rytmicznem, w niezrównanej łatwości do gry zespołowej, orkiestralnej, w sile woli, w pociągu do konstruktywności, rozwiązywania trudności kontrapunktycznych, opanowania formy, interpretacji muzycznej, refleksyjności, krytycyzmu, do przeżyć estetycznych. Muzykalność kobieca dominuje w liryźmie, melodyce, śpiewie solowym, w zdolności odczuwania, odtwarzania, w powiewnym tańcu. Jej muzyka jest muzyką serca, nie rozumu i woli, jest nawskróś emocjonalna, wzrusza i obezwładnia. Wybitnych kompozytorek, dyrygentek zespołów chóralnych ani orkiestr symfonicznych dotychczas dzieje historji muzyki nie wykazały, natomiast kobieta jako śpiewaczka estradowa, operetkowa i operowa często laury uznania zbierała.

Obok muzykalności jako cechy dziedzicznej spotykamy muzykalność nabytą w drodze u m u z y k a l n i e n i a. Jest ono ważniejsze niż nauczanie muzyki jako specjalnego przedmiotu, albowiem pierwsze ma na oku cele ogólnoludzkie, zmierza do rozbudzenia zamiłowania sztuki muzycznej, szerzenia kultury muzycznej, podczas kiedy drugie dąży do prawidłowego opanowania instrumentu, do pogłębienia techniki instrumentalnej, wyrobienia fachowców — pierwszemu przyświecają cele idealne, społeczno - kulturalne, drugiemu cele praktyczne. Umuzykalnienie szerokich mas społecznych okazuje się postulatem ze względu na wartości wychowawcze społeczno - państwowe muzyki jak też z konieczności zrozumienia nowych prądów muzyki nowoczesnej, która siedmiomilowemi butami odbiegła od tradycyjnej sztuki, zmieniając dotychczasowe formy, zasady harmonji, budowę i wprowadzając nowe czynniki do muzyki.

Wartości kultury muzycznej nie da się zaprzeczyć, jeśli uwzględnimy rolę, jaką w różnych okresach dziejowych ta sztuka odgrywała. W starożytnym świecie, a zwłaszcza w Grecji była muzyka podstawą programu wychowawczego, uczyła karności, podporządkowania się obowiązującym przepisom, wyrabiała zmysł solidarności i braterstwa, sumienności i ścisłości w spełnianiu obowiązków, budziła poczucie estetyczne (w kultach religijnych), łagodziła szorstkość obyczajów, w innych wypadkach pieśń bojowa (pean) parła do czynu, zapalała serca, wiodła do triumfu. Z dziejów naszych wiemy jaką rolę odegrała pieśń „Bogurodzica" przed każdą potyczką

z nieprzyjacielem, jak mazurek Dąbrowskiego jednoczył na obcej ziemi rodaków i budził nadzieje wyzwolenia kraju z pod rządów zaborców, jak Warszawianka podtrzymywała powstańców na duchu, jak Rota Konopnickiej hartowała ducha i broniła uciśnionych przed zakusami zakonu Krzyżackiego, jak pieśni legjonowe zagrzewały szare oddziały do wytrwałości i ofiarnych czynów. To samo dotyczy Marsyljanki z czasów francuskiej rewolucji, pieśni związkowej wszechniemców „Die Wacht am Rhein", „Czerwonego sztandaru" jako pieśni proletarjatu, i wszelkich hymnów państwowych, narodowych i związkowych. Tkwi w nich sugestywna siła, która fascynuje uczestników i porywa do działania na życie i śmierć... Obok wychowawczych momentów nakazuje wzgląd na postęp w nowoczesnej muzyce umuzykalnienie całego społeczeństwa. Tradycyjne zacofanie i zaniedbanie szerokich mas społecznych w kierunku umuzykalnienia, powiększa w obecnych czasach coraz bardziej przepaść między twórcą nowoczesnym, a publicznością i nic dziwnego, że dziś sale koncertowe świecą pustkami, bo wszędzie daje się odczuć brak wychowanego, umuzykalnionego audytorjum.

Wprawdzie z chwilą spopularyzowania radjofonji nastąpił przewrót w sztuce muzycznej o tyle, że muzyka, nawet najdoskonalsza, przestała być dziedziną przeznaczoną dla wybrańców losu, stała się dostępną dla całego świata, dla wszystkich warstw społecznych. A jednak nadzieje, pokładane w tym epokowym wynalazku, zawiodły i w rezultacie nie przyniosły tego upragnionego umuzykalnienia ludzkości. Rozgłośnie radjowe pracują codziennie wysyłając na falach eteru masowo produkcje muzyczne, popularyzują utwory znane do niedawna wyłącznie mieszkańcom większych środowisk ludzkich, jednakże audycje zaspokajają tylko ciekawość słuchaczy, przynoszą pozorne zaznajomienie się z literaturą muzyczną, nie dając pożądanego umuzykalnienia. Są to przedewszystkiem namiastki, podawane z drugiej ręki, w formie spaczonej najczęściej z powodu złych odbiorników i nie liczą się bynajmniej z poziomem słuchaczy. Programy audycyj radjowych, utrzymane na pewnym poziomie artystycznym, chociażby nawet obejmowały tzw. koncerty popularne dla szerokich warstw, wymagają pewnego przygotowania, przemawiają do umuzykalnionych już po części, do audytorjum, mającego za sobą pewną kulturę muzyczną, nie są planową robotą od podstaw i dlatego mijają się z celem, o ile chodzi o umuzykalnienie mas.

Jeszcze w r. 1929, kiedy Komisje Ministerjalne debatowały nad przyszłością wychowania muzycznego w Polsce, ówczesny delegat ministerjalny, Janusz Miketta, podając ramy ustroju szkolnictwa muzycznego, akcentował silnie konieczność umuzykalnienia całego społeczeństwa i nazwał je: „alfą i omegą wszelkiego kształcenia muzycznego" i, zdaniem jego, „przez umuzykalnienie musi przejść każdy talent, meloman, słuchacz koncertowych sal, mecenas i dobroczyńca sztuki muzycznej" — słowem przeciętny obywatel Państwa. Nim ten ustrój szkolny wejdzie w życie, musi społeczeństwo samo bronić się przeciw tej ignorancji w sprawach muzycznych, musi się samorzutnie umuzykalnić.

Umuzykalnienie jest to rozbudzenie zamiłowania do sztuki muzycznej, jest to zrozumienie muzyki jako sztuki pięknej, jest to nauka o pięknie w muzyce, jest to przeżywanie i odczuwanie muzyki przez rozwijanie słuchowe i umysłowe. Trudniejsza sprawa z starszem pokoleniem, z natury konserwatywnem, które niestety nie wyrówna luk zaniedbania, wiekami spowodowanych, ale o umuzykalnieniu młodej generacji można realnie i bez uprzedzeń mówić. I najnowsze programy ogólnokształcące mają umuzykalnienie młodzieży na oku i wprowadzają obok systematycznej nauki śpiewu i muzyki również raz w miesiącu audycje muzyczne jako postulat. W praktyce jednak spotykamy się z niezrozumieniem intencyj Ministerstwa i umuzykalnienie pozostawia wiele do życzenia. W szkołach lekceważy się solfeż, ogólne wiadomości zasad i historji, stylów, epok muzyki, nie dba się o rozwój uczuć estetycznych, o pewną kulturę muzyczną — natomiast mechanizuje się z klasami szereg pieśni na pokaz dla przełożonych jako popisowe produkcje lub materjał programowy na obchody narodowe, państwowe lub jubileusze.

Drogę do umuzykalnienia wskazuje prof. Burkath w swoim artykule p. t. „Podstawy kultury muzycznej" temi słowy: „... Jednym ze środków, służących do pobudzenia szerokich sfer młodzieży do umuzykalnienia... są to audycje specjalne, organizowane systematycznie i planowo, obrazujące bodaj pobieżnie... rozwój sztuki muzycznej w Europie ze szczególnem uwzględnieniem kraju ojczystego. Audycje te uważałbym za danie impulsu do poznania muzyki raczej, niż za wykład ilustrowany... Audycje nie powinny nużyć, dając za wiele materjału naraz, raczej powinny być częstsze. Tematy obrane winny tworzyć w sumie pewną zamkniętą w sobie całość, a mieć... na celu oświetlenie słowem i muzyką danego okresu — jak najbardziej kompletne. Wówczas z jednej strony uzupełnimy te braki, jakie z konieczności musiała wytworzyć nauka szkolna, z drugiej strony nauczymy młodzież naszą słuchania i rozumienia utworów muzycznych od najprostszych form tanecznych do formy sonatowej. Nie treść jednak, nie daty... pozostaną w pamięci, natomiast... wrażenie, skojarzone z tłem muzycznem, w jakiem odbywały się audycje. Zostanie nadewszystko własny pogląd młodocianych słuchaczy na znaczenie muzyki jako czynnika kulturalnego, na różnorodność jej form, na piękną wreszcie i wartościową kartę w historji, polskiemi głoskami muzycznemi zapisanej. W ten sposób systematycznie podjęta praca zbliża nas do upragnionego umuzykalnienia i społeczeństwo nauczy się słuchać muzyki i w sali koncertowej, słysząc rzeczy, może po części już znane, potrafi się wżyć w produkcje, wyczuje piękno z nich płynące, oceni objektywnie sam utwór jak też sposób interpretacji przez wykonawców, nie oglądając się na ocenę zawodowych recenzentów, obejmie myślowo architek-

tonikę dzieła muzycznego, odróżni artyzm prawdziwy od banalności, poważną strawę duchową od płytkiej, bezwartościowej. Wtedy zapewne i audycje radjowe mimo swoich programów przygodnych, przemawiając do audytorjum muzycznie przygotowanego, spełniłyby swoją kulturalną misję, bo będą taniem, łatwo dostępnem informacyjnem źródłem dla szerokich warstw społecznych o postępie i rozwoju sztuki muzycznej, będą czynnikiem popularyzowania muzyki w jej wszystkich dziedzinach, będą środkiem nawiązania kontaktu między ludzkością a stale rozwijającą się muzyką, między twórcą a słuchaczem koncertowym. Podniesie się wówczas kult pieśni gminnej, znajomość i umiłowanie kultury muzycznej rodzimej obok szacunku dla muzyki obcej, wzmoże się pęd do tworzenia związków śpiewaczych i zespołów orkiestralnych jako konsekwencje umuzykalnienia. Jest to jednak narazie muzyka przyszłości.

ELLA CZAJKOWSKA (Florencja).

NIEŚWIADOMY PLAGJAT.

Wkrótce mija 100 lat od śmierci Belliniego. Włochy obchodzą rocznicę uroczyście. Podaję anegdotę biograficznie bardzo ciekawą i piękną, a oświetlającą wiele interesujących problemów.

Gaetano Donizetti i Vincenzo Bellini byli równocześnie najzaciętszymi rywalami i najlepszymi przyjaciółmi. Ponieważ ich opery wystawiano w tych samych stadżjonach, więc starali się wzajemnie prześcigać w pracy, przewyższać jeden drugiego; a jednak uznawali bez zawiści wzajemne zalety.

Kiedy Bellini uczęszczał w Neapolu do Konserwatorjum nazwał on dzień, w którym poznał Donizettiego, sławnego już wówczas i o sześć lat starszego — dniem świątecznym. Opery Donizettiego i rycerskość jego charakteru stały się dlań wzorem.

Próbna opera, którą Bellini wystawił po ukończeniu nauki znalazła duże uznanie Donizetti'ego; słowa Donizetti'ego przepowiadające młodszemu koledze sławę i zaszczyty były tak wzruszające i serdeczne, że młody Bellini z trudem powstrzymał się od ucałowania rąk, które go błogosławiły. Nic nie peszyło Bellini'ego bardziej, jak fakt, że miał dostarczyć dzieła dla tej samej publiczności, dla której pisał Donizetti, podówczas uważany w całych Włoszech za boskiego mistrza. *Bardzo, bardzo piękną jest pierwsza opera Bellini'ego* oświadczył bezinteresowny Donizetti, *tak piękną, że moja następna opera to odczuje.*

Do pierwszego ostrego wyścigu stanęli obaj mistrze, gdy zostali równocześnie zaproszeni przez medjolańskich mecenasów sztuki, by napisali po jednej operze dla teatru *Carcano.* Otrzymali w tym celu libretto świetnego pisarza Felice *Romani.* Obaj udali się jednocześnie nad jezioro *Como:* Bellini jako gość rodziny Turina do willi Passalacqua; Donizetti zaś był gościem w pałacu sławnej śpiewaczki Giuditty Pasta. Podobnie jak Gustaw Mahler skomponował w swoim domku nad jeziorem Atter cztery symfonje i wyraził się wobec pewnego zaprzyjaźnionego kapelmistrza, że skomponował już całą okolicę, tak samo komponowali Donizetti i Bellini nastrojowy krajobraz nad jeziorem Como. I jeszcze dziś wydaje się nam czar tych stron niejako odbiciem tych melodyj, rozpływających się w tercjach i sekstach. Podczas gdy bajecznie łatwo tworzący Donizetti jednym rzutem skomponował tu operę *Anna Bolena* i już w miesiąc po otrzymaniu libretta nietylko wykończył partyturę, lecz nawet rozdał partje między śpiewaków, to o wiele powolniej pracujący Bellini czynił wyrzuty libreciście, iż pobudził Donizetti'ego do *niezrównanie wspaniałej, cudownej kompozycji,* dając mu nadzwyczaj silne, namiętne a zarazem subtelne libretto. Niszczył ciągle własne pomysły, wymusił wkońcu nowe libretto i z wytężeniem wszelkich sił napisał operę *La Sonnambula* (Lunatyczka), która stała się jego pierwszem wielkiem arcydziełem, wskutek wielkiego wdzięku i słodyczy.

Olbrzymi sukces Bellini'ego nie zmienił wcale życzliwego i rzeczowego zachowania się Donizetti'ego. Gdy wkrótce potem wystawiono w *Scali* medjolańskiej drugie wielkie arcydzieło Bellini'ego *Norma,* a publiczność przyjęła je bardzo chłodno, Donizetti wystąpił przeciw publiczności. Zarzucał medjolańczykom, iż nie rozumieją dzieła, ponieważ wybiega poza swoją epokę. *Byłbym szczęśliwy, gdybym je był skomponował i chętnie dałbym podpis swój pod tę muzykę,* zawołał on. *Już uwertura i wielkie finale drugiego aktu zasługują na najwyższą sławę. Wy medjolańczycy wkrótce przyznacie jak przedwczesny i nieroztropny był wasz ujemny sąd.* Faktycznie *Norma* Bellini'ego, podobnie jak *Carmen* Bizeta i *Nietoperz* Jana Straussa należą do sławnych klęsk publiczności, a nie dzieł i autorów.

Otóż zdarzyło się, iż w r. 1833 Bellini otrzymał zamówienie na operę dla Wenecji, zaś Donizetti dla Florencji. Ponieważ kompozytorzy operowi w owych czasach swoje nowe opery dostosowywali dokładnie do zespołów śpiewaczych, które mieli właśnie do dyspozycji, musieli więc zawsze wykonywać zamówioną pracę w odpowiedniem mieście. Podczas gdy Donizetti komponował w Florencji operę *Parisina,* pisał Bellini w Wenecji operę *Beatrice di Tenda.* W ciągu tej pracy wpadł obu mistrzom ten sam pomysł. Bellini zrobił zeń kwintet, Donizetti ukształtował zaś wspaniałe *przekleństwo* jako zakończenie ostatniej sceny.

W krótki czas potem spotkali się obydwaj mistrze. Donizetti przemówił pierwszy: *Brawo mój kochany Bellini, brawo! Nie powiem, żeś mi ukradł mój temat, gdyż wiem, że nie jesteś zdolny do kradzieży. Cieszę się, że moja melodja doznała szczęścia*

i wolno jej było służyć tobie jako temat do wspaniałego kwintetu.

Bellini wysłuchał spokojnie poważanego przyjaciela i odpowiedział: *Mój kochany Donizetti, nic o tem nie wiem jakobym miał tę wzruszającą melodję od ciebie. Ale gdyby nawet sprawa się tak miała, to powinieneś mi być wdzięcznym, gdyż ja ją — skromność na bok — dobrze zużyłem i uchwyciłem jej właściwe znaczenie. Jednak jasno muszę powiedzieć, wierzę iż ktoś większy od nas dał nam obu tę piękną melodję. Nie wiem tylko ktoby to mógł być.*

Ja również nie — odrzekł śmiejąc się Donizetti.

W kilka miesięcy później odwiedził Donizetti magazyn nut i jak zwykle przerzucał i oglądał leżące tam nuty. Wzrok jego padł na piękny utwór fortepianowy Webera, który uzyskał wielką popularność p. t. *Webera ostatnia myśl.* Donizetti oglądnął go dokładniej, zaśmiał się głośno, wziął kartkę i napisał do Bellini'ego w Paryżu: *Czy wiesz kochany Bellini, iż znalazłem twórcę naszego wspólnego tematu? Nazywa się Karol Maria Weber.*

Ta czarująca anegdota jest pod wieloma względami pouczająca. Wykazuje bowiem w jaki sposób wspomnienia czepiają się nieświadomości, oświetla tajemniczy proces artystycznej twórczości i potwierdza, że genjalne pomysły nie znają narodowych granic. Karol Maria Weber, twórca *Wolnego Strzelca* uchodzi za najbardziej niemieckiego muzyka i nie był nigdy we Włoszech; Bellini i Donizetti nie rozumieli żadnego niemieckiego słowa. Weber od sześciu lat już nie żył, gdy jego *ostatnia myśl* zjawiła się jako nowy genjalny pomysł w dwóch włoskich operach. Bellini — gruźlik jak i Weber — umarł dwa lata później, osiągnąwszy ledwie 34 rok życia; Donizetti przeżył swego przyjaciela i w 49 roku życia zmarł na paraliż.

To, że obydwaj włoscy mistrze i z nimi cała publiczność włoska mogli uważać jako swoją własną, prawdziwie włoską, melodję stworzoną przez mistrza niemieckiego dowodzi, że muzyka, jak każda sztuka wysokiego gatunku, jest nadpaństwowa i międzynarodowa.

Dr. PIOTR GROMSKI (Warszawa).

CZY BARWY SĄ SŁYSZALNE?

W bardzo pięknie i ciekawie napisanej książce Feliksa Zimmermana *Beethoven* i *Klinger*, autor stwierdza wspólność źródła wszystkich artystycznych wyczynów i wykazuje na przekonywujących przykładach pokrewieństwo artystycznych bodźców. Autor wspomina, iż poetycka twórczość Schillera często wychodziła z nastrojów muzycznych, iż natomiast Mozart niekiedy prosił, by mu podczas komponowania opowiadano bajki. Otto *Ludwig* przyznaje sam, iż jego *dramatyczny* proces twórczy powstawał z wyobrażeń *muzycznych*, które przeistaczały się wpierw w *barwę* i wkońcu stawały się *plastycznemi* postaciami. Mamy tu przymiotniki z czterech dziedzin sztuki. Wiersze Goethego świeciły temuż Ludwigowi sytym karmazynem, a u Szekspira każda scena mieniła mu się winną barwą. Malarz Anzelm *Feuerbach* opowiada, iż na widok fresków Correggia w Parmie zdawało mu się, że widzi muzykę oczyma, miast słyszeć uszyma; *dźwięczność kolorytu* — powiada — otuliła mu zmysły. Hans *Bülow* powiadał niekiedy do orkiestry, by pewne miejsca grała *więcej czerwono* lub inne *więcej zielono.* Oto przykłady na t. zw. wikarjat zmysłów; jest to zdolność zamiany lub zrównania wrażeń jednego zmysłu z wrażeniami innego zmysłu. Stąd wywodzi się również zwyczaj mowy, która do muzyki wprowadza terminy jak: barwa dźwiękowa, koloryt instrumentalny, cieniowanie, odcień, mieszanina barw i t. p.

Fizjologja i psychologja często obserwują fenomen *słyszenia barw:* jest faktem, iż u niektórych osób powstają *wrażenia słuchowe* wskutek *wrażeń barw.* Kompozytor Joachim *Raff* odczuwał niektóre połączenia akordów i instrumentów w rozmaitych barwach; dla niego np. flet był lazurowo niebieski, obój żółty, róg zielony, trąba szkarłatno czerwona, mały flet ciemno szary. W uchu St. *Przybyszewskiego* pieśń brzmi *ciemnoszaro,* nakrapiana *jasno niebieskiemi* światełkami. E. T. A. *Hoffman,* który w swem podwójnem powołaniu jako muzyk i poeta jest pięknym przykładem zjawiska na pograniczu sztuk, stwierdził u siebie zgodność wrażeń barw i zapachów z wrażeniami słuchowemi. Z zapachu ciemno-czerwonych goździków słyszał jakby w oddali rozpływające się tony altowego klarnetu. W fantazji *Meyerbeera* przybierały niektóre akordy w muzyce Webera barwę purpury. Feliks *Weingartner,* słynny dziś dyrygent, pisze: *gdy słyszę w klasycznej symfonji trąbę, to mam wrażenie barwy, powiedzmy w tym wypadku czerwonej.*

Poprawność takich wydarzeń i wrażeń, które bezwątpienia nie są tylko zabawką fantazji, stwierdza ścisła nauka psychologji. Jeden z najważniejszych jej przedstawicieli duńczyk *Höffding* opowiada, iż pewien ciemny od urodzenia, któremu chciano przyswoić pojęcie o charakterze koloru czerwonego, zawołał: *to musi być jak ton trąby.*

Że w wyobraźni tego ciemnego, jakoteż w fantazji Raffa i Weingartnera trąba ma kolor czerwony, ma uzasadnienie w wartości nastroju i wyrazu jaką ma *barwa* purpury i szkarłatu, jakoteż w naszej zdolności kojarzenia idei. Nastrojowiec *Huysman* twierdzi w jednej swej powieści, iż sangwinicy upajają się błyszczącemi barwami, zwłaszcza *czynelowemi uderzeniami cynobru.* Słusznie powiada on *sangwinicy:* bo czerwone jest barwą krwi (po łacinie sanguis). Czerwone jest barwą krzyczącą, która wzburza uczucia jak uderzenia czynelu i krzyk fanfar. Oznacza ona potęgę i świadomość życia, trjumfującą uroczystość

i wystawną wspaniałość. Purpura jest barwą majestatu. Stąd rodzą się skojarzenia. Ponadto jednak fizjologiczny charakter tonów trąby odpowiada czerwonej barwie i stąd to samo działanie psychiczne. Jej fanfara jest symbolem majestatu i wzniosłości. Trąby wieszczą zbliżanie się purpurowego majestatu, wzywają do walki i wyśpiewują zwycięstwo. Szumne fanfary wzmacniają animusz i służą wzniosłym, uroczystym i wspaniałym zjawiskom. Tak więc powstaje psychologiczny związek między czerwoną barwą a dźwiękowym charakterem trąby.

Podobnie można porównawczo dojść do wyjaśnienia *żółtości* oboju u Raffa. Na oboju można wydobyć jaskrawe, ostre, złośliwie narzucające się tony. Tak więc używa go Wagner we wstępie do *Meistersingerów*, Ryszard Strauss w *Sowizdżale* i *Życiu Bohatera*; wyrażają nim coś szyderczego, złośliwego, żółciowego. A teraz analizujmy kolor żółty, a natychmiast wyjaśni się nam zagadkowa żółtość oboju. Żółty kolor jest według Goethego i Fechnera najsilniejszym przedstawicielem barwy pozytywnej lub produktywnej, a w rzeczywistości posiada najwięcej działanie podburzające. Gdy jeszcze dodamy charakter zwiędły lub jaskrawy, wywołuje wówczas wrażenie przykre. Systematyczne badanie wielu osób wykazało niechęć do barwy żółtej. Tę antypatję można z łatwością udowodnić na przykładach, w których kolor żółty podobnie jak barwa oboju — wykazuje swe właściwości żrące i popędzające. Z wrażeniami *żółciowemi* łączymy wyobrażenia barwy żółtej, barwy zawiści. Przysłowie powiada: *pożółknieć z zawiści*. W noweli Selmy *Lagerlöf* p. t. *Piotr Nord i pani Fasta* nazywa się alegoryczna czarownica, która przyczynia się do *zwiędnięcia* młodości Piotra, *żółtą* panią Fasta. Jej muzyczny obraz najlepiej byłby do oddania obojem, który nietylko jest wyrazicielem tkliwej i lirycznej dziewiczości, lecz przeważnie objawia swą domieszkę nosową i ostrą. Berlioz pisze w swej nauce instrumentacji o *prawie śmiesznym efekcie* oboju, którego *mały, słodkawo-kwaśny głos wydaje się bezsilnym i groteskowym, jeżeli go forsujemy do okrzyku namiętności, gniewu lub groźby*. Oto są żółte właściwości oboju.

(C. d. n.)

RUDOLF SZMYT (Lwów).

ZNACZENIE i ZADANIE INSTRUMENTÓW ORKIESTRALNYCH W ROZMAITYCH EPOKACH KULTURALNYCH.

Zmiany zadania i znaczenia pojedynczych instrumentów orkiestralnych odbywają się bardzo powoli zwykle na przestrzeni kilku epok. Proszę zważyć, iż dziś koncerty na flet lub utwory o przeważnym współudziale fletu prawie całkowicie znikły, podczas gdy przed 140 laty koncerty fletowe należały do bardzo częstych i bardzo lubianych.

Dla zrozumienia naszych rozważań trzeba sobie wprzód uświadomić, iż łączenie się wykonawczych grup muzyków dla celów orkiestralnych znane jest dopiero w 15. wieku, iż do tego czasu pojedynczy muzyk był prawie wyłącznym przedstawicielem praktyki muzycznej owej epoki kulturalnej, którą uważać należy za przygotowawczą. Tylko wyjątkowo i rzadko łączyło się w 13. i 14. wieku dwóch muzykantów, grających na piszczałkach i skrzypcach, by wędrując zarabiać na życie. Stąd też wszystkie zespoły w zaczątkach wykazują te dwa główne składniki: piszczałkę i skrzypce. Nawet w krajach romańskich skrzypce w prymitywnej swej formie aż do 16. wieku były głównym instrumentem. Obok nich we Włoszech spotykamy instrumenty szarpane: *bandola corta, banda veneziana i blocco-basso.*

Początkowo jednoczą się wyłącznie grupy instrumentów jednakowych lub pokrewnych, gdyż ułatwia to chórowe użycie. Aż do roku 1860 spotykamy w Europie środkowej wędrujące z zachodu *orchestra unica*, dwadzieścia lub nawet trzydzieści osób, których wprawa i zgranie jak na ówczesne czasy były zdumiewające. Te orkiestry w dążeniu do urozmaicenia wkrótce wprowadziły obok skrzypiec również i instrumenty szarpane. W Hiszpanji, Włoszech i w krajach śródziemnomorskich wędrowali 1677 do 1700 członkowie *capelle degli Spighonti*, którzy dorobili się olbrzymich bogactw, byli chętnie widziani w Wenecji u dożów i książąt, zarówno jak na Bałkanie i u sułtanów tureckich. Bracia Spighonti są to właściwie pierwsi kapelmistrze w nowoczesnem tego słowa znaczeniu, gdyż kierowali swemi kapelami składającemi się z 25 osób taktując prawą ręką, podczas gdy ponadto byli w stanie grać solistycznie na każdym wówczas znanym instrumencie. Zwłaszcza epokowym był ich wpływ na użycie instrumentów dętych; podczas gdy do roku 1860 koncert fanfar był w użyciu tylko dla celów kościelnych lub wojskowych, puzon znany był tylko w muzyce nabożnej, to od tego czasu użycie tych instrumentów coraz bardziej rozpowszechnia się w Europie środkowej. Zaczęto instrumenty te przeinaczać i przeistaczać, tak, by łatwiej było na nich grać. Tu są narodziny naszej dzisiejszej trąby. Trąba ta szybko rozpowszechniła się w wielkich orkiestrach, które około 1700 zakładano w południowych Niemczech i w krajach austrjackich. Oddano jej prowadzenie melodji, i przez cały 18. wiek w Niemczech melodję dzierży instrument dęty, podczas gdy na południu zwłaszcza we Włoszech coraz bardziej zdobywają znaczenie skrzypce. Szwajcarja jest w tem szczególnem położeniu, iż w niej spotykają się obydwa kierunki i dlatego widzimy tu już 1780 orkiestry składające się z najróżnorodniejszych instrumentów, głównie zaś przeciwstawiające sobie instrumenty smyczkowe i dęte. Stąd rozpowszechnia się ten rodzaj zespołów, ogarnia Austrję i Węgry, podczas gdy w Niemczech jeszcze

1820 — 1850 toczy się zacięta walka między orkiestrami fletowo - trąbkowemi, a mieszanemi dęto - smyczkowemi.

W epoce rokoko muzyka domowa staje się nakazem czasu; jeszcze bardziej w czasie zwanym biedermeier, gdzie stosunek do muzyki jest probierzem wykształcenia sfery mieszczańskiej. To pociąga za sobą znów zmiany w instrumentach i ich budowie. Trąba ustępuje miejsca fletowi, fortepian młotkowy wypiera szpinety. Rokoko sprzyja fletowi, kapelmistrz podaje wysokość tonu i takt fletem, zaś bez fortepianu ówczesna orkiestra byłaby bez kręgosłupa rytmicznego i dźwiękowego.

1750 — 1850 zaczyna się trjumfalny pochód fortepianu, który początkowo stacza zacięty bój przeciw organom. Później zjawia się znów niebezpieczny konkurent: harmonjum. W tej ostatniej rozgrywce fortepian otrzymał nagle niespodziewaną pomoc ze strony wiedeńskiej muzyki rozrywkowej. Skrzypce stają się instrumentem kierowniczym (Lanner, Strauss) i w tym gatunku muzyki lekkiej są nim nadal po dziś dzień. Obok nich zjawia się fortepian jako najlepszy pośrednik i zastępca wszelkiego rodzaju instrumentów orkiestrowych czyto szarpanych, czyto dętych. Harmonjum jest do tego celu za ociężałe.

Wróćmy do skrzypiec. Zaczęła się epoka muzyki smyczkowej. Orkiestra smyczkowa jest wyrazem kultury muzycznej 19. wieku. Ale skrzypce nie były despotyczne, obok nich rozwija się cały szereg odmiennych instrumentów. Tu następuje zasadniczy przewrót. Dotychczas bowiem twórczość muzyczna szukała instrumentów odpowiadających wyrazowi muzycznemu, teraz ustalony skład orkiestralny narzuca się twórczości; stwarza typowy skład orkiestry symfonicznej i operowej.

Nigdy nie rozwinęłaby się muzykalność Verdiego, demonja Wagnera, słodycz Pucciniego, gdyby twórcy ci żyli sto lat wcześniej i musieli walczyć z słabą obsadą instrumentalną. Może dlatego muzyka fortepianowa tak silnie się rozwinęła i opanowała koniec 18. i początki 19. wieku, gdyż ówczesny zespół orkiestralny nie dawał ostatecznych możliwości wyrazu kompozytorom.

Powyższy szkic powstał pod wpływem i jako uzupełnienie świetnej pracy prof. Dr. Reissa, której druk „ORKIESTRA" właśnie ukończyła *(Rozwój orkiestr i muzyki orkiestralnej).*

REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

VIII. (Ciąg dalszy)

§ 25. Niemieccy muzycy współcześni niderladczykom.

Już pierwsza szkoła niderlandzka zdaje się miała przedstawicieli niemieckich, tak przynajmniej pozwala wnioskować zbiór pieśni zwany: *Lochheimer Liederbuch.* Zbiór ten zawiera szereg kompozycyj 1—3 głosowych na ludowe pieśni niemieckie, których układ przypomina *ars antiqua,* miejscami przypomina technikę Dufaya. Z drugiej połowy wieku XV-go zachowała się spora ilość kompozycyj anonimowych, lecz znikoma ilość nazwisk kompozytorów. Dopiero w epoce Josquina pojawiają się liczniej kompozytorowie niemieccy: *Adam z Fuldy* (1490); *Agricola* (1474—1506) *Henryk* i *Herman Finck* (około 1500 w Krakowie); *Tomasz Stoltzer*; *Paweł Hofheimer* i td. Niemieckie kompozycje wielogłosowe są głównie świeckie. Zwykle jest pieśń ludowa *c. f.,* a trzy głosy wtórują imitacjami. Po roku 1500 spotkać można tu i ówdzie pieśń kościelną, lecz dopiero reformacja przyczynia się do rozkwitu niemieckiej sztuki motetowej.

Do najważniejszych przedstawicieli należy *Henryk Isaak,* którego pochodzenie niemieckie nie jest bezwględnie udowodnione, niektórzy uważają go za niderlandczyka. Jego wpływ na muzykę niemiecką był wybitny. Uczniem jego był *Senfl* (1492—1555). Orlandus Lassus przyćmił wszystkich twórców współczesnych w Niemczech. Obok niego należy wymienić Jakóba *Handla [Gallus]* (1550 — 1591), Leona *Hasslera* ucznia Gabrielego i Melchiora *Francka,* który tworzy wraz z Henrykiem *Schützem* przejście do następnej epoki.

§ 26. Chorał protestancki.

Powstał podczas działalności *Lutra* (um. 1546). Sam Luther chcąc usunąć łacińską mszę tłumaczył psalmy i niektóre części ordinarjum jako wersyfikowane pieśni stroficzne. Również przypisują mu pewną ilość melodyj (np. *Eine feste Burg*). W drugiej połowie XVI. wieku pomnożyła się liczba melodyj chorałowych bardzo znacznie. Melodyka ich oczywiście opiera się na materjale starszym, a mianowicie na:

1. niemieckiej pieśni ludowej;
2. pieśni artystycznej (resztki muzyki trubadurów);
3. melodyce wielogłosowej muzyki świeckiej.

Różnice między chorałem gregorjańskim a protestanckim są następujące:

1. Chorał protestancki obraca się o wiele częściej niż gregorjański w tonacji durowej lub molowej.
2. Chorał protestancki jest rytmicznie o wiele prostszy; składa się z równych nut, tylko na kadencjach z fermatą.
3. Forma jego jest [illegible] (dwie strofy i refren).
4. Protestancki chorał jest zgóry przeznaczony do wielogłosowego wykonania.

Najstarsze motety chorałowe mają chorał w tenorze, a opracowanie kontrapunktyczne jest w stylu Josquina. Później jednak pod wpływem Palestriny układ ich jest prostszy, aż przechodzi do techniki nuta przeciw nucie, z *c. f.* w najwyższym głosie. W roku 1600 zjawia się jako ostatnia konsekwencja procesu uproszczenia chorał śpiewany unizono z instrumentalnym wtórem organowym.

§ 27. Humanizm w muzyce.

W drugiej połowie XV wieku zaczyna się w Europie środkowej rozszerzać humanizm, szczególnie zaś w Niemczech. Główny reprezentant Conrad *Celtes* śpiewał ze swoimi uczniami ody wielogłosowo, lecz w układzie nuta przeciw nucie ze szczególnem podkreśleniem metrum wiersza. Ponieważ według Arystotelesa zgłoska krótka jest połową długiej, notowano te śpiewy tylko dwiema wartościami nutowemi: brevis i semibrevis; końce strof zaś rozszerzano rytmicznie przy pomocy fermat. W roku 1507 wydaje takie ody drukiem Tritonius uczeń Celtesa, od tego czasu forma ta przyjmuje się bardzo szybko i wielu kompozytorów tworzy podobne pieśni.

Muzyka humanistów jest to pierwszy wpływ renesansu na sztukę muzyczną; odegrała o wiele większą rolę niż chromatyczny madrygał. Muzyka humanistów przyczyniła się przedewszystkiem do ugruntowania i wzmocnienia poczucia harmonicznego.

§ 28. Muzyka polska w wieku XVI.

Sebastjan z Felsztyna współczesny niemieckiemu kompozytorowi Finckowi Henrykowi, wykształconemu w Polsce, zostawił trzy kompozycje: *Felix es Virgo Maria*; *Rorate coeli*; *Alleluja pro tempore Paschali,* typowo niderlandzkie. Tegoż kompozytora *Alliquot hymni ecclesiastici* zaginęły.

Jerzy Liban z Lignicy napisał rozprawę: *De musicae laudibus oratio* i podręcznik: *De accentuum ecclesiasticorum exquisita, ratione.* W nim mieści się pieśń o *św. Stanisławie* w opracowaniu czterogłosowem.

Wpływ reformacji jest znaczny i widoczny w licznych kancjonałach 1—4 głosowych. Prócz tego zachowały się liczne pieśni jak w muzyce humanistycznej.

Najważniejsze z tych pieśni napisał *Wacław z Szamotuł,* który rozpoczyna złoty wiek muzyki polskiej za Jagiellonów, którzy się bardzo opiekowali muzyką (Zygmunt ufundował 1543 kapelę rorantystów). Szamotulski zostawił motety łacińskie i pieśni polskie. Liczne kompozycje jego zaginęły (między niemi *Lamentacje Jeremiasza,* z których zachował się tylko tenor). Technika jego jest niderlandzka imitacyjna.

Obok Szamotulskiego wybija się *Marcin Leopolita ze Lwowa*. Kompozycje jego: trzy 5-cio głosowe msze, trzy motety 5-cio głosowe i pieśni na cały rok kościelny. Styl imitacyjny, lecz widoczne już jest dążenie do homofonji.

§ 29. Wpływy szkoły rzymskiej na muzykę polską.

Tomasz Szadek: msza na kolendę *Dies est laetitiae*, motet *Introitus* fragmentarycznie, a w całości officium mszy na pieśń francuską.

W tym samym czasie powstaje *Mikołaja Gomółki*: Psałterz czterogłosowy do przekładu Kochanowskiego Jana. Jest to jedno z najbardziej wartościowych i ciekawych dzieł XVI wieku, wykraczające swą techniką, szczególnie zaś chromatyką, niejednokrotnie poza styl współczesny.

§ 30. Polscy teoretycy w wieku XVI.

Sebastjan z Felsztyna: *Opusculum musices mensuralis*, pierwsza praca w Polsce o muzyce menzuralnej. Dalsi teoretycy: *Stefan Monetarius* z Kremnic i *Marcin Kromer*, *Jerzy Liban z Lignicy*.

§ 31. Francuscy, hiszpańscy i angielscy muzycy współcześni niderlandczykom.

Prócz już wymienionego Klemensa *Jannequin'a* wybornego twórcy w stylu programowo-opisowym posiadała Francja wielką ilość wybitnych kontrapunkcistów. Jakób *Mauduit* (um. 1627); *Baïf* poeta i muzyk, który założył 1570 akademję muzyczną.

W Hiszpanji w tej epoce życie muzyczne jest bogate i intenzywne. *Juan d'Anchieta* oraz *Penalosa* (1470—1535) piszą motety i *cantarcillos* (4-głosowe pieśni świeckie). *Juan del Encina* zostawił djalogizowane pastorałki, jest on założycielem hiszpańskiego teatru. Do najświetniejszych twórców hiszpańskich zaliczamy *Moralesa*, *Escobedę* i *Guerrerę*, którego madrygały zwane *villancicos* są bardzo piękne.

Po *Dunstaple'u* w Anglji żyje cały szereg teoretyków i kompozytorów jak John *Hothby* i Lyonel *Power*. Do najważniejszych twórców madrygałów i motetów w Anglji należą: Tomasz *Morley*, *Dowland*, *Benett*, *Cavendish*.

(C. d. n.)

RADY i WSKAZÓWKI.

Fortepian w orkiestrze.

Fortepian — sam w sobie — jest właściwie małą orkiestrą. Pod względem tonu i techniki nadaje się przedewszystkiem i najlepiej do akompanjamentu dla wszystkich instrumentów solowych i głosu ludzkiego (śpiew). Nowoczesny fortepian zlewa się również bardzo dobrze z brzmieniem wszystkich instrumentów orkiestrowych. Jako przykład wystarczy podać najróżnorodniejsze koncerty fortepianowe naszych największych mistrzów, które wszystkie są z towarzyszeniem orkiestry. Tu jest fortepian użyty jako instrument *solowy*.

W przeciwieństwie do tego spotykamy fortepian w zespole salonowym, jazzowym i smyczkowym jako główny instrument *orkiestrowy*. W takiej obsadzie fortepian naogół nie jest instrumentem solowym, tylko instrumentem orkiestrowym, podobnie jak i wszystkie inne, co najwyżej wielogłosowym instrumentem do akompanjamentu. I takim musi być i pozostać, jeżeli zgranie orkiestry salonowej ma być dobre. W obrębie orkiestry salonowej pianista nie śmie posiadać własnej woli, tu w pierwszym rzędzie dyrygent podaje tempo i ton, a nie fortepianista.

Rozróżniamy z tego punktu widzenia cztery rodzaje pianistów: 1) pianista solowy, 2) kameralny, 3) akompanjator i 4) orkiestrowy.

Pianista solowy, który wykonuje part solowy wielkiego koncertu fortepianowego z wtórem orkiestry, ma prawo do jak najdalej idących dowolności w ramach artystycznie dozwolonych. Dyrygent i orkiestra muszą mu się podporządkować. Pianista solowy różni się technicznie znacznie od solowego skrzypka lub wiolonczelisty, gdyż solista fortepianowy uosabia, jak już powiedzieliśmy, małą orkiestrę samowystarczalną pod względem melodyjnym i harmonicznym. Dlatego też koncert fortepianowy stawia większe trudności dyrygentowi niż koncert skrzypcowy lub wiolonczelowy. W koncercie fortepianowym z towarzyszeniem orkiestry stoją naprzeciw siebie dwa elementy artystyczne, orkiestra i fortepian, obydwa samodzielne i samowystarczalne.

Zadanie pianisty w muzyce *kameralnej* jest znów inne i odmienne. W pierwszym rzędzie musi on być muzykiem-kameralistą podobnie jak współgrający czyto w trio, kwartecie lub kwintecie. Dopiero w drugim rzędzie jest on małą samodzielną orkiestrą. Musi jednak wyzbyć się wszelkich ambicyj solistycznych, bo inaczej przygłuszy towarzyszy. Pianista kameralny musi się p o d p o r z ą d k o w a ć towarzyszom.

Teraz przejdziemy do pianisty akompanjatora i orkiestrowego. Pianista w orkiestrze salonowej musi więcej akompanjować niż dominować i tu leży tajemnica idealnego pianisty w zespole salonowym. Gdy taki pianista nie zważa na znaki dynamiczne, to tembardziej nie będą zważali na to inni członkowie zespołu; a co z tego wyniknie łatwo sobie wyobrazić: monotonne nieartystyczne rzępolenie, które nie sprawia przyjemności ani grającym ani słuchającym. W orkiestrze salonowej zależy wyłącznie od pianisty czy zespół muzykuje dobrze i porządnie, czy źle i bez wartości. Od artystycznie dodatnich lub ujemnych wyczynów pianisty zależy poziom całego zespołu salonowego. Przedewszystkiem zadaniem takiego pianisty jest bezwzględne zważanie na znaki dynamiczne. W tej dziedzinie musi on wychować cały zespół. Gdy jednak sam na to zważa, to spełnił już najtrudniejszą część tego zadania. Gdyż u niego jest chęć dominowania najsilniej rozwinięta.

Mimoto nie wolno zapominać, iż kapelmistrz-skrzypek (Stehgeiger) jest kierownikiem całego zespołu; od niego zależy tempo, interpretacja i wykonanie; chociażby on był muzycznie słabszy od pianisty. Za dynamikę natomiast odpowiada pianista. Tylko przez uważną i ostrożną dynamikę staje się pianista odpowiednim akompanjatorem i pełnowartościowym członkiem orkiestry salonowej.

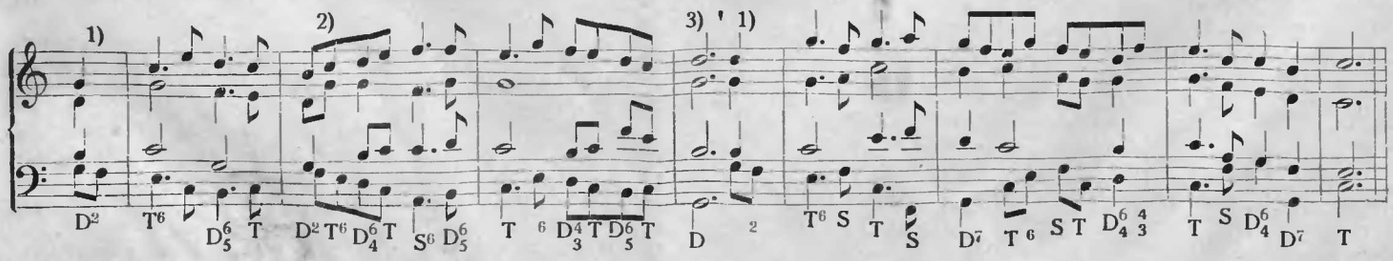
Czy z Twego polecenia
zgłosiło się przynajmniej dwóch nowych prenumeratorów do miesięcznika „ORKIESTRA"?

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

NAUKA HARMONJI.

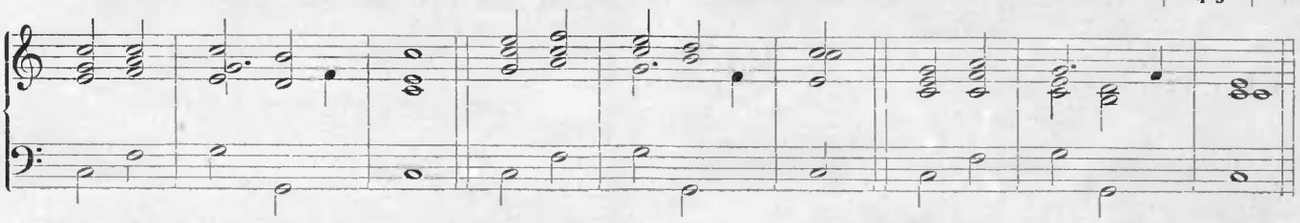
Ta część wykładu aż do wykładu XIX. (patrz niżej) winna zająć miejsce między wykładem XVII. a XVIII. Podajemy ją z opóźnieniem z przyczyn od autora niezależnych.

Oto harmonizacja melodji przy pomocy D^7 i jego przewrotów.



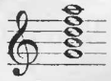
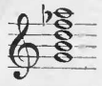
1) Skoki kwarty możemy teraz bardziej przekonywująco harmonizować przy pomocy D2, gdyż zmusza to do rozwiązania na T6; 2) w alcie skok kwarty do góry na *g*, ażeby uniknąć w dalszym ciągu zbyt wielkich odległości; 3) D w półkadencji nie może mieć septymy, gdyż ta dążąc do rozwiązania zmniejsza wrażenie spoczynku.

Przez wprowadzenie D^7 do kadencji powstaje jej najbogatsza i najdoskonalsza forma: T S | $D^{6\,5\,7}_{4\,3}$ | T.



Tę kadencję pisać i ćwiczyć na fortepianie we wszystkich pozycjach, rozmaitych układach, we wszystkich tonacjach durowych i mollowych. Bardzo ważne!

XIX.

System harmonji tonalnej opiera się na piętrzeniu tercyj bez względu na skalę naturalną, ale w praktyce nie wychodzi poza pięciodźwięk. Jeżeli do D^7 dodamy jeszcze jedną górną tercję, otrzymamy pięciodźwięk zwany akordem dominantowo-nonowym (D^9). Przedstawia się on w tonacjach durowych  jako D^7 z noną wielką i nazywamy go dominantowo-nonowym wielkim; natomiast w tonacjach mollowych  ma nonę małą, a stąd nazwa dominantowo-nonowy mały.

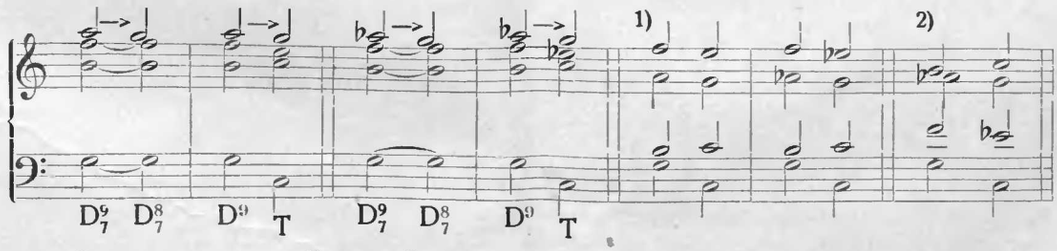
Akustyczne uzasadnienie D^9 w dur jest podobne jak D^7; jest on dwupodstawowem zjawiskiem, składa się z całej D wraz z prymą i tercją S. W moll zjawisko to jest bardziej skomplikowane; jest on akordem trójpodstawowym, t. zn. składa się z alikwotów trzech rozmaitych szeregów naturalnych. Wyjaśnienie tych przesłanek akustycznych wykracza poza ramy tej pracy.

W układzie czterogłosowym opuszcza się w D^9 przedewszystkiem kwintę, niekiedy septymę lub tercję.

Starsza praktyka i teorja nie uważały D^9 za akord samoistny i stąd pochodzi szereg przepisów ograniczających jego użycie. Główny dotyczy odległości między prymą a noną akordu i brzmi: nona musi być zawsze powyżej prymy w odległości niemniejszej jak nona. Z tego wynika, iż nie można używać przewrotu z noną w basie. Drugi przepis dotyczy stosunku tercji (nuty prowadzącej) do nony wielkiej, a więc ważny jest tylko w tonacjach durowych i powiada, iż nuta prowadząca musi być zawsze poniżej nony.

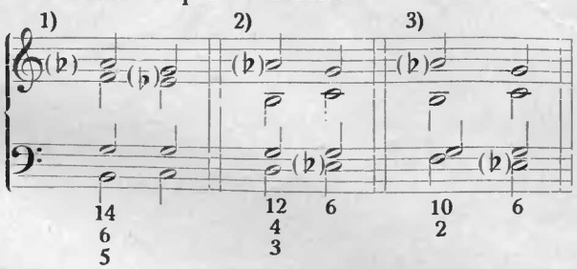
Obydwa przepisy w praktyce romantycznych twórców zostały wielokrotnie obalone; dla celów szkolnych t. zn. w obrębie zadań będziemy ich przestrzegać.

Nona rozwiązuje się przez stopniowe opadanie, przyczem cały akord może zostać niezmieniony lub też przejść na T.



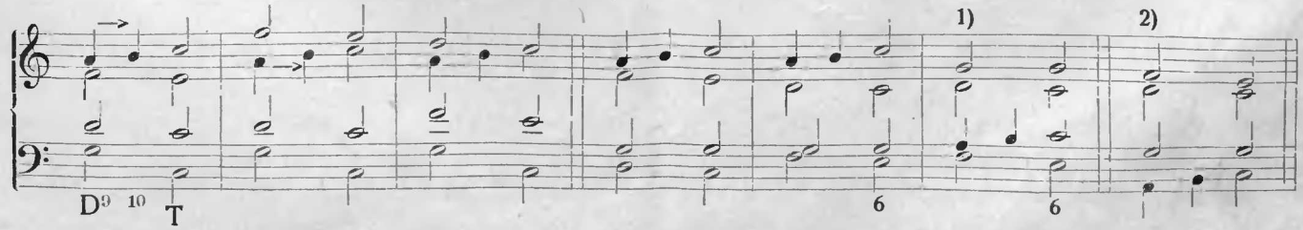
1) pozycja septymowa, 2) pozycja tercjowa, tylko w moll możliwa (!).

To samo w przewrotach:



Wszystkie przewroty mają wysokie cyfrowanie, ponieważ cyfry podają faktyczną i nieodzowną odległość nony od basu. Wynika to z przepisu o odległości między prymą a noną. Z tej samej przyczyny możliwe są tylko po jednej pozycji dla każdego przewrotu. 2) Opuszczamy tercję, ponieważ kwinta jest w basie. Rozwiązuje się na T^6, w przeciwnym bowiem razie byłyby kwinty między basem a sopranem.

Nona wielka (t. zn. w dur) może się również rozwiązać przez stopniowe wznoszenie się, przyczem funkcja się nie zmienia. W takim wypadku opuszcza się w D^9 tercję, ponieważ nona wznosi się właśnie na ten ton. Również odległość między prymą a noną może w takim wypadku być inna niż w przepisie podanym, a nawet może ona zjawić się w basie.



Przewrotu z tercją w basie niema, ponieważ tercję się opuszcza. 1) nona powyżej prymy!, a nawet 2) nona w basie.

Ćwiczyć na papierze i fortepianie w kilku tonacjach durowych i mollowych.

(C. d. n.)

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice)
Dyr. Państw. Konserwatorjum Muzycznego.

SOLFEŻ.

XXX. (Ciąg dalszy).

Gama h-moll harmoniczna. Półtony.

Gama h-moll melodyjna.

148.

149.

150.

151.

152.

153.

(C. d. n.)

PRZEWODNIK ORKIESTRY

CZYTANIE, GRANIE i STUDJUM PARTYTURY.

Jest to publiczną tajemnicą, iż wielu dyrygentów nie umie porządnie czytać partytur, tylko bardzo niewielu potrafi je zagrać, a już najmniej wie jak je studjować w wyższem tego słowa znaczeniu. Bardzo wielu dyrygentów posiada oczywiście owe umiejętności, ale tylko mniej więcej dostatecznie, tak by bez katastrofy wytaktować utwór. Ponoś byli wielcy dyrygenci o sławie światowej, którzy notorycznie nie umieli partytur czytać, ani grać, ani duchowo opanować. U nich genjalna intuicja usuwała te braki, a nawet rekompenzowała z nadmiarem luki muzycznego wykształcenia. Nie wolno z tego wnioskować,

iż genjalny muzyk może się obejść bez uniwersalnego muzycznego wykształcenia. Jak wielkim byłby taki genjalny dyrygent, gdyby posiadał jeszcze te wszystkie umiejętności i wiadomości!

Doskonałe czytanie partytury jest rzeczą ćwiczenia, a przedewszystkiem kwestją trwałego przyzwyczajenia. Wielkie ułatwienie ma ten, kto od młodości zrósł się z głosami orkiestrowemi dla instrumentów transponujących. Czytanie strojów, zwłaszcza kilku rozmaitych obok siebie należy do wprawy, którą nabyć można najłatwiej w młodości. W pewnym starszym wieku można się nauczyć te stroje rozumieć, ale już nie tak czytać, jakgdyby to było naszą drugą naturą. Rzecz się tu ma podobnie jak z opanowaniem języków; dzieci potrafią z łatwością nauczyć się nawet kilka naraz, podczas gdy dorosły walczy z wielkiemi trudnościami.

Jak można opanować czytanie kluczy i strojów, tak by nie sprawiały trudności w najbardziej skomplikowanym obrazie partyturowym? Tylko przez codzienne ćwiczenie! Pracować należy systematycznie: wyjść od czterech kluczy, na podstawie chorałów Bacha, a później starszej literatury *a cappella*. Istnieje wiele odpowiednich wydawnictw. Następne ćwiczenie: grać na fortepianie możliwie dokładnie i wiernie kwartety smyczkowe i kameralną muzykę na instrumenty dęte. Obok tego należy pisać wiele w starych kluczach! Bardzo dobre ćwiczenie polega na graniu skomplikowanych głosów altówkowych z trudnych współczesnych partytur osobno i biegle na fortepianie; później tak samo postępować z głosami klarnetowemi, rożka angielskiego, waltorni, trąb, tub i t. d.

Przy tem wszystkiem proszę zawsze pamiętać, iż ćwiczenia te mają na celu tylko poprawne czytanie, a nie granie partytur. Granie jest to przenoszenie obrazu orkiestralnego na aparat fortepianowy; a więc z pewnemi odchyleniami i swobodami. Do tego można przystąpić dopiero po całkowitem opanowaniu czytania kluczy i strojów. Jeżeli zaczniemy zawcześnie grać, to nigdy już nie nauczymy się poprawnie transponować.

Granie partytury wymaga zresztą już pewnej artystycznej dojrzałości, t. zn. zdolności przedstawienia sobie dźwiękowego obrazu partytury. Od początku studjum powinien uczący się w każdym koncercie orkiestralnym słuchać z partyturą w ręku. To bowiem ułatwia powstanie jednolitości wrażeń wzrokowych i słuchowych. Czytanie partytur — nawet utworów kameralnych — podczas wykonania przyczynia się bardzo do rozwinięcia świadomego słuchania. Nie należy jednak czytać partytury przy wykonaniach radjowych, gdyż tu obraz dźwiękowy jest jeszcze silnie zniekształcony, tak, iż można nabrać fałszywych przekonań o dźwięku instrumentów i ich kombinacyj.

Najlepszy sposób do opanowania grania partytury polega na robieniu wyciągów fortepianowych pod kontrolą nauczyciela. Rozpocząć od wyciągów klasycznych utworów kameralnych dętych, przejść do kwartetów smyczkowych, następnie do symfonij Haydna; Mozarta można opuścić, gdyż nie przedstawia żadnych nowych problemów; wkońcu opracować kilka symfonij Beethovena. Można później przejść do Webera, Liszta, Wagnera, Brucknera, Straussa i Debussy'ego.

Istota grania partytury polega przedewszystkiem na tem, iż fortepian powinien służyć nie do niewolniczego fotografowania orkiestry; należy środkami pianistycznemi osiągnąć ten sam artystyczny obraz, jaki jest w orkiestrze.

Również sztuka poprawnego studjowania partytury da się opanować przez uczenie i ćwiczenie. Ważną przesłanką jest, by uczeń od początku się przyzwyczaił do poznawania dzieł orkiestralnych przedewszystkiem z partytury; nigdy z wyciągu fortepianowego. Studjujący powinien się starać posiąść jak najwięcej partytur na własność, co dziś przy stosunkowo niskich cenach małych partytur nie przedstawia naogół wielkich trudności.

Unikać znaków pomocniczych w partyturach. Im mniej ich jest tem lepiej studjujący zna partyturę. Partyturę znać trzeba dokładnie, prawie na pamięć. Dyrygować z pamięci ma posmak senzacji, lepiej więc partyturę mieć na pulcie; to nigdy nie zaszkodzi.

Studjum partytury można sobie ułatwić, postępując systematycznie. Pierwszy warunek: żadne miejsce nie powinno nam być ciemne, niewyjaśnione; chociażby było harmonicznie i polifonicznie jak najbardziej skomplikowane. Najmniejszy znak i ukryta w tem wola kompozytora — musi dla dyrygenta być jasną. Każdy odcień dynamiki, tempa, agogiki musi być organicznie odczuty i przeżyty w łączności z całem dziełem. Budowa formalna aż do najmniejszych drobnoustrojów musi być przeanalizowana. Dopiero po doskonałem opanowaniu tych szczegółów można przejść do studjowania technicznej strony dyrygowania. Zastanowić się i przemyśleć każdą fermatę, każde wstąpienie pierwszo, drugo i trzeciorzędne, stwierdzić punkty przygotowawcze dla *ritardanda* i *acceleranda*, ustalić dynamiczne cieniowanie. Z początku podchodzić z punktu rzemiosła. Następnie partyturę na jakiś czas odłożyć; po jakimś czasie wrócić ponownie do niej. Aż pewnego razu błyskawicznie zjawi się interpretacyjna idea, artystyczny pomysł wykonawczy. Wtedy możemy śmiało stanąć przed orkiestrą.

OD ADMINISTRACJI.

Administracja uprasza o jaknajrychlejsze przekazanie prenumeraty za III. kwartał 1934 r., oraz wyrównanie ewentualnych zaległości, przypominając, iż prenumerata ulgowo-zniżkowa „ORKIESTRY" obowiązuje **tylko w przedpłacie.**

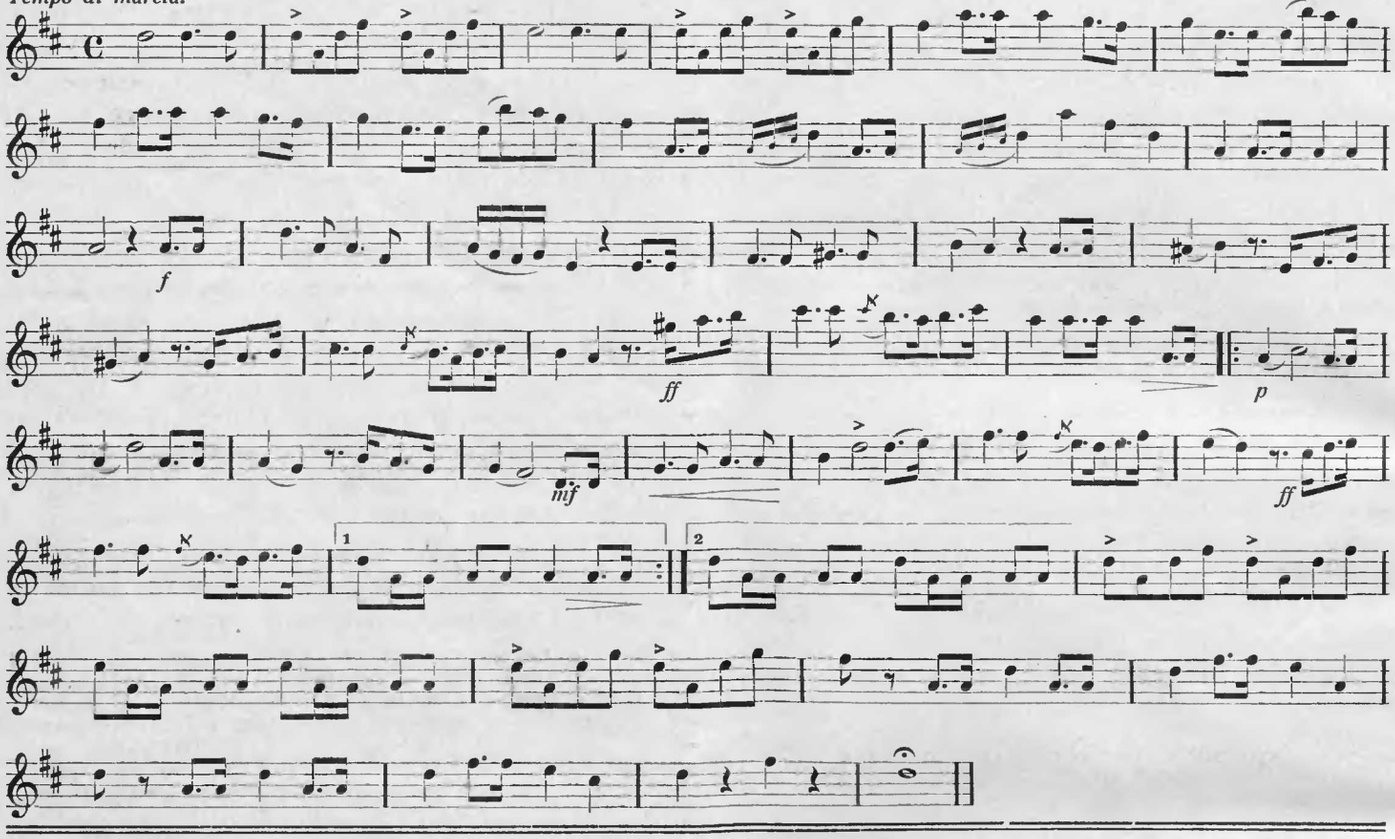
Nieotrzymanie przez Administrację przedpłaty za III-ci kwartał b. r. najpóźniej do dnia 10 września 1934 r. spowoduje wstrzymanie wysyłki dalszych Nrów „ORKIESTRY".

HYMNY NARODOWE.

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

28. Portugalja. Don Pedro IV. (1822).

Tempo di marcia.



ROZMAITOŚCI.

Skarby muzyczne.

Ilu kompozytorów komponowało Szekspira? Jaka jest literatura o francuskiej pieśni ludowej? Jaki repertuar najlepiej wybrać dla Ameryki? Jak wygląda głos klarnetu w 198 takcie tej a tej symfonji? Tak i podobnie brzmią pytania, które otrzymuje codziennie pruska bibljoteka państwowa w Berlinie od nakładców, śpiewaków, dyrygentów, studentów. Oddział muzyczny tej bibljoteki jest to największy i najbardziej kosztowny zbiór tego świata, zbiór wartości miljonowych. Założono go w r. 1842 i zawiera spisy i zapiski muzyczne z wszystkich krajów, wszystkich instrumentów, wszystkich czasów, czy to chodzi o niemieckie pieśni ludowe, czy o murzyńskie śpiewy, czy też amerykańskie przeboje lub hiszpańskie pieśni lutniowe. Rozpościera się ten zbiór poprzez wiele piąter i dochodzi do 400.000 tomów nut i 30.000 tomów literatury teoretycznej, naukowej, historycznej i biograficznej, mniejwięcej tyleż rękopisów, w tem 11.000 własnoręcznych wielkich kompozytorów, 40000 listów, 2.200 obrazów i 200 czasopism krajowych i zagranicznych.

Dzięki umowom z nakładcami bibljoteka otrzymuje po jednym egzemplarzu każdej publikacji muzycznej niemieckiej i zagranicznej, tak iż mamy tam przegląd całej twórczości muzycznej naszej epoki. Obok tego dokumentarnie rozwija się obraz historyczny wielu stuleci. Cały rozwój druku nut od czasów Gutenberga da się tu obserwować. Z najwcześniejszych czasów, z początku piętnastego wieku pochodzi tabulatura lutniowa jako jedna z najwcześniejszych prób drukowania nut; z roku 1601 pochodzi druk pierwszej opery *L'Euridice*. Te stare nuty są czworokątne i mają białe główki na białem podłożu, gdyż powstały przez wcięcia w płytach drewnianych. Jeszcze starszą jest pisana notacja.

Te ręką pisane tony, powstałe w samotności cel klasztornych posiadały wartość rarytasów już podczas powstawania, dziś są objektami cenionemi na wagę złota. Chronione przed światłem pod szkłem, można podziwiać naprzykład rękopis z 11 wieku, malowany z niewiarygodną troskliwością i zgrabnością na grubych kartach pergaminowych. Obok leżą prastare śpiewniki sześciogłosowe z olbrzymiemi nutami, główki nutowe są tak wielkie, bo z jednej księgi śpiewał cały chór, gdyż nie posiadał więcej ksiąg. Ciągle zdumiewają te stare rękopisy przez swą dokładność, prześliczną ornamentykę i świecącą jasność i niezniszczalność pstrych barw, których tajemniczy skład pozostanie prawdopodobnie nierozwiązaną zagadką starych klasztorów.

Do przecudownych zabytków zbioru zalicza się śpiewnik z Lochheim (1452) i bizantyńskie *sticherarion*, pisane lub raczej

malowane w szczególnej notacji wschodniej. Bo pismo nutowe wcale nie jest międzynarodowe; nawet w Europie pojedyncze kraje mają własne pisma nutowe.

Osobny i zdaje się najkosztowniejszy dział bibljoteki poświęcony jest rękopisom, których ilość nie została osiągnięta jeszcze przez żaden inny zbiór świata. W stalowych skarbcach zamknięte, leżą własnoręcznie pisane tomy prawie wszystkich wielkich kompozytorów; liczbowo najsilniej reprezentowani są: Beethoven, J. S. Bach i Mozart, którego twórczość prawie bez luki zebrana jest w oryginalnych manuskryptach, począwszy od szkicownika siedmioletniego chłopaka a skończywszy na dziełach przedśmiertnych. Obok klasycznych mistrzów widnieją autografy nowszych i współczesnych: Regera, Schreckera, Hindemitha, Brucknera, którego maska pośmiertna spoczywa w aksamitnym schowku.

Najwięcej miejsca zajmuje główny magazyn druków muzycznych; własny trzypiętrowy budynek okalający podwórze. Ten dział rośnie rokrocznie o 15.000 tomów. Teraźniejszość jest szczególnie płodna, zwłaszcza w produkcji przebojów, które dochodzą do 400 rocznie.

Do użytku zwiedzających, których liczba idzie w tysiące, jest śliczna sala. Od godziny 9-tej rano do 9-tej wieczorem siedzą tu cicho, czytają, przeglądają, notują, robią wyciągi. Cały olbrzymi materjał sięgający setek tysięcy tomów jest ujęty w kartotekę, która zajmuje swój własny pokój i jest tak przejrzysta, iż na każde pytanie można w najkrótszym czasie znaleść odpowiedź.

UŚMIECH „ORKIESTRY".

Ryszard Wagner siedzi przy stoliku na scenie i żywo gestykuluje — w czasie próby — nietylko rękami, ale i... nogami.

Albert Niemann rozpoczyna pierwsze tony z „Wintersturm", stojąc w głębi w otwartych drzwiach, to znów siedząc — możliwie jak najdalej.

Na przedzie sceny umieszczono bowiem olbrzymie „ognisko domowe", które dymi w niemożliwy sposób.

Niemann zaczyna kaszleć. Wstaje zatem, podchodzi do kompozytora i tłumaczy mu, że nie może śpiewać w tym obrzydliwym dymie i ulokuje się gdzieindziej.

Uwaga Niemanna wyprowadza Wagnera z równowagi, zaczyna się „rzucać".

Wówczas śpiewak powiada najspokojniej:

— Mistrzu! U ciebie wszystko możliwe! Każ pan śpiewać kominowi, a ja pójdę sobie... zadymić.

* * *

Bülow nie cierpiał ludzi, którzy mu się narzucali dawno przebrzmiałą znajomością. Pewnego razu spotkał go jakiś obcy człowiek i zawołał: „Ach, panie Bülow, założę się, że pan mnie nie poznaje!". Na to Bülow odrzekł: „Pan wygrał zakład" i poszedł dalej.

* * *

Po koncercie fortepianowym Bülowa żaliła się przed nim jedna pani, że miała takie złe miejsce, iż nie widziała jego rąk. „Nic nie szkodzi, — odrzekł Bülow — ja nie gram rękami, ja gram duszą".

Ruch muzyczny w kraju.

Festival muzyczny „Święta Warszawy".

Od czasu skasowania piękną tradycją się szczycących koncertów letnich w „Dolinie Szwajcarskiej", ruch muzyczny zamiera w Warszawie podczas lata całkowicie. W tym miesiącu jednak wakacje muzyczne ożywiły się nagle w sposób dotychczas nienotowany. Warszawa gości rodaków z zagranicy, i oto wśród wszelkiego rodzaju imprez, organizowanych dla ich uczczenia, niepoślednie miejsce zajął imponujący festival muzyki polskiej. Między 5 a 17 sierpnia odbyło się w salach: Filharmonji, Konserwatorjum i Doliny Szwajcarskiej 16 koncertów o programach złożonych wyłącznie z utworów polskich.

Filharmonja ogłosiła 8 koncertów szopenowskich. Występować mieli kolejno pianiści: Aleksander Michałowski, Wiktor Łabuński, Lucyna Robowska, Zbigniew Drzewiecki, Olga Iliwicka, Stanisław Szpinalski, Bolesław Kon i Jerzy Żurawlew. Na wszystkie te koncerty wstęp do Filharmonji był bezpłatny.

W sali Konserwatorjum odbyły się pod nazwą „Koncerty Mistrzowskie" 3 audycje. Pierwsza z udziałem śpiewaka Wiktora Bregy oraz pianisty Zb. Drzewickiego, druga z udz. Maryli Karwowskiej (śpiew) i Ludomira Różyckiego, wreszcie trzecia pod tytułem „Koncert pieśni polskiej", w której po prelekcji wstępnej Tadeusza Mayznera interpretowali pieśń polską Stanisława Argasińska i Maurycy Janowski.

Wreszcie w Dolinie Szwajcarskiej odbyły się koncerty symfoniczne z udz. orkiestry Filharmonji Warszawskiej pod dyr. Adama Dołżyckiego. W koncertach tych w charakterze solistów występowali: Irena Dubiska, Helena Lipowska, Olga Iliwicka i Zofja Fedyczkowska. Ostatni koncert uświetnił też swym udziałem Karol Szymanowski. Poza własnemi jego utworami program tego koncertu stanowił jedyny w całym cyklu „kącik młodych", których w pozostałych programach, prawdopodobnie w założeniu konserwatywnych upodobań naszych gości, pominięto zupełnie. Doszli więc do głosu: Kondracki, Maklakiewicz, Palester i Perkowski. Pozostałe programy wypełniły dzieła kompozytorów dawniejszych oraz współczesnych starszej i przednajmłodszej generacji.

Warszawa zmobilizowała w festivalu tym swe najlepsze, rozporządzalne obecnie siły muzyczne, poziom audycyj był zatem, jak było do przewidzenia, bardzo wysoki i sukces zupełny.

(A. S.)

KRONIKA.

W Krynicy odbył się koncert Jana Kiepury, z którego dochód przeznaczył mistrz na ofiary katastrofy powodzi.

Raul Biberstein, odkrywca nieznanej dotychczas opery Beethovena „Ogień Westy" natrafił na kilka kompozycyj mistrza, o których istnieniu nic dotychczas nie wiedziano. Między nowoodkrytemi utworami znajduje się poszukiwany trzeci akt „Westy", oraz utwór na orkiestrę, który prawdopodobnie nie należy do tej opery. Według przypuszczenia niektórych muzyków, jest to oddawna poszukiwana „Dziesiąta symfonja" Beethovena.

Na maj 1935 r. przygotowuje się wielkie „Święto Muzyki" we Florencji. Jak na to wskazuje szczegółowy program, na pierwszym planie będzie uwzględniona wielka klasyczna opera włoska. M. i. celem uczczenia 100-ej rocznicy śmierci Bellini'ego zostanie wykonaną „Norma" pod batutą Serafini'ego. W parku zamku Boboli będzie wystawionym „Orfeusz" Monteverdi'ego. Na drugi plan przyjdzie nowsza muzyka włoska. Oprócz tego zostanie uwzględnioną twórczość francuska i niemiecka. Z tej ostatniej planuje się następujące utwory: Mozart'a „Uprowadzenie z Seraju", Haydn'a „Pory roku", Brahms'a „Requiem" i Bach'a „Matthäuspassion".

Mussolini postanowił dać Rzymowi „pałac muzyki" (palazzo della musica). Plany pod ten nowy gmach reprezentacyjny są już gotowe. Pomieścić ma on dziesięć tysięcy słuchaczy.

Tullio Serafin, długoletni dyrygent Metropolitain Opery w Nowym Jorku, został mianowany dyrektorem królewskiej Opery w Rzymie. Serafin jest ożeniony z Polką.

W Taszkencie przystąpiono do budowy gmachu Opery, podług projektów architekta Szczuszewa, członka Akademji moskiewskiej. Teatr będzie miał salę na 2.500 miejsc i architekturą swoją będzie przypominał gmach Wielkiej Opery paryskiej.

KONKURSY.

Z nadesłanych ogółem 80-ciu prac na konkurs utworów chóralnych we Lwowie, sąd konkursowy nagrodził następujące utwory: Pierwszą nagrodę w kwocie 300 zł. otrzymał utwór p. t. "Regina Coeli Laetare" na chór mieszany, drugą nagrodę w kwocie 200 zł. otrzymał utwór p. t. „Ballada o Królu Herodzie" na chór męski, trzecią nagrodę w kwocie 100 zł. otrzymał utwór p. t. „Umarłe lokomotywy" na 6-cio głosowy chór mieszany, nagrodę Prezesa Związku w kwocie 100 zł. otrzymał utwór p. t. „Pani Twardowska" na chór męski, pierwsze pochwalne uznanie otrzymał utwór p. t. „Pogrzeb Kazimierza Wielkiego" na chór mieszany, drugie pochwalne uznanie otrzymał utwór p. t. „Walerjan Łukasiński" na chór męski. Po otwarciu kopert okazało się, że kompozytorami powyższych utworów są: 1) Tadeusz Szeligowski z Wilna, 2) Tadeusz Zygfryd Kassern z Poznania, 3) Stanisław Rączka z Zawiercia, 4) Wiktor Hausman ze Lwowa, 5) Włodzimierz Ormicki z Wiednia, 6) Zygmunt Moczyński z Torunia. Równocześnie sąd konkursowy zalecił kilka utworów do zakupna.

NEKROLOGI.

W Warszawie zmarł ś. p. Piotr Maszyński, znany muzyk i kompozytor oraz zasłużony pracownik na niwie śpiewaczej, autor szeregu prac z dziedziny muzyki, którego zasługi zostały uwieńczone tegoroczną nagrodą państwową. Piotr Maszyński urodził się w roku 1855 w Warszawie. Studja muzyczne pobierał u Zygmunta Noskowskiego, poczem wyjeżdża zagranicę. W r. 1878 otrzymuje pierwszą nagrodę na krakowskim konkursie utworów chóralnych za dzieło p. t. „Chór Żniwiarzy". Przez długie lata był profesorem Konserwatorjum warszawskiego. Zmarły osierocił dwóch synów, znanych artystów scen polskich, Marjusza Maszyńskiego i Juljana występującego pod pseudonimem Krzemiński.

CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XXXI.

Melcer (Szczawiński) Henryk (1869—1928) pianista i kompozytor polski. Otrzymał nagrodę Rubinsteina za swój koncert fortepianowy *e-moll* w roku 1895, zaś 1898 nagrodę Paderewskiego za drugi koncert *c-moll*. Był profesorem konserwatorjum w Helsinki i Lwowie, dyrygował 1901/2 w Filharmonji lwowskiej, 1903 — 1906 profesorem Konserwatorjum wiedeńskiego, od 1908 dyrektorem Filharmonji warszawskiej, 1922 — 1927 dyrektorem państwowego Konserwatorjum w Warszawie. Jest to jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów, pianistów i pedagogów. Prócz wymienionych koncertów pisał fortepianowe trio *g-moll*, sonatę skrzypcową *G-dur*, opery *Marja*, *Protesilaos i Laodamia* (według Wyspiańskiego), chóralny utwór *Pani Twardowska*, warjacje fortepianowe na temat ludowy, utwory i transkrypcje na fortepian i liczne pieśni.

Melizmat zwrot melodyjny z kilku nut śpiewany na jedną zgłoskę (ozdobnik melodyjny, koloratura).

Melodja jednolicie ukształtowane i zamknięte następstwo tonów; szczególnie jako przeciwstawienie motywowi lub frazie, odpowiada przynajmniej jednemu zamkniętemu zdaniu.

Melodyjny—śpiewny, a więc unikający zwrotów trudnych do intonowania, jak interwały zwiększone, enharmoniczne i tp.

Melodyka — jest to nauka o uporządkowanem następstwie tonów w muzyce, podobnie jak harmonika jest nauką o współbrzmieniach. Ostateczna zasada melodyki polega na zmianie wysokości tonu ku górze lub ku dołowi (wznoszenie się i opadanie), a to przedewszystkiem nie skokami, tylko w ciągłości i sukcesywnie. Jednak pod wpływem harmoniki zmiana tonów odbywa się stopniowo. Melodyka prymitywnych śpiewów ludów dzikich nie wykazuje interwałów o ścisłej wielkości, tylko wahanie wysokości w górę i w dół. Ale na wyższym nawet poziomie praktyki muzycznej najmniejsze interwały mają najczystszy efekt melodyjny, a stąd nazwa interwałów melodyjnych dla małej i wielkiej sekundy. Wznoszenie się melodji odczuwamy jako naprężenie, opadanie jako odprężenie.

Melodram — pierwotnie dramat z muzyką, t. zn. opera; dziś jedyne znaczenie: deklamacja z wtórem instrumentalnym, bądź w obrębie utworu scenicznego jak w *Egmoncie* (monolog o śnie) lub jako utwór samodzielny.

Melos — u Greków to, co dziś nazywamy melodją.

Mendelssohn-Bartholdy Felix (1809 — 1847) wykazał już w dziecięcym wieku niesłychane zdolności muzyczne. 1818 występuje poraz pierwszy jako pianista, od roku 1820 komponuje regularnie, w tym roku pisze sonatę skrzypcową, dwie fortepianowe, małą kantatę, operetkę. Już wówczas objawiła się jego olbrzymia łatwość tworzenia. Miał lat 17 gdy pisał uwerturę *Sen nocy letniej* (1826) dzieło, które objawia doskonałe mistrzostwo i genjalną oryginalność. W r. 1829 wykonuje Mendelssohn w Berlinie J.S. Bacha *Pasję według św. Mateusza* poraz pierwszy od śmierci Bacha. Po wielu podróżach (Anglja i Włochy) dyryguje w Düsseldorfie, później przenosi się do Lipska jako kierownik koncertów w Gewandhausie, która to instytucja zawdzięcza mu swój niesłychany poziom, tu też zakłada Konserwatorjum. Zasługi jego są bardzo wielkie, mimo iż wiele mu się zarzuca, np. słusznie melodykę sentymentalną. Błąd ten dopiero razi u niezliczonych jego naśladowców. Był on nietylko twórczym genjuszem,którego dzieła dziś jeszcze zadziwiają harmonją formy, smakiem i żywotnością duchową, lecz również posiadał nadzwyczajne zrozumienie dzieł klasyków, do których ożywienia przez liczne wykonania przyczynił się wybitnie. Jego główne dzieła: oratorja *Paweł i Eljasz*, najwybitniejsze dzieła na tem polu po Händlu i Haydnie; uwertury koncertowe, najpiękniejszy kwiat romantyzmu: *Sen nocy letniej*, *Hebrydy (Jaskinia Fingala)*, *Cisza morska i szczęśliwa jazda*, *Baśń o pięknej Meluzynie*, *Ruy Blas*, *Trąbkowa* i jedna na *orkiestrę dętą (op 24)*; 5 symfonij: *c-moll*, kantatowa *Lobgesang*, *a-moll szkocka*, *a-dur włoska* i *d-dur reformacyjna*; koncert skrzypcowy *e-moll*, dwa fortepianowe *g-moll* i *d-moll*, wielka ilość utworów na zespoły kameralne i chóralne, pieśni i kompozycje fortepianowe, na czele ich liryczno-charakterystyczne utwory p. t. *Lieder ohne Worte* (Pieśni bez słów).

Mènestrel — tyle co żongler, grajek, wędrujący muzykant, zwłaszcza na oznaczenie muzyków towarzyszących trubadurom.

Mengelberg Józef Wilhelm * 1871 jeden z najwybitniejszych dziś dyrygentów, żyje w Amsterdamie jako dyrektor *Concertgebouw-Orkest*.

Meno (włoskie) mniej; meno allegro, meno forte i tp.

Meno mosso tyle ile nieco wolniej (mniej ruchliwie).

Menuet (minuetto) starsza francuska forma taneczna, która w muzyce artystycznej zjawia się nie wcześniej jak u Lully'ego. Jest to taniec dworski, w takcie trójdzielnym, początkowo w bardzo umiarkowanem tempie i bez ozdobników, o basie kroczącym, bez akordów akompanjujących. Dopiero w cyklu sonatowym u Haydna tempo staje się szybsze, a forma wprowadza technikę przetworzeniową tzn. pokrewieństwo substancji muzycznej między poszczególnemi małemi członami. Beethoven ostatecznie zmienia go na *scherzo* (p. t.) i używa nazwy *tempo di minuetto* na oznaczenie stylizowanych tańców w tempie umiarkowanem.

Menzura 1). Jest to stosunek szerokości piszczałki organowej do jej długości; rozróżnia się szeroką, średnią i wąską menzurę. Menzura różni się mniej więcej od 1 : 10 do 1 : 24. Szeroka menzura daje brzmienie miękkie, wąska tony ostre. 2). U instrumentów innych oznacza to najrozmaitsze stosunki wymiarowe, np. u fletów określenie miejsc dla otworów, u strunowych instrumentów długość strun i td. 3). Dziś przestarzałe, ale historycznie bardzo ważne pojęcie, dotyczy rozmaitego znaczenia wartości nut zależnie od znaku przykluczowego w tzw. menzuralnej muzyce (p. t.). Przedewszystkiem rozróżniano menzurę trzyczęściową i dwuczęściową, nazywając pierwszą doskonałą (mensura perfecta), drugą zaś niedoskonałą (m. imperfecta).

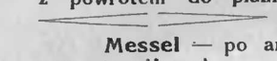
Menzuralna muzyka — jest to właściwie wszelka muzyka posługująca się znakami na oznaczenie wartości trwania; w szczególności zaś notacja z czasów wynalezienia nuty menzuralnej w 12 wieku do wprowadzenia linji taktowej i zaniku ligatur około 1600.

Menzuralna nuta, znaki nutowe, które pojawiły się w 12 w., zaś wykształciły istotnie w 13 w. dla rozróżnienia rozmaitego czasu trwania; powodem powstania był *ozdobiony dyszkant* i *motet* (13 w.) o rozmaitych wartościach rytmicznych dla poszczególnych głosów. Odczytywanie poszczególnych wartości jest dość skomplikowane, wytworzyła się specjalna teorja menzuralna.

Merikanto Aare * 1893 fiński kompozytor o radykalno-współczesnem nastawieniu.

Mertke Edward (1833—1895) wybitny pedagog fortepianowy.

Merulo Claudio (1533 — 1604). Zachowały się liczne madrygały i mszy, lecz historyczne jego znaczenie leży w kompozycjach organowych, które są najstarszym dokumentem samodzielnego stylu organowego. Są to *ricercari*, *canzoni*, *toccate*.

Messa di voce (wocze) oznacza w włoskiej szkole śpiewu ciche nasadzenie tonu, jego pęcznienie do fortissimo i ściszanie z powrotem do pianissimo, oznaczane przy pomocy znaku  nad dłuższemi nutami.

Messel — po arabsku miara, służy do obliczenia tonów coraz to niższych.

Messner Józef * 1893 wybitny austrjacki kompozytor kościelny.

Metabole w greckiej muzyce: zmiana taktu lub tonacji.

Metamorfozy — przemiany, czasem jako tytuł dla warjacyj.

Metastasio Pietro (1698 — 1782) najsłynniejszy i najpłodniejszy librecista operowy.

Métra Olivier (1830 — 1889) słynny swego czasu kompozytor taneczny.

Metronom (taktomierz) wahadło o skali i przesuwalnym ciężarku, które podczas wahania podaje ile wychyleń wahadło na minutę wykonuje. Ilość ta zależy od położenia ciężarka. Służy do ścisłego oznaczenia tempa wykonania. Dziś powszechnie w użyciu metronom Mälzla (p. t.). Oznaczenie odbywa się przy pomocy wartości nutowej i cyfry, np. M. M. ♩ = 100 oznacza, iż półnuta trwa tyle ile jedno wychylenie wahadła, gdy ciężarek stoi na 100 a więc 100 wychyleń na jedną minutę.

Metryka jest to w poezji nauka o stopach (metrum), którą zajmują się już teoretycy starożytnej Grecji. Często uważa się za równoznaczne metrykę i rytmikę, pierwszą w odniesieniu do poezji, drugą do muzyki i tańca. Z biegiem czasu wyraz metryka nabrał znaczenia nauki o takcie w muzyce. Jakość rytmiczna dotyczy różnic w trwaniu tonu (krótki i długi), zaś metryczna odnosi się do ciężaru (mocny i słaby). Temsamem podpada nauka o budowie muzycznych tworów pod pojęcie metryki (p. okres).

Meyer-Helmund Eryk (* 1861) popularny kompozytor muzyki rozrywkowej.

Meyerbeer Giacomo (1791—1864) jeden z najwybitniejszych twórców operowych, który tzw. operę wielką doprowadził do doskonałości, mimo licznych wad, głównie spekulacji na tani efekt, zdołał on dzięki wybitnym zdolnościom wzbogacić formy wyrazu opery i instrumentacji. Główne dzieła *Robert Djabeł*, *Hugenoci*, *Afrykanka*, *Prorok*, *Dinorah*.

Mezzo—pół, średnio; *mezzoforte (mf)*, średnio silnie, *mezzopiano (mp)* średnio cicho, dość cicho; *mezza voce (m. v.)* półgłosem.

Mezzolegato — w technice fortepianowej specyficzne uderzenia, polega na nerwowem uderzaniu bez zwracania uwagi na powrót.

Mezzosopran — rodzaj głosu kobiecego lub chłopięcego, który leży w pośrodku między sopranem a altem.

(C. d. n.)