

ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

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

Warunki prenumeraty:

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 1. — 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 kilkura-	
zowie ogłoszeniu odpowiedni rabat.	
W rubryce „Posad poszukującą” i „Wolne	
posady”:	
drobne do 5 wierszy	5 Zł.
" " 10	10 "

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się.

Przedruk lub tłumaczenie artykułów wzbronione.

Prof. STANISŁAW NIEWIADOMSKI (Warszawa).

FRYDERYK SZOPEN.

VIII.

(Ciąg dalszy.)

Ale pp. Jędrzejowiczowie czuli się ujęci najzupełniej, przyjęli zaproszenie p. George Sand i lato spędzili z ukochanym bratem razem w Nohant. Można sobie wyobrazić, jak szczęśliwym czuł się Fryderyk tych feryj. Dwa odmienne elementy: polska rodzina z francuską zlały się ze sobą jakby w jedno. P. Ludwika, osoba jak już wiemy bardzo inteligentna, żywa i dobra, zjednała sobie całe Chateaux Nohant bez różnicy płci i upodobań, które tam wcale jedną nie chadzały drogą. Maurycy Dudevant, syn p. George Sand i siostra jego Solange przedewszystkiem reprezentowali w domu żywioły jaknajsprzeczniejszy. Ale pp. Jędrzejowiczowie przywieźli ze sobą do Nohant tyle duchowej pogody, że w lecie tego roku rozegrała się tam prawdziwa idylla godnej podziwu harmonji. Niestety, harmonja ta miała niebawem skończyć się na zawsze...

Powodem zachodzących zmian była bezsprzecznie ta okoliczność, że Szopen, zżywszy się ze stosunkami domowymi w Nohant, zbyt żywy w nich brał udział. P. George Sand przepadała za synem swym, któremu przyjaciel matki niebardzo był miły; Solange zato w ciągłych z matką żyjącą w utarczkach, uważana przez nią za próżną i samolubną, zwracała się sympatją ku Szopenowi, który zwyczajnie brał jej stronę. Te dwie partje domowe same przez się były już wystarczającym powodem do rozmaitych zajęć nieraz bardzo nawet gwałtownych; a cóż dopiero mówić o dalszych powikłaniach, gdy dzieci powyrastały: Maurycy na młodzieńca, a Solange na pannę bardzo ładną i bardzo zalotną. Szopen nękanym wprawdzie chorobą, ale w każdym razie młody

jeszcze mężczyzna, między tym pączkiem rozwijającym się, a kwiatem mocno już przywiedłym, bo p. George Sand była o sześć lat od niego starszą — czyż to nie drażniąca i niemiła sytuacja!... Toteż dla pani domu w Nohant wypada mieć dużo wyrozumienia. Natura to była nadzwyczajnie bujna, tak fizycznie jak duchowo. Cały szereg stosunków, jakie miała przed Szopenem, daje się wytłómaczyć tylko tą niezmierną energią życiową, jaką autorka Lelji odznaczała się zupełnie wyjątkowo. Jej serce i jej zmysły nie mogły ani chwili obywać się bez uczucia gorącego, wulkanicznego, głowa taksamo pracowała nieustannie, cała jej osoba potrzebowała ciągłego ruchu. Już sam tryb jej życia był godzien podziwu, a zastanawiał tem każdego, że osoba ta umiała jednocześnie oddawać się pracom literackim (kilku naraz niejednokrotnie) pisując po całych nocach, w dzień przyjmować gości, gospodarować, zajmować się kuchnią, smażyć konfitury, dyskusje prowadzić filozoficzne i polityczne, dzieciom swym lekcje dawać, interesy załatwiać, korespondować na wszystkie strony. Ale najgodniejszą podziwu była u niej umiejętność poświęcania się całkowitego, gdy przyszło chorymi się zajmować. Zmieniała się wówczas w pielęgniarkę, dla której bezsenne noce i trudy wszelakiego rodzaju nie były niczem. Istnieją dwa tak piękne świadectwa wystawione przez dwie wysoce kompetentne w tej sprawie osoby, że jeżeli nie co innego, to one powinny wszelki sąd o p. George Sand przeważać na stronę dla niej korzystną. Są to mianowicie słowa wyrzeczone w listach naprzód matki Musseta, a następnie matki Szopena, w treści bar-

dzo do siebie zbliżone, gdyż wypowiadające gorącą wdzięczność za opiekę nad ich synami. Bo tak co do Musseta jak i co do Szopena niema najmniejszej wątpliwości, że starając się ich zatrzymać przy sobie p. George Sand powstrzymywała obu od życia zbyt ekspansywnego na zewnątrz. Jak wiadomo, Musset nie znający w tem granic, padł sam ofiarą własnej rozpusty. Z Szopenem było inaczej. Wątpliwemu organizmowi jego nie potrzeba było aż wybryków jakichś nadzwyczajnych, wystarczało samo nieregularne życie paryskie, ażeby zdrowiu szkodzić bardzo poważnie. Ale bez towarzystwa i jego rozrywek, bez atmosfery hołdów i blasku żyć nie umiał. P. George Sand ustawicznie protestowała przeciw temu nieszanowaniu sił własnych, dążeniem jej było zawsze chronić Szopena od wszystkiego, coby miało rozdrabniać genialną jego produkcję artystyczną, dla której żywiła bezgraniczny podziw. Miała w tem podobieństwo do Mickiewicza. Czyniono jej znaczną krzywdę, nie uznając tej strony jej stosunku do Szopena. A tu tymczasem już sama rola, jaką wobec wszystkiego co polskie stale odgrywała, powinna być wystarczająca, aby mieć dla tej osoby inne względy. Stosunek jej do polskich przyjaciół Szopena był jaknajserdeczniejszy, losy emigracji obchodziły ją żywo, dla sprawy naszej narodowej miała zrozumienie całkowite, jakkolwiek oczywiście patrzyła na nią okiem partii politycznej do której należała, co też i było przeważnie przyczyną silnego antagonizmu, jakim darzyło ją stronnictwo arystokratyczne. Szopen, jak wiemy, właśnie w tych sferach obracał się najchętniej, można więc łatwo wyobrazić sobie, ile stąd powstawało przykrych konfliktów. W Mickiewiczu jednakże miała wielkiego swego zwolennika i obrońcę. Nawzajem i ona zaliczała się do wielbicieli naszego Wieszcza, była gorliwą słuchaczką wykładów jego w Collège de France, pisywała o nich artykuły. Szopen niejednokrotnie towarzyszył jej na wykłady i przyczyniał się bez kwestji żywo do poznania zarówno dzieł Mickiewicza jak i sprawy polskiej. Słowem, wspólność duchowa i wzajemne oddziaływanie tych dwojga ludzi skojarzonych przez los była tak znaczną, a konieczność opieki i przyjaźni dla Szopena tak wielką, że wysuwanie erotyki jako czynnika decydującego w tym zwłaszcza okresie ich stosunku mogło przychodzić do głowy tylko osobom zawistnie dla słynnej powieściopisarki usposobionym, a tych miała wielką ilość.

Inna to znowu sprawa, że stosunki domowe u p. George Sand wikały się w sposób bardzo nieprzyjemny, ale łatwo zrozumiały wśród osób krewkiego temperamentu a liberalnych poglądów. Wytworny, delikatny, lecz i bardzo drażliwy Szopen mógł się wśród tych stosunków czuć zupełnie nieswojo, tem więcej, że wyjścia z tych powikłań nie było. P. George Sand miała dla syna i córki swą własną politykę, a ponieważ w okolicznościach życia codziennego zachowała swą apodyktyczność, przeto od różnicy zdań do niesnasek musiało przyjść wkońcu. I tu dopiero nietyłe słabnące ich przywią-

zanie, ile obustronnie podrażniona ambicja wywołały rozłam. Nie można z całą pewnością utrzymywać czy romans Lukrecja Floriani był napisany z myślą ażeby Szopenowi oczy otworzyć, gdyż jakkolwiek bohater tej powieści był żywym jego portretem, to jednak tak bardzo subtelnym i szlachetnym, że on, czytając powieść przed opublikowaniem jej, nie dostrzegł żadnej złej intencji ze strony autorki, dopóki tej intencji osoby jej nieprzychylnie nie wyłożyły mu ujemnie. Rozłam ostateczny nastąpił właściwie z powodu napozór drobnego, że Szopen oddał swój powóz w Nohant do dyspozycji Solanży i jej męża Clésingera w chwili, gdy matka poróżniona całkowicie z córką i zięciem, odmówiła jej swojego. Stało się to w roku 1847, w którym Szopen poraz pierwszy od całego szeregu lat do Nohant na ferie nie pojechał. Jak widzimy zatem on sam zdecydował ostatecznie o zerwaniu stosunku i mimo możliwości nawiązania tegoż nadarzającej się parokrotnie, wytrwał do końca w swem postanowieniu. Niema wątpliwości, że obie strony musiały sobie wyrzucać w skrytości serca swój upór, zwłaszcza gdy później przyszło do znacznego uspokojenia w rodzinie pani George Sand. Ale pojednanie nastąpić już nie mogło i tylko pp. Clésingerowie zachowali do końca swą przyjaźń dla Mistrza. Pochłonięta nieustanną pracą i dla niej żyjąca autorka Lukrecji Floriani, przy swem niespożytem zdrowiu, mogła łatwo znosić różne ciosy życiowe i po każdym stawać do swoich obowiązków z nowym zasobem energii i sił. On jednak, chory, gorączkujący i kaszlący, słaby jak pajęczyna, gdy go raz pozbawiono opieki, musiał się uczuć złamanym fizycznie i moralnie. Rozłąka, bez względu na to, czyją była winą, stała się dlań ciosem śmiertelnym.

Gasnące blaski.

Na rok 1847 tak fatalny w życiu naszego Artysty, przypada również zakończenie działalności jego twórczej. Trzy ostatnie opusy Mazurki op. 63, Walce op. 64 i Sonata wiolonczelowa op. 65 zamykają szereg jego dzieł publikowanych za życia, reszta do op. 74 została wydana przez Fontanę po śmierci kompozytora. Były to jednak utwory dawniejsze, pochodzące przeważnie z najwcześniejszej młodości. Utwór bezwzględnie ostatni, króciutki Mazurek F-moll, napisany w roku 1849, został przez Fontanę umieszczony w zbiorze mazurków jako op. 68 nr. 4. Po zerwaniu ze swoją przyjaciółką, prócz tej niezmiernie smutnej melodii Szopen nie napisał już nic więcej. Stan jego zdrowia znacznie się w tych czasach pogorszył, każda praca stawała się wysiłkiem. Po raz ostatni grał publicznie w Paryżu dnia 16-go lutego 1848 roku.

Karol Mikuli, uczeń Szopena z tych właśnie lat, z największym rozręwnieniem opisywał ówczesną postać Mistrza. Był to już cień człowieka tylko. Cera twarzy bajecznie biała, przeźroczysta, pełna jakichś niebieskawych refleksów, przy pięknym, jakby wyrzeźbionym profilu twarzy i ogólnej, niewysłowionej szlachetności, przypominała raczej jakieś

zjawisko nieziemskie niż istotę cielesną. Uczniowie i przyjaciele otoczyli go zdwojonem uwielbieniem, księżna Marcelina Czartoryska przodowała w troskliwości o zdrowie Mistrza. Ale starania te mogły tylko conajwięcej złagodzić część jego cierpień, każdy już bowiem krok jaki uczynił zbliżał go nieubłaganie

do kresu. Jednym z takich najsmutniejszych wysiłków była podróż do Anglii, przedsięwzięta głównie w celu przysporzenia sobie funduszków materialnych, których brak w następstwie choroby i przymusowej bezczynności dawał się coraz bardziej odczuwać.

(C. d. n.)

Prof. Dr. HENRYK OPIEŃSKI, Morges (Szwajcaria).

ZE WSPOMNIENIŃ OSOBISTYCH. O SŁYNNYCH I MNIEJ SŁYNNYCH KAPELMISTRZACH.

III.

(Ciąg dalszy)

Aby zaokrąglić moje wspomnienia o Nikischu wypadnie mi zmienić nieco porządek chronologiczny opowiadania — przeskakując parę lat pobytu mego w Warszawie. Z Warszawy już bowiem, na jesieni 1904-go roku udałem się na kurs kapelmistrzowski do Lipska; Nikisch był wówczas dyrygentem orkiestry Gewandhausu, dyrektorem Konserwatorium a nawet przez pewien czas dyrektorem Opery; były to lata szczytu jego artystycznej działalności. Wspomnienia z lekcji kursu kapelmistrzowskiego pod kierunkiem wielkiego kapelmistrza pozostały niewątpliwie niezapomniane dla wszystkich uczestników owego kursu. Odbływały się one w sali koncertowej Konserwatorium; na obszernej estradzie czekała już orkiestra uczniów w pełnym składzie symfonicznym.*) Uczniowie kursu kapelmistrzowskiego mieli z lekcji na lekcję zadane do opracowania wszyscy te same utwory; Nikisch wywoływał do pulpitu uczniów kolejno tak, że każdy mniej więcej miał co drugą lekcję sposobność zadyrygowania przynajmniej jedną częścią Symfonji lub Uwerturą. Nikisch czasem dla pokazania jakiegoś specjalnie interesującego ustępu brał sam za pałeczkę i dyrygował; trzeba było widzieć jak momentalnie zespół orkiestralny stawał się jędrny i pełno brzmiący; czasem dla zademonstrowania jakiegoś fragmentu Nikisch odgrywał go — oczywiście zawsze z pamięci — na fortepianie (był on znakomitym pianistą i słynnie pięknie akompanjował śpiewakom). Uwagi jakie kierował pod adresem dyrygującego ucznia miały czasem w swojej obrazowości pełnię humoru i nader miły charakter. Nigdy nie były ani złośliwe ani uszczypliwe.

Młodemu Hiszpanowi o ruchach nieśmiałych i nie dosyć precyzyjnie rytmicznych powiada raz Nikisch: Ależ mój kochany, (zwykłą formułą przemawiania Nikischa było powiedzenie: „Mein lieber Freund...”) Pan niema wcale mankietów! Młody człowiek rzeczywiście posiadał jakieś mało widoczne mankietki, ale wszyscy przedewszystkiem zrozumieli aluzję do „historycznie” znanych szerokich, zawsze nieposzlakowanej białości mankietów Nikischa, które podkreślały sugestyjne a równie precyzyjne jak wytworne ruchy jego rąk przy dyrygowaniu. Bardzo nieporadnemu w ruchach — zwłaszcza nieumieją-

cemu się zdecydować na rozpoczęcie utworu, wiedeńskiemu muzykowi ze znanej bankierskiej rodziny Kahn-Speyer, zwracał zwykle uwagę słowami: „Ależ gdzie Pan chowa swoje „raz”?!”. Z Polaków byli w tym samym mniej więcej okresie uczniami na kursach Nikischa: Franciszek Brzeziński i Stanisław Stern. Z innych ówczesnych „międzynarodowych” kolegów karierę kapelmistrzowską w większym stylu zrobił jedynie rosyjsko-amerykański Żyd Coats, muzyk wielkich zdolności; Nikisch wywoływał go zwykle na estradę słowami: „konkurencja” proszę do pulpitu! i wogóle mawiał o nim, że mu już niedługo będzie naprawdę robił konkurencję... Coats rozpoczął też swoją karierę mianowany przez Nikischa pomocnikiem kapelmistrza w Operze lipskiej — potem był kapelmistrzem w Dreźnie i w Moskwie; przed paru laty dyrygował operami rosyjskimi w Paryżu. Inny ówczesny kolega sympatyczny i zdolny Rosjanin Pomerancew był przed wojną kapelmistrzem Opery w Moskwie, a opuściwszy szczęśliwie bolszewicką Rosję dyrygował baletami rosyjskimi w Nicei, gdzie zmarł przed niedawnym czasem. Nauka interpretacji, jaką dawał Nikisch w czasie swych dwugodzinnych zwykle lekcji, nie ograniczała się oczywiście do wskazówek jak należy wyzyskiwać pewne szczegóły partytur orkiestrowych (co ja tak pilnie obserwowałem w Berlinie) — szczegóły te należały do akcesoriów wykonania; celem kursu kapelmistrzowskiego Nikischa, poza wskazówkami czysto technicznej i praktycznej natury, była nauka jak ogarniać całokształt linii utworu, jak ustosunkować dynamikę i jak podkreślać punkty kulminacyjne — jak rozumieć wreszcie charakter poszczególnych tematów utworów symfonicznych.

Nikisch sam jako wykonawca był nieporównanym technikiem i poetą zarazem; interpretację utworu umiał realizować nieraz lepiej niż sam kompozytor. Miałem też raz sposobność sam przekonać się o tem, słysząc w ciągu jednego tygodnia raz w Dreźnie, pod dyktando autora, drugi raz w Lipsku pod dyktando Nikischa — nowość ówczesną: Symfonię „Domestica” Ryszarda Straussa. Strauss zresztą, obecny na lipskim koncercie w Gewandhausie, był tego samego zdania. Wszechstronność Nikischa pozwalała mu też na mistrzowskie popisy w zakresie operowym. Pamiętam w lipskiej Operze przedstawienie Meistersingerów Ryszarda Wagnera pod jego

*) Przy pierwszym pulpicie wiolonczeli zasiadał wówczas młody uczeń słynnego Klengla Eli Kochański, profesor Konserwatorium w Warszawie, brat znanego skrzypka Pawła Kochańskiego.

dyrekcją; mimo sił wokalnych, raczej przeciętnych, było to jako całość skończone arcydzieło interpretacji. Aby już wyczerpać wspomnienia moje o tym wielkim artyście, który w osobistych, bliższych stosunkach był poprostu uroczym, a miał tylko jedną nieszczęsną namiętność: hazardowej gry w karty, przerwę znowu chronologiczny bieg wydarzeń. Po powrocie z Lipska do kraju spędziłem blisko osiem lat w Warszawie, gdzie też od czasu do czasu miałem sposobność widywać Nikischa; kilka słów wreszcie poświęcić pragnę ostatniemu mojemu z nim spotkaniu. Było to w czasie wojny w Szwajcarii — w roku 1917-tym. Wyczytawszy w dziennikach zapowiedź koncertów orkiestry Gewandhausu pod dyrekcją Nikischa w Bazylei i w Bernie, pojechałem tam z Morges aby ożywić artystyczne wspomnienia lat dawnych. Nikischa, którego nie widziałem od lipca 1914 roku, zastałem nieco posiwiąłego i mizernego ale pełnego jak zawsze energii i wytworności przy dyrygowaniu. Muzycy orkiestrowi dokładali wszelkich starań aby w neutralnej Szwajcarii pokazać swą wysoką artystyczną wartość — poza tem cieszyli się niezmiernie, że przez kilka dni mogli się objadać do syta i zabrać na drogę do głodujących Niemiec dozwolone przez rząd szwajcarski 5 klg. wiktuałów... pozatem podobno tuba i puzony powróciły do Lipska napełnione kielbasami!

Nikisch ucieszył się mną bardzo; po próbie w Bazylei odprowadzałem go do hotelu. Pytając o Paderewskiego, którego prawdziwie uwielbiał, rozpoczął odrazu rozmowę o polityce: Also lieber Henryk (tak mnie zwykle nazywał) będzie Polska? Co? Wyrzuciłem co do tego niepłonną nadzieję. Ale co będzie — ciągnął dalej — z Poznańskiem? przecież ono się właściwie Polsce należy. Potwierdziłem oczywiście kategorycznie to mniemanie. „No, ale w takim razie to będzie znowu kiedyś wojna!“. Na ten argument trudno mi było znaleźć odpowiedź. Po koncercie spędziliśmy wieczór w szczupłym gronie kilku znajomych (Nikisch wygłodzony jak wszyscy Niemcy używał sobie na kolacji do syta) — poczem widziałem go jeszcze nazajutrz w Bernie i pożegnałem w czasie próby „Zygfyda“ w Operze, nie będąc w możności pozostania na wieczornym przedstawieniu. Wtedy też widziałem go po raz ostatni; w roku 1922-gim w Poznaniu otrzymałem z prawdziwym żalem wiadomość o jego śmierci.

* * *

Wypada mi teraz wrócić jeszcze do czasów berlińskich (1898—99 r.) kiedy to koncerty symfoniczne w stolicy ówczesnego cesarstwa stały pod znakiem Nikischa w Filharmonji a Feliksa Weingartnera w Nadwornej Operze. Był to rodzaj „szlachetnego“ współzawodnictwa tych dwóch znakomitych kapelmistrzów i dwóch doskonałych orkiestr. Ja na koncertach symfonicznych w Operze bywałem stosunkowo rzadko, bo — wpatrzony przedewszystkiem w Nikischa, mało czułem pociągu do osobistości artystycznej Weingartnera. Mimo całego uznania, jakie miałem i mam dla jego kapelmistrzowskiej

techniki i interpretacji dzieł symfonicznych pełnej klasycznego spokoju i prostoty, której cenne komentarze zestawiał w swojej broszurze: *Über das Dirigieren*, nie mogę powiedzieć (mam jeszcze obecnie nieraz okazję słuchania koncertów pod jego dyrekcją w Lozannie) aby jego rodzaj wzbudzał we mnie entuzjazm.

Wiem zato, bo słyszałem od paru jego uczniów, że jest świetnym kierownikiem klasy kapelmistrzowskiej (w Bazylei). Osobiście poznałem Weingartnera na kilka lat przed wojną, kiedy on stale przyjeżdżał na letnie wakacje do swej willi w sąsiedztwie Morges (w St. Sulpice) i bywał gościem w Riond Bosson u Paderewskiego. Pamiętam też ciekawe spotkanie się z nim w czasie wojny, w lecie 1915 roku, na statku płynącym z Genewy do Lozanny. Przywitał się ze mną bardzo uprzejmie i dopytywał, czy wiem gdzie przebywają Karol Szymanowski i Fitelberg — i czy przypadkiem nie są w Warszawie? Ponieważ było to na parę dni przed spodziewanym już wkroczeniem Niemców do Warszawy rzekłem, że wobec tej groźby inwazji „nie miałbym ochoty teraz tam się znajdować, bo widziałem Kalisz w początku sierpnia 1914 r.“ — na co on odpowiedział: „ani ja także“. Sensu jednak tych słów nie mogłem dobrze się domyśleć wobec tego, że wówczas uchodził on za zagorzałego Niemca (willę jego w St. Sulpice przeżywano nawet przez czas jakiś: Willa Lusitania — na pamiątkę zatopionego przez Niemców okrętu amerykańskiego); w parę lat po wojnie wyparł się on jednak swoich germanofilskich wierzeń — powoływał się publicznie na swe pochodzenie dalmatyńskie (urodzony jest w Zara) a obecnie przyjął obywatelstwo szwajcarskie i osiadł na stałe jako dyrektor koncertów symfonicznych i Konserwatorium w Bazylei, ożeniwszy się w 67-ym roku życia po raz czwarty, z młodą uczenicą Konserwatorium, zdolną podobno dyrygentką. Do mych kapelmistrzowskich obserwacji w Berlinie zaliczyć należy także znajomość z Zygfrydem Ochsem — nieżyjącym już dzisiaj długoletnim dyrygentem chóru Filharmonji berlińskiej. Mając wstęp na wszystkie próby tego doskonałego chóru skorzystałem wiele, przypatrując się zbliska pracy Ochsa, który posiadał duży autorytet i umiał utrzymać nadzwyczajną karność wśród śpiewaków; jako kierownik orkiestry (kiedy wykonywano oratorja lub kantaty) nie umiał sobie jednak zupełnie dać rady. Jest to zjawisko dość częste, tak jak równie często można zaobserwować fakt, że nawet doskonały dyrygent orkiestry nie umie sobie dać rady z chórem. Ale w Berlinie miałem okazję obserwowania nie tylko dobrych dyrygentów. Kiedy dla nabrania rutyny zespołowej wstąpiłem do orkiestry sezonowej Opery w „Westend“ teatrze, miałem sposobność przekonać się co znaczy niedoświadczony dyrygent. Przygotowywaliśmy na rozpoczęcie letniego sezonu: Flet zaczerpnięty Mozarta. Młody muzyk, którego nazwiska już dziś nie pamiętam, rozpoczął próby orkiestrowe; miał biedak jaknajlepsze chęci, znał nawet partyturę,

nadrabiał miną i pozą, ale znać było, że nie umiał pracować z orkiestrą; myląc się samemu kazał powtarzać orkiestrze ustępy łatwe a w trudnych ciężko mu się było porjentować. Te jego błędy i braki irytowały starych rutynistów z orkiestry, wskutek czego przychodziło nieraz do ostrej wymiany zdań; skończyło się na tem, że po kilku próbach

przyszedł inny kapelmistrz i ten doprowadził przedstawienie do skutku. Z tej paromiesięcznej praktyki orkiestrowej wyniosłem przedewszystkiem wrażenie, jak ważną jest przy fachu kapelmistrza umiejętność orjentowania się w ekonomii pracy muzyków orkiestrowych i... jak ciężką jest nieraz dola rozpoczynającego swą karierę dyrygenta! (Dok. nast.)

SZANUJ INSTRUMENT.

I.

Tylko przez ciągłe dobre i sumienne obchodzenie się z instrumentami zespół orkiestralny może dopiąć wyższych celów. Obowiązkiem więc każdego członka orkiestry jest pilnować i szanować swój instrument, obchodzić się z nim troskliwie i rzeczowo.

II.

Instrumenty metalowe.

1.

Dęte instrumenty powinny być przedewszystkiem zawsze czyste — zewnątrz i wewnątrz. Niechaj ustnik będzie wewnątrz dokładnie tak czysty jak na zewnątrz. Nie chowaj go do kieszeni od spodni lub do kamizelki, tylko go wprzód owiń w odpowiedni woreczek lub jeszcze lepiej schowaj go do futerałiku.

2.

Przynajmniej co trzy miesiące należy wyczyścić wewnątrz całego instrumentu. Jeżeli tego nie uczynimy, to cierpi na tem strój, gdyż nasadzający się brud podwyższa strój.

Czyszczenie odbywa się następująco:

Bierze się wodę ogrzaną wprzód do 40°, dodaje się nieco sody i napełnia się instrument. Przy tem otwiera się wentyle. Tak zostawia się instrument przez pół dnia. Następnie nasadza się rurę gumową od wodociągu i puszcza się wodę tak długo, aż jest całkiem czysta.

3.

Szczególną uwagę należy poświęcić wewnątrz wentylów. Bezwzględnie nie wolno do wnętrza wentylów, jak długo ono jest wilgotne, wpuszczać oliwy, gdyż zamieni się ona na żywicę i cylindry przestaną pracować.

Wentyle należy wybrać i czyścić następująco:

Najpierw wyjąć śruby, następnie odkręcić dolną pokrywkę. W otwór śrubowy wetknąć gwóźdź, kilka razy lekko uderzyć, aż wentyl wypadnie. Szmatką przepojoną benzyną wyczyścić w pierw łożysko. Potem podobnie wyczyścić wentyl i dolną płytkę. Po nasadzeniu wentyla na płytkę próbować czy się porusza.

Przy wsadzaniu należy wentyl powoli naokoło wbijać lub przy pomocy szpulki od nici, o wielkości odpowiadającej ściśle otworowi wbić wentyl. O ile wentyl nie chce się ruszyć, należy go rozruszać małemi płaskimi obciążkami.

5.

Troskliwie należy się zająć cugami. Bezwarunkowo muszą we wszystkich instrumentach wszystkie cugi nienagannie posuwać się tam i z powrotem.

Cugi smarować świeżem masłem lub łożem, nigdy oliwą ani olejem, lepiej będą się poruszać i trzymać powietrze. Piasek lub inne nieczystości należy usunąć z cugów. Nie wolno nakładać cugów w stanie nieczystym. Nasunąć zaś bezwarunkowo przy naciśniętych wentylach, bo w przeciwnym razie zgęszczone powietrze szkodzi.

6.

Ostrzega się przed własnem reparowaniem jakiegokolwiek uszkodzenia lub zagięcia, gdyż przez niefachowe obchodzenie się z łatwością powstają dziury.

7.

Za częste czyszczenie jest niekorzystne. Unikaj zbyt ostrych środków do czyszczenia. Najlepiej nadaje się olej stearynowy i dobre wapno. Wełnianą szmatką naciera się olej stearynowy na mosiądz tak długo, aż znikną wszystkie plamy. Następnie drugą szmatką nakłada się sproszkowane wapno i trze się aż do uzyskania pełnego, jasnego blasku.

Ten środek czyszczenia ma tę dodatnią stronę, iż blask trzyma się długo, zwłaszcza jeżeli się instrument co kilka dni przeciera czystą wełnianą szmatką bez wszelkich dodatków. Wapno należy chować w puszcze, by powietrze się do niego nie dostało. Rozproszkować za każdym razem tylko tyle, ile do jednorazowego użytku jest potrzebne. Olej stearynowy łatwo tężeje z zimna; w takim wypadku należy go postawić w ciepłe miejsce, poczem staje się natychmiast płynny.

8.

Wodę wypuszcza się klapą wodną. O ile jej niema, zdejmuję się ustnik i wypuszcza się wodę rurą, poruszając ciągle wentylami. Należy to szczególnie robić po ukończonem graniu już ze względu na czystość. W przeciwnym razie tworzy się wewnątrz śniedź, a jej następstwa są niebezpieczne dla warg, zwłaszcza popękanych.

9.

Do szkód, które się nie dadzą naprawić należy przedmuchiwanie. Powstaje przez bezmyślne wdmuchiwanie zwłaszcza niemuzycznych, którzy nie mają zmysłu dla wytwarzania tonu.

III.

Instrumenty drewniane.

Instrumenty dęte drewniane wymagają o wiele więcej troskliwości. Przedewszystkiem kupuj i graj tylko na pierwszorzędnym instrumencie. Zwłaszcza wielkiej ostrożności i sumienności wymagają klarnety i wybór listków. Za cienkie listki psują jakość tonu i strój.

2.

Nowe instrumenty musi się podczas pierwszych czterech tygodni co tygodnia dwa razy naoliwić, a mianowicie całą ścianę wewnętrzną; później co miesiąc lub co dwa. Wyściółek klap nie wolno oliwić, w tym celu należy im podłożyć odpadki z sukna. Używać oliwę prawdziwą (oliwkową) dobrego gatunku.

3.

Po każdym użyciu należy instrument rozłożyć i dokładnie wytrzeć pojedyncze części wewnętrznie wycieraczem. O ile w środku zostaje wilgoć pęcznieje drzewo wewnątrz, sucha zaś strona zewnętrzna nie popuszcza i powstają pęknięcia. Również cierpi na tem strój. Wycieracza nie wolno po użyciu zostawić w instrumencie, gdyż inaczej drzewo gwałtownie butwieje.

4.

Klapę kciukową należy co osiem dni odśrubować i brud przebić kawałkiem drzewa. Jeżeli tego nie uczynimy, środkowe *b*, *h* i *c* stają się za niskie.

5.

Chronić instrument przed szkodliwym wpływem szybkiej zmiany temperatury. Gdy go rozpakujemy w zimnie, trzeba go ogrzać dmuchaniem i wycierać zewnętrznie szmatką. Nie trzymać blisko pieca, ani nie wystawiać na działanie promieni słonecznych.

6.

Z wyjątkiem kłapy kciukowej nie należy o ile możliwe zdejmować kłap. Natomiast powinno się napuszczać kropelkę oliwy przy pomocy igły na płaszczyznę tarcia sprężyn. Proch i obce ciała oddalać miękką szczoteczką. Pot z palców na klapach miękką szmatką dokładnie ścierać, nie będą one oksydować, a instrument długo zachowa swój dobry wygląd.

7.

Źle domykające kłapy natychmiast naprawić przez zmianę wyściółki.

8.

Gruszkę natychmiast zdjąć z górnej części, gdy odkładamy klarnet, chroni to od zadarcia.

IV.

Perkusja.

Kotły i mały bęben.

1.

Podczas grania błonę jak najsilniej napiąć, tak by nie popuszczała pod naciskiem ręki. Brzmienie powinno być jasne i ostre. Uważać by śruby od

siebie niezależne nie były nierówno naciśnięte. Próbować delikatnem uderzeniem przy każdej śrubie, czy struny dobrze wibrują. W przeciwnym razie należy śrubę lepiej naciągnąć. Gorąco, zimno, wilgoć lub suche powietrze, zmiana temperatury wywierają na błonę rozmaite wrażenie, które należy zawsze uwzględnić.

2.

Po użyciu wszystkie śruby popuścić aż błona przy uderzeniu nie da prawie żadnego tonu. Jeżeli tego nie uczynimy, błona z czasem traci elastyczność i trzeba oprawić nową lub starą na nowo nawijać.

3.

Od czasu do czasu śruby smarować olejem maszynowym, by się lekko obracały; korpus często oczyszczać z prochu.

Wielki bęben.

4.

Przy napinaniu śruby możliwie równomiernie i na krzyż nakręcać. (Podobnie i u kotłów!). Obręcze przez to zajmują równe położenie, brzmienie zaś jest czyste i dobre. Nie napinać błony zbyt silnie, by bęben nie brzmiał za jasno. Napięcie zależy od pogody. Przy wilgotnej błony popuszczają, trzeba je napiąć; przy suchej i cieplej błona zbiega się — trzeba odprężyć.

5.

Podczas nieużywania popuścić błonę całkiem. Śruby często smarować olejem maszynowym. Części mosiężne czyścić takimi środkami jak u instrumentów dętych metalowych.

Talerze.

6.

Talerze muszą być zawsze czyste. Przed i po graniu chować do futerału. Szczególnie ostrożnie obchodzić się z nimi podczas wielkiego zimna, ponieważ łatwo pękają.

V.

1.

Zasada ogólna i ważna: nie kłaść instrumentów wentylami lub klapami na dół, gdyż traci się elastyczność sprężyn.

2.

Żaden grający nie powinien swego instrumentu dawać komu innemu do rąk. Również beztróskie stawianie lub kładzenie go podczas prób lub koncertów jest zakazane. Każdy jest obowiązany uważać osobiście na swój instrument jak najtroskliwiej.

Mjr. kplm. Dr. STEFAN ŚLEDZIŃSKI (Warszawa).

W SPRAWIE „RZECZOWEJ” DYSKUSJI O NAUCZANIU MUZYKI W SZKOŁACH OGÓLNOKSZTAŁCĄCYCH.

W styczniowym numerze „Muzyki w Szkole” z 1933 r. ukazały się trzy artykuły, spowodowane wystąpieniem prof. Kazury przeciwko względnej metodzie nauki śpiewu w szkołach (odczyt w „Polskim Radjo”, przedrukowany w czasopiśmie „Śpiewak” i „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie“.)

Pierwszy z nich — to „Wyjaśnienie” dyrektora M. O. W., prof. Konserwatorium Br. Rutkowskiego, stwierdzające krótko, że stanowisko dyrekcji M. O. W. nie jest zgodne z poglądami prof. Kazury, które to poglądy nadają się „do krytycznej i rzeczowej dyskusji pedagogów muzycznych”. Dalsze dwa arty-

kuły miały być zapewne ową krytyczną, a rzeczową dyskusją. W rzeczywistości oba artykuły są bardzo dalekie od obiektywizmu naukowej krytyki, a „rzeczowość” ich, ściślej zbadana, przedstawia się też niezbyt poważnie.

P. Stefan Wysocki pod niebardzo zręcznym tytułem: „O metodach nauczania śpiewu w szkołach ogólnokształcących względnej i absolutnej” (szkole czy metodzie) cytuje najpierw wyjątki z pogadanki prof. Kazury, aby je później omówić. Jednak część artykułu, stanowiąca rozszerzenie historii metod względnych nie przynosi nic nowego, ani nie zbija założeń prof. Kazury. Na to zresztą niema rady, metoda względna jest w rzeczywistości pierwotniejszą od absolutnej, a jej historia zarówno z czasów największego rozkwitu, jak i prób ponownego wskrzeszenia jest dostatecznie znana, nawet bez powoływania się na podręczny „Słownik” Riemanna.

Natomiast stanowisko autora, że prymitywność jest równoznaczna z elementarnością i przystępnością i że temsamem metoda względna ma w tym zakresie przewagę nad absolutną, nadaje się do rzeczowego przedyskutowania, którego próbą może będzie niniejszy artykuł.

Pominę w nim jednak owo zręczne podstawienie pojęć o różnych zakresach i treści (prymitywność — przystępność), gdyż takie „subtelności logiczne” do naukowej dyskusji nie mogą się nadawać. Dyskutować natomiast można i trzeba nad zasadami obu metod: absolutnej, opierającej się na czynniku melodyjnym muzyki — oraz względnej, przyjmującej za punkt wyjścia pojęcie z dziedziny harmonii — trójdźwięk. Gdy uda się stwierdzić, która podstawa jest słuszna, wątpliwości będą rozstrzygnięte.

Zarówno badania historyczne, jak psychologiczne muzyki stwierdzają, że odczucie, zrozumienie i opanowanie melodii jest znacznie wcześniejszym etapem rozwojowym grupy i jednostki ludzkiej, niż odczucie, zrozumienie i opanowanie harmonii. Powstanie melodii, o ile nawet mówić można o jej „powstaniu” — sięga czasów w muzyce prahistorycznych. Początki wielogłosowości poprzedza jakże długi etap muzyki jednogłosowej, a i w wielogłosowej — rozwój, trwający kilka wieków, przygotowuje dopiero ugruntowanie rzeczywistych pojęć harmoniczych.

Specjalnie w muzyce wokalne poziomy wymiar jest zawsze ważniejszy od pionowego, głos ludzki dla pełnego i estetycznego brzmienia musi się „wyśpiewać”, co wtedy jest możliwym, gdy powierzona ma, nawet w zespole, odpowiednio śpiewną melodię. Rozumieli to prawdziwi mistrze polifonii wokalne, niderlandczycy i szkoły włoskie XV i XVI-go stulecia, których zasadą było: „faire chanter les parties le plus plaisamment”*) — jak zasadę tę formułuje francuski teoretyk Michel de Menchon (w 1558 r.). Należy podkreślić, że ta technika, w której każdy głos wykonuje pewną melodię, jest jedyną słuszną w śpiewie chóralnym; człowiek jest zbyt inteligentnym, aby, jak się tego często wymaga w kiepskich now-

szych kompozycjach akordowych, wydawać z siebie wciąż kilka tych samych tonów. (Dr. K. Nef, Einführung in die Musikgeschichte, wyd. II. Bazyleja 1930 str. 78). Tembardziej odnosi się powyższe do solowych kompozycji wokalnych, co stwierdza ostatecznie we wszelkiej muzyce wokalne przewagę melodyki nad harmoniką.

Jeśli zwrócimy się do rezultatów badań psychologicznych nad muzykalnością dziecka, odpowiedź będzie ta sama. Argumentów rzeczowych, bo opierających się na faktach doświadczalnie ustalonych, dostarczyć może źródłowa praca dr. Zofji Lissa: „Z psychologii muzycznej dziecka”, ogłoszona w „Kwartalniku Muzycznym” (Nr. 10 i 11), a przedrukowana w „Muzyce w szkole” (Nr. 2—4 z 1931 r.). Przedstawię je pokrótce: Pierwszym elementem muzyki, oddziałującym na dziecko, jest rytm, począwszy od 2-go roku życia zaczyna się wyrabiać ujmowanie różnic wysokości tonów, będące podstawą do ujmowania i zrozumienia melodii. Poczucie tonalne może się u dziecka rozwijać wtedy dopiero, gdy zaznajomi się ono z naszym materiałem dźwiękowym i zachodzącymi wśród niego stosunkami. Poczucie tonalne wyrabia się więc wtedy, gdy melodyka jest już dla dziecka całkowicie dostępną.

Czyż więc można przyjmować to poczucie za punkt wyjścia w nauczaniu dziecka muzyki, jak to czynią zwolennicy metod względnych, czy można w tem nauczaniu wychodzić od trójdźwięku, skoro w materiale dźwiękowym dziecka występuje początkowo jedynie tercja „neutralna”, brak zaś w nim tercji wielkiej i małej, będących podstawowymi składnikami trójdźwięków tonalnych? Czy trójdźwięk jest właściwym punktem wyjścia w nauczaniu śpiewu w niższych oddziałach szkoły powszechnej, obejmujących dzieci od lat 7 do 10, gdy rozwój poczucia tonalnego u dziecka w zakresie ścisłej dżatoniki dokonuje się właściwie dopiero przeciętnie między 7 a 12 rokiem życia?

Wydaje mi się, że w świetle powyżej przytoczonych faktów z zakresu historii i psychologii trudno utrzymać twierdzenie, że metody względne cechuje „troskliwsze, pieczołowitsze przystosowanie do pojęć i przygotowania dziecka”, jak chce p. Wysocki.

Z jednym jeszcze argumentem jego artykułu trudno się zgodzić. P. Wysocki twierdzi, że „metody względne wytworzyły propedeutykę muzyki” narówni z propedeutyką innych działów — np.: fizyki, czy filozofii, wykładaną w szkołach. Niestety, porównanie to jest conajmniej..... względne. Żadna bowiem propedeutyka nie wprowadza terminów sprzecznych z zasadami i prawami naukowymi, nie przeczy temu do czego przygotowuje, nie tworzy w podświadomości założeń, które późniejsza nauka musi usuwać, lub z trudem korygować. Metody względne tymczasem nie liczą się z temperaturą stroju, z którą każde dziecko w przyszłości będzie musiało się zapoznać, metody te wprowadzają systemy notacji i nazwy, które później trzeba zarzucić, aby nanowo wyuczać się normalnych znaków i terminów muzycznych. Ja-

*) dawać śpiewać partje jak najprzyjemniejsze,

każ więc to propedeutyka, która uczy tego, czego potem trzeba oduczać. Przyznam, że analogii z propedeutyką innych nauk nie mogę tu zauważyć, gdyż te wprowadzają stopniowo i ostrożnie, ale tylko terminy ogólnie przyjęte, z którymi uczeń spotkać się musi w późniejszej nauce.

Byłyby to wszystkie argumenty, wysunięte przez p. Wysockiego na rzecz metody względnej, a nadające się do rzeczowej dyskusji. Fakt bowiem, że p. Wysocki czuje się osobiście dotknięty ankietą prof. Kazury, można przypisać jedynie pewnemu nieporozumieniu, gdyż p. Wysocki sądzi, że ankietą prof. Kazury dotyczyła właśnie i wyłącznie jego metody, jakkolwiek nie jest ona jedyną z metod względnych, stosowanych w szkolnictwie polskim.

Z autorem trzeciego artykułu, p. Karolem Hławiczką, sprawa jest nieco trudniejsza. Daremnie szukałem w jego artykule: „Zamieszka muzyczna” materiału do owej rzeczowej dyskusji i krytyki, do której nawołuje prof. Rutkowski. Z temperamentem polemisty i swadą kurjerkowego feljetonu atakuje on prof. Kazurę, ale artykuł swój, którego personalne nastawienie bije w oczy z każdego wiersza, ubiera w szatę naukowości, popartej słownikiem Riemanna (wydanie X).

Wytyskając jednak prof. Kazurze szereg nieścisłych zwrotów, p. Hławiczka daleki jest sam od ideału ścisłości naukowej. „Efekty” jego artykułu polegają przeważnie na specjalnym oświetleniu cytat, wyjętych ad hoc z popularyzatorskich prac prof. Kazury, a często na niezbyt pogłębionej lekturze X-go wydania leksykonu Riemanna. Tak np.: na stronie 102 usiłuje p. Hławiczka przypisać prof. Kazurze wprowadzenie „mutacji Guidona z Arezzo do naszego systemu tonalnego”, opierając się na krótkim określeniu, zawartem w X wydaniu leksykonu Riemanna, dającym wyjaśnienie tego terminu w formie oczywiście jaknajbardziej skróconej. Mutację widzi p. Hławiczka w różnym stosowaniu tonacji przy określaniu znaczenia pojedynczych tonów: „es jako tercja w c-moll i jako tonika w Es-dur, g jako tercja w Es-dur i jako tonika w G-dur”. Gdyby jednak p. Hławiczka chciał swe wiadomości o znaczeniu terminu mutacja u Guidona nieco pogłębić i zwrócił się — nie myślę już o „Geschichte der Musiktheorie im IX — XIX Jahrhundert” Riemanna, jako o dziele zbyt specjalnem, ale nawet do „Encyklopedji Muzyki” Dr. J. Reissa, — wyczytałby tam, (str. 29), że zależnie od hexachordu „jeden i ten sam ton otrzymywał inne stanowisko i inną nazwę”. Stosowana natomiast przez prof. Kazurę zmiana znaczenia pojedynczych dźwięków, połączona z przejściem z jednej tonacji do innej, ale bez zmiany nazwy samego dźwięku, jest oparta na modulacji, niemającej nic wspólnego z mutacją Guidona.

Inny przykład owej pseudonaukowej ścisłości. Na stronie 97 (pkt. 4) znajduje się taki „preparat” z cytat: „P. Kazuro mówi o metodzie ręki z wieku XI”, o „śpiewającej ręce” Guida z Arezzo, jako o pierwowzorze, z którego wywodzi się tak zbrodnicza

i wsteczna fonogestyka różnych metod solfeżu”. Ale tu p. Hławiczka, sumiennie cytujący za każdym razem wydanie leksykonu Riemanna, jakoś przemilcza źródło, skąd zaczerpnięto cytate, natomiast wsparty autorytetem podręcznego leksykonu, poucza prof. Kazurę o znaczeniu „harmonicznej ręki” Guidona, wykazując, że ona nie ma nic wspólnego z dzisiejszą fonogestyką. Jak wygląda odnośny zwrot użyty przez prof. Kazurę? — „Metoda względna powinna właściwie nazywać się metodą prymitywną, gdyż początki jej istnienia sięgają czasów Guidona z Arezzo, śpiewającej ręki”..... (Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie Nr. 69 z dnia 19. XII. 1932 r.). Nawet najzagorzalsi obrońcy metod względnych nie będą mogli nic na to twierdzenie poradzić, gdyż, jak sami przyznają, a co zresztą jest historycznie pewne, metoda Guidona była metodą względną, a prof. Kazuro nic innego w zdaniu swoim nie stwierdza i nie wysnuwa tożsamości między harmoniczną ręką Guidona, a dzisiejszą fonogestyką.

Widocznie jednak „preparowanie” cytat jest dla p. Hławiczki jednym z normalnych środków dyskusji, skoro omawiając ankietę prof. Kazury, mimo że jej wyników nie zna (poza ogłoszonymi wyjątkami), posuwa się do twierdzenia: „Nie wiadomo zresztą, czy cytaty wyżej wymienionych uczonych polskich są podane w ścisłym i pełnym brzmieniu”. Tu już „występ” p. Hławiczki kwalifikuje się raczej do postępowania honorowego lub sądowego, niż do naukowej dyskusji.

Po tych „kwiatkach” z dziedziny historii i... etyki coś z zakresu psychologii. P. Hławiczka ironizuje (str. 100) termin użyty przez prof. Kazurę „Świadomość myślowa”, a nazywając termin ten czynnikiem „wzbogacającym psychologję o jedną świadomość więcej” jest w błędzie. Termin ten oznacza bowiem akt poznawczy, polegający na ocenie myśli, powstałej w świadomości ludzkiej.

I nic więcej. Tak samo zupełnie posługiwać się można w pełni zrozumiałymi terminami: świadomość uczuciowa i świadomość woluntarystyczna. Pierwszy z nich oznacza fakt poznawczy, polegający na docenieniu stanu uczuciowego, drugi akt poznawczy, polegający na docenieniu jakiejś decyzji.

Jak już zaznaczyłem, ton i nastawienie artykułu p. Hławiczki wykluczają możliwość rzeczowej dyskusji. Toteż ograniczę się do tych kilku „kwiatków”, świadczących, że uprawnienia p. Hławiczki do „monitowania” prof. Kazury nie opierają się na realnych podstawach i że mu daleko do ścisłości naukowej, której nawet drogą przestudjowania dwutomowego, XI wydania leksykonu Riemanna nie da się osiągnąć. Rzeczywisty „nervus rerum” całego artykułu wychodzi na jaw w jego zakończeniu. P. Hławiczka nie może ścierpieć, że program gimnazjalny z 1919 roku opierał się wyłącznie na pracach prof. Kazury. Nie wiem, w jakim kraju przebywał wówczas p. Hławiczka, ale to jedno jest pewne, że prof. Kazuro był jednym z pionierów racjonalnie powstałej nauki solfeżu na terenie Polski i że jego wieloletnia praca

wydała już rezultaty, któremi może się poszczycić. Nie mówiąc już o licznej gromadzie uczniów, o wyrobionym dziś imieniu na terenie muzyki polskiej — kompozytorów i pedagogów — niewątpliwą zasługą prof. Kazury jest stała troska o poziom umuzykalnienia społeczeństwa, o propagandę kultury muzycznej, o należyte wreszcie postawienie nauczania śpiewu w szkolnictwie i to także w okresie, w którym dzisiejsi kierownicy tego resortu nie przyczyniali się jeszcze niczem do tej pracy. Jeśli do tego dodać stałe doskonalenie własnej metody solfeżu, jej rozwój i przekształcanie (z czego zresztą p. Hławiczka

czyni „druzgocący” „zmienności” poglądów zarzut), to można zapytać, jakie moralne prawo mogło poddyktować p. Hławiczce zarzut, że prof. Kazuro nie orientuje się w kwestjach metod solfeżu, nie rozumie na czym polega różnica i zabiera głos w kwestjach, które nie dość gruntownie przestudjował i przemyślał!

Narazie dzięki pracy pedagogicznej p. Hławiczki dzieci polskie śpiewają modlitwę po nauce na melodję „Wołga, Wołga, mat’ radnaja” (Śpiewnik szkolny p. Hławiczki, cz. I. str. 41). Może po kilku latach dalszej pracy doczekamy się modlitwy przed lekcją na równie polską nutę „Kde domov muj”!

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice)

Prof. Konserwatorium Muzycznego.

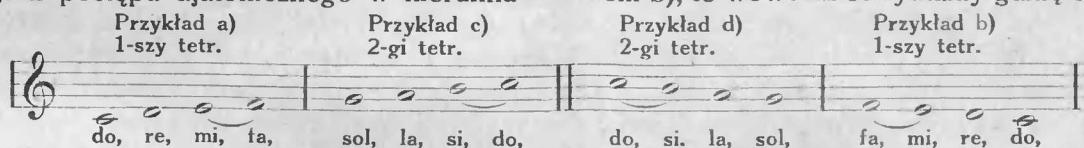
SOLFEŻ.

XVI.

(Ciąg dalszy).

Takie uszeregowanie czterech nut, z półtonami pomiędzy trzecią i czwartą nutą w kierunku górnym, a pierwszą i drugą w kierunku dolnym, — stanowi już pewną jednostkę melodyczną i nazywa się tetrachordem (z greckiego: czterostrun, czyli czterodźwięk). Z postępu dźwięcznego w kierunku

górnym powstał pierwszy tetrachord (przykłady: a i b), a z postępu dźwięcznego w kierunku dolnym powstał drugi tetrachord (przykłady: c i d). Jeżeli połączymy te dwa tetrachordy w jedną całość (przykład a) z przykładem c) i przykład d) z przykładem b), to wówczas otrzymamy gamę durową (*C dur*).



W gamie powyższej, jak zresztą i we wszystkich gamach durowych, półtony położone są na stopniach: III i VII (mi-fa, i si-do, oznaczone na przykładzie łukiem), — półtony te należy zapamiętać.



Każdy uczeń powinien wiedzieć, że głos ludzki, jakkolwiek jest jednym z najpiękniejszych instrumentów muzycznych, jest równocześnie jednym z najtrudniejszych i najprecyzyjniejszych instrumentów. Operowanie głosem wymaga specjalnych, długoletnich, gruntownych studiów.

Głos jest darem Bożym. Człowiek, obdarzony pięknym głosem, powinien pamiętać, że tego daru Bożego nie wolno lekceważyć, lecz — że należy głos już w zaraniu jaknajstaranniej pielęgnować, a później kształcić i rozwijać z całym pietyzmem.

Nawiasem powiem, że w tym wypadku decydującą rolę odgrywa wybór pedagoga, odpowiednio wykwalifikowanego i świadomego swego zadania. Zadaniem nauczyciela, jak również i każdego ucznia jest, ażeby głosu, postawionego przez naturę, nie przeforsować i nie zepsuć.

Wychodząc z założenia, że śpiew się rozwijał z mowy ludzkiej, należy go uważać za przedłużoną mowę i dlatego przy śpiewaniu solfeżu nie wolno zużywać powietrza i siły więcej, niż na normalną mowę. Śpiewać należy bez zbytecznego wysiłku i natężenia, zawsze cicho (*piano*), nigdy głośno (*forte*).

Głosem wydobywać możemy nie tylko znane nam całe tony i półtony, ale daleko mniejsze odległości, co powoduje nieraz w chórach daleko idące

Gamę należy śpiewać w wolnym tempie i równych wartościach rytmicznych, taktując równocześnie ręką. Po prześpiewaniu gamy w obu kierunkach, należy zaśpiewać jej półtony np.:

odchylenia intonacyjne. Po kilkakrotnym prześpiewaniu gamy *C-dur* w górę i w dół możemy zauważyć, że tonika *do*¹ zostaje znacznie obniżona, czasem nawet o półton. Z tego przykładu wynika, że głos ludzki posiada większą tendencję do obniżania, niż do podwyższania.

Obniżenie zazwyczaj powstaje przy śpiewaniu półtonów wznoszących się i opadających, jak również bardzo często przy śpiewaniu tonów jednoimiennych. Ażeby temu zaradzić, musimy zapamiętać półtony w gamie i zaśpiewać je tak, ażeby w tych miejscach nie nastąpiło obniżenie intonacji. Śpiewając na przykład gamę *C-dur* w kierunku górnym, należy pierwszy półton mi-fa jakby nieco rozszerzyć, podnieść nieznacznie wyżej „fa” i w dalszym ciągu VII ton gamy „si” (prowadzący) także zaśpiewać śmiało, podciągając jednocześnie w górę. Następnie pamiętać należy, ażeby jednoimienny ton *do*² nie został bezwiednie obniżony.

Natomiast śpiewając gamę w dół musimy uważać, ażeby pierwszy półton opadający *do*²-*si*¹ nie był zaduży, to znaczy, ton prowadzący *si*¹ podtrzymać, starając się jakby zmniejszyć półton *do*²-*si*¹. W identyczny sposób postępuje się w kierunku dolnym z półtonem *fa-mi*, starając się podtrzymać *mi*, ażeby nie zostało obniżone. (c. d. n.)

Dr. STEFANJA ŁOBACZEWSKA (Lwów).

MUZYKA INSTRUMENTALNA W XVII. I XVIII. WIEKU.

(Dokończenie).

Zostawiając na uboczu całą wokalną część twórczości Bacha, jako nie łączącą się z problemami, które nas tu interesują, znajdziemy w jego twórczości instrumentalnej z jednej strony pewne znamiona pokazujące wstecz, z drugiej cały szereg innych wskazujących w przyszłość. Wprawdzie maximum niezależności melodycznej poszczególnych głosów zrodziło tu z powrotem fakturę kontrapunktyczną, jednakowoż faktura ta opiera się na różnych z gruntu przesłankach, niż to miało miejsce w XV i XVI wieku. Jest to przede wszystkim kontrapunktika instrumentu, a sam ten fakt warunkuje już różny zupełnie typ melodyki. Epoka Bacha i Händla nie może jeszcze zapomnieć o niedawnych zdobyczach XVII-go wieku w zakresie piękna dźwiękowego. Zdobyte te postępowały szybkim krokiem zwłaszcza w słonecznej ojczyźnie Sonaty solowej, którą była Italia. Lubowanie się w dźwiękowym pięknie wyraża się w melodyce włoskiej w ustawicznym powtarzaniu raz wynalezionych motywów, bądź na tym samym, bądź na innych stopniach skali. Wyraża się ono i w imitacji, czyli w naśladowaniu tego samego motywu w innych głosach, podobnie jak i w grupowaniu tonów melodii wokół najprymitywniejszych akordów systemu dur-moll. Nie należy bowiem zapominać, że był to dopiero okres ustalania się powolnego systemu dur-moll i związanych o nim pojęć harmoniczych. Akordy, przedstawiające się dla naszych uszu jako zużyte, miały dla owej epoki pewien specyficzny sens, a tem samem kojarzyły się z wrażeniem piękna muzycznego; dążono więc do odnawiania tego wrażenia czy to w formie współbrzmienia, czy też w formie rozłożonego akordu w melodii. Sama wreszcie forma koncertu w typie przyjętym przez Bacha od jego poprzedników dowodzi również owej chęci lubowania się dźwiękiem: jest to forma Ronda, w której pomiędzy ustępy kilkakrotnie się powtarzające, identyczne co do swej treści melodycznej i rytmicznej, a obsadzone przez orkiestrę, włożone są kontrastujące z niemi ustępy solowe. Pierwsze noszą nazwę ritornelli, drugie — nazwę epizodów.

Wszystkie te czynniki o włoskim charakterze rasowym wskazują na dopiero co dokonany rozwój muzyki instrumentalnej; znajdujemy je w koncertach Bacha. Bach uchodzi za twórcę koncertu fortepianowego, jakkolwiek koncert włoski jest jedynym jego koncertem na sam fortepian oryginalnie napisanym. Inne są transkrypcjami. I on zresztą nie był napisany na fortepian, ale na clavicembalo, w którym kontrasty dźwiękowe obu manualów czyli klawiatur miały zastępować kontrasty instrumentu solowego i orkiestry. Równocześnie jednak z tymi elementami tradycyjnymi wprowadza Bach niejedną ważną innowację natury formalnej, która wiedzie już w prostej linii do sty-

lu t. zw. wiedeńskich klasyków, Haydna, Mozarta i Beethovena.

Dalszym etapem na drodze rozwoju muzyki instrumentalnej jest twórczość Domenica Scarlattiego w pierwszej połowie XVIII wieku. I on przenosi element wirtuozowski na instrumenty klawiszowe, mianowicie na clavicembalo w swych Sonatach, które pod względem formalnym zbliżają się coraz silniej do typu sonaty klasycznej.

Równocześnie z działalnością Bacha, Händla, Domenica Scarlattiego i innych kompozytorów trzymających się w zasadzie tradycji przeszłości pracował już szereg mniejszych talentów nad utworzeniem nowego stylu. Ojczyzną tego nowego stylu był Mannheim i Wiedeń. Okres więc pomiędzy rokiem 1700 a 1760 nosi wszystkie typowe cechy epoki przejściowej: jest to z jednej strony okres dojrzewania i przekwitania baroku muzycznego, z drugiej okres krystalizowania się elementów stylu klasycznego wiedeńskiego. Punktem szczytowym tego ostatniego jest twórczość Haydna, Mozarta i Beethovena, który ze swej strony staje już na pograniczu klasycyzmu i romantyzmu.

Zapytując z kolei jakie są specyficzne znamiona stylistyczne szkoły mannheimskiej i wiedeńskiej, wymienimy w pierwszym rzędzie jasność, zwięzłość i prostotę, jako jej cechy najbardziej charakterystyczne. Są one zresztą w zgodzie z ogólnym hasłem epoki — hasłem powrotu do natury, lansowanym przez Jana Jakóba Rousseau, a będącym jeszcze jedną formą walki o nowego człowieka, walki rozpoczętej w epoce renesansu. Ta dążność do prostoty ujawnia się na każdym polu: melodyka zamyka się w krótkich zwięzłych zwrotach kadencjonujących, rytmika jest przeważnie dwudzielna, harmonika sprowadza przebieg harmoniczny utworu do pewnego ściśle określonego stosunku funkcji tonalnych, forma wreszcie jako całość różnicuje się również w kierunku ściśle i jasno określonych schematów. W miarę jak precyzują się te schematy formalne, jak rośnie i potężnieje siła wyrazu nowych środków, rodzi się w ich wnętrzu potrzeba konfliktów dramatycznych. Rozpoczyna się kontrastowanie w obrębie środków melodycznych i rytmicznych, a nieco później i w obrębie instrumentacji. Klasycznym przykładem takiej gry kontrastów jest Beethoven w epoce dojrzałości, u którego już temat muzyczny nie jest jednostką w sobie jednolitą, ale syntezą dwóch przeciwstawiających się sobie elementów.

Symfonie, sonaty i kwartety Haydna i Beethovena zbyt dobrze są znane szerokiemu ogółowi, by trzeba je było przypominać jako najdoskonalsze przykłady stylu klasycznego wiedeńskiego. One są kamieniem węgielnym, który położył podwaliny pod muzykę instrumentalną całego XIX wieku. Warto

jednak uprzytomnić sobie, że nawet i w tym okresie zupełnej dojrzałości stylu wiedeńskiego, jakim jest okres około roku 1800, zdarzają się jeszcze nawroty do dawnych tradycji. Nie odrazu stał się Haydn i Mozart reprezentantem nowego stylu. W pierwszej epoce twórczości jest Haydn dzieckiem przedklasycznej szkoły wiedeńskiej, zaś Mozart dzieckiem szkoły włoskiej. Zaś Beethoven w pierwszym okresie swej twórczości, sięgającym mniej więcej do roku 1800 jest nie tylko zależny od Haydna i Mozarta, ale poczęści tkwi jeszcze sam w epoce przedklasycznej. Charakterystyczna dla okresu przejściowego forma divertimentu wskazuje właśnie na takie ważenie się czynników dawniejszych i nowszych w twórczości Beethovena. Forma ta była specjalnie dla okresu przejściowego typową — stając się polem wszelkich eksperymentów w zakresie faktury,

obsady instrumentalnej i kolorystyki. W porównaniu z późniejszą formą kwartetu beethovenowskiego różni się Divertimento większą ilością części, mniej silnym ich skonsolidowaniem pod względem treści muzycznej, oraz silniejszym współudziałem elementu tanecznego.

W taki to sposób dokonywa się w historii zmiana stylów artystycznych. Częściej niż przypuszczamy jest ona dziełem mniejszych talentów, które obdarzone bystrą intuicją przyszłości, spaliły się doszczętnie w walce o nowe ideały. Wysoką swą misję spełnili oni bezimiennie, aż przyszli szczęśliwsi od nich, którzy pierwsze ich wysiłki prowadząc dalej, potrafili nowej materii dać pełnowartościową formę artystyczną. Przed nimi schylają czoło pokolenia następne, jako przed koryfeuszami poszczególnych epok.

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów).

NAUKA HARMONJI.

III. (Ciąg dalszy)

Do celów szkolnych posługujemy się układem na cztero-głosowy chór mieszany; mniej lub więcej-głosowe (jak 2, 3, 5, 6, 7, 8) uważamy za wyjątkowe i pod koniec zajmujemy się nimi szczegółowo. Chór mieszany rozpada się na dwa głosy żeńskie: *sopran* jako najwyższy, poniżej niego znajduje się *alt*, i dwa męskie: *tenor* poniżej altu i *bas* jako głos najniższy.

Celem uzyskania jednolitego brzmienia chóralnego, celem uniknięcia niepożądanych efektów solistycznych przestrzegamy pewnych maksymalnych odległości między poszczególnymi głosami. Między sopranem a altem odległość ta nie powinna przekraczać interwału oktawy, między altem a tenorem oktawa już jest normalnie za wielką odległością, zaś między tenorem a basem może dojść nawet do dwóch oktaw:

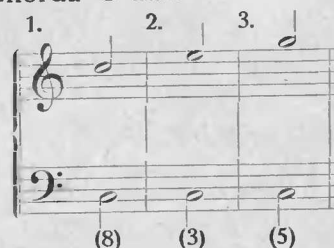
	sopran	}	8
— 8	alt		
	tenor		
	bas	}	2×8

Mając rozpisać czterogłosowo trójdźwięk musimy jeden z jego składników podwoić. Wzorując się na skali alikwotowej podwajamy przede wszystkim nutę podstawową czyli prymę akordu. W drugim rzędzie podwoić możemy kwintę akordu pod warunkiem, iż da to nam jakąś korzyść w dalszym prowadzeniu głosów. Tylko wyjątkowo podwajając będziemy tercję akordu. O ile ona jest nutą prowadzącą nie wolno jej bezwzględnie podwoić!

Przystępując do cztero-głosowego rozpisania akordu musimy wprzód ustalić tony dla głosów skrajnych: dla basu i sopranu. Zasadniczo możemy do basu wpisać dowolnie prymę, tercję lub kwintę akordu. Początkowo jednak ograniczymy się wyłą-

cznie do prymy, nazywając to zasadniczą podstawą akordu.

Do sopranu jednakowoż będziemy dowolnie wpisywać tercję, kwintę lub podwojenie prymy, a więc dla akordu *C-dur*:



Sopran piszemy w kluczu wiolinowym szyjkami do góry, bas w kluczu basowym szyjkami w dół, alt w kluczu wiolinowym szyjkami w dół, zaś tenor w kluczu basowym szyjkami w górę.

Według odległości między głosami skrajnymi (bas i sopran) nazywamy pozycję akordu, a więc w 1-szym wypadku mamy pozycję oktawową (8), w 2-gim tercjową (3), w 3-cim kwintową (5).

W dalszym ciągu przystępujemy do uzupełnienia akordu przez wpisanie do tenoru i altu brakujących nam jeszcze tonów, a więc w 1-szym wypadku tonów *e* i *g*.



Z tych czterech rozwiązań pierwsze dwa są błędne, gdyż w 1-szym między tenorem a altem jest za wielka odległość decymy, w 2-gim zaś między altem a sopranem za wielka odległość undecymy.

Porównując 3-cie i 4-te rozwiązanie w powyższym przykładzie musimy stwierdzić, iż układ poszczególnych głosów, a zwłaszcza trzech górnych głosów jest całkowicie odmienny. W 3-cim rozwią-

zaniu trzy górne głosy są tak bliskie sobie, iż nie potrafilibyśmy już między nimi zmieścić jakiegokolwiek tonu akordu *C-dur*, w 4-tem zaś te same głosy są tak od siebie oddalone, iż między sopranem a altm zmieścić jeszcze można *g*, zaś między tenorem a altm *c*. Pierwszy układ nazywamy wąskim lub ścieśnionym, drugi szerokim lub rozległym. Prócz znaczenia technicznego, ma to również jeszcze i znaczenie dźwiękowe.

Dopełnienie akordu *C-dur* w pozycji tercjowej i kwintowej przedstawiać się będzie następująco:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

(3) (3) (3) (3) (3) (5) (5) (5) (5) (5) (5)

Rozwiązanie 1. jest błędne: między tenorem a altm odległość undecymy, 2. błędne: między tenorem a altm odległość duodecymy (zwrócić uwagę na możliwość podwojenia tenoru i basu w unisonie!), 3. jest poprawne w układzie rozległym, 4. poprawne w układzie ścieśnionym. Rozwiązanie 6. jest błędne: między tenorem a altm decyma, 7. błędne: między tenorem a altm tercdecyma, 8. błędne: między altm a sopranem decyma, 9. poprawne w układzie rozległym, 10. poprawne w układzie ścieśnionym, lecz z sopranem o oktawę niżej niż poprzednie rozwiązania, 11. poprawne w układzie rozległym.

Rozpisać cały szereg akordów durowych i molowych czte-rogłosowo w układzie rozległym i ścieśnionym w wszystkich pozycjach: (8), (5), (3). (C. d. n.)

OD ADMINISTRACJI.

Administracja uprasza o najrychlejsze przekazanie prenumeraty za 2-gi kwartał 1933 r. oraz wyrównanie ewentualnych zaległości, przypominając, iż prenumerata ulgowa-niżkowa „ORKIESTRY” obowiązuje tylko w przedpłacie.

Nieotrzymanie przez Administrację przedpłaty za 2-gi kwartał b. r. najpóźniej do dnia 5 maja 1933 r. spowoduje wstrzymanie wysyłki dalszych Nrów „ORKIESTRY” i zaliczenie odnośnym Prenumeratorom po 1 zł. od każdego niezapłaconego egzemplarza.

PRZEWODNIK ORKIESTRY

OZDOBNIKI.

(Dokończenie.)

Tryle z toczkiem wstępnym spotykamy w naszej muzyce dosyć rzadko; dawniej jednakowoż były bardzo lubiane. Należy rozróżnić tryle z wstępnym toczkiem z dołu i z góry; te ostatnie

są o dobrym efekcie przy bardzo długich trylach, gdyż przy krótkich absorbują większą część wartości samego tryla. Starsze i nowe oznaczenie obydwóch rodzajów są:

Starsza notacja:

a) b) c) d)

z toczkiem od dołu z toczkiem z góry z toczkiem wstępnym i następującym

Nowsza notacja:

a) b) c) d)

Wykonanie: a) b) c) d)

Do ozdobników należą również — choć się o nich zwykle zapomina — arpedżja i tremolo. Arpedżjo powstaje przez sukcesywne odegra-

nie tonów zamiast ich równoczesnego uderzenia; dawniej rozróżniano arpedżjo z dołu i z góry:

Znak:

a) z dołu b) z góry

Wykonanie: a) b)

Tak wykonane staje się arpedżjo ozdobnikiem wstępnym i posiada właściwości wszystkich ozdobników wstępnych, t. zn. rozpoczyna się z początkiem

wartości nuty głównej (w tym wypadku akordu) a nie wcześniej. Początek otrzymuje siłę należną akordowi; fałszywym byłoby rozpocząć arpedżjo ciszej.

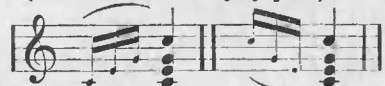
Dzisiaj znikły stare znaki prócz jednego:



oznacza znak ten zawsze tylko arpedżo z dołu do góry, odwrotnie z góry w dół musi być wypisane małymi nutami. Dokładnie notowanem wygląda arpedżo następująco:

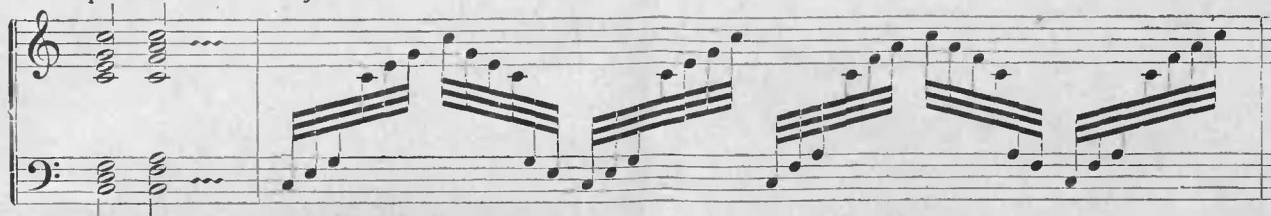


Obydwa można jednakowoż spotkać notowane jako wyprzedniki (bez łuków wiążących):



arp.

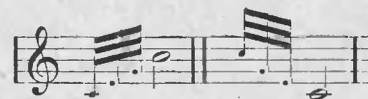
Wykonanie :



Takie i podobne wykonanie przepisują często Bach i Händel.

Tremolo jest zawsze wypełniającem; wykonuje

co wprawdzie jest poprawne, jeżeli się zważy, że się je zwykle gra bez powtórzenia odpowiednich nut w akordzie; jednakowoż celem uniknięcia nieporozumienia należy przecie zaopatrzyć je łukami. Fałszywem jest, jeżeli kompozytorowie notują następująco:



bo poprawne wykonanie wymaga tu niezatrzymywania przednutek, tj. c' e' g' po zagranie c'' znikają. Bardzo lubianem było dawniej wypełniające arpedżo to znaczy falowanie tonów w górę i w dół aż do upływu wartości nut lub części jej np.

się je przez szybką zmianę tonów, lub szybkie ich powtarzanie.

trem.

Wykonanie :



4. Znaki chromatyczne przy ozdobnikach.

Przy ozdobnikach, które obok nuty głównej mają tylko jedną nutę boczną, odnosi się każdy

znak chromatyczny obok neumy ozdobnikowej do tejże nuty bocznej, bez względu na to, czy stoi on przed, nad, pod lub po neumie:



Wykonanie :

lub

Natomiast przy dwuzwrotnikach, które wprowadzają górną i dolną nutę sąsiednią, odnosi się

znak chromatyczny nad neumą do górnej, pod nią do dolnej nuty sąsiedniej:



Istnieje wprawdzie jeszcze inny sposób notowania, również poprawny, lecz mniej przejrzysty, a mianowicie znak chromatyczny przed wężykiem odnosi się do górnej, po wężyku do dolnej nuty sąsiedniej:



Zasadniczo trudno o pomyłkę, bo żaden ozdobnik wymagany znakiem chromatycznym nie wykonuje niemelodyjnego interwału sekundy zwiększonej, tylko zawsze interwał wielkiej lub małej sekundy górnej czy też dolnej.

HYMNY NARODOWE.

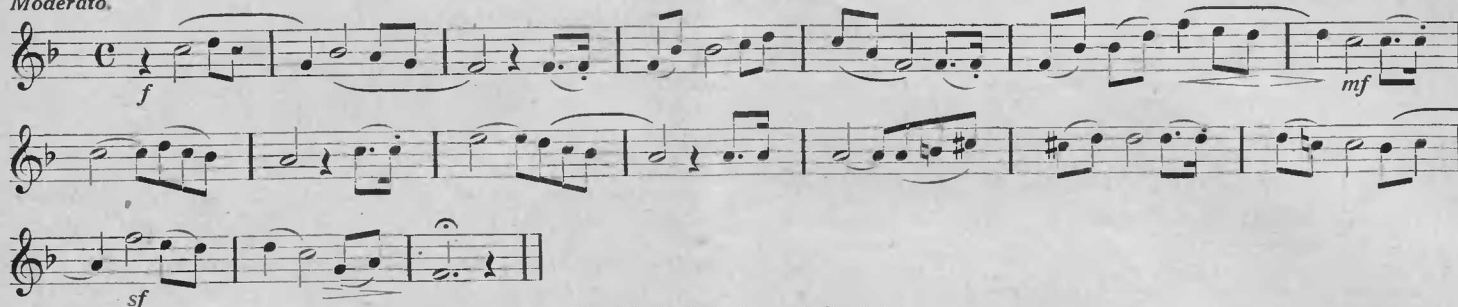
Do artykułu kpt. kplm. MAKSYMILJANA CHMIELEWICZA z nrów 8 (23) i 9 (24) „ORKIESTRY”.

9. Czechosłowacja.

a) Kde domov muj.

Fr. Skroup.

Moderato.



b) Nad Tatrú sa blyská.

Allegro.



ROZMAITOŚCI.

Dzieje klarnetu.

Klarnet, dziś jeden z najważniejszych instrumentów dętych, istnieje w obecnej swej formie zaledwie czwarty wiek. Prawozorem klarnetu jednak jest staroegipski *arghul*, instrument, składający się z dwóch równoległych rur trzcinowych lub bambusowych, posiadających ustniki w kształcie ptasich dzióbów z nałożonym lub wciętym listkiem. Krótsza z tych rur posiadała sześć otworów do wygrywania melodii, podczas gdy dłuższa miała służyć jedynie do towarzyszenia melodii jednym tonem podstawowym, podobnie, jak to jest up. przy dudach. Tę dłuższą rurę można było jednak wyciągać w trzech odstępach i w ten sposób zmieniać tonację. W związku z tem należy wymienić również starożytny wschodni instrument znany pod francuską nazwą *chalumeau* (szalimo), rozpowszechniony w średniowieczu także w Europie zachodniej, który jednak naskutek konkurencji oboju pozostał w cieniu, a dziś używany jest przez greckich cyganów jako instrument narodowy.

Z końcem XVII. wieku zaczęto się ponownie interesować instrumentem *chalumeau* sporządzając go w czterech strojach, a mianowicie wysokie *A*, *Es*, *C* i niskie *A*. Ostatnie trzy są niejako prototypami naszych klarnetów w *Es*, *C* i *A*. Słowo klarnet pochodzi z włoskiego *clarino*, co dawniej oznaczało zarówno trąbę, jak i wysoką pozycję tonów wogóle. Włoskie słowo *clarinetto* jest zdrobniałe i oznaczałoby dosłownie małą trąbkę. Po francusku nazywa się klarnet „la clarinette”, po angielsku „clarinet” i „clarinet” po niemiecku „das Klarinet”. Wszystkie te nazwy opierają się na łacińskim słowie „clarus”, co znaczy dosłownie jasny. Pomijając wszystkie prototypy uważa się powszechnie klarnet za wynalazek Jana Krzysztofa Deunera, urodzonego w r. 1655 w Lipsku, zamieszkałego i zmarłego w r. 1707 w Norymberdze. Deuner uchodził za znakomitego fabrykanta fletu, głównie używanych wówczas t. zw. fletów tenorowych oraz oboi i fagotów.

Także Deuner przy swym epokowym wynalazku nowoczesnego klarnetu oparł się na wzorze starego *chalumeau*. Około roku 1690 zaczął go ulepszać, głównie przez dodanie *a*-klapy w górnej części i *h*-klapy naprzeciw ztyłu. W tym najstarszym klarnecie tworzył ustnik z korpusem jedną całość, z tem, że wycięcie znajdowało się na wierzchniej stronie tak, iż muzyk musiał drgać blacika opanować górną wargą, podczas gdy obecnie czyni to dolną. Także syn jego J. Deuner pracował usilnie nad dalszym rozwojem klarnetu. Wprowadził on lejkowate zakończenie instrumentu w miejsce dawnego prostego oraz przesunął klapę duodecymową (keciukową) wyżej ku ustnikowi, co umożliwiło czystsze wydobywanie tonów w średnim rejestrze. Przez to jednak wziętł się otwór *h*-klapy, tak iż wydobywał się ton *b*. Wobec tego J. Deuner przedłużył korpus klarnetu, co umożliwiło osadzenie u dołu jeszcze jednej klapy z długą dźwignią, która po naciśnięciu otwierała ton *h*, a również jako następstwo także niskie *e*. Jakkolwiek klarnet Deunera dalekim był jeszcze od doskonałości to jednak już wówczas skala jego została ostatecznie ustalona. Ulepszenia te zostały dokonane przez młodszego Deunera około roku 1720 również w Norymberdze. Pozatem budował Deuner klarnety w różnych wysokościach stale z dwiema, później z trzema klapami.

W dalszym ciągu rozwijał się klarnet przez stałe pomnażanie liczby klap. I tak dodał w r. 1766 Bertold Fritz w Brunświku dwie nowe klapy chromatyczne, zaś według innej wersji uczynił

to miał wirtuoz Józef Beer (1744–1811), przyczem dla klapy *Dis* wzgl. *Es* wzorowano się na flecie czy oboju. Wynalazek szóste klapy przypisują sławnemu w swoim czasie paryskiemu wirtuozowi Ksaweremu Lefebvre około r. 1790. Rozkwit budownictwa klarnetu i wirtuozostwa na tym instrumencie przypada na okres, w którym żył znakomity kompozytor i klarnecista Iwan Müller (1786–1864). Jego zasługą jest przebudowanie klarnetu na system 13-klapowy oraz ulepszenie pod względem akustycznym. Müller koncertował na klarnecie po całej Europie, a w r. 1826 został profesorem paryskiego Konserwatorium. Komponował dużo na klarnet, głównie z towarzyszeniem orkiestry. W r. 1825 wydał doskonałą szkołę p. t. „*Gammes pour la nouvelle Clarinette*”. Dzięki jego systemowi klap technika gry otrzymała znaczne udogodnienia, a tryl brzmiał dużo ładniej. Mimo to klarnet Müllera nie od razu znalazł należyte uznanie. Gorącymi jego poplecznikami byli niektórzy znakomici wirtuozowie, jak Hermstedt (dla którego Spohr ułożył 4 duże koncerty) oraz Bärmann. Od czasów Müllera solowym instrumentem pozostał klarnet *B* i prawie wszystkie kompozycje solowe są w tym stroju pisane.

W obecnej dobie buduje się jeszcze klarnety w pięciu strojach, z których najniższy jest *A*, poczem następuje *B*, *C*, *D* i *Es*. Pomiedzy dętymi instrumentami posiada klarnet największą skalę bo prawie cztery oktawy, a to dzięki temu, że klarnet nie jest strojony w oktawach jak inne dęte instrumenty drewniane lecz w duodecymach. Wielkim krokiem naprzód było dostosowanie do klarnetu systemu Böhma około roku 1843, naskutek starań wirtuoza Klosego w Paryżu, który wpłynął w tym kierunku na paryską firmę Buffet. Aczkolwiek system Böhma dawał możność bardzo czystej gry i wykonania prawie wszystkich tryłów, to jednak był bardzo skomplikowany w stosunku do poprzedniego systemu klap.

To było też przyczyną, że poza Francją i Belgią klarnety systemu Böhma tylko z trudem się przyjmowały. Na tem jednak nie zakończył się rozwój techniczny klarnetu. Nowe ulepszenia wprowadzili Ottensteiner i wirtuoz-kompozytor Karol Bärman (1811–1885), mimo tego były jeszcze w instrumentach pewne braki. Dalszym postępem było udoskonalenie mechaniki klap, dokonanej przez słynnego wirtuoza prof. Roberta Starka, w którym to kierunku szły dalsze prace Kruspego w Lipsku, Heckla, Biebricha, wreszcie genialny wynalazek P. Papeschi'ego w Florencji w r. 1892, który uprościł cały mechanizm klapowy bez najmniejszego uszczerbku dla jakości tonu. W końcu należy wymienić klarnet uchodzący za najdoskonalszy w obecnej dobie, którego twórcą jest Amerykanin C. G. Conn z Elkhart (Indiana).

Wspomnieć jeszcze należy klarnet zwany *heckelfonem* (wynalazca Wilhelm Heckel w r. 1909), który zbudowany jest nie w zwykłej formie walca, lecz stożkowato. Ton posiada bardzo silny, równy prawie sile tonu trzech normalnych klarnetów w *B*.

W całem tem przedstawieniu ograniczyliśmy się do historii klarnetu zwykłego. Inne rodzaje klarnetów, jak altowe i basowe, mają swoją odrębną historię posiadającą oczywiście z podanemi tu punktami dużo styczności.

Klarnet, będący pierwotnie instrumentem specyficznie ludowym, zwolna tylko doszedł do swego obecnego stanowiska jako instrument artystyczny. Dopiero w 18 stuleciu zaczęto go poważnie używać w orkiestrze. Jednym z pierwszych kompozytorów, który wciągnął w swych utworach klarnet do zespołu orkiestralnego był Karol Fryderyk Abel (1725–1787), nadworny muzyk królowej

angielskiej. Także Jan Krystian Bach, (ur. 1735 r.) najmłodszy syn wielkiego Jana Sebastjana, stosował jako jeden z pierwszych klarnety w swych kompozycjach orkiestralnych. Również Mozart okazywał duże zainteresowanie dla tego instrumentu. Początkowo używano klarnetu tylko do wzmocnienia oboju, dopiero kompozytorzy młodszej szkoły manheimskiej, jak Cannabich, Stanitz i Holzbauer zastosowali go na szerszą skalę. W słynnej orkiestrze manheimskiej spotykamy klarnety już w r. 1767. Händel zdaje się nie znał klarnetu, natomiast używał go jego konkurent Jan Mattheson. U Jana Filipa Rameau spotykamy w jego „Acante et Cephise” — 1751 rok — klarnet. Gluck klarnetu nie używał, natomiast w operach „Orfeo” — 1762 — i „Alceste” — (1767) pisał na pierwotny chalumeau.

Do francuskiej muzyki wojskowej wprowadzono klarnety już w r. 1755, stąd rozpowszechniły się klarnety po wszystkich europejskich orkiestrach dętych. Początkowo używano stroju C i F, dopiero około r. 1815 zastąpiono je klarnetami w B i Es. Za czasów Napoleona I. posiadały niektóre orkiestry marszowe w swych zespołach po dwudziestu klarnecistów. Wielkim propagatorem klarnetu, był Mozart, dla którego klarnet stał się ulubionym instrumentem, czego najlepszym dowodem jego kompozycje, jak np. solowe na klarnet A, kwintet i koncert klarnetowy z orkiestrą, ten ostatni skomponowany przez Mozarta dla wiedeńskiego wirtuozu Antoniego Stadlera. Przykład Mozarta był decydującym dla dalszego stosowania klarnetu, dla którego należyte zrozumienie należało zarówno Haydn i Beethoven jak Weber Spohr i wielu innych.

(kls)

Ruch muzyczny w kraju.

Orkiestra Repr. Marynarki Wojennej z Gdyni w podróży propagandowej po Polsce.

Staraniem Ligi Morskiej i Kolonjalnej został zorganizowany objazd propagandowy Orkiestry Reprezentacyjnej Marynarki Wojennej w Gdyni po wszystkich większych ośrodkach kraju. Orkiestra, pozostająca pod batutą kpt. kplm. Aleksandra Dulina, należąca do czołowych zespołów orkiestrowych w Polsce, wywiązała się z swoich zadań, których miała dwa, znakomicie i bez żadnych niedociągnięć.

Pierwsze zadanie — to propaganda muzyki, jako sztuki. Składa się z orkiestry dętej oraz symfonicznej. W wysokim poziomie obu tych zespołów na pierwszym planie stanęła orkiestra dęta w składzie 40 muzyków.



Posiada ona strój idealnie czysty oraz znakomite zdyscyplinowanie zarówno w rytmice jak i frazowaniu, nadto zaś szereg pierwszorzędnych instrumentalistów, którzy dzielnie przyczyniają się do sukcesu artystycznego swego dyrygenta. A jest p. kpt. kplm. Dulin muzykiem pełnym zapału, zakrojonym na dużą miarę artystą — spokojny i zrównoważony, oszczędny w gestykulacji, trzyma on zespół w korbach ścisłej dyscypliny muzycznej. Dążąc do najwyższych szczytów sztuki, stawia swym orkiestrantom nie małe wymagania, które też oni pod jego wytrawnym kierownictwem z zapałem realizują.

Drugie zadanie — to propaganda polskiego Morza. I w tej dziedzinie orkiestra zdziałała wiele. Dotarła do wielu miast i miasteczek na najdalszych rubieżach Rzeczypospolitej, popularyzując w szerokich kręgach społeczeństwa polskiego tak aktualne, zwłaszcza w chwili obecnej, zagadnienie morza i polskiej floty wojennej, zacieśniając węzły przyjaźni i braterstwa pomiędzy „szczyrami lądowymi” a tymi dzielnymi naszymi marynarzami. (kls)

Inowrocław.

Dnia 1-go bm. w sali Parku Miejskiego odbył się koncert religijny na rzecz ratowania Bazyliki Wileńskiej. W koncercie wzięły udział orkiestra 59 p. p. oraz miejscowe chóry. W pierwszej części orkiestra odegrała „Marsz pretorjanów” z oratorjum „Quo vadis” F. Nowowiejskiego. Następnie chór mieszany „Chopin” pod kierownictwem Stempy wykonał poprawnie Nowowiejskiego: „O polski kraju święty” oraz ks. Nadzyńskiego „Czego chcesz od nas Panie”. Bardzo pięknie odśpiewał chór mieszany „Cecylja”

z tow. ork. 59 p. p. pod dyr. prof. Sobieskiego pieśń Brauna: „Cieszcie się wszyscy pobożni”, zyskując poklask u publiczności. Na zakończenie pierwszej części chór mieszany „Szarotka” pod dyr. prof. Sobieskiego wykonał z tow. ork. 59 p. p. trzy sceny z opery „Flis” Moniuszki, zbierając zasłużone brawa. W drugiej części koncertu orkiestra 59 p. p. wspólnie odegrała „Cuius animam” z oratorjum „Stabat Mater” Rossini’ego. Chór męski „Echo” doskonale wykonał Wallek-Walewskiego „Psalm 130” i „Ufajcie” Nowowiejskiego pod batutą Galdyńskiego. Chór N. M. Panny pod dyrekcją Ciesielskiego z ork. 59 p. p. odśpiewał „Motet eucharystyczny” Nowowiejskiego oraz Grubera „Te Deum”. Wykonawców nagrodzono rzesistami oklaskami. Solo sopranowe we „Flisie” wykonała Tadejanka, a solo tenorowe Jabłoński. Oratorjum „Śmierć Jezusa” Karola Henr. Grauna wykonał 9 bm. w sali Parku Miejskiego Chór im. św. Cecylii z towarzyszeniem orkiestry 59 p. p. Całość prowadził sprawną ręką prof. Sobieski. Chór śpiewał poszczególne sceny czysto i poprawnie, wywiązując się z trudnego zadania naogół dobrze. Partie solowe, wykonane przez Tadejanke, Sobieską i Sobieskiego juniora wypadły naleyście. Na pochwałę zasługują przede wszystkim solistki, dysponujące dobrym materiałem głosowym. Publiczność (niestety niezbyt liczna) przez wszystkie trzy części oratorjum z zadowoleniem słuchała pięknych, do głębi wzruszających śpiewów, które obrazowały mękę i śmierć Pana Jezusa. Zespół orkiestrowy, świetnie zagrany, z całą pieczołowitością sekundował chórowi, toteż ilustracja muzyczna stała na poziomie bardzo wysokim, przyczyniając się do sukcesu.

Katowice.

Przy porównaniu kończącego się już sezonu koncertowego bieżącego i z lat ubiegłych — z radością stwierdzić trzeba, iż tempo życia muzycznego Katowic nie okazuje żadnego osłabienia, choć opiera się ono — co jest bardzo charakterystycznym — w przeważnej części na miejscowych siłach wykonawczych. Jednym z takich ważniejszych przejawów życia kulturalno-muzycznego Śląska był ostatni koncert symfoniczny tutejszego Konserwatorium Muzycznego z dnia 11 kwietnia br., który odniósł wielki i zasłużony sukces.



Już to samo, że w programie koncertu została umieszczona II-ga symfonia z chórami Bolesława Szabelskiego, (pierwsze wykonanie), profesora katowickiego Konserwatorium, ucznia Karola Szymanowskiego, musiało przedstawiać dla tutejszej publiczności i sfer muzycznych powód zrozumiałego zainteresowania. Symfonia ta była bezspornie punktem kulminacyjnym koncertu. Podzielić ją można na dwie części. Pierwsza część, o urozmaiconej rytmice i bogatej szacie dźwiękowej, może nawet zbyt przeładowanej, posiada wiele życia i mocnych akcentów, tworząc naturalną gradację do bardziej kontemplacyjnego zakończenia z chórami i solo sopranowym, które swym nastrojem powagi religijnej i skupienia świadczy jaknajpiękniej o artystycznych aspiracjach kompozytora. Szabelski korzysta śmiało i swobodnie z języka muzycznego wykształconego na wzorach muzyki politonalnej i atonalnej, a w oparciu się na polskiej melodyce ludowo-kościelnej i przy polifonicznym nastawieniu pracy kompozytorskiej, daje dzieło poważne, o wyraźnej ideologii estetycznej utrzymanej w jednolitości stylistycznej. Reasumując — symfonia to utwór wzbogacający muzykę polską i pozwalający na nadzieję oczekiwania dalszego korzystnego rozwoju twórczego talentu Szabelskiego.

Cztery pieśni solowe J. Lefelda, prof. warszawskiego Konserwatorium, przy towarzyszeniu orkiestralnym odśpiewała Irena Strokowska-Faryaszewska, wykonawczyni sola sopranowego w symfonii Szabelskiego, która jeszcze raz wykazała swą muzykalność i kulturę śpiewaczą. Pieśni Lefelda tworzą prawdziwe poematy o zdecydowanym charakterze nastrojowym, w których widać większe zainteresowanie się kompozytora raczej orkiestrą niż głosem, co jednak nie przeszkadza, aby całość sprawiała jaknajbardziej dodatnie wrażenie. Koncert fortepianowy Rimski-Korsakowa cismoll nie należy do najlepszych dzieł wybitnego kompozytora. Wykonała go z towarzyszeniem orkiestry prof. Zofia Haniszewska podkreślając główną logiczną linię jednoczesnego koncertu. Rozentuzjowana publiczność zmusiła koncertantkę do bisowania.

Wspomnieć wreszcie należy o świetnym ujęciu interpretacyjnym „Dziadka do orzechów” Czajkowskiego przez znanego i cenionego dyrygenta, profesora tutejszego konserwatorium, kpt. Faustyną Kulczyckiego, który dzięki swym wielkim zdolnościom muzycznym, fachowej wiedzy i rzadkiemu talentowi organizacyjnemu mógł z chórem uczniów Konserwatorium i orkiestrą szkolną zasiloną gronem profesorów doprowadzić koncert przy powyższej omówionym programie na tak wysoki poziom wykonawczy i artystyczny.

W pierwszym rzędzie mamy tu na myśli prawdziwie mistrzowskie opanowanie bardzo trudnej partytury symfonii Szabelskiego, po-
zatem świetny akompaniament do pieśni Lefeldta i koncertu fortepianowego R.-Korsakowa. To też zasługa z pełni zadowolenia artystycznego z koncertu spada w pierwszym rzędzie na dyrygenta, a po-
zatem na wykonawców, którzy sumiennym przygotowaniem (np. zwycięskie opanowanie przez chór trudności intonacyjnych w symfonii Szabelskiego) wykazali, że w ten sposób prowadzona działalność koncertowa Konserwatorium muzycznego łączy się z pedagogiczną dążnością w wytworzeniu w uczniach ideału sztuki muzycznej i muzyka odtwórcy i kompozytora. (P. T.)
Kraków.

W marcu wystawiono w teatrze po raz pierwszy modną obecnie „komedię muzyczną” Lehara „Kraina uśmiechu” z pp. Kisielską, Laskowską, Stępniewskim i Mazankiem w rolach głównych. Sumienne wysiłki wykonawców nie zdołały uzyskać dla operetki tej większego uznania.

Atrakcją był doroczny koncert chóru „Echa”. I tym razem jak zwykle program składał się przeważnie z kompozycji autorów polskich, wykonanych w przeważnej części po raz pierwszy. Licznie zebrana publiczność usłyszała trzy większych rozmiarów utwory Walewskiego („Z opłatkiem”, „Idziemy na polskie morze”, „Opowiadanie rekruta”), kompozycje Lipskiego, Marka, Bursy, Kopycińskiego, Geigera i Waljewskiego oraz na większą skalę zakrojony poemat Poźniaka „U dnia...” na tenor solo, oktet męski i orkiestrę kameralną. Z utworów obcych wykonano „Poznanie kraju” Griega i fragmenty z „Requiem” Mozarta. Współudział w koncercie wzięli artyści Opery pp. Chmiel-Tryczyńska, Pastówna, Stępniewski, Mazanek, Chór mieszany Tow. Muzycznego oraz orkiestra Konserwatorium. Dyrygował spiritus movens „Echa” dyr. Wallek-Walewski.

Ruch koncertowy solistyczny dość słaby. Wystąpili z pianistów Steuermann (nader interesujący program: Beethovena Warjacje na temat Diabelliego i kompozycje Schoenberga), Mombaerts (dość bezbarwny pianista belgijski), znani w Krakowie dobrze Hoehn i Ungar, wysoko ceniony skrzypek Manen oraz śpiewaczka J. Hoppe.
Leszno.



W auli Gimn. Komeńskiego odbył się jeden z najpiękniejszych koncertów w Lesznie. Niestety sala świeciła pustkami, lecz wykonawcy, niezrażeni niebywałą i nieprawdopodobną próżnią, grali tak, jakby na każdym krześle siedzieli wybitni znawcy muzyki. Kplm. por. Olszewski, inicjator koncertu, okazał się jak zawsze artystą o wielkim smaku. Artystyczne wykonanie całego programu stało na wyżynach prawdziwej sztuki. P. prof. Dorożyńska z Warszawy pokazała słuchaczom, czym jest właściwa muzyka Szopena. Interpretacja p. Dorożyńskiej szła po linii takich wykonawców naszego Mistrza, jak Paderewski, Sliwiński i gra jej wywarła nadzwyczajne wrażenie. Artystka z bożej łaski odegrała drugi koncert fortepianowy f-moll, przy akompaniamencie orkiestry, a poza nim dwie Etiudy, Balladę As-dur i jednego walca jako naddatek. Orkiestra 55 p. p. wznosząca się stale ku wyżynom prawdziwego piękna otworzyła „Chopinjanę”, ujętą w formę suity i dwa mazurki. Prof. Szpunar wystąpił tym razem w podwójnej roli: jako prelegent, znawca muzyki i jako dobry skrzypek. Jako skrzypek, o talencie i usposobieniu lirycznym, wykonał przedudny nocturn Es-dur (opr. Sarasatego) z piętyzmem i doskonałym odczuciem ducha utworu.
Lwów.

Trzeci koncert symfoniczny Polskiego Tow. Muzycznego pod dyktando dr. Adama Soltysa zawierał obok Symfonii piątej Dworzaka, zagranej wybornie i wytwornie, z werwą i porywająco — ostatnią część musiano powtórzyć — nowe dzieło polskiego kompozytora Witolda Maliszewskiego: Requiem. Potężnie założona kompozycja z punktem ciężkości w partjach wokalnych podchodzi do problemu muzyki kościelnej — możnaby powiedzieć — od strony ludzkiej, subiektywnie i namiętnej i dlatego przemawia bezpośrednio do słuchacza. Doskonałe wykonanie (soliści: pp. Platówna, Green-Szadowa, Szymonowicz, Bender) przyczyniło się do uwypuklenia walorów dzieła. Kompozytor mógł się przekonać sam o wielkim sukcesie. Polskie Tow. Muzyczne i dr. Adam Soltys mogą sobie wpisać nową wielką zasługę na polu polskiej kultury muzycznej.

== KRONIKA. ==

Feliksa Nowowiejskiego Psalm 136. „Ojczyzna” na chór 8-głosowy mieszany z towarzyszeniem organów, został wykonany przez Chór Kościelny im. św. Grzegorza Wielkiego w Poznaniu. Program koncertu zawierał m. i. fragmenty z „Missa brevis” Palestriny i Pękiela.

Motet Salezjański Feliksa Nowowiejskiego na chór mieszany i organy wykonany został poraz pierwszy w Polsce przez poznański chór „Harmonja” pod dyktando Weigta w Auli Uniwersytetu na koncercie religijnym, urządzonym przez Zw. Urzędników Miejskich. Utwór ten został wykonany poraz pierwszy w maju 1931 r. w Londynie. Przekład angielski pióra świetnej literatki miss Gardener. „Motet Salezjański” wyszedł nakładem księgarni św. Wojciecha w Poznaniu.

Feliksa Nowowiejskiego „Madonna i kłosa”, większy utwór chórалny a capella został wykonany przez chór im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu pod batutą p. Raczkowskiego na koncercie kompozytorskim Nowowiejskiego. Solistą tegoż koncertu był Stanisław Roy, tenor Opery poznańskiej, który wykonał po raz pierwszy cykl pieśni wszechsłowiańskich „Wiosna i miłość w pieśni ludowej” w oryginalnych językach. Kompozytor odegrał swoją „Symfonię organową II. G-moll” z cyklu dziewięciu symfonii.

Losy Opery lwowskiej są niepewne. Fatalna gospodarka Tow. Mił. Opery uniemożliwiła dalsze prowadzenie jej.

NASI ZAGRANICĄ.

Prof. Dr. Henryk Opieński został prezesem Szwajcarskiego Towarzystwa Muzycznego.

Radio w Belgradzie nadało audycję opery kompozytora polskiego Łucjana Rogowskiego p. t. „Król Lewi Marko”. Fabułą opery jest ludowa legenda serbska. Motywy muzyczne zaczerpnięte zostały z jugosłowiańskich pieśni ludowych. W audycji, którą poprzedziło przemówienie przedstawiciela R. P. w Belgradzie, wzięli udział artyści Opery białogrodzkiej.

Juliusz Wolfsohn, wybitny polski kompozytor i pianista żyjący stale w Wiedniu wydał ostatnio cały szereg utworów zwłaszcza skrzypcowych, które w wykonaniu Eriki Morini odniosły wielki sukces.

Nieznany manuskrypt Roberta Schumanna zawierający ośm polonezów odnaleziony został w „Museum der Gesellschaft der Musikfreunde” w Wiedniu.

JUBILEUSZE I ROCZNICE.

Władysław Powiadomski obchodził w dniu 2 kwietnia br. jubileusz 35-letniej pracy kompozytorskiej muzycznej oraz 20-lecie pracy pedagogiczno-muzycznej w Sosnowcu. Dyr. Powiadomski w ciągu 35-ciu lat pracy położył pozbawiony dużych zasług jako założyciel wielu towarzystw śpiewackich. Od r. 1913. jest on czynnym na terenie Zagłębia, prowadząc tu wybitną pracę pedagogiczną. Nasz światowej sławy śpiewak Jan Kiepura, Sosnowiczanin, pobierał u dyr. Powiadomskiego lekcje muzyki i śpiewu w zaraniu swej kariery śpiewackiej.

KONKURSY.

Międzynarodowy Konkurs Liszta dla młodych pianistów i pianistek odbędzie się w Budapeszcie w dniach 4 — 20 maja b. r. pod głównym protektoratem Regenta Węgier. Celem konkursu jest oprócz uczczenia pamięci genialnego muzyka węgierskiego danie możliwości młodym muzykom, by mogli popisać się grą utworów Liszta. Przy tej sposobności odegrane będą najpiękniejsze utwory Liszta w ramach uroczystych przedstawień w Operze Królewskiej, w Towarzystwie Muzycznym im. Franc. Liszta oraz Tow. Filharmonicznym. Pierwsza nagroda wynosi 4.000 pengő.

NEKROLOGI.

Henri Duparc znany kompozytor zmarł w wieku lat 86 w Mont de Marsan.

Oskar Fleischer, znakomity muzykolog, znawca i badacz neum, były kierownik zbioru starych instrumentów muzycznych, autor wielu dzieł naukowych, zmarł w Berlinie w 78 r. życia.

Piotr Griesbacher, ceniony kompozytor dzieł kościelnych, dyrektor chórów i pedagog, zmarł w Regensburgu w 69 roku życia.

== WOLNE POSADY ==

Do orkiestry etatowej potrzebny jest dobry pianista na etat podoficera zawodowego. Instrument dęty jest pożądany. Zgłoszenia kierować do Redakcji „ORKIESTRY” pod „A.M.” (L. dz. 575)

== POSAD POSZUKUJĄ ==

Basista B lub F, były kapral służby czynnej z egzaminem na podoficera zawodowego, poszukuje posady w orkiestrze wojskowej.

Zgłoszenia kierować do Redakcji „ORKIESTRY” pod „F.D.” (L. dz. 457)