

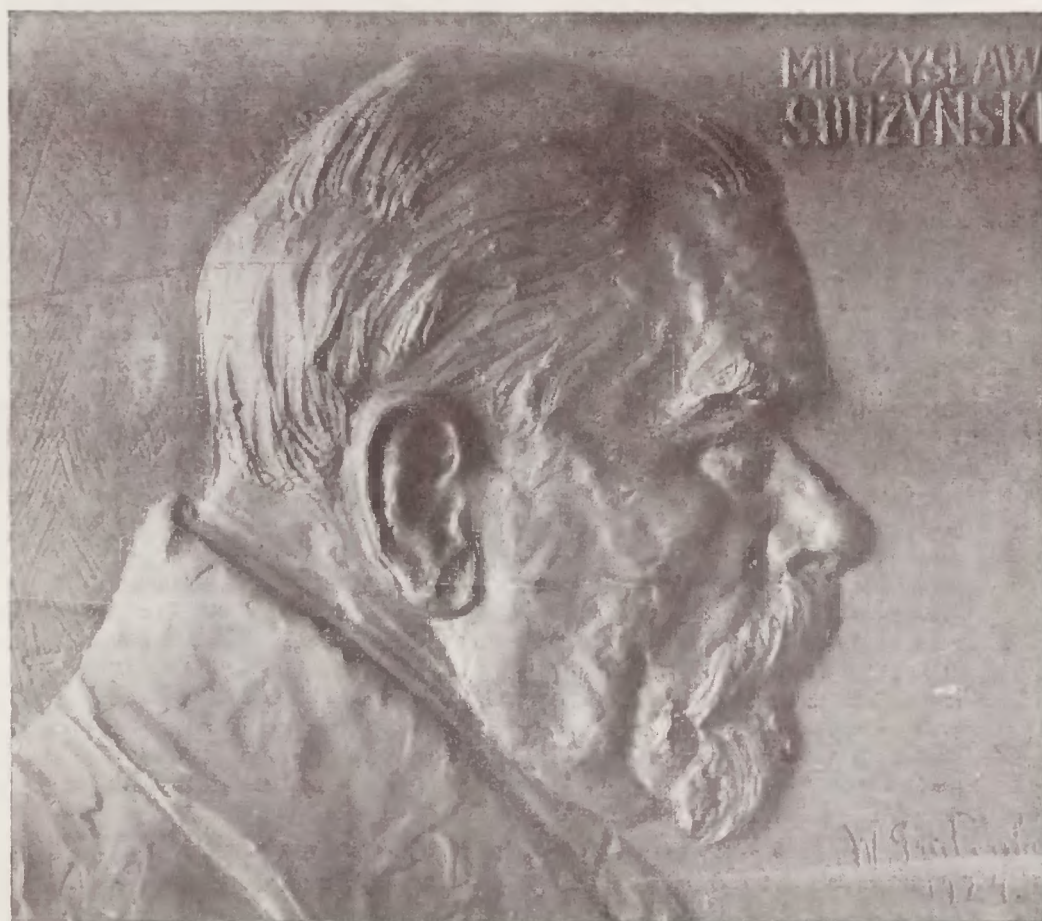
Nr. 7 Warszawa—Październik 1925 r. Rok I

WIADOMOŚCI MUZYCZNE



WARSAWA

WARECKA 15



Władysław Gruberski

K. Zarębski phot.

MIECZYSLAW SURZYŃSKI

T R E Ś Ć N r. 7:

<i>Prof. Dr. Adolf Chybiński:</i> Przyczynki do historii krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku (ciąg dalszy)	179
<i>Stanisław Małachowski-Lempicki:</i> Wolnomularstwo polskie a muzyka. Materjały	186
<i>Feliks Starczewski:</i> W sprawie repertuaru orkiestr wojskowych	193
<i>Ludomir Michał Rogowski:</i> Ilustracja muzyczna	194
<i>Franciszek Łukasiewicz:</i> Etiudy Szopena	196
<i>Antoni Grudziński:</i> Teoria ruchów w grze fortepianowej	199
<i>Kazimierz Zatorowski:</i> Nauka muzyki w szkole początkowej	201
<i>L. M. R.:</i> „Bolesław Śmiały”. Poemat symfoniczny Ludomira Różyckiego	204
<i>Zygmunt Pomian-Kaczyński:</i> Zjednoczenie polskich związków śpiewaczych	205
<i>Dr. Alicja Simonówna:</i> Muzycy polscy w Stanach Zjednoczonych	206
<i>Kronika</i>	207
<i>Dział organizacyjno-zawodowy: Jan Cichocki:</i> Walka o przywileje	210

Ilustracje: Władysław Gruberski: *Mieczysław Surzyński*; Pogrzeb wolnomularski z muzyką; *Ludomir Michał Rogowski*; Nuty do „Jak wam się podoba”: Tablice nutowe; Nuty ruchome; *Ludomir Różycki*; Nuty do „Bolesława Śmielego”; *Eli Kochański*; *Józef Ozimiński* w karykaturze; *Bolesław Domaniewski*; *Paweł Kochański*; Red. *B. J. Zalewski* z Chicago w Redakcji „Wiadomości Muzycznych”.



S O M M A I R E N r. 7:

<i>Prof. Dr. Adolphe Chybiński:</i> Histoire de la culture musicale à Cracovie au XVII et XVIII siècle (à suivre)	179
<i>Stanislas Małachowski-Lempicki:</i> La franc-maçonnerie polonaise et la musique. Matériaux	186
<i>Félix Starczewski:</i> Au sujet du répertoire des orchestres militaires	193
<i>Ludomir Michel Rogowski:</i> L'illustration musicale	194
<i>François Łukasiewicz:</i> Les Etudes de Chopin	196
<i>Antoine Grudziński:</i> La théorie des mouvements dans le jeu du piano	199
<i>Casimir Zatorowski:</i> L'enseignement de la musique à l'école primaire	201
<i>L. M. R.:</i> „Boleslas-le-Hardi”. Poème symphonique de Ludomir Różycki	204
<i>Sigismond Pomian-Kaczyński:</i> L'union des associations polonaises de chant	205
<i>Dr. Alice Simon:</i> Les musiciens polonais aux Etats-Unis.	206
<i>Chronique</i>	207
<i>Questions d'organisation professionnelle</i>	210

Illustrations: *Ladislas Gruberski: Mięcisław Surzyński*; Les funérailles franc-maçonniques (avec de la musique); *Ludomir Michel Rogowski*; Exemples de musique pour „Comment vous plaît-il?”; Tables de musique; Les notes mobiles; *Ludomir Różycki*; Exemples de musique de „Boleslas-di-Hardi”; *Eli Kochański: Joseph Ozimiński* en caricature; *Boleslas Domaniewski; Paul Kochański*, Le réd. *B. J. Zalewski* de Chicago dans la Rédaction des „Nouvelles Musicales”.

Le Nr. 5 — 6 contenait: *Prof. Dr. Adolphe Chybiński:* Histoire de la culture musicale à Cracovie au XVII et XVIII siècle (page 133); *Beate Dolezal:* Etudes préparatoires de musique de Msr. Antoine Arnolphe Woroniec (147); *Adam Wieniawski:* „Sigismond Auguste”. Opéra en 5 actes de Thadée Joteyko (148); *Dr. Hélène Dcrabalska:* Catherine Jaczynowska. Pour le cinquième anniversaire de sa mort (151); *Jean Koral:* En marge de la nouvelle musique. Réflexions et remarques (154); *Henri Cyłkow:* L'harmonium de Bosanquet (158); *Stéphane Cybulski:* „Iphigénie en Aulide”, tragédie de l'Euripide, comme chant et musique. Le projet de l'illustration musicale (160); *Boguslas Sidorowicz:* Le répertoire des orchestres militaires (163); *Dr. Alice Simon:* Quelques remarques actuelles (Avec la liste des compositions de Sigismond Stojowski) (165); *Julie Baranowska-Borowa:* Le talent polonais pour la musique et la „Fête du Chant” (167); *Jean Cichocki:* La musique aux cinémas (168); *W. R.:* Les observations sur le développement du chant collectif à l'étranger. A cause de la participation de la „Harfa” de Varsovie dans les tournois internationaux de chant en Hollande en 1923 et 1925 (168); *L. M.:* Les résultats artistiques des études au Conservatoire de Varsovie (170); *Thadée Majerski:* Correspondance de Léopol (173); *Chronique* (174); *Questions d'organisaition professionnelle:* Les débuts bénéficiers des orchestres militaires (176). *Illustrations.*

Odbito w liczbie 3.500 egz.

PRENUMERATA: kwartalna, za każde 3 numery „Wiadomości Muzycznych” wraz z przesyłką pocztową (opłaconą ryczałtem) wynosi w kraju 3 zł, zagranicą: kwartalnie 4 zł.
CENA EGZEMPLARZA POJEDYNCZEGO ZŁ 1,25, na kolejach i prowincji ZŁ 1,50, zagranicą — 6 fr.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 7

WARSZAWA — PAŹDZIERNIK 1925 R.

ROK I

PRZYCZYNKI DO HISTORJI KRAKOWSKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ W XVII i XVIII WIEKU

(C I A G D A L S Z Y)

2.

CZŁONKOWIE KAPELI KATEDRALNEJ.

Za czasów kapelmistrzostwa X. G. G. Gorczyckiego spotykamy w kapeli katedralnej krakowskiej (podobnie jak w Warszawie) Polaków, Włochów i Niemców. Ten napływ cudzoziemców w ciągu XVIII wieku nie ustaje bynajmniej. Znikają jedynie Włosi, a miejsce ich zajmują Czesi. Jak w pierwszej połowie XVII wieku na czele kapel w Krakowie i Warszawie stali Włosi (Orgas, Fr. Lilius, Pacelli i Scacchi), tak w drugiej połowie XVIII wieku przychodzą do głosu kierowniczego również cudzoziemcy (Kratzer, Gollumbek zwany Gołąbkim, Lang, Kamiński, Stefani, Żywny, Elsner i inni), ulegając assymilacji częściowej lub całkowitej, tak że ich kompozycje z racji ich działalności w Polsce należeć muszą do polskiej muzyki. Napływ Niemców i Czechów jest zrozumiałe nie tylko z tego powodu, że ułatwiały go i popierały zabory (austriacki i niemiecki), ale także ze względu na bujny rozkwit muzyki tych narodów, mogących wówczas rozporządzać kadrami muzyków na eksport, tak jak to miało miejsce z muzyką włoską już od XVI wieku począwszy. Byłoby błędne twierdzenie, że ówczesna Polska nie była w możności wykształcić większej ilości członków swych kapel. Kraków rozporządzał w XVII i XVIII wieku najlepszą bezsprzecznie szkołą muzyczną w Polsce, t. j. bursą muzyczną OO. Jezuitów w Krakowie, mającą swe filje w całej Polsce (n. p. w Przemyślu, Lwowie, Krośnie, Poznaniu,

Lublinie, zapewne i w Warszawie i w Wilnie) i wychowującą bardzo liczne rzesze nie tylko śpiewaków i instrumentalistów, lecz i kompozytorów. Wychowanków tych szkół jezuickich spotykamy w kapelach całej Polski, w kapelach klasztornych, katedralnych, kollegialnych, prywatnych. Bursami zarządzili jako rektorzy i nauczyciele nie tylko OO. Jezuitów pochodzenia polskiego, ale i obcego, i to prawie bez wyjątku niemieckiego i czeskiego. Jeśli — jak wyżej powiedzieliśmy — w gronie wikariuszy katedry krakowskiej jeszcze za czasów niepodległości znajdujemy obcokrajowców, to zapewne nie dziwi nas, że w kapeli katedralnej obok Polaków, wychowanków burs jezuickich i innych znajdujemy także muzyków-obcokrajowców, bez których nie zawsze kapela mogła się obejść, a których niekiedy kapituła wręcz uznawała za niezbędnych. Ogólny kult cudzoziemszczyzny, cechujący ówczesną Polskę dokonał reszty. Nie da się jednak zaprzeczyć że działalność tych cudzoziemców wywarła dodatni wpływ na polską kulturę muzyczną, działalność zaś Elsnera nie była jedynym wyjątkiem.

W spisie członków kapeli katedralnej krakowskiej, który obecnie podajemy, licząc się z ewentualnością wynalezienia ich kompozycji, na razie jeszcze nie znanych, nie jesteśmy w możności uwzględnić wszystkich członków kapeli z lat 1734 — 1794, ponieważ źródła archiwalne nie są kompletne. Daleko pełniej przedstawia się skład kapeli katedralnej z czasów Gorczyckiego (i to z ostatnich 10 lat jego działalności); osobna o Gor-

czyckim monografią przedstawi pełny obraz kapeli z przed roku 1734. Zawierać będzie ta monografia imiona i nazwiska tych również członków kapeli, którzy należeli do niej także po r. 1734, którzy jednakże pracowali głównie za czasów Gorczyckiego. W niniejszym spisie zachowany jest porządek alfabetyczny. Nie zawsze możemy oznaczyć, czy dany kapelista był śpiewakiem czy instrumentalistą. I pod tym względem źródła nie odznaczają się szczególną dokładnością. (Niektórych muzyków wawelskich spotykamy także w kapelach opactw w Tyńcu i Mogile, także w kapelach jezuickich w Krakowie i poza Krakowem. Zajmą się nimi zapewne monografie poświęcone kultowi muzyki w polskich klasztorach).

Chocholski „.....”, 1746.

Cienkiewicz Andrzej, p. rozdział I.

Daum Jakób, dyskantista, 1741—1742 lub dłużej.

Erich „.....”, wokalista, 1744—1747.

Flawiusz.... (prawdopodobnie Włoch), należał do kapeli już przed r. 1746, wzmiankowany jeszcze w r. 1772, („a multis annis inserviens”).

Franz „.....”, wokalista, 1746—1772.

Frejowicz „.....”, ok. 1746.

Gajowski „.....”, ok. r. 1747

Gołąbek Jakób. Według Sowińskiego był rodem z Czech i zwał się pierwotnie „Gollumbek”. Sprowadzić go miał kanonik Wacław Sierakowski „na dyrektora szkoły śpiewu”. Sowiński dodaje, że Gołąbek był kompozytorem. Dat nie podaje ten autor żadnych, prócz objaśnienia, że Gołąbek żył „pod panowaniem Stanisława Augusta”, że był kompozytorem wielu utworów (msze, kantaty, nieszpory i utwory symfoniczne), cenionych i wykonywanych w Krakowie i w Częstochowie. Wszystkie niemal wiadomości podane przez Sowińskiego są prawdziwe. Możemy do nich dodać kilka innych. Gołąbek jako członek kapeli był przez kapitułę kilkakrotnie wyróżniany „ob excellentiam artis” (w r. 1774 — 1777), a utwory jego należały do repertuaru kapeli („...compositionum musicalium proprio Marte in choro exhibitum et quotannis exhi-

bendarum”). Kapela darzyła go uznaniem, jako długoletniego członka kapeli, który poza zwyczajną pensją pobierał dodatkowo 200 fl. aż do końca swej służby muzycznej (od r. 1777). Gdy w r. 1788 rozchorował się, darowano mu 200 fl. Zmarł w r. 1789, jak dowodzi następująca notatka w RCM: „Ad mentem decreti Capituli sub tempus Generalis maiialis 1789 lati dla Gołąbków sierot pozostałych po zmarłym ojcu kapelaku 100 fl.”. Z innych notatek wynika, że śmierć jego nastąpiła w kwietniu r. 1789. Kilkanaście kompozycji Gołąbka znajduje się w bibliotece archiwum kapituły wawelskiej (msze i kantaty) oraz w bibliotece opactwa w Mogile (symfonia).

Gottfried „.....”, wokalista, 1743—1744.

Grocki „.....”, ok. 1746.

Jan „.....”, wokalista, 1744.

Kostecki „.....”, 1771—1791.

Kozłowski „.....”, 1746—1748 i dłużej.

Kratzer Franciszek Ksawery, według Sowińskiego urodził się w Austrii w r. 1740, zmarł w Krakowie w r. 1818. Posiadał piękny głos basowy i kształcił się w Wiedniu. Początkowo zajmował jakąś posadę w Bochni, później w Krakowie. Wiadomości inne, podane przez Sowińskiego, są błędne. Bynajmniej nie powołał go biskup Sołtyk na „dyrektora szkoły śpiewu” w Krakowie; nie był też Kratzer „regens horum (!)”, „to jest przełożonym nad wszystkimi chórami (!) w diecezyi krakowskiej”, ani nie miał „zwierzchności nad śpiewakami mszów Rorate”, t. j. rorantystami. Protestujemy tu tylko niektóre szczegóły, zachowując resztę do przedmowy wydania pamiętnika Kratzera. Kiedy Kratzer wstąpił do kapeli katedralnej, tego na podstawie źródeł w AAC i RCM nie możemy wiedzieć. W AAC wspomniany jest po raz pierwszy w r. 1768, ale Kratzer należał do kapeli conajmniej od kilku lat (być może iż data urodzin, podana przez Sowińskiego, jest mylna). W r. 1768 brakło wśród duchowieństwa katedral-

nego odpowiedniej siły do wyuczania chorału gregorjańskiego i do kierowania chórem wikarych-choralistów. Wikariusz Józefkiewicz zaniedbywał swe obowiązki jako „cantor chori”. Obowiązki jego kościelne zleciła kapituła Kratzerowi. „ex Collegio musicorum”, uznając go za „cantus choralis peritum”. Miały to być obowiązki tymczasowe. Ale Kratzer wypełniał je jeszcze w r. 1777 z zadowoleniem kapituły, która „habito respectu exactitudinis ipsius in officio eiusmodi decennio continuatis” ofiarowała mu 200 fl. gratyfikacji. Czy jednak „cantor chori” nie miał obowiązków uczyć chorału w seminarjum duchownem, nie jest mi wiadomem. Być może iż ten obowiązek ma na myśli Sowiński. Co do owej „szkoły śpiewu”, której dyrektorem miał być Kratzer, to oczywiście mowa być może tylko o obowiązkach, jakie Kratzer jako kapelmistrz katedralny spełniał ucząc chłopców-dyskantistów, za co (jak również na ich utrzymanie) pobierał od kapituły 1200 zł. rocznie. Niewątpliwie był Kratzer także prywatnym nauczycielem śpiewu. Prócz tego otrzymywał z kapituły 180 fl. rocznej pensji jako kapelmistrz i 200 fl. na mieszkanie. Błędna zatem jest informacja Sowińskiego co do owych 12.000 fl. rocznej pensji. Czy jako kapelmistrz katedralny miał także być dyrygentem rorantystów, wątpić można już z racji tej, że Kratzer nie był księdzem. Być może iż konfiskata dóbr i dziesięcin roranczkich doprowadziła do zniesienia kapeli roranczkiej, zmniejszającej się ustawicznie i wreszcie zniesionej, tak iż rorantystów zastąpił chór świecki, rekrutujący się może z kapelistów katedralnych; o tem jednak źródła nie mówią. Mogło się to stać w każdym razie w r. 1800 lub po nim. Jeszcze bowiem w r. 1799 ACM wspominają o „praepositus rorantistarum”, którym Kratzer być nie mógł, a był wtedy już od r. 1794 kapelmistrzem katedralnym.

Dalsze jego losy nie należą już do tej pracy.

- Królikowski „.....”, 1748.
- Krzakowski „.....”, bassetlista kapeli katedralnej, 1776—1793, w którym zm.
- Kwiatkowski Stanisław, wstąpił do kapeli przed r. 1786, pełnił służbę do r. 1816, zm. 1821.
- Lang(e) „.....”, prawdopodobnie wokalista, według Polińskiego był nauczycielem szkoły muzycznej założonej przez X. Sierakowskiego. Prawdopodobnie jednak był tylko nauczycielem chłopców dyskancistów, śpiewających w kapeli katedralnej, jak dowodzi notatka z r. 1787: „Panu Landze (!) za uczenie dyskancystów... i t. d.”. Ostatnia wzmianka o nim w RCM pochodzi z r. 1789. Lang(e) był kompozytorem.
- Lis(i)ński Karol, organista katedralny od lutego r. 1766 do września r. 1788, w którym (wrzesień) kapituła udziela 100 fl. zapomogi wdowie po nim.
- Marchowicz „.....”, waltornista 1746—1767.
- Pachowski „.....”, 1746.
- Roter „.....”, 1780.
- Rychter „.....”, 1746.
- Stępalski „.....”, waltornista 1747—1786.
- Studziniński „.....”, wokalista- substytut w r. 1792, może ojciec Wincentego St., skrzypka i kompozytora krakowskiego (zm. 1854).
- Świątkiewicz „.....”, wokalista, 1746 i dłużej.
- Schmiegiel (Smigiel, Szmiegiel, Schwiegel, Szwygiel) „.....”, 1779—1802, w którym zmarł.
- Tuczępski (Tuczemski) „.....”, ok. 1746, w r. 1774 zwany „starym kapelistą”. Ostatnia o nim wzmianka w RCM w październiku r. 1780.
- Wacław „.....”, wokalista 1743—1744.
- Wierzchowski Franciszek, wokalista (zrazu alt II) od r. 1726. W r. 1740 nazwany „starym kapelistą”. Ponieważ jego nazwisko wymienione jest jeszcze w r. 1766, przeto nie jest wykluczone, iż ostatnie wzmianki tego nazwiska nie do niego się odnoszą, lecz do jego syna.

Winklober „.....”, 1765.

Woyinarski Stanisław, od r. 1726 (lub przed nim) zrazu tenorzysta, później (od r. 1729) organista i klawicymbalista kapeli. W r. 1748 zwany jest „starym zamkowym organistą” („a multis annis elaboratus et viribus ad ostium suum destitutus, ...amplius laborare non valeat”), w r. 1749 ostatnia o nim wzmianka w RCM. Poprzednikiem jego był X. Jan Gorecki (od r. 1709) z otoczenia X. Gorczyckiego.

Zagórski „.....”, skrzypek 1746—1774.

Spisy kapelistów w księdze wydatków nie podaje zawsze rodzaju ich zajęć muzycznych w kapeli. Nie zawsze wiemy, kto z nich był wokalistą, kto instrumentalistą. Także skład kapeli katedralnej, liczącej w XVII wieku niekiedy 30 osób, nie jest nigdy podany dokładnie. Przypadkowo tylko możemy z luźnych list płacy z r. 1746 wnioskować, że w tym roku kapela składała się z 19 osób licząc w tym kapelmistrza i organistę oraz trzech dyskancistów. Koszta utrzymania kapeli wynosiły (bez płacy kapelmistrza i organisty) w miesiącu listopadzie r. 1746: 238 fl. Rocznie przenosiły 3.000 fl. ze względu na liczne wynagrodzenia dodatkowe.

Wspomniałem już dawniej, że dyskancystów otaczano w kapeli szczególną opieką, wiedząc że dobry dyskancista jest rzadkością. Poszukiwano ich i poza Krakowem. I tak n. p. notatka z r. 1745 wspomina o tem, że kapituła zapłaciła pogrzeb jakiemś organiście dlatego, iż zasłużył się przywiezieniem dyskancisty ze Śląska. Niekiedy wprowadzano chłopców-dyskancistów z jednej kapeli do drugiej, wskutek czego wynikały procesy. Wypadki takie znam z archiwaljów innych klasztorów polskich. Znajdujemy analogiczną wzmiankę w księdze wydatków muzycznych kapeli katedralnej. W r. 1758 w marcu zapłacono „kursorowi jeżdżącemu z pozwani do JW Pana kasztelana Konańskiego i do starosty Gostyńskiego respektem dyszkanta... 16 fl. 15 gr.”, zaś „Pani Wieczorkiewiczowej matce dyszkanta, idącej do JW Pana Starosty viales... 8 fl.”. Utrzymanie miesięczne jednego dyszkanta kosztowało kapitułę około 20 fl. w czem było opłacone również kształcenie muzyczne pod kierunkiem kantora wzgl. kapelmistrza. Pomoc chłopców była niezbędna zwłaszcza przy wykonaniu t. zw. „missae cantu

gregoriano figurati decantatae”. O ile kapela roranccka mogła wykonywać tylko utwory „à voci pari” (alt wzgl. wysoki tenor, tenor, baryton, bas i podwojenia niektórych głosów, zwłaszcza tenorów lub basów), o tyle kapela katedralna, rozporządzając sopranami, nie była w wyborze utworów zbyt skrepowaną.

Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że kapeli pomagał niekiedy chór szkoły katedralnej, występującej niekiedy samodzielnie (a więc faktycznie jako czwarta kapela wawelska). Te występy chóru szkoły katedralnej były uświęcone zwyczajem, sięgającym do wieków średnich. Scholarowie otrzymywali za swą pracę osobne wynagrodzenie. Występy tego chóru odbywały się w pewne święta i to podczas „matutiny”, „in maius augmentum et decus cultus divini”, „pro maiore decore istius Cathedrae”. Niekiedy szkoła zaniedbywała się w tych obowiązkach. W r. 1741 kapituła postanowiła przywrócić śpiew chóru szkolnego i określiła święta, w które ma chór szkolny śpiewać. Mianowicie: „supradicta schola gravi et lento cantu sequentia decantet matutina, videlicet: pro matutino Nativitatis Domini cantabit schola matutinum post completorium festi SS. Innocentium sequentis diei, pro tribus matutinis tenebrosis Majoris Hebdomadae cantabit Dominica Palmarum feria secunda et tertia eiusdem Hebdomadae, pro Dominica Resurrectionis feria tertia matutinum sequentis diei, item pro matutinis de festo SS. Trinitatis, Corporis Christi, S. Joannis Baptistae, Dedicationis Ecclesiae Cath. SS. Petri et Pauli Apostolorum, Visitationis B. Mariae Virginis matutina sequentis diei cantare tenebitur excepto matutino in die Commendationis fidelium defunctorum, quod more antiquo schola media nocte cantabit”. — Chór ten może nie zawsze stał na wysokości zadania, tak że udział jego w nabożeństwach nie koniecznie wydawał się kapitule pożądanym. Prawdopodobnie bierność jego była nawet kapitule pożądana, ponieważ oszczędzała wydatków. Ale scholarowie zgłosili się w r. 1755 i przedłożyli kapitule „supplicem libellum”, przypominając prastare zwyczaje i — wynagrodzenia za udział w nabożeństwach. Kapituła zgodziła się na żądania szkoły, ale X. kantor oświadczył „quod difficile et vix possibile sit imperitis et tyronibus in cantu per se divina officia peragere ac conformi et consona vocum harmonia eadem decantare”. Przydzielono im z grona wikariuszy dwóch chora-

listów pod warunkiem, że i ci będą w wynagrodzeniach partycypowali. Chorału uczył scholarów „cantor chori”, t. j. wikariusz („vice-cantor”. W braku tegoż uczył chłopców chorał śpiewać od r. 1768 Fr. Ks. Kratzer, jako „cantor chori”. Prawdopodobnie obowiązki te spełniał Kratzer do końca życia. Z późniejszej notatki dowiadujemy się że obok scholarów ze szkoły katedralnej brali udział w śpiewie podczas nabożeństw także studenci uniwersytetu jako „adstanti” w braku innych sił. Notatka z r. 1778 brzmi: „De pensione fl. 29 gr. 14 sex officialistis adstantibus in schola arcensi habitantibus et studiis in universitate crac. operam dantibus pro cantu in hac ecclesia Cathedrali vesperarum et aliorum assignata et quovis mense solvi solita, cum dicti adstantes pro nunc eo numero non reperiantur, utrum his residuis existentibus integra solvi debeat, aut solum unumquemque concernens?! resolvendo quaesitum eiusmodi Rmi Dni partem concernentem solvendam censuerunt. Et praeterea pensionem cantori chori tunc solum modo cum actualiter cantum doceat et non alias solvendam concluserunt, simulque ut studentes cantui actualiter studia tractent in universitate crac. et sint professione studentes et non alii iniunxerunt”. Dalszych notatek w tej materji brak. W każdym razie chór scholarów był tylko dopełnieniem innych trzech kapel wawelskich, z których „angeliści” najslabiej funkcjonowali. Już bowiem rorantysi nie zawsze mogli zdobyć się na posiadanie w swem gronie (11 osób) kapłanów, obdarzonych należyty m głosem i muzycznie choćby średnio wykształconych. Dlatego kapela katedralna spełniała najważniejsze funkcje muzyczne. Że niekiedy gościła i obcych śpiewaków, występujących z racji jakiejś większej uroczystości, dowodzi notatka z r. 1741: „(8 Mai) Religioso Michaëli Paulino Częstochoviae pro cantu cum capella in festo S. Stanislai... 72 fl.”.

W monografji o Grzegorzcu Gerwazym Górczyckim będę miał sposobność wymienić wszystkie rodzaje mszy i nieszporów, podczas których występowała w komplecie kapela katedralna. Tu ograniczam się do zaznaczenia, iż obowiązywały ją występy we wszystkie niedziele i święta, w które wykonywała utwory podczas mszy wotywnych i uroczystych, oraz nieszpory, niekiedy pierwsze i drugie. Prócz tego istniały „obligationes extraordinariae”. Dotyczyły one kapeli podczas pobytu króla w Krakowie, słuchającego mszy w katedrze.

Wówczas kapela miała wystąpić podczas mszy wczesnej w zastępstwie rorantystów. (Nadto miała kapela śpiewać co tydzień podczas mszy za fundatorów kapeli, którzy — bądź duchowni bądź świeccy — poczynili zapisy na kapelę katedralną). Za te występy pobierała kapela zazwyczaj osobne wynagrodzenia. I tak n. p. w r. 1787 podczas pobytu Stanisława Augusta miała kapela sposobność wystąpić w procesji „na Skałkę z Najjaśniejszym Stanisławem Augustem Królem Polskim w asystencji całego Duchowieństwa, Senatorów, Obywatelów Woiewodztwa krak. i innych Woiewodztw, także całego miasta Krakowa z Przedmieściami”, za co kapela otrzymała 115 fl. Wtedy też udzielono „kapeli dętej na instrumentach... 126 fl.”.

Kapituła niewątpliwie była dumną ze swjej kapeli i nie szczędziła wydatków na nią. Bywały wprawdzie lata, gdy dochody z powodu powodzi i nieurodzajów zmuszały ją do redukcji pensyj muzyków-kapelistów. I tak n. p. w r. 1770 zmuszona była obniżyć płacę wszystkim prócz kantora, organisty i 2 chłopców-dyskancistów. Ale niebawem stosunki uległy poprawie, co więcej — znajdujemy dowody, że kapituła kult muzyki w katedrze powiększała. Gdy rozporządzeniem Rzymu zmniejszyła się w Polsce dawna ilość świąt uroczystych, wprowadziła kapituła („diminutionem huismodi celebritatis compensare volentes”) uroczyste drugie nieszpory, „celebrandae cum capella musicorum”. Dodatkowe wynagrodzenia za „obligationes extraordinariae” nie zawsze widocznie zadawalniały kapelistów, skoro zaczęli prałatów i kanoników nachodzić z ...serenadami, w oczekiwaniu powiększenia swych dochodów. Aby się pozbyć „importunów”, postanowiła kapituła w r. 1787 dopłacać rocznie „osobno” 2 zł. wokalistom, 3 zł instrumentalistom. To szukanie zarobków ze stratą dla produkcji katedralnych, zresztą zdarzające się w kapeli katedralnej już w XVII wieku, dało powód do nagany ze strony kapituły. W r. 1785, gdy X. Bittner (nie zanadto sprężysty w spełnianiu obowiązków z powodu słabego zdrowia) był kapelmistrzem katedralnym, kapituła (może uświadomiona przez swego notariusza X. Podgórskiego, następcę X. Bittnera, p. wyżej) zauważyła „saepe saepius patentes negligentias musicorum in obediendis suis obligationibus”, nakazała kapelmistrzowi przedstawiać niedbałych kapelistów do ukarania grzywną. X. Bittner zaś otrzymał admonicję w postaci nakazu, według którego miał natychmiast

sporządzić spis wszystkich instrumentów muzycznych, a niebawem wszystkich partytur. Nie jeden to dowód troski kapituły o „ornament muzyczny” w katedrze. W latach osmdziesiątych dawał się odczuwać brak sił, któreby mogły być na stałe przyjęte do kapeli; brakło także muzycznych księży wśród rorantystów i angielistów. Wobec tego kapituła postanowiła, co następuje: „Do śpiewania wotywu figuralnych, jako rorancyj, angielik, de Passione i innych podobnych mają być przybic-rani wokaliści obcy, aby wielością głosów znaczniejszą śpiewane były”. „Sumy wszystkie ferjalne także tak śpiewane być powinny: to jest dwóch XX. wikarjuszów, czterech kleryków ex seminario i cała szkoła z organem wielkim w tym sposobie, jak się śpiewać zwykły matury”. „Toż się ma rozumieć o primie w święta, ażeby je nie sama szkoła śpiewała, ale dwóch XX. wikarjuszów, klerycy przydani i szkoła”.

3.

INSTRUMENTY I MUZYKALJA.

Niestety nie posiadamy inwentarzy instrumentów i muzykaljów kapeli katedralnej z tych lat działalności kapeli, które nas w tej pracy zajmują, t. j. z okresu sześćdziesięcioletniego: 1734—1794. Brak ten musimy zastąpić wyborem bardziej interesujących pozycyj z księgi rachunkowej (RCM) i spisem tych kompozytorów, których dzieła pozostały po kapeli katedralnej w bibliotece archiwum kapitulnego krakowskiego na Wawelu. Dla historii muzyki i słownictwa muzycznego, w Polsce posiadają te wykazy rachunkowe i bibliograficzne zrozumiałe znaczenie, które uwydatni się jeszcze bardziej w specjalnych monografiach.

A. Wydatki na instrumenty.

Rok:	fl. gr.
1736: Za kromliki do trąb	3.24
1739: (Novembris). Zadatku na instrumenta muzyczne do Lipska	36.—
Organmistrzowi od naprawy miecha u pozytywu na małym chorku	10.—
Na strony do kwart Violi	4.—
1740: Na strony do Violoncello	4.—
Za parę trąb	50.—
Za dwa wielkie szteki do trąb	20.—
Za mniejszych szteków cztery	16.—
Za 8 sztuk nadstawek do trąb	8.—
Za parę waldthornów	100.—
Za 6 szteków do nich	24.—
Za 8 sztuk mniejszych nadstawek	8.—
Od reparacji pozytywu większego	50.—

1745: Za walterny (!) parę in manus X. Capellae Magistra	24.—
1746: Na strony do kontrabasu chórowego	4.—
1760: Od reparacji klawicybaltu i altówki	—.—
Za waltornie nowe	24.—
1773: (21 Octobris). Organmistrzowi od naprawy pozytywu	250.—
(27 Decembris). Od sporządzenia waltorni	54.—
Od naprawy Quart Violi i na strony do tejże	60.—
1784: Od sporządzenia baselli chórowej	86.—
1786: Za nowe waltornie z pudłem Stępałskiemu zapłacono	162.—
1787: Za stronę kwintę na kwardyolę (!)	5.—
Za stronę na altówkę i kolki	1.12
Za kwintę na kwardywiolę (!)	6.—
Za nową altówkę	54.—
1788: (Januarii). In manus J. X. Podgórskiego za nową basetlą	270.—
(Decembris). In manus J. X. Podgórskiego kapelli magistra za waltorni parę	63.—
Za smyczek do baselli	8.—
1789: Za kwintę	5.—
Za parę kromlików i nadstawki	8.—
Za dwa kruczki dla trębaczy	1.—
Od reparacji Gwardwioli (!) i za nowy smyczek	60.—
Za trąby z wszelkim porządkiem	65.—
In manus JMCi X. Podgórskiego na zapłacenie klarynetów dwóch	270.—
Za drugą parę waltorni	108.—
1790: Od reparacji klarynetu i trąb	16.—
1792: Za cug stron na kwart-wiolę	36.—
(1 Junii). JMCi X. Podgórskiemu kapellmagistrowi za sprowadzenie instrumentów muzycznych z W a r s z a w y, to jest klarynetów na różne tony	414.—
(Septembris). Od transportu klarynetów	11.15
1793: Za sekondę i kwintę na basetlą	4.15
Za fagot	31.—
Za Forte piano dla dyskantystów	162.—
Za sceptrum dla kapelli magistra	3.—
1794: Od reparacji kwartwioli	17.—
(W kapeli katedralnej krakowskiej posługiwano się kwartwiolą jeszcze w r. 1846, nazywając ją „gwardyolą”!).	

B. Wydatki na muzykalja.

Rok:	fl. gr.
1762: (Martii) Rndto Patri Carmelitae ex Arenis za msze pisane cum suis requisitis służące do chóru	108.—
1777: (21 Octobris). In manus JMCi Xa. Byttnera na zapłacenie od przekopiowania not na chór potrzebnych	52.21
1778: (7 Decembris), PP: Franciskanis za papiery muzyczne arkuszy 180, każdy à gr. 15 per manus JMCi Xa Byttnera kapeli magistra	90.—
1783: (31 Mai) Na papiery muzyczne do R z y m u Od przepisania papierów, które JO. Xżę Szembek z W a r s z a w y przywiózł	219.— 3.24

1784: <i>Od przepisania symfonij które JO Xżę Szembek przywoził z Warszawy . . .</i>	5.—
1785: <i>Missarum et vesperarum od pana Langi (!) kupionych, każda sztuka à fl. 16</i>	256.—
<i>Od przepisywania tychże papierów arkuszy nro. 125</i>	41.20
1787: <i>Za ary y (!) nowych 6</i>	18.—
1789: <i>Od pisania papierów, za gotową mszą i symfonje</i>	56.25
1790: <i>Od przepisania nieszpórów włoskich</i>	13.29
<i>Od przepisania ary i nowej</i>	2.06
<i>Od przepisywania mszy nowej</i>	16.02
1793: <i>Za cztery arye kompozycji P. Paesellego (!)</i>	18.—
<i>Od pisania sonat na Boże Ciało</i>	—.—
<i>Za dwie msze Haydana (!) i Drejera z Wrocławia</i>	21.29

Podaję tu tylko najważniejsze pozycje z RCM. Ponadto należy jeszcze wskazać na to, że o darowiznach na rzecz kapeli wspominają także AAC. W niektórych wypadkach nie było to darowizny w dosłownym znaczeniu. I tak w r. 1764 złożył kanonik Józef Grodzicki, kapituła partytury 2 mszy uroczystych i nieszpórów oraz requiem, przywiezione przez niego z Rzymu, gdzie przebywał dwa lata. Członek kapeli katedralnej, Jan Gołąbek, przedłożył kapitułce dwukrotnie partycje swych kompozycji w r. 1777, za co otrzymał od kapituły odpowiednie gratyfikacje.

Biblioteka archiwum kapituły katedralnej na Wawelu posiada bardzo obfity i dość cenny zbiór druków i rękopisów muzycznych, które tylko częściowo należą do spadku po kapeli roranckiej. Zbiór ten jest prawie w całości skatalogowany, tak, iż niebawem będzie można przystąpić do wydania drukowanego katalogu. W spisie obecnym ograniczam się do podania nazwisk kompozytorów obcych, których dzieła są reprezentowane w zbiorze wawelskim, a które pochodzą z XVIII wieku. Osobno bowiem zajmę się krakowskimi kompozytorami z tego okresu, po których pozostało stosunkowo niewiele dzieł, jak wogóle po kompozytorach polskich XVIII wieku, w którym nie ukazało się w druku prawie żadne dzieło rdzennie polskiego kompozytora, w każdym razie żadne dzieło wybitniejszej wartości.

Spis dzieł obcych dzieł według rodzajów, przyjmując zasadniczy podział na muzykę wokalną (wokarno-instrumentalną) i instrumentalną.

A. Utwory wokalne i wokarno-instrumentalne.

1. Msze: Albrechtsberger, Bixi, Bühler, Beethoven, Bencini, Benda, Cherubini, Drobisch, Diabelli, Dittersdorff, Ett, Führer, Haesser, Haslinger, Hummel, Haydn Józef, Laube, Mozart, Maschek, Myslivecek, Nawratil, Neukomm, Orlandi, Pokorny, Puschmann, Roeder, Raschek, Schiedermayer, Wanhall, Zoos.

2. Motety, litanje, hymny, arje i części mszy, oraz kantaty: Aiblinger, Anfossi, Borghi, Bixi, Bencini, Boroni, Bianchi, Benda, Casali J. B., Costanzi, Czerny, Cherubini, Caselli, Cimarosa, Diabelli, Drobisch, Drechsler, Dittersdorff, Eybler, Gänsbacher, Galuppi, Gassmann, Geiger, Hahn, Hoffmeister, Hoffmann L., Jommelli, Kozeluch, Kraus, Krommer, Maschek, Müller, Mozart, Majer, Mareschali, Moller, Naymann, Naumann J. A., Nawratil, Nardini, Ohnewald, Orlandi, Pitoni, Pohl, Paisiello, Perez, Pescetti, Pausch, Puschmann, Piccini, Reisinger, Raymond, Rieder, Scherer, Schmidt A., Sacchini, Stadler, Schiedermayr, Seyfried, Schenker, Schuster, Simoni, Schubert, Salieri, Tritto, Traetta, Vinar, Wagenseil, Wanhall, Wolf Fr. (Szereg aryj i kantat, zwłaszcza świeckich, pochodzi ze zbioru kanonika Wacława Sierakowskiego, który przy końcu XVIII wieku wywierał pewne wpływy na krakowskie życie muzyczne).

B. Utwory instrumentalne.

1. Kameralne: M. Haydn, J. Haydn, Hoffmeister, Giardini, Kreith, Pichl, Pirlinger, Pleyel, J. F. Reichardt, Scherer, Sterkel, Vogel, Wagenseil, Wolff.
2. Symfoniae: Adami, Angelo, Haydn J., Hofstetter, Pleyel, Pichl, Rossetti, Schubert, Wanzura.

Wszystkie niemal utwory kameralne i symfonie pochodzą ze zbiorów X. Sierakowskiego, owego amatora i autora prac o muzyce, wymagających pewnej pobłażliwości. W spisie powyższym uwzględniłem także te muzykalja, które kapela nabyła już po r. 1800, zwłaszcza za kantoratu Kazimierza Kratzera, syna Franciszka Ksawerego. Tu należą przedewszystkiem utwory religijne Pleyela, Mozarta, Haydna, Wanhalla,

Beethovena, Diabellego („Diabolego“!!), Schiedermayera, Cherubiniego. Że kapela katedralna nabywała dla celów wykonawczych także symfonje, o tem dowiedzieliśmy się już z zestawień niektórych rubryk rachunkowych. Jeszcze w r. 1798 i 1829, księga wydatków muzycznych mieści następujące pozycje: „Za cztery symfonje, mszą i nieszpory nowe . . . 66 fl. 18 gr.“, „Za odpisanie symfonii i offertorium . . . 24 fl.“. Zapewne X. Sierakowski, jako prefekt kapeli z ramienia kapituły, „ex dispositione“ którego czyniono zakupy, pokrywał swem nazwiskiem wydatki na dzieła, których wykonanie nie mogło odbywać się w katedrze...

Ruina Wawelu, dokonująca się w rzeczywistości już od czasu opuszczenia Krakowa przez dwór królewski, a dokonywana w coraz szybszem

tempie przez zaboreczy akt, nie pozostawiła w nie naruszonym stanie archiwum kapitulnego. Wiele cennych źródeł historycznych bądź archiwalnych, bądź zabytkowych (artystycznych) uległo zniszczeniu. To, co obecnie posiadamy, jest zaledwie cząstką wspaniałej niegdyś całości. Dlatego też nie jesteśmy już w możności odtworzyć obraz naszej przeszłości muzycznej w taki sposób, na jaki zasługiwałyby. Niemniej jednak na podstawie zapisek archiwalnych możemy już dziś stwierdzić, że przeszłość ta była o wiele piękniejsza i o wiele bujniejsza, niżby sądzić można na podstawie niewielu uratowanych od zaguby utworów dawnych polskich kompozytorów. Naukowa zaś metoda historii muzyki nigdy nie lekceważyła żadnych źródeł historycznych.

D. c. n.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

WOLNOMULARSTWO POLSKIE A MUZYKA

M A T E R J A Ł Y



ednym z ciekawszych przejawów życia umysłowego w Polsce w drugiej połowie 18-go i w pierwszej ćwierci 19-go wieku było przybyłe do nas z Europy zachodniej Wolnomularstwo.

J. G. Findel (Geist und Form der Freimaurerei. Leipzig 1905) nazywa wolnomularstwo: „związkiem federacyjnym wolnych, uczciwych ludzi, którzy usunąwszy na bok wszelkie dogmata, na rozumie jedynie i na religii, na jaką się wszyscy ludzie zgadzają, oparci, pracują nad wewnętrznem udoskonaleniem i uszczęśliwieniem jednostki i ludzkości całej. Związek to światowo-obywatelski w wyższych, czysto ludzkich celach podjęty: moralna wolność od występków, namiętności i przesądów, koniecznym jego warunkiem“.

W Wielkim Wschodzie Narodowym Polskim, t. j. w zarządzie najwyższym wolnomularstwa polskiego, znajdowali się urzędnicy obierani na rok przez deputowanych od wszystkich łóż polskich, jako to: Wielcy — Mistrz, Namiestnik, I Dozorca, II Dozorca, Mówca, Sekretarz, Podskarbi i t. d., po nich zaś następowali urzędnicy przez Wielkiego Mistrza mianowani: Mówca w języku polskim, Mówca w języku francuskim, Mówca w języku niemieckim, Mistrz Obrzędów, Gościnnik i t. d. W tej drugiej kategorii urzędników jest i *Dyrektor Harmonji*.

Urząd ten w r. 1819 piastował kompozytor Karol Kurpiński, w r. 1820 był nie obsadzony, a w r. 1821 — artysta Teatru Narodowego Ludwik Dmuszewski.

Urząd Dyrektora Harmonji spotykamy i w niektórych łóżach podległych Wielkiemu Wschodowi: W □ Prowincjonalnej Litewskiej Doskonała Jedność na ws.: Wilna Dyrektorem Harmonji w r. 1820 był artysta-muzyk Antoni Sokulski; w łóżach symbolicznych: w □ Astrea na ws.: Warszawy w r. 1819 profesor Konserwatorium Warszawskiego Józef Bielawski; w □ Świątynia Minerwy na ws.: Warszawy w r. 1821 artysta muzyczny Andrzej Sobieski; w □ Gorliwy Litwin na ws.: Wilna w tym że roku wspomniany Sokulski, a pomocnikiem Dyrektora Harmonji artysta dramatyczny Franciszek Anczyc.

W obrazach, t. j. spisach członków łóż, przy oznaczeniu godności zakonnej spotykamy godność *Brata Harmonji*. I tak w □ Szczęśliwe Oswobodzenie na ws.: Nieświeża w r. 1820 Braćmi Harmonji byli członkowie czynni łoży artyści-muzycy Piotr Korbut, Józef Łoziński, Jan Szusćiski, Maciej Żwierowicz i adwokat sądu słuckiego Jan Diczekowski; w □ zum Dreyeck (Trójkąt) na ws.: Płocka w r. 1821 jako „Musikalische Brüder“ znajdujemy kupca Henryka Jacobi i muzyka Karola Jacobi.

Bracia Harmonji — muzycy i śpiewacy — zwali się *Atalanomi*.

Rytuály wolnomularskie („Frankmasonja męczyzn i kobiet“. 1810 r.) udzielają poważne miejsce *Muzyce*:

Na obrzędzie Instalacji urzędników Wielkiego Wschodu daje się słyszeć stosowna do uroczystości kantata, również Bracia Harmonji śpiewają i w czasie zbierania jałmużny.

Podczas obrzędu prac (zgromadzenia) Wielkiego Wschodu Wielki Mistrz w określonym miejscu mówi: „Najpowaźniejszy Bracie W. Jałmużnikul dopełnij powinności twojej. *Bracia zaś artyści raczą tę przerwę prac harmonją muzyczną zapełnić*“. (Akta Wolnomularskie W. Mistrza W. Wschodu St. Potockiego).

Obrzęd przyjęcia światowego (nie wolnomularza) na członka loży, znany szerszej publiczności z literatury (Stefan Żeromski. *Popioły*; Lew Tołstoj. *Wojna i Pokój*), kończy się mowami Mistrza Katedry i Mówcy, poczem *Chór Braci Harmonji przy dźwiękach instrumentów muzycznych cichemi uroczystemi tonami uspokaja namiętności*.

Gdy □ Stołowa (uczta wolnomularska urządzana po zgromadzeniu loży zwykłej) ogłoszoną została za otwartą, bracia w cichości odmawiali modlitwę, poczem następowała *pieśń chóralna*. Przed zamknięciem loży bracia, utworzywszy łańcuch bratni przez podanie prawej ręki stojącemu z lewej strony i lewej ręki stojącemu z prawej, kończyli rozpoczętą po otwarciu loży *pieśń*. Następowała kwesta jałmużnicza, podczas której *Bracia Harmonji śpiewali pieśń specjalną*. W czasie uczty między toastami *śpiewano pieśni* według rozkładu, ułożonego przedtem przez Mistrza Katedry i Mistrza Obrzędów.

W □ Stołowej Adopcyjnej (uczta, w której biorą udział wolnomularze i wolnomularki) i w □ Stołowej Mopsów (uczta w loży kobiecej tej nazwy z udziałem męczyzn wolnomularzy) przy ostatnim teaście Bracia i Siostry tworzą łańcuch miłości i *śpiewają wszyscy pieśń stołową*. *Oprócz pieśni zwykłych śpiewano też ułożone specjalnie na daną uroczystość*. I tak w Warszawie w □ Adopcyjnej Stołowej odtworzono: „*Śpiew w czasie obchodu uroczystości Ś-go Jana przez W.: Wschód Narodowy pod wschodem Warszawy dnia 24 Miesiąca czwartego r.: p.: ś.: 5815 czyli Ery zwyczajnej dnia 24 Czerwca 1815. Poezya B.: Kazimierza Brodzińskiego, Muzyka B.: Antoniego Weynerta*“. Druk współczesny. Śpiew zaczyna się od słów: „*Coro. Powitaj o dniu radosny!*“

Z powodu różnych uroczystości w lożach odbywały się Bankiety. W dokumentach wolnomularskich Biblioteki Ordynacji Zamoyskiej znajduje się w oryginale „deszczka rysunkowa“ (list z d. 15. 3. 5785 r. (15 Maja 1785 r.) Sekretarza Wielkiego Wschodu Le Jay do Sekretarza □ zum Tempel der Weisheit (Świątynia Mądrości na ws.: Warszawy) Leonardi, w której Le Jay pisze: „*Vous êtes prié de la part de la R.: □ du Bouclier du Nord de lui faire la faveur d’assister à un Banquet fraternel qui aura lieu Mardi prochain 17 du Courant, dans le lieu accoutumé de ses Traveaux Lques à l’hôtel de Reissen Rue Trompète*“.

Mowa tu o domu zwanym „Pod Rydzyną“ przy ul. Trębackiej, gdzie od r. 1782 odbywały się zgromadzenia loż wolnomularskich, który to dom spalił się 24 Kwietnia 1786 r. Po pożarze Wielki Wschód przeniósł się do kilku pokoi, wynajętych w pałacu Radziwiłła, a we Wrześniu tegoż roku do Marywilu.

W teź Bibliotece w Archiwum □ Świątynia Izis na ws.: Warszawy znajdujemy oryginał następującego rachunku odnoszącego się w przybliżeniu do r. 1789:

WYCIĄG Z „EXPENSY NA BANKIET“.

	##	Złote	grosze
Kapela	4	—	—
Wino Kapeli	—	12	15
Człeku po Kapelę postanemu	—	1	—
Ogólna „Suma Expensy“ była	40	10	15

W rachunku □ Świątynia Izis na ws.: Warszawy z 1790 r. znajdujemy pozycję: „Na zapłacenie Orkiestru na □ Stołowej połowę należności zł. 120“.

Na bankietach *śpiewano pieśni zwykłe bankietowe* lub specjalnie ułożone na daną uroczystość:

21 Stycznia 1805 r. w □ Złoty Lichtarz na ws.: Warszawy odśpiewano Hymn brata L. A. Dmuszewskiego. („*O święty! dniu uroczysty*“); 21 Kwietnia 1815 r. „wiersz“ na imieniny Sotera Darowskiego, Mistrza Katedry □ Przesąd Zwyciężony na ws.: Krakowa; 2 Czerwca tegoż roku w rocznicę założenia □ Halle der Beständigkeit na ws.: Warszawy Hymn Br.: Colberga „*Des Maurers Erdenwallen*“, ułożony na wzór niemieckiej kantaty „Was ist des Deutschen Vaterland“ („Wo ist des Maurers Vaterland?“).

Przytaczamy jeszcze następujące:

Wiersz niemiecki „Huldigung“ dla Józefa Elsnera, Mistrza Katedry □ Halle der Beständigkeit. Na rocznicę otwarcia □ Boginia Eleuzis.

„*Wiersz obrzędowy w święto Imienia N.: i N.: B.: Ludwika Osinińskiego, Mistrza Katedry s.: i d.: □ Świątynia Izys d.: m. 6 go r.: p.: ś.: 5815* (Sierpień 1815 r.), w tejże □ *śpiewany i deklamowany. Poezja B.: Kazimierza Brodzińskiego. Muzyka B.: Karola Kurpińskiego*“. Druk współczesny. (Chór: „*Kapłanko mularzy święta*“).

„Ewigkeit des Maurerbundes“, odśpiewany podczas uroczystości świętojańskiej 7 Czerwca 1816 r., w □ Halle der Beständigkeit.

„Rys alegoryczny początku i zacności wolnego mularstwa“, tekst niemiecki Br.: Pfaffa, przekład polski Br.: Minasowicza. (Chór końcowy: „*Święte mularstwo, najdroższy darze*“), odśpiewany przy takiej że uroczystości 30 Czerwca 1816 r. w □ Boginia Eleuzis.

Wiersz Kaz. Brodzińskiego „Credo“ („*Ciężko Bogu zawinił, kto z podłem wątpieniem*“), śpiewany 25 Lipca 1817 r. na bankiecie Wielkiego Wschodu po sesji kwartalnej.

„*Śpiew na Obchód Uroczystości Imienia P: i N.: B.: Karola Woydy, Mistrza Katedry S. i d.: □.: S. Jana pod osobnem nazwiskiem Astrea w dniu 5. M. IX r.: p.: ś.: 5817* (5 Listopada 1817 r.), odbytej. Poezja B.: Kazimierza Brodzińskiego. Muzyka B.: Józefa Elsnera. Na *Wschodzie Warszawy*“. („Wielu wielu dobrze czyni“).

„*Gesellschaftslied*“ („Auf Brüder v. Norden“), śpiewane w łoży niemieckiej na imieniny Wielkiego Mistrza Potockiego.

„Pieśni wolnomularskie na obchód uroczysty narodzin Najjaśn. Cesarza i Króla Aleksandra I. przez Tadeusza Wolańskiego. Wrocław 1817 r.“ Między niemi Hymn na nutę pruskiego hymnu ludowego „Heil dir in Siegeskranz“. („O Aleksandrze nasz“) i pieśń Bankietowa („Palcie Mularze Aleksandra zdrowie“).

Kantata na obchód uroczystości instalacji portretu Cesarza Aleksandra I 18 Sierpnia 1819 r. w □ Bracia Polacy Zjednoczeni na ws.: Warszawy. Tekst brata Józefa Brykczyńskiego, Namiestnika Mistrza Katedry tej łoży, *Muzyka brata Józefa Elsnera*. (Chór: „Powstańmy z orężem w rękę“).

W czasie □ Żałobnej (ku uczczeniu pamięci zmarłego wolnomularza) muzyka odzywa się

w przepisanych chwilach i Bracia śpiewają Hymny żałobne. 17 Stycznia 1812 r. podczas □ Żałobnej na cześć zmarłego Wielkiego Mistrza Ludwika Gutakowskiego *Harmonja śpiewa Elegję polską i francuską układu brata Bignon* („*Spełniony wyrok niezbity*“). Na obchód żałobny Jana Łuszczewskiego, Mistrza Katedry □ Świątynia Izis 14 Listopada 1812 r. ułożył członek tej że łoży Kajetan Koźmian Hymn o trzech strofach. (początek środkowej strofy: „*Niemasz tego w naszym gronie*“). W □ Żałobnej 16 Października 1815 r. śpiewano: „Wiersz na obchód żałobny po n. i n. B. Józefie Orsettim w. dozorczy I w. Wschodu“.

Wyszły drukiem: „Pieśni wolnomularskie w liczbie 11 przez br. Feliksa Gawdzickiego“. Druk współczesny. Między niemi wiersz na otwarcie w 1814 r. □ Jutrzenka Wschodząca na ws.: Radomia. („Niechaj jutrzienka wschodząca“).

W latach 1817 i 1818 pieśni wolnomularskie zebrał i wydrukował we Wrocławiu Brat Tadeusz Wolański i dedykował Wielkiemu Wschodowi i profesorom uniwersytetu w Wilnie Feliksowi Bętkowskiemu i Pawłowi Czajkowskiemu.

W r. 1821 zostały wydane „Tragiczne śpiewy masonskie“, a w nich: „Alarm Oświaty“ z okazji zagrożonego niegdyś wolnomularskiego zakonu, hymn nucony w szan.: □ B. B.: Zjed.: Polaków pod wschodem Warszawy dn. 24 miesiąca VII. r.: p.: ś. 5815 (24 Września 1815 r.), przez W.: B.: E.: D.: k. stop. R. K.“ („*Odmieńcie wasze tony elizejskie muzy*“) i „Katastrofa Oświaty, hymn nucony w najszan. matce łoży B. B. pod wschod. Warszawy kapitularnie zgromadzonych Polaków, dn. ostatniego, mca 7, r. p. ś. 5821 (30 Września 1821 r.) przez w. b. S. W. K. stop. R. †.“.

Pieśni wolnomularskie w Warszawie układali przeważnie Sekretarz Wielkiego Wschodu Kazimierz Brodziński i członek □ Halle der Beständigkeit Colberg, a muzykę do nich komponowali wolnomularze Józef Elsner, Antoni Weynert, Karol Kurpiński, Stefani (zapewne Jan) i Stolpe, w Krakowie zaś i wiersze i muzykę — wolnomularz Nowakowski. Wolnomularze pilnie zbierali i przechowywali swe pieśni i dzielili się niemi z innymi łożami. □ Albertyny Doskonałości na ws.: Płocka kończy pismo z d. 25.III 5806 r. (25 Maja 1806 r.) do innych łoż temi słowy: „...braterskiego Nadesłania Nam *Pieśni z Melodjami* na Ręce naszego Nayprzewielebniej-



*

(Clavel: „Histoire pittoresque de franc - maçonnerie“)

POGRZEB WOLNOMULARSKI Z MUZYKĄ (* *)

szego Mistrza lub Brata drugiego Dozorcy oczekiwać chcemy“.

W dokumentach wolnomularskich Biblioteki Ordynacji Zamoyskiej spotykamy następujący okólnik Wielkiego Wschodu do łóż:

A. Monsieur

Monsieur

Kopii:

d'Elsner.

wyprawionych pism do L. L.:

- = Krakowskiej,
- = Toruńskiej, *Działo się na Wsch.: Warszawy*
- = Kaliskiej, *d: 8 M-ca IX r.: p: s: 5814.*
- = Poznańskiej,
- = Lubelskiej, *Na Chwałę W: B: S:!*
- = Bydgoskiej, *W Imieniu i pod Przewodnictwem*
- = Radomskiej, *Warstat W.W.:Urząd w.:W.W.:N-o*

Do =

Wszystkich L. L.: Kraiowych, oprócz Warszawskich
Pozdr.: Siła: Jedność:.

Naymilsi B. B:!

Miał zawsze ten chwalebny cel Zakon W. M-ski, że się gorliwie do ustalenia zbawiennych Instytutów przykładał. Myśl podniesienia i udoskonalenia Muzyki Kościelnej stała się powodem S. S.: i D. D. L. L.: na Wsch: Warszawy pracującym, iż przeznaczyły pewny fundusz na wystawienie w iednym z Kościołów tutejszych Organu, przy którymby utworzone Towarzystwo Muzyczne poświęcało prace Swoie gwoli upowszechnieniu w Kraiu

tey szlachetney sztuki, tak ściśle połączoney ze czcią religijną, zdolney wrzusać i podnosić czułe umysły, zdolney z wielu względów przynieść niezaprzezony korzyści.

W dalszem rozwinięciu zamiarów tego Instytutu spodziewać się niezawodnie można, iż zubożona i udoskonalona Szkoła Harmonii Muzycznej, dostarczać będzie kolejno dla całego Kraiu zdolne i dobrze usposobione individua, a tą drogą rozkrzewiona w narodzie piękna i pożyteczna nauka, winna będzie swój Stan kwitnący Zakonowi Naszemu.

Niewątpliwemi są skutki tego chwalebneho przedsięwzięcia. Już Instytut bliskim jest rozpoczęcia prac swoich, iuż znakomite w kratu osoby niosą mu skuteczną pomoc. Rząd nadaie mu swoię opiekę, a luźni Muzyki Miłośnicy ubiegają się o należenie do niego. Prz.: i Nayd. B.: Józef Elsner Namiestnik Mistrza Katedry w sp.: i d.: L.: Świętyńi Stałości na Wsch.: Warszawy, w światowem znaczeniu Dyrektor Muzyki przy Narodowym Teatrze, znany z dzieł swoich w tey sztuce, iak pierwszym był w powzięciu tey myśli, tak ma sobie powierzone iey wykonanie. Im mocniej przeto Warstat W. W.: Urzędu w przekonanym iest o potrzebie i pożyteczności wspomnianego Instytutu, im pewniejszy ztąd upatruie zaszczyt dla Zakonu, tem usilniey pospiesza uwiadomić o tem sp.: i Dosk.: L.: Waszą ażebyście i Wy Naymilsi B. B.: równy mieli udział do dobr. go dzieła.

Jaką się Wam na ten cel uczynić podoba ofiarę, o tey zechcecie Nas uwiadomić, a przerna-

czoną ilość krusców przelać raczycie do W-o.: Podskarbiego na ręce Waszego Reprezentanta. Ofiarą ta raz tylko daną przez Was będzie, z tych bowiem cząstkowych danin, utworzony fundusz służyć ma na utrzymanie dalsze Instytutu. Imiona L. L.: do fundacji należących, mieć będą w Instytucie poświęconą sobie pamiątkę, a Wy B. B.: w duchu zakonnym dopełnicie obowiązku Waszego, który nie dozwala Nam żadnej opuszczać pory w dobrze czynieniu.

Pozdrawiamy Was Najmilsi B. B.: przez L.: S.:

Ksiądz Stanisław Załęski, Societatis Jesu, odnalazł tenże okólnik w Archiwum □ Przesąd Zwycięzony (znajdującem się obecnie zapewne w Archiwum Masońskiem hr. Potockich w Krzeszowicach) i, przytoczywszy wyciąg z niego w swej cennej pracy „O Masonii w Polsce”, zaznacza, iż podpisany został przez Wielkiego I Dozorcę L. Osińskiego, Sekretarza Ginetta i Pieczętarza Glińskiego. Z powodu tego okólnika wspomniany autor oświadcza: „Katolicy pisarze o Masonii utrzymywali i utrzymują, że przeważna część naukowych, a zwłaszcza artystycznych stowarzyszeń, do których i kobiety

wchodzić mogą, zawiązała się z inicjatywy loży i pod jej pozostaje kierunkiem. Niebardzo wierzono temu i tych autorów posądzano o fanatyzm. Otóż rzeczony okólnik popiera bardzo ich twierdzenie... Tak więc warszawskie towarzystwo muzyczno-kościelne powstało z inicjatywy brata Masona i za masonskie pieniądze, dziełem było loży...”

Ksiądz P. Szymański w liście z 20 Grudnia 1816 r. z Chełma do Księdza lw. Śnińskiego („Fanaberje Masońskie“ Bohdana Janusza. Tygodnik Ilustrowany Nr 39 — 1922 r.) pisze: „Z magnatów ledwie najdziesz którego — coby do tego bractwa (wolnomularstwa) nie należał, lecz mają między sobą i podlejszych, jako to muzykantów i żydów“.

Co do żydów, to wiemy o jednym wolnomularzu Izaaku Giersonie, który zwrócił się w 1808 r. do □ Świątynia Mądrości z prośbą o wsparcie, dowodząc, iż: „Bóg nieodrodnym Izraelitów jest, ile poymnię, także Bogiem nieodrodnym i nieskażonym Chrześcian“, co zaś do „muzykantów“, to możemy podać cały spis, wzięty z „Obrazów“, t. j. z list członków poszczególnych łóż:

Nr	NAZWISKO i IMIĘ	Stopień Zakonny*)	ZNACZENIE ŚWIATOWE	ZNACZENIE ZAKONNE
1	Barylkiewicz Andrzej	II	Artysta Muzyczny	Członek czynny □ Świątynia Izis na ws.: Warszawy (5811/12 = 1811/12 r.).
2	Biały Felix	II	Artysta Muzyk	Czł. cz. □ Gorliwy Litwin na ws.: Wilna; wiek zak. 3 lata, św. 33 lata (5821 r.).
3	Bielawski Józef	III	Artysta Muzyk. Profesor Konserwatorium	Dyrektor Harmonji □ Astrea na ws.: Warszawy (5819 r.).
4	Blumschein	I	Artysta Muzyk	Czł. cz. □ Doskonałości na ws.: Płocka (5821 r.).
5	Bystry Kasper	II	Artysta Muzyk	Czł. cz. □ Przyjaciela Ludzkości na ws.: Grodna; wiek zakonny 2 l., świątowy 24 l., (5821 r.).
6	Czapiewski Jan	II	Artysta Muzyk	Czł. cz. □ Doskonałości na ws.: Płocka (5821 r.).
7	Droste August	III	Nauczyciel Muzyki	Czł. cz. □ Pochodnia Północna na ws.: Mińska (5820 r.).
8	Eisrich Karol	III	Dyrektor Muzyki w Teatrze niemieckim	Czł. hon. □ Dobry Pasterz na ws.: Wilna; czł. □ z. d. drei Weltkugeln i. Or.: v, Berlin (5821 r.).

*) Było siedem stopni: I — Uczeń; II — Czeladnik; III — Mistrz; IV — Kawaler Wybrany; V — Kawaler Szkocki; VI — Kawaler Wschodu; VII — Kawaler Różanego Krzyża.

Nr.	NAZWISKO i IMIĘ	Stopień Zakonny	ZNACZENIE ŚWIATOWE	ZNACZENIE ZAKONNE
9	Freit Michał	I	Artysta Harmonji	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Pochodnia Północna na ws.: Mińska (5820 r.).
10	Gräbner Chr. Lebr.	III	Organista i Kantor	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Boginia Eleuzis (5787 r.).
11	Elsner Józef	VII	Dyrektor Muzyki w Teatrze Narodowym; Czł. Tow. Kraj. Warsz.	Czł. <input type="checkbox"/> zum Goldenen Leuchter na ws.: Warszawy (5805 r.); Czł. hon. <input type="checkbox"/> Świątynia Izis (5811/12 r.); Rachm. Bud. W. W. N. P.; Dep. <input type="checkbox"/> Prawdziwa Jedność do W. W. (5819 r.); Członek Najwyższej Kapituły; Czł. hon. <input type="checkbox"/> Świątynia Równości i Pochodnia Północna (5820 r.); Mistrz Kat. <input type="checkbox"/> Świątynia Stałości; czł. h <input type="checkbox"/> Świątynia Minerwy (5821 r.).
12	Giuliani Michał	I	Muzyk	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Dobry Pasterz na ws.: Wilna (5821 r.).
13	Hart Antoni	III	Wirtuoz Polskiej Królewskiej Kapeli Nadworn.	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Boginia Eleuzis na ws.: Warszawy (5787 r.).
14	Heintz Karol	IV	"	"
15	Holland Jan Dawid	III	Nauczyciel Muzyki przy Uniwers. Wileńskim	Żołyciel i czł. h. <input type="checkbox"/> Gorliwy Litwin na ws.: Wilna; czł. cz. <input type="checkbox"/> Dobry Pasterz na ws.: Wilna (5821 r.).
16	Jacobi Karol	I	Muzyk	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Trójkąt na ws.: Płocka (5821 r.). W. zak. 4, w. św. 25.
17	Jawczek Józef	V	Nauczyciel Muzyki	Czł. hon. <input type="checkbox"/> Świątynia Minerwy na ws.: Warszawy (5821 r.).
18	Kamieński Maciej	III	Artysta Muzyczny	Czł. hon. <input type="checkbox"/> Świątynia Izis na ws.: Warszawy (5811/12 r.).
19	Kleczel Karol	III	Nauczyciel Muzyki	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Hesperus na ws.: Kalisza (5818/19 r.).
20	Korbut Piotr	IV	Artysta Muzyk	Czł. cz. i Br. Harmonji <input type="checkbox"/> Szczęśliwe Oswobodzenie; wiek zakonny 5 l., światowy 31 lat (5820 r.).
21	Kurtz Karol	III	Kantor Ewangelicki	Jako przeszły do wieczn. ws.: w obr. <input type="checkbox"/> Hesperus (5818/19 r.).
22	Leopold Antoni	II	Artysta Muzyczny	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Świątynia Izis na ws.: Warszawy (5811/12 r.).
23	Lessel Wincenty	II	Kapelmistrz	Czł. hon. <input type="checkbox"/> Boginia Eleuzis na ws.: Warszawy (5787 r.).
24	Kurpiński Karol	VI	Dyrektor Orkiestry Teatru Narodowego; Kompozytor	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Świątynia Izis na ws.: Warszawy. (5811/12 r.); Dyr. Harm. W. W. N. P.; czł. h. <input type="checkbox"/> Astrea na ws.: Warszawy; czł. h. <input type="checkbox"/> Kazimierz Wielki (5819/20 r.).
25	Łoziński Jan	III	Artysta Muzyk	Czł. h. <input type="checkbox"/> Pochodnia Północna (5820 r.).
26	Łoziński Józef	IV	Artysta Muzyk	Czł. cz. i Br. Harmonji <input type="checkbox"/> Szczęśliwe Oswobodzenie na ws.: Nieświeża (5820 r.).

Nr.	NAZWISKO i IMIĘ	Stopień Zakonny	ZNACZENIE ŚWIATOWE	ZNACZENIE ZAKONNE
27	Maleczyński Melchior	III	Nauczyciel Muzyki	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Świątynia Minerwy na ws.: Warszawy (5821 r.).
28	Meier Kajetan	I	Kapelmistrz Królewski	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Boginia Eleuzis na ws.: Warszawy (5787 r.).
29	Mitschki Józef	III	Trompeter im Cürassir-Regiment v. Wagenfeld	Brat Służący <input type="checkbox"/> zum Goldenen Leuchter na ws.: Warszawy (5805 r.).
30	Nowakowski *)	II	Artysta Muzyk (Kraków)	
31	Peszke Jan		Artysta Muzyczny	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Świątynia Minerwy na ws.: Warszawy (5821 r.).
32	Poznański Józef	III	Artysta Muzyk	II Sztuard i czł. cz. <input type="checkbox"/> Szkoła Sokratesa na ws.: Wilna (5820 r.).
33	Rom Ludwik	IV	Artysta Muzyk	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Wolność Odzyskana na ws.: Lublina (5815 r.); czł. h. <input type="checkbox"/> Świątynia Równości na ws.: Lublina (5820 r.).
34	Schade Ernst Gotl	III	Muzyk	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Boginia Eleuzis (5787 r.).
35	Sobieski Andrzej	III	Artysta Muzyczny	Dyrektor Harmonji <input type="checkbox"/> Świątynia Minerwy na ws.: Warszawy (5821 r.).
36	Sokołowski P.	III	Artysta Muzyk	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Gorliwy Litwin, wiek zakonny 4 l., światowy 37 l. (5821 r.).
37	Sokulski Antoni	III	Artysta Muzyk	Czł. cz. i Dyrektor Harmonji <input type="checkbox"/> Gorliwy Litwin, wiek zak. 5 l., św. 44 l. (5821 r.).
38	Stolpe *)		Kompozytor	
39	Strawiński Maciej	I	Artysta Muzyk	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Pochodnia Północna na ws.: Mińska (5820 r.).
40	Szalkiewicz Wincenty	II	Artysta Harmonji	" "
41	Szuściski Jan	III	Artysta Muzyk	Br. Harmonji <input type="checkbox"/> Szczęśliwe Oswobodzenie na ws.: Nieświeża (5820 r.).
42	Tarquimo Ludwik	VII	Artysta Muzyk	Czł. <input type="checkbox"/> Gorliwy Litwin (5821 r.).
43	Tuszyński Michał	II	Artysta Muzyk	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Gorliwy Litwin (5821 r.).
44	Weynert Antoni	III	Wirtuoz Nadwornej Kapeli Królewskiej	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Boginia Eleuzis na ws.: Warszawy (5787 r.).
45	Wierzbicki Kazimierz	I	Artysta Harmonji	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Pochodnia Północna na ws.: Mińska (5820 r.).
46	Würfel Wacław	III	Kompozytor	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Kazimierz Wielki na ws.: Warszawy (5819/20 r.).
47	Zoelner Karol	I	Nauczyciel Muzyki	Czł. cz. <input type="checkbox"/> Hesperus na ws.: Kalisza. (5818/19 r.).
48	Żwierowicz Maciej	IV	Artysta Muzyk	Br. Harmonji <input type="checkbox"/> Szczęśliwe Oswobodzenie na ws.: Nieświeża (5820 r.).

*) Ks. St. Załęski. „O Masonii w Polsce“.

W SPRAWIE REPERTUARU ORKIESTR WOJSKOWYCH



numerze 5 - 6 „Wiadomości Muzycznych” z r. b. p. Bogusław Sidorowicz poruszył żywotny i interesujący temat repertuaru orkiestr, jak również sprawę polskich marszów wojskowych, jakoby z epoki ponapoleońskiej, oraz Królestwa Polskiego jest ich bardzo niewiele, jeden, czy dwa zaledwie.

Otóż jako dopełnienie tego artykułu pozwolę sobie przytoczyć, następujące dzieła:

W końcu zeszłego stulecia wyszły takie prace, zajmujące nas w tej chwili. Pierwsze — to „Cieniom poległych, czci weteranów, nauce młodzieży poświęcone: Wspomnienia roku 1830-31 (wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego, odnoszące się do tej epoki) zebrał i wydał J. Horoszkiewicz, I zeszyt — słowa, II zeszyt — nuty, Lipsk, w drukarni C. G. Rödera 1880”. Drugie — „Echa minionych lat, (wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca 18-go i początku 19-go wieku) zebrał i wydał J. Horoszkiewicz, I zeszyt — słowa, II zeszyt — nuty, we Lwowie w komisie księgarni Seyfartha i Czajkowskiego, z drukarni C. G. Rödera w Lipsku 1889”. Drugie wydanie tego ostatniego ukazało się w 1898 r. pod tytułem „Pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca 18-go i początku 19-go wieku” w krakowskiej spółce wydawniczej polskiej. Wszystkie te dzieła i wydania są już wyczerpane. W pierwszym dziele znajdują się różne marsze wojska polskiego w układzie na fortepian, a mianowicie: marsz na cześć obrońców ojczyzny, (na nutę znanego marsza ks. Józefa Poniatowskiego), marsz (capstrzyk zwany), marsz gwardji honorowej J. W. Krogulskiego, marsz gwardji starozakonnych, marsz kawalerji, dwa marsze gen. Dwernickiego, marsz gen. Umińskiego przez Glińskiego, marsz gen. Skrzyneckiego, marsz kosynierów, marsz za Bug — Dobrzyńskiego, Litwinka Kurpińskiego, wreszcie pobudki i sygnaty wojska polskiego.

W drugim zaś dziele: Trzeci maja, polonez z roku 1791, marsz z roku 1792, dwa marsze Kościuszkowskie, ulubiony marsz ks. Józefa Poniatowskiego, marsz z pod Raszyna z 1809 r. przez Leopolda, marsz gen. Kniaziewiczza przez A. Stolpego, marsz obchodu pogrzebowego po zgonie ks. Józefa Poniatowskiego w Warszawie 18 marca 1814 r. przez A. Wejnerta, marsz ofiarowany gen. Dwernickiemu przez Józefa Nowakowskiego, marsz do Litwy, ofiarowany ks. M. Radziwiłłowi, naczelnemu wodzowi Wojsk polskich 1831 r. przez Wysockiego, marsz połączonych Polaków ułożony na muzykę wojskową, poświęcony J. W-mu A. hr. Ostrowskiemu, dowódcy gwardji narodowej przez Józefa Damsego, marsz ofiarowany W-mu Augustyanowi Brzeżańskiemu, dowódcy pułku ochotników jazdy poznańskiej, Warszawa 1831 r. przez J. W. Krogulskiego.

Oba dzieła znajdują się w bibliotece Krajskiej i u mnie.

Nadto z czasów 1830-31 r. posiadam jeszcze rękopisy: „Atak pod Dębem wielkim dn. 31 marca 1831 r.” i „Batalia pod Ostrołką” Kiszwaltera, a wreszcie utwory drukowane na fortepian, jak marsze i polonezy Klonowskiego, jak „marsz polskich strzelców”, polonez wojskowy, ofiarowany gen. Skrzyneckiemu, polonez à la Chłopicki, taniec polski Piaseckiej, ofiarowany dyktatorowi Chłopickiemu, polonez na cześć P-ra Wysockiego przez Sandmanna, marsz Cecylji Plater M. Dębińskiego, walc rewolucyjny Nap. Wysockiego, marsz Kosynierów, a przed kilku laty został wydany przez Weterana z 1863 r. Awu marsz polski z 1863 r., śpiewany przez kawalerję Kobylńskiego.

Bardzo ciekawe marsze i polonezy Stefaniego i innych znajdują się w bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, — interesował się nimi bardzo p. Stefan Lidzki — Śledziński, gdy był kierownikiem działu muzycznego w ministerstwie spraw wojskowych.

Feliks Starczewski.

ILUSTRACJA MUZYCZNA



ażde słowo posiada własną, utajoną muzykę. Tembardziej zdanie lub okres. Wydobyć tej muzyki jest zadaniem kompozytora, dopełniającego, czy też ilustrującego, słowo — muzyką. Z tej racji idealną pieśnią, dumą kompozytora, będzie ta, po wysłuchaniu której słuchacze gorąco pochwalą... wiersz, gdyż będzie to znaczyło, że utajone walory muzyczne wiersza, znakomicie zostały wydobyte.

Już pieśniarz, zatem, jest, a właściwie być winien, powiernikiem oraz oddanym, przenikliwym i wnikliwym sługą dzieła poety, czyli, mówiąc potocznym językiem, wiernym ilustratorem poezji.

Kto wie, czy nie dałoby się wyjaśnić typu i charakteru muzyki narodowej na podstawie badań języka danego narodu, z uwzględnieniem rytmicznych, dźwiękowych i modulacyjnych walorów tego języka?

Idąc jeszcze dalej w takim badaniu, znaleźlibyśmy może i genezę charakteru gestu, czyżby kroczylibyśmy drogą powrotną, gdyż jasnym jest, że słowo i mowa są produktami prymitywniejszych sposobów wyrażania myśli, t. j. gestu, dźwięku, rytmiki oraz innych czynników muzycznych.

To wgłębienie się w muzykę i gest słowa, mającego być zilustrowanem przez muzykę, stanowi pracę podstawową, analityczną oraz przedwstępną ilustratora - muzyka.

Oczywiście, analizy tej dokonywa kompozytor intuicyjnie: — odgaduje, wyczuwa, odtwarza, nie myśląc nawet o jakichś metodach dociekań naukowych.

W ilustracji dramatu, komedji lub poezji, kompozytor z konieczności musi być jeszcze bardziej ograniczonym w środkach swobodnego wypowiedzania się 1-mo przez warunki sceny (czas trwania, głosy wykonawców, charakter scen sąsiednich: zespolenie lub kontrasty w stosunku do tych scen). 2-do przez warunki, narzucone przez reżysera, zakreślającego pewną linię całości i żądającego od muzyki, ażeby była czynnikiem równorzędnym z dekoracjami, światłem, ruchem na scenie i t. d. 3-io przez zespół instrumentalny, będący niekiedy wprost absurdalnym muzycznie, zależnie

od dźwięków, jakie są potrzebne dla sztuki. Pomijam tu jeszcze jedną trudność do zwalczenia, t. j. konieczność liczenia się ze średnią lub małą nawet sprawnością techniczną wykonawców instrumentalnych oraz wokalnych.

Wszystkie te trudności sprawiają, że ilustracji muzycznych doskonałych jest niezmiernie mało, te zaś, nawet mistrzowskie, jak Mendelssohna do „Snu nocy letniej” lub ilustracje Humperdincka, budowane dla Reinhardta, stanowczo nie nadają się do wykonania z innym tekstem, jak tym, do którego były pisane (w danych wypadkach — niemieckim); — toż samo można powiedzieć o ilustracjach muzycznych Jewreinowa, pisanych na podstawie języka rosyjskiego, oraz Severaka, Fevrièr i innych, piszących dla francuskiego teatru.

Goethe już zauważył, że „mistrz się ujawnia wobec ograniczeń”, — to twierdzenie znajduje najlepszy sprawdzian w ilustracji muzycznej — komedji, dramatu lub feerji. Praca to trudna, wymagająca wielkiej techniki kompozytorskiej, umiejscowiającej się nagiąć do wszelkich warunków, ogromnej intuicji, przenikliwości, zrozumienia sceny, oraz... wielkiej pokory wobec Sztuki ze strony kompozytora.

Naogół nasi reżyserzy i dyrektorowie teatrów nie zastanawiają się nad zadaniem muzyki w teatrze. Normalnie spychają muzykę na plan ostatni i nawet wtenczas, gdy są zmuszeni stosować muzykę w przedstawieniu na wyraźne żądanie autora sztuki, starają się przygłuszyć do zupełnej niesłyszalności, motywując tem, że muzyka, jakoby, przeszkadza aktorom mówić. Motyw ten znaczy jedno z dwojga: albo owa muzyka jest wadliwie zbudowana, albo aktorzy nie potrafią ustawić głosu odpowiednio; — w tych wypadkach (normalnych w Warszawie), muzyka stanowi tylko kosztowny a zbyteczny hałas, czy właściwie poszmer.

Są teatry, użytkujące zlepki muzyczne, jako ilustracje — kwoli oszczędności, posiadający zespoły instrumentalne mniejsze i gorsze niż trzeciorzędne knajpy, również w myśl tej wzniosłej zasady, ale wina to już ubóstwa duchowego jakiegoś pseudo - dyrektora, noszącego wyniośle proteżę, zastępującą mu głowę.

Jedynym człowiekiem w Polsce, nie spycha-

jącym ilustracji muzycznej do roli „muzyczki”, rozumiejącym siłę i możliwość muzyki potęgowania emocjonalnych, utajonych głębin znaczenia słowa i gestu, jest L. S. Schiller, znakomity reżyser, niezmordowany poszukiwacz i łakomca piękna. Każda z jego wspaniałych inscenizacji jest ujęta w swoisty, mocny rytm, którego nie traci z oczu, budując świetne rytmy scen poszczególnych. Ten element zasadniczy budowy prawie symfonicznej jego przedstawień teatralnych, widzimy nawet wtenczas, gdy muzyka nie ilustruje oddzielnych scen (nadzwyczajne rozwiązania rytmiczne w „Kniaziu Potiomkinie”).

Rola ilustracji muzycznej idzie dalej jeszcze. od feerji do pantomimy — jeden krok; od pantomimy do opery — drugi. Pantomima czasem zajmie miejsce, które ma jeszcze dzisiaj zgrzybiały i nic nie mówiący balet, oparty na technice tańca starannie pozbawionej wyrazu, zawsze uśmiechniętej cukierkowo, głupawo i konwencjonalnie.

Przyszła opera musi wyjść z pantomimy, w której pewne sceny będą specjalnie poświęcone

popisowi śpiewaków, wskutek czego będą wychodziły z ramy logicznej całości; należy jednak wtenczas wyraźnie podkreślać te odstępstwa, nie zaś, szukać umotywowania, jak to czyni opera dzisiejsza, wprowadzając śmieszność bezwiedną i nie pożądaną przez autora, do scen, mających wyrażać tragizm lub też sprawy wzniosłe. Kto wie, czy pod pojęciem „ilustracji muzycznej” nie dałoby się podciągnąć nawet i tej, pozornie wyzwolonej muzyki symfonicznej i kameralnej: o ile nawet autor nic nie pragnie wyrazić, interesując się li tylko „czystą” muzyką, nawet wtedy jest on wyrazicielem oraz ilustratorem kształtu, formy, w jaką ujmuje swoją pracę.

Nie potrafimy w przestworzach nieskończoności igrać, radośnie, jak dzieci falami dźwięków i barw.

Jesteśmy na ziemi i musimy swego Boga lepić z gliny ziemskiej, jak On nas niegdyś z błota ulepił, ograniczając naszą władność do kresów błotnej skorupy.

L. M. Rogowski.



LUDOMIR MICHAŁ ROGOWSKI

Autor niniejszego szkicu, L. M. Rogowski, jeden z wybitnych naszych kompozytorów, ostatnio zelektryzował i oczarował Warszawę muzyką, ilustrującą komedję Shakespeare'a p. t. „Jak wam się podoba”, wystawianą obecnie w teatrze Bogusławskiego.

L. M. Rogowski, poza dziełami symfonicznymi, kameralnymi i scenicznymi (z których, niestety, Warszawa nie zna większości, choć były grane z powodzeniem

za granicą) jest autorem szeregu ilustracji muzycznych do dramatów i komedji. Talent i połot mistrzowskiej techniki kompozytora łączy się w nich z niezwykłym wyuczuciem sceny, nastroju i charakteru chwili, ilustrowanej przez muzykę.

*

All. moderato (Probiarceży)

Tango di minello. (Monsieur Le Beau.)

Muzyka do „*Jak wam się podoba*”, obejmuje skalę niezwykle wspaniałą: od groteski ostrej i pełnej humoru i rozmachu, aż do liryki czarującej miękkością i wdziękiem melodyki rdzennie polskiej. Przypominamy Warszawie ważniejsze z doskonałych „ilustracji” muzycznych L. M. Rogowskiego; Teatr Polski: „*Samum*”, „*Czerwony Młyn*”, „*Djabel i karczmarka*”; Teatr Mały:

„*Świerszcz za kominem*”; Teatr Rozmaitości: „*Zbuntowana*”; Teatr Bogusławskiego: „*Opowieść Zimowa*”, „*Pasterka wśród wilków*”. Wszystkie te prace są dorobkiem ostatnich trzech lat: Rogowski jest nie tylko doskonałym artystą i muzykiem, lecz i niezmiernym pracownikiem.

Wr.

ETIUDY SZOPENA

ODCZYT WYGŁOSZONY Dn. 21 WRZEŚNIA w ZWIĄZKU MUZYKÓW-PEDAGOGÓW w POZNANIU



Historję literatury fortepianowej w Polsce zaczynamy wiele później, niż Francuzi, Włosi lub Niemcy. Brak nam zupełnie klavecynistów miary Couperina, nie mamy swego Clementiego, Haydna, nie mamy Ph. Emanuela Bacha, a twórczość polska muzyczna, dosięgająca w muzyce kościelnej wysokich szczytów, omija skrzącnie przez dwa wieki fortepian, by dopiero w Szopenie dosięgnąć niezmiernych przestworów, i zaćnić twórczością jedynego kompozytora fortepianowego wszystko, cokolwiek na ten instrument przed nim lub po nim zostało napisane.

„Dwóch ludzi — mówi Huneker w swem ciekawym studjum o Szopenie — opanowało muzyczne uczucie w drugiej połowie XIX wieku. Wagner i Szopen — makrokosmos i mikrokosmos. Mimo, że we wszystkim się różnią, do celu ostatecznego dochodzą obaj dzięki swej koncepcji i swego życia, przyczem geniusz melodyczny Szopena był większy, geniusz zaś harmoniczny równy geniuszowi Wagnera. Scenę swej duszy przenosił Szopen nad powienne ramy dramatu muzycznego — jego wewnętrznym dramatem była wieczna walka ducha z materją. U niego niema wprawdzie jak u Beethovena uczucia nieskończoności duchowej, tego czegoś olbrzymiego, a wzniosłego. On otwiera przed nami cały świat półtonów i pokazuje nam wyzłacane słońcem zielone oazy, lub w srebrnym cieniu śpiewa pieśń chromatycznej ekstazy. Urok późnej jesieni, niewymowna kadencja żalu, tęsknota za umarłą miłością — oto jego muzyka. Szopen był kolorystycznym geniuszem fortepianu. Jego oko chwyciło odcienie tak delikatne i subtelne, że tylko on mógł je dostrzedz. Umie on tkać harmonje tak widmowe, jak tęcza w zalanem blas-

kiem księżycowem królestwie czarów. I księżycowe w swej wibracji są niektóre jego melodie dziwne, w nieskończoność lecące promienie z obcego świata”. W czasie, gdy zjawia się Szopen, króluję wszechwładnie w muzyce wirtuozostwo. W pierwszym rzędzie idą Liszt i Thalberg — dwaj niedościgli mistrze i wzajemni rywale. dalej Herz, Henselt, Heller, Moscheles, Kalkbrenner budzą sensację w salonach paryskich i na estradach koncertowych stolicy.

Sztuka fortepianowa posiada już wówczas wysoki poziom rozwoju, dwa bowiem wieki na nią pracowały. Już epoka Bachowska miała pianistów. Są to owi niemieccy koloryści, angielscy wirginaliści i francuscy klavecyniści. Jan Sebastian Bach był największym współczesnym pianistą, a jego synowie Filip Emanuel i Wilhelm Friedemann są mistrzami sonat, koncertów i suit fortepianowych. Mozart i Clementi reprezentują t. zw. szkołę wiedeńską i angielską, po nich idą Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Herz, Hünten ze znacznym dorobkiem kompozytorskim. Wreszcie Liszt i Thalberg najśłynniejsi ówczesni artyści fortepianowi. A jakżeż bogatą już miała literaturę ówczesna pedagogja muzyczna! Warta jest zapoznać się z treścią przynajmniej tych najrozmaitszych szkół fortepianowych, by mieć obraz powolnego rozwoju techniki instrumentalnej, która przeszła nadzwyczajnie drobniawy proces prób i doświadczeń, zanim oswoiła się z kępujących ją przesądów i szablonów. Pierwszą znaną szkołą taką była François Couperina „*L'art de toucher le Clavecin*” wydana w r. 1717 w Paryżu, a równocześnie prawie z nią wyszły trzy najznacniejsze niemieckie, Ph. Em. Bacha, Marpurga i Türk. Główną część tych szkół zajmuje część teoretyczna, wśród której pedantyczne wskazówki znajdujemy o wykonaniu ornamentów t. zw. manier.

Tak n. p. Türk odróżnia kilkanaście rodzajów ozdób-
ników, które szczegółowo omawia. Szkoła Adama,
napisana około roku 1800 dla konserwatorium pa-
ryskiego, ogranicza rozdział o ornamentach, nato-
miast szczegółowo opracowuje interpretację i pe-
dalizację, zapoznając z pedałami ówczesnych for-
tepianów. Dowiadujemy się n. p., że za czasów
Adama było ich aż siedem. Cenną również jest
szkoła Hummla oraz Kalkbrennera, wykazująca
doniosły postęp w zapatrywaniach na wykonanie,
pedalizację i palcowanie, wreszcie duża szkoła słyn-
nego pedagoga Czernego (nauczyciela Liszta, Le-
szetyckiego), podzielona na 4 części, z których
pierwsze 3 części poświęcone teorii mechaniki for-
tepianowej, a w 4-ej znajdują się uwagi o grze
polifonicznej. W osobnym rozdziale poświęconym
interpretacji, jest m. i. mowa o tem, jak się ma
wykonywać utwory Szopena.

To jeden z dowodów, jaką sławą cieszył się
za życia Szopen.

Na Czernym kończy się pierwszy okres wir-
tuoźstwa. Nową epokę zaczyna Moscheles —
Fetisa „Metoda metod” wydana w r. 1837 w Pa-
ryżu. Jej główną wartość stanowi to, że za-
mieszcza najcenniejsze etudy poprzedników, jak
n. p. Szopena „Trois nouvelles Etudes” pojawiły
się również tamże. Słynny Thalberg pisze broszu-
rę „o sztuce śpiewania na fortepianie”, Schumann
i Moscheles zamieszczają jako wstęp do kilku swo-
ich kompozycji przedmowy treści pedagogicznej.
Antoni Kontski rozwodzi się w swoim „Indispen-
sable du pianiste” nad swym wynalazkiem, a tym
jest nowe uderzenie „carezzando”, polegające na
tem, że palec zsuwa się lekko po klawiszu i wy-
tworza ton niezmiernie cichy i delikatny. Nic dziw-
nego, że wśród tej manji metodyzowania chwycił
i nasz Szopen raz jeden za kajet pedagogiczny
i próbował streścić swoją metodę, którą jako za-
wodowy i sumienny nauczyciel miał zupełnie jasno
skrystalizowaną. Zostały jednakowoż tylko frag-
menty odnoszące się do siły poszczególnych pal-
ców i sposobu uderzenia. Lecz o ileż wymowniej-
sze świadectwo swojej wiedzy pianistycznej pozo-
stał nam Szopen w swym bogatym zbiorze etud
fortepianowych. Tych 27 utworów krótkich, które
zawarł skromnie w dwu opusach: 12 Etudes op. 10,
12 Grandes Etudes op. 25 oraz „Trois nouvelles
Etudes” pour la „Méthode des Méthodes” są te-
stamentem jego wysoce indywidualnej techniki
oraz najdoskonalszą syntezą wszelkich kombinacji

dźwiękowych, na jakie ktokolwiek w owym czasie
mógł się ważyć. Zarówno pod względem formy,
jak i treści wyprzedza twórca swoją epokę. Etiudy
pisali przed nim i równocześnie z nim wszyscy pra-
wie ówcześni pianiści, lecz ani Moscheles, ani
Thalberg, ani Heller, ani Henselt, ani nawet genial-
niejszy od nich Liszt nie mogli nigdy zdobyć się
na podobne piękności, jakie w każdej prawie etiud-
zie szopenowskiej znaleźć nie trudno. Nie mó-
wiąc już o ich artystycznej doskonałości, lecz pod
względem oryginalności pomysłów, bogactwa
dźwiękowego oraz niezwyklej czystości rysunku
melodyjnego wznosi się Szopen wysoko ponad ple-
jadę współczesnych. Nie da się zaprzeczyć, że
niezwykła podówczas aktualność problemów
technicznych i kult wirtuozerji miał wpływ na Szo-
pena — lecz o tyle tylko, że etiuda zaabsorbowała
silniej, niż inne gatunki kompozycji, wyobraźnię
twórczą mistrza i że on duch, tworzący przeważnie
mocą podświadomej intuicji, pracował tu z pew-
nym systemem, stwarzając po kilka etud na każdy
poszczególony dział techniki i to ze znaczną prze-
wagą etud pasażowych nad oktawowymi i akordo-
wymi. W etiudach swoich odzwierciedla się Szo-
pen i jako wykonawca.

Widząc te szalone figury i pomysły, nie li-
czące się z oporem klawiatury, zwróciwszy uwagę
na przepisy zawrotne szybkich temp, możemy tem
więcej ufać świadkom naocznym gry mistrza (Mi-
kuli, Schumann, George Sand), którzy go nie tylko
jako natchnionego poetę tonów przedstawiają, lecz
i jako urodzonego technika-instrumentalistę, który,
dzięki wrodzonej elastyczności swych mięśni i fe-
nomenalnej rozciągłości swoich rąk mógł z łat-
wością pokonywać najtrudniejsze zadania i stwa-
rzać najbardziej karkołomne figury techniczne.
W etiudach staje się fortepian orkiestrą jego duszy
i odtąd będzie już królem wszystkich instrumen-
tów, zdolnym do najsubtelniejszych barw i odcieni

Trudności zawarte w etiudach są rzeczy-
wiście ogromne, gdyż nawet fenomenalnie czyta-
jący nuty Liszt, zobaczywszy je po raz pierwszy,
zamknąwszy nuty miał powiedzieć do przyjaciół:
„Zagram je wam za 3 dni”. O głównych postula-
tach wykonania ich pisałem już na innem miej-
scu, tu zaznaczę tylko, że bez rozbudzenia pod-
świadomości i szukania źródeł w wydobyciu tonu
w mięśniach całego organizmu nigdy nie zdołamy
je odtworzyć w całym przepychu dźwięku i dy-
namiki. Przejdźmy po kolei pojedyncze numery:

Op. 10 Nr. 1. Etiuda c - dur, nowa na ówczesne czasy pod względem rysunku melodyjnego, harmonizacji, hipnotyzująca czarem swych modulacji. Metronom podaje tempo 176 na ćwierć, jednakże wystarczy 156, i w ten sposób słyszałem ją wzorowo wykonaną przez pianistę Backhausa. *Nr. 2. A - moll*, chromatyczna pokrewna co do układu etiudzie op. 70 Nr. 3 Moschelesa, uważana przez niektórych pianistów za najtrudniejszą ze zbioru. Trudność cała leży w zręcznym chwytności i jasnym uderzeniu środkowych głosów. Grać ją zbyt szybko nie można i nie trzeba, gdyż ani Bechstein dzisiejszy, ani Steinway nie ma tej podatności, jaką posiadał szopenowski fortepian Erarda. Poza to być może pisał Szopen tempa idealne — dla idealnego wykonawcy. Tajemnicą tej etiudy jest osiągnięcie ścisłego kontaktu z klawiaturą, doskonała równość uderzenia oraz wyraźne basy. *Nr. 3 E-dur* utrzymana jest raczej w stylu nokturnu, niż etiudy, a o niej wyraził się Szopen, że w życiu nie napisał piękniejszej melodji, raz zaś słysząc ją, podniósł ręce i zawołał „O moja ojczyzno!” W kilku miejscach trzeba grać tempo rubato, kadencja zaś musi wyjść brawurowo — ale nie za szybko. *Nr. 4 Cis moll*, którą wykonywuje niezrównanie Józef Śliwiński jest według Hunekera płomieniem buchającym, pełnym kontrastów tonalnych i uczuciowych, a według Kullaka „etiudą brawurową na biegłość i lekkość obu rąk”.

Zgódźmy się na jedno i drugie. Czyliż bowiem ciężkie ręce potrafią przesuwają się wśród tych trudności rytmicznych i dźwiękowych? Te etiudy słyszy się bardzo rzadko na koncertach. *Nr. 5 Ges dur*, etiuda na czarnych klawiszach jest pełną elegancji, gracji, żywej rytmiki, a grana finisznie nigdy nie chybi efektu. Pianisci przesadzają zwyczajnie szybkość tempa, robiąc z przepisanej „Vivace” „Presto”. *Nr. 6 Esmoll* jest nokturnem pisanym zapewne w ponurym nastroju duchowym. Uderza tu pomysłowy akompaniament zbudowany z samych nut przejściowych. *Nr. 7 C dur*, utwór o barwach jasnych i linjach czystych. Siekawy problemat techniczny polegający na ogromnej lekkości przedręczu i na zręcznej zmianie palców na jednym klawiszu. Jest to prawdziwe studjum dla zwinności pierwszego palca prawej ręki. Ćwiczyć ją należy legato i staccato, a grać trzeba non legato z wyrazistym akcentowaniem w lewej ręce. Słyszałem ją w świetnym wykonaniu pianisty Friedmana, który, posłu-

gując się drżącym ruchem ręki („vibrato”), odtwarzał jej migotliwy, delikatny charakter. Ten sam pianista odtwarza w sposób, jakkolwiek przesadny w efektach dynamicznych, lecz z właściwą farbą i lekkością etiudę gesdur op. 25. *Nr. 8 F dur* łatwą nie jest z tego powodu, ponieważ jej charakter ściśle rytmiczny wymaga dłuższego treningu, a rozbiegające się na wszystkie strony pasażowe utrudniają precyzję i pewność wykonania.

Regulatorem powinna tu być lewa ręka, której rytmiczny motyw winien wystąpić z należytą werwą i ekspresją. Pedał i frazowanie również nastrożają wątpliwości — tak że można uważać etiudę za jedną z najtrudniejszych. Utwór to par excellence koncertowy, mający ponadto efektowną bardzo kadencję przy końcu *Nr. 9 Fmoll*, przepojoną tęsknotą i zadumą słowiańską. Pod względem technicznym jest to problemat tylko dla lewej ręki, której palce muszą elastycznie chwytać rozległe interwały przy zachowaniu równości i jasności brzmienia. *Nr. 10 As dur* Bülow oświadcza kategorycznie, że kto potrafi tę etiudę zagrać skończenie może sobie pogratulować szczęścia osiągnięcia Parnasu, gdyż widzi w niej najtrudniejszy utwór ze zbioru całego. Można się z tem zgodzić lub nie. Nie da się zaprzeczyć, że istotnie ciągłe zmiany rytmiczne, wynikające z przesuwanych akcentów, mogą utrudnić biegłe wykonanie, jednakże trudno jest zgodzić się na tak ścisłą klasyfikację trudności, jakże bowiem wielu znajdzie się pianistów, dla których wiele trudniejszymi okażą się n. p. etiuda tercjowa, lub etiuda a-moll op. 25. Etiuda zaś wyżej wspomniana jest nie tyle nawet trudna, ile nad wyraz piękna. Jakież nieporównany wdzięk, delikatność brzmienia, intensywność w prowadzeniu linii melodyjnej a przytem upajający czar modulacji szopenowskiej. Jest to arcydzieło miniatury fortepianowej. Etiudę tę słyszałem niedawno w wykonaniu Backhausa i Śliwińskiego — nierównie śpiewnej i wrażliwej w interpretacji pianisty polskiego — a muzycznie ciekawiej przez niemieckiego.

Etiuda Nr. 11 Es dur to delikatne arabeski naśladowujące brzmienie gitary, a w boskim kolorystyce dokumentujące po raz wtóry geniusz melodyjny mistrza, który zda się granic nie miał. Etiuda ta wywołała podziw Mendelssohna. Rozmaici wydawcy Szopena podają różne recepty, jak ją należy ćwiczyć. Sądzę, że kto nie ma daru śpiewu swej duszy transponować na palce — temu „ćwi-


czenie” nie na wiele się przyda. Szkodaby zaiste męczyć to pieścidełko zbyt grubym ćwiczeniem, raczej grać przygotowawcze studia z podobnymi arpeggiami — a tą boską etiudę zagrać wprost z głowy. Zaiste trzeba tu głębszego umysłowego skupienia, same bowiem palce choćby najzręczniejsze nie dadzą rady; przytem oprzeć należy pewnie prawą rękę o ostatnią nutę arpeggia, każdy zaś akord ściśle opalcować. *Nr. 12 C moll.* Wzniosłym i wysoce dramatycznym jest ten utwór, a wymaga od wykonawcy wielkiego, pełnego ekspresji i potęgi tonu. Była ta etiuda przedmiotem zachwytu Bülowa, który ją uważa za skończone arcy-

dzieło, Liszt grywał ją pierwszy na koncertach, z pianistów polskich w sposób niezrównany gra ją Ignacy Paderewski. Tu maluje kompozytor wzięcie Warszawy w 1831 roku, a te ciągle akcentowane akordy to jakby strzały armatnie, a kaskady pasaży lewej ręki pnące się to w górę to spadające w dół to jakby obraz zniszczenia i krwawej walki. Pisał tę etiudę Szopen na obczyźnie, stroskany o los rodziny i trapiiony bolesnymi przecuciami.

(D. c. n.)

Franciszek Łukasiewicz (Poznań).

TEORJA RUCHÓW W GRZE FORTEPIANOWEJ

 Zmianą czasu, zmieniły się również poglądy, a zatem sposoby nauczania. Co dawniej uważano za złe, nie prowadzące do wytkniętego celu, dziś uznawane jest za dobre i niezbędne.

Dawniejsi pedagodzy mogli sobie pozwalać na despotyzm, karygodne traktowanie uczniów, posługiwanie się arcy Niemcami zwrotami, nie dbając o indywidualność ucznia, a lubując się w zaskorupiałej tradycji, której główną cechą była, jak się wyraził jeden z nowoczesnych pedagogów: dawność pojęć, dawno już przedawniona.

Dzisiejsze zadanie pedagoga inaczej się przedstawia. Przedewszystkiem musi on być myślicielem, powinien dokładnie zbadać to, co jest źródłem czyli istotą sztuki duchowej i sztuki technicznej. Musi iść za postępem wogóle, a w sztuce nauczania w szczególności. Obowiązany jest ciągle być w stosunku do siebie lustratorem swych własnych poglądów, opartych na podstawach wielokrotnych doświadczeń i głębokiej wiedzy.

W takich warunkach nowoczesny pedagog może torować drogę innym, krzewić postęp i być pionierem nowych prądów. A te nowe prądy polegają na gruntownej znajomości praw fizjologicznych, opartych na podstawie nauki, traktującej o czynnościach życiowych w organizmie ludzkim, którego części składowe służyć mają za narzędzie do wyrobienia mechanizmu czyli biegłości. Stu-

djujący dotychczas grę fortepianową niejednokrotnie borykali się w pocie czoła z trudnościami technicznymi, a zdobywszy choćby tylko średnią technikę, tracili na to dużo czasu, zdrowia i pieniędzy. Wieleż to przykładów było, iż uczący się na fortepianie po jakimś czasie odczuwali początkowo ból w stawach palców, potem ręki, następnie przedręcza, przedramienia i na koniec silny ból samego ramienia i barku.

Z tych to przyczyn miałem sposobność obserwować swych kolegów w konserwatorium, którzy zmuszeni byli robić częste przerwy w lekcjach od tygodnia do 3 miesięcy, a nawet i więcej, bo do pół roku. Znałem i takich, którzy oprócz niezbędnych warunków na doskonałych pianistów, posiadali talenty „z Bożej łaski”, a jednakże musieli nazawsze wziąć rozbrat z ukochaną sztuką.

Czemu się to dzieje, postaram się wytłomaczyć. W inteligentnych nawet rodzinach częstokroć panuje tego rodzaju mniemanie, iż dla początkujących dzieci wystarczy „tani nauczyciel” i stary „klekot” fortepian, a że tego rodzaju system uprawiania oszczędności kosztem swych dzieci na razie jest bardzo wygodny, przeto rodzice nie poczuwają się do obowiązku pomyślenia nad tem, co za rezultat wyniknie z takiego kształcenia swych dzieci w przyszłości. Miałem możność zaobserwowania kilkadziesiąt takich przykładów zaniedbania początkowej nauki gry na fortepianie i oddawania dzieci w ręce nie tylko słabych nauczycieli, ale co gorsza oddawanie pod

kierunek ludzi bez absolutnego fachowego wykształcenia. Egzystuje również przekonanie, iż „na początek” można pobierać lekcje u dobrego waltornisty, skrzypka, oboisty lub kapelmistrza „ze świadectwem”, mających jeszcze parę godzin „wolnych” do dawania lekcji na fortepianie.

Naturalnie ludzie ci, jakkolwiek i są wykształceni muzycznie i mogą grać na swych instrumentach lepiej, lub gorzej, nie mają najmniejszego pojęcia o prawidłowej nauce gry fortepianowej.

Tak więc nowy system techniczny polega głównie na wydoskonaleniu stawów i mięśni, jako narzędzi ruchomych.

Nauka ruchów przedstawia bardzo interesujący, lecz skomplikowany przedmiot.

Główne rodzaje ruchów są następujące: wielki ruch rozmachowy przy silnem zaakcentowaniu pojedynczego tonu, frazesu gamowego lub pasażowego, średni ruch rozmachowy ku wydobyciu średniej siły i ruch rozmachowy mały do użycia małej siły; ruchy rotacyjne czyli wirowe lub obrotowe przedramienia i ramienia, wznoszące ruchy przedręcza czyli stawu ręki do krótkiego i silnego uderzenia, opadające ruchy przedręcza przy uderzeniu cichem i dłuższem, wolne lecz ciężkie ruchy jednoczesnego podnoszenia całej ręki do stawu łokcia bez wyginania stawu przedręcza; nagły ruch górny międzyręcza do krótkiego i cichego uderzenia, nagłe ruchy szarpane ku sobie w kierunku prostym i ukośnym górnym lub dolnym dla krótkiego uderzenia, ruchy wszystkimi mięśniami i stawami wbijane przy udziale ramienia, barku i łopatki, wznoszące lub opadające przy używaniu największej siły uderzenia. Wszystkie te rodzaje ruchów, jakie wymieniłem, są główniejsze, poza tem wiele jeszcze jest innych ruchów, których w praktyce używa się. Wynalezienie ich i sposób zastosowania i stopniowania siły pozostawiam indywidualności nauczycieli. Po gruntownem zbadaniu ważniejszych ruchów zachodzi pytanie, jak je zastosować w praktyce?

Na to dam odpowiedź prostą: większą masą zjednoczonych ruchów posiłkować się trzeba do mocnych uderzeń, a mniejszą — do cichych, — (przez wyrażenie „masa” rozumieć trzeba udział

większej ilości naprężeń mięśni) i o ile jest to naprężenie słabsze, wymagające mniejszej ilości mięśni, to ruch taki nazywa się prostym, o ile potrzeba — większej liczby, to ruch otrzyma nazwę złożonego; ruchy nagłe wbijane za pomocą międzyręcza i mięśni przedramienia w kierunkach górnych i dolnych prostych i ukośnych, ruchy te służą do uderzeń krótkich i mocnych; nakoniec ruchy mięśni palców odginające i zginające (czyli zbliżające i oddalające) i ruchy wbijane oraz naciskane samemi mięśniami kończyn palców.

Kiedyśmy się przekonali o tem, iż teoria zacofanych pedagogów, hołdująca zasadzie unieruchamiania rąk nie ma racji bytu i prowadzi do absurdu, dam na dowód swych poglądów prosty przykład, oparty na prawie fizjologii.

Przypuśćmy, iż dwaj ludzie mają przebiec przestrzeń pół kilometra od miejsca A ku mecie B w bardzo szybkim tempie, z warunkiem, że pierwszy z nich może używać tylko samego ruchu nóg, drugiemu zaś pozostawiono zupełną swobodę ruchów całego organizmu, t. j. rozmachowych ruchów stawów, mięśni rąk i krzyża; zapytuję, który z nich pierwszy zdobędzie palmę pierwszeństwa? Na to każdy logicznie myślący człowiek odpowie, iż ten z nich najprędzej do celu przybiegnie, którego nie krępowano ani pozycją, ani ruchami.

Zwracając się tedy do istotnych poglądów muszę dodać, iż przy najmniejszym ruchu, nie działa pojedynczy mięsień, lecz wszystkie, gdyż są spojone jednym nierozzerwalnym węzłem łańcuskowych spojzeń od kończyn palców, aż do centrum mózgu, do woli naszej.

Studjowanie mechaniki ruchów oparte jest na odpowiednich ćwiczeniach pojedynczych mięśni i stawów, samo zaś ćwiczenie, które uważam jako podstawę techniki, nie zalicza się do czynności mechanicznych, jak twierdzi większa część uczących, lecz do duchowych, jako opartych na działaniu aparatów wewnętrznej natury, psychicznie poruszającej organizm i jego części, od zmysłów, skóry, oka i ucha aż do duchowych centr świadomej duszy naszej.

Antoni Grudziński.



Nauczyciel języka ojczystego uczy czytania, matematyk uświadamia ucznia, że $1 + 1 = 2$, zaś uczący śpiewu, winien zdaje się kojarzyć nuty, melodie z brzmieniem i rytmem. Jednak czynić tego nie może, bo twierdzą mu niektórzy dyktanci – że synkopa należy do metafizyki (zatem nie do muzyki!), a przy śpiewie trzymać się trzeba programu i nie używać „zakazanych” podręczników. Cóż zatem mówić o ćwiczeniach przygotowawczych do elementarza nutowego, ćwiczeniach słuchowo - wzrokowych, ruchomych (taktowanie), intonacyjnych i kojarzeniach odległości. Nie można też wspominać o kreśleniu i poznawaniu okiem elementów nuty, pisaniu melodji ze słuchu (dyktando muzyczne) i piosenkach z otoczenia dziatwy. Podstaw takich program nie przewiduje, lecz zaleca czynniki, wchodzące w zakres gimnastyki, które nie wiem z jakich pobudek wkradły się do nauki muzyki szkolnej. Wszak sama nauka, jako taka, zgoła inne ma cele, bo umuzykalnienie, a dla gimnastyki i tak jest 3 szufladki godzinne. Poco jeszcze z tej mizeroty muzycznej zabierać czas na maszerowanie, klaskanie i t. d. — chyba jeżeli chodzi o gimnastykę, to dotychczasowa liczba godzin, łącznie z rekreacjami, wystarczy na gry i zabawy szkolne. Pomimo tych lapsusów w programie i banialuków instruktorskich o synkopie, program jako taki musi być wykonany i w tem siedzi pierwsze zło kardynalne. Drugie; — nasze szkoły powszechne nie mają jeszcze odpowiedniej liczby nauczycieli śpiewu, którzyby umieli wyzwolić się z tradycji, a twórczą inicjatywą pełnić wychowanie muzyczne młodego pokolenia na nowe tory. Tymczasem od tego właśnie pokolenia zależy będzie przyszłość muzyki. Na barki dzisiejszych nauczycieli spadł jednak niezwykle ciężki obowiązek ustalania metod, od których zależy będzie cała treść nauki o muzyce. Jeżeli naogół nauczycielstwo uświadamia sobie rolę śpiewu, jaka mu w udziale przypadła, to jednak nie jest może dostatecznie przygotowany do tych zadań. Tutaj otwiera się szerokie pole działania dla seminarjów nauczycielskich, zrzeszeń muzycznych, instytutów pedagogicznych i t. d., które muszą stworzyć pewien program kształcenia nauczyciela i w kierunku pedagogiczno-muzycznym; wskazać psychologję muzyki, podać sposób kojarzenia odległości gamowych i przewartościować wszystkie czynniki tego przedmiotu, które dotychczas były zaniedbane. Przez szkołę i nauczycieli możemy zwalczać przerażającą amuzykalność społeczeństwa i otrząsnąć się z nawyków, przypadających w udziale naszym zaborcom. Ukochanie dziatwy

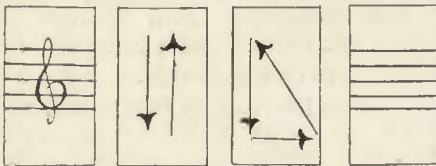
pozwole zburzyć sztuczną dotychczasową przegrodę pomiędzy muzyką a małym uczniem.. Przystępując do pracy szkolnej, musimy sami przejąć się ideą, którą chcemy wpoić w duszę dziecięcą, uświadomić sobie, że racjonalne spóldziałanie nauczyciela na ucznia, przyczyni się wielce do rozjaśnienia wielu problemów umuzykalnienia społeczeństwa. Ale do objęcia całości przedmiotu brać się należy stopniowo i powoli. Przyjrzyjmy się naprzód dziatwie szkolnej, z którą mamy zacząć naukę. Materiał ze środowisk różnych, z nawykami, temperamentem, tradycją, usposobieniem, zdolnościami i o bogatym zasobie różnic. Ten cały surowy materiał ma urabiać nauczyciel i szkoła jako całość; tutaj mają się zbudzić, wyrobić upodobania i zdolności muzyczne. Prawda, że sfera zainteresowań, bodźców i t. d. jest w różnym wieku różna, ale pewne przystępne czynniki naukowe mogą znaleźć wspólne dla siebie podłoże i obowiązywać całą szkołę. Dlatego też przy tworzeniu prawideł metodycznych szkolnych należałoby uwzględnić cały szereg eksperymentów, określeń, stopniowań trudności i indywidualnych uzdolnień. Należałoby badać wzrokowców, słuchowców, ruchowców równego i różnego wieku. W tym wypadku dostosowanie pewnych spraw do poziomu rozwoju, będzie zadaniem muzyka-wychowawcy. A rzecz to psychologicznie bardzo skomplikowana. Praca przygotowawcza musi być rozpoczęta przerobieniem materiału naukowopodstawowego, dostosowanego do różnych etapów wieku dziecięcego. Nie należy ograniczać się do materiału czysto piosenkowego; trzeba i tutaj spożytkować wszystko, czem operuje dzisiejsza pedagogika tak ogólna jak i muzyczna. Nie we wszystkich wypadkach przyjdzie nam z pomocą polska literatura pedagogiki muzycznej. Nie mamy na przykład żadnego elementarza muzycznego z odpowiednio dobranym zasobem ćwiczeń intonacyjnych wstępnych. Brak nam owych śpiewników ilustrowanych, z którychby dziatwa mogła bezpośrednio i od jaknajwcześniejszego wieku korzystać: oswoić się z nutami i czytać je głosem. Nie mamy żadnych pomocy naukowych, któreby pracę ułatwiały. Oczywiście, że takim doбором rzeczy dydaktycznych i podręcznikowych zająć się musi nauczyciel. W myśl tej głębokiej idei, skonstruowałem pomoce muzyczne pod nazwą: Nuty Rucho-me. Mają one w ręku nauczyciela spełniać funkcje metodyczne, równoznaczne z ruchowym alfabetem i zapoznać dziatwę z nutami, skojarzyć pierwsze intonacje, tak bardzo pożądane przy trafianiu odległości. Ćwiczenia intonacyjne przy pomocy nut ruchomych, elementarza, naprowadzą dziatwę do czytania muzycznego; dadzą one możliwość wprowadzenia łatwych piosenek - czytanek o nuty opartych i przysposobią materiał uczniow-

ski dla pedagogów, którzy dzieło pracy poprowadzą dalej, rozjaśniając bardziej szczegółowo tajemnice języka muzycznego. Pierwszy nauczyciel ma być tym żywym otwartym podręcznikiem, uwzględniającym przystępne ćwiczenia solfeggiowe, a zwalczającym wszystkie trudności początkowego okresu nauczania. Z powyższego wynika, że z chwilą wejścia w życie nauki solfeggia, zmienia się wielce poglądy w nauczaniu muzyki wogóle. Pieśń stanie się materiałem i środkiem do osiągnięcia zamierzonego celu umuzykalnienia szerokich warstw społecznych. W doborze zatem materiału lekcyjnego nie mogą dawać konkretnych wskazówek, bo to nie wchodzi w zakres niniejszego artykułu. Natomiast zainteresowanym tą dziedziną nauki poświęcam kilka słów opisu pomocy oraz kreślę wskazówki ogólnometodyczne. Pierwszymi pomocami nauczyciela są nuty ruchome tabliczkowe i blaszane.

a) Kompletowy zestaw deski.



b) Część przygotowana do kompletu.

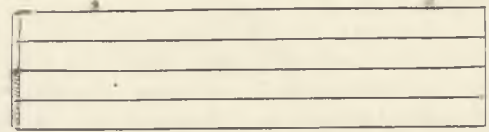


NUTY TABLICZKOWE. Tego rodzaju komplet zawiera: osiem tabliczek nutowych (do, re, mi, fa, sol, la, si, do) i cztery tabliczki pomocnicze, wyobrażające: system nutowy, klucz i strzałki do taktowania 2 i 3 miarowego (patrz rys. 1 a, b). Pierwszymi prowadzi się najprostsze i najłatwiejsze intonacje, drugie mają zastosowanie przy taktowaniu w czasie śpiewu piosenek. Tabliczki nutowe otwierają drogę do solfeggia z elementarza muzycznego, zaś tabliczki pomocnicze rozjaśniają zagadnienia 5 linii, klucza i rytmiki. Metoda polega na tem, że nauczyciel, biorąc do ręki potrzebną (przetasowaną) ilość tabliczek nutowych (po ustaleniu toniki), podnosi je kolejno do góry, zmienia, przestawia i t. p. W czasie tej czynności dziatwa intonuje dostępne dla siebie melodie. Jest to pierwsze solfeggio

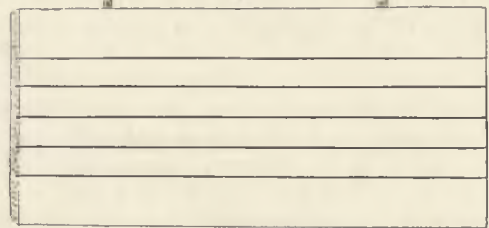
z nut ruchomych, po którym następuje dalsza wprawa w czytaniu nut głosem z podręcznika-elementarza. Poczucie rytmu muzycznego zdobywa dziatwa w pieśniarstwie. W tym celu wychowankowie przy śpiewaniu piosenek taktują w początkach według podniesionej przez nauczyciela tabliczki za strzałkami (rys. 1 b), zaś po dostatecznej wprawie prowadzą już samodzielnie swój chór. Nabyte stąd doświadczenia rytmiczne, przenoszą potem do nauki solfeggia.

NUTY BLASZANE. Drugim rodzajem pomocy naukowych — to nuty ruchome blaszane.

a) Deska nutowa do przeniesienia na tablicy.



b) Część przygotowana do przeniesienia na tablicy.



c) Część przygotowana do druku nutowego.



W skład całego kompletu wchodzi: 1) Deska z wypukłym systemem nutowym. 2) Krążki nutowe (nuty bez pałeczek) i klucz. 3) Nuty blaszane, zaopatrzone od strony odwrotnej w odpowiednie chwytniki (zameczki). 4) Nutka włoska, osadzona na rękojeści. Patrz rys. 2 a, b, c, d, e, f. Deskę zawieszają na ścianie zapomocą uszek (rys. 2 a). Krążki i nuty (rys. 2 c, d, e) są tak skonstruowane, że dają się zakładać (począwszy od „do”) na wszystkie pola pod- na i międzylinijne. Nawet kierunek pałeczek (w dół do góry) może być zachowany. Nauka o systemie nutowym odbywa się w ten sposób, że wzywani uczniowie zakładają krążek (rys. 2 c) w odpowiednie pola linijne. Czynią to potem nutami. Klucz (rys. 2 b) w razie potrzeby wkłada się w brzeg deski zapomocą widełek, tworzących z lewej strony przedłużenie systemu nutowego. Nutka na rękojeści, t. zw. włoska (rys. 2 f), służy do ćwiczeń w szybkim trafianiu różnych (z przekroczeniem gamy) odległości głosem. Tą drogą zdobyć można również materiał do poszczególnych prac

szkolnych w granicach zainteresowań dziecka. Trzecim typem pomocy dydaktyczno-muzycznych byłyby nuty ruchome, które obecnie rozpatruję teoretycznie, a których jeszcze w praktyce nie stosowałem. Są one zbliżone do kompletu nut blaszanych z różnicą tylko w konstrukcji. W tym wypadku nuty blaszane (bez chwytników) byłyby przyciągane przez namagnesowany system nutowy, a nutka włoska zrobiona z izolowanego materiału. Jak jeden, tak drugi komplet zawiera dowolną ilość nutek blaszanych, którymi nauczyciel może układać najrozmaitsze ćwiczenia, dostępne dla małych dzieci. Nuty ruchome zestawiby się dały z jakimkolwiek ruchomym alfabetem, stosowanym przy nauczaniu jęz. ojczystego. Tak skonstruowane pomoce dają wielką samodzielność i usługę nauczycielowi; są głównymi narzędziami pracy artysty-pedagoga przy nauce solfeggia elementarnego z dziećmi. Nauka zatem muzyki wokalne w szkole początkowej, winna być podporządkowana prawom dydaktyki ogólnej i wtedy osiągnie zamierzony cel: umuzykalnienie szkolnego społeczeństwa. Wyłoni się potrzeba pisania elementarzy muzycznych, podręczników, śpiewników, przeznaczonych dla dzieci. Nie zapomnimy wtedy i o kafejce nutowym.

PODRĘCZNIK - ELEMENTARZ. Elementarz do nauki solfeggia ma być przedsiönkiem, furtką, wprowadzającą „ciekawskich” w świat dźwięków muzyki wokalne i instrumentalnej. Będą w nim pociski dużego kalibru w postaci „ćwiartek”, strzelające wprost do wyobraźni dziecięcej, pod czarodziejskim obuchem rycin mówiących, kojarzących naprzód intonacje i odległości w obrębie kwinty, potem oktawy, gamy Do (C-dur) przy tonice względnej. Wyprodukowane stąd ćwiczenia, staną się podstawą i materiałem do dalszych prac w dziedzinie muzycznej. Wyłoni się potrzeba dyktand muzycznych, wypracowań, układania piosenek i t. p. Obudzi się w dziecku twórczość i odtwórczość w granicach prymitywnych melodji, które ewentualnie zostaną zanotowane w zeszycie. Na ten problemat edukacja muzyczna zagranicą zwraca ogromną uwagę i poświęca w tym kierunku specjalną literaturę. Druga pomoc ucznia, jak zaznaczyłem, to zeszyt nutowy. Obecne kajety nutowe są zupełnie nieodpowiednie dla dzieci ze względu na bardzo minjaturową linjaturę i brak klucza. Dlatego projektowałbym dla pierwszego roku nauki solfeggia zeszyt nutowy z linjamentem szerszym — o odstępach 5—6 mm., mając oczywiście na uwadze nie oddalenie wierszy nutowych, lecz odstępy między-linijne. Drugi rok nauczania przyjąłby linjaturę powyższą z dodatkiem klucza. Dopiero po studjach nad gamą wprowadzamy kajet normalny ale z zastrzeżeniem co do klucza. Ten ostatni winien być drukowany na każdej stronicy, na początku pierwszego wiersza nutowego, aby w na-

stępnych pięciu linjach już dziatwa sama mogła go napisać poprawnie według wzoru.

ZASTOSOWANIE NUT TABLICZKOWYCH.

Po nauce o systemie nutowym, przystępujemy do nauki solfeggia zapomocą intonacji, która może się początkowo obracać w sferze dźwięków jedno — potem dwu i więcej imiennych. Umówiwszy się z dziećmi wyrazami: „tak długo śpiewać, jak długo tabliczki nie poruszam”, „przerywać śpiewanie, gdy tabliczką poruszam”, nauczyciel po ustaleniu toniki, rozpoczyna intonację: podnosi tabliczkę do, a dzieci śpiewają d-o-o-o tak długo, dopóki tabliczka nie zostanie poruszona lub opuszczona w dół. W następstwie uczniowie z napięciem uwagi oczekują innej nuty, która może być tą samą lub drugą, np. re. Głównki małe pracują i, myślą: może „mi”, „fa”, a nuż będzie „re”, niewiadomo. W końcu uczący podnosi „re”; oczywiście z gardziołek wydostaje się brzmienie drugiego stopnia gamy Do. Po chwili błysnięcie i poruszenie tabliczki. Króciutka konsternacja w świadomości maluczkich, a po sekundzie znowu słyszymy „re” jednoimienne i t. d. Linja melodji staje się coraz dłuższą, a w końcu wzrok dziatwy traci przedostatnią nutę (nauczyciel tabliczkę położył), tabliczka „do” leci w górę. E.. e.... bagatela — myśli mała brać; jest d-o-o-o-i śpiewa. Intonacja skończona. Takie mniej więcej kojarzenia w czasie czytania nut głosem z nut ruchomych odbywają się w małych umysłach przy podobnych ćwiczeniach intonacyjnych. Mogą one być obliczone na metę dłuższą lub krótszą, zależnie od rozwoju muzycznego uczących się, stopnia nauczania i danych odległości. W razie trudnych warunków nauki zbiorowej, zwłaszcza w początkach, rozpocząć należy ćwiczenie ze zdolniejszym uczniem. Trwa ono $\frac{1}{2}$ do $\frac{1}{4}$ minuty, dopóki tonika nie utwali się w uchu całej gromady klasowej. Czasem wypadnie ćwiczenie wstępne wykonać z małą grupką, i to może być racjonalniejsze ze względu na silniejsze dźwięki melodji-intonacji. We wszystkich jednak wypadkach sposób stosowania nut ruchomych i kojarzenie odległości, będzie zawsze możliwy. Wyszczególnione ćwiczenia będą wstępem do elementarza muzycznego, w którym dziatwa daną nutę kojarzy z następną odległością i nabywa techniki czytania nut głosem (solfeggia). Psychologia tej czynności jest taką samą, jak przy czytaniu mowy artykułowanej z różnicą tylko na bieg myśli. Nuty-intonacje, nadają świadomości linje muzyczne, a wyrazy, zdania pisane, ogniskują myśli słowne. Jak jedno tak drugie czytanie bywa ciche (w myśli) i głośne (głosem), czyli wewnętrzne i zewnętrzne.

ZASTOSOWANIE NUT BLASZANYCH.

Zapoznanie uczniów z systemem nutowym odbywa się w ten sposób, że nauczyciel zawiesza na ścianie lub tablicy szkolnej deskę z systemem nutowym. Dzieci liczą linje, ich kolejność, a następ-

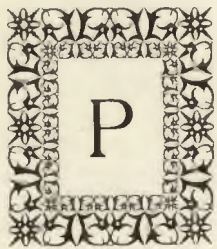
nie zakładają krążki nutowe na linii 1, 2, 3, 4, 5 w porządku od dołu do góry. Czynią to samo na polach międzylinijnych. Dla utrwalenia pojęć o systemie nutowym należy podać kilka tematów dla pracy domowej ucznia. Mogą tu być rysunki: drabinek, płotków i t. p., jako sprawdziany przyswojenia przerobionego materiału lekcyjnego. Drugi sposób skojarzenia nuty tonicznej z dźwiękiem Do, nie nastręczy żadnych trudności. Pokazać nutę „do” blaszaną, omówić jej nazwę, położenie na tle pięciulinij, sposób pisania i t. d., a potem nałożyć ją zapomocą odpowiedniego chwytника na wyżej opisaną deskę nutową. Następnie polecić, aby jeden z uczniów zaśpiewał owe „do”, inni — pojedynczo i gromadką powtórzą naprzód sami, potem z całą klasą. Uczący zakłada drugą nutkę do, a dziatwa śpiewa i wpisuje do kajetów. Wrażenie słuchowo-głosowe nastąpiło. Działwa pojęcie „do” otrzymała. Teraz nauczyciel może już drogą pisemną na tablicy szkolnej skombinować pierwszą intonację na piśmie o „do” tylko opartą, lub (patrz nuty ruchome tabliczkowe) opracować ją zapomocą nutki „do” tabliczkowej, podnoszonej do góry. Sposób ten będzie o wiele praktyczniejszy, tylko w samym czytaniu (solfeggiowaniu), gdyż ćwiczenia przybiorą większą ilość nut tego samego miana. Zresztą jest to sprawa obojętna, a zależna od indywidualności nauczyciela i jego systemu użycia pomocy tych, lub innych. Dość, że skojarzenie nuty tonicznej

z dźwiękiem już nastąpiło i wymaga dalej ćwiczeń, utrwalających dane pojęcie. Otóż, jeżeli nauczyciel nie oprze nauki śpiewu na melodjach „per canto” o „piano forte”, lecz rozpocznie ją według praw gradacji naturalnej, dającej możność wychowankom przeżycia wszystkich przejawów nauki muzycznej od podstaw elementarnych, dziecięcych, do form literackich, to powstanie wtedy cały szereg dzieł psychologiczno-muzycznych, praca szkolna muzyczna zogniskuje się w specjalnych laboratorjach muzycznych; zamiast bezdusznych popisów chóru dziecinnego, nastąpią badania naukowe w dziedzinie: słuchu, pamięci, skojarzeń pierwszych praw harmonicznych i dźwiękowych. Będzie wtedy mowa o zmyśle muzycznym, o zmysle równowagi, o poczuciu rytmicznym, dyktandzie muzycznym, o twórczości dziecięcej, która wprost doprasza się swojej racji bytu na terenie szkolnym. Zajdzie potrzeba tworzenia kursów solfeggia dla dorosłych, nastąpi rozkwit dydaktyki muzycznej, powstanie wiele elementarzy muzycznych, podręczników z duetami, tercetami, które potrafią umuzykalnić szerszy niż dotychczas ogół. Nasz naród, jako słowiański, bardziej może, niż inny, posiada dane zdolnościowe rozwoju ośrodka muzycznego w mózgu. Podstawą jednak, będzie zawsze szkoła początkowa.

Kazimierz Zatorowski.

„BOLESŁAW ŚMIAŁY“

POEMAT SYMFONICZNY LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO



oemat ten, grywany u nas tak niezmiernie rzadko, należy do niewielu kapitalnych dzieł współczesnej muzyki polskiej. Wykonywany często i wielce ceniony zagranicą, poemat ten wydany w Berlinie (Albert Stahl), więc nawet brakiem partytury nie mogą motywować zaniedbania tego dzieła dotychczasowi kierownicy koncertów symfonicznych.

Słusznie postąpił dyr. Młynarski, dając „Bolesława” w programie pierwszego koncertu symfonicznego w sezonie bieżącym.

Drobny szkic niniejszy ma za zadanie przypomnieć treść oraz główne etapy muzyczne tego pięknego dzieła tym, którzy je słyszeli oraz przygotować do wysłuchania „Bolesława” opóźnionych, a usposobionych przychylnie względem ro-

dzimej twórczości. Dzieło Różyckiego oparte jest na treści poematu S. Wyspiańskiego.

Temat pierwszy i drugi (Andante mistico), maluje nam rozmodlony tłum. Mszę odprawia biskup krakowski. Stanisław, który wyklął króla Bolesława. Na skutek tej klątwy Bolesław nie ma prawa wstępu do kościoła, jednak, z chwilą, gdy błogosławieństwo celebrującego mszę padnie na jego głowę, będzie zwolniony od klątwy. Bolesław, ukryty w tłumie, czeka na to błogosławieństwo. Oto dłoń biskupa unosi się już i nagle opada, gdyż dostrzegł wyklętego króla wśród tłumy wiernych. Król z kilku rycerzami się porywa; z mieczem w dłoni biegnie ku biskupowi i zabija go. Muzyka, malująca tę scenę ma wielką siłę i rozpęd (temat III-ci, Allegro furioso).

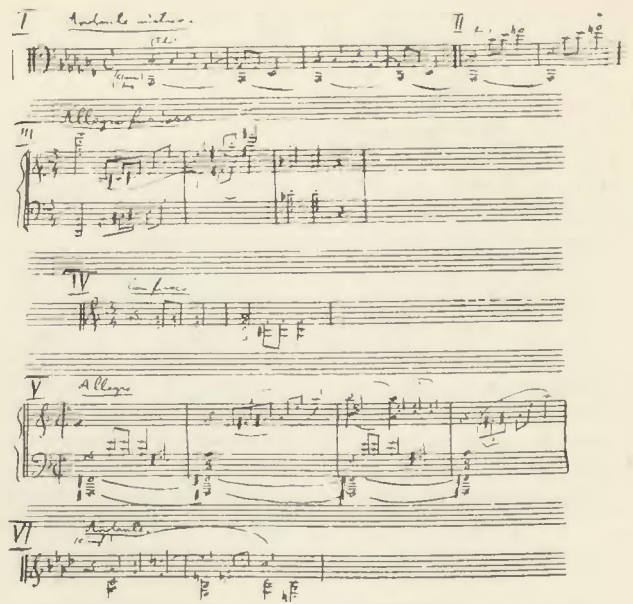
Wróg nie żyje, ale w duszy Bolesława rodzi się skrucha i trwoga przed świętokradztwem — mówi o tem niespokojny i namiętny temat IV-ty



LUDOMIR RÓŻYCKI

(Con fuoco), łączący się kunsztownie z posmerem trwożnych modłów ludu (tematy III-ci i I-szy), nad zwłokami biskupa.

Bolesław otrząsa się z przygnębienia. Unikany przez swoich, potępiony przez naród, odchodzi, ale w myśli ma powrót tryumfalny i zmuszenie ludu, by uznał jego rację i troskę mądrą o dobro narodu (temat V, Allegro).



Odchodzi. Otacza go cisza przyrody. Król słucha plusku fal i marzą mu się rusałczane pienia, smutne ukojenie zstępuje na duszę zbolalą (temat VI-ty, Andante), czy na długo, czy na zawsze, czy zbudzą się harde i wielkie dążenia? Muzyka kończy się, jak gdyby pytaniem, akordem bez rozwiązania.

L. M. R.

ZJEDNOCZENIE POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH



Utarło się zresztą najzupełniej niesłuszne mniemanie, że polacy są niemuzycalni i w stosunku do muzyki obojętni.

Zapewne, trudno nas zaliczyć do narodów najmuzykalniejszych, zamało poświęciliśmy w tym kierunku pracy i uwagi. Musimy przyznać się do poważnych braków, nie posiadamy bowiem odpowiedniej po temu kultury, o którą inne narody oddawna usilnie zabiegały.

Ponieważ jednak niedomagania te nie stanowią jakiegś wady organicznej, nie dającej się usunąć, nie ulega wątpliwości, że zdołamy się uleczyć.

Obecnie już daje się stwierdzić, że jesteśmy na dobrej drodze.

Rzekomej naszej niemuzycalności i obojętności dla muzyki zadaje klam rzetelny rozkwit w Polsce śpiewactwa, uprawianego, poza specjalnymi stowarzyszeniami i przez liczne koła śpiewaków, grupujących się w stowarzyszeniach przeróżnego typu.

Dzięki umiejętnej pracy i rzetelnemu zamilowaniu dyrygentów możemy się poszczycić nie tylko pierwszorzędami chórami stolicy i miast większych; chóry wiejskie, lub osad fabrycznych mogą niekiedy najzupełniej owocnie rywalizować z chórami wielkomięjskimi.

Śpiewactwo polskie, bogato rozwinięte w zachodnich i częściowo południowych okręgach, coraz uboższe liczebnie ku wschodowi, grupuje się obecnie w związkach, których na razie istnieje 6, a mianowicie: Związek wielkopolski, śląski, pomorski, małopolski, mazowiecki i kielecki.

W celu zjednoczenia działalności poszczególnych związków, a przeto zespolenia, wzajemnego uzgodnienia, zachowania jednolitości w pracach, władze związków przeprowadziły szczegółowe narady nad utworzeniem organizacji naczelnej dla całego śpiewactwa. Wynikiem tego było opracowanie statutu „Zjednoczenia polskich związków śpiewaczych i muzycznych” z radą naczelną.

Statut niezmiernie treściwie i jasno zredagowany uzyskał zatwierdzenie władz państwowych.

Wprowadzenie go w życie nastąpi przez zjazd delegatów związkowych, wyznaczony na d. 18 października r. b. W tym dniu (niedziela) odbędzie się najpierw o godz. 9 m. 45 rano uroczyste nabożeństwo w kościele oo. Jezuitów (dawny popijarski przy ul. Świętojańskiej), poczem delegaci udadzą się do lokalu Lutni (Sienkiewicza 8), gdzie potoczą się obrady według następującego programu:

- 1) Zagajenie i wybór prezydium;
- 2) zatwierdzenie protokołu poprzedniego zebrania;

3) sprawozdanie komitetu organizacyjnego, oraz udzielenie mu absolutorjum;

4) wybory do władz zjednoczenia;

5) wnioski i zapytania;

6) zamknięcie obrad.

Powołanie rady naczelnej należy powitać z uznaniem, stanowić ona będzie społeczny krok w rozwoju śpiewactwa polskiego. Udział społeczeństwa powinien być szeroko ujawnić się w popraciu śpiewactwa.

Konu nie obce są dzieje polskich organizacji śpiewaczych w okresie niewoli i największego ucisku zaborców, kto zdaje sobie sprawę z niezmiernie dodatnich wpływów pieśni polskiej na szerokie masy narodu, zarówno w życiu społeczno-politycznym, jak i w dziedzinie towarzysko-artystycznej, ten nie może pozostać obojętnym dla pracy szerzącej ziarna kultury wśród ludności, żyjącej zdala od wszelkich rozrywek o podnioslejszym charakterze, których brak odczuwa stale głęboka prowincja.

Plebiscyt na Górnym Śląsku wypadłby bodaj gerzej, gdyby nie praca pieśniarstwa. Przez śpiewactwo

zdołamy obudzić polskie dusze na kresach, zawsze tak wrażliwe na dźwięki mowy i pieśni ojczystej!

Czy wobec tego można mieć wątpliwości, gdzie należy się zwrócić z gorliwą współpracą? Czy wolno się wahać?

Błędem byłoby niedocenić znaczenia pracy społecznej na niwie wszechsportu. Czy jednak nie przesadzamy, oddając się temu nazbyt jednostronnie?

Prasa codzienna, niezależnie od specjalnej, zapełniona jest sprawozdaniami z wszechsportowych zawodów całymi szpaltami, literalnie codziennie. Ma się wrażenie, że sport jedynie stanowi najistotniejsze zagadnienie naszego życia i że tu właśnie należy ześrodkować wszystkie wysiłki i całą energję. A przecież tak być nie może i nie powinno. Obecna jednostronność musi ulec zmianie.

Czem być może sport, rozwijając w młodzieży osobiste cnoty: odwagi, tężyzny i rozwagi, tem, jest śpiewactwo, jako zbiorowość, gdyż budzi w narodzie poczucie jedności, łączności i harmonji.

Zygmunt Pomian-Kaczyński.

MUZYCZY POLSCY

W STANACH ZJEDNOCZONYCH



e wszystkich muzyków europejskich, przybyłych na sezon bieżący do Stanów Zjednoczonych, Wanda Landowska i Paweł Kochański zdobyli chyba rekord uznania i popularności. Oboj artyści objechali niemal wszystkie Stany w ciągu miesięcy ostatnich i wszę-

dzie przyjmowani byli z entuzjazmem przez zachwyconą krytykę i oczarowaną publiczność. Landowska była prawdziwą sensacją dla słuchaczy amerykańskich i piękny klawesyn Pleyela, zbudowany „d'après les suggestions de Wanda Landowska”, odkrył publiczności tutejszej dwa wieki muzyki, nieznaną tu prawie, poza kilka dziełami Bacha i Haendla. Prasa poważna, jak „New-York Times” i t. p., chyba tylko o Paderewskim rozpisywała się równie obszernie co o Landowskiej, a nawet wydawcy zainteresowali się artystką naszą i nakład Knopfa w Nowym-Yorku wydał jej „Musique ancienne” w przekładzie angielskim. We wszystkich audycjach wielkich dzieł Bacha: Passji Św. Mateusza i t. d., Landowska tu należy do zespołu orkiestrowego. Sztuka archaiczna Landowskiej spotyka się tutaj wszędzie z należytych oddźwiękiem.

Paweł Kochański wnosi zupełnie odmienne prędkości odżywe do ruchu muzycznego w Stanach Zjednoczonych i odgrywa tu ważną bardzo rolę wiernego odtwórcy dążeń i idei nowych w muzyce współczesnej. Ruchliwa działalność Kochańskiego dotyczy głównie współczesnej muzyki polskiej, którą artyści nasi po macoszemu traktują naogół w programach swych koncertów za granicą, nie bacząc na sympatję, z jaką się Amerykanie odnoszą do sztuki polskiej. Polacy są tu uważani za naród nawskroś muzyczny i pełen indywidualności artystycznej, oczekuje się od nich twórczości, odbiegającej od utartych ścieżek rutyny kompozytorskiej. To też koncert Karola Szymanowskiego, w interpretacji Pawła Kochańskiego, zdobył à coup de foudre publiczność amerykańską i stał się w Nowym-Yorku clou sezonu.

Dr. Alicja Simonówna (Waszyngton).

Z teki karykatur

PROF. E. KOCHAŃSKIEGO



JÓZEF OZIMIŃSKI



* * *



* * *



BOLESŁAW DOMANIEWSKI

Po długich cierpieniach zmarł 11 września dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, Bolesław Domaniewski, utalentowany pianista i pedagog.

Domaniewski urodził się w Gronówku, pow. Sieradzkiego ziemi Kaliskiej w r. 1857 r. Po ukończeniu szkoły średniej rozpoczął studia muzyczne u Józefa Wieniawskiego i w tym czasie wystąpił z pierwszym koncertem w 1874 r. w Warszawie.

W r. 1878 wstąpił do Konserwatorium petersburskiego, które jako uczeń prof. Krossa ukończył ze złotym medalem w 1882 r. Na pierwszych koncertach estradowych w Petersburgu pod batutą Antoniego Rubinsteina osiągnął wielkie powodzenie. Następnie koncertował w Petersburgu, Moskwie i innych miastach Rosji, we Francji, we Włoszech i w Polsce. Brał udział w zespołach kameralnych z Leopoldem Auerem (skrzypce) i Karolem Dawidowem (wiolonczela). W 1890 r. objął kierownictwo najwyższej klasy fortepianowej w konserwatorium muzycznym w Krakowie pod dyrekcją Zeleńskiego i w tym czasie brał udział w koncertach historycznych, urządzanych przez krakowskie Tow. muzyczne i poprzedzał je odczytami.

Były w grze jego dziś nieznanej w Warszawie, pierwiastki wysokiej kultury muzycznej, żywego temperamentu i błyski znakomicie wyrobionej techniki. Porwał swoich słuchaczy szczególnie wykonaniem Liszta.

W 1900 r. przeniósł się do Warszawy i mianowany był w 1903 r. dyrektorem warszawskiego Tow. muzycznego i kierownikiem klasy fortepianowej wyższego kursu szkoły muzycznej przy Towarzystwie. Ś p. Domaniewski zreformował szkołę, która w 1919 r. otrzymała nazwę wyższej szkoły muzycznej imienia Fr. Szopena. Wśród uczniów Domaniewskiego są wybitni muzycy i pianiści.

Ś. P. Bol. Domaniewski wydał opracowaną przez

siebie dwutomową szkołę na fortepian, p. t. „Vade mecum”, która doczekała się 20-go wydania i była bardzo pochlebnie oceniona przez fachową prasę polską i zagraniczną. Utwory fortepianowe wydane w Petersburgu.

Cale życie ś. p. Domaniewskiego poświęcone było kulturze sztuki, krzewieniu jej w szerokich kołach społeczeństwa i kształceniu muzyków artystów i pedagogów. W d. 2 czerwca 1924 r. obchodzono w teatrze Wielkim 50-lecie jego działalności artystycznej.

TANTJEMY AUTORSKIE W TEATRACH WARSZAWSKICH.

W swoim czasie notowaliśmy, że Związek autorów dramatycznych wystąpił do władz miejskich z żądaniem niepotrącania od tantjem autorskich procentów na rzecz funduszu emerytalnego, z którego autorowie ci w żadnej formie nie korzystają.

Dotychczasowa praktyka oparta była na przepisach emerytalnych miejskich, przewidujących potrącenia z honorarjów, wypłacanych autorom, *kompozytorom* i tłumaczom stosownego procentu, według umowy. Ponieważ przy obliczaniu tantjem autorskich odlicza się 7 proc. od sumy wpływów kasowych brutto na rzecz funduszu emerytalnego, co zmniejsza honorarja autorskie, oraz z uwagi na to, że żadna z umów dotychczas zawartych nie precyzowała bliżej sprawy opłat na fundusz emerytalny — zarząd teatrów postanowił nie pobierać od autorów i *kompozytorów polskich* (z wyjątkiem przypadków, w których umowy stanowią inaczej) dodatkowych opłat w wysokości 5 proc. od wypłacanych tantjem.

Magistrat na ostatnim posiedzeniu wniosł: zarządu teatrów zatwierdził, czyniąc zadość życzeniu autorów i *kompozytorów*.

FREKWENCJA W TEATRACH MIEJSKICH.

We wrześniu w operze przedstawienia wieczornego wykazały średnio 29,7 proc. kompletu kasowego, osobowa frekwencja sięgała 36,1 proc.

ULGOWE BILETY DO TEATRÓW MIEJSKICH.

Od dnia 5-go października kasy teatrów: Wielkiego, Narodowego i Letniego będą sprzedawały akademikom za okazaniem legitymacji i wojskowym w uniformach ulgowe bilety na balkon i galerje, za wyłączeniem 1-go piętra, za ryczałtową opłatą po zł. 1 gr. 50 za miejsce.

ABONAMENTOWE PRZEDSTAWIENIA W OPERZE.

Od wtorku, d. 6-go paźd., rozpoczną się w Operze warszawskiej wielkie, wtorkowe przedstawienia abonamentowe, na które loże 1-go piętra rozkupione są przez ciało dyplomatyczne. Przedstawienia te cieszyły się w ubiegłych sezonach wybitnym u publiczności powodzeniem, ze względu na uroczysty i wytworny nastrój widowiska.

Polską operę Tadeusza Joteyki p. t. „Zygmunt August”, publiczność warszawska specjalnie wyróżnia. Wszystkie dotąd przedstawienia tej opery wypełniały salę teatru Wielkiego po brzegi. Nie tylko zajmujące tło opery — epizody z panowania ostatniego z Jagiellonów, lecz i muzyka rzewna, pełna liryzmu wywołuje wśród słuchaczy szczery zachwyt, zwłaszcza canzona królowej Bony „Daleki mój kraju”, z piękną arją Barbary „Cóżem ja winna”, oraz wspaniała ilustracja muzyczna „Koronacji” z „Unji lubelskiej”, oklaskiwane bywają z niezwykłym zapalem.

Autor „Zygmunta Augusta” zamierza dokonać w tej operze pewnych zmian, które niewątpliwie wyjdą na korzyść utworu Joteyki: Zakończy operę „Unja lubelska”, natomiast „Wizja i śmierć Zygmunta Augusta”, będą obrazem przedostatnim z tą zmianą, iż Zygmunt August, pod wpływem wizji nie umiera, lecz, przeciwnie, nabiera mocy ducha, energii i czynów i stwarza „Unję lubelską”.

Z KONSERWATORJUM WARSZAWSKIEGO.

Zapisy do klasy operowej dla eksternów (uczniów z poza konserwatorium) przyjmuje kancelarja tylko do dnia 26-go b. m. włącznie. Wymagane jest przygotowanie głosowe w zakresie niższego kursu klas śpiewu, znajomość zasad muzyki, umiejętność czytania nut głosem w zakresie dwóch lat solfeżu i posiadanie odpowiednich warunków zewnętrznych.

Z początkiem bieżącego roku szkolnego otwiera się w konserwatorium klasa pedagogiki fortepianowej. Wstęp do tej klasy mają uczniowie, którzy ukończyli siódmy rok klasy fortepianowej. Prócz praktycznych lekcji, jakie uczniowie tej klasy udzielać będą pod kierunkiem profesora przez dwa lata w klasie wstępnej, wykładane będą ogólne zasady pedagogiki, metodyka gry fortepianowej i historia literatury tego instrumentu. W związku z tem otwiera się zapisy do klasy wstępnej fortepianu dla dzieci od 8 do 12 lat, obdarzonych słuchem muzycznym i nawet wcale nieumiejących grać na fortepianie. Zapisy do klasy wstępnej przyjmuje kancelarja konserwatorium od dn. 1 października.

SEKCJA WSPÓLCZESNYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH.

Zarząd sekcji współczesnych kompozytorów polskich rozpoczął działalność swoją. Przygotowania do przyszłych koncertów Sekcji są w toku, a zaproszenia do wszystkich kompozytorów polskich, celem przystąpienia ich do Sekcji, rozesłano.

Zgłoszenia na „członków rzeczywistych” (kompozytorów zawodowych) i „wspierających” (wszystkich interesujących się rozwojem muzyki polskiej osób) przyjmuje sekretarjat S. W. K. P. w siedzibie swojej, w lokalu warsz. Tow. muz., przy ul. Sienkiewicza nr. 8, tel. 33-40. Wszelkich informacji o warunkach przystąpienia do Sekcji udziela sekretarjat od 11-ej do 1-ej. Karty członkowskie dają wstęp na wszystkie koncerty, organizowane przez S. W. K. P.

Michał Wilkomirski, młody wysoce utalentowany skrzypek, uzyskał stypendjum M. W. R. i O. P. i wyjeżdża na roczny pobyt do Paryża.

ADELAIDA BOLSKA.

Rodaczka nasza, znakomita śpiewaczka, solistka dawnej opery cesarskiej w Petersburgu, profesorka konserwatorium petersburskiego, hr. Dinheim-Brochocka (pseudonim Bolska), przyjechała na stałe do Warszawy. Pani Bolska była w dobie przedwojennej gorliwą ordynowniczką sprawy budowy pomnika Szopena w Warszawie.



PAWEŁ KOCHAŃSKI.

Paweł Kochański, który, jako małe pacholę na swoich skrzypkach grywał jeszcze w salach Redutowych, przybył do kraju w aureoli sławy, która otacza jego nazwisko w Europie i w Ameryce Północnej i Południowej. Kochański sztuką tonów precyzyjnych zdobywał wszystkie kraje po kolei: Anglię, Francję, Niemcy, Austrię, Hiszpanię, Turcję, Egipt i t. d. Przyjmowano go gorąco na dworze hiszpańskim, u prezydenta Stanów Zjednoczonych, u miliardierów amerykańskich i w wielkich salach koncertowych Europy. Gra wszędzie polskie utwory; wszędzie jego Stradivarius opowiada o polskiej duszy i polskiej tęsknicy, mającej swój wyraz w pieśniach Szymanowskiego, Karłowicza i in.

Związany kontraktami z Ameryką, Kochański zabawi tu tylko krótki czas, da się słyszeć dwa razy i wyjeżdża znowu za ocean.

Z POLSK. STOW. MUZYKÓW PEDAGOGÓW W WARSZAWIE.

D. 20 września odbyło się ogólne zebranie wyborcze. Do zarządu wybrani są: pp. K. Heintze (prezes), L. Robowska (wiceprezes), L. Szczywna (skarbnik), A. Bukowiński (sekretarz), dyr. A. Grudziński, F. Starczewski, K. Winnicka, oraz zastępcy pp.: M. Kamińska-Latoszyńska i J. Lipiański. Do komisji rewizyjnej: pp.: G. Tolwiński, J. Lipiański i M. Hertzówna, zastępcy: S. Kazuro i M. Kamińska-Latoszyńska.



fol. J. Gauenja.

Prof. Kons. Warsz., W. Śliwiński; Sekr. W. Z.M., C. Bem; Prezes W. Z. M., J. Cichoński; Redaktor „Echa Muzycznego” w Chicago”, B. J. Zalewski; Red. „Wiadomości Muzycznych”, E. Wroński.

ZJAZD KIEROWNIKÓW UCZELNI MUZYCZNYCH.

Pierwszy zjazd Kierowników Uczelni Muzycznych w Polsce, zapowiedziany na listopad w Warszawie, poruszył nie tylko zainteresowanych kierowników uczelni muzycznych, lecz i resztę działaczy na polu muzycznym w ogóle. Kompozytorowie nasi będą mieli obszerne i najwłaściwsze pole do zainicjowania pracy twórczej pod hasłem „Prawa Muzyki Polskiej”. Jeszcze raz tą drogą inicjator (dyr. Leon Solski, Kielce — Tadeusza 11) w imieniu Komitetu Organizacyjnego Zjazdu przypomina i prosi o liczne nadsyłanie szkiców, referatów, projektów, programów i t. p., aby ustalić porządek, kolejność i celowość obrad.

Z „LUTNI WARSZAWSKIEJ”.

Zarząd Tow. śpiewaczego „Lutnia” podaje do wiadomości, iż próby chóralskie już się rozpoczęły pod kierownictwem dyrektora Piotra Maszyńskiego i będą kontynuowane w poniedziałki i piątki każdego tygodnia od 8-ej do 10-ej wieczorem w lokalu własnym, przy ul. Sienkiewicza 8 (gmach Filharmonji).

Zapisywanie się nowych członków, obdarzonych głosem i umiejętnością czytania nut, bardzo pożądane.

Zarząd „Lutni” prosi członków o regularne uczęszczanie na próby, gdyż od tego zależne są wyniki artystyczne przygotowywanych utworów.

Towarzystwo śpiewacze „Lutnia” w Warszawie, otrzymało od Związku chorwackich drużyn śpiewaczych w Zagrzebiu pismo z zawiadomieniem, że Związek ten będzie obchodził d. 25 października 50-lecie swego istnienia. Uroczystość ta zbiegnie się z uroczystością tysięcioletnia królestwa Chorwackiego. Oprócz zaproszenia, aby „Lutnia” wzięła choćby przez delegację udział w tej uroczystości, Związek chorwacki, nie posiadając adresów, zwraca się z podobnym wezwaniem za pośrednictwem „Lutni warszawskiej” do polskich stowarzyszeń śpiewaczych o uświetnienie tej uroczystości.

Listy w tej sprawie należy adresować: „Savez Hrvatskih Pievackih Drusztava, Zagreb, Prilaz 38. III.

Staraniem oraz poparciem prezydenta Dr. Bernarda Śliwińskiego powstał w Bydgoszczy „Miejski Instytut Muzyczny”, którego dyrektorem jest profesor konserwatorium poznańskiego, p. Zygmunt Lisiecki. W skład ciała nauczycielskiego Instytutu wchodzić będą przeważnie profesorowie konserwatorium poznańskiego oraz najlepsze siły miejscowe. Program nauki podzielono na 3 kursy: niższy, średni i wyższy. Na niższy kurs przyjmowani będą uczniowie bez specjalnego przygotowania, wymagać się będzie przy egzaminie wstępnym próba słuchu oraz znajomość nut. Lekcje instrumentalne będą się odbywały 2 razy tygodniowo pomiędzy godziną 3—8. Każdy uczeń będzie obowiązany uczęszczać na lekcje teorii raz na tydzień bez specjalnej za to opłaty.

EUGENJA TARGONSKA.

Jak się dowiadujemy znana prof. śpiewu w Petersburgu p. Eugenia Targońska przybyła do kraju i narazie zamieszkała w Bydgoszczy, gdzie już rozpoczęła swą działalność artystyczno - pedagogiczną.

Z KONSERWATORJUM KATOWICKIEGO.

W Katowicach odbyła się uroczystość otwarcia po blisko rocznej przerwie nowego Konserwatorium muzycznego oraz złączenia się z nim znanego ze swej chlubnej na polu muzyki działalności tow. śpiew. „Ogniwo”.

ZE LWOWA.

Szkoła chóru zawodowego powstała tu w obecnym roku szkolnym w Tow. muzycznym, przy szkole opery. Zadaniem szkoły jest kształcić zawodowo swoich uczniów dla teatrów operowych i operetkowych.

„TESTAMENT BOLESŁAWA CHROBREGO”.

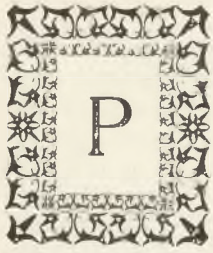
Na uroczystej akademii, urządzonej w niedzielę, 13 września, o godz. 12 w południe, na sali auli uniwersyteckiej w Poznaniu, z okazji uroczystości chrobrowskich i przyjazdu Prezydenta Rzeczypospolitej Wojciechowskiego, wykonany został poraz pierwszy prof. Feliksa Nowowiejskiego „Testament Chrobrego”, prolog triumfalny na chór mieszany, deklamację, orkiestrę i organy (op. 48) do słów Edwarda Ligockiego.

MUZYKA W WILNIE.

Tegoroczny sezon muzyczny w Wilnie zapowiada się, mimo, jak się zdawało początkowo trudności nieprzewidywanych, interesująco. Rozpoczęły się poranki w „Lutni”; są zapowiedzi zorganizowania szeregu koncertów solowych zespołowych i symfonicznych. Nawet opera zostanie przywrócona, o ile nie zajdą jakieś nieprzewidziane trudności. Znany literat i krytyk, p. Czesław Jankowski, otrzymał koncesję na prowadzenie w sali „Lutni” teatru operetkowego z koncertami wieczornymi, porankami wokalnno-muzycznymi i popołudniówkami popularnymi.

W roku bieżącym upływa 20 lat od założenia wileńskiego Towarzystwa Muzycznego „Lutnia”. Z okazji tego jubileuszu zarząd Towarzystwa projektuje urządzenie wielkiego koncertu chórowego. Przygotowania w toku.

W A Ł K A O P R Z Y W I L E J E



Przeżywany obecnie kryzys ekonomiczny zaznaczył się również i w naszym zawodzie muzycznym, wywołując bezrobocie. Wśród nieuniknionych w tym wypadku zawikłań i nieporozumień, na tle wynikłej sytuacji, uwidoczniło się, że właściciele kino-teatrów wyzyskali ten moment dla swych celów przez zmniejszenie kompletów muzycznych, które będąc i tak nieliczne, nigdy nie odpowiadały rzeczywistej potrzebie akustycznej lokali kinowych.

Dzieje się wielka krzywda i to wówczas, kiedy przeżywany kryzys wcale nie dotknął przedsiębiorstw kinowych, jak widać z oficjalnych wykazów statystycznych. Frekwencja publiczności w bieżącym sezonie nawet się wzmożła. Właściciele kin robią dobre interesy, i znacznie je powiększają przez niczem nieusprawiedliwione uszczuplenie muzyki. Ta zachłanność właścicieli kino-teatrów wielce przyczyniła się do wzmoczenia bezrobocia wśród naszych muzyków. Wszelkie wysiłki, skierowane w stronę złagodzenia kryzysu, niestety, nie dały pożądanego rezultatu. To jedna strona sprawy istniejącego bezrobocia wśród naszych muzyków w Warszawie.

Jednak bądźmy sprawiedliwi i miejmy odwagę przyznać, że w bardzo dużej mierze przyczyniają się do powiększenia bezrobocia także i sami muzycy, szczególnie ci, którzy samowolnie, bez wszelkich na to kwalifikacji i prawa organizacyjnego, wzięli na siebie rolę pośredników, będąc za to nawet specjalnie sytuowani przez przedsiębiorców. Kompletują oni zespoły, częstokroć złożone z uczni i lichych amatorów i wprost niedopuszczają do przywrócenia poprzedniego składu liczebnego kompletów muzycznych. Walka z tym żywiołem jest bardzo trudna.

Za wyjątkiem kilku kin, operują w pozosta-

tych właśnie ci groszowi pośrednicy, wyciskając, niestety, swe piętno na całokształcie naszego życia związkowego, niestety mając w swej robocie destrukcyjnej dzielnych sobie pomocników. Choć nieliczni oni, ale za to szkodnicy najwięksi. Występują zazwyczaj w roli pewnych siebie działaczy i demagogicznych obrońców, krzywdzonych przez los muzyków. Teren związkowy jest dla nich doskonałym parawanem dla ich egoistycznych celów, w dążeniu do zdobycia sobie przywilejów osobistych. W tym celu wyzyskują każdy moment mniejszego, lub większego przesilenia ekonomicznego muzyków.

Szczególnie w tym działaniu zaznaczył się w ostatnich czasach najsprytniejszy z nich, *zdeklarowany wicherzyciel*, którego egoizm osobisty, podrażniony przez zdyskredytowanie się w swej działalności, zmusza go nawet do wystąpienia w roli szkodliwego agitatora.

Od dłuższego już czasu, specjalnym zajęciem tego osobnika, jest zbieranie podpisów, w celu obalenia obecnego Zarządu, jak również za przyłączeniem Warszawskiego Związku Muzyków do mitycznej Centrali, o której, w dzisiejszym jej składzie i organizacji, mamy aż nadto wyrobioną opinię, która to i była przyczyną, że zdrowy rozsądek naszego ogółu przemówił i wiosną roku bieżącego odseparowaliśmy się od tej Centrali.

Niestety, zbyt słabe społeczne wyrobienie naszych muzyków, jak również ich ciekawość do nowych eksperymentów, bezwzględnie szkodliwych pod każdym względem, dopomaga temu wicherzycielowi łowienie ryb w mętnej wodzie.

Tak robią się interesy osobiste na terenie związkowym... utracą się przez to równowaga w życiu naszej organizacji i ogół na tem tylko cierpi...

Niechże tych kilka słów posłużą ku rozważdze i opamiętaniu!

Jan Cichocki.

Z żałobnej karty Warszawskiego Związku Muzyków

S. P. ILJA SZULACZUK urodził się w ziemi Lubelskiej; zmarł dnia 23 września 1925 r. w Warszawie. Ukończył Filharmonję (konserwatorium) moskiewskie studjując u prof. S. Kusewickiego. Zaproszony przez Radę Pedagogiczną Konserwatorium saratowskiego (dyr. Stanisław Eksner) objął stanowisko profesora klasy kontrabas, w której przez trzy lata pracował.

Podczas wojny europejskiej na zaproszenie Glazunowa objął klasę kontrabas w Konserwatorium petersburskiem; ostatnio, do śmierci, grał w Filharmonji Warszawskiej.

Zmarły Szulaczuk napisał książeczkę o kontrabasie pod tytułem „*Maty Paganini*”, wydaną w Odesie.

Jako Kolega zdobył sobie ogólny szacunek i sympatję.

S. P. SALWIAN NITECKI urodził się w 1894 r. w ziemi Kaliskiej, ukończył szkołę handlową w Będzinie. Będąc samoukiem przygotował się na średni kurs

konserwatorium Warszawskiego, gdzie był uczniem prof. Henryka Melcera. Jednakże warunki życiowe skłoniły s. p. Salwiana Niteckiego do porzucenia drogi artystycznej i nie spełniły się Jego wysokie aspiracje. Cieszył się uznaniem, jako jeden z najlepszych pianistów zawodowych i w chwilach wolnych od zajęć poświęcał się kompozycji, które należy wymienić:

na śpiew solo z akomp. fort. 1) *Zos:awitaś m: po sobie...* 2) *Piękna Donna* — Serenada. 3) *Na samotnej drodze*, 4) *Dobroć*, 5) *Sen*, 6) *Róże*, 7) *Piosenka Nirwany*, 8) *Kotysanka* — solo na wiolonczelę z akomp. fort.

Pamięć o zmarłym s. p. Salwianie Niteckim, nieodżałowanym naszym Koledze, w kronice Warszawskiego Związku Muzyków pozostanie jaknajchlubniejsza na zawsze. Zwłoki spoczęły na cmentarzu Powązkowskim. W imieniu Zarządu Związku zmarłego żegnał prezes Jan Cichocki, w imieniu Kolegów — sekretarz Związku Czesław Ben.