

ORKIESTRA

M I E S I Ę C Z N I K

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 PKO Kraków Nr 411.200

Redaktor naczelny:

Prof. dr JÓZEF KOFFLER

Lwów, ul. Chmielowskiego 5

TELEFON 280-71

Adres Redakcji i Administracji:

PRZEMYSŁ, UL. SMOLKI 11 — TEL. 15-39

Skrytka pocztowa 72

Konto P. K. O. Kraków Nr 411.200

CENY OGŁOSZENI:

Cała strona	150 Zł
Pół strony	80 „
Czwierć strony	40 „
1/8 strony	25 „
1/16 strony	12 „
1/32 strony	6 „

Ogłoszenie na okładce 25 proc. drożej,
w tekście 50 proc. drożej. Przy kilku-
razowym ogłoszeniu odpowiedni rabat.

W rubryce »Pcsad poszukując i »Wolne
posady«:

drobne do 5 wierszy	3 Zł
„ „ 10	7 „

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się

Przedruk lub tłumaczenie artykułów wzbronione

Prof. Dr HENRYK OPIEŃSKI (Morges, Szwajcaria)



INTERPRETACJA JAKO WSPÓŁCZYNNIK STYLU MUZYCZNEGO

Wiadomo, iż to co nazywamy stylem kompozycji muzycznej odzwierciedla umysłowość i odczucie estetyczne danej epoki. Czego innego wymagał od muzyki markiz z upudrowaną peruką tańczący Menueta i Gawota, czego innego romantyczny piękno-
duch zaczytujący się w „Cierpieniach młodego Werthera“ — czego innego słuchacz koncertów i oper wagnerowskich z przed lat pięćdziesięciu — innych znowu wrażeń dźwiękowych szuka w kompozycjach muzycznych człowiek nowoczesnego pokolenia.

Nie mam tu jednak zamiaru zajmować się całokształtem przyczynowości tych zjawisk, chcę jedynie zobrazować jak się owa zależność stylu muzycznego od wierzeń i potrzeb estetycznych danej epoki wyrażała w dźwięku i składzie orkiestry. Byłoby jednak powierzchownym twierdzenie, że orkiestra dzięki ulepszeniom instrumentów ulega czy ulegała z biegiem czasu stałemu „postępowi“, że przed jakimiś dwoma wiekami powiedzmy, była „w kolebce“, a obecnie przedstawia typ „dojrzałości“. Koloryt orkiestry, od czasu kiedy charakter zespołu instrumentalnego zaczął zasługiwać na tę nazwę, podlegał w ciągu wieków najrozmaitszym przemianom; to wzbogacał się, to ubożał tak pod względem siły brzmienia jak różnorodności kolorytu, ale były to — i bywają do dziś dnia ustawiczne przemiany a nie żaden „postęp“.

Zespół instrumentalny w drugiej połowie XVI-go wieku, kiedy to w Niemczech na przykład kompozytorzy zaczęli pisywać utwory (oczywiście wielogłosowe) z objaśnieniem: „zu singen und auf alle Instrumente zu schlagen“ nie jest jeszcze właściwie orkiestrą; stanie się nią dopiero samodzielny zespół instrumentalny pierwszych oper włoskich od Monteverdiego począwszy. Ta orkiestra z epoki ba-

roku, którą właściwie przedtem już zapoczątkował wenecki Gabrieli a której nieco odmienny typ będzie stanowiła orkiestra czasów znacznie późniejszych, orkiestra J. S. Bacha i J. Händla, posiadała silnie soczysty charakter brzmienia i swoiste bogactwo kolorystyki, mogącej mimo odrębności rodzaju śmiało się mierzyć z naszymi „wynalazkami“ w dziedzinie barwności dźwięku. Stosunek dętych drewnianych instrumentów (przede wszystkim oboju) do smyczków był w owych zespołach inny niż w naszych a więcej liczbowo zrównoważony — a nieodłączny klawesyn jako część integralna orkiestry nadawał jej brzmieniu specyficzny charakter rytmicznej spójności. Zubożenie soczystości dźwięku orkiestrowego zapanowało z nastaniem epoki noszącej miano rococo. Tak jak w architekturze i rzeźbie ciężkiej, choć pełnej wybujałej fantazji linii barokowej powstała lekka tkanina rokokowych ornamentów, podobnie z masywnego dźwięku barokowej orkiestry wyłoniła się lekka menuetowo-symfoniczna orkiestra tak zwanych klasyków XVIII-go wieku. Smyczki doszły do przewagi nad dętymi instrumentami, których rola (zwłaszcza instrumentów blaszanych i perkusji) zaczęła się ograniczać do podkreślania ważniejszych rytmicznych i dynamicznych momentów. Wprowadzenie do orkiestry nowych efektów z zakresu brzmienia instrumentów smyczkowych (szkoła Mannheimska) stworzyło nieznaną przed tym charakter kolorystyki orkiestrowej; czasem też interpretacja śpiewności melodyjnej przeszła w całości z instrumentów dętych na smyczkowe — a już zapanowała omal niepodzielnie w epoce, kiedy świtający romantyzm (Weber, Schubert) już tylko sporadycznie wysnuwał swe koncepcje symfoniczne z tanecznego ducha, a zwłaszcza kiedy sens muzyki symfoni-

cznej zaczynał doznawać przekształcenia przez wprowadzenie doń literackich i malarskich pierwiastków (Beethoven). A ponieważ duch literatury owej epoki wyprowadzał się z iddologii tragicznego subiektywizmu (wspomniane już wyżej „Cierpienia młodego Werthera“ i dzieła pokrewne) oraz w mętnej ideologii Wielkiej Rewolucji Francuskiej i bezpośrednio przyczynowo z nią złączonej epoki wojen Napoleońskich — tak zwanych wojen „o wolność ludów“ — przeto i wyraz kolorytu orkiestry kompozytorów tych romantycznych czasów poszedł po linii „Wielkiego gestu“. Stąd olbrzymia ewolucja w instrumentacji — gigantyczność zamierzeń zwłaszcza Berlioza (tak bliskiego Napoleońskiej epoce), nie znającego miary w powiększaniu efektów dynamicznych orkiestry, które to zamierzenia (nawiasem mówiąc) nie zawsze dawały wyimaginowany przez kompozytora rezultat (nikłość efektu w stosunku do liczby 16 kotłów w Requiem). — Z romantycznej orkiestry Berlioza, z romantycznego ducha przenikającego całą nieomal twórczość XIX-go wieku wywodzą się Liszt, Wagner i tegoż sui generis epigon R. Strauss; z orkiestry starowłoskiej i staro-francuskiej wywodzi się subtelny Debussy. Orkiestra Ryszarda Straussa dała jeden więcej przykład słuszności zasady, że przekształcanie kolorytu orkiestry, że powiększanie zewnętrznych środków wyrazu może tylko do pewnego stopnia służyć istocie sztuki, a nie jest przecie w stanie zastąpić właściwej treści utworu: Debussy poprzestając na pastelowym malarstwie orkiestrowym, dał wyraz usiłowań oryginalnych, ale sztuka jego jest zbyt *osobista*, aby mogła stworzyć szkołę, to jest aby można ją kopiować, nie stając w rzędzie ślepych naśladowców. Epoka nowoczesna, która nie poszła ani drogą jaskrawego kolorytu Straussa ani pastelowego malarstwa Debussyego — szukając w twórczości muzycznej przede wszystkim linii i zawar-

tej konstrukcji, zrezygnowała z potężnej masy brzmienia (Strawiński w „Historii żołnierza“ używa tylko siedmiu instrumentów!) — ogranicza się coraz częściej do zespołów kameralnych, powraca nieomal do „ustroju“ z XVII-go wieku.

Sens moralny z tego pobieżnego rzutu oka na chronologiczne przemiany stylów orkiestrowych jest następujący: nie powinno się nigdy mówić o „ubóstwie“ orkiestry Haydna lub Mozarta wobec „bogactwa“ Wagnerowskiej instrumentacji — ani w ogóle dopatrywać się jakiejś „niższości“ instrumentalnej u mistrzów dawnych epok z racji rzekomej naszej pod tym względem „wyższości“...

Wyraz bowiem stylistyczny dzieła sztuki muzycznej przejawia się nie tylko w formie, w charakterze muzycznego języka i treści tematów, ale równorzędnie w szacie instrumentalnej w jakie owo dzieło jest z woli autora przystrojone; u wszystkich wielkich twórców harmonia między treścią a kolorytem dzieła jest idealną. Piękności należy się doszukiwać we wszystkich dziełach sztuki nie z punktu porównawczego („gdyby Mozart umiał instrumentować jak Wagner“...) co jest estetycznie kategorią nonsensem — ale z punktu widzenia wewnętrznej harmonii i równowagi treści z jej formą wyrazu. Najbardziej błyskotliwa instrumentacja nie zastąpi banalności tematycznego pomysłu — nieumiejętność we władaniu kolorytem orkiestrowym może zepsuć pięknie pomyślane i jaknajlepiej opracowane tematy. Dzisiejsze tendencje powrotu do orkiestry kameralnej wynikają z potrzeb wewnętrznie estetycznych nowoczesnej twórczości — ale nie są bynajmniej w stosunku do Wagnera czy R. Straussa jakimś cofaniem się — są tylko jednym ogniwem więcej w łańcuchu licznych przemian jakie przedstawia dzieje ludzkiej twórczości.

Dr M. PAPIERMANN (Warszawa)

ŁZY I UŚMIECH CHOPINA*)

Nakładem „Wiadomości Literackich“ i Jarosława Iwaszkiewicza ukazał się obszerny tom listów Fryderyka Chopina w pięknej szacie zewnętrznej wydany przez znanego krytyka muzycznego i jednego z najlepszych polskich biografów Chopina, Henryka Opieńskiego. Jest to największy i najkompletniejszy zbiór listów naszego wielkiego mistrza tonów, jaki dotychczas się ukazał. Obejmuje 337 listów pisanych do rodziny, przyjaciół i znajomych, w tym 16 listów do pani George Sand. Został też tu włączony „notatnik“ Chopina, rodzaj pamiętnika, w którym mistrz kreślił swe wrażenia i przeżycia. Całość obszernego tomu dzieli się na dwie części

względnie dwa okresy. Pierwszy obejmuje korespondencję z lat 1816—1830 drugi 1830—1849. Całość zaczyna się od naiwnych, dziecinnych wierszyków sześciolatniego Frycy na „imieniny ojcu i matce“, z których bije gorąca miłość dziecięca do rodziców, po czym następuje szereg listów do kolegów szkolnych pisanych z Warszawy oraz do rodziców pisanych z Berlina i Wiednia, dokąd udał się w pierwszą podróż artystyczną. Zawarte w tych listach opisy przyrody, miast i muzeów świadczą o wielkim zmyśle spostrzegawczym, zaś sprawozdania muzyczne z oper i koncertów o wielkim talencie krytycznym młodego muzyka.

Po rocznym pobycie za granicą wraca Chopin do rodziców do Warszawy, by po ukończeniu kursu w Szkole Głównej Muzyki opuścić kraj rodzinny na zawsze. Żegnany serdecznie przez rodzinę i przyjaciół, opuszcza Chopin dnia 2 listopada 1830 r. War-

*) Listy Fryderyka Chopina. Zebrał i przygotował do druku Dr. Henryk Opieński. Warszawa 1937. Nakładem Jarosława Iwaszkiewicza i „Wiadomości Literackich“ str. VIII i 356 i 18 nl. 23 rotograwiury.

szawę, by udać się do Paryża, nie przeczuwając nawet, że ziemi ojczystej już nigdy nie zobaczy. Listy pisane z drogi do rodziców i przyjaciół przepełnione są smutkiem i tęsknotą. Chwilami stara się opanować, by rodzicom nie sprawiać bólu, to znów poddaje się całkowicie smutkowi i wówczas kreśli w notatniku (Wiedeń 1 maja 1831):

„Dziwno mi, smutno mi, rady sobie nie wiem — czemuż ja sam. Dziś było ślicznie w Praterze — mnóstwo osób — nie obchodzących mnie wcale — zieloność uwielbiałem — zapach wiosenny, — ta niewinność w naturze przypomniła mi dzieciinne uczucia moje — na burzę się zebrało — wróciłem — burzy nie było, tylko mnie smutek ogarnął — dlaczego? — Ani muzyka mnie dzisiaj nie cieszy — już późno w noc, a spać mi się nie chce — nie wiem, czego mi brak — a już 3-ci krzyżyk zacząłem“.

Ból i tęsknota za domem, rodzicami i ukochaną kobietą coraz bardziej toczą jego duszę. Czuje się obcym i opuszczonym, nie cieszy go nic, ani muzyka ani sława. W Monachium (dnia 26 sierpnia 1831 r.) pisze w notatniku:

„Już dzienniki i afisze ogłosiły mój koncert za dwa dni dać się mający, a jak gdyby nigdy być nie miał, tak mię mało obchodzi. Nie słucham komplementów, które mi się coraz głępszymi wydają — chce mi się śmierci — znów chciałbym rodziców widzieć. Jej obraz stoi przed moimi oczami — (mowa tu o Konstancji Gładkowskiej pierwszej miłości Chopina) — zdaje mi się, że jej nie kocham, a przecież z głowy nie wychodzi. Wszystko com dotychczas widział za granicą, zdaje mi się stare, nieznane i tylko mi wzdychać każe do domu, do tych błogich godzin, których cenić nie umiałem. To co dawniej wielkim mi się zdawało, dziś zwyczajnym — a to co dawniej zwyczajnym dziś niepodobnym — nadzwyczajnym — za wielkim — za wysokim. — Tu ludzie nie moi, dobrzy, ale dobrzy ze zwyczaju czynią wszystko zbyt porządnie — płasko — miernie, co mnie dobija. Miernym czućbym nawet nie chciał“.

Dalszym etapem jego podróży był Stuttgart. Tu dochodzi go wiadomość o upadku powstania listopadowego i o zajęciu Warszawy przez wojska rosyjskie. Wstrząśnięty do głębi bolesną wieścią o klęskach, jakie spadły na ojczyznę, popada w stan beznadziejnej rozpacz i skrajnego pesymizmu. Dnia 8 września 1831 roku pisze:

— „Dziwna rzecz! To łóżko do którego idę może już niejednemu służyło umierającemu, a mnie to dziś nie robi wstrętu! Może niejeden trup leżał i długo leżał na nim? — A cóż trup gorszego ode mnie? — Trup także nie wie nic o ojcu, o matce, o siostrach, o Tytusie! — Trup także nie ma kochanki. — Nie może się rozmawiać z otaczającymi go swoim językiem. — Trup taki blady jak i ja. Trup taki zimny jak ja teraz na wszystko zimnym się czuję. — Trup nie przestał żyć — i ja już żyłem do sytu. — Do sytu? — A czy trup syty życia?.. Czemuż żyjemy takim nędznym życiem, które nas pożera i na to nam służy, aby trupów robiło! — Zegary z wież Stuttgardzkich nocną biją godzinę. — Ach ileż w tej chwili trupów się po świecie narobiło! Matki dzieciom, — dzieci matkom poginęły — ile planów zniweczonych, ile smutku z trupów w tym momencie i ile pociechy —...“

Zaniepokojony o los rodziców, rodzeństwa i przyjaciół, pod wpływem strasznych przejmujących grozą wizji, pisze w kilka dni później:

„...— Przedmieścia (Warszawy) zburzone — spalone — Jaś! — Wiluś na wałach pewno zginął — Marcela widzę w niewoli — Sowiński, ten pocziwiec w ręku tych szelmów! — O Boże, jesteś Ty! Jesteś i nie mścisz się! — Czy jeszcze ci niedość zbrodni moskiewskich — albo — alboś sam Moskal! Mój biedny Ojciec — Mój pocziwiec — może głodny, nie ma za co matce chleba kupić! — Może siostry, — może uległy wściekłości rozhukanego łajdactwa moskiewskiego. Paszkiewicz — jeden psiak z Mohilewa; — dobywa siedziby pierwszych monarchów Europy? — Moskal panuje światu? — O Ojczy, także to przyjemności na twoje stare lata! — Matko cierpiąca, tkliwa matko, przeżyłaś córkę, żeby się doczekać, jak Moskal po jej kościach wpadnie gnębić was. Ach, Powązki! — Czy grób jej szanowali? Zdeptany, tysiąc innych trupów przywaliło mogiłę — Spalili miasto! — Ach, czemuż choć jednego Moskala zabić nie mogłem! — O Tytusie — Tytusie! —“

Kończy te swoje żale słowami: „— Boże, Boże, wzrusz ziemię, niech pochłonie ludzi tego wieku — Niech najsroższe męczarnie dręczą Francuzów, co nam na pomoc nie przyszli! —“

Te słowa gorzkiego bólu i bezgranicznego cierpienia, słowa buntu przeciwko Bogu i ludziom za obojętność wobec cierpień ukochanej ojczyzny, zaklął w potężne akordy muzyczne w nieśmiertelnej etudzie C-moll i preludiach A-moll i D-moll. Heroizm bohaterów z 1831 roku, ich beznadziejna walka z przemocą, caratu o wolność Polski i Europy, jęki mordowanych kobiet i dzieci na przedmieściach Warszawy, oto treść powyższych dzieł muzycznych, które tragizmem i siłą wyrazu prześcignęły wszystkie dotychczasowe podobne utwory w literaturze muzycznej.

Z końcem września 1831 roku znalazł się Chopin w Paryżu. Listy z tego okresu pisane do rodziny i przyjaciół noszą na pozór piętno cichej rezygna-

Rozpowszechniajcie

miesięcznik
muzyczny



„Orkiestra“

cji, pogodzenia się z losem. Wchłonięty w wir życia artystycznego i towarzyskiego ówczesnego Paryża, Chopin mimo wszystko ani na chwilę nie przedstawia myśleć o Polsce. Odtwarza jej wspaniałą przeszłość historyczną w nieśmiertelnych polonezach, podnosi ducha gnębiętego narodu kojącą piosenką w przepięknych mazurkach.

Kończy się ten imponujący zbiór listów życzeniem napisanym na karteczce wyrwanej z notatnika drżącą ręką konającego mistrza:

„Gdy kaszel ten mnie zadusi, zaklinam was, każcie otworzyć moje ciało, żebym nie został pochowany żywcem“...

Zbiór listów Chopina służy niewątpliwie do poznania bogatej indywidualności wielkiego moczara tonów. Przebijają z nich chwile smutku i radości, melancholijnej zadumy i jasnej wzniosłości ducha i ta cała bogata treść krótkiego żywota tego wajdeloty, który w swych genialnych utworach wyśpiewał wielkość i potęgę Polski.

KAROL HENRYK KOŚCIELSKI (Wilno)

NADWORNI SKRZYPKOWIE

We Włoszech zbliża się właśnie koniec epoki Medyceuszów, epoki książęcego mecenasostwa. Korzeniami swymi tkwi ona w humanizmie, osiąga bujny rozkwit w złotym okresie renesansu, w okresie odrodzenia dążeń artystycznych. Wiednie i zamiera podczas dojrzewania baroku. Książęta medycejscy lubowali się w wspaniałościach rycerskich i w dźwiękach uroczystych hymnów, które twórcom swym przynosiły słodki chleb i jeszcze słodsze zaszczyty i sławę. Medyceusze rozkoszowali się życiem, cieszyli się i byli dumni ze swych pełnych skarbów, gdyż tylko czerpiąc z pełnego można życie ukształtować po epikurejsku. Budowniczcy i architekci o najsławniejszych nazwiskach, mistrze swego fachu budowali dla nich pałace. A po tym otwierały się drzwi wspaniałych sal, niesłychanie rozrzutnie wyposażonych w marmur, alabaster i adamaszek, ozdobionych statuami poetów, lutnistów, śpiewaków i tancerek. Jeżeli z początku brzmiała jedynie w zacisznej i osłonecznionej nży gra na skromnym instrumencie strunowym dla uczczenia pani i władczyni pałacu, to później sale rozbrzmiewały bogatymi melodiami prywatnej orkiestry, i napełniały ludzi owego rycerskiego okresu ogromną radością życia. Skrzypce czuły się w pałacach o lustrzanych posadzkach jak u siebie w domu i wraz z siostrzanymi instrumentami służyły muzyce komnatowej. Kompozycje na skrzypce przychodzą im z pomocą. I podczas gdy taki Medyceusz gości u siebie rozkochanego w sztuce praelata renesansu, występuje pierwszy skrzypek z własnymi utworami. Również Kościół już dawno wciągnął ten instrument do swej uroczystej muzyki. I tu nanotyka kardynał na świeckie. zbyt świeckie melodie. I o dziwo: uśmiecha się do nich, nie szczędzi im pochwały, gdyż nie jest to pobożny asceta, odwrócony od tego świata, lecz nieodrodny syn swego czasu, pełnego zmysłowej radości życia.

Medyceuszów naśladowają władcy feudalni pólnocnych Włoch, książęta i hrabiowie o dźwięcznych nazwiskach i bogato napełnionych skarbach. Lecz i wzbogacone miasta domagają się życia muzyczne-

go w większym zakresie i o charakterystycznym piętnie. Z łona mieszczaństwa wyszli tak zw. „kompozytorzy“ grający na skrzypcach, których nazywano również „komponującymi skrzypkami“. W miejskich murach dojrzewa literatura skrzypcowa. W r. 1666 zakłada Bolonia swoją niegdyś sławną w całej Europie „Accademia filarmonica“.

Kardynał Piotra Ottoboni z Rzymu nazwali potomni epigonem renesansu. On sam zapewne nie zaprzeczyłby temu. Ten pięknoduch rozplywający się nad estetyka lubiał zatapiać się w muzyce; chociażby to była świecka muzyka instrumentalna. Pałac jego to wspaniała siedziba muz Euterpy i Polyhymnii. I zaiste, gdzie brak zrozumienia ogółu, tam koniecznym staje się dla muzyki hojny, potężny i mądry mecenas sztuki. Wartoby wybudować w światowym mieście Rzymie olbrzymią salę koncertową, której nie posiada jeszcze żadna stolica w Europie. Należałoby stworzyć centrum, w którymby sztuka zabłysła jako klejnot, gdzie artysta, dążący do nieśmiertelności musiałby walczyć o swoją wielkość z publicznością, dopóki by jej nie przekonał o swej wartości i wielkości. Piotr Ottoboni, kardynał i światowiec, znał doskonale te związki, wiedział, że sztuka szuka za chlebem zarówno jak i za sławą, ta mądrość życiowa nie jest dlań tajemnica. Skrzypce zaś zbudowane przez wielkich mistrzów czekają na człowieka, któryby pobudził do życia uśpione w nich moce. Kto mnie obudzi? wołała skrzypce.

Obudzisz je ty, Arcangelo Corelli z miasteczka Fusignano, gdzie urodziłeś się w 1653 r. Twój mecenas i epigon renesansu, twój hojny dobroczyńca Ottoboni, przyjął ciebie do swego wspaniałego pałacu, gdyż widzi w tobie bojownika, obdarzonego już od wczesnej młodości niepospolitym talentem. Jakiego nie posiadał żaden skrzypek przed tobą. Ty sam przyznajesz, iż odczuwasz coś w rodzaju iskry geniusza. Cel, który sobie wytknąłeś, ty nieśmiały i cichy, ty pogodny i konsekwentny, nie jest czymś zwyczajnym i codziennym.

Instrument smyczkowy, któremu oddałeś ca-

łą swoją duszę, ma się stać pod twoją dłonią królową wszystkich instrumentów muzycznych. Czy dokonasz tego dzieła Arcangelo Corelli? Czy nie trzeba do tego być bardziej męskim, bardziej rzutkim?

Corellemu sprzyja szczęście w pałacu swego dobroczyńcy. W każdy poniedziałek dyryguje koncertem i gra solo swoje kompozycje. Orkiestra składa się z najwytrawniejszych muzyków Rzymu a członkowie kapeli sykstyńskiej obejmują partie śpiewane. Najlepsze towarzystwo napływa z wszystkich stron, cała elita Rzymu jest obecna na tych koncertach. Corelli jest świetnym skrzypkiem, to trzeba mu przyznać. Kompozycje jego wprowadzają zupełnie nowe metody dla gry na skrzypcach, na które nikt przed nim nie wpadł. W drodze swego talentu ku genialności, Corelli rozwiązał wprzód problem instrumentu, który spał snem uśpionej królowy. I w ten sposób wprowadził ten wielki komponujący skrzypek zupełnie nową formę instrumentacji skrzypcowej, a kompozycje swe wystylizował bardziej niż ktokolwiek przed nim. To stało się punktem wyjścia dla prawdziwej muzyki komnatowej, w której oklaskiwano gorąco głównie jego sonaty. Corelli przyczynił się również do tego, że skrzypce rozpowszechniły się ogromnie w okolicach bardziej uczuciowych.

Wyraził to autor teoretycznych dzieł muzycznych A. Moser: „Zaiste, wydaje się rzeczą ogromnie trudną jeśli nie wprost niemożliwą, by móc stać czoło koncertom Grosso olbrzyma Händla; a jednak udaje się to koncertom Corellego, bądź marzy on pod czystym włoskim niebem niebieskim, już to mruczy pogodnie jak stary kawaler wędrując po całym pstrym świecie, niekiedy zdobywa się na tak śmiałe sceny jak scena w szynku w sarabandzie dwunastego i w vivace szóstego koncertu...“ Komponuje tańce tak zw. allemandy i gawoty, które uszlachetniają taniec przez bardziej stylowy sposób traktowania form muzycznych.

Corelli jest ubóstwianym ulubieńcem Rzymu, który uprawia wprost kult dla jego osoby; gościć go u siebie, oto najwyższy zaszczyt dla elity. Nie brakowało wiele, by go obwozić w triumfalnym wozie podobnie jak boskiego Augusta okrytego purpurą i wawrzynem! Nie wiemy jednak, czy w bolesnej godzinie zwątpienia nie stanęło mu przed oczyma zdanie wypowiedziane przez sławnego rzymianina: „nie należy nikogo uważać za szczęśliwego przed śmiercią“? Czy jest możliwym, by ten nieśmiały, skromny i pokorny mógl wywołać zazdrość bogów? Człowiek, który żyje jedynie dla swej sztuki i dla zbierania wartościowych obrazów (przy tym pomagali mu jego przyjaciele sławni malarze Cignano i Maratti)?

Corellemu wszystko idzie gładko. W tym czasie przybywa ze swiatą swą z lodowej północy królowa szwedzka Krystyna, po rezygnacji z korony w 1654 r. Córka bojownika protestantyzmu Gusta-

wa Adolfa, która przeszła na katolicyzm, jest fanatyczką muzyki. I ponieważ dwór jej roił się od cudzoziemskich kompozytorów, muzyków, śpiewaków i tancerek, to też poddani jej uginający się pod brzemieniem podatków pozbawili ją tronu. Na południu tworzy ona na nowo to, co straciła na północy: wzorową orkiestrę domową i wyniosłą elitę artystyczną. Pierwszym kapelmistrzem królowej Krystyny jest mediolanczyk Lonati „garbus królowej“; drugim kapelmistrzem został Corelli. Dyryguje on orkiestrą o zespole 150 osób w związku z wystawieniem dramatu alegorycznego. Trzecim dyrygentem był przeciwnik Corellego Aleksander Scarlatti.

A jednak; nie wszystko się szczęści. Händel jest gościem w pałacu Ottoboni. Corelli podjął się grać part skrzypcowy w uwerturze mistrza „Il Trionfo del Tempo“. I zdarzyło się, iż Händel wykrzyknął nagle pełen niechęci w żywiołowy, temperamentny i tylko jemu właściwy sposób: „Ależ nie tak! nie tak!“ Wyrywa mu skrzypce z rąk, przegrywa mu jak sobie to wyobraża. Corelli, przełknięty i zraniony w swej dumie nie traci równowagi. Łagodnie i pojednawczo powiada: „Ależ drogi mistrzu, muzyka ta jest w stylu francuskim, na którym się nie znam.“

W Neapolu jednak Corelli nie był już panem sytuacji. A muzyka była zupełnie w stylu włoskim, jakkolwiek nie w stylu Corellego. Corelli odmówił monarsze, kiedy ten chciał go zaangażować do swej prywatnej orkiestry. Ale występ gościnny musi się odbyć. Roztropny muzyk zabrał ze sobą dwóch skrzypków i jednego wiolonczelistę. Pierwszy koncert udał się wspaniale. Przy drugim już nastąpiło upokorzenie. Podczas świetnie przezeń granej sonaty król opuścił ostentacyjnie salę. Była to obraza, lecz mistrz nie może odpłacić tą samą monetą. Wreszcie Corelli bierze udział w operetce swego przeciwnika Scarlattiego ze zbolalym jeszcze sercem z powodu ostatniej niezasłużonej obrazy. Nie wyznaje się dobrze w nowej muzyce, nie przemawia ona doń wcale. Przy pewnym pasażu zatrzymuje się nagle. Ale co gorsze, w swoim podenerwowaniu przeoczył znak i gra w C-dur zamiast w c-mol. Z Neapolu wyjeżdża potajemnie.

Zupełnie złamany na duchu powraca on do pałacu Ottoboni. Stracił wiarę w siebie i umiera wkrótce po tym zdarzeniu 12 stycznia 1713 r.

Lecz Rzym i jego przyjaciele czczą go nadal jak nieśmiertelnego. Został on pochowany w panteonie obok urny mistrza tej miary co Raffael. Tablica marmurowa ze złotym napisem ufundowana przez jego przyjaciela hrabiego Filipa Wilhelma de Rhein mówi o jego zasługach. Rok przed śmiercią otrzymał on szlachectwo wraz z tytułem markiza z Ladenburg. Cały swój majątek pozostawił Corelli swemu dobroczyńcy i mecenasowi Kardynałowi Ottoboni. Ten zapisał go swoim krewnym, zatrzymując dla siebie jedynie zbiór obrazów.

KAROL WERNER (Rzeszów)

MUZYKA TANECZNA

II

Wielki przewrót, który prowadzi do powstania jeszcze dziś żywotnych tańców odbył się w Anglii, wychodząc od *kontradansu*. Wprowadza on w miejsce barokowego tańca pojedynczego równoczesny taniec wielu par. Z jego francuskiej odmiany powstał *kadryl*.

Historia muzyki tanecznej w 19 wieku specjalizuje się w historii *walca*. Jego powstanie z „lendlera“ i „niemieckiego“ jest prawie pewne i tym samym potwierdzone jego pochodzenie z południowo-niemieckiego tańca ludowego. Z początkiem wieku 19 traci menuet swe znaczenie jako użytkowy taniec, a jego miejsce zajmuje „taniec niemiecki“. Jego tempo jest umiarkowane, takt trzyćwierciowy, rytm basu składa się z jednej półnuty i jednej ćwierci, melodyka opiera się na alpejskiej i wiedeńskiej pieśni ludowej. Haydn, Mozart i Beethoven interesują się tą popularną formą taneczną i poświęcają jej specjalne dzieła. Długi szereg przodków wykazuje forma taneczna walca.

Historia walca znów jest historią wiedeńskiej muzyki tanecznej. Opiera się na trzech nazwiskach: Józef Lanner, Jan Strauss ojciec, Jan Strauss syn. Wszyscy wyrosli z praktyki, z kapeli tanecznej, ich umiejętność kompozytorska łączyła się organicznie z doświadczeniem i znajomością praktycznych wymogów. Pierwsze swe kompozycje nazywa Lanner jeszcze ländlerami; nie da się stwierdzić stylistyczna różnica między nimi, a późniejszymi walcami. Zestawienie kilku tańców w cały łańcuch, z zastosowaniem introdukcji i kody wprowadzono już wcześniej. Koda składa się z powtórzenia głównych melodii walcowych. Natomiast introdukcja ma charakter nastrojowy. Ilość walców wynosi 5 lub 6. Same melodie walcowe przekształcają się coraz śmielej. Pierwotny 16 taktowy schemat ustępuje większym łukom. U Jana Straussa syna fascynuje genialność, która przekuwa formy ludowe na wielkie twory artystyczne, nie tracąc swą naturalności.

Ale jakie walki musiał ten taniec stoczyć nim został w pełni uznany. Był on bowiem czymś całkiem nowym, niesłychanym, rewolucyjnym. Do tego czasu znano tylko tańce grup lub par, przy których trzymano się za ręce i najwyżej dla wyjątkowych figur tancerz obejmował raz swą partnerkę. Walec jest pierwszym tańcem, w całym świecie pierwszym tańcem, podczas którego przez cały czas mężczyzna trzyma kobietę w ramionach, i ciała tańczących się dotykają: ten kontakt ciał wzniecił oczywiście niesłychaną burzę. Pisano grube książki o zdrowotnej i moralnej szkodliwości walca. Z ambon wygłaszano kazania przeciw walcowi, zwalczano go rozporządzeniami i ustawami, ma on na sumieniu niezliczone skandale, wydziedziczenia i rozwody.

I wszystko nic nie pomogło, walec zwyciężył, bo był koniecznością społeczną. Nowa epoka, jej indywidualne nastawienie, domagały się takiego tańca, który zbliżał ludzi, by mogli tańczyć osobno, nie w grupie. Zwycięstwo walca nad menuetem jest zwycięstwem mieszczaństwa nad dworskim porządkiem świata, zwycięstwem ludowości nad sztucznością, zwycięstwem indywidualności nad kastą towarzyską.

Zasada walca: swobodne, zwykłe figury kroczne w dowolnym następstwie znalazła zastosowanie również i w innych tańcach. Więc taniec „szkocki“ przekształcił się na *polkę*, w pierw w Czechach 1830. Nazwa jest czeska (pulka znaczy pół kroku) i nie ma nic wspólnego z polskim tańcem. Również galop był swobodnym tańcem par.

Nowoczesne tańce towarzyskie nawiązują wszystkie do walca i jego tradycji: Każda para tańczy osobno dla siebie figury danego tańca w dowolnym wyborze i następstwie. Różni się od walca większym bogactwem kroków i figur. Sztuka tańca nie polega jednak na opanowaniu możliwie wielu i trudnych figur i tur, tylko na ścisłym dostosowaniu do muzyki i powiązaniu tych figur z jak największym smakiem. Taniec przemienił się z towarzyskiej rozrywki na artystyczny *sport*. I stąd się biorą turnieje i mistrzostwa w tańcu towarzyskim.

Po wojnie taniec gwałtownie się rozpowszechnił powstały niezliczone nowe tańce. Jak zawsze po wielkich wojnach obyczaje uległy zdziżeniu i tylko stopniowo nastąpiło uspokojenie. Entuzjazm taneczny przyczynił się do niesłychanego rozwoju muzyki tanecznej. Ale i tu zaznacza się panowanie ilości nad jakością. „Przebój“, „szlagier“, który już przed wojną opanował operetkę, tworzy teraz muzykę taneczną, przy czym tekst i muzyka konkurują ze sobą co do trywialności i niesmaczności. Po największej części była i jest muzyka taneczna pod względem muzycznym całkiem bezwartościowa. Oryginalne, śpiewne i wcale nie banalne melodie należą jeszcze ciągle do rzadkości.

Tak zwana muzyka *jazzowa* nie ma nic wspólnego z afrykańską muzyką murzyńską. Ojczyzna jazzu to południowe stany unii amerykańskiej. Współczesna muzyka taneczna powstała w pierw u murzynów nad rzeką Missisipi, improwizowana przez nieznaną śpiewaków, przekazana ustną tradycją. Od muzyki wsi murzyńskiej w Ameryce aż do jazzu w Nowym Jorku prowadzi daleka droga, na której traci się pierwotna barwa muzyki. Na odwrót muzyka europejska dotarła do amerykańskich wsi murzyńskich i dostała się do ich muzyki. Od 60 lat zbiera się kościelne pieśni „spirituals“ murzynów; są to warianty angielskich, szkockich, francuskich,

hiszpańskich pieśni ludowych, po części improwizowane przez murzynów, którzy w Ameryce śpiewali po — europejsku, a nie afrykańsku. Taka przekształcona melodia jest całkiem jak nowa i prawie nie do odróżnienia od oryginalnej.

Początkowo improwizowane formy jazzu rychło zeszytniały. Te skamieniałe resztki wystarczyły, by w powojennej Europie wywołać dionizyjskie poczucie życia a jej pierwotnie optymistyczna potęga

jest jeszcze dziś żywotna w muzyce jazzowej. Jazz, oszlifowany z wszystkich stron jest dziś muzyką do tańca i żadna teoria, żaden edykt nie może już tego zmienić. Szczególna technika jazzu, to różnorodne i mimo to jednolite bogactwo ciągle zmieniających się składników, odpowiada niezrównanie obecnemu rytmowi życia, pobudzając i potwierdzając optymistyczne tempo życia w słuchaczach i tańczących.

(Dokończenie nastąpi)

PRZEWODNIK ORKIESTRY

ODMIANY KLARNETU

KLARNET BASOWY

Obok klarnetu *a* i *b* używa się w partyturach od połowy ostatniego stulecia głównie klarnetu basowego. Wynaleziono go już 1772 w Paryżu, pojawia się jednak dopiero 1836 po udoskonaleniu przez Saxa w orkiestrze (u Meyerbeera w „Hugenotach”) i staje się później ważnym instrumentem.

Jego ciemnym, gęstym brzmieniem posługuje się Wagner szczególnie w „Pierścieniu” i „Tristanie” do wspaniałych, instrumentalnych monologów, których wzniosły patos da się wprawdzie jeszcze osiągnąć przez wiolonczelę, której wzburzający ton jednak nie potrafi zastąpić jakoby nieruchomego timbre'u klarnetu basowego.

Prócz solistycznego zastosowania służy również klarnet basowy jako wyborny miękki, noszący bas dla dętych instrumentów drewnianych. Dobre przykłady na to znajdziemy u R. Straussa i G. Pucciniego.

Typowe sola na klarnet basowy są przeważnie bardzo powolne i długie. Dlatego potrzebuje instrumentalista dobrej techniki oddechowej. Ponieważ listek jest szerszy i lżejszy niż u klarnetu sopranowego, ambazur wymaga specjalizacji. Aplikatura jest taka sama, tylko wielkość basowego klarnetu i odstęp między otworami stwarza konieczność skomplikowanego mechanizmu, który ogranicza ruchliwość techniki.

Zwykły klarnet basowy jest w stroju *B*, brzmi oktawę niżej niż *B*-klarnet i dysponuje tym samym obszarem tonów, ku górze jednak ograniczonym.

Ponieważ Wagner często pisze klarnet basowy w *A*, którego najniższy ton *cis* nie da się wydobyć na klarnecie basowym w *B*, dodaje się mu dziś nadzwyczajną klapę dla *dis* (brzmi *cis*); klapę tę naciska się kciukiem.

Różek basetowy jest ciśniejszym członkiem rodziny klarnetowej o ściankach cieńszych, o stroju *F*, który zawdzięcza nazwę „basetowy” powiększeniu obszaru tonów w dół do notowanego *c* (brzmi *f*). Mozart, Mendelssohn i R. Strauss pisali dla tego instrumentu piękne partie. Jako rzadko używany instrument, traktuje się go niestety pod każdym względem jako „instrument poboczny”, i to zarówno fabrykanci klarnetów jak i klarneciści, którzy muszą na nim grać. Ton jego jest srebrny i delikatny, mniej romantyczno-zmysłowy niż inne instrumenty klarnetowe. To ma swoje uzasadnienie w jego menzurze, która wskazuje na brzmienie starych klarnetów mozartowskich. Mozart powierzył mu w operze „Titus” dominujące sola, które niestety przeważnie się gra na zwykłym *B*-klarnecie z koniecznymi transpozycjami oktawowymi.

(C. d. n.)

Prof. Dr JOZEF KOFFLER (Lwów)

FORMY MUZYCZNE

WARIACJE

Händel kończy swą suitę *E-dur* wariacjami zwanymi *The harmonious blacksmith*. Wariacje te grupują się następująco:

War. I. 16-stki w prawej ręce,

War. II: 16-stki w lewej ręce,

War. III: triole 16-stkowe w prawej ręce,

War. IV: triole 16-stkowe w lewej ręce,

War. V: 32-ki na przemian w prawej i lewej ręce.

Typowe wariacje ornamentalne z gradacją o szybkości figuracji, przy czym war. I i II, jakoteż III i IV tworzą jedną całość.

Należy dokładnie przejść wariacje w fortepianowej sonacie Mozarta *A-dur* i Beethovena *As-dur* (op. 26).

Na zakończenie krótka analiza wariacji orkiestralnych w *Prelude* z I swity *L'Arlesienne* Bizeta.

Pierwsza część składa się z prowansalskiej melodii ludowej znanej we Francji pod nazwą *Marche de Turenne* i z czterech wariacyj.

Temat: unisono, cały czas *ff*; marsz.

I War.: dęte drewniane, temat w klarncie; miękko legato.

II War. dwie grupy, z których jedna podaje temat unisono, podczas gdy druga przeprowadza również unisono figury kontrastujące; marsz.

III war. temat w wiolonczeli, fagot w triolach ósemkowych, waltornia częściowo bardzo wyraźna, powolnie i miękko.

IV war: temat unisono z wtórem akordowym, *ff*, marsz. Zachowanie tematu, zręczne grupowanie, oto cechy tych mistrzowskich wariacyj.

RONDO

Nazwę tę spotykamy bardzo wcześnie jako oznaczenie tańca. Dziś jeszcze u południowych Słowian istnieje taniec pod nazwą „kolo“ (u Rusinów i Węgrów „kołomyjka“) i wskazuje na pierwotne znaczenie słowa rondo (koło) jako figury tanecznej. Nieco później nazwa ta oznacza formę wokalną: pewnego rodzaju pieśń towarzyską, w której pojedyncze osoby śpiewają solowe zwrotki zwane kupletami, zaś chór odpowiada ciągle tym samym refrenem zwanym rondo. W końcu rondo stało się formą instrumentalną. Niekiedy spotyka się określenie, że rondo jest formą wielotematyczną; nie odpowiada to prawdzie: rondo jest raczej formą o wielokrotnym powrocie tego samego tematu.

Temat ronda ma całkiem swoiste cechy, tak że właściwy temat rondonowy nie nadaje się do utworzenia innej formy, jak właśnie ronda. Melodyka jest nieskomplikowana, płynna; harmonizacja prosta, niewyszukana; struktura pieśniowa, przeważnie dwu- wyjątkowo trzy lub jednoczęściowa. Najciekawszą cechą tematu rondonowego jest jego początek: temat ronda wywołuje wrażenie, iż zaczyna się jak gdyby od środka; uzasadnienie tego poznamy później.

Forma ronda jest właściwie niejednolita. Jako typ normalny przyjmuje się następujący:

A B A — C — A B A

Schemat ten pokrywa się w całości z wielką formą trzyczęściową i tylko szczególna substancja i stosunek poszczególnych płaszczyzn zmusza do przyjęcia odrębnej formy.

A jest to temat rondonowy zakończony kadencją zamkniętą.

B jest to pierwszy epizod rondonowy. Płaszczyzna w tonacji dominantowej, formalnie nie wyraźna, składająca się z kilku okresów, luźnie powiązanych, o treści nie koniecznie samodzielnej, ale dostatecznie kontrastującej. Rozpada się wyraźnie na część pasażową i śpiewną. Epizod nie kończy się kadencją zamkniętą, tylko powraca do tematu rondonowego (A) przy pomocy łącznika. Konieczność wiarygodnego uzasadnienia tego łącznika jest przyczyną niezdecydowanego początku tematu rondonowego. Drugie A jest znów w tonacji zasadniczej.

C jest to drugi epizod o charakterze koncertowym lub rapsodycznym i jest całkowicie izolowany. Kontrastuje ponadto silnie pod względem tonacyjnym, wprowadzając tonację bardzo odległą (np. równomienną). Formalnie przedstawia się przeważnie jako pieśń dwu lub trzyczęściowa pod koniec przechodzi w łącznik przygotowujący powrót części A. Powrót całej grupy ABA różni się istotnie tylko tym, że B. jest tym razem w tonacji zasadniczej. Rondo zwykle kończy się kodą opartą na substancji z C, gdyż ten materiał motywiczny najmniej w obrębie całej formy był użyty.

Odmiany i odchylenia od tego schematu mogą zwiększać lub zmniejszać ilość. Ronda o mniejszej ilości członów upraszczają przeważnie powtórkę ostatniej grupy wyrzucając bądź jedno A, zwykle pierwsze, bądź też B lub nawet zastępując całą trójkę jednym A. Wszystkie te skrócone formy ronda dawniej zaliczano do form pieśniowych, bo od ronda wymagano przynajmniej czterokrotnego powrotu tematu (A). A jednak raczej należy się kierować w tym wypadku charakterem formy: istotą tematu i partiami łącznikowymi. O ile temat ma swoiste cechy rondonowe i zawsze poprzedzony jest przygotowawczym łącznikiem, to bez względu na ilość jego powrotów mamy do czynienia z formą ronda; w przeciwnym razie jest to forma pieśniowa.

Rondo o większej ilości członów wprowadza więcej epizodów, np. A B A C A D A E A i t.d. Są to luźne formy łańcuchowe, rzadko stosowane (Schumann: *Faschings-Schwank*).

Istnieje jeszcze kombinacja formy rondonowej i sonatowej. Zamiast pierwszej grupy A B A jest ekspozycja sonatowa, ale zamiast sonatowego przetworzenia przychodzi epizod o charakterze C, poczym następuje reprzyza sonatowa. (Beethoven: I sonata *fortepianowa*, część ostatnia).

Rondo ma niekiedy zastosowanie samodzielne, jednakowoż najczęściej jest ono częścią składową formy cyklicznej, zwykle jako jej część ostatnia. Ciekawym eksperymentem jest próba przeniesienia formy ronda na poemat symfoniczny (R. Strauss: *Dyl Sowizdrzał* i P. Dukas: *Uczeń czarnoksiężski*).

C. d. n.

WOLNE POSADY

Ministerstwo Spraw Wojskowych, Departament Piechoty komunikuje nam:

W niżej wymienionych instytucjach są wolne stanowiska orkiestrantów:

1 podoficer zawodowy w stopniu sierżanta lub st. sierżanta, posiadający kwalifikacje do prowadzenia orkiestry, jest potrzebny w orkiestrze 1 Baonu Telegraficznego manewrowego w Zegrzu pod Warszawą. Zgłoszenia należy kierować drogą służbową do Dowódcy Baonu.

W Fabryce Amunicji w Skarżysku Kamiennej 2, są potrzebni następujący orkiestranci o dobrych kwalifikacjach: 2 klarncistów, 1 flecista, 1 oboista, 1 wiolista, 1 wiolonczelista.

Zgłoszenia należy kierować do Komendanta Straży Bezpieczeństwa w Fabryce Amunicji Skarżysko-Kamienna 2.

REPETYTORIUM Z HISTORII MUZYKI

(Ciąg dalszy)

XXX

§ 87 Opera w Polsce

Pierwsze lata wieku XIX przynoszą nam opery Józefa Elsnera, nauczyciela Chopina, wybitnie zasłużonego około organizowania poważnego ruchu muzycznego i instytucji pedagogicznych. Próbuje stworzyć wielkie opery narodowe: „Leszek Biały“, „Król Łokietek“, „Jagiello w Tęczynie“, przy czym ostatnio wymieniona miała wielkie powodzenie i wykazuje tendencje ludowe. Nieprzeciętnym talentem był znakomity dyrektor opery Karol Kurpiński, który stosując polskie tańce i melodie utrzymuje choć zewnętrznie charakter polski w swych operach: „Pałac Lucypera“, „Szarlatan“, „Jadwiga“, „Nowe Krakowiaki“, „Zamek na Czorsztynie“, „Cecylia Piaszczyńska“ oto ważniejsze z jego dwudziestu kilku oper. Między Kurpińskim a Moniuszką działają już tylko mniejsze talenty, jak Józef Damse, Józef Stefani, Tomasz Nidecki, Franciszek Mirecki, Ignacy Dobrzyński.

Stanisław Moniuszko ma po dziś dzień niezmińzone znaczenie jako kompozytor rodzimych oper, jego dzieła w większości zachowały świeżość i wartość, jakoteż w pełni urok swoistej polskiej atmosfery. Przy czym należy pamiętać jak ciężką była Moniuszki walka o byt w otoczeniu muzycznie wcale nierozwiniętym, o niewiarygodnie niedostatecznych warunkach wykonawczych. Początkowo komponuje operetki, jak Fredry: „Nocleg w Apeninach“, Zabłockiego: „Żółta Szlafmyca“, Książnika: „Cyganie“. Później przechodzi do dzieł wielkich, do oper: „Halka“ (libretto Włodzimierza Wolskiego), „Straszny dwór“, „Hrabina“, „Verbum Nobile“. Jego uczniowie i następcy próbowali nawiązać bezpośredni kontakt z stylem Moniuszki, lecz zarazem zapałali na biegunowe zjawiska Verdiego i Wagnera stracili wyczucie rodzimego stylu: Henryk Jarecki („Mindowe“, „Jadwiga“, „Barbara Radziwiłłówna“), Ludwik Grossmann („Duch Wojewody“), Adam Münchheimer („Mazepa“). Ponad ten przeciętny poziom wybija się dopiero Władysław Żeleński operami: „Konrad Wallenrod“, „Stara Baśń“ (wedle powieści Kraszewskiego), „Goplana“ i „Janek“, jakoteż Zygmunt Noskowski wielki symfonista trzema operami: „Livia Quintilla“, „Wyrok“ i „Zemsta“ do słów Fredry.

Poza tym wymienić należy Romana Statkowskiego operę: „Maria“. Do tego samego tekstu pisali opery: Henryk Opieński, Mieczysław Soltys, Zygmunt Stojowski, Henryk Melcer. Ignacy Paderewski napisał jedną operę „Manru“.

§ 88 Muzyka współczesna

W dziełach Liszta, Brahmsa, Brucknera, Verdiego, Wagnera znalazł romantyzm swój doskonały, ostateczny wyraz. Od ich śmierci między 1880 a 1900 leży przed nami zamknięty romantyzm, jako ostatnia epoka, którą możemy ogarnąć w całości z historycznego punktu widzenia. Wszystkie tendencje jej zostały zrealizowane w jednym genialnym dziele: „Tristanie“ Wagnera. W dziele tym zostało zrealizowane dą-

żenie do wyczerpania wyrazu psychologicznego aż do najdrobniejszych szczegółów i to przy pomocy ostatecznego wysubtelnienia elementów muzycznych: melodyki, rytmiki, formy i przede wszystkim harmonii, dochodząc przez konsekwentną chromatyzację aż do granic tradycyjnej tonalności „funkcyjnej“. Nie dziw więc, iż w bezpośrednim następstwie mogły się wybić tylko nieliczne indywidualności twórcze, i dopiero następna generacja, urodzona wokół 1865 stała już poza obrębem tych wpływów i mogła samodzielnie przetworzyć spuściznę romantyczną i nadać kształt nowej, własnej, naszej epoki.

§ 89 Gustaw Mahler (1850 — 1911)

Jeden z najgenialniejszych dyrygentów, mistrz sztuki interpretacyjnej o technicznej doskonałości i fanatycznym poczuciu odpowiedzialności. Podczas swej dziesięcioletniej działalności jako dyrektor opery wiedeńskiej przez niezrównane wykonania oper Glucka, Wagnera a przede wszystkim Mozarta stworzył świetną tradycję wiedeńskiej opery i jej światowe znaczenie. Twórczość jego zdradza rozłam, którego nie udało się uniknąć żadnemu kompozytorowi na przełomie XIX i XX wieku. Tęskni za ludowością, rozpoczyna pieśniami według ludowego zbioru „Des Knaben Wunderhorn“, a kończy sztuką o jak najbardziej osobistym, skomplikowanym wyrazie. Chciał wyrazić coś wspólnego, niebywałego i popada często w trywialność. Skrajne przeciwstawienie prostoty i komplikacji, wysokiej inspiracji i taniego liryzmu oto cechy znamionujące najdobitniej początki nowej epoki. A dzieła Mahlera są pierwsze, które zapowiadają nową epokę. Od Brucknera przejmuje bezwzględne trzymanie się idei absolutnej formy klasycznej, jakoteż dążenie do romantycznej monumentalności. Ale o ile Bruckner potrafił jeszcze zrównoważyć te dwa czynniki, to u Mahlera nie wytrzymują dążenia do wyolbrzymienia ani klasyczna forma ani absolutne środki wyrazu. Wprowadza więc wzorując się na finale dziewiątej symfonii Beethovena środki kantatowe: głosy wokalne solowe i chóralne, w drugiej, trzeciej i czwartej symfonii, dochodząc w ósmej do całkowitego rozsadzenia w podwójnym znaczeniu: raz pod względem obsady, gdyż aparat wykonawczy przez solistów i chór podwójny rozrasta się do kolosalnych rozmiarów „symfonii tysiąca“, po drugie formalnie — gdyż pierwsza część kulminująca w podwójnej fudze, opiera się na starożytnym hymnie „Veni creator spiritus“, podczas gdy dalsze trzy części tworzą wielką oratoryjną kompozycję końcowej sceny z drugiej części „Fausta“ Goethego. Idealne rozwiązanie swoich zamierzeń udało się Mahlerowi osiągnąć w ostatnich dwóch dziełach: „Pieśń o ziemi“ i symfonii dziewiątej. Z całkowitym odwróceniem od harmonicznego myślenia dzieła te otwierają nową epokę czystej polifonii. Wychodząc od ostatnich kwartetów Beethovena Mahler dochodzi aż do progu nowej klasyczności.

C. d. n.

Prof. Dr JÓZEF KOFFLER (Lwów)

NAUKA HARMONII

(Ciąg dalszy)

XL

Przetrzymanie górne, ogólnie brzmi tak wyśmienicie, iż nawet się go używa w stylu ścisłym; wzbogaca ono znacznie harmonię wprowadzając dyssonanse,

których efekt jest odmienny niż dyssonansów uzyskanych przez piętrzenie akordów. Istnieją jednak opóźnienia wyglądające jak akordy dyssonujące.

Oto opóźnienia górne do nuty zasadniczej:

w akordzie durowym

w akordzie molowym

w akordzie zmniejszonym

w D⁷

w septymowym małym

w septymowym na pół zmniejszonym

W akordzie septymowym wielkim przetrzymanie do nuty zasadniczej brzmi nieszczególnie bo rozwiązanie jest dysonansem silniejszym niż przygotowanie.

6 6 7 / 4 2

W akordzie dominantowo-nonowym, zarówno wielkim jak i małym, nie używa się przetrzymania do nuty zasadniczej.

(C. d. n.)

Prof. Dr JÓZEF KOFFLER (Lwów)

INSTRUMENTACJA

Jeszcze swobodniej przedstawiają się te trzy unisonowe instrumentacje. W pierwszym przykładzie gra-

ją altówki i basy w ósemkach tylko główne nuty skrzypcowej figury szesnastkowej. Powód łatwo od-

Violini

Viola

Bassi

gadnąć. Basy nie mogą szesnastek w szybkim tempie wykonać łatwo i często. Gdyby figurę tę przecie grały, to niemożliwym by było piano, a cały obrazek byłby raczej ciężkim i ciemnym hukiem, niż wyraźną i lekką grą.

Altówki i wiolonczele mogłyby oczywiście wykonać ruch szesnastkowy, i staje się też tak często w takich wypadkach, o ile unisono ma brzmieć głośno, z potężnym a nawet dzikim wyrazem. Piękne brzmienie i lekkość jednak zawsze cierpią na tym mniej lub więcej, bo zawsze zostaje resztką ociążałości i szorstkości. Powyższy sposób instrumentowania unika tego, a zachowuje mimo to wrażenie unisona. Również tu przez urwanie linii basów i altówek w 2 i 4 takcie pozostaje mały, miły kontrast, gdyż chwilowo znika ciemniejsza barwa i skrzypce jaśnieją. Z podobnego dążenia do kontrastu należy oceniać drugi przykład.

Trzeci wreszcie jest zachęcającym wskaźnikiem jak różnorodnie można kształtować najzwyczajniejszy układ. Z tego samego rysunku, tymi samymi instrumentami można jeszcze zrobić wiele obrazków unisonowych.

Oto dwie próbki.

RYSZARD KLATOWSKI (Bydgoszcz)

MUZYKA INKASÓW

Na całym zachodnim wybrzeżu południowo amerykańskiego kontynentu od południa ku północy ciągnie się łańcuch potężnych gór: Andy lub Kordyliery. W tym świecie górskim znajdował się ongiś ośrodek wielkiego państwa inkasów, „synów słońca“, święte państwo Tahuantinsuyu, cesarstwo czterech stron świata. Zajmowało obszar dzisiejszego Ekwadoru, Boliwii, Peru, części Argentyny, Chile i Kolumbii. Przed czterystu laty rozpadło się to olbrzymie państwo pod naporem hiszpańskich zdobywców, ale i potężny kolonialny Hiszpanów dawno ustąpił miejsca samodzielnemu państwu. Co wiemy dziś o zwyczajach i muzyce owych czasów?

Odpowiedzi na to udziela nam nie tylko studium wykopalisk archeologicznych, lecz również Indianie, potomkowie starych Inkasów, którzy dziś jeszcze żyją w Andach i uparczywie trzymają się starych zwyczajów. Oczywiście zamknięcie południowo amerykańskiego świata górskiego, zwłaszcza w Boliwii i Peru, sprzyja utrzymaniu prastarej ludowości, gdyż ani samolot, ani radio lub samochód istotnie tam nie może przeszkadzać. Co krok więc spotykamy najdziwniejsze przeciwieństwa.

Możemy powiedzieć, że jeszcze dziś istnieje bogata muzyka ludowa, zrośnięta ściśle z obrazem przyrody, z szarym światem potężnych gór, której główną cechą to poważny i posępny charakter. Starzy Peruwiańczycy nie znali pisma nutowego, ale przekazywali melodie z pokolenia na pokolenie. W odludnych wsiach żyje jeszcze dziś niefałszowana muzyka państwa Inkasów. Ulubionym instrumentem jest flet prosty, zwany „quena“, którego smętny dźwięk najlepiej odpowiada charakterowi tych pieśni. Podczas świąt można podziwiać tańce ludu przy czym ruchliwe melodie fletu dostają wtór w podniecających rytmach bębna. Takie święta taneczne, przy których pije się wiele piwa kukurydzanego „chicha“, trwają przez kilka dni i świadczą o wielkiej wytrwałości Indian.

Zachowały się liczne pieśni z czasów Inkasów. Śpiewają je w języku „keczua“ i wykazują ten sam smutny nastrój, który cechuje ich melodie. Obszerne sprawozdania kronikarzy hiszpańskich z początków czasów kolonialnych ułatwiają nam krytyczne osądzenie ustnie przekazanych tekstów i melodii, jakoteż archeologicznych odkryć. Muzyka przedkolumbijska zna tylko instrumenty dęte i perkusyjne. Instrumenty szarpane pojawiły się dopiero z przybyciem hiszpańskich zdobywców. Ważne miejsce zajmują dzwonki robione z twardych skorup owocowych, drzewa, metalu, skóry i gliny. Pestki owocowe lub kamyczki zamknięte w korpusie w formie pudełka, wydają przy potrząsaniu szmer. Również przy narzędziach rolniczych były przymocowane takie kołatki, które przy pracy brzmiały pobudzając śpiewających rolników przy pracy. Praca rolników była bardzo poważna i czczono ją na specjalnych uroczystościach.

Kronikarze opowiadają o wielkim bębnie, zwanym „huancar“, jednak dotychczas nie znaleziono go w wykopaliskach. Ponoś robiono go również ze skóry ludzkiej, mianowicie zabitych wrogów. Natomiast kilkakrotnie wykopano małe bębny, można je

znaleźć na ceramikach i używa się ich jeszcze dziś. Nazywają się: „tinia“. Uderza się w nie sznurem zakończonym guzem.

O „quenie“ czyli flecie prostym mówiliśmy już; sporządzony jest z trzciny lub kości. Poza tym istniała jeszcze „antara“ coś w rodzaju fletu Pana (syrinks), sporządzona z trzciny lub terakoty. Do celów wojennych służyła trąba zwana „pututu“, długie z gliny lub metalu, mniejsze dawniej z skorupy ślimaka morskiego. I tu zdaje się forma instrumentu była konsekwencją formy materiału, z którego instrument sporządzano.

Muzyka Inkasów jest wyłącznie melodyczną i nie zna wtóru harmonicznego. Gamy wykazują budowę pięciotonową (pentatoniczną), które dadzą się z łatwością udowodnić na dzisiejszych instrumentach.

Obok staro-peruańskiej muzyki istnieje jeszcze muzyka mestyców czyli mieszańców, która jednak bez wątplenia początek swój wzięła z muzyki Inkasów z czasów rozpoczynającej się kolonizacji i wykazuje silne domieszki muzyki hiszpańskiej. Dziś posiada ta muzyka mieszaną silne znaczenie i nie da się pomyśleć ludowa muzyka południowo amerykańska bez niej. W miastach zdecydowanie usunęła muzykę Inkasów, ale na uboczu, zdala od wielkich szos, w cichych dolinach między Andami rozbrzmiewają prastare pieśni Tahuantinsuyus'a i radują serca Indian.

POSAD POSZUKUJĄ

Ministerstwo Spraw Wojskowych, Departament Piechoty komunikuje nam: niżej wymienieni orkiestranci z powodu braku wolnych etatów zostali lub też zostaną zwolnieni z wojska a ze względu na kwalifikacje zasługują na zatrzymanie w wojsku.

plut. zaw. ork. Brzozowski Feliks z 67 p. p. klawierzysta-solista

kapr. sł. cz. Bałemba Jarosław z 19 p. p. I waltornista (z egzaminem kwalifikacyjnym),

kapr. sł. cz. Konieczny Franciszek z 19 p. p. oboista i perkusista (z egzaminem kwalifikacyjnym),

kapr. sł. cz. Dawid Tadeusz z 9 p. p. Leg. klawierzysta-solista, saksofonista i wiolista (z egzaminem kwalifikacyjnym),

kapr. sł. cz. Wojcieszko Piotr z 9 p. p. Leg. oboista i saksofonista (z egzaminem kwalifikacyjnym),

kapr. sł. cz. Wódkiewicz Stanisław z 25 p. p. skrzypek i basista (z egzaminem kwalifikacyjnym i Szkołą Podoficerską).

Dowódcy Formacji, którzy reflektowaliby na wymienionych powyżej orkiestrantów, skierują zgłoszenia do odpowiednich Dowódców Pułków.

ROZMAITOŚCI

POLSKA MUZYKA W ROKU 1936

Do najważniejszych wydarzeń w życiu muzycznym kraju w ubiegłym roku należy zlot polskich towarzystw śpiewaczych z całego świata, połączony z sejmem śpiewaczym. W ramach zlotu, na który przybyło około 6000 śpiewaków ze wszystkich cśrodków polskich z całej Europy, jak również i z poza Oceanu, odbyły się zbiorowe produkcje, oraz konkurs chórów.

Opera Warszawska rozpoczęła sezon pod nową dyrekcją p. J. Mazarańskiego, wystawiając „Straszny Dwór” w nowej inscenizacji i według nowo opracowanej na podstawie autentycznych dokumentów, partytury.

Opera Poznańska rozpoczęła sezon szczególnie uroczystie, gdyż przedstawienie inauguracyjne zaszczylił swą obecnością Pan Prezydent R. P., który bawił w Poznaniu z okazji nadania mu przez tamtejszy Uniwersytet doktoratu honorowego. Wystawiono operę Żeleńskiego „Goplana”.

Z ciekawszych koncertów, jakie odbyły się w stolicy, wymienić należy koncert orkiestry filharmoników berlińskich, pod dyrekcją znakomitego dyrygenta Furtwaenglera, wielkie festiwale muzyczne w Krakowie, Koncerty reprezentacyjnego chóru lotewskiego, oraz słynnego chóru rumuńskiego „Carmen”, występy takich artystów, jak Rachmaninow, Cortot, Huberman, Rubinstein, Wanda Landowska, Szalapiń i Kiepu-
ra.

Jan Kiepu-
ra, który ubiegłego lata zabawił dłuższy czas w Polsce, zacieśnił serdeczny kontakt z publicznością, śpiewając wielokrotnie pod gołym niebem, na placach publicznych. Koncertował on m. in. w Krakowie na Wawelu na cele budowy gmachu Muzeum Narodowego, w Warszawie zaś na placu Józefa Piłsudskiego, w dniu Święta Morza, na cele Ligi Morskiej i Kolonialnej.

Nowo powstała organizacja „Ormuz” rozwinęła bardzo szeroką działalność, urządzając koncerty w całym kraju, głównie w tych ośrodkach, które nie posiadają własnych zespołów muzycznych. Bardzo ożywioną działalność wydawniczo-muzyczną rozwinęło Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

W Poznaniu powstał chór filharmoniczny, który współpracować będzie z orkiestrą symfoniczną, prowadzoną przez dyr. Łatoszewskiego.

Nagrodę muzyczną ministra WR. i OP. za całokształt działalności muzycznej i pedagogicznej otrzymał prof. Kazimierz Sikorski; nagrodę m. Warszawy otrzymał Adam Wieniawski, dyr. Szkoły Muzycznej im. Chopina w Warszawie.

W Poznaniu odbył się 4-ty kongres muzyki kościelnej.

Z ważniejszych konkursów muzycznych wymienić należy: konkurs muzyczny Ministerstwa Spraw Wojskowych na kompozycję marsza wojskowego. Na konkursie tym przyznano 11 nagród; konkurs instrumentów dętych drewnianych w Katowicach — pierwszą nagrodę otrzymał p. Bartnikowski, absolwent Państw. Konserwatorium Warsz. (flet); konkurs kompozytorski Tow. Wyd. Muz. Polskiej. Na konkursie tym pierwszej nagrody nie przyznano, drugą otrzymała p. Grażyna Bacewiczowa za Trio na obój, skrzypce i wiolonczelę, trzecią nagrodę — p. St. B. Parandowski za Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

„Hasło” w Paryżu, Genewie, Strasburgu. W Paryżu w bazylice „Sacre Coeur” wystąpił chór polski pod dyr. Stachowskiego.

Na olimpijskim konkursie tanecznym w Berlinie, tan-

cerki polskie pp. Złuta Buczyńska i Olga Sławska, oraz zespół taneczny Parnela, uzyskali szereg najwyższych odzna-

czeń.
Z artystów polskich, poza Ewą Bandrowską-Turską, Hubermanem, Rubinsteinem, Hoffmanem, i Kiepu-
rą, którzy kontynuowali swe tournes zagraniczne, odnosząc wszędzie ogromne sukcesy, wspomnieć należy o koncertach: dyrygenta polskiego Artura Rodzińskiego na Festiwalu muzycznym w Salzburgu, Ady Sari, Wandy Landowskiej, Raula Koczalskiego w Niemczech, Leopolda Muenzera w Holandii, Belgii, Anglii, Rumunii, St. Szpinalskiego (Madryt, Genewa etc.), Z. Stojowskiego (Nowy Jork etc.), St. Niedzielskiego (Paryż, Londyn etc.), Totenberga (Stany Zjednoczone etc.), Turczyńskiego (Berlin etc.), Horszowskiego (Szwajcaria), Ireny Dubiskiej (Berlin, Bukareszt etc.), H. Szeringa (Paryż), L. Münza (Sztokholm etc.), E. Umińskiej (Berlin, Frankfurt etc.), Friedmana (Brazylia etc.), Kazimierza Kranza (Londyn, Paryż), K. Czerniawskiego (Wiedeń), St. Frydberga (Wiedeń etc.), Aleksandra Kontorowicza (Kair etc.), Aleksandra Kagana (Holandia), Wł. Ladisa (Niemcy), H. Lipowskiej (St. Zjedn.), Józefa Bogdanowicza (Berlin etc.), M. Poznańskiego (Kanada), Z. Dygata (Frankfurt etc.), Maryli Wolley-Koszarowskiej (Antwerpia etc.), Jana Smetterlina (Nowy Jork etc.), Maurycego Rosentala (Nowy Jork etc.), Michała Zadory (Nowy Jork etc.), Stefana Gajewskiego (Wenecja etc.), Zofii Massalskiej (Belgia), Janiny Kay-Kuczyńskiej (Stany Zjedn.), St. Kowalskiego (Lion etc.), Jerzego Gardy (Mediolan), i J. Czaplickiego (Berlin etc.).

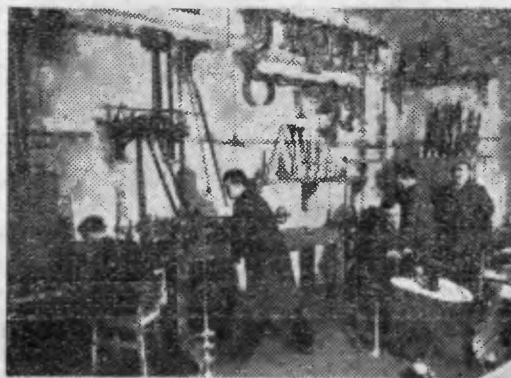
Dużym powodzeniem cieszyły się występy naszych tancerzy, a więc zespołu Parnela (we Francji i w Niemczech), Złuty Buczyńskiej (Berlin, Sztokholm), Pauli Nireńskiej (Wiedeń), Borowskiego (Argentyna), Lody Halamy (Berlin, Paryż).

Baletmistrz polski Jan Ciepliński zaangażowany został w charakterze kierownika baletu opery „Colon” w Buenos Aires, w przerwach zaś między jednym i drugim sezonem, kieruje baletem w operze w Budapeszcie.

Duży sukces odnosił popularny chór Dana w Rumunii i na Łotwie, obecnie zaś występuje z powodzeniem w Stanach Zjednoczonych. Zachęcony przykładem tego chóru, chór Juranda bawił gościnnie na Łotwie.

Poza koncertami publicznymi, liczni artyści polscy występowali także przed mikrofonami różnych rozgłośni zagranicznych.

KRAJOWA
WYTWÓRNIA INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH
JÓZEF NEGER, Przemyśl
ul. Słowackiego 16 [Skrytka pocztowa 51



Przyjmuje zamówienia na nowe instrumenty oraz wszelkie reparaacje, przeróbki i prze-
strojenia.

Dogodne warunki!
Ceny konkurencyjne!
Pełna gwarancja!

UŚMIECH „ORKIESTRY”

I

Król Portugalii przyrzekł z okazji przedstawienia „Cyrulika Sewilskiego” Rossiniemu beczkę tego wina, które wyłącznie wytłacza się dla piwnicy królewskiej. Lecz przyrzeczone wino nie nadchodziło. Ale wielki smakosz Rossini nie był człowiekiem, któremu można było obiecać i nie dotrzymać. Siadł i napisał następujący list: „Jego Królewska Mość raczył w swej dobroci podarować mi beczkę wina, której jednak dotychczas nie otrzymałem. Na wszelki wypadek, Sire, nie zapomniesz swego przyrzeczenia, bo królowie nigdy nie zapominają. Ale proszę mi pozwolić, bym przypomniał to przyrzeczenie, tym bardziej, że jestem stary i w moim wieku nie należy tracić czasu”. Po tym wyraźnym upomnieniu beczka wina faktycznie nadeszła.

II

Rossini gniewał się, gdy go nazywano: „Le cygne de Pesaro” — łabędź z Pesaro. — Raz zaproszono go na przyjęcie w Paryżu; nismo zapraszające miało znienawidzony napis. Rossini odesłał je z dopiskiem, że przyjdzie, podpisując: „Le singe de Pesaro” — małpa z Pesaro.

III

W roku 1814 miasto Pesaro chciało wystawić na rynku pomnik swemu słynnemu ziomkowi Rossiniemu, „aby ludzie, którzy we wtorki i piątki jeżdżą na jarmark mogli oglądać swego słynnego krajana, przynajmniej w marmurze.

Kompozytor wstosował zapytanie, ile miasto chce na ten cel wydać. Odpowiedź podawała około 12.000 lirów.

„Otóż moi panowie — odpowiedział rozbawiony Rossini — proszę mi dać połowę tej sumy i zobowiąże się stanąć dwa razy w tygodniu o porze przez panów wyznaczonej na rynku, tak że moi poczciwi ziomkowie będą mi mogli oglądać żywego do woli.”

RUCH MUZYCZNY W KRAJU

WARSZAWA

Fritz Kreisler w Filharmonii warszawskiej

Dnia 15 stycznia odbył się w wielkiej sali Filharmonii zapowiadziany od trzech miesięcy przez całą prasę stołeczną koncert skrzypcowy Kreislera. Można śmiało rzec, iż Filharmonia Warszawska już dawno nie widziała takiego przepełnienia i przepychu. Doborowa publiczność muzyczna stolicy stawiała się w komplecie, by usłyszeć genialną grę ostatniego przedstawiciela przedwojennej generacji mistrzów wiedeńskich. Ten 60-letni czerstwy mężczyzna wyglądający na estradzie na lat 50 porwał swą grą publiczność do tego stopnia, że po wyczerpaniu programu wywołano go 10 razy na estradę, zaś aplauzy trwały równo 35 minut.

Program obejmował C. Francka Poemat symfoniczny „Strzelec Potępiony” i Beethovena uwerturę „Leonora” Nr. 3 odegrane przez orkiestrę symfoniczną Filharmonii oraz Mozarta Koncert skrzypcowy D—dur, Beethovena Koncert skrzypcowy D—dur i N. Paganini - Kreisler „Konzertstück” odegrane przez Kreislera z towarzyszeniem orkiestry. Jakkolwiek mistrzowską grą Kreislera cechuje brak młodego temperamentu, co siłą faktu przyjąć musi z wiekiem, to jednak urok jej jest nieprzeparty. Wspaniałe poczucie stylu, prostota

ta wyrazu, głębia myśli i uczuć, to niepowszednie walory gry Kreislera pasujące go na największego skrzypka doby obecnej.

Zasłużone oklaski zbierał też znany i powszechnie ceniony dyrygent Józef Ozimiński.

Dr. M. Papierman.

SUWAŁKI



Koncert reprezentacyjnego zespołu orkiestr garnizonu Suwałki.

W niedzielę, dn. 6 grudnia 1936 r., odbył się w Suwałkach koncert reprezentacyjnego zespołu orkiestr tutejszego garnizonu. Koncert ten, z którego dochód całkowicie przeznaczony został na Polski Biały Krzyż, dał zarazem dowód wysokiego wyszkolenia muzycznego orkiestr Suwalskich. Zespół w sile 70 grających, w skład którego weszli jedynie najlepsi muzycy wszystkich 5 orkiestr wojskowych w Suwałkach, kierowany był przez dwu najstarszych kapelmistrzów: por. kplm. Piotra Butkiewicza oraz kplm. Maurycego Starka. Koncert składał się z 3 części.

W pierwszej, poświęconej muzyce solowej występowali m. in. sierżant J. Markowicz (wielonczela) i kapral Fr. Suprowicz (klarnet) z 41 p. p. W części drugiej zespół reprezentacyjny pod dyрекcją por. kplm. Butkiewicza wykonał szereg utworów polskich i obcych.

Na zakończenie koncertu, w części trzeciej zespół pod dyрекcją kplm. M. Starka wykonał tańce.

Wszystkie utwory przyjęte zostały przez licznie zgromadzoną publiczność gorącymi oklaskami. Szczególnie efektownie wypadł marsz fanfarny wykonany przez kilkunastu fanfaryzistów z towarzyszeniem orkiestry.

Koncert ten sprawił Suwałczanom bardzo miłą i rzadką niespodziankę. Sala-teatru była przepelniona.

(M. St.)

MOŚCICE

20 grudnia 1936 r. odbył się koncert miejscowej orkiestry dętej pod dyрекcją por. w st. sp. Sakouli Antoniego, wytrawnego i rytunowanego kapelmistrza, cenionego i znanego nie tylko na terenie tarnowskiego powiatu, ale również i w innych miejscowościach ze swej sumienności i z kultury muzycznej.

Powyższy koncert wypadł okazale, a jego wykonawcy znaleźli u licznie zebranych słuchaczy szczere uznanie, przejawiające się w oklaskach.

Występ orkiestry stał na wysokim poziomie artystycznym i przyniósł znaczny dochód, który przeznaczono na dożną pomoc zimową dla bezrobotnych.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że członkowie tej orkiestry rekrutują się wyłącznie z pracowników fizycznych fabryki Mościckiej, którzy po żmudnej codziennej pracy oddają się z zamiłowaniem muzyce i pod kierownictwem wy-

bitnego pedagoga p. Sokouli pogłębiają zarówno wiadomości z zakresu muzyki jak również z powodzeniem opanowują techniczne trudności instrumentów.

Urozmaicony był program powyższego koncertu, w którym nie brakło pomiędzy innymi także utworów regionalnych.

Orkiestra Z. Z. Z. pomimo jednorocznego dopiero istnienia poczyniła wielkie postępy tak w zgraniu jako też w uwzględnieniu w każdym utworze należytej dynamiki, za co w szczególności należy się pełne uznanie jej kapelmistrzowi, który naprawdę wytrwale i z wielkim poświęceniem pracuje nad wyrobieniem i umuzykalnieniem swoich uczniów — członków tejże orkiestry.

Placówka ta jako jedyna na terenie Mościc, staje się tym samym krzewicielką muzyki, zaszczeplając w sercach młodzieży kult dla tego co jest naprawdę wartościowe — co jest naprawdę piękne.

(Szafrński Tadeusz)

KRONIKA

Prace komitetu „Dni Szopenowskich“ w Polsce o charakterze zewnętrznym, a mianowicie restytucja ośrodka Żelaznej Woli, obejmującego około 40 morgów parku, zostały już ukończone. Park całkowicie założono i ogrodzono wysokim murem. Dworek zaś w Żelaznej Woli i *miejsce urodzenia Chopina*, całkowicie odrestaurowano. Obecnie komitet zajęty jest urządzeniem wnętrza dworku, w którym ujrzał światło dzienne i mieszkał przez pewien czas Szopen. Pokojom tego dworku będzie nadany odpowiedni charakter przez umieszczenie we wszystkich pokojach mebli z początków 19-go stulecia.

W tym celu komitet zwrócił się z odezwą do społeczeństwa o nadsyłanie takich mebli, jak również datków, które umożliwiłyby dokupienie niezbędnych urządzeń, cała bowiem akcja komitetu oparta jest na ofiarności publicznej. Poza tym oświetlenie elektryczne zostało doprowadzone kablem podziemnym z siecią elektryczną.

Na wiosnę Żelazowa Wola otrzyma dogodną komunikację z szosą przez Felicjanów (dla automobilistów), poza tym połączona będzie *nową drogą ze stacją kolejową Sochaczew* przez Chodaków. Wkrótce też uruchomiona będzie kolejka dojazdowa z Sochaczewa przez Chodaków do Żelaznej Woli, co ułatwi turystom zwiedzanie tej drogiej każdemu Polakowi pamiątki.

W ten sposób dzięki staraniom komitetu, na czele którego od samego początku jego istnienia stoi *gen. broni Kazimierz Sosnkowski*, udało się zebrać potrzebne fundusze, które pozwoliły na doprowadzenie miejsca urodzenia Szopena do obecnego stanu.

* * *

Motet et Madrigal, zespół śpiewaczy założony i kierowany przez Henryka Opieńskiego w Lausanne (Szwajcaria) będzie obchodził w roku bieżącym *dwudziestolecie swego istnienia*. Znany w szerokich sferach muzycznej publiczności nie tylko w Szwajcarii ale w wielu miastach Europy (Paryż, Wiedeń, Frankfurt n. M., Amsterdam, Rotterdam, Praga, Czeska — u nas w Polsce koncertował dwukrotnie Warszawa, Kraków, Poznań, Łódź, Bydgoszcz i t. d.) — zespół ten szwajcarski zdziałał wiele dla propagandy utworów dawnych polskich kompozytorów — posiadając stale w swym repertuarze motety Zieleńskiego, Gorczyckiego, Szamotulskiego, Psalmi Gomółki i t. d. oraz kolendy polskie (z których parę w mistrzowskim opracowaniu ś. p. Stanisława Niewiadomskiego wszędzie wzbudzały zachwyt publiczności). Ostatnio „*Motet et Madrigal*“ był zaangażowanym do naśpiewania szeregu płyt gramofonowych dla artystyczno-naukowej dyskoteki Anthologie sonore (Columbia) w Paryżu; — jedna z płyt poświęcona jest wyłącznie kompozytorom polskim.

KONKURSY

III. Międzynarodowy Konkurs im. Fr. Chopina rozpocznie się w niedzielę dnia 21 lutego 1937 r. o godz. 11 rano i odbywać się będzie codziennie i publicznie w wielkiej sali Filharmonii Warszawskiej, w obecności plenum jury, w skład którego weszli najwybitniejsi pianiści polscy i zagraniczni, Rektor Państwowego Konserwatorium w Warszawie, przedstawiciel Ministerstwa W. R. i O. P., oraz, jako przewodniczący jury z urzędu, Dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i Wyższej Szkoły muzycznej im. Fr. Chopina w Warszawie.

Kolejność występów ustala się drogą losowania, które odbędzie się w sobotę dnia 20 lutego 1937 r. o godz. 11 rano w lokalu Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina, w obecności przewodniczącego i członków jury.

Z pośród stukilkudziesięciu zgłoszeń przyjęto ostatecznie 115 kandydatów, liczbę znacznie przekraczającą konkurs 1932 roku.

Po polskiej ekipie najliczniejszą zapowiada się ekipa francuska (kilkanaście osób) i niemiecka. Sowiety zgłosiły 3 kandydatów, oprócz tego będzie reprezentowanych kilkanaście krajów, a między innymi: Japonia (dwie pianistki).

* * *

Na międzynarod. konkursie muzycznym imienia Pani Coolidge, żony b. prezydenta St. Zjednoczonych pierwszą nagrodę w wysokości 1.000 dolarów przyznano kompozytorowi polskiemu Jerzemu Fitelbergowi za „czwarty kwartet smyczkowy“. Laureat jest, jak wiadomo, synem znanego dyrygenta Grzegorza Fitelberga.

JUBILEUSZE I ROCZNICE

10-LECIE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Popularne w Warszawie Stowarzyszenie Miłośników dawnej muzyki obchodzi jubileusz swej 10-letniej pożytecznej działalności. Wyniki pracy Stowarzyszenia są poważne i dobrze świadczą o jego ruchliwości. Stałe audycje Stowarzyszenia (ogółem 156) były wartościowym elementem w stołecznym ruchu koncertowym i ściągały zawsze wielu słuchaczy. Wielką też doniosłość artystyczną i kulturalną posiada działalność wydawnicza Stowarzyszenia i uruchomienie pomnikowego „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej“ (kierownik prof. dr. Adolf Chybiński) oraz stałego organu muzykologicznego „Polski rocznik muzykologiczny“, w którym m. i. są ogłaszane wartościowe prace naukowe z dziedziny muzyki polskiej dawnej i nowszej.

Uroczysta jubileuszowa audycja Stowarzyszenia odbyła się w sali Konserwatorium 19. stycznia b. r. ciekawy program zawierał: Sonatę na 2 skrzypiec i organy S. Szarzyńskiego, Suitę Nr. 3 J. S. Bacha i „Te Deum“ G. F. Haendla. Wykonawcy: orkiestra kameralna, chór kościoła Zbawiciela, A. Michałowski (bas) i T. Zalewski (dyrekcja).

Twój obowiązek wobec „ORKIESTRY“

nie zalegać z prenumeratą!

CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ

(Ciąg dalszy)

LIX

violino (franc. *violin*, ang. *violin*, niem. *Geige*) skrzypce, najbardziej rozpowszechniony dziś instrument smyczkowy, który wraz z wzorowanymi na nim niższymi (altówka, wiolonczela, poniekąd kontrabas) wyrugował wszystkie inne instrumenty smyczkowe. Najdoskonalsze typy pochodzą z początku 18 wieku; wszystkie próby pobicia mistrzowskich egzemplarzy lutników z Cremony, Amati, Guarneri, Stradivari pozostały bez wszelkiego wyniku. Skrzypce jak i jej pokrewne mają cztery struny, lekko wypukła podstawka pozwala wygodnie grać na każdej strunie. Strój 1. e', 2. a', 3. d', 4. g. Literatura na instrument ten jest bardzo bogata i wartościowa.

violino piccolo, franc. *pochette* tyle co skrzypce kieszonkowe w stroju *Es*.

violoncello 1) — wiolonczela, jest to instrument basowy zbudowany według modelu skrzypiec, struny o stroju: C—G—d—a; 2) register organowy 8-stopowy, naśladuje wiolonczelę.

Viotti Giovanni Battista (1753—1824) zwany „ojcem nowoczesnej gry skrzypcowej“ od ósmego roku życia grał na skrzypcach, które dostał w podarunku, nie ucząc się grać, dopiero później udał się do Pugnani. Od roku 1780 objeżdża Europę odnosząc niebawem sukcesy. Zrażony małym niepowodzeniem wycofał się z publicznego życia koncertowego, będąc przez pewien czas dyrektorem Wielkiej Opery w Paryżu. Jego kompozycje zajmują ważne miejsce w literaturze skrzypcowej; pisał 29 koncertów (słynny w *a-mol* Nr. 22), wiele kwartetów i duetów skrzypcowych.

virelai p. ballada

virga p. neumy.

virginal starsza nazwa spinetu w Anglii.

virginal-book (czyt. werdzinel-buk) tytuł kilku zbiorów rękopisów najstarszej, przeważnie angielskiej muzyki fortepianowej (pawany, gajardy, kuranty, ground — wariacje nad *ostinato* i i.).

a vista p. *prima vista*.

vite, vitchent (franc.) — allegro.

de Vitry Filip (około 1290—1361) francuski reprezentant francuskiej ars nova, jeden z współtwórców kontrpunktu.

vivace (wl. czyt. wiwacze) jako oznaczenie tempa, tyle co — allegro; *vivacissimo* tylko co presto.

Vivaldi Antonio słynny skrzypek i kompozytor, który rozbudował solowy koncert stworzony przez Torelliego (1680-1743) był synem skrzypka, został kapłanem. Jego kompozycje mają jeszcze dziś znaczenie. Ogłosił 12 sonat na dwoje skrzypiec, 18 solowych, 12 koncertów na kilka instrumentów, 24 na skrzypce solowe i i.

Vocalise — ćwiczenie wokalne bez tekstu, tylko na samogłoskach (*solfege*).

voce (wl. wocze) głos; *voci pari* tyle co takie same głosy, *mezza voce* — półgłosem, *sotto voce* — „z głosem śpiewaka“ jak *colla parte*.

Volkman Fryderyk Robert (1815-1883) ceniony kompozytor stojący pod wpływem Schumanna. Dziś jeszcze wykonuje się tu i ówdzie jego serenady na orkiestrę smyczkową i trójkę fortepianową.

volta (wl.) 1) „raz“, *due volte* — dwa razy, *la prima volta* — za pierwszym razem, skrócone *I-ma*. — 2) szybki taniec w takcie trójdzielnym (żywszy niż gajarda) przy którym tancerz przerzucał przez siebie tancerkę, szczególnie ulubiony z początkiem 17 wieku, później szybko zanikł.

volti (wl.) „obrócić“, *volti subito*, skrócone v. s. znaczy „szybko obróć“, choć może pochodzić również od *vide sequens* — patrz co następuje.

vox (wl. *voce*) głos. *Vox humana* „głos ludzki“ — w organach głos 8 stopowy, przez każdego prawie organmistrza inaczej skonstruowany. Przeważnie głos języczkowy z krótkimi nasadzkami, częściowo z krytymi piszczałkami; ale mogą być również piszczałki wargowe, niekiedy podwójne: wargowe i języczkowe, przy czym wielką rolę odgrywa akustyka kościoła.

vuota (włoskie „puste“, po franc. *a vide*) oznaczenie na pustą strunę na instrumentach smyczkowych, np. przy flażoletach.

Wagenseil Grzegorz Krzysztof (1715-1777) jeden z przedstawicieli wiedeńskiego stylu przedklasycznego, zarazem poprzednik Glucka.

Wagner Wilhelm Ryszard, największy dramatyczny kompozytor 19 wieku i bez wątpienia jeden z najenergiczniejszych, najbardziej skoncentrowanych muzycznych myślicieli wszystkich czasów, zarazem poeta o genialnej i wspianej koncepcji (1813—1883). Późno dopiero zaczął się interesować muzyką. Po wielu próbach głównie na polu muzyki instrumentalnej pisze 1833 operę „Wieszczki“ (*Die Feen*). 1834 zaczyna praktycznie wykonywać zawód muzyczny jako dyrygent operowy. Pisze drugą operę „Zakaz miłosny“ (*Das Liebesverbot*). Życie spędza na wędrowce od teatru do teatru jako kapelmistrz. 1839 wyjeżdża do Paryża, gdzie jednak powodzi mu się bardzo źle, tak iż prawie głoduje. Podczas trzyletniego pobytu w Paryżu poznaje na wskrós operę wielką zaprzyjaźnia się z Berliozem i Lisztem, pisze uwerturę „Faust“, kończy rozpoczętą jeszcze w Rydze operę „Rienzi“, pisze libretto i komponuje muzykę do opery „Holender Tułacz“ (*Der Fliegende Holländer*), którą opera w Berlinie na polecenie Meyerbeera przyjmuje do wykonania. Pierwsze wykonanie opery „Cola Rienzi, ostatni trybun“ odbyło się w Dreźnie 1842 i miało olbrzymie powodzenie, podobnie zresztą jak silne wrażenie wywarł „Holender Tułacz“ rok później. O ile „Rienzi“ stał jeszcze całkiem pod wpływem Meyerbeera i tradycji paryskiej opery heroicznej, to w „Holendrze“ czuć już nowatora. Jest to wprawdzie jeszcze opera „numerowa“, to jednak czuje się nową jednolitość tej „dramatycznej bałady“. Całkiem rozwiniętym już jest dramatyczny motyw „zbawienia“ przez miłość, co staje się najbardziej charakterystyczną cechą jego twórczości.

W Dreźnie rozwija podziwiania godną działalność głównie jako dyrygent. 1845 wykonują operę „Tannhäuser“, podczas gdy Wagner już pracuje nad „Lohengrinem“, nad librettem „Śpiewaków Norymberskich“, a nawet do „Nibelungów“. W tym czasie publikuje pisma: „Sztuka i rewolucja“, „Dzieło sztuki przyszłości“, „Sztuka i klimat“, „Opera i dramat“ i „Wiadomości do moich przyjaciół“, (*Szkic autobiografii*).

1850 wystawia Liszt w Weimarze „Lohengrina“, Dzięki poparciu Liszta również „Tannhäuser“ doczekał się licznych wykonań. 1859 kończy Wagner „Tristana“. Rok później po niesłychanie skandalicznym wywróceniu „Tannhäusera“ wskutek intryg w Paryżu, pisze dzieło o „Muzyce przyszłości“. 1862 pracuje nad kompozycją „Śpiewaków Norymberskich“.

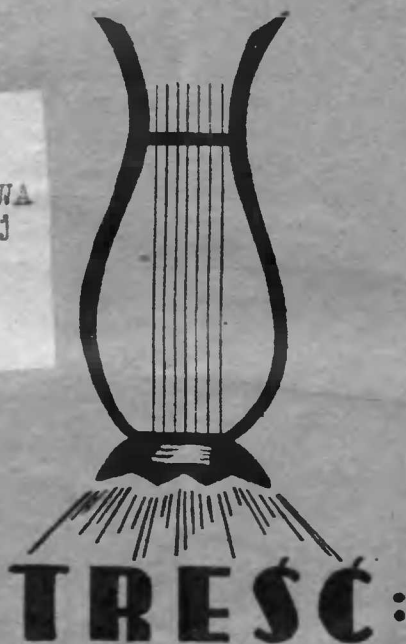
(C. d. n.)

ORKIESTRA

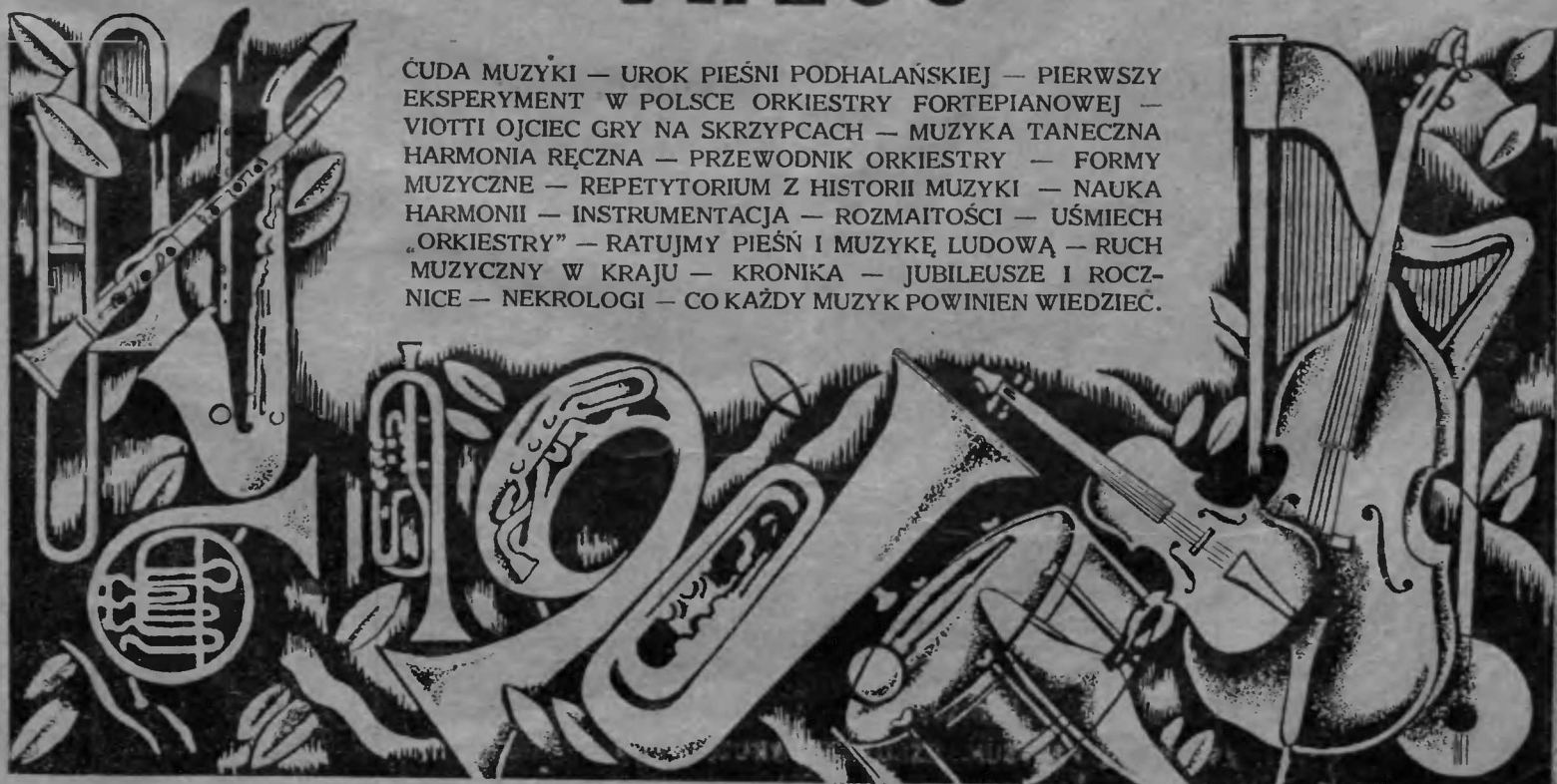
MIESIĘCZNIK

**POŚWIĘCONY KRZEWIENIU KULTURY MUZYCZNEJ WŚRÓD
ORKIESTR I TOWARZYSTW MUZYCZNYCH W POLSCE**

Wna Pani
Józefa ZIELONCZANKA-DONICHTOWA
Właścicielka Szkoły Muzycznej
S A M B O R
ul. Batoiego 15.



ĆUDA MUZYKI — UROK PIEŚNI PODHALAŃSKIEJ — PIERWSZY
EKSPERYMENT W POLSCE ORKIESTRY FORTEPIANOWEJ —
VIOTTI OJCIEC GRY NA SKRZYPCACH — MUZYKA TANECZNA
HARMONIA RĘCZNA — PRZEWODNIK ORKIESTRY — FORMY
MUZYCZNE — REPETYTORIUM Z HISTORII MUZYKI — NAUKA
HARMONII — INSTRUMENTACJA — ROZMAITOŚCI — UŚMIECH
„ORKIESTRY” — RATUJMY PIEŚŃ I MUZYKĘ LUDOWĄ — RUCH
MUZYCZNY W KRAJU — KRONIKA — JUBILEUSZE I ROCZ-
NICE — NEKROLOGI — CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.



**Piękniejsza, wznioślejsza i lepsza przyszłość Narodu nie zależy
od dóbr materialnych, lecz od bogactwa kulturalnego.**

O BOWIĄZKIEM WIĘC KAŻDEGO

jest popieranie placówek kulturalnych.

„ORKIESTRA” jest najważniejszą kulturalną placówką muzyczną w Polsce.

„ORKIESTRA” w stosunku do swej ceny daje niewspółmiernie więcej — daje wiedzę i kulturę muzyczną.

**KAŻDY POWINIEN PRENUMEROWAĆ PISMO, KTÓRE OMAWIA SPRAWY ZWIĄZANE Z JEGO
PRACĄ I ZAWODEM.**

Administracja Miesięcznika Muzycznego „ORKIESTRA” wprowadziła dla prenumeratorów opłacających z góry roczną prenumeratę wprost w Administracji, szereg **bezpłatnych** premii do wyboru a mianowicie:

- 1). 1/2 tuzina dobrych stroików klarnetowych,
- 2). 1 szczoteczka do klarnetu,
- 3). naciąg dobrych strun do skrzypiec,
- 4). kamerton widelkowy,
- 5). podbródek do skrzypiec,
- 6). 3 mydła twarzowe aptekarza Wiesła,
- 7). 20 arkuszy pierwszorzędного papieru nutowego.

Niezależnie od tych premii każdy 25 i 50 prenumerator z pomiędzy wpłacających z góry roczną prenumeratę, otrzyma do wyboru:

1 ustnik klarnetowy lub 1 ustnik kornetowy, względnie smyczek do skrzypiec.

Setny, dwóchsetny, trzechsetny, czterechsetny prenumerator otrzyma do wyboru:

futerał do skrzypiec lub do klarnetu, względnie fletu lub kornetu.

Pięćsetny prenumerator otrzyma skrzypce ze smyczkiem, lub gitarę, względnie inny instrument wartości 80 zł.

Tysięczny prenumerator otrzyma kornet, klarnet lub inny instrument wartości 160 zł.

**Korzystaj więc z bezpłatnych premii i wpłać natychmiast roczną prenumeratę
(adres: Przemyśl, Smolki 11).**

CIĄG DALSZY SPISU PRENUMERATORÓW

którzy wpłacili roczną przedpłatę i otrzymują bezpłatną premię.

UWAGA! Prenumeratorzy, których piąta kolumna oznaczona jest * zechcą natychmiast wybrać premię w myśl powyższego ogłoszenia

L. p.	Dzień wpłaty	IMIĘ i NAZWISKO	Miejscowość	Premia i data wysłania
270	16/I 1937 r.	Józefa Zielonczanka Donichtowa	SAMBOR Batorego 15	*
271	19/I 1937 r.	Kiernowicz Jan por. kplm. ork. 78 p. p.		*
272	19/I 1937 r.	Dyr. Państw. Gimnazjum I.	STRYJ	*
273	19/I 1937 r.	Kolej. Przysposobienie Wojskowe	TORUŃ Dyr. Kol. Państw.	*
274	19/I 1937 r.	Musiół Adolf ork. 74 G. p. p.		*
275	20/I 1937 r.	Kolej. Przyspos. Wojskowe	KATOWICE	*
276	20/I 1937 r.	Zarząd Okręgu		*
277	20/I 1937 r.	"	"	*
278	20/I 1937 r.	"	"	*
279	22/I 1937 r.	Orkiestra Baonu K. O. P. „Rokitno”		*
280	23/I 1937 r.	Jagielnicki Józef	KALUSZ Potasowa 12	*
281	27/I 1937 r.	Zakład Nauk. Wychow. Tow. Jezuso- wego im. św. Józefa	CHYRÓW	*
282	2/II 1937 r.	St. Ciesielski Kapelmistrz Tow. Muz.	ŚREM Rynek 19	*
283	4/II 1937 r.	Bardel Bronisław	TARNÓW Prez. Mościckiego	*
284	4/II 1937 r.	Straż Pożarna Ochotnicza	KALISZ Rynek Dekerta	*
285	4/II 1937 r.	Kutt Julian	MONASTERZYSKA Podhorodne 8	*
286	6/II 1937 r.	Dulekowa Zofia	BRZEŚĆ n. BUGIEM Unii Lubelskiej	*
287	14/II 1937 r.	Tow. Muz. Kolejarzy	POZNAŃ Wały Z. Augusta	*
288	14/II 1937 r.	Tow. Muz. Kolejarzy	POZNAN Wały Z. Augusta	*
289	16/II 1937 r.	Męskie Gimnazjum Miejskie im. J. Piłsudskiego	ŁÓDŹ ul. Sienkiewicza	*

(Dalszy ciąg nastąpi)