

PRZEGLĄD

MUZYCZNY

D-r JÓZEF REISS

PAGANINI W WARSZAWIE W R. 1829.

Materiały źródłowe.

W 15 roku życia wystąpił Paganini z pierwszym koncertem w mieście włoskim Lucca (w r. 1799) i odtąd niemal przez lat 30 święcił niebywałe tryumfy na estradzie koncertowej we wszystkich miastach włoskich i nie opuszczał swej ojczyzny aż do r. 1828. Nowy styl jego gry, demonizm postaci i tajemnicze pogłoski o jego awanturczym życiu podniecały egzaltowaną wyobraźnię słuchaczy; w grze jego dopatrywano się wpływu sił nadprzyrodzonych, podejrzewano go o związki z szatanem. Paganini był sensacją. Wiedziano już o nim wszędzie poza granicami Włoch; notowano każdy szczegół z jego życia, każdy sukces i odznaczenie; wszędzie krążyły opowiadania najbardziej nieprawdopodobne.

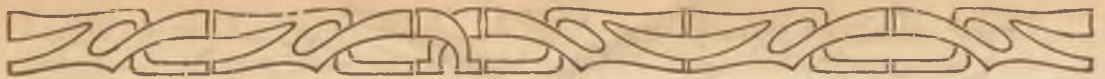
To też gdy w r. 1828 poraz pierwszy opuścił Włochy, by na estradach większych miast europejskich zdobywać nowe wawrzyny, oczekiwano go wszędzie w gorącym napięciu. Najpierw wystąpił Paganini w Wiedniu i w ciągu czterech miesięcy (od 16 marca 1828 r. do 24 lipca) urządził tam 20 koncertów. Witano go z niesłychanym entuzjazmem; tak przyjmował Wiedeń przedtem tylko Rossiniego w r. 1823. Podobne hołdy składała Paganiniemu i Praga, gdzie odbyło się sześć koncertów (od 1—20 grudnia 1828 r.), lubo tutaj część krytyki zajęła wobec niego stanowisko wrogie i okrzyczała go za szarlatana. Natomiast z bezwzględnym entuzjazmem spotkała się gra Paganiniego w Berlinie, gdzie w ciągu dwóch miesięcy (od 4 marca do 13 maja 1829) musiał Paganini urządzić 10 koncertów.

Wiadomości o tryumfach Paganiniego odbijały się żywym echem w naszych dziennikach. Zanim przybył do Warszawy, już był w całej Polsce popularny. Jak wszędzie, tak i w Warszawie, grywano tańce, skłeczone z kompozycji Paganiniego; w Wiedniu pisali takie tańce z motywów jego kompozycji J. Lanner i J. Strauss*); litografje warszawskie występowały co chwila z taką nowością muzyczną jeszcze przed przyjazdem Paganiniego do Warszawy. — 4 kwietnia 1829 r. doniósł „Kurjer Warszawski“ (№ 91), że

„walc Paganiniego, ułożony na pianoforte z towarzyszeniem dzwonka, grany w teatrze narodowym w czasie widowisk pana Rappo**), wyszedł w litografji Dąbrowskiego i sprzedaje się tamże i w kasie teatru narod. Cena 1 złp.“
później zaś, podczas koncertów Paganiniego w Warszawie, namnożyło się ich mnóstwo:

*) J. M. Schottky. Paganinis Leben u. Treiben. Prag 1830. str. 36.

**) Był to silacz, który „miał zaszczyt dawać widowisko indyjskie“.



„Nowy walc Paganiniego z twarz. dzwonka ułożony na pianoforte z tematów drugiego koncertu tegoż mistrza, wyszedł z litografii“ *)
potem: „Galopada z tematów koncertu Kavalera **) Paganini, ułożona na fortepian z tow. dzwonka, wyszła z litografji A. Brzeziny i Komp. Cena złp. 1“. ***)
nadto: „Wielki polonez z dzwonkiem z motywów koncertu Paganiniego i Trio z ulubionej muzyki Czarownicy na Weselu, ułożony na fortepian, na weli-nowym papierze, ozdobiony portretem Paganiniego, nadzwyczajnie podobnym, wyszedł w składzie muzyki Magnusa. Cena 3 złp.“ *****)
Nawet i Chopin złożył Paganiniemu w tej formie hołd, pisząc warjacje na temat Paganiego „Souvenir de Paganini“ (ogłosił je później Jan Kleczyński w „Echu Muzycznym“ 1881. № 5 v. Hoesick—Chopin I. 151).

Koncerty Paganiniego w Berlinie zaostrzyły jeszcze ogólną ciekawość w Warszawie; Paganini już był niedaleko, miano go wkońcu zobaczyć i usłyszeć! Notowano skrzętnie wszystkie plotki o nim i podawano wszystkie szczegóły z jego pobytu. I tak pisze „Kurjer Warszawski“ pod d. 11 maja 1829 r. (№ 126):

„jedno z pism berlińskich donosi, że Paganini w czasie wszystkich koncertów dawanych teraz w tej stolicy, miał twarz smutną i ponurą; lecz gdy grał na wsparcie nieszczęśliwych, uważano, iż twarz tego Mistrza była wypogodzona! (Jak piękna pochwała). W czasie ostatniego koncertu pękła na jego skrzypcach kwinta; wirtuoz ani na chwilę nie ustając, kończył koncert, odgrywając z zupełną czystością najwyższe tony na trzech pozostałych strunach“.

Nareszcie 14 maja wyjechał Paganini z Berlina *****) , by zatrzymać się jeszcze z koncertem w Poznaniu, a stąd udać się już wprost do Warszawy. W Poznaniu czekano na niego niecierpliwie w najwyższym naprężeniu.

„Nie pozazdrościmy nikomu szczęścia posiadania Paganiniego“—pisała „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego“ w № 38 dn. 13 maja 1829 —

„Wielki ten mistrz harmonii gra dziś ostatni raz w Berlinie w dobroczynnym celu, a na końcu tego tygodnia przybędzie do Poznania i da w dniu 18 b. m. (w następny poniedziałek) koncert, ale tylko *ten jeden koncert*, po którym zaraz wyjeżdża do Warszawy. Coza wielkie wynagrodzenie dla tylekrotnie w ostatnich czasach przez *pseudo-arystów* zawiedzionej publiczności“.

Przyjazd Paganiniego opóźnił się o dobę; wobec czego wzywała „Gazeta“: *****)

„Cierpliwość na 24 godzin! Pan Paganini przybędzie tu 24 godzin później, a zatem nie w ponieoziałek, lecz we wtorek i to niezawodnie będziemy mieli przyjemność słyszeć tego wielkiego mistrza w teatrze. Prawdziwie *przyjemność*, gdyż nie tak prędko zdarzy się podobna“.

Równocześnie podano ceny biletów:

Miejsce w łóżach pierwszego rzędu . . .	2 tal.
— „ drugiego — . . .	1 —
— w urządzonym na to lokalu	
orkiestrowym . . .	1 ¹ / ₃ —
— na parterze . . .	1 —
— na amfiteatrze i galleryi . . .	15 sgr.

19 maja odbył się ten długo wyczekiwany koncert; rzecz dziwna, że pedantyczny biograf Paganiniego, J. M. Schottky, pomija jego występ w Poznaniu milczeniem mimo, że skrupulatnie notuje każdą przychylną recenzję o Paganinim; a właśnie w Poznaniu spotkał się Paganini z entuzjastycznym przyjęciem i redaktor „Gazety“, asessor J. Raabe, sam zapalony wiolonczelista, rozpiął się szeroko o koncercie w sło-

*) „Kurjer Warszawski“ № 144.

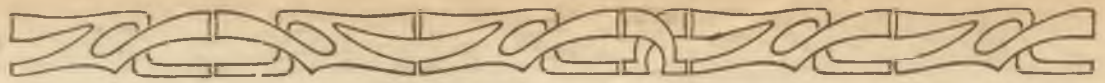
**) wielu orderów.

***) „Kurjer Warszawski“ № 156.

*****) „Gazeta Polska“ № 163.

*****) „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego“ № 117.

*****) № 39 dn. 16 maja, sobota.



wach najwyższego zachwytu *); recenzję, utrzymaną w formie egzaltowanej, lecz dobrą pod względem rzeczowym, podpisał tylko inicjałem swego imienia J.

„*Koncert Paganiniego*. Miasto nasze może zaiste powinszować sobie szczęścia, iż należy do liczby tych, przez które Pan *Mikołaj Paganini* w swej muzycznej pielgrzymce przejeżdża i słyszeć się daje z swoim zapewne dotąd przez żadnego śmiertelnika niedościgłym talentem. Poznań słyszał już niejlegnego wybornego skrzypka, składał mu swe hołdy podziwienia, ubóstwiał go, okrywał oklaskami w miarę zasługi, lecz teraz, usłyszawszy Paganiniego, wyznać musi, iż wszyscy jego poprzednicy stoją za nim w mniejszej lub większej odległości i że tylko jemu tak często nadużywamy epitet „*ślawny*“ i palma pierwszeństwa z pełnem prawem przynależy. Dzień 19 b. m. był dniem upragnionym, w którym mieliśmy słyszeć i słyszeliśmy tego wielkiego mistrza. Wcześniej zaczęła się publiczność zgromadzać; lękał się zapewne niejedyn, ażeby, pomimo biletu, nie utracił miejsca.

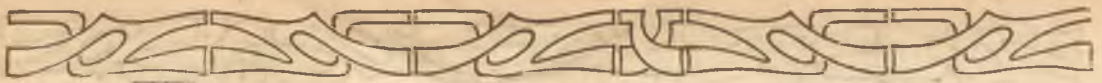
Pan Paganini, przyjęty najhuczniejszymi oklaskami, które zbyt często i niekiedy zawcześnie były powtarzane, grał 1) wielki koncert Es-dur (a nie jak na afiszu stało E-moll), 2) Sonatę sentymentalną (właściwie pot-pouri) na samej kwarcie i 3) Warjacje (a przynajmniej coś podobnego, ale nie to, co na afiszu było zapowiedziane) bez orkiestry — wszystko jego własnej kompozycji.

Nie mając tych kompozycji pod ręką, aby sobie uobecnić anielskie i razem czartoskie wydobywanie tonów, to sprowadzających niebo na ziemię, to rozdzierających wnętrzności piekieł, niepodobna prawie dać jakiegokolwiek wyobrażenie o jego grze czytelnikom, którzy słyszeć go nie mieli przyjemności. Już w wielkim jego koncercie poznaliśmy wielkiego mistrza, o którego cudach muzycznych tylkośmy dotąd słyszeli i czytali, lecz w sonacie, wykonanej na samej tylko kwarcie, zdarzało nam się widzieć w nim to anioła, to djabła, a w ręku jego to smyczek, to łaskę Merlina. Znawca był już wprawdzie w pierwszych jego produkcjach koncertowych przygotowany na to, co P. Paganini dokazywać potrafi na samej kwarcie, lecz egzekucja pot-pouri musiała w rzeczy samej zawrzeć wprzód z jego zmysłami przymierze, aby uznał to za podobieństwo, co mu się dotąd słusznie *niepodobnem* zdawać musiało.

Chcąc li łaskawy czytelniku, ty, który się znasz na muzyce, a nie miałeś szczęścia słyszeć tego wielkiego artysty, jakiegokolwiek, ale zawsze zanadto słabe zrobić wyobrażenie o jego niezrównanym mistrzostwie, powiem ci tylko, iż bez najmniejszego natężenia gra np. tema warjacji na sekundzie i kwincie flażoletami, a na tercji i kwarcie akompaniuje sobie naturalnym tonem skrzypcowym, lub na dwóch pierwszych gra warjacje pełnem pociąganiem smyczka, a na dwóch innych towarzyszy sobie pizzicato lub gorgami (trylami); że w największym pędzie wydaje arpedžia staccato bez zmienienia twarzy, podczas kiedy inni stroją przytem miny, które słuchacza do ucieczki pobudzają; i że z niesłychaną szybkością zmyka smyczkiem z góry ogromną porcją nut staccato, gdy potem zaraz druga taka ich ilość, jakoby odbijanie się tamtych, pizzicato pod palcami ulatuje. Tak mój czytelniku, *obstuje!* a przecież te słowa są prawie niczem w porównaniu z samym *factum*. Mają także skrzypce Paganiniego własność płaczu, ale szczęściem i przeciwną własność śmiechu: pobudziwszy przecież raz słuchacza do płaczu, nie może go tak łatwo nakłonić do śmiechu, gdyż nędzna powierzchowność tego wielkiego Mistrza tylko litość wzniecać jest zdolna.

Gdy P. Paganini tyle dokazywał na jednej strunie, pomyślał sobie Referent: Tam kiedyś w zgrzybiałej starożytności miano skrzypce o trzech strunach, a Paganini gardzi nawet czterma i graniu jego na jednej strunie wielu dobrych artystów przy wygodzie 4 strun niewyrównywa. Zdaje się zresztą, iż P. Paganini przywłaszczył swojemu instrumentowi własności swego rodzinnego kraju. To czasem jakoby Wulkan, bożek ogniów podziemnych, rzuca naokół siebie piorunami, to lotem orła wzbija się nad Alpy i bujając w górnych przestrzeniach sięga niebios, to spada i wzięnie w błotach pontyńskich i rozwodzi żale, to znowu ledwie stamtąd wydobywszy się, ścisła mu piersi i do rozpaczki pobudza wiatr *Sirocco*, to nareszcie przyszedłszy do siebie rozplywa się pod łagodnem niebem i posila owocami południowymi.

*) № 41 dn. 23 maja, sobota („Gazeta W. X. Poznańskiego“ wychodziła dwa razy w tygodniu, we środę i w sobotę).



W ogólności P. Paganini stoi pod względem swojej gry mistrzowskiej na tak wysokim poziomie, iż nie potrzebuje dbać ani o szumnych wychwalców, ani o nędznych potwarzycieli, od których nie jest wolnym. Nie znamy jego osobistego charakteru, nie znamy życia jego stosunków, co też dla nas zupełnie jest obojętnem, lecz gra jego warta prawdziwie nazwiska *non plus ultra*. W dziejach muzyki zapewne Paganini pierwszym jest nadzwyczajnym, niesłychanym — bez porównania — zjawiskiem, i jeżeli tego zwłaszcza roku wydarzają się zbyt wielkie okropne wstrząszenia w fizycznym świecie, Paganini stanowi burzliwą rewolucję w świecie moralnym, gdyż właśnie rok bieżący, w którym pierwszy raz zwiedza najcelniejszych Europy stolicy, rozpowszechnia i ustala jego sławę i wprawia w zdumienie, a powiedziałbym w obłąkanie zachwyconych niezrównaną grą jego słuchaczy. Pojęcie tego wszystkiego, czego on dokazuje, przechodzi równie moc wyobrażeń człowieka, jak trafny opis jego czasów przechodzi zakres jego możliwości. Wtenczas kiedy wróg jego zdaje się tłumić jego władzę, krępować jego energią, odejmować mu ostatnie siły, anioł opiekuńczy krzepi go odrazu, ożywia jego działalność i na skrzydłach swoich z tryumfem wznosi nad poziom.

W koncercie p. Paganiniego grał także p. Fuhrman, tutejszy nauczyciel muzyki, piękne rondo Kalkbrennera „*Gage d'amitie*“; odegrał je pięknie na wybornym fortepianie. Dom napełniony był do tłoku, chociaż w trójnasób ceny podwyższono. Pomimo ciżby nie wydarzył się żaden nieprzyjemny przypadek, prócz, że przed samem rozpoczęciem koncertu dwie ławki parterowe najbliższej proscenium, oznaczone na ten wieczór tytułem „miejsce zamkniętych“ zostały zajęte zapomocą skróconego postępowania *brevi manu*, że w orkiestrze jeden ze skrzypków w przedostatnim takcie dobrze wykonanej uwertury z op. *Don Huan*, w miejsce jednej ćwierci taktu pauzy szarpnął smyczkiem następującą ćwierciową nutę i że pauzier, rozpoczynający Sonatę (czyli raczej pot-pouri) *tympano solo* doznał w kotłowej burzy rozbicia okrętu tak, iż sternik musiał go wprzód wprowadzić do portu spokojności, aby się pod lepszą wróżbą mógł znowu puścić na nutowy ocean Paganiniego.

(D. n.)

MATEUSZ GLIŃSKI.

Szkice z dziejów sztuki kapelmistrzowskiej.

SZKIC PIERWSZY.

Dzieje systemów kapelmistrzowskich.

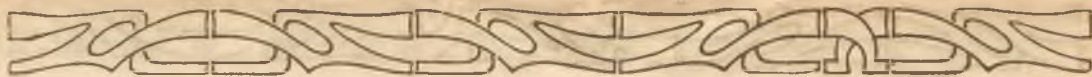
(Ciąg dalszy).

W literaturze fachowej pierwszą wzmiankę o batucie znajdujemy w dziele Philomatesa „*Musicorum libri quattuor III*“, z roku 1523. Wspomina się tu mimochodem o tem, iż „niektórzy posługują się przy dyrygowaniu nie ręką, lecz pałeczką, trzymaną w rękę“; „wielkiej różnicy to nie sprawia“, zaznacza przytem niedbale Philomates. Również przelotnie, przy szczegółowem opisywaniu chironomicznych ruchów wzmiankuje o batucie Vanneo.

W miarę rozpowszechniania się nowego zwyczaju, wiadomości o batucie ukazują się coraz częściej. Roselius *), Vogelsang **), już określają takt, jako równomierne poruszenia ręką, palcem lub pałeczką, przyznając tem samem rację bytu nowemu sposobowi dyrygowania.

*) Grove. A dictionary of music and musicians, v. II, p. 536.

***) W. Chapel. Popular music of the olden time, I.



Większość teoretyków owego czasu była jednak przeciwna wszelkim innowacjom w sposobie dyrygowania. Chodzi o to, że otrzymawszy do dyspozycji nowe narzędzie do dyrygowania, muzycy nie od razu nauczyli się posługiwania się nim. Według świadectwa Bermudo'a, jednego z przeciwników nowych prądów w praktyce kapelmistrzostwa, batuta nie mogła zaznaczać rytmu z taką dokładnością, z jaką osiągało się to za pomocą cheironomji, gdyż „jedni śpiewacy patrzą na koniec batuty, inni zaś na rękę, skutkiem czego powstają nieporozumienia“.

Większość przeciwników batuty wskazywała na inny przykry objaw, wynikający z nieprawidłowego posługiwania się pałeczką dyrygenta. Wobec częstych nieporozumień rozpowszechnił się był zwyczaj liczenia taktu za pomocą zrazu lekkich, a w późniejszych czasach dość mocnych uderzeń pałeczką. Taki hałaśliwy sposób dyrygowania *) był, oczywiście, wyraźniejszy i bardziej zrozumiały dla wykonawców, wywoływał natomiast ostre głosy protesty ze strony słuchaczy. Teoretycy owego czasu uważają „głośne dyrygowanie“ za skutek wprowadzenia batuty do praktyki muzycznej, zapominając o tem, że ten sposób dyrygowania istniał wszędzie, gdzie wykonawcy nie posiadali dostatecznego przygotowania dla zrozumienia dyskretnych wskazówek rytmicznych, czem w gruncie rzeczy była cheironomja i pierwsze próby dyrygowania batutą. Nawet po uzyskaniu przez batutę praw obywatelstwa w koncertach wokalnych, w zespołach instrumentalnych, gdzie rolę śpiewającego a jednocześnie dyrygującego kierownika spełniał pierwszy skrzypek, zachował się był stary zwyczaj dyrygowania za pomocą tupania nogą. W ten sposób właśnie dyrygowanie ugruntowało się mocno i teoretycy owych czasów nieznajdowali przeciw niemu poważnych zarzutów.

Franciszek Salinas, dobrze znany we współczesnej muzykologii ze swych badań nad rytmem greckim, bronił nawet tego starożytnego sposobu dyrygowania: „Sed quot canentes manu faciunt id musicis instrumenti ludentes quia manu non possunt pede facere coguntur **). Jednakże, traktując pobłażliwie głośne dyrygowanie świeckimi koncertami instrumentalnymi, teoretycy ostro potępiali je w zastosowaniu do muzyki kościelnej. Tego rodzaju zarzuty spotykają się w literaturze ówczesnej bardzo często, która to okoliczność pozwala przypuścić, iż według wszelkiego prawdopodobieństwa, głośne dyrygowanie było bardzo rozpowszechnionym brakiem owych czasów.

Zrazu zarzuty miały charakter spokojny. Vanneo w sposób mentorski wskazuje ***) współczesnym sobie dyrygentom: „Haec (t.j. dyrygowanie) eadem tacite fieri potest id est sine ulla evidenti expressaque alicuius instrumenti percussione“. W następnych epokach (do XVII wieku) protesty przeciw głośnemu dyrygowaniu rozlegały się coraz natarczywiej. Według słów Schünemanna z protestów tych można byłoby ułożyć obszerną broszurę ****), ostry zaś i polemiczny ich ton zdaje się wskazywać, że owa zła maniera głęboko zapuściła korzenie w życie muzyczne tych czasów. Zdaniem Speer'a *****) dyrygent obowiązany jest tak gruntownie przestudjować z orkiestrą utwór przeznaczony do wykonania publicznego, aby móc ograniczyć się podczas samego koncertu jedynie do dyrygowania batutą, rozstrzygając tylko zrzadka wątpliwości muzykantów lekkim uderzeniem w pulpit. Nie można „tłuc pałką z taką siłą, że rozstrzaskuje się ona na drzazgi i myśleć przy tem, że dyrygowanie polega na wściekłych uderzeniach, jak przy młóceniu owsa“ *****) lub „wa-

*) Prócz tego pod nazwą „głośnego“ dyrygowania rozumiano wówczas częste wykrzykniki dyrygenta, towarzyszące wykonaniu utworu. Zob. Zacconi, Pratica di musica 1596 I. str. 33.

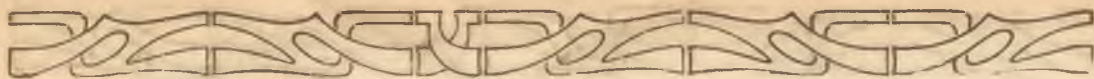
***) F. Salinas. De musica libri V, 4.

****) Vanneo. Recenatum de musica aurea. II, 8.

*****) G. Schünemann. Geschichte des Dirigierens. Str. 14.

*****) Speer. Grundrichtiger Unterricht d. musik. Kunst. 1887 R. XIV.

*****) Daniel Friderici. Musica figuralis 1649. R. VII. 17—18.



lic z taką siłą w pulpit, iż stojącemu zdawała słuchaczowi zaczyna się zdawać, że grzmi *).

Druga wada praktyki muzycznej owego czasu, wada, która dostarczyła obfitego materiału do drwin przeciwników batuty, była następstwem nieostrożnych słów popularnego w XVI stuleciu Vanneo: „Tactus est ictus seu percussio quaedam levis, quae a musicis manu vel pede vel quovis alio instrumento manu tento fieri solet**). Słowa te były gorliwie komentowane przez następców Vanneo'a i w rezultacie doprowadziły do przekonania, że batutę można z powodzeniem zastąpić każdym przedmiotem, który się nawinie pod rękę.

Właściwie mówiąc, surogaty batuty istniały na długo jeszcze przed ukazaniem się jej samej. Tak więc w niewielkich zespołach instrumentalnych rolę batuty odgrywał sam instrument: skrzypce albo lutnia, które dyrygował grający na nim muzyk. „Ceux qui conduisent maintenant les concerts marquent la mesure par le mouvement du manche des Lutho ou des Theorbes dont ils jouent afin de tenir le ton ferme qui règle les Chantres”—pisze o epoce tej Mersenne ***). Skrzypkowie często zastępowali batutę smyczkiem. Pewna ilustracja z owego czasu przytoczona w „Rivista Musicale“ przedstawia ten sposób dyrygowania.

Pod wpływem słów Vanneo'a ukazały się nowe surogaty pałeczki dyrygenckiej.

Niektórzy teoretycy XVII wieku zalecali zastąpienie pałeczki przez zwinięty w rulon papier nutowy; ten surogat pałeczki Speer nazywa „Charta“ i, wnioskując z wielu danych, ten sposób dyrygowania miał licznych zwolenników.

W niektórych ilustracjach z owego czasu ****) przedstawione są wielkie zespoły, na których czele stoją dyrygenci z „chartą“ w rękę, we wszystkich zaś niemal dziełach specjalnych aż do Jana Jakóba Rousseau *****) mówi się o niej, jako o ogólnie uznanem i szeroko rozpowszechnionem narzędziu dyrygenckim *****).

Według świadectw współczesnych czyniono niejednokrotnie próby, by zastąpić batutę chustką do nosa *****)), czasem znów chusteczkę — w celu zgoła niepojętym — przywiązywano do batuty *****)). Bardzo często głównie w tych wypadkach, gdy uciekano się do hałaśliwego dyrygowania, rolę batuty odgrywał klucz, którym dyrygent uderzał w pulpit *****)).

Powstało najzupełniejsze pomieszanie języków w praktyce muzycznej. Każdy zespół wokalny i instrumentalny postugiwał się specjalnymi sposobami dyrygowania.

*) D. Speer wsp. dz. ibid. Przymuszczać nie w owym właśnie czasie weszły w użycie w językach zach. europejsk. wyrażenia: battre la mesure, den Takt schlagen (Taktschläger).

***) Vanneo. Recenat. de mus. anrea.

****) Mersenne. Harmonie universelle II, 324. Por. Wasielewsky (Monatshft. f. Musikwissensch, 1878, № 1).

*****) Profe. Compendium musicae. Por. ilustracje na tytuł. karcie Michel. Tabulatura 1645.

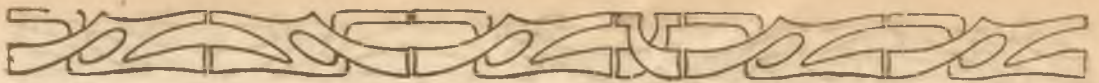
*****) J. J. Rousseau. Dictionnaire de musique, art. Battre le Mesure.

******) Chartą posilkowano się jeszcze w 19 w., np. Spohr, Weber (patrz niżej). Według E. Vogla jeszcze w 1827 r. w Anglii dyrygowano chartą w kościele św. Pawła, a w Rzymie (w kaplicy Sykstyńskiej i w kościele św. Piotra), po dziś dzień istnieje ten rodzaj batuty („Zur Geschichte d. Taktschlagens“, Peters—Jahrbuch 1895). Goethe pisał w 1786 z Włoch: „Es ware ein trefflicher Genuss wenn nicht der vermaledeite Kapellmeister den Takt mit einer Rolle Noten wider das Gitter und so unverschämt geklappt hätte, dess babe er mit Schuljungen zu thun, die er eben unterrichtete. Patrz E. Vogel.

******) Adriano Banchieri, Cartella musicale, 1614 str. 33.

******) D. Speer o. c. Roz. XIV.

******) Casp. Printz. W dziele „Satyrischer Komponist 1696 III, Roz. 19. str. 157; por. Riepel, „Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, 1752, str. 67.



Jakiego rodzaju były te sposoby opowiada Mathesson *). Johann Beer **), wyliczając w swych „Musikalische Discurse“ ostateczności, w jakie wpadła sztuka dyrygowania w końcu 18 w., ośmiesza je z wielkim humorem ***).

W tym okresie, podczas ożywionych sporów zwolenników i przeciwników batuty, wytworzyła się nowa forma sztuki dyrygowania, która miała na długo powstrzymać rozpowszechnienie batuty w orkiestrach europejskich. Była to epoka wielkich reform w dziedzinie muzyki. Misterne kunsztyki kontrapunkcyjne, które oparowały umysły mensuralistów, przestały zachwycać w okresie Odrodzenia zarówno szeroką publiczność, jak uczonych specjalistów. Castiglione w swym znanym „Cortigiano“ przyznawał się otwarcie, że woli śpiew z towarzyszeniem violi albo lutni, niż kontrapunkcyjną polifonię, i nawet surowy Zarlino zgadzał się z tem, że „con maggior diletatione si ode un solo cantare al suono dell'Organo, della Lira, del Leuto ó di un altro simile instrumento.“

Wyrazem tych idei stała się nowa literatura muzyczna w stylu homofonicznym, przeważnie niewielkie utwory na głos z towarzyszeniem instrumentu.

Styl homofoniczny pociągnął za sobą system generał basu, a wprowadzenie tego systemu do partytur orkiestrowych spowodowało decydujące zmiany w sztuce dyrygowania. W partyturach ówczesnych istniał zwyczaj zapisywania tylko skrajnych głosów, a harmoniczną treść akompanjamentu wyrażano za pomocą umówionych cyfr, które umieszczano nad głosem basu. Środkowe głosy nie były ściśle oznaczane; tylko melodyjne frazesy o charakterze solowym i riturnele były wypisywane w całości w partjach tych instrumentów, którym je powierzał kompozytor; stereotypowego akompanjamentu homofonicznego nie pisano wcale, i muzycy orkiestrowi, mając przed sobą głos basowy, zaopatrzone w umówione cyfry ****), improwizowali swe partje według prawideł teorii muzycznej *****) w granicach harmonji i rytmu zakreślonych.

(D. c. n.)



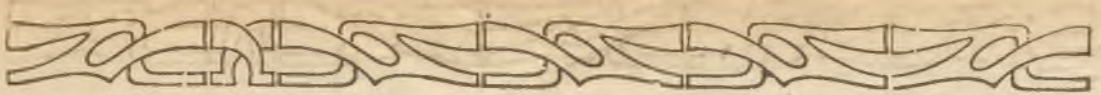
*) Mattheson (Vollkommener Kapellmeister 1739, III, Roz. XXVI, § 14) nazywa wspólny system dyrygowania „Gehämmer mit Stocken, Schlüsseln und Füßen“.

**) Johann Beerens Musicalische Discurse, 1719 str. 171.

***) Czasem zespoły wokalne obchodziły się bez dyrygenta. Chybiński przytacza cytata z „Historische Beschreibung der Edelen Sing u. Klingkunst“ (1690): „So oft / als Josquinus ein Stück componirt hatte / gab er dasselbe den Sängern / Solches zu versuchen. Indessen gieng er spaciieren und horte fleissig zu. Wenn ihm etwas nicht gefiele / gieng er zu ihnen / und sagte: Schweiget still ich will es ändern.“ Takie jednak wypadki należały do wyjątków. N. Vincentini pisał (1555) w dziele „L'antica musica ridotta alla moderna practica“: „Senza misura non si puo cantare le compositioni musicali“.

****) W tym mniej więcej okresie w muzyce wokalne, która zachowała resztki pewnych właściwości rytmicznych epoki à capella, ukazują się podział taktowy.

*****) Początkowo ukazują się oddzielne prawidła czytania basu cyfrowanego. W literaturze ówczesnej znajdujemy osobne wskazówki, dotyczące użycia podstawowych akordów, objaśnienia umówionych znaków generał basu, stosunku akompanjamentu do głównego głosu, sposobu wykonania generał basu na poszczególnych instrumentach i t. p. Ale stopniowo generał bas zaczyna przybierać postać obszernego, szczegółowego i często bardzo uczonego wykładu wszelkich zasad harmonji i prawidłowego prowadzenia głosów. P. Arrey v. Dommer. Handbuch der Musikgeschichte, neu herausgegeben von Arnold Schering, 1913.



M. J. PIOTROWSKI.

EWOLUCJA GAMY.

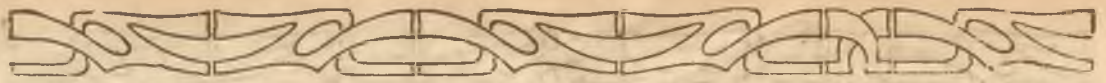
(Dokończenie).

Dotychczas rozpatrzyliśmy na płaszczyźnie gamy C bemolowe: F, B, Es, As, Des, oraz krzyżykową G; następna krzyżykowa gama D, wprowadzająca krzyżyk cis, jest w obrębie gamy C niemożliwa. Analizowaliśmy gamy minorowe c; przejdziemy teraz do gam minorowych a.

Gamy oC operują temi samymi, co i gama +C, podstawami funkcji; gamy oA jako punkt wyjścia, mają identyczne z gama +C tony. Równoległe funkcje w +C stają się trójdźwiękami zasadniczymi w oA i odwrotnie: trójdźwięki zasadnicze w +C stają się w oA paralelami. Na płaszczyźnie tonów, której podstawą jest dźwięk c, zastanowimy się nad gamami: 1) c d e f gis a h c i 2) c d e fis gis a h c. Obie gamy są pozbawione doskonałych trójdźwięków Tonicznego i Dominantowego. Subdominantę f-a-c spotykamy tylko w pierwszej z nich. Kadencja pierwszej brzmi: E, a, złamana E, F, — zaś drugiej: h, E i a. Pierwsza—to gama t. zw. harmoniczna, druga melodyjna oA. Na gruncie gamy C dur, operując symboliką Riemanna, kadencje powyższe napiszemy (D) Tp, (D) [Tp] S, Dominanta zmieniona (D) Tp. Akordy D i E w tonacji C dur można analizować jako Dominanty wstawione do Dominanty i Toniki paraleli, albo też jako Dominantę i Subdominantę — paralele przemienione na akordy majorowe. Pierwszy krzyżyk fis w tonacji +C niszczy podstawę Subdominanty, następny gis podstawę Dominanty, następne dis i ais, wprowadzone do gamy C dur, dają gamy coraz luźniej związane z jej djatoniką.

Przejdziemy teraz do trzeciej grupy gam, w których jednocześnie spotykamy alteracje krzyżykowe i bemolowe; z nich najbliższej C dur stoi gama z krzyżykiem fis i bemolem b. Gama ta brzmi c d e fis g a b c; oprócz niej zanotujemy tu gamy c d es fis g a h c; warjant tej ostatniej, w której h zamienimy na b; na koniec gamę c d e fis g as h c i też warjant c d es fis g as h c. Z powyżej wymienionych pięciu gam, tylko w pierwszej nie spotykamy ruchu $1\frac{1}{2}$ tonu. W drugiej, trzeciej i czwartej mamy jeden $1\frac{1}{2}$ ton, w ostatniej dwa. W pierwszej zauważymy następujące akordy doskonałe: c g e — to jest T., d fis a — to jest DD, g b d — t.j. oD. W drugiej Tonika staje się minorową, Dominanta majorową, w trzeciej obie te funkcje są minorowe, w czwartej znów obie majorowe; ginie w niej DD. Ostatnia opiera się na oT+D i, na wzór poprzedniej gamy, nie posiada DD.— Przejdziemy teraz do analizy specjalnej gam półtoratonowych. Półtoraton zasadniczo może się pojawić pomiędzy wszystkimi kolejnymi stopniami gamy. Wymienię tu najprostsze możliwości, wprowadzając kolejno następujące półtoratony: 1) c-dis, 2) des-e, 3) es-fis, 4) f-gis, 5) ges-a, 6) g-ais, 7) as-h. Gamy oparte na półtoratonach 3, 4 i 7 analizowaliśmy powyżej. Zbudujemy gamę na półtoratonie c-dis. Brzmi ona: c dis e f (ewentualnie fis) g a h c. Operuje ona funkcjami T, Dp (e g h) Tp (a c e) względnie też akordem h dis fis, to jest Dominantą akordu Dp, (w tym wypadku gama ta jest względnie równoznaczna gamie e moll har.) jeśli zaś fis zastąpione jest przez f, to zamiast (D) Dp mamy akord subdominantowy.

Na półtoratonie następnym (des-e) zbudujemy gamę c des e f g a h c, oraz jej warjanty, których zakończenia będą brzmieć: a b c, oraz as b c. Najlepiej brzmi z nich warjant ostatni; operuje on T., oS, oraz tegoż akordem zastępczym des f as, na koniec akordem b des f, który zanalizować możemy jako oSS, lub też jako paralełę akordu zastępczego des f as. Warjant ten jest równoznaczny z gamą f moll rozpoczętą od jej kwinty C. Gamę opartą na półtoratonie es-fis analizowałem uprzednio, dodam tu tylko, że jest ona równoznaczna z gamą g-moll harmoniczną (o ile ma oczywiście i alterację 7 stopnia). Gamy oparte na półtoratonach f-gis i as-h, to gamy równoznaczne z gamami a moll i c-moll. Pozostały nam gamy zbudowane na półtoratonach ges-a i g-ais. Dźwięk ges w gamie C zjawia się, jako poszczególny dźwięk prowadzący na f lub też, jako część składową akordów ges b des, es b ges. Gama oparta na $1\frac{1}{2}$ tonie ges-a będzie brzmieć: c d e f ges a h c, e a, oraz h bywają często-króć alterowane na es as b. Dźwięk Ges jest na okręgu kwintowym djametralnie



przeciwny dźwiękowi C, to też gama ta, opierając się na C i Ges, ma w sobie czyniki obu tych gam. Ze wszystkich kombinacji tonów gamy c-ges a c najlepiej brzmieć będzie pochod c des es f ges a b c, równoznaczny z gamą b-moll harmoniczną, rozpoczętą od jej sekundy.

Na półtoratonie g-ais najlepiej z szeregu możliwości brzmieć będzie gama c d e fis g ais h c. Podobnie, jak poprzednia, łączyła w sobie elementy gam C i Ges, obecna łączy elementy gam C i Fis. Elementy te trudniej jeszcze od poprzednich stapiają się w jedną całość, a to dlatego, że konflikt podstawy C z kwintą od Fis, to jest Cis, jest silnie zarysowany.

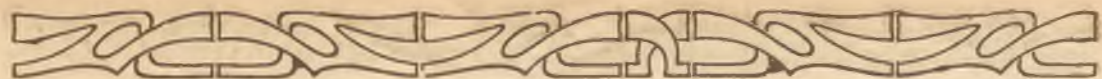
Oba te typy gam c—Ges a c oraz c—fis g ais c prowadzą nas do gam sześciotonowych, o których za chwilę będę mówił. Wymienione tu gamy półtoratonowe mogą rozbić na grupy: I) krzyżykowych (opartych na półtoratonach c-dis, f-gis, g-ais), II) bemolowych (opartych na półtoratonach des-e, ges-a, as-h), III) krzyżowo-bemolowych (opartych na półtoratonie es-fis).

Przechodzimy teraz do gam z dwoma $1\frac{1}{2}$ tonami. Wyszczególnię tu trzy najlepiej brzmiące. W tych gamach $1\frac{1}{2}$ ton jest bezpośrednio poprzedzony, przygotowany ruchem półtonu, oraz zakończony, rozwiązany też ruchem $\frac{1}{2}$ tonu. Najprawdopodobniej z nich zbudowana jest gama c des — e f, g as — h c. Analizowana być może jako gama i zstępna i wstępna. Posiada dwa tetrachordy c-f, g-c, połączone całym tonem (f — g). Każdy z tetrachordów ma budowę wewnętrzną $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ ton. Półtonom prowadzącym e na f, h na c w gamie wstępnej odpowiadają as na g i des na c w gamie zstępnej. Na I stopniu ma ona prawidłową Tonikę na II funkcję zastępczą Subdominanty (oS zmienioną), na III funkcję zastępczą Toniki i Dominanty (T zmienioną=Dp); na IV moll subdominantę. Gamę c d es — fis g as—h c rozłożyć możemy na dwie części: od c do g i od tegoż g do C.

Zaczyna się ona, powiedzmy, od swobodnego C, następnie idzie I tetrachord d—g, ostatni jego dźwięk G jest jednocześnie pierwszym II tetrachordu g—c. Gama ta operuje funkcjami oT D, oraz akordami zastępczym Dominanty h d fis (D zmienioną) i as c es zastępczym jednocześnie Toniki i Subdominanty (oT zmieniona=oSp). Gama ta dopuszcza kadencję złamaną z +D na oT zmienioną (z G na As). Gama ta ma dwa dźwięki prowadzące z fis na g (Dominantę) i z h na c (Tonikę). Nakoniec gama c-dis e, fis g-ais h c zaczyna się od drugiego dźwięku I tetrachordu h-e, następnie słyszymy II tetrachord fis-h. Operuje ona T Dp i akordami h dis fis i dis fis ais. Pierwszy—to tetrachord akordu e g h: (D) Dp, drugi na gruncie tonacji C trudny do zanalizowania, jest to akord zastępczy (zmieniony) poprzedniego. Pierwsza z wyżej wymienionych gam z dwoma półtonami ma elementy gam +C i of, druga posiada elementy gam oc i +G, ostatnia elementy gam +H oe.

Gamę 6-tonową możemy uważać za gamę 7-tonową, w której, dzięki systemowi temperowanemu, mogą zlać się dwie alteracje dźwięków, koło siebie leżących. Z szeregu gam całotonowych, możliwych do wyprowadzenia, zanotuję tu trzy: 1) c d e fis = ges as b c, 2) c d e fis gis = as b c, 3) c d e fis gis ais = b c; w nich trójdźwięków doskonałych nie spotykamy. Trójdźwięk toniczny w pierwszej jest oparty na zmniejszonej kwincie. Trójdźwięk dominantowy w pierwszej opiera się na dźwięku, ges mający jako dźwięk bemolowy raczej charakter subdominantowy, nakoniec na stopniu czwartym mamy w nich wszystkich dźwięk fis, które w C dur ma charakter wybitnie dominantowy. Gama c—ges—c opiera się na elementach gam C i Ges. Oprócz tych 3 gam sześcioczął-tonowych możemy wyprowadzić gamy 6-tonowe operujące ruchem $1\frac{1}{2}$ tonu np: c d e fis = ges as h c, c des e fis = ges as b c i t. d. i t. d.

Na zakończenie dodam, że przygotowując się do niniejszego studjum o gamie, przeanalizowałem ogółem gam 475. Operowałem następującymi dźwiękami alterowanymi: b, es, as, des, ges, fis, gis, dis, ais. Dzięki temu, że dźwięk C był dla mnie punktem wyjścia, gama zaś C podstawą—możliwość alteracji dźwięku tonu C nie wzięłam pod uwagę. Z ogólnej liczby 475 gam odrzuciłem przedewszystkiem 261 kombinacji gamy, jako mających jeden i ten sam ton alterowany jednocześnie dwukrotnie w dół i w górę. Stałem bowiem na stanowisku, że z pojęciem gamy nierozłączna jest konieczność: kolejność liter. Gamy sześciotonowe nie stanowią tu wyjątku.



Po odrzuceniu 261 gam, o czym mówiłem powyżej, pozostało gam 214 — i wśród nich olbrzymia większość operuje ruchem $1\frac{1}{2}$ tonu—gam, w których ruchu tego nie spostrzeżem, jest zaledwie 21. Te 21 gam rozłożyłem na następujące grupy: 1) zmierzających do tonacji krzyżykowych 3, 2) bemolowych 11, 3) bemolowo-krzyżykowych 3, 4) całotonowych 3, 5) gama C dur. *)

Fryderyk Nietzsche o „Carmen” Bizeta.

Znany jest powszechnie stosunek Nietzschego do Wagnera: jego początkowy entuzjazm i kult dla sztuki wagnerowskiej, czego wyrazem była książka p. t. „Richard Wagner in Bayreuth“, później stopniowe odwrócenie się od Wagnera, niechęć do jego idei, jego muzyki; niechęć ta wyładowała się w żywiołowy sposób w dwóch pismach: „Der Fall Wagner“ i „Nietzsche contra Wagner“. Nie tu miejsce na omawianie tego zwrotu, jaki dokonał się w stosunku Nietzschego do Wagnera, tem mniej na oświetlanie pobudek, które wpłynęły na takie ukształtowanie się rzeczy. Faktem jest, że Nietzsche uważał ten moment za wyzwolenie się z pod wpływu Wagnera, „za wyzdrowienie z tej słabości, jaką był dla niego Wagner“; przezwyłączenia tego dokonał w nim Bizet, a raczej jego „Carmen“.

Oto własne słowa Nietzschego, któremi zagaił on w r. 1888 swój list z Turynu, zatytułowany „Der Fall Wagner“.

I.

„Wczoraj słyszałem — czy uwierzy Pan? — poraz dwudziesty arcydzieło Bizeta. I znowu wytrwałem w kornym skupieniu i znowu nie wyszedłem z przedstawienia. To zwycięstwo nad moją niecierpliwością dziwi mnie samego. Jak takie dzieło człowieka udoskonała! człowiek staje się przytem sam „arcydziełem“. I naprawdę zdawało mi się, że za każdym razem, ilekroć słyszałem „Carmen“, staję się co-raz to więcej filozofem, lepszym filozofem od tego, za jakiego się uważałem; stawiałem się tak zamyślony, tak szczęśliwy, tak spokojny jak hindus, tak przykuty do miejsca... Siedzieć pięć godzin: to pierwszy etap świętości! — Czy wolno mi powiedzieć, że dźwięk orkiestry bizetowskiej jest jedynym dźwiękiem, który jeszcze znoszę? Każdy inny dźwięk, który teraz wszechwładnie panuje, wagnerowski, brutalny, sztuczny, a „niewinny“ zarazem i tem samem przemawiający równocześnie do trzech zmysłów duszy współczesnej — jak ujemnie na mnie działa ten wagnerowski dźwięk orkiestry! Nazywam go scirocco. Pot zmęczenia występuje mi na czoło. Moja pogoda minęła bezpowrotnie.

Natomiast ta muzyka wydaje mi się czemś doskonałym. Ona posuwa się lekko, giętko, wytwornie. Ona jest miła i urocza i nie poci się. „Wszystko, co dobre, jest lekkie, wszystko, co boskie, unosi się delikatnie, jak powiew — to jest pierwsze zdanie mojej estetyki. Ta muzyka jest zła, rafinowanie fatalistyczna; a przytem jest ona popularna — ona ma „raffinement“ całej rasy, a nie jednostki. Ona jest bogata, precyzyjna. Ona buduje, organizuje, doprowadza do wykończenia: przez to staje się przeciwieństwem polipa w muzyce t.j. „nieskończonej melodji“.

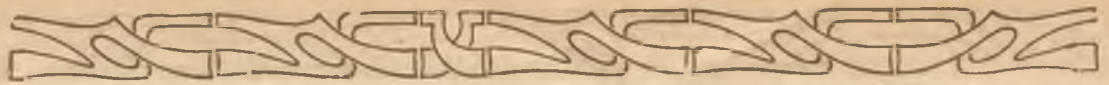
Czy słyszano kiedykolwiek bolesniejsze akcenty tragiczne na scenie? A w jaki sposób je kompozytor na scenie wydobywał! bez grymasów! bez fałszywego patosu! bez obfudy i kłamstwa wielkiego stylu! Wkońcu: ta muzyka traktuje słuchacza jako człowieka inteligentnego, wprost jako muzycznego i — tem samem jest ona

*) Ważniejsze omyłki drukarskie spostrzeżone w poprzednim odcinku niniejszego artykułu (p. „Przegląd“ z d. II V № 7 (149): Str. 3 wiersz 20 zamiast C-moll winno być e-moll

„ 4 w. 15 od dołu „ T, D, T, „ „ T, D, S

„ „ 13 „ „ opuszczono C „ „ C des es f it. d.

Praca niniejsza została wygłoszona po raz pierwszy w Polskiem Stowarzyszeniu Muzyków-Pedagogów.



także przeciwieństwem Wagnera, który, poza wszystkim innym, był w każdym razie najbardziej nieuprzejmym genjuszem świata (Wagner traktuje nas, jakbyśmy — —, on mówi jedną rzecz tak długo, aż popada się w rozpacz — i wkońcu wierzy mu się).

Powtarzam raz jeszcze: staję się lepszym człowiekiem, ilekroć do mnie mówi ten Bizet. A nawet lepszym muzykantem, lepszym słuchaczem. Czy wogóle można jeszcze lepiej słuchać? Zakopuję swoje uszy jeszcze pod tą muzykę, wsłuchuję się w jej przyczyny. Zdaje mi się, że przeżywam jej powstanie — drzę przed niebezpieczeństwem, towarzyszącem jakiemuś ryzykownemu miejscu, jestem zachwycony epizodami szczęśliwemi, wobec których Bizet nic nie zawinił. Rzecz dziwna! w rzeczywistości nie myślę o tem, czy raczej nie wiem, jak bardzo o tem myślę. Gdyż zupełnie inne myśli krzyżują mi się wśród tego po głowie... Czy zauważono, że muzyka wyzwala ducha? że dodaje skrzydeł myślom? że człowiek staje się tem bardziej filozofem, im bardziej jest muzykiem? Szare niebo abstrakcji przeszywają wówczas jakby błyskawice; światło staje się dość silne dla wszelkiego filigranu zjawisk; wielkie problemy stają się niemal namacalne; świat przedstawia się, jakby go się ogarniało wzrokiem z jakiejś góry. Oto określiłem patos filozoficzny. I niepostrzeżenie wpadają mi same do ręki odpowiedzi, mały deszcz i mądrości i rozwiązanych problemów... Gdzie jestem? Bizet daje mi pobudkę twórczą. Wszystko, co dobre, daje mi to samo. Nie mam żadnej innej wdzięczności, nie mam też żadnego innego powodu na to, czem jest dobro.

II.

Także i to dzieło wyzwala; nie tylko Wagner sam jest „zbawcą“. Z dziełem tem żegna się człowiek z mglistą północą, z całą mgłą wagnerowskiego ideału. Już sama akcja wyzwala nas z pod tego. Ma ona od Merimego logikę namiętności, najkrótszą linię, twardą konieczność; ma ona przedewszystkiem to, co jest cechą gorącej strefy, t. j. suchość powietrza, owa limpidzesa w powietrzu. Tu pod każdym względem zmieniony jest klimat. Tu przemawia inna zmysłowość, inna wrażliwość, inna wesołość. Ta muzyka jest pogodna; ale nie pogodą Francji lub Niemiec. Jej wesołość jest afrykańska; ma ona ponad sobą przeznaczenie, jej szczęście jest krótkie, nagle, bez pardonu. Zazdroszczą Bizetowi tego, że miał odwagę do tej wrażliwości, która w cywilizowanej muzyce europejskiej dotychczas jeszcze nie znalazła wyrazu — do południowej, bardziej brunatnej, bardziej spalonej wrażliwości... Jakże mile działają na nas żółte popołudnia jej szczęścia! Patrzmy przytem w dal: czy widzieliśmy morze kiedykolwiek bardziej wygładzone?—A jak kojąco mówi do nas taniec mauretański! Jak w jego wyzdanej melancholji nawet nasze własne nienasylenie uczy się być syte! — Wkońcu miłość, ta miłość, przetransportowana w przyrodę. Nie miłość jakiejś „wyższej dziewicy“! Żaden sentymentalizm Senty! Jeno miłość, jako fatum, jako fatalność, cyniczna, niewinna, okrutna — i właśnie w tem tkwi żywioł, przyroda! Miłość, która w swych środkach jest wojną, w swojej istocie zaś jest śmiertelną nienawiścią plci!—Nie znam wypadku, w którymby się tragiczny traf, stanowiący istotę miłości, wyraził tak jaskrawo i stał się tak straszną formułą, jak w ostatnim wykrzykniku Don Jose'go na samym końcu dzieła:

„C'est moi qui l'a tuée.

Ô ma Carmen, ma Carmen adorée!“

Takie pojęcie miłości (jedyne zresztą, które jest godne filozofa) jest rzadkie; ono wynosi dzieło sztuki ponad inne tysiączne dzieła.

Korespondencje.

Łódź, w marcu

Pod względem ruchu muzycznego Łódź stara się naśladować naszą stolicę, a ostatni okres sprawozdawczy utwierdza nas w przekonaniu, że czyni to z powodzeniem, niekiedy ją nawet dystansuje. Do takich wieczorów, któremi i Warszawa często szczyścić się nie może, należały bezwzględnie dwa: wystawienie IX symfonji Beethovena i kantaty Haydna „Cztery pory roku“. W obydwu wieczorach święcił tryumfy nieprzeciętny chór tow. „Hazomir“ kierowany stale umiejętną ręką dyr. Zylberca, chór, który jest wdrożony do wykonywania największych dzieł polifonicznych. Solowe partje



powierzono w „Dziewiętej“ paniom Mechównie i Leskiej oraz pp. Janowskiemu i Wierzbickiemu, w „Czterech porach roku“ zaś pani Stelli Birnbaumównie i pp. Rolicz-Sarnie i Benedyktowi Remy. Dyr. Szulc przypomniał nam symfonje: 1-szą Mahlera, VII-mą Beethovena i V-tą Czajkowskiego, zaś gość dyr. Zdzisław Birnbaum kierował IX-tą symfonią Beethovena, a dyr. Emil Młynarski złożył program, zawierający Concerto grosso D-moll Händla i „Patetyczną“ Czajkowskiego, dwa dzieła silnie z sobą kontrastujące, przeplecione operowemi arjami w interpretacji koloraturowej śpiewaczki p. Berty Crawford. Händel, Meyerbeer, Donizetti i Czajkowski — to coś przypominającego różnobarwne „kanapki“ na bufecie restauracyjnym.

Fortepian był tym razem bardzo często reprezentowany. Dwukrotnym występem p. Seweryn Eisenberger stwierdził, że jest wirtuozem pierwszorzędny i przedstawił się jako niepospolity tłumacz rozmaitych stylów, w szczególności zaś Brahmsa i Schumanna. Cenne walory pianistyczne wykazał na swoim recitalu p. Karol Szreter, skłaniający się bardziej ku modernistycznej literaturze i kroczący szybko ku wyżynom. Niesłabnącem powodzeniem cieszy się u nas każdy występ p. Janiny Familierówny, która wybrała sobie tym razem koncert Es-dur Liszta, traktując go z odpowiednim rozmachem. Wreszcie na jednym z popołudniowych podwieczorków wykazała p. Wanda Türkówna w koncercie C-moll S. Saënsa temperament i starannie uporządkowaną technikę, także bardzo korzystnie przedstawiła się interpretująca koncert A-moll Paderewskiego p. Irena Kolbińska. Śpiew miał wszystkiego dwie przedstawicielki: p. Comte-Wilgocką, która kreowała muzę beethovenowską, oraz p. Idę Ryderową, która w odtwarzanych arjach operowych ujawniła duże poczucie artyzmu, poparte dobrą szkołą. Z wiolinistów słyszeliśmy ponownie p. Henryka Czaplińskiego i młodocianego a wielce utalentowanego Stefana Frenkla; obydwaj cieszyli się dużym uznaniem u publiczności.

Nowoukonstytuowane T-stwo Miłośników Muzyki rozbiło swe namioty w górnej sali Grand-Hotelu, a zadaniem jego będą: wieczory kameralne, sonatowe, recitalowe, wieczory pieśni i odczyty z dziedziny historii muzyki i estetyki. Nowa instytucja, licząca już kilkaset członków, otwiera swe podwoje w d. 12 kwietnia. Sala towarzystwa odpowiada warunkom akustycznym i mieści 350 osób.

F. Halpern.

KRONIKA.

Konkurs. W celu uczczenia całodzielnego działyalności muzycznej i pałrjotycznej I. J. Paderewskiego Komitet Towarzystwa Muzycznego w Lublinie ogłasza Konkurs imienia I. J. Paderewskiego dla pianistów i pianetek narodowości polskiej nie starszych nad lat 30. Pragnący wziąć udział w konkursie winni: 1) Przed dniem 1 czerwca 1919 r. nadesłać listem poleconym pod adresem: Lublin, T-wo Muzyczne (Kapucyńska 7, II-gie piętro): a) oświadczenie własnoręcznie podpisane, że pragną stanąć do konkursu (imię, nazwisko, miejsce zamieszkania, dokładny adres), b) metrykę urodzenia (kopję), c) program, jaki mają zamiar grać. (Dane powyższe zachowane będą w ścisłej tajemnicy aż do otwarcia konkursu); 2) Stawić się w dniu 27 czerwca o godz. 12-iej w poł. w lokalu T-wa muz. w Lublinie, w celu wylosowania kolejnych numerów gry oraz wpłacić 30 koron wpisowego. 3) Zagrać przed Sądem Konkursowym: a) utwór

J. S. Bacha lub epoki Bachowi współczesnej (polifoniczny), b) sonatę L. v. Beethovena (całą), c) dwa utwory epoki romantycznej lub współczesnej: jeden większy o szerszej linii melodyjnej i większych trudnościach technicznych, drugi mniejszy, przyczem jeden z tych utworów winien być dziełem kompozytora polskiego. Sąd Konkursowy stanowić będą: Delegowany przez Ministerstwo Sztuki i Kultury Kierownik Wydziału muzyki prof. Felicjan Szopski, uproszeni przedstawiciele T-wa Muzycznego i Konserwatorjum w Warszawie, przedstawiciele Lwowa, Krakowa, Poznania oraz uproszeni inni wybitni muzycy polscy. Sąd Konkursowy przyzna trzy nagrody: I nagroda Ministerstwa Sztuki i Kultury 5000 koron, II nagr. miasta Lublina 3000 kor., III nagr. T-wa Muzycznego, w Lublinie 2000 kor. Laureaci obowiązani są wziąć udział w „Koncercie Laureatów“ 2 Lipca 1919 r., na którym wraz z dyplomami wręczone im będą nagrody. Otwarcie Konkursu w sobotę dnia 28 czerwca 1919 r.