

# ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

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

Warunki prenumeraty w przedpłacie:	
kwartalnie z przesyłką	2:25 Zł.
półrocznie z " "	4:50 " "
rocznie z " "	8— " "
Cena pojedynczego egzemplarza 80 gr.	
Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200	

Redaktor naczelny:  
**Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER**  
 Lwów, ul. Mochneckiego 29.  
 TELEFON 280—71

Adres Redakcji i Administracji:  
**PRZEMYŚL, ul. Smolki 11.—Tel. 15-39.**  
 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 " "
1/16 strony	12 " "
1/32 " "	6 " "
Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej, w tekście 50 proc. drożej. Przy kilkuzetowym ogłoszeniu odpowiedni rabat.	
W rubryce „Posad poszukują” i „Wolne posady”:	
drobne do 5 wierszy	3 Zł.
" " 10 " "	7 " "

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

## MUZYKA STAJE SIĘ MODNĄ.

„Z sąsiedniego mieszkania brzmiały gamy lub Schumanna „Wieśniak”, z tym samym ciągle błędem w tem samym miejscu. Nademną ćwiczą, przez podłogę dochodzą mię stłumione dźwięki fokstrota z mieszkania podemną. Muzyka, muzyka, muzyka...” Tak pisze nam przyjaciel z zagranicy.

Co się nagle ludziom stało? Czy nie mówiono, że muzyka instrumentalna jest pogrzebana i załatwiona po wszystkie czasy, że nikt nie może więcej znaleźć ani czasu ani skupienia dla muzyki? Ale przecie powrót do walorów kulturalnych przeszłości wyraża się, jak nas zapewnia ta kompetentna osobistość, w powrocie do muzyki instrumentalnej, a przede wszystkim do fortepianowej. „Kierownicy kursów fortepianowych w rozmaitych szkołach muzycznych nie mogą sobie dać rady, skarżą się na przepracowanie”. (!)

Dopiero od niedawnego czasu zaznacza się to wielkie zainteresowanie dla muzyki fortepianowej. Nowa „moda” dziwnym sposobem pochodzi z kręgów kulturalnych anglosaskich, gdzie się wogóle coraz bardziej daje odczuć odwrócenie od ideałów mechanizacji. W Ameryce i Anglii ostatnio gra na fortepianie stała się niesłychanie popularna. Jakgdyby dopiero właściwie odkryto fortepian. W każdej rodzinie jest przynajmniej jeden członek, który próbuje praktycznie uprawiać muzykę; jak dawniej w Europie środkowej, należy do najwyższych celów klas mieszczańskich, uchodzi za najlepsze kryterjum dla kultury i wyższego poziomu życia, jeżeli można zestawić trio lub kwartet. Anglosaski przemysł fortepianowy odnosi z tego wielkie korzyści. W ubiegłym roku w samej Anglii sprzedano ponad 50.000 (!) fortepianów.

Tę zadziwiającą popularność zawdzięcza gra na fortepianie w anglosaskim kręgu kulturalnym — szkołom ogólnokształcącym. W niezliczonych angielskich i amerykańskich *colleges* wprowadzono przed kilku laty naukę harmonji, nieco kontrpunktu i symfonikę. I tą metodą osiągnięto najlepsze wyniki. Z gorącym zapalem interesują się dzieci temi lekcjami i kształcą dalej w domu praktycznie. A przez to, że dzieci na nowo uczą się grać na fortepianie, wzrosło widocznie zainteresowanie matek, które w wirze lat powojennych często o muzyce instrumentalnej słyszały tylko z opowiadania. To jest właśnie cechą charakterystyczną dla nowej mody gry na fortepianie: ogarnia ona 10—15 letnich, podczas gdy generacja młodych rodziców wyrosła całkowicie amuzycznie. U niej jednakowoż muzyka mechaniczna działała dodatnio o tyle, że pobudziła ich prymitywne zainteresowanie i wrażliwość. Dziś każdemu dostępne są arcydzieła. Ta okoliczność nie zepsuła ludzi. Wręcz przeciwnie pobudziła pragnienia i życzenia, by przecie samemu raz „spróbować”. Wprawdzie muzyczna kultura często już zaginęła i musi się ją zdobyć spowrotem w ciężkiej pracy, ale gotowość do tej pracy i jej umiłowanie są może jeszcze silniejsze niż ongiś. Ciekawe jest, że na pierwszym planie stoi gra na 2 fortepiany, która zapoczątkowana w muzyce jazzowej, przeszła teraz na literaturę poważną.

Podajemy tę garść uwag i informacji, które otrzymaliśmy od zagranicznego przyjaciela, by zainteresować tą ciekawą ewolucją, korzystną dla sztuki muzycznej. Ażeby ta fala i do nas dotarła, to trzeba czynnej współpracy przede wszystkim szkoły ogólnokształcącej. Apelujemy do miarodajnych czynników, by i u nas spróbowały — choć nadobowiązkowo — wprowadzić lekcje wiadomości z harmonji, kontrpunktu i symfoniki.

Kpt. MARJAN DOROŻYŃSKI (Warszawa)  
Kierownik Referatu Muzycznego przy M. S. Wojsk.

## RYS HISTORYCZNY ROZWOJU MUZYKI WOJSKOWEJ.

Muzyka wojskowa jest tak dawną jak dawna jest muzyka i jak dawnym jest wojsko. W swej pierwotnej postaci muzyka wojskowa nie miała przed sobą żadnych celów artystycznych, lecz służyła wyłącznie celom praktycznym, mianowicie sygnalizacji.

Najbardziej pierwotnym instrumentem, używanym do tych celów, był bęben. Instrument ten spotykamy nawet u ludów stojących na najniższym szczeblu kultury. Początkowo bębny wyrabiano całe z drzewa, przyczem instrumenty te pod względem wielkości często przekraczały normalny wzrost człowieka. Później budowano korpusy instrumentów z drzewa lub metalu i na nie naciągano zwierzęcą skórę. Zapomocą dźwięku bębna zwoływano starszyzną na naradę, zawiadamiano o zbliżaniu się nieprzyjaciela, powoływano wszystkich mężczyzn pod broń.

Drugim instrumentem, używanym do tych samych celów w najdawniejszych czasach, był róg, początkowy zwierzęcy, później wykonywany z metalu. Obok rogów do celów sygnalizacji używane były również w czasach późniejszych trąby.

Jeżeli do tych trzech instrumentów dodamy jeszcze flet, który był ulubionym instrumentem wędrownych rybaków i żonglerów, to będziemy mieli zespół instrumentów, tworzący pierwszą orkiestrę wojskową.

Zespoły takie przygrywały w czasie marszów, pomagając żołnierzom utrzymywać równy krok, urozmaicały koncertami na postojach i w obozie szarą i monotonną służbę żołnierską, grały do tańca, wreszcie zagrzewały żołnierzy w czasie bitwy do walki. Prócz tego zespoły dęte używane były do oświetlenia rozmaitych uroczystości i ceremonii religijnych.

Rzymianie pierwsi zorganizowali muzyków zawodowych i stworzyli coś w rodzaju konserwatorium muzycznego. Servius Tullius, dzieląc lud rzymski na centurje stworzył dwa oddziały instrumentalistów, mające za zadanie dostarczać muzyków dla armji. Muzycy ci cieszyli się wielkimi przywilejami.

Dopiero w IX w. dochodzi do wyżej wspomnianych instrumentów puzon, w XII zaś ciznele i kotły. W r. 1347 podczas oblężenia Calais przy wjeździe króla Edwarda do miasta grała orkiestra, złożona z trąb, bębnów, kotłów, szałamaj i dud.

W miarę rozwoju instrumentów muzycznych, coraz więcej grup instrumentalnych wchodziło w skład orkiestry dętej. W XVI wieku spotykamy całe rodziny fletów, oboji, fagotów, szałamaj, dud, następnie trąby, puzony, rogi, kornety, serpenty, a z instrumentów perkusyjnych: bębny, kotły i talerze.

Za czasów Franciszka I przy pułkach w wojsku francuskim były organizowane zespoły muzyczne, złożone z doboszów i flecistów, podobnie jak dziś w armji niemieckiej. Fleciści grali na małych fletach, które nie miały klap, tylko posiadały otwory.

W czasach późniejszych w piechocie zespoły muzyczne składały się z doboszów i flecistów, w kawalerji z trębaczów i kotlistów, a w oddziałach muszkieterów z doboszów i oboistów.

Poza wojskiem wędrowni grajkowie i żonglerzy tworzyli w średniowieczu zespoły dęte. Ulubionym ich instrumentem był flet mały.

Mimo to, że stanowisko społeczne wędrownych grajków było bardzo niskie, gdyż nie mogli nabywać ziemi, byli wyjęci z pod prawa, a nawet nie byli dopuszczani do chrześcijańskich sakramentów, to jednak mieli dostęp nawet do dworów rycerskich, gdzie wykonywali ballady, pieśni ludowe i wprowadzali w życie nowe tańce. Brali udział we wszystkich uroczystościach rodzinnych i kościelnych.

Jednak trąby i kotły były zabronione dla zwykłych grajków, a zastrzeżone tylko do użytku książąt i wysoko postawionych osobistości.

Trąby i kotły stanowiły przewagę w tych orkiestrach, które występowały przy uroczystościach państwowych i uctach królewskich.

Orkiestra króla Henryka VIII składała się z 14 trąb, 10 puzonów, 4 bębnów w połączeniu z 2 wiolami, 3 rebekami, 1 małym fletem i 4 tamburynami. W orkiestrze królowej Elżbiety było 10 trąb, 6 puzonów, obok niewielkiej ilości innych instrumentów. Elektor Saski miał w r. 1680 dwudziestu trębaczy nadwornych i trzech kotlistów. Na innych dworach trzymano również trębaczy, a ilość ich miała świadczyć o potęgę władcy.

W Niemczech trębacze i kotliści utworzyli gildę „Królewskich trębaczy i kotlistów armji”, która korzystała z wielkich przywilejów i pozostawała pod protektoratem i jurysdykcją wielkiego marszałka cesarstwa, elektora saskiego.

Rybakci i grajkowie tworzyli również gildy celem wspólnej obrony swoich praw.

Pierwsza taka gilda powstała we Wiedniu w r. 1288 pod nazwą „Bractwo św. Mikołaja” i powołała na swego protektora księcia Piotra Ebersdorff, wysokiego urzędnika cesarskiego. Nieco później powstało w Paryżu „Bractwo św. Juljana”. Wkrótce potworzyły się podobne gildy we wszystkich miastach. I w każdym większym mieście utworzyła się miejska orkiestra, która pod kierownictwem miejskiego flecisty, uczestniczyła w większych uroczystościach państwowych, miejskich i religijnych. Mniejsze zespoły, wydzielone z orkiestry, przygrywały w czasie uroczystości rodzinnych poszczególnych obywateli, przyczem ilość grajków zależała od stanowiska społecznego obywatela.

W tym samym czasie organizowano również i w wojsku orkiestry, ale koszty utrzymania orkiestr musieli ponosić dowódcy pułków z własnych funduszy.

Dopiero Ludwik XIV polecił Lully'emu przeprowadzić we Francji organizację orkiestr pułkowych, które stanowiły etatową część składową regularnej armji. Orkiestry te składały się przeważnie z obojów, fagotów i bębnow pułkowych. Z tych czasów zachował się piękny francuski marsz wojskowy, skomponowany przez Lully'ego. Marsz ten, jeden z pierwszych marszów wojskowych, jakie się przechowały do naszych czasów, podajemy w układzie fortepianowym.\*)

Prócz powyższego marsza zachowały się z tych czasów intrady pisane na zespół trąb i kołków, a przeznaczone dla orkiestr kawalerji. Ze względu na to, że wówczas trąby nie miały wentylów i z tego względu rozporządzały tylko tonami naturalnymi, dołączano niekiedy tromfony, które zawierały skalę chromatyczną, lub też kombinowano ze sobą trąby w różnych strojach.

\*) Podamy w następnym zeszycie. Redakcja.

(C. d. n.)

## SPROSTOWANIE — KONIECZNE!

Zwróciła się do mnie pewna pani imieniem jakiegoś towarzystwa z prośbą, bym przyjął rolę obrońcy w publicznej imprezie p. t. „Sąd nad Muzyką Atonalną”. — Odmówiłem, uważając taką imprezę za szkodliwą. Mówionoby o czemś, czego nikt z publiczności nie słyszał; byłoby to gadanie ślepego o kolorach.

Tego samego dnia spotkała mnie druga, większa przykreść. Przeczytałem nekrolog Albana Berga, pióra koleżanki, doktora muzykologii, którą uważałem za fachowo przygotowaną, logicznie myślącą i szczerze oddaną sprawie muzyki współczesnej.

Uważam za nieodzowne analizę tego nekrologu i sprostowanie jego błędów i fałszów. Po przeczytaniu takiego nekrologu, każdy logicznie myślący i nieco historycznie odczytany miłośnik muzyki, musi się odnieść sceptycznie do wszystkiego, co autorka popiera.

Czytamy: „*Alban Berg, bezkompromisowy wyznawca kierunku najskrajniej lewicowego w muzyce współczesnej, uczeń Arnolda Schoenberga, tworzył wyłącznie w technice kompozycji tzw. dwunastotonowej, która we współczesnym świecie muzycznym nie cieszy się jeszcze zbyt dużą popularnością*”. Trudno pominąć niewłaściwość wyrazu: lewicowy, który ma posmak polityczno-społeczny i w pewnych sferach uważany jest za kryterjum ujemne; lepiej więc unikać takich dyskredytujących, a wcale nie precyzyjnych wyrazów. Ale ta lewicowość, a zwłaszcza bezkompromisowość jakoś nie bardzo tego wygląda, bo czytamy w dalszym ciągu, że Berg „*zapragnął wyrazić swój przebogaty świat uczuciowy i swoje koncepcje formalne w sposób bardziej dostępny dla ogółu*”. Przecie to jest idealna definicja — kompromisu!

Gorzej przedstawia się dalsze twierdzenie, że Berg komponował wyłącznie w technice 12-tonowej. Mija się ono całkowicie z prawdą. Jedyne bowiem jego dzieło wymienione w nekrologu (*Wozzek*) nie jest wcale skomponowane w tej technice. Berg ukończył je w r. 1922, u Schoenberga zaczyna się krystalizować technika 12-tonowa pod koniec r. 1923. Co dotyczy braku popularności tej techniki, to nie jest jasne o jakim świecie muzycznym autorka pisze. Bo w Londynie i Moskwie, we Wiedniu i Pradze, w Barcelonie i Buenos-Aires cieszy się popularnością, wszędzie młoda generacja stara się usilnie opanować

tę technikę. Ale przepraszam: co to znaczy popularność techniki? Która technika jest popularna?

W dalszym ciągu po hymnie pochwalnym na cześć niepopularnej techniki, której istotę zresztą autorka podaje trafnie, zręcznie i przystępnie (ale dziwnie — w czasie przeszłym), przychodzi kolej na niebezpieczeństwa tej techniki. „*Przedewszystkiem niebezpieczeństwo schematyzacji, występujące zawsze, ilekroć jakaś twórczość opiera się na pewnych z góry powziętych założeniach formalnych*”. Znów mglisty i nikomu w całości właściwie zrozumiały termin: *schematyzacja*; ale mniejsza o to. Zarzut jest wielki, ale niesłuszny. Byłbym niezmiernie wdzięczny za wskazanie takiej epoki, takiego stylu w historii muzyki, któryby nie pracował na z góry powziętych założeniach formalnych. — Może: ars antiqua lub nova, szkoły niderlandzkie lub epoka generałbasu, fuga bachowska, klasyczna sonata lub wagnerowski motyw przewodni? Zdaje się, iż duch oświeconego człowieka zawsze, wszędzie i wszystko czyni planowo i z zastanowieniem, lub jak autorka nekrologu powiada *konstruktywnie*.

Autorka zapomniała niestety nie tylko rysztunek logiczny i historyczny, lecz również i krytyczny, twierdząc, że „*technika mogła (!) tu być postawiona na miejsce talentu*”. Która technika nie może być postawiona na miejsce talentu? Co to jest: rutyna i akademizm? Ale autorka myli się gruntownie: o rutynie, jak dotychczas, nie może być mowa w technice 12-tonowej. Każdy nowy szereg podstawowy stawia nowe wymagania, a całe doświadczenie nabyte w pracy jednym szeregiem na nic się nie zdaje przy nowym szeregu.

Niezrozumiałym, lecz zarazem straszliwie skrytobójczym jest zarzut, że utwory Schoenberga są „*doszczętnie obrane z momentu wrażeniowego*”. Moment wrażeniowy w muzyce to wrażenie brzmienia, wrażenie słuchowe. Czy autorka śmie twierdzić, iż podczas wykonania tych utworów słuchacz nie doznaje wrażeń słuchowych? Byłby to z punktu widzenia akustyki cud całkowitej interferencji, t. zn. wzajemnego znoszenia się fal dźwiękowych!! A może autorka ma na myśli uczucia przyjemne lub nieprzyjemne towarzyszące wrażeniom słuchowym? Wówczas twierdzenie to jest niemniej fałszywe. Należało raczej szczerze zaryzykować mniej wstydlive,

a bardziej precyzyjne wyrażenie, że wywołują uczucia przykre. A teraz śmiem zapytać, które z 12-tonowych utworów Schoenberga słyszała autorka w poprawnym wykonaniu? Obawiam się, że tu znów mówi ślepy o kolorach!

W końcu jeszcze pytanie: na czym oparte jest twierdzenie, że „połączenie muzyki z tekstem” jest „wbrew ideologii współczesnej”? U którego kompozytora współczesnego autorka nie znalazła takiego połączenia; może u Schoenberga (*Pierrot lunaire*, 12-tonowa opera *Von Heute auf Morgen*) lub u Strawińskiego (*Symfonia Psalmowa*, *Król Edyp*), a może u Szymanowskiego (*Pieśni*, *Król Roger*, *Stabat Mater*), w operach i oratorjach Hindemitha i Honeggera? A może nie kompozytorowie tworzą ideologię współczesną?

Uważam ten cały nekrolog mimo bezsprzecznie dobrych intencji autorki za wykolejenie: może on

w wysokim stopniu zaszkodzić wartościowej muzyce współczesnej w naszej i tak zdezorientowanej opinii publicznej. Przyczem zaznaczam, że sprostowałem tylko wielkie błędy, na mniejsze brak mi miejsca.

Jak się tu dziwić pseudofachowcom, a w rzeczywistości analfabetom muzycznym, którzy rozpierają się na najważniejszych placówkach opinjotwórczych i plotą brednie. Jeden z nich (autentyczne!) objaśnia fachowym muzykom z całą powagą, że dawno już zna technikę 12-tonową i stosuje dla „prywatnego użytku”: wyciąga z którejkolwiek kompozycji klasycznej co dwunasty ton wraz z akordem i z tego zestawia nową kompozycję! Ale jak się tu dziwić takiemu kabotynowi, którego przynajmniej nikt nie traktuje serjo, jeżeli fachowo wykształceni piszą takie nekrologi! A do nich czytelnik odnosi się z zaufaniem. Lecz jak długo jeszcze?

Józef Koffler.

Prof. Dr. JÓZEF REISS (Kraków)

## POLSKI STRAUSS. W 20-LECIE ŚMIERCI ADAMA WROŃSKIEGO.

Wśród szalejącego huraganu wielkiej wojny w r. 1915 doniosły dzienniki w skromnej notatce dziennikarskiej, że dnia 17 grudnia 1915 r. umarł w Krynicy Adam Wroński, popularny kompozytor tańców, w 65 roku życia. Notatka ta utonęła w powodzi telegramów z krwawych pobojowisk; nie zwrócono na nią uwagi; gdyż czem była śmierć jednostki, nawet zasłużonej, wobec owej hekatombi ofiar bezimiennych, które pochłaniał moloch wojny? Z tego powodu też, gdy do ówczesnej „Nowej Reformy” nadeszła notatka o śmierci Wrońskiego, redaktor ś. p. Michał Kopniński zrezygnował z obszerniejszego nekrologu, omawiającego zasługi Wrońskiego. A później o Wrońskim zapomniano. W normalnych warunkach uczczonoby pamięć zmarłego człowieka, który umiłował piękno i który wprawdzie działał na małym odcinku twórczości, lecz sztuką swoją dał ludziom wiele radości.

Nazwano Wrońskiego „polskim Straussem”, bo komponował walce, polki, galopy, kadryle i marsze. Tę samą nazwę nadawano u nas i Leopoldowi Lewandowskiemu w Warszawie i F. Tymolskiemu we Lwowie i wszystkim innym naszym kompozytorom tańców, nie pomnąc na to, że ta nazwa nie zawsze była stosowna. A już najmniej odpowiadała ona Tymolskiemu i Wrońskiemu. Obydwaj oni zasłynęli bowiem i zasłużyli się tą formą tańca, która ze Straussem nic niema wspólnego: Tymolski jest jednym z najlepszych kompozytorów

poloneza, a Wroński najlepszym po Moniuszce przedstawicielem formy mazura.

By po Moniuszkowskim mazurze z „Halki” stworzyć można na tem polu jeszcze coś nowego, na to trzeba było wielkiego talentu i bogatej inwencji.



ADAM WROŃSKI.

A te właśnie zalety posiadał Adam Wroński w wysokim stopniu. Pomysły melodyjne płynęły u niego szeroką strugą. Niestety! brak gruntowniejszego wykształcenia teoretycznego nie pozwalał mu na ich należyte wyzyskanie, na staranne opracowanie i wykończenie szczegółów. Tak powstawały zaledwo surowe szkice. Tem tłumaczyć można olbrzymią liczbę jego kompozycji; napisał ich Wroński koło dwieście pięćdziesiąt!

\* \* \*

Działalność Adama Wrońskiego łączy się najściślej z Krakowem. Tu odbył Wroński służbę wojskową w znakomitej kapeli 40 p. p. i zdobył stanowisko zastępcy kapelmistrza. Bardzo dobry skrzypek, pełen temperamentu i werwy dyrygent, występował jako członek tej orkiestry w Starym Teatrze przy pl. Szczepańskim za dyrekcji Koźmiana. Orkiestra wojskowa bowiem grała w antraktach i uczestniczyła w przedstawieniach operetki pod kierunkiem Kazimierza Hofmanna. Doświadczenia zebrane z orkiestry wojskowej, wyzyskał Wroński jako samodzielny dyrygent orkiestry, którą zorganizował dla koncertów w sezonie kąpielowym w Krynicy. Od r. 1875 ta orkiestra zdrojowa pod dyrekcją Wrońskiego była jedną z atrakcyj sezonu w Krynicy. O godzinie

szóstej rano rozpoczynała ona swój koncert „Modlitwą” i pracowicie dzień cały niemal poświęcała dla rozrywki gości, dając program niezmiernie urozmaicony i cenny pod względem artystycznym: A więc na wstępie marsz, potem uwertura lub fantazja, dalej tańce, przeplatane jakąś minjaturą liryczną. Wykonanie było wzorowe, bo Wroński dbał o dobór sił; nie brakło nieraz i wirtuozów z ukończonym konserwatorjum zagranicznym, zwłaszcza wśród skrzypków.

Słuchano z satysfakcją: często cisnęły się tłumy przed orkiestrą. Gdy rozległy się dźwięki walca, sam Wroński brał skrzypce do ręki i zwrócony do publiczności podkreślał soczystość kantyleny i pięknym tonem i rozmachem rytmicznym elektryzował słuchaczy.

A na reunionach i balach w Domu Zdrojowym było jego królestwo. Uśmiechnięty zdobywco kierował swoją orkiestrą, która go ceniła i kochała. I płynęły sentymentalne walce i skoczne polki françaises i galopady, aż nakoniec strzelały rakiety temperamentu w ognistych mazurach. Nieraz cały program wypełniano kompozycjami Wrońskiego. Nie zapominał tu Wroński o losie muzyków: W r. 1880 urządził w Krynicy koncert na rzecz wdowy po Janie Keycha, ostatnim kapelmistrzu dawnej orkiestry milicji krakowskiej.

O wskrzeszeniu tej właśnie orkiestry myślano w Krakowie. Najgorliwszym rzecznikiem sprawy był Władysław Żeleński, który nie szczędził ofiar pieniężnych i swoich sił twórczych, byle tylko Kraków miał własną orkiestrę miejską.

\* \* \*

Gdy w r. 1882 przeniesiono 40 p. p. do Rzeszowa, a wraz z nim doskonałą orkiestrę, która pod kierunkiem kapelmistrza Patzkego grywała w Starym Teatrze, trzeba było po tarzać się o muzykę antraktową. Wtedy to za sprawą Żeleńskiego powołano na kapelmistrza orkiestry miejskiej Adama Wrońskiego. Z właściwą sobie ruchliwością zorganizował on szybko doskonałą kapele, w skład której weszła muzyka weteranów krakowskich i orkiestra zdrojowa z Krynicy. Przez cztery lata od września 1882 r. do końca r. 1886 grał Wroński każdego wieczora w teatrze krakowskim, urozmaicając nieraz program solową grą na skrzypcach. Dla sceny dostarczał „wkładki muzyczne” do dramatów i napisał muzykę do obrazka dramatycznego „Król Dziadów” Franciszka Domnika. Z najlepszymi doczesnymi muzykami Krakowa zorganizował kwartet, w którym grali skrzypek W. Singer, wiolista Jan Ostrowski i wiolonczelista Cink, absolwent praskiego konserwatorjum.

Najbardziej atrakcyjną chwilą dla Krakowa był zawsze koncert zimowy, na którym Wroński wykonywał świeżo skomponowane tańce na karnawał. W sali Saskiej grała więc orkiestra miejska najnowsze walce, mazury, galopady i polki Wrońskiego, przyjmowane z niezwykłym aplauzem publiczności. A w kilka tygodni później zapobiegliwy wydawca krakowski S. A. Krzyżanowski wystawiał w oknie

swej księgarni wydrukowane już najświeższe nowości Wrońskiego, które natychmiast rozchwytywano. A w ilu egzemplarzach rozchodziły się tańce Wrońskiego, świadczy o tem popularny walc „Na falach Wisły”, który doczekał się pięćdziesięciu wydań! Cyfra rekordowa w naszych stosunkach muzycznych, ograniczonych tylko do rynku wewnętrznego.

Z samych tytułów, które Wroński w sposób pomysłowy opatrywał swoje tańce, możnaby stworzyć charakterystyczny obraz epoki i jej kultury obyczajowej. Nic lepiej nie charakteryzuje atmosfery ówczesnego salonu i sali balowej, jak owe „Białe róże”, „Konwalje”, „Kamelje”, „Polne kwiaty”, „Białe storczyki”, „Szarotki” i „Ślubne wieńce” walców Wrońskiego. Ile tu czułych spojrzeń, ile amorów, ile niewinnej kokieterji i sentymentalnych westchnień. A polki-françaises! To „Czarne oczka”, to „Pieszczotka”, inna znów „Warszawianka” i t. d. Nie brak i polki „Ciotunia”, bo trzeba sobie skaptować i dostojną matronę, siedzącą w fioletowej sukni na staroświeckiej kanapie. Najkapitałniejsze są tytuły galopad, owych tańców na dwa w szalonym tempie, w którym pary tańczące wyglądały jak stado rozjuszonych koni. Czego tu niema! A więc jest galop „Djabel” i galop „Kawalerski”, inny znów zatytułowany „Do Hawelki”, „Wśród bomb i granatów”, „Pif-paf”, a jako apoteoza rekordu szybkości: „Na rowerze” i galop „Do Śniatyna kucykami”. Ile tu pogody i rozbijającej naiwności!

Nakoniec mazury! Same tytuły zapowiadają, ile w nich rozmachu i werwy: „Hałaburda”, „Różni Walenty”, „Podkóweczki dajcie ognia”, „Mazur dziennikarski” napisany na redutę prasy, „Na dobitkę”, „Koniec świata”, „Wszystkie pary”, „Krakowskie zuchy” i t. d. w nieskończoność... bo istotnie niewyczerpana jest moc pomysłów Wrońskiego.

\* \* \*

Każdy taniec Wrońskiego jest i kartą z albumu osobistych wspomnień i hołdem dla miasta, w którym dłuższy czas pracował. A tułał się nieustannie, jak prawdziwy muzyk-włóczęga.

Z Krakowa wyjechał Wroński do Kołomyj jako dyrektor tamtejszego Towarzystwa Muzycznego w r. 1886. Takie samo stanowisko zajmował Wroński w Samborze, kierując zarazem szkołą muzyczną, utrzymywaną przez Towarzystwo Muzyczne. Tę działalność na placówkach mniejszych miast małopolskich trzeba szczególnie cenić i podkreślić jej znaczenie: Wroński był tu bowiem pionierem polskiej kultury muzycznej na naszych kresach narodowych. W każdej uroczystości narodowej, czy to ku czci walki powstańczej czy na „wieczorkach mickiewiczowskich” brał udział chór i orkiestra i kwartet pod kierunkiem Wrońskiego: Pieśń polska wsączała w duszę pokolenia i kult muzyki i świadomość narodową i otuchę przyszłości. A te wszystkie bezcenne wartości były zasługą skromnej i cichej jednostki.

Letnie sezony przepędzał Wroński stale w Krynicy na czele swej umiłowanej orkiestry zdrojowej. W roku 1905 obchodził w dniu 4 sierpnia jubileusz

swej trzydziestoletniej pracy krynickiej. W sali Domu zdrojowego odbył się uroczysty koncert, w którym wziął udział znany swego czasu aktor Edmund Rygier, dyrektor teatru poznańskiego, bawiącego w Krynicy, a nadto Bolesław Wallek-Walewski, kierownik Chóru Akademickiego. „W sali przeważała naturalnie, jak zwykle, pleć piękna” — tak stwierdzały sprawozdania dziennikarskie.

W dwa lata później wrócił Wroński do Krakowa jako dyrygent orkiestry miejskiej „Harmonji” po ustąpieniu znakomitego kapelmistrza Jana Górskiego, który w ciągu dwuletniej swej działalności na czele „Harmonji” krakowskiej pogłębił w naszym

mieście kulturę muzyczną licznymi koncertami symfonicznymi. W porozumieniu z Ludwikiem Solskim, dyrektorem teatru miejskiego, wywalczył Górski zaangażowanie „Harmonji” do muzyki antraktowej w miejsce dawnej orkiestry wojskowej. To stanowisko dyrygenta teatralnego objął Wroński w r. 1907, lecz niestety po rocznej pracy je porzucił, przeniósłszy się do teatru lwowskiego. Lecz i tu długo nie wytrwał. Poszedł znowu na prowincję, skąd na lato wyjeżdżał do Krynicy. A gdy rozpętała się burza wielkiej wojny, tutaj w ukochanej Krynicy szukał schronienia. I tu życia dokonał.

FELIKS STARCZEWSKI (Warszawa)

## ZDZISŁAW BIRNBAUM.

(Dokończenie).

W 1916 r. dyryguje Birnbaum w operze Carmen z Gotkowską i Drzewieckim, a z Zabiełło jako Micaëla i Eug. Narożnym, a w marcu (dn. 3) Madame Butterfly z Lewicką, Leską, Doboszem i Narożnym, gdy z Hirschfeldem szli „Hugenoci” z Mechówną, Kaftalówną, Brzezińskim, Tad. Wierzbickim, Doboszem, Leską i Ostrowskim. A w Filharmonji „Eroica” Beethovena, „Idylla Siegfrieda” Wagnera, Warjacje na temat Haydna i uwertura Akademicka Brahmsa. W sierpniu w „Dolinie Szwajcarskiej” połączone orkiestry Filharmonji i Opery wykonały Wagnera, „Trylogję judejską” Hamerika, „Dziadka do orzechów” Czajkowskiego, a Ludwik Holeman odegrał koncert skrzypcowy Mendelssohna. W sezonie letnim Zrzeszenie członków orkiestry Filharmonji odbywało koncerty w samym gmachu Filharmonji, odtwarzając VI symfonię Czajkowskiego, a na symfonicznych popularnych Schuberta symfonię niedokończoną, Berlioza i Ponchielliego, a solo na wiolonczeli grał Eli Kochański, potem Földesy. Dn. 21 września dyrygował B. w Berlinie na wieczorze Brahmsa, osiągając sukces znaczny wykonaniem warjacji na temat Haydna, symfonji c-moll op. 68, a Henryk Czaplinski odegrał koncert skrzypcowy D-dur op. 77. Vossische Zeitung w № 269 pisze o wysokim poziomie koncertu, jak i dyrygenta.

W dniu 20 października rozpoczął w Warszawie sezon zimowy Filharmonji utworami Smetany, VII symfonią C-dur Schuberta, koncertem wiolonczelowym Dworzaka. Dojeżdżał też do Łodzi, gdzie wraz z Mazurkiewiczem dyrygował w dn. 1 maja łódzką orkiestrą symfoniczną na jej 27-ym koncercie, odtwarzając IX symfonię Beethovena. „Świat” w № 43 z 4 listopada (J. R.) zaznacza, że u B. talent wyjątkowy dyrygenta łączy się szczęśliwie z ideowością artystyczną, a Szopski widzi w nim siłę i nieprzećiętność.

W 1917 r. należał Birnbaum do komisji ustalającej sygnały piechoty, był w zarządzie Zrzeszenia członków orkiestry Filharmonji, która gościła w tym roku Hubermana (Bach Koncert E-dur, Goldmark

Koncert op. 28 a-moll), Backhausa (koncert G-dur Beethovena), Janinę Korolewicz, Lilly Hofgreen (śpiewaczkę nadworną z Berlina), W. Landowską (Koncert Es-dur z 1785 r. Mozarta), Eli Kochańskiego, Holcmana, Emmę Heim, śpiewaczkę, H. Melcera, Drzewieckiego (Es-dur Beethovena). Wykonywano utwory Karłowicza, „Balladę polską” Fr. Brzezińskiego 1-szy raz, Liszta, Burleskę Rysz. Straussa z orkiestrą, Berlioza, Wagnera, Schuberta, Dworzaka, Lalo, Dukasa, uwerturę polską H. Waghaltera 1-szy raz, Mahlera 9-tą symfonię c-moll 1-szy raz; dawał koncerty wagnerowskie, beethovenowskie i Karłowicza, nadto urządził Festival połączonych orkiestr Filharmonji i Opery; wreszcie dojeżdżał do Łodzi za dykcji koncertowej Straucha, a w dniu 17 grudnia odtwarzał Berlioza, Wagnera i „Manfreda” Czajkowskiego.

W 1918 r. grała w Łodzi dn. 28 stycznia Janina Familierówna w Konzerthauzie (domu koncertowym) za dykcji Alfreda Straucha koncert Melcera. Wskutek nieporozumień część orkiestry z Zrzeszenia Filharmonji odbywała koncerty w sali Konserwatorium już 23 lutego wykonywując Step, Rapsodję litewską i VI symfonię patetyczną, a w marcu tamże z Michałowskim i Holcmanem utwory orkiestrowe Schumanna, Beethovena, Czajkowskiego; w kwietniu Adaś Frydman i Regina Kaczerówna grali Koncert D-dur Haydna i Koncert skrzypcowy Bacha, bracia Bronisław i Leopold Mitman (koncert e-moll Chopina i Karłowicza), orkiestra grała między innymi symfonię VII Schuberta, — a na zamknięcie sezonu grała Familierówna Koncert G-dur Beethovena, oraz wykonaną była IX symfonia Beethovena z chórem Filharmonji, z Mechówną, Trąmpczyńską, Janowskim i Rechtlebenem. Jesienny sezon natomiast odbył się w październiku już w gmachu Filharmonji; grał Romuald Aust koncert skrzypcowy D-dur Mozarta i Lipińskiego, orkiestra zaś grała symfonię niedokończoną Schuberta i Rimsky-Korsakowa Rapsodję hiszpańską; potem występował Arnold Földesy, wiolonczelista (koncert Lalo); orkiestra wykonała Fausta

Liszt z udziałem chóru męskiego Filharmonji, usłyszano P. Scheinpfluga uwerturę do komedji Szekspira; w listopadzie szła Fantazja na fortepian i chóry z orkiestrą oraz Koncert G-dur Beethovena, wykonany przez Janinę Familier, orkiestra zaś odtworzyła symfonię pastoralną Nr. 6, Zbigniew Drzewiecki grał koncert Fr. Brzezińskiego, Gocłowski Tadeusz wystąpił z koncertem wiolonczelowym Saint-Saënsa, w grudniu Smidowicz z koncertem fortepianowym B-dur Bartkiewicza (1-szy raz), śpiewała Comte-Wilgocka, Barcewicz grał „Fantazję Szkocką” Brucha, Stefan Frenkiel koncert D-dur Czajkowskiego, Fliederbaum koncert Głazunowa, Sewer—Eisenberger ze swoją symfonią i grą na fortepianie, Ozimiński z symfonią hiszpańską Lalo, orkiestra zaś wykonywała symfonię Fantastyczną Berlioz, „En Saga” Sibeliusa, symfonię V-tą Czajkowskiego, „Wyspę umarłych” Rachmaninowa, symfonię Francka, Mendelssohna „Sen nocy letniej”, Brahmsa II symfonię, Rytla „Święty Gaj”, Rysz. Straussa „Don Kichot”, d’Indyego „Iskar”, Debussyego „Iberia”, udział wraz z Kaftalówną, Dygasem i Barcewiczem w koncercie na gimnazjum Rudzkiej, ponadto brał jeszcze Birnbaum udział, jak i przedtem w Łodzi.

W 1919 r. był wykonany dalszy ciąg cyklu symfonij Schumanna, grano symfonię Lefeld, Noskowskiego, cykl symfonij Beethovena, Händla, wieczór Karłowiczowski z Comte-Wilgocką i Ozimińskim (Stanisław i Anna Oświęcimowie), Rytla „Sen Dantego” op. 7, Manfred Schumanna, Procession Francka, I symfonia Mahlera, Iberia Debussyego, IV symfonia Brahmsa, Berlioz. Sporo było wykonanych utworów po raz pierwszy; i tak: koncert fortepianowy Bialkiewiczówny, odegrany przez samą kompozytorkę, Elegja i polonez Maszyńskiego, oraz Ognie bengalskie Strawińskiego. Z solistów występowali: Jadwiga Erniczówna (koncert Es-dur Liszta), Petri (Brahms B-dur), Śliwiński (Schumann i g-moll Saint-Saënsa), Holcman, Eli Kochański, Matylda Polińska-Lewicka („Ah, perfido” Beethovena), Regina Kaczorówna (I C-dur Beethovena), Edw. Prażmowski (Beethoven), Drzewiecki (Chopin f-moll), Eisenberg Sew. (3-ci Beethovena), Lili Hakowska (Joachima), Zboińska-Ruszkowska, Lalewicz (Czajkowskiego b-moll), Katarzyna Jaczynowska (Chopin f-moll). Zostało też wykonane „Stabat Mater” Pergolesego, a na benefisie jego występował Gruszczyński i Śliwiński (koncert Rubinsteina). Była też wykonana IX symfonia Beethovena, jednakże Brzeziński zarzuca zbyt przewlekłe tempa i ruchy przesadne. Dojeżdżał też Birnbaum, jak zwykle, do Łodzi, gdzie dyrygował orkiestrą miejscową, lub też warszawską. Na jednym z takich koncertów występował Egon Petri z koncertem B-dur Brahmsa, orkiestra zaś wykonała uwerturę tragiczną tegoż autora.

W 1920 r. brał udział w Filharmonji warszawskiej Maurycy Rosenthal, wykonywując koncert Głazunowa op. 58 c-moll, Chopina e-moll i Liszta Es-dur, Paweł Kochański (koncert c-moll Saint-Saënsa), Benzefowa (koncert d-moll Brahmsa), Melcer (pod

dyr. Młynarskiego c-moll Saint-Saënsa, a pod dyr. Śliwińskiego J. Turczyński), Berta Crawford, koloraturowa śpiewaczka (arja z „Fletu zaczarowanego” Mozarta), Zbigniew Drzewiecki, Emil Telmani (skrzypcowy koncert Brahmsa), Marja Catani (koncert Vieuxtempsa d-moll). Orkiestra zaś wykonywała symfonię Skriabina, Schuberta C-dur, Schumanna „Manfreda”, Rachmaninowa „Wyspę umarłych”, Rysz. Straussa „Don Kichota”, Brahmsa warjacje na temat Haydna, uwerturę romantyczną Thuillego; urządzano wieczory wagnerowskie, brahmsowskie i tym podobne. W wykonywanej IX symfonji Beethovena brali udział: Comte-Wilgocka, Leska, Dobosz i Mucclinger. Dojeżdżał też Birnbaum, jak dawniej, do Łodzi.

W 1921 r. daje cykl symfonij Beethovena, występuje wiolonczelista Dezyd. Danczowski, chór Lutni z Maszyńskim wykonywa „Panią Twardowską” Melcera i „Pieśń o mazurze” Maszyńskiego. W dniu 8 kwietnia dyryguje Birnbaum w berlińskiej Filharmonji, wykonywując uwerturę Faust Wagnera, V symfonię e-moll op. 64 Czajkowskiego, oraz „Rapsodję litewską” Karłowicza poraz 1-szy w Berlinie! W koncercie brała udział młodzianka Regina Kaczor, odegrawszy koncert fortepianowy Es-dur Nr. 9 Mozarta. „Signale” Nr. 15 z 13 kwietnia w sprawozdaniu zaznacza ruchy groteskowe rąk i całego ciała; grę Kaczorówny uważa za bladą, ale pełną gracji i interesującą, muzykalną i rokującą nadzieję na przyszłość. O Rapsodji litewskiej pisze, że jest szlachetnie zbudowaną, wartościową muzyką, która w swej melancholijnej jak i tanecznej części jest pełną wdzięku. „Allgemeine Musik-Zeitung” w № 17 z 22 kwietnia pisze, że po pierwszych wrażeniach ruchów, Birnbaum okazał sugestywną siłę i poczucie wrodzone. Przyjęcie było gorące. O Rapsodji twierdzi, że jest pełna wyrazu, z motywem pełnym skargi. Wykonanie było wzorowe; Kaczorówna zyskała też pochwały dla swego talentu.

W Łodzi brał udział 17 kwietnia z Lili Hakowską (koncert skrzypcowy op. 61 D-dur Beethovena), orkiestra grała III symfonię F-dur Brahmsa, a przy fortepianie akompanjował dyr. Teodor Ryder, a 24 kwietnia ostatni łódzki koncert, na którym Józef Cetner wykonał koncert skrzypcowy D-dur Czajkowskiego, orkiestra odegrała IV symfonię tegoż; dyrygował Bronisław Szulc.

W ostatnich czasach zdradzał Birnbaum nader silne zdenerwowanie, które się szybko wzmagало, prowadząc go do nieuniknionej katastrofy.

Około 21 września odbył się w Warszawie w Filharmonji ostatni koncert Birnbauma — niedokończony, był to występ nader smutny, po którym w tydzień już nie żył, albowiem pod Berlinem utopił się w jeziorze, umierając w sile wieku lat 45-ciu. Tak zakończył się jego czynny i ruchliwy żywot.

Niezależnie od gry na skrzypcach, pedagogji i dyrygentury zajmował się też i kompozycją. Napisał szereg utworów oryginalnych na skrzypce z fortepianem, jak „Esquisses polonaises”: № 1 mazurka (ofiarowane Annie Karpeles) wydane u Th.

Willbacha w Lozannie, oraz serenadę do śpiewu do słów Julien Gruaza, jakoteż szereg transkrypcyj na skrzypce z fortepianem, jak Schuberta „Rondo brillant” op. 70 (wyd. u Botego i Bocka w Berlinie), nadto cały szereg transkrypcyj wydanych u Hoesicka w Warszawie w zbiorze „Pantheon”. Znajdują się tam 24 utwory: Bacha, Beethovena, Chopina, Griega, Händla, Jensena, Lottiego, Mendelssohna, Mozarta, Pergolesego, Schuberta, Schumanna, Tartiniego, Wagnera i Webera. Nadto instrumentował pieśni Karłowicza („Zawód” i „Pamiętam ciche, jasne dni”) i Schuberta („Erlkönig”, „Gretchen am Spinnrade”), oraz Rondo Bacha.

Był członkiem Sekcji im. Moniuszki przy Warszawskim Tow. Muzycznym. Cenił dzieła Moniuszki i pragnął, ażeby „Halka” była w Berlinie wystawiona i czynił starania w tym kierunku, dyrekcja opery berlińskiej jednakże nie zgodziła się na to, motywując odmowę zbyt wielkimi kosztami, związanymi z wystawieniem tej opery.

Jak już wspominałem, odznaczał się też Birnbaum zdolnościami literackimi; pisywał artykuły i feljetony do niemieckich przeważnie pism z dziedziny muzyki i sztuki. Jedną z większych jego prac był artykuł o Bizecie. Z polskich poetów wielbił Słowackiego i przetłumaczył jego „Mazepę” na niemiecki, z czego urywek z II aktu, sceny 9 do 12

były drukowane w „Die Schaubühne”, wydawanej przez Siegfrieda Jacobsohna, w № 38 z 16 września 1909 r. Pisał też o Słowackim. Dla Yvette Guilbert tłumaczył teksty jej pieśni na niemiecki. Z Heinego, którego wielbił, napisał zręczną i dowcipną trawestację, umieszczoną w Ulku w № 32 z 12 sierpnia 1910 r. i wkrótce potem powtórzoną w „Deutsches Wochensach” z „Berliner Schachzeitung” z niedzieli № 35 z 28 sierpnia tegoż roku p. t.: „Schach-Legende”.

W „Berliner Zeitung am Montag” napisał sympatyczny artykuł o współczesnych kompozytorach polskich. Napisał też po niemiecku libretto jednoaktowej opery „Der Hajduk” według ballady Mickiewicza „Czaty”, z osobami występującymi: Wojewoda, Jadwiga, jego żona, Władysław Tyrko, hajduk wojewody, Janek i Maryla służbici wojewody.

Pisał też i po polsku, a mianowicie tłumaczył na polski i przerobił na scenę „Wesele Figara” Mozarta, oraz „Orfeusza w piekle” Offenbacha.

Wielki talent jego zjednywał mu przyjaciół i wielbicieli, temperament zaś niepohamowany i wybuchowy przysparzał mu niechętnych, a nawet wrogów. Zmarł przedwcześnie i z wielką stratą dla sztuki muzycznej. Mógł jeszcze wiele zdziałać, ale fatum chciało inaczej...

Dr. STANISŁAW ZETOWSKI (Kraków)

## NAJBARDZIEJ WARTOŚCIOWA KRYTYKA.

Utarł się jakoś wśród kompozytorów zdawien dawna zwyczaj, omalże prawidło w swej kategoryczności nie znoszące żadnego wyjątku, że „premjery” czy „prapremjery” swoich utworów, czyto operowych czy symfonicznych czy pokrewnej kategorii dyrygują propria manu czy propris manibus (osobiście) kompozytorzy, o ile tylko nie stoją na przeszkodzie jakieś wyjątkowej natury warunki. Ten usus, przyjmowany do tej pory przez nas jako racjonalny, oparty bądź co bądź na pewnych dodatkach danych, wypływających i osiągalnych z osobistego kierownictwa, zda się już dostatecznie w psychice naszej ugruntowany, nagle uległ u nas poważnemu zakwestjonowaniu. A stało się to tak:

Byliśmy niedawno na koncercie symfonicznym. Program obejmował pewną kompozycję — nie możemy podać szczegółowiej jej charakteru, bo chodzi nam wyłącznie o przykład, a nie życzymy sobie, by nas posądzono o osobiste porachunki, do czego przewrażliwe natury niektórych kompozytorów są nazbyt pochopne — którą, raz pierwszy reprodukując, dyrygował osobiście kompozytor. Zasłuchaliśmy się w produkcję z uwagą, jaką zdolna obudzić każda nowość, choćby tylko z pewnym technieniem, z pewnymi śladami większego talentu. Biegniemy wyteżoną myślą za mknącymi w szybkich rytmach takłami i frazami muzycznymi. Nagle nasza napięta ciekawość natrafia w utworze na dysharmonję. Oto

dla urozmaicenia ilustracji muzycznej posłużył się kompozytor w utworze religijnego charakteru zespołem dźwięków, kojarzącym się w umysłach słuchaczy spontanicznie z ochoczym, świeckim rytmem tanecznym. Oczywiście było to małe niedopatrzenie ze strony twórcy, mała omyłka niedostrojona do tonu czy podniosłości całego utworu, przeoczona w zbytnej pobłażliwości czy w zapale umiłowania swego utworu. Rzuciliśmy rozmyślnie okiem po sali dla zaobserwowania wrażenia. Spostrzegliśmy na ustach prawie wszystkich słuchaczy, tak znawców muzycznych jak i nie znawców wielomówiący uśmiech. Zaciekawienie utworem po tem małym niespodziewanem intermedjum powoli wraca. Po chwili następuje znowu wypad z ogólnego zainteresowania. Dla ekspresji górnego, niebiańskiego nastroju użył kompozytor dość banalnych fraz orkiestrowych, łączących się migawkowo w wyobraźni słuchaczy z koncertami szablonowymi orkiestr w kościołach w czasie nabożeństw. Krążymy wzrokiem po sali. Znowu uśmiech zawitał na usta wszystkich jako widomy znak wesołości czy humoru, o który kompozytorowi zupełnie nie chodziło. Takich inkongruencji t. j. zdań muzycznych niesharmonizowanych z całością utworu było daleko więcej, mimo że kompozycja stała na poziomie, odpowiadającym dość dużemu talentowi twórczemu.

Zadaniem racjonalnej i rzeczowej krytyki mu-



zycznej, której u nas tak bardzo daje się odczuwać brak przedewszystkiem — zakrawa na paradoks — wśród kompozytorów, powinno być zwrócenie uwagi kompozytora na te drobiazgi mankamentowe, bo przecie utwór wiele na istnieniu ich tracił. Coprawda każda natura kompozytorska jest bardzo drażliwa, może nawet przedrażliwa, ale spokojna krytyka, utrzymana w tonie umiarkowanym osiągnęłaby o ile nie w zupełności, to w znacznej części skutek zamierzony. Przerzuciliśmy omalże wszystkie gazety, zawierające pokoncertową krytykę omawianego utworu. W żadnej nie natrafiliśmy obok podkreślenia dodatnich cech utworu na wykazanie niedopatrzeń kompozytora. Myśleliśmy, że skoro publiczne wytknięcie błędów uznano za nietakt, któryś z autorytatywnych krytyków prywatnie zwróci uwagę kompozytorowi na przeoczenia twórcze. Mieliśmy szczęście skontrolować rezultat naszych przypuszczeń. Bo oto po niedługim czasie byliśmy szczególnym trafem obecni na drugiej reprodukcji tegoż utworu. Kompozytor nie zmienił w nim ani jednej literalnie nuty, acz i najdoskonalsze dzieła po pierwszej próbie życia ulegają jeszcze jakimś udoskonaleniom w dążności ku ideałowi. Słuchamy raz wtóry tych banalnych fraz. Spoglądamy na salę. Wrażenie zupełnie identyczne jak na pierwszej reprodukcji.

Rzecz jasna, że kompozytor o usterkach nie wiedział. Dyrygując utworem obrócony twarzą do orkiestrantów, wrażenia na publice nie mógł prześledzić. Nikt mu o niem nie powiedział, nie chcąc widocznie narazić się na nieodpowiednie wytłumaczenie intencji. Gdyby zamiast stać przy pulpicy dyrygenckim usiadł wśród audytorjum na uboczu i z zainteresowaniem obserwował audytorjum, wra-

żenia słuchaczy byłyby dlań wartościowszą krytyką (może najbardziej wartościową) niż sążniste elaboraty recenzji prasowych, które na miłą pachną koleżeńską błagą.

Obserwacje powyższe zachwiały dotychczasową naszą wiarę w niezbędność uroczystego dyrygowania „premjer” utworów przez samego kompozytora i pchnęły tok myśli ku konsekwentnym rozważaniom, czy nie lepiej byłoby dla kompozytora zejść między audytorjum niż stać na pulpicy z białą dyrygenką, by poczynić najciekawsze dla siebie spostrzeżenia, jak na niektóre szczegóły reaguje audytorjum. Jak już mieliśmy sposobność podkreślić, doceniamy wartość dyrygowania nową kompozycją przez samego kompozytora, zwłaszcza jeśli osobiste dyrygowanie łączy się, co się nierzadko zdarza, z sugestywnym oddziaływaniem osoby na orkiestrę, co jest walorem nie do zastąpienia. Dobycie pewnych intencji utajonych mało zauważalnie pośród kompleksu dźwięków, wytyczenie dla przyszłości ogólnego ujęcia, zaakcentowanie pewnych nuansów ujawniają się istotnie czasem jako bezpośredni wpływ takiego kierownictwa. Ale i niejednokrotnie zdarza się (i to nawet bardzo często), że utalentowany dyrygent potrafi daleko więcej walorów dobyć z utworu niż sam kompozytor. Czy w tych warunkach nie opłaca się poświęcić dyrygowania dla poczynienia obserwacji wśród audytorjum? Twierdzimy, że sownie. Bo autokrytyka bardzo często zawodzi. Dlatego byłibyśmy za tem, by czasem kompozytorzy znaleźli się pośród audytorjum, obserwowali reakcje i wyciągnęli wnioski, które na dobre wyjdą utworowi.

## PRZEWODNIK ORKIESTRY

### DROGA DO TECHNIKI NA DĘTYCH INSTRUMENTACH.

(Ciąg dalszy).

#### 4. Technika chwytów.

Każdy instrument dęty drewniany składa się z części służącej do dmuchania i rury. Otwory wierci się na końcu. Ton powstający przy łagodnym dmuchaniu jest najniższy na instrumencie, jego ton zasadniczy. Ponieważ wysokość tonu jest wprost proporcjonalna do długości drgającego słupa powietrza, musi krótsza rura mieć wyższy ton zasadniczy, co można zobaczyć na szeregu piszczałek organowych. Na instrumentach dętych drewnianych wywołuje się tony o rozmaitej wysokości przez mechaniczną zmianę długości rury i przez przedęcie tonów zasadniczych, podobnie jak na instrumentach trąbkowych.

Zmianę długości rury można jeszcze wywołać przy pomocy przesuwalnej zatyczki, która wystaje u dolnego końca rury. Ten przyrząd używany przy blokowym flecie *lotus-whistle* w orkiestrze jazzowej umożliwia mechaniczną zmianę wysokości tonu, przy równocześnie absolutnie czystej intonacji. Przyczem intonacja jest całkowicie zależna od grającego, podobnie jak na puzonie, pod-

czas gdy przy innym rodzaju intonację określa budujący instrument i muzyk może tylko dzięki rozmaitym kruczkom ton ten tylko korygować nieznacznie. Muzyk zależy więc w tym wypadku od dobrych lub złych uszu budującego instrument, a nawet od materiału pojedynczego instrumentu, bo nawet przy matematycznie ściśle takich samych wymiarach, strój nie wypada taki sam. Poprawę stroju muzyk może tylko przeprowadzić w minimalnych granicach. Widzimy więc ile zależy od gatunku instrumentu!

Drugi sposób mechanicznej zmiany długości polega na ogólnie przyjętem wierceniu otworów tonowych. Jeżeli mianowicie w rurze wywiercimy w pewnym miejscu dziurę, to w tem miejscu następuje przerwanie słupa powietrza. Przykrywając otwór palcem usuwamy jej działanie. Jednakowoż część słupa powietrza znajdująca się poniżej otwartego otworu nie jest całkowicie bez działania. Podobnie bowiem jak przy zagranii tonu zasadniczego drgający słup powietrza wystaje poza dolny koniec, przedłuża się on poniżej otwartego otworu w obręb reszty rury, co ma wpływ na wysokość i barwę tonu.

Im mniejszy otwór, tem mniej całkowicie odbywa się przerwanie słupa powietrza i tem bardziej głuchy ton otrzymujemy i na odwrót. Jednak możliwość powiększenia otworów jest ograniczona wielkością szczytów palcowych; ten wzgląd usunięto dopiero w systemie Böhma, gdy wprowadzono klapy przykrywające otwory. Również ilość otworów była ograniczona ilością palców, przyczem obydwie kciuki w prymitywnych typach bez otworu dla przedęcia służyły tylko do podpierania instrumentu. Górny nowoczesny otwór do przedęcia przykryty jest właśnie kciukiem górnej ręki. Służy ten otwór, jak nazwa powiada do przedęcia tonów. Mały palec tej samej ręki jest nieużywany.

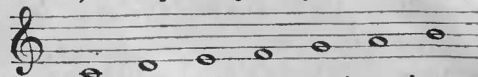
Jeżeli trzymamy przykryty otwór do przedęcia na flecie prostym (fujarka), to zostaje nam siedem palców do przykrycia siedmiu otworów, których odstęp musi odpowiadać stosunkowi całych i półtonów w tonacji durowej.

Położenie rąk było do końca 18 wieku, t. zn. aż do współpracy małego palca górnej ręki (wskutek wprowadzenia chromatycznych klap), rozmaite. Ręką górną nazywamy tę, która znajduje się bliżej miejsca zadęcia, a więc lewą.

Wszystkie stare instrumenty z otworami chwytowymi mają wiercenie odpowiadające skali djatonicznej. Potrzebne tony pośrednie wywołuje się chwytami widełkowymi, brzmią jednak inaczej, głucho i matowo. Z tego wynika, że wszystkie te instrumenty mają odpowiadające sobie tonacje ulubione, prócz zasadniczej zwykle dominantowe, subdominantowe i równoległe. Im bardziej tonacje oddalały się od tego kręgu, tem bardziej blade i odmiennie co do barwy brzmiały. Ponieważ dominantowa tonacja była co do jasności drugą, inne coraz mniej, to już same barwy wywoływały wrażenie kadencji.

Tony zasadnicze. Skracanie rury o cały ton

*c—d* odbywa się przez otwarcie pierwszego otworu. Przez otwarcie drugiego otworu powstaje cały ton *d-e*  
 „ „ trzeciego „ „ półton *e-f*  
 „ „ czwartego „ „ cały ton *f-g*  
 „ „ piątego „ „ „ „ *g-a*  
 „ „ szóstego „ „ „ „ *a-h*  
 Przez postępujące podnoszenie palców od najniższego otworu, otrzymamy więc następującą gamę:



Ćwiczenie lepiej zacząć od nawyższych tonów, gdyż najniższe odpowiadają z trudnością.

Chwyty widełkowe. Jeżeli lewy wskazujący palec otwiera siódmy otwór, nie brzmi ton *c*, tylko *cis*. Ażeby uzyskać *c*, które nam uzupełni gamę, przykrywamy z powrotem szósty otwór. Takie chwyt nazywają instrumentalisci *widełkami*: między dwoma palcami przykrywającymi otwory jeden palec zostaje wzniesiony. Chwyt widełkowy jest to więc obniżenie tonu o półton przez krycie drugiego otworu poniżej otworu decydującego o wysokości tonu. W niektórych wypadkach nie wystarczy zwykły chwyt widełkowy, by otrzymać odpowiednie obniżenie. Czasem różnica wynosi tylko ćwierć tonu. W takim wypadku musimy dalsze otwory w rozmaitej kombinacji przykryć.

Tony przedęte. Jeżeli przy pierwszej próbie zadęcia zadmuchaemy za gwałtownie, słyszymy ton o oktawę wyższy; nastąpiło przedęcie tonu zasadniczego. Przy jeszcze silniejszym zadęciu usłyszymy duodecymę. Gdy puścimy połowę otworu do przedęcia, odzywają się jeszcze wyższe tony. Przy zadęciu tonu *c*<sup>1</sup> przy rosnącym nacisku powietrza brzmią rzędem: *c*<sup>2</sup>, *g*<sup>2</sup>, *c*<sup>3</sup>, *e*<sup>3</sup>. Te tony znajdują się więc już ukryte w zasadniczym i nazywamy je alikwotami. (C. d. n.)

## NA ANTENIE.

Gdy słucham radja, przychodzą mi zawsze na myśl trafne słowa Schönberga, rzucone przed laty w „Harmonielehre” o „komforcie”, jako groźnem niebezpieczeństwie dla sztuki. Schönberg używa przenośni: wygoda (równoznaczna z lenistwem umysłowym) usiłuje hamować pęd sztuki naprzód, ku nowym zdobyczom. Na terenie radja ma zdanie Schönberga, obok właściwego, też dosłowne znaczenie. Minęły czasy, gdy Bach, chcąc słyszeć grę Buxtehude’go, musiał odbyć pieszą wędrówkę z Arnstadt do Lubeki. My mamy komfort: nastawiamy aparat i, siedząc w fotelu, leżąc w łóżku, słuchamy; otrzymujemy dużo, bardzo dużo najróżnorodniejszej muzyki, która rozlewa się szeroko, coraz szerzej, ale im szerzej, tem — płycej. Ta wielka ilość muzyki jest jednym z niebezpieczeństw radja; przesył muzyką jest w skutkach groźniejszy, niż głód muzyki. Sztuce nie wolno być natrętną, bo strąca ją to z piedestału.

Nie zapominając o tem, jak olbrzymiem dobro-

dziejstwem jest radjo dla współczesnego człowieka, spojrzmy jednak krytycznie — bynajmniej nie pesymistycznie! — na odwrotną stronę epokowego wynalazku, na jego możliwości i wynikające z nich zadania radja wobec kultury. Zapewne nikt nie zaprzeczy, że nawet najlepszy odbiór radjowy nie może dać owego najsilniejszego przeżycia artystycznego, które sięga do najgłębszych pokładów duszy. Nie szukajmy jednak winy w radjo, bo przyczyna leży przede wszystkim w całym szeregu momentów psychologicznych u odbiorcy muzyki radjowej; dlatego sądzę, że nawet najdalej idące ulepszenia techniczne w radjofonji nie będą mogły wywołać zasadniczej zmiany pod tym względem. (Nawet telewizja tego nie uczyni, bo brak momentu wizualnego nie jest wyłącznym czynnikiem, odróżniającym odbiór radjowy od koncertu, słuchanego na sali). Bezpośrednio, bez udziału maszyny słuchana muzyka ma bezsporną wyższość pod względem intensywności przeżycia artystycznego.

Ale z tego negatywnego stwierdzenia wynikają pozytywne wskazania, z których radjofonja powinna jak najrychlej zdać sobie sprawę. Pod względem intensywności przeżycia nie może radio dorównać bezpośredniemu słuchaniu muzyki, natomiast może i powinno, w imię kultury, być czynnikiem pedagogiczno-wychowawczym w najszerszym znaczeniu. Koncerty są w radio zawsze surogatem, natomiast platformę pedagogiczno-wychowawczą uważam za najodpowiedniejszą, żadną inną, poza-radjową akcją nie dającą się zastąpić, jedyną podstawę przyszłej pracy nad kulturą muzyczną. Tu leży, jak sądzę, przyszłość radja. Dlatego wciąż na nowo dziwić się muszę, że właśnie na terenie muzycznym zupełnie do pracy pedagogicznej i wychowawczej nie przystąpiono. Rzecz jasna, że na każdym odcinku tej pracy podstawowym zagadnieniem będzie kwestja trudna, ale bynajmniej nie niemożliwa do rozwiązania: jak zainteresować najszerszy ogół? Niemniej ważną i równie pilną jest systematyczna akcja dokształcania muzyków, o której już ostatnio napomknąłem (por. radjowe odczyty dla kupców, lekarzy i t. p.).

Wśród audycji ostatniego okresu sprawozdawczego najdoskonalej spełniała (niezamierzoną) rolę wychowawcy orkiestra filharmonii berlińskiej pod dyr. Furtwänglera, wzór dla nas chyba niedościgniony. W muzyce symfonicznej jest pozatem kilka ważniejszych pozycji do zanotowania. A więc koncert orkiestry Polskiego Radja pod Fitelbergiem, zawsze wiernym opiekunem młodej muzyki polskiej; zasłużony dyrygent umożliwia słuchaczom radja wyrobienie sądu o dążeniach naszej młodej generacji, w której krzyżują się wpływy zachodnie z rodzimym folklorem w rozmaitem nasileniu obu momentów. Jako czynnik bardzo ważny dla naszej kultury muzycznej wybija się Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie, które dało w styczniu audycję, prowadzoną stylowo i precyzyjnie przez Mierzejewskiego. Wprost bezcenne dla muzyki domowej skarby kryją wykonane na tym koncercie dzieła synów Bacha! Warto wspomnieć o koncercie orkiestry P. R., w którym Fitelberg przedstawił młodego Jugosłowianina, Osterca, sympatycznie uderzającego zdrową djatoniką i polifoniczną fakturą swej muzyki. Neumark, którego objazdy po Polsce mają wielkie znaczenie wychowawcze dla naszych orkiestr, dyrygował w Warszawie m. i. Haydna, okazując się, jak zawsze, bajecznym wykonawcą klasyków. Wśród koncertów symfonicznych z rozgłośni prowincjonalnych zajął koncert lwowski pod dyr. Neumarka — bezsprzecznie pierwsze miejsce, zarówno pod względem wykonania, jak programu. Symfonia Józefa Kofflera, grana na tym koncercie, okazała wraz z wielkimi wartościami muzycznymi wybitną radjofoniczność, predystynującą to dzieło do radjowego wykonania. Kraków nadał „Chiński flet”, symfonię kameralną Tocha, niemieckiego kompozytora; jest to kompozycja może nierówna pod względem wartości, ale opierająca najsubtelniejsze nastroje na zdrowym kościec rytmicznym.

W dziale kameralnym było kilka ważniejszych pozycji. Kwartet warszawski (Kamiński, Lederman, Gornowski, Neuteich), wybijający się na czoło naszych zespołów kameralnych, grał z I. Rosenbaumem kwintet fortepianowy Francka, w którym stałe zwroty Francka, znane dobrze z innych dzieł kompozytora, pozwalały nie po raz pierwszy stwierdzić mały zakres wielkiego talentu kompozytorskiego. Współczesne tendencje muzyki kameralnej, nawiązujące częstym stosowaniem dętych instrumentów do 18 w., reprezentowane były kwintetem Jerzego Fitelberga na instrumenty dęte (wykonawcy: Bartnikowski, Śnieckowski, Rudnicki, Dymarczuk, Kielczyk). Młody kompozytor posiada bardzo rozwinięty zmysł dla dźwięku, oraz rzadkie wycucie humoru (n. p. glissando puzonu). Kwintet jest miłą, beztrudną muzyką. Wśród audycji kwartetowych, poświęconych twórczości Haydna, zasługuje stylowym, dobrze przygotowanym wykonaniem na wyróżnienie występ Kwartetu Polskiego (Dubiska, Ochlewski, Szaleski, Adamska).

W naszych orkiestrach dętych obserwuje się piękny rozwój. Obok orkiestry 58 p. p., która dzięki kierownictwu kpt. Chmielewicz należy do najlepszych, notuję z radością bardzo udatny występ orkiestry 36 p. p. pod dyr. por. Chrapczyńskiego. Dzięki precyzji rytmicznej i wyrównanemu brzmieniu dorósł ten zespół, jak dowiódł ostatnio, do naprawdę trudnych zadań.

*Jerzy Freiteier.*

---

Twój obowiązek wobec „ORKIESTRY”  
nie zalegać z prenumeratą!

---



DANCING! GRA WESOŁO JAZZBAND!  
GOŚCIOM W TANCU DECH ZAPIERA,  
BO PRAWDZIWA ROZKOSZ SŁUCHAĆ  
INSTRUMENTÓW OD NEGERA!

AKORDEON! TON NIEBIANSKI  
DZWIĘKIEM SIĘ DO DUSZY WDZIERA,  
GDYŻ INSTRUMENT TEN POCHODZI  
Z ZNAJĘJ FIRMY J. NEGERA!

I KONCERTÓW SAKSOFONU  
SŁUCHAĆ BIERZE RADOŚĆ SZCZERA,  
BO SAKSOFON TEGO TONU  
KUPIŚ TYLKO U NEGERA.

DOBRCZE TANIO I NA SPLATY,  
GDY CIĘ CHĘTKA KUPIĆ ZBIERA  
TO NAPISAĆ CHCIEJ NATYCHMIAST  
POD ADRESEM J. NEGERA.

WIĘC ZAMÓWIĆ SIĘ ODWAŻCIE  
KONCERTANCI! RADA SZCZERA!  
PRZEMYŚL! SMOLKI II!  
TYLKO W FIRMIE J. NEGERA.

---

Prof. Dr. JÓZEF KOFLER (Lwów)

## NAUKA HARMONJI.

XXXIV.

(Ciąg dalszy).

O ile między symbolami tonacyj nie zachodzi stosunek pokrewieństwa, posługiwać się musimy tonem pośredniczącym, t. zn. tonem pokrewnym w stosunku do obydwóch tonacyj. Szukanie tonu pośredniczącego można również zmechanizować za pomocą następujących dwóch tabel:

## A

o jednym tonie pośrednim.

1. Tonacje o symbolach odległych o sekundę wielką w górę i w dół łączymy przy pomocy górnej kwinty, jeżeli sekunda się wznosi; zaś dolnej, jeżeli opada n. p. \*)

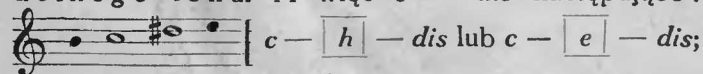
$$C - D = \overset{+}{c} - \overset{+}{d} = \overset{+}{c} - \overset{+}{g} - \overset{+}{g}$$

$$C - B = \overset{+}{c} - \overset{+}{b} = \overset{+}{c} - \overset{+}{f} - \overset{+}{b}$$

2a. Tonacje odległe o tercję małą w górę i w dół łączymy przy pomocy tonu, który uzupełnia tę tercję na akord durowy lub mollowy, a więc dla tercji:  $c - es$  następująco:  $c - es - \boxed{g}$  lub  $\boxed{as} - c - es$ ; dla tercji:  $c - a$  następująco:  $\boxed{f} - a - c$  lub  $a - c - \boxed{e}$ . Dla każdej modulacji otrzymujemy więc dwie drogi. (Ogólnie można powiedzieć, że lepszą jest ta, która ma pokrewieństwo kwinty na końcu).

2b. Tonacje odległe o kwintę zwiększoną w górę i w dół łączymy przy pomocy tonu, który uzupełnia tę kwintę na akord zwiększony. A więc  $c - gis$  następująco:  $c - \boxed{e} - gis$  lub  $c - fes$  następująco:  $\boxed{fes} - \boxed{as} - c$ .

3. Tonacje odległe o sekundę zwiększoną, kwartę zwiększoną i sekstę zwiększoną w górę i w dół (dla łatwiejszej orientacji nazwijmy je *interwałami skomplikowanymi*) łączymy przy pomocy górnej nuty prowadzącej górnego tonu lub dolnej nuty prowadzącej dolnego tonu. A więc  $c - dis$  następująco:



zaś  $c - fis$  lub  $c - \boxed{h} - fis$  lub  $c - \boxed{g} - fis$ ; wreszcie  $c - ais$  , a więc  $c - \boxed{h} - ais$ .

8

## B

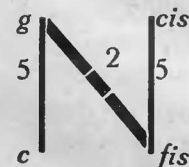
o dwóch tonach pośrednich.

1. Tonacje o symbolach enharmonicznie identycznych łączymy wznosząc się tercjami

\*) Nie podaję wszystkich możliwości, bo przejdziemy je w dalszym ciągu przy systematycznym modulowaniu. Z tego samego powodu nie dajemy dziś przykładów nutowych.

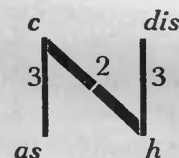
wielkimi do tonu z #, opadając do tonu z b. Np.  $des - cis$  następująco:  $des - \boxed{f} - \boxed{a} - cis$  zaś  $cis - des$  następująco:  $cis - \boxed{a} - \boxed{f} - des$ .

6 2a. Tonacje odległe o ton chromatyczny w górę i w dół przy pomocy wielkiej litery N



Dla tonów chromatycznych wznoszących wznosimy się, dla opadających opadać.

7 2b. Tonacje o symbolach odległych o kwartę podwójnie zwiększoną łączymy również przy pomocy podobnego rysunku, tylko że boczne ściany są tercjami



5 3. Tonacje odległe o tercję zwiększoną, prymę podwójnie zwiększoną i kwintę podwójnie zwiększoną w górę i w dół (t. zw. *interwały bardzo skomplikowane*) łączymy przy pomocy górnej nuty prowadzącej górnego i dolnej prowadzącej dolnego tonu. A więc

dla  $as - cis$  będzie  $as - \boxed{g} - \boxed{d} - cis$ ;

„  $as - ais$  „  $as - \boxed{g} - \boxed{h} - ais$ ;

„  $as - eis$  „  $as - \boxed{g} - \boxed{fis} - \boxed{eis}$

Nim przejdziemy do systematycznego modulowania należy sobie przyswoić tabelę kadencji, które należy umieszczać przed ostatnim tonem formuły.

1. Jeżeli przedostatni akord jest S następuje:  $S \mid D_4^6 \frac{5}{3} \frac{7}{3} \mid T \parallel$  lub  $S \text{ II}^7 \mid D_4^6 \frac{5}{3} \frac{7}{3} \mid T \parallel$  \*)

2. Jeżeli przedostatni akord jest VI następuje:  $VI \text{ S} \mid D_4^6 \frac{5}{3} \frac{7}{3} \mid T \parallel$  lub  $VI \mid S \text{ II}^7 \mid D_4^6 \frac{5}{3} \frac{7}{3} \mid T \parallel$

3. Jeżeli przedostatni akord jest D następuje kadencja zwodnicza.

4. Jeżeli przedostatni akord jest III następuje:  $III \mid VI \text{ S} \mid D_4^6 \frac{5}{3} \frac{7}{3} \mid T \parallel$  lub  $III \text{ II}_6^S \mid D_4^6 \frac{5}{3} \frac{7}{3} \parallel T \parallel$

5. Jeżeli w mollowych tonacjach przedostatni akord jest naturalną (mollową) D następuje: III i kadencja jak pod 4.

\*) Wybór kadencji zależy jak widać od części taktu na jakiej się pojawia ten przedostatni akord (w tym wypadku 5); chodzi o to, by  $D_4^6$  był zawsze na mocnej części taktu.

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

# FORMY MUZYCZNE.

(Ciąg dalszy).

2) część A jakoteż jej powtórzenie w części trzeciej składa się z powtórnego czterotaktu:

A ||: 4 :||  
 B 4 + 4  
 A ||: 4 :||

57. Beethoven: Scherzo z sonaty fortep. op. 26 As-dur

The musical score for Beethoven's Scherzo, op. 26, is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Scherzo' and the dynamics are 'p' (piano) and 'P' (piano). The score is divided into sections: Section A (measures 1-4), Section B (measures 5-8), a 'Rozszerzenie' (extension) section (measures 8a-8f), and a final Section A (measures 9-12). The measures are numbered as follows: (2), (4), (2), (4), (2), (4), (8a), (8b), (8c), (8d), (8e), (8f), (2), (4), (2), (4), (3a), (4a), (4b).

A P P  
 4 + (4) drugi czterotakt różni się od pierwszego tylko nie-istotnymi nutami przejściowymi w dwóch miejscach

B 4 + 4 + 6

A P P  
 4 + (4) + 2 + 1

Odegranie i wysłuchanie tego utworu w odpowiednim tempie poucza nas natychmiast, iż jest on właściwie w takcie  $\frac{6}{4}$ , czyli że Beethoven notuje półtakty; uwidoczniliśmy to przy pomocy kropkowanych linii taktowych.

Liczne rozszerzenia części B o charakterze przygotowa-

czym do powtórki A jakoteż formułki zakończeniowe po tej powtórce nie zmieniają wcale istoty tej formy.

3) ta ostatnia odmiana ma w pierwszym A powtórzony P, zaś w ostatnim A powtórzony N, lub normalny okres, a więc

A ||: P :||  
 B 4 + 4  
 A ||: N :|| lub P N  
 4 + 4

58. Schumann: Kinderszenen № 8 (Am Camin)

The musical score for Schumann's Kinderszenen, No. 8, is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano) and 'P' (piano). The score is divided into sections: Section A (measures 1-4), Section B (measures 5-8), and a final Section A (measures 9-12). The measures are numbered as follows: (2), (4), (4a), (2), (4), (4a), (2), (4).

$$A \quad P \quad P$$

$$-14+1 \quad + \quad -14+1$$

$$B \quad -14+1 \quad + \quad -14+1$$

$$A \quad P \quad N$$

$$-14+1 \quad + \quad -14+1$$

$$\text{Epilog} \quad 4 + 4$$

Kilkakrotne przegranie i wysłuchanie wykaże, iż koniec frazy przypada na punktowaną ćwierć (♩.), a w takcie czwartym (na papierze) jest tylko potwierdzenie tego zakończenia. W przykładzie tym opuściliśmy w jednym miejscu znak repetycji, ponieważ to powtórzenie części B i A nie odgrywa żadnej roli. (C. d. n.)

## REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

XXIII.

(Ciąg dalszy).

### § 72. Czechosłowacja.

Bezpośrednio po Rosji Czesi odrazu stanęli samodzielnie przez pojawienie się Fryderyka Smetany (1824—1884). Jego znaczenie dla Czech jest niezmiernie, jest on zarazem organizatorem muzycznego życia jak też twórcą narodowej muzyki czeskiej. Przedewszystkiem potrafił swojskie cechy połączyć z międzynarodową tradycją. Ta tradycja najsilniej daje się odczuć jako wpływ Liszta, od którego Smetana bezpośrednio przejmuje zasadę poematu symfonicznego. Lecz nadaje jej kierunek narodowy już w programie (*Moja Ojczyzna*, cykl 6 poematów symfonicznych) i brzmienie ludowo-rodzime. Podobnie w kwartecie *e-moll* *Z mego życia*, w operach *Sprzedana Narzeczona*, *Čalůs*, *Libussa*. Przytem nie można udowodnić użycia pewnych melodyj ludowych; są one jednak przepojone czeską melodyką i rytmiką ludową.

Antoni Dvořák (1841—1904) jest jego równorzędnym, choć odmiennym następcą. Jest bardziej ludowy; pieśni ludowe wplata otwarcie do swych dzieł, nie tylko w *Tańcach Słowiańskich*, lecz również do innych kompozycji; niekiedy nawet melodie egzotyczne jak w symfonji *Z nowego świata*. Dworzakowi, duchowo bliskiemu Brahmsowi, odpowiada bardziej muzyka absolutna (5 symfonij, koncert wiolonczelowy, liczne utwory kameralne).

Leo Janáček (1850—1928) mimo, iż jest poniekąd rówieśnikiem Dworzaka, należy właściwie muzycznie do generacji następnej. Potrafił z właściwości muzyki ludowej urobić sobie własny styl, przejawiający się najwyraźniej w dziełach operowych (*Sarka*, *Jenufa*, *Chytrý lis*, *Wspomnienia z kostnicy*) i kameralnych.

### § 73. Skandynawja.

Niemniej charakterystycznie objawia się dążenie do samodzielności u narodów skandynawskich. W *Danji* po licznych mniejszych twórcach, Niels Wilhelm Gade (1817—1890) zwraca na siebie uwagę dziełami symfonicznymi (8). Obok niego wymienić należy liryczny talent Heisego i wybitniejszego Hamerika. W *Szwecji* pracują nad usamodzielnieniem z powodzeniem Hallstroem, Söderman i Sjögren. Właściwie zaś dopiero *Norwegja* pokazała Europie narodowe wartości muzyki skandynawskiej. Po mniejszych jak Kjerulf, Nordraak i Svendsen, największy i najbardziej charakterystyczny przedstawiciel Edward Grieg (1843—1907). Jego artystyczna linja rozwijała się w zależności od dwóch czynników: przedewszystkiem sztuka Gadego i wpływ osobisty Nordraaka. Celem jego była radykalna koncentracja na charakter narodowy; osiąga ten charakter przy pomocy smętnej melodyki i kontrastujących żywymi rytmami pieśni i tańców ludowych. Ponadto dodaje od siebie mieniącą się i archaizującą harmonikę. Mimo 3 sonat skrzypcowych, wirtuożowskiego koncertu fortepianowego *a-moll*, kwartetu smyczkowego, objawia się Griega osobiste uzdolnienie, można nawet powiedzieć mistrzostwo, w małych formach lirycznych wokalnych i fortepianowych. Wielką popularność zawdzięcza 2 switom do *Peer Gynta*, które objawiają jak najlepiej i najdotadniej jego specyficzną uzdolnienie. Obok niego działa Sinding, który jednoczy narodowy charakter Griega ze zdobyczami Wagnera (symfonje, muzyka kameralna, pieśni, utwory fortepianowe).

### § 74. Anglja.

W Anglii można zaobserwować dziwną właściwość, że własna muzykalność staje się twórczą tylko z wielkimi przewartami, tak iż sprowadzać się musi twórców z zagranicy (Händel, Krystjan Bach, Haydn, Weber, Mendelssohn, Spohr). W pierwszej połowie XIX wieku widzimy w Anglii tylko pojedyncze osobistości jak John Field, pianista; jego nokturny były pierwowzorem dla Chopina. Następnie wymienić należy Benetta, który przyczynił się do podniesienia kultury muzycznej Anglii. W drugiej połowie wieku pojawia się szeroki front muzyków, dążących do stworzenia charakterystycznego stylu narodowego. Są to: Sullivan (opery np. *Mikado*), Stanford, Parry, Mackenzie i Cowen.

### § 75. Polska pieśń wokalna w XIX w.

Wprost na pieśni Schuberta buduje Stanisław Moniuszko (1819—1872), podchodzi jednak raczej od strony użytkowej, stara się podnieść poziom muzyki domowej (*Śpiewniki Domowe*). W jego pieśniach przejawia się wybitnie charakter ludowy, przy równoczesnym niezaniebaniu artystycznych cech układu. Obok pieśni Chopina tworzą one fundament dalszego rozwoju naszej pieśni. Moniuszko znalazł wielu naśladowców (Kratzer, Komorowski, Kania, Henryk Jarecki, Münchheimer), ale dopiero następna generacja osiąga wysoki poziom artystyczny przy równoczesnym utrzymaniu cech narodowych. Aleksander Zarzycki (1834—1895) ceniony jako kompozytor fortepianowy (*Koncert*) napisał nieliczne pieśni, ale o wielkiej wartości. Władysław Zeleński wyczuł doskonale odmienne wymagania stylizacyjne pieśni. Zygmunt Noskowski (1846—1909) bardzo bogato harmonizuje i starannie wykańcza wtór fortepianowy w swych pieśniach. Bardzo popularny jest Jan Gall (1856—1912) dzięki płynnej melodyce. Stanisław Niewiadomski (\* 1859) wykazuje bardzo bogatą twórczość pieśniową, dążąc w nich do zwarłości konstrukcji formalnej, kontrastu rytmicznego i różnorodności wtóru. Piotr Maszyński (1855—1931), Józef Ignacy Paderewski (\* 1860), Mieczysław Soltiys (1863—1929) tworzą wprawdzie nieliczne pieśni, — punkt ciężkości ich tworzywa leży na innym polu.

## Czy z Twego polecenia

zgłosiło się przynajmniej dwóch nowych prenumeratorów do miesięcznika „ORKIESTRA“?

## ROZMAITOŚCI.

## Symfonia pożegnalna.

Lagodne jesienne promienie słoneczne złościły cichy park położony nad jeziorem Neusiedel.

Od sześciu miesięcy przebywał książę Paweł Antoni Esterhazy, sławny węgierski mecenas sztuki, w swej letniej rezydencji, lecz nareszcie postanowiony był powrót; powrót do właściwej rezydencji, do miasteczka Eisenstadt na Węgrzech.

Rozkochany w sztuce magnat zabrał ze sobą do pałacu letniego kapelę nadworną. W prawem skrzydle pałacu mieszkało 24 muzyków wraz ze swym genialnym kapelmistrzem Józefem Haydnem. W izbach muzyków panował jak najweselszy nastrój, gdyż pojutrze już mieli powrócić do domu, do żony i dziecka, do Eisenstadt — po półrocznej rozłące.

Wszędzie pakowano, przytem śpiewano, pogwizdywano i muzykowano; o dziesiątej godzinie zebrał się muzyk w sali ćwiczeń, by odbyć próbę przed ostatnim wielkim koncertem wieczornym, na który zaprosił książę całą okoliczną szlachtę.

Podczas próby zjawił się na sali Janosz, stary kamerdyner księcia, przydreptał do kapelmistrza Haydna, który pochylał się nieco, by usłyszeć, co mu Janosz szepce do ucha, nie przerywając próby. — Nagle Haydn odpukał i powiedział w swój grzeczny sposób: „Wybaczcie przyjaciele, nasz najjaśniejszy książę posłał po mnie. Czekać na mnie, wrócę wnet”.

Książę Esterhazy przyjął swego kapelmistrza w ogrodzie i przywitał go temi słowy: „Drogi Haydn, co też on nie mówi na tę cudowną pogodę jesienną?”

„Jego Wysokości, jak na październik to istny dar boski!”

„Jestem zupełnie tego samego zdania, Haydn! I dlatego właśnie zdecydowałem się pozostać tu jeszcze dwa miesiące! Na Boże Narodzenie będziemy w domu! Wydałem już odpowiednie zarządzenia. A teraz Haydn poda to do wiadomości członkom swej kapeli!”

Józef Haydn stał jakby tknięty gromem. Jeszcze dwa miesiące mieli jego muzycy i on tu pozostać? Jeżeli się pogoda zmieniła, to będzie tu zimno, ciemno i niemilo; izby muzyków nie miały pieców. — A jak bardzo cieszyli się już wszyscy na powrót do domu, do żony i dziecka, do rodziców i przyjaciół. Jak im powiedzieć to, co było wynikiem nastroju chwili kaprysu?! Muzycy byli zaangażowani na takich warunkach, że mieli grać jedynie przez sześć miesięcy poza miastem Eisenstadt. Niektórzy z nich mieli nawet prawo do urlopu. To wszystko przewalało się teraz w głowie biednego kapelmistrza.

„Cóż mu się stało, Haydn? Stoi tu jak gęsiorki kiedy grzmi!”

„Służ Wysokości! Dwa miesiące pragnie jaśnie pan tu jeszcze pozostać?”

„Tak jest, Haydn! Czyżby mu to nie odpowiadało?”

„Wysokości! Dwanaście lat służę książęcemu domowi chętnie i wiernie! Zawsze byłem zadowolony. Czy będę muzykował tutaj, w Eisenstadt, czy też we Wiedniu jest mi zupełnie obojętne, byłbym wogóle mógł muzykować, gdyż to jest dla mnie rzeczą najważniejszą! Lecz jeśli mi wolno, chciałbym coś powiedzieć”.

„Niechaj Haydn mówi, lecz krótko i bez ogródek!”

I oto Haydn przedstawił księciu wymownie jakie rozczarowanie wywoła rozkaz księcia wśród jego muzyków, opisał niewygodne i zimne mieszkania towarzyszy przy niepogodzie. Książę przerwał tok jego mowy nie ukrywając niechęci i rzekł: Gdyby muzycy szermowali i byli niezadowoleni z mego rozkazu, powiedz im: Czyj chleb jem, tego pieśni śpiewam! Jak długo ja płacę, muszą się poddać mojej woli! Nie zmienię decyzji: Zostajemy tu jeszcze przez dwa miesiące! I życzę sobie, by dzisiejszy koncert podobał się moim wysokim gościom!

Gdy kapelmistrz powiadomił swoich towarzyszy o postanowieniu księcia zapanowała cisza i wielkie przygnębienie, w końcu pojawiła się niechęć. Proszono Haydna, ażeby jeszcze raz spróbował szczęścia i przekonał księcia, by zmienił plan. Kapelmistrz nie zgodził się na to, znając upór starego pana wiedział, iż sprzeciw uczyni go jeszcze bardziej upartym. Lecz wiedział również, że książę posiada duży zmysł dla subtelny humoru i daje się raczej pouczyć w dowcipny sposób, aniżeli prośbą, argumentami lub co najgorsze sprzeciwem.

„Pozostawcie to mnie, dzieci! Mam pomysł i wierzę, że pomysł ten uda się. Przyjdźcie o trzeciej do sali prób, a dowiecie się”.

Kapelmistrz zamknął się na cztery godziny, pisał i pisał nuty bez przerwy; przywołał do siebie kilku muzyków, którzy musieli również pisać szybko głosy, a popołudniu odbyła się zapowiedziana próba. Tegoż dnia odbył się wieczorem wielki koncert, na który zjechało się mnóstwo wytwornych gości; właściciele dóbr, szlachta i oficerowie garnizonu.

Świetne były wyczyny kapeli; grali wspaniale, a Haydn dyrygował z taką maestrią, jak nigdy przedtem; goście nie szczędzili oklasków, co napełniało księcia dumą i zadowoleniem. Na

koniec odegrano nową kompozycję kapelmistrza, jeszcze nie wydaną — a zatem pierwsze wykonanie. Utwór nie miał nawet jeszcze tytułu.

I o dziwo — w namiętnym huraganie muzyki zamilkł nagle jeden głos. Grający odłożył nuty, zgasił światło przy swoim pulpicie i odszedł.

Książę się zdziwił. Wkrótce potem jednak drugi skrzypek przestał grać, zgasił światło i odszedł. To samo zrobił trzeci i czwarty. Książę nie wierzył własnym oczom, a goście zdrtwili ze zdziwienia. Powoli odchodził jeden muzyk za drugim — jakby to tak być powinno: pod koniec grały tylko jeszcze pierwsze skrzypce, ale i ten muzyk zgasił wreszcie swoją świecę i odszedł. Pozostał jedynie Haydn i spoglądał na puste miejsca.

Cisza grobowa na sali. Nie wiadano czy śmiać się, okłaskiwać, czy też się oburzać.

Wówczas wstał książę Esterhazy i powiedział uśmiechając się do swych gości: „Jeśli wszyscy odchodzą, to i ja pójdę muszę! Proszę, moi mili przyjaciele, przejdźcie do jadalni, tam wytłumaczę wam sens tej dziwnej kompozycji mojego wiernego Haydna!”

Następnie książę skierował swe kroki ku przedpokojowi sali koncertowej, gdzie czekali w naprężeniu pełnem niepokoju Haydn i jego muzycy. Książę rzekł do nich: „Zrozumiałem cię drogi Haydnie i twoich muzyków również. Dobrze więc, nauczkę tę wzięłam sobie do serca! Możecie jutro jechać, nie wezmę wam tego za złe! — A jaki tytuł zamierza Haydn nadać swej kompozycji?”

„Niema jeszcze tytułu, Wysokości!”

„Więc ja jej nadam tytuł. Nazwij ją krótko: *Symfonia pożegnalna*”.

## Ruch muzyczny w kraju.

Kraków.

## Pierwszy Konkurs Lutniczy w Polsce.

Z inicjatywy Dra Billiga, Dyrektora „Instytutu Muzycznego” w Krakowie, oraz krakowskiego lutnika-amatora płk. Kukulskiego odbył się w Krakowie w pierwszej połowie lutego br. konkurs lutniczy połączony z wystawą instrumentów smyczkowych (w sali Muzeum Przemysłowego), wykonanych przez współczesnych lutników w Polsce. Większość zaproszonych do sądu konkursowego osób wyrażała zdziwienie i powątpiewanie, czy istnieją w Polsce poza kilkoma znanymi lutnikami inni w takiej ilości, by można zorganizować konkurs i wystawę. Nawet osoby żywo interesujące się tą sprawą nie wiedziały nic o rozwoju lutnictwa polskiego, a kiedy organizatorzy zwrócili się do Izby Rzemieślniczych w całej Polsce po adresy lutników i odnośne informacje, otrzymali również odpowiedź negatywną. Dopiero przez prasę i uciążliwe poszukiwania udało się dotrzeć do większej ilości i zainteresować tą pierwszą w Polsce imprezą szersze grono lutników (około 40) i zachęcić do udziału w niej oraz zebrać przeszło 200 nowych instrumentów. A chociaż pewna, coprawda niewielka ilość lutników, zwłaszcza z Warszawy zignorowała imprezę tę, to przecież jej wynik moralny jest niezwykle wielki, a sukces artystyczny stanowi radosną niespodziankę. Okazało się bowiem, że nieznanemu szerszemu ogółowi nawet zainteresowanych sfer lutnictwa polskie, pracujące jakby w ukryciu i zakonspirowane, stoi już dziś na bardzo wysokim poziomie i może spokojnie pokazać się obok najlepszej współczesnej produkcji zagranicznej, z której ostatnio importuje się do Polski rocznie instrumentów smyczkowych za przeszło 10 milionów zł. Kiedy przed sądem konkursowym grano na tych pięćdziesięciu kilku instrumentach, wśród których znajdowały się także 2 wiolonczele i 4 wioly, byliśmy często w kłopotcie któremu dać pierwszeństwo, tak dobrze i pięknie większa część brzmiała.

W rozmowie z lutnikami stwierdziliśmy, że prawie wszyscy są fachowcami znanymi doskonale wymogi i zasady budowy swych instrumentów i że wszyscy uwielbiają wprost swą pracę i przejęci są dążeniem do osiągnięcia lub choćby zbliżenia się do wzoru włoskich mistrzów. Są między nimi lutnicy zawodowi, ale są i amatorzy zapaleńcy (emeryci wojskowi, urzędnicy, inżynierowie itd.), a między wszystkimi rozwija się godne podziwu i doprawdy szlachetne współzawodnictwo w pogoni za tym ideałem.

Sąd konkursowy miał twardy orzech do zgryzienia przy rozstrzygnięciu konkursu. Dążąc do maksimum bezstronności, sprawiedliwości i sumienności oddzieliła się jury od lutników zasłoną ich anonimowości (dosłownie) i przepuściła wszystkie instrumenty zgłoszone do konkursu przez potrójny filtr eliminacyjny, by tylko kierować się własnym zdaniem bez najmniejszego wpływu znajomości osobistych. Anonimowość ta utrzymana została do końca konkursu. Zdawali sobie oczywiście sprawę, że decyzja sądu nie może być absolutnie słuszna i bezwzględnie trafna i że pewne pokrzywdzenie z jednej a niezasłużone wyróżnienie z drugiej strony może się zdarzyć, jak to zwykle przy wszystkich takich konkursach się trafia, zwłaszcza zaś przy ocenie tak delikatnego instrumentu, gdy

odchylenia dźwiękowe charakteru tonu skrzypcowego są bardzo subtelne, a uchwycenie różnic wymaga bardzo delikatnego wyczucia słuchowego, którym niewielu nawet fachowców jest obdarzonych. Mimo to wynik i trafność oceny jury spotkały się z uznaniem ogólnem publiczności, muzyków i samych lutników. Kiedy się okazało, że pierwsze cztery nagrody (z medalami p. Prezydenta m. Krakowa) przypadły pp.: Didczence-Zadunajskiemu z Warszawy, pułk. Kukulskiemu (amatorowi) z Krakowa, Dr. Inż. Różyckiemu (amatorowi) z Warszawy i Nestorowi lutników, Häuslerowi z Krakowa, wszyscy z satysfakcją i radością stwierdzili, że jury się nie pomyliła i że ślepa Temida okazała się tu sprawiedliwą. Następne nagrody otrzymali: pp. Borowiecki z Lublina, Kubas z Krakowa (za skrzypce i wiolę), śp. Czternastek ze Stanisławowa, Radzikowski z Łodzi, Świrek z Krakowa, Arnold z Kalisza, Nowosielski z Krakowa, Inż. Kościelecki ze Lwowa i śp. Pączka. Szczególnie piękną formą i tonem odznaczają się instrumenty: pp. Didczenci oraz Kubasa, znanego i cenionego już lutnika krakowskiego młodszej generacji.

Nie brakło też ciekawych eksperymentów: jeden z lutników wpadł na pomysł zastąpienia wygiętej linii prawej strony skrzypiec linią prawie, że prostą i zmienił formę otworów „f”. Inny zastosował cały system belkowania wewnątrz skrzypiec tuzinkowych (po 15 zł.), przez co znacznie wzmacnia i uszlachetnia dźwięk takiej tandety. Jeden z gorszych, lecz bardziej zrozumiałych lutników twierdzi, że jest polskim Stradiwarjusem. Nie brakło więc także i humoru.

Naogół stwierdzić należy, że wystawa i konkurs wypadły imponująco i wykazały niezwyklej poziom lutnictwa polskiego, który niewątpliwie potrafi zadośćuczynić nawet wysokim wymaganiom. Pamiętać tylko należy, że nowy nieograny jeszcze instrument smyczkowy wymaga przy ocenie nieco wyrozumiałości i łagodniejszego kryterium ze strony publiczności, ze strony zaś lutników — powściągliwości przy ustalaniu cen, chwiliwo jeszcze nieco fantastycznych. Do pozytywnych wyników imprezy powyższej zaliczyć należy również i fakt założenia związku lutników w Polsce, którego przygotowanie poruczono ścisłemu komitetowi w Krakowie.

*Dr. Henryk Apte.*

#### Stanisławów.

Żywotne i ruchliwe Towarzystwo im. Moniuszki w Stanisławowie jeszcze raz udowodniło, że prawdziwie artystyczna impreza, postawiona na wysokim poziomie, może zawsze liczyć na powodzenie i nie musi być z reguły deficytowa. Taką imprezą był koncert Orkiestry Towarzystwa, który się odbył w sali Teatru im. Moniuszki, a na którym wystąpił jako solista prof. Józef Cetner, jeden z największych polskich skrzypków. Orkiestra pod batutą dyr. Tadeusza Jareckiego, złożona z młodych sił konserwatoryjnych, zadziwiła słuchaczy doskonałością i polotem wykonania, tworząc pierwszorzędną zespół, zdyscyplinowany i reagujący na wszelkie odcienie dynamiki i tempa. Jest to zasługa dyrygenta, dla którego koncert ten był pierwszym występem w Polsce, po niedawnych a głośnych sukcesach w Berlinie, gdzie dyrygował orkiestrą Filharmonji berlińskiej. Doskonały akompaniament orkiestry dał wirtuozowi możliwość pełnej i nieskrępowanej interpretacji Koncertu skrzypcowego d-moll Tartinięgo i szczęśliwie kojarzył się ze szlachetnym i klasycznym pięknem gry Cetnera. Z utworów orkiestralnych wykonanych na koncercie, wymienić należy nową kompozycję Tadeusza Jareckiego, suitę, opartą na motywach ludowych, jakoteż Uwerturę Bacha, starannie opracowaną. Niemniej podobały się utwory chóralsne a cappella oraz z towarzyszeniem orkiestry. Utwory solowe skrzypcowe kompozytorów polskich, odegrane przez Cetnera, zostały entuzjastycznie przyjęte.

*Mieczysław Kowalski.*

## || KRONIKA. ||

P. Prezydent Rzplitej objął protektorat nad złotem śpiewaków. Pan Prezydent Rzeczypospolitej przyjął w dniu 5 bm. wiceprezesa Światowego Związku Polaków z zagranicy dr. Bronisława Helczyńskiego i prezesa Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych prof. Antoniego Ponikowskiego, którzy prosili P. Prezydenta o objęcie protektoratu nad złotem śpiewaków polskich. Pan Prezydent wyraził swą zgodę na objęcie protektoratu. Złot śpiewaków polskich odbędzie się w czasie od 27 do 29 czerwca br. w Warszawie. Udział w zlocie wezmą zespoły chóralsne z całego kraju oraz polskie zespoły z kilkudziesięciu ośrodków emigracyjnych.

Berlińska orkiestra symfoniczna pod dyrekcją sławnego kapelmistrza W. Furtwaenglera bawiła w Polsce, występując z nadzwyczajnym powodzeniem w Poznaniu i w Warszawie w sile 95 muzyków. Prasa podkreślała wysoki poziom artystyczny tych

występów i sukces dyrygenta, należącego do najwybitniejszych kapelmistrzów współczesnych.

Chór rumuński w Polsce. Rumuński chór akademicki „A. C. T.” przyjechał do Polski w sile 40 osób, występując z koncertami w Warszawie i w Krakowie pod batutą prof. Radu Botez. Zespół zaprezentował się w ludowych strojach rumuńskich i był życzliwie przyjmowany przez organizacje akademickie oraz Związek Strzelecki, który przyjazd wymieniony zorganizował.

### KONKURSY.

Dnia 3 lutego 1936 r. nastąpiło rozstrzygnięcie konkursu kompozytorskiego Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej na utwory kameralne. Sąd konkursowy w składzie F. Łabuńskiego, M. Szaleskiego i B. Woytowicza jednogłośnie uznał, że spośród 17 zgłoszonych na konkurs utworów żaden nie zasługuje na pierwszą nagrodę bądź z powodu nieuwzględnienia przez kompozytorów szczególnych warunków konkursu, bądź też z powodu nie dość wysokiego poziomu. Drugą nagrodę przyznano za Trio na obój, skrzypce i wiolonczelę oznaczone godłem „A”, trzecią nagrodę — za Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę oznaczone godłem „Camera”. Ponadto zaszczytne wyróżnienie przyznano za Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę oznaczone godłem „Ars”. Po otwarciu kopert okazało się, że II nagrodę otrzymała Grażyna Bacewiczówna z Warszawy, III nagrodę — Marjan Neuteich z Warszawy i zaszczytne wyróżnienie — Stefan Bolesław Poradowski z Poznania.

Konkurs muzyczny PUWF. W Warszawie odbyło się posiedzenie jury konkursu muzycznego na hymn i marsz sportowy PUWF. Na przewodniczącego jury wybrano przedstawiciela PUWF. płk. Teuchmana. W posiedzeniu wzięli nadto udział pp. Karol Irzykowski (PAL), Jan Maklakiewicz (Zw. Kompozytorów), prof. Sikorski (Konserwatorjum), kpt. Sidorowicz (Min. Oświaty), kpt. Dorożyński (M. S. Wojsk.), dyrektor Rudnicki (Polskie Radio) i p. Nirenberg (Zw. Dziennikarzy Sport.). Zebranie uchwaliło wyłonić komisję pod przewodnictwem kpt. Dorożyńskiego, która rozpatrzy wszystkie prace, a po odrzuceniu nie nadających się, przedstawi pozostałe prace na następnym posiedzeniu jury. Ogółem zgłoszono 123 prac (przez 115 autorów), w tem 66 hymnów i 57 marszów. Ogłoszenia wyników należy spodziewać się w końcu marca.

Konkurs bez wyniku. Instytut Fryderyka Chopina zawiadania o wyniku konkursu na dziełko o Chopinie dla użytku szkół powszechnych. Sąd konkursowy pod przew. prof. Niewiadomskiego w składzie mjr. Dra Śledzińskiego-Lidzkiego, nacz. Balickiego, prof. Binentalę, prof. Maliszewskiego, rektora Morawskiego, po zbadaniu nadesłanych prac w ilości 25 orzekł: „Żadna z nadesłanych prac nie może być nagrodzona, ponieważ nie zostało dostatecznie uwzględnione zasadnicze wymaganie konkursu, że praca ma być przeznaczona dla młodzieży szkół powszechnych. Jury nie kwestjonuje wartości niektórych z nadesłanych prac, stwierdza jedynie niewystarczające podstawy metodyczne”. W razie wyznaczenia nowego konkursu, będą podane do wiadomości wskazania metodyczne, wymagane od pracy, przeznaczonej dla młodzieży szkół powszechnych. Po odbiorze prac można się zgłaszać do instytutu: pl. Dąbrowskiego 2, m. 3.

**Nowość!**

**Nowość!**

## POLSKA SUITA LUDOWA

WACŁAWA KARASIA

w 5-ciu częściach na orkiestrę dętą.

Cena kompletnego materiału nutowego Zł. 12.—

Do nabycia:

czas wykonania: 18 minut

w Administracji Miesięcznika Muzycznego

**„ORKIESTRA“**

PRZEMYSŁ — Skrytka pocztowa 35.



**JUBILEUSZE I ROCZNICE.****UCZCZENIE PAMIĘCI JANA i MIECZYŚŁAWA  
KARŁOWICZÓW.**

W roku bieżącym mija 100 lat od urodzenia Jana Karłowicza (ojca), uważanego za najwybitniejszego polskiego językoznawcę po Lindem. Jednym z wybitniejszych jego dzieł była praca nad słownikiem języka polskiego. Poza to Karłowicz wielkie zasługi dla turystyki polskiej, oraz był długoletnim redaktorem „Wisły”.

Syn jego, wielce utalentowany kompozytor Mieczysław Karłowicz, zginął, jak wiadomo, tragiczną śmiercią w Tatrach, porwany lawiną śnieżną w dniu 8 lutego 1909 roku, niemal na wstępie swojej wspaniałej twórczości.

Pamięć obu Karłowiczów uczcili warszawskie sfery naukowe i muzyczne skromnym obchodem w sobotę, dnia 8. lutego br. Uroczystość rozpoczęto nabożeństwem w katedrze, poczem złożono na grobowcu rodzinnym na Powązkach wieńce od Uniwersytetu im. J. Piłsudskiego, od Warsz. Towarzystwa Muzycznego i od Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego.

Następnie zebrano się na placu Dąbrowskiego, gdzie w domu pod numerem 24 mieszkał i tworzył ś. p. Mieczysław Karłowicz i gdzie miały zostać odsłonięte 2 marmurowe tablice, wmurowane w ścianę domu. Pierwsza z tych tablic nosi napis: „Jan Karłowicz. Znakomitemu językoznawcy (1836—1903) w setną rocznicę urodzin wielkiemu uczonemu i obywatelowi — Uniwersytet im. J. Piłsudskiego i Pol. Tow. Krajoznawcze”; na drugiej czytamy: Mieczysław Karłowicz, kompozytor, 1876—1909. Swemu dobroczyńcy — Warszawskie Towarzystwo Muzyczne.

Odsłonięcia obu tablic dokonał wiceprezydent miasta p. Pohoski, który wygłosił krótkie przemówienie ku czci wielkiego ojca i jego znakomitego syna. Poświęcił tablicę ks. Nowacki, poczem przemawiali p. Śniadecki w imieniu Towarzystwa Muzycznego, oraz prof. Szober i p. Patkowski.

Wieczorem odbyła się w sali im. Karłowicza przy ul. Sienkiewicza l. 8 audycja muzyczna, na której odegrano z rękopisów szereg jeszcze nieznanych kompozycji M. Karłowicza.

**WOLNE POSADY**

W orkiestrze 41 p. p. w Suwałkach jest wolne stanowisko tambourmajora. (L. dz. 302).

Do orkiestry 2 pułku ułanów w Suwałkach potrzebny jest

*skrzypek solista* — poboczny instrument kornet I B, względnie

*kornecista I B solista* — poboczny instrument skrzypce.

Pierwszeństwo mają podoficerowie zawodowi lub nadterminowi do stopnia kaprała, ewentualnie zaawansowani uczniowie.

Zgłoszenia kierować do Dowództwa 2 pułku ułanów w Suwałkach.

(L. dz. 171).

W orkiestrze Centralnej Szkoły Podoficerskiej K. O. P. Osowiec k. Grajewa są wolne dwa stanowiska podoficerów nadterminowych, lub zawodowych.

1 pianista z instrumentem pobocznym

1 klarncista B, solista.

Kandydaci, reflektujący na wyżej wymienione stanowiska, zgłoszą swoje kandydatury, za zgodą przełożonych, w drodze służbowej do Komendanta Szkoły. (L. dz. 303).

Orkiestra Reprez. Okr. Kol. Przysp. Wojskowego D. O. K. P. w Warszawie poszukuje: oboistów, klarncistów i waltornistów — solistów. Próba obowiązkowa.

Zgłoszenia kierować: Pruszków pod Warszawą, Warsztaty Kol. P. K. P. na ręce kapelm. R. Zakrzewskiego.

(L. dz. 276).

**POSAD POSZUKUJA**

Rutynowany kornecista, podoficer rezerwy i były elew orkiestry piechoty poszukuje posady w orkiestrach K. O. P. lub fabrycznych i t. p.

Zgłoszenia kierować: Adam Romanowski, Olganówka p. Różyszczce, powiat Łuck.

(L. dz. 15).

Rutynowany barytonista-solista lat 28, w stopniu plutonowego — poszukuje posady w orkiestrze piechoty, kawalerji, K. O. P. lub cywilnej.

Zgłoszenia do Administracji „ORKIESTRY pod „J. B”.

(L. dz. 85).

Rutynowany pierwszorzędny pianista (akordeon, klarnet) podof. zaw. poszukuje posady lub zgodzi się na przeniesienie do innego pułku.

Oferty kierować pod „Pianista” do Redakcji „ORKIESTRY”.

(L. dz. 215).

**FAGOT**

NOWY z fabr. Kohlerta najnowszej konstrukcji syst. Heckla o 22 kłapkach wraz z futerałem i przynależnościami do nabycia po cenie przystępnej i na dogodnych warunkach.

Blizszych informacji udziela Administracja Miesięcznika Muzycznego „ORKIESTRA”.

**POLECAMY:****UTWORY NA ORKIESTRĘ DĘTA**

które powinny znaleźć się w repertuarze  
każdej orkiestry.

Administracja miesięcznika muzycznego „ORKIESTRA” podaje do wiadomości Pp. Kapelmistrzów, iż otrzymała do rozsprzedaży niżej wyszczególnione wartościowe utwory w bardzo estetycznym wydaniu, kompozycji kapelmistrza *Wacława Karasia*:

„SANCTA MARIA”, „STELLA MARIS” utwory relig.	po zł. 6.—
„NA POLU CHWAŁY” marsz, „POLEGŁYM BO-	
HATEROM” marsz żałobny	po „ 6.—
„GENERAL MOND” marsz „MARSZ STRZELCÓW”	po „ 6.—
„POLONEZ UROCZYSTY” „HURAGAN” marsz	po „ 6.—
„MODLITWA SKAZAŃCA”	po „ 4.—
„VICTORIA” marsz „BIAŁY ORZEŁ” marsz	po „ 6.—
„POLONIA RESTITUTA” „KRAKOWSKIE DZIECI”	
marsze	po „ 6.—
„APOLLO” marsz „MARCHE FUNEBRE” żał. marsz	po „ 6.—
„VIVAT POLONIA” „PRO PATRIA” marsze	po „ 6.—
„OSTATNIE DŹWIĘKI” marsz żałobny	po „ 3.—
„TENNER” marsz	po „ 3.—
„MARSZ UROCZYSTY” koncertowy	po „ 3.—
„WASSERMANN” marsz	po „ 3.—

Ceny wyżej wymienionych utworów rozumieć należy łącznie z opłatą pocztową loco miejsce przeznaczenia (zamawiającego).

Należność należy przekazywać na konto czek. Nr. 411.200.

## CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

L.

T — jako skrót na głosie oznacza tenor. *a. t.* = *a tempo* i wskazuje po poprzedzającym *ritardando*, *calando* na powrót poprzedniego tempa. — *T.1<sup>o</sup>* jest skrótem dla *tempo primo*. — *t. s.* znaczy *tasto solo* (w generalbasie wskazanie dla wykonania *unisono*).

**Tabulatura** — wspólna nazwa dla dawniej używanych szczególnych sposobów notowania dla instrumentów, zwłaszcza dla organów (fortepian) i lutni, dla których z głosów zestawiano kompozycje wielogłosowe wedle możliwości wiernie i przejrzyste. Tabulatura jest więc pierwotnie identyczną z partyturą (*spartitura*). Włoska tabulatura organowa w rzeczywistości nie jest niczem innym jak dzisiaj używanym sposobem notowania fortepianowego na dwóch systemach, tylko że systemy te nie są pięciolinjami, posiadają znacznie więcej linii zarówno dla partu dykantowego jak i basowego. Francuska tabulatura organowa lub fortepianowa według publikacji *Ataignant'a* z roku 1530 ma dwa systemy pięciolinjowe i jeszcze bardziej zbliżona jest do naszej. Zamiast znaków chromatycznych używa ona punktów poniżej nuty (coś w rodzaju naszego *staccata*). Natomiast t. zw. niemiecka tabulatura nie używa ani linii ani znaków nutowych, tylko pisze literowe nazwy tonów piętrząc je odpowiednio do ilości głosów nad sobą i znakami nutowymi oznacza tylko rytm. Hiszpańska tabulatura organowa już upodabnia się do lutniowej o tyle, że posługuje się cyframi na liniach; ale te cyfry zastępują tylko litery tonowe, mianowicie:

c d e f g a h c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> e<sup>1</sup> f<sup>1</sup> g<sup>1</sup>  
5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 i t. d.

zaś linie reprezentują pojedyncze głosy (dwugłosowe utwory mają więc dwie linie, czterogłosowe cztery). Wartości rytmiczne podaje hiszpańska tabulatura przynajmniej w 16 wieku nutami menzuralnymi (♩ ♪ ♫).

Tabulatury lutniowe różnią się od organowych przede wszystkim przez to, że posługują się cyframi lub literami, które jednak nie oznaczają tonów tylko *chwyty* (gryfy). Włoska używa cyfr O (pusta struna) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 X X X, francuska litera (pusta struna) *a b c d e f g h i k* i t. d., półtonami wznosząc na każdej strunie instrumentu; w obydwóch notacjach na liniach, które przedstawiają struny. Niemiecka tabulatura lutniowa używa również liter i to nawet z całego alfabetu z wieloma znakami pomocniczymi, ale nie na pojedynczych strunach tylko wznosząc się ukośnie poprzez wszystkich pięć głównych strun, oznaczając puste struny cyframi 1 2 3 4 5. Linij niemiecka tabulatura nie używa, tylko pisze pojedyncze znaki chwytowe nad sobą w szeregach reprezentujących głosy. Znaki rytmiczne we wszystkich tabulaturach organowych są ♦ punkt = *brevis*, | kreska = *semibrevis*, ⊥ chorągiewka = *minima* i t. d., te same znaki z kreską u dołu oznaczają pauzy np. ⊥

**Tacet** — oznacza w głosie orkiestralnym lub chóralnym, że w danym numerze wykonawca nie gra.

**Taille** (fr. czyt. taj) — tenor, później instrument wykonujący głos środkowy.

**Takt** — oznacza metryczne stosunki muzyki, nazwa wzięta z regulujących ruch uderzeń dyrygenta (łac. *tactus* = uderzenie).

Linia *taktowa* jest to linia pionowo przecinająca pięciolinję, która zaznacza metryczną stopę, lecz zawsze tak, iż znajduje się przed nutą tworzącą punkt ciężkości stopy. Notacja menzuralna nie znała jeszcze linii taktowej, lecz w tabulaturze pojawia się już w 15 wieku.

Dla oznaczenia taktu umieszczamy na początku utworu po kluczu znak cyfrowy wyjaśniający *metrum* (t. zn. odstępy między punktami ciężkości motywów) i czas trwania jednostek taktowych i ich pododdziałów. Rzeczywisty, właściwy takt zawiera ściśle biorąc tylko 2 lub 3 rzeczywiste jednostki czasu, lecz kompozytorowie często piszą dla szybkich utworów tak, iż między dwiema linjami taktowymi znajduje się tylko jedna jednostka, zaś dla powolnych t. zw. takty złożone, które właściwie składają się z 2 rzadziej 3 lub 4 taktów. W pierwszym wypadku wzmacnia obraz nut wrażenie pośpiechu, w drugim szerokość taktu wywołuje wrażenie powolności. Dzisiaj używana ogólnie notacja posługuje się znakiem ułamkowym; podaje on ilość części taktu, lecz właściwie nie uwidacznia właściwych jednostek czasu. O ile pododdziały są dwudzielne nie zaznacza się ich; natomiast jeżeli następują trójdzielność, pojawiają się w znakowaniu wartości nutowe, łączące się po trzy ( $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{16}$  i t. d.) i cyfry ukrywają rzeczywiste jednostki czasu. Według liczby rzeczywistych jedno-

stek czasu istnieją właściwie tylko dwa istotnie odmienne rodzaje taktów: takt dwudzielny i trójdzielny, z których jednak każdy zawiera wielką ilość rozmaitych form, mianowicie:

A) takt dwudzielny (parzysty) jako  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  (z figuracyjną trójdzielnością każdej jednostki czasu, które są punktowanymi ćwierciami ♩),  $\frac{6}{4}$  (jednostka = ♩),  $\frac{6}{16}$  (jednostka = ♩); również jako zespolenie dwóch taktów, a więc  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$  ( $4 \times \frac{1}{4}$ ), rzadziej  $\frac{12}{4}$  ( $4 \times \frac{1}{4}$ ), częściej  $\frac{12}{16}$  ( $4 \times \frac{1}{4}$ ) lub z drugiej strony z notacją w taktach za małych zawierających tylko po jednej jednostce jako  $\frac{2}{4}$  (taktowane i liczone w półówkach)  $\frac{2}{8}$  (liczy się ćwierci),  $\frac{3}{8}$  (♩ jest jednostką),  $\frac{3}{4}$  (♩ jest jednostką) i t. d.

B) takt trójdzielny (nieparzysty) jako  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{9}{8}$  ( $3 \times \frac{1}{4}$ ),  $\frac{9}{16}$  ( $3 \times \frac{1}{4}$ ),  $\frac{9}{4}$  ( $3 \times \frac{1}{4}$ ) lub przy zespoleniu dwóch taktów jako  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{2}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{18}{8}$  ( $6 \times \frac{1}{4}$ ),  $\frac{18}{16}$  ( $6 \times \frac{1}{4}$ ) i w za małych taktach jako  $\frac{3}{4}$  (jednostka = ♩),  $\frac{3}{8}$  (jednostka = ♩),  $\frac{3}{16}$  (jednostka = ♩) tak, że dopiero 2 lub 3 takty tworzą takt rzeczywisty.

Praformą trzyczęściowego taktu jest takt o nierównych jednostkach czasu, a więc  $\frac{3}{4}$  jako ♩ | ♩,  $\frac{3}{8}$  ♩ | ♩ i  $\frac{3}{2}$  ♩ | ♩ i t. d.

**Talon** (franc. talą) — żabka.

**Tambour** (franc. taunbur) — bęben, również doboz.

**Tamburin** — oznacza u nas podobnie jak i w Niemczech *baskijski* bębenek ręczny, używany w Hiszpanii i we Włoszech jako wtór do tańców, natomiast we Francji oznacza to długi wąski bęben południowo-francuski. Jest to również nazwa tańca w taktie parzystym i na leżącym basie.

**Tamtam** (*gong*) — wschodni (chiński, indyjski) instrument perkusyjny; płyta metalowa o środkowej wklęsłej części. Ton pobrzmiwa długo; jego wrażenie jest groźne zarówno *forte*, jak i *molle*.

**Tanejw** Sergjusz (1856 — 1915) uczeń Czajkowskiego, solidny kompozytor rosyjski, pisze 4 symfonie, 6 kwartetów.

**Tangenty** nazywały się w starym klawikordzie sztyfciki na końcu dźwigni klawiszowej, które szarpały strunę pobudzając ją do brzmienia, lecz zarazem skracając odpowiednio do tonu.

**Tango** — w roku 1911 z Ameryki południowej importowany taniec towarzyski w powolnym  $\frac{2}{4}$  taktie (*moderato*).

**Taniec**. — Nietylko w starożytności, lecz również jeszcze w średniowieczu taniec był nierozdzielnie złączony ze śpiewem (i grą na instrumencie), tańce są więc właściwie zawsze pieśniami tanecznymi. Później zatracają ten charakter mieszany i wykształcają się czyste typy taneczne, które w 16 w. zaczyna się łączyć w swity (p. t.)

**Tansman** Aleksander (\* 1897) współczesny kompozytor polski.

**Tanto** — wiele, bardzo.

**Tarantella** — taniec neapolitański, bardzo szybki (*presto*) w taktie  $\frac{3}{8}$  lub  $\frac{6}{8}$ .

**Tardo** — powoli.

**Tárogató** — stary węgierski instrument narodowy, rodzaj klawinetu.

(C. d. n.)