

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMII POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/oirg. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaktor: EUGENIUSZ DAWIDOWICZ, zamieszkały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką . .	1.00 zł.
kwartalnie.....	3.00 „
półrocznie.....	6.00 „
rocznie.....	12.00 „
Cena pojedynczego egz.	. 70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań Nr. 208 081	

Redaktor odpowiedzialny: Antoni
Wieczorek zamiesz. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplln. W. Wilkuszewski.

Ceny ogłoszeń:

Wielkość	1 raz zł	3 razy zł	5 razy zł	10 razy zł
Cała strona	70	150	2110	350
1/2 strony	40	90	125	225
1/3 strony	25	60	100	175
% strony	15	35	50	85
1/4 strony	10	25	35	65
Ogłoszenia na okładce 25% drożej. — Ogłoszenia w tekście 50% drożej. — Złoty ogłoszenia nie droższe 1 zł				

Rękopisów niezastreżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

DR. JÓZEF REISS.

0 recenzjach muzycznych

Najbardziej zabagnioną dziedziną naszego życia muzycznego jest krytyka muzyczna. Co się na tem polu dzieje, to przechodzi pojęcia zdrowego rozsądku; panują tu wprost anormalne stosunki i poglądy, świadczące o dezorientacji ogółu i wypaczeniu wszelkich kryteriów. Mówię o krytyce muzycznej u nas na podstawie stosunków miejscowych w Krakowie; sądzę jednak, że można to uogólnić i miarę naszych stosunków zastosować i do innych miast jak Warszawa, Poznań, Lwów.

Gdy sprawozdawcy teatralni mogą brać za przedmiot krytyki twórczość artysty i omawiać jego dzieła, to sprawozdawca muzyczny znajduje się u nas w dziwnym położeniu: niezmiernie rzadko może pisać o ruchu twórczym, o kompozycjach, lecz niemal wyłącznie zajmować się musi trzecim czynnikiem tj. wykonawcami. Recenzje zajmują się u nas zasadniczo osobą wykonawcy, czy to pianisty, skrzypka, śpiewaka, o nim wydają tylko sądy, a rzecz sama tj. program schodzi na najdalszy plan, a nawet przestaje być przedmiotem krytyki. Stąd płyną te niezdrowe stosunki, zakorzenione w dziedzinie recenzyj, stąd owe zdziczenie pojęć, wobec których zatracają się wszelkie kategorie krytyczne. Łatwo zrozumieć, że w takich warunkach krytyka musi minąć się ze swem właściwym zadaniem; staje się ona bowiem z konieczności osobistą; i istotnie nie może być inaczej. Wszelka miara obiektywna staje się przecież frazesem: wolno pisać w słowach bezwzględnych pochwał; w przeciwnym razie naraża się recenzent na zarzut osobistej niechęci! Mówię na podstawie moich bogatych doświadczeń. Bo nawet, jeśli wykonawcą nie jest siła miejscowa, ale jakiś wirtuoz przejezdny, sprowadzony przez agentów koncertowych, to recenzja, wytykająca pewne wady wyko-

nawcy, naraża się na ataki ze strony przedsiębiorstwa koncertowego, gdyż godzi w jego „żywotne interesy". Gdybym opublikował to, co mnie jako recenzenta spotkało już w formie osobistych napaści, listów anonimowych z bezczelnymi zarzutami stronniczości, przekupstwa i t. d., to może nie danoby wiary, jaki bezład pojęć panuje u nas i do jakiego szaleństwa natura ludzka jest zdolna. Dochodziło m. i. do tego, że kiedyś nad grą jednego z naszych pianistów nie wpadał w szal zachwyty, pewna grupa interesowanych osób zamierzała przeciwko mnie ogłaszać listy otwarte, piętnując moją niepatryjotyczną działalność! Przytaczam ten jeden przykład, a pomijam inne przyzwyczajone formy reagowania na niewygodne recenzje. A ta forma zawisa zawsze od intelektualnej kultury interesowanych; pomnąc jednak, że sfera intelektualna muzyków pozostawia wiele do życzenia (inteligencja „tenorów" weszła w przysłowie!), zrozumiemy, że trzeba nieraz dużo osobistej odwagi, by pisać i sądzić obiektywnie bez oglądania się na względy osobiste. A przecież to liczenie się u nas ze względami jest dla recenzenta nieuniknione. Recenzja bowiem jest dla wykonawców jakoby świadectwem publicznym ich wiedzy. Agencje zagraniczne, angażując wirtuozów na tournée artystyczne, żądają przedłożenia sobie recenzyj i od dobrych recenzyj uzależniają warunki kontraktu. A zatem ujemna recenzja jest wyrokiem ruiny. Tem musi się zatem recenzent powodować z obowiązku ludzkości. Byłoby bowiem bezwzględnością stosować obiektywną miarę z całą surowością; tu trzeba łagodzić, zrzęcznie kryć wady, a starać się o podkreślenie cech dodatnich. Do jakiego stopnia ma się tę miarę stosować, jak liczyć z pewnymi „względami", na to daje odpowiedź takt oso-

bisty i kultura recenzenta. Że jednak wobec szkodliwych objawów dyletantyzmu, bezczelnej arogancji nieuctwa wystąpić należy stanowczo i bez pardonu, to chyba jasne i konieczne — a niestety u nas do tego nadarza się sposobność za często!

„Względy* i „względziki¹¹ wywołują natomiast inną anomalję, ponieważ recenzja zajmować się musi głównie osobą wykonawcy, przeto w następstwie uważa się ją — zupełnie zresztą logicznie — za fanfarę reklamową dla wirtuoza. I stąd pochodzą owe niemiłe akcesorja, nieodłączne od zawodu recenzenta: listy dziękczynne, wizyty wstępne przed koncertami, zabiegi o osobistą znajomość i inne podobne „przyjemności¹¹. A dalej: z chwilą, gdy recenzent muzyczny jest w rzeczywistości tylko sprawozdawcą koncertowym, muszą jego k w a l i f i k a c j e fachowe spaść domiary niezmiernie małe.

Wykształcenie muzyczne, oparte na wszechstronnej, głębokiej wiedzy, jest tu w rzeczywistości zbyteczne; bo jeśli idzie jedynie o ocenę, czy śpiewak posiada podatny materiał wokalny, czy rozporządza już techniką i jak nią włada, czy pianista gra tak lub owak, to wydanie sądu o tem nie wymaga wyższych kwalifikacyj muzycznych; pierwszy lepszy „bywalec¹¹ koncertowy zawyrokwac może w takich razach lepiej, aniżeli niejeden recenzent, który np. ani nie gra ani nie śpiewa. I tem się tłumaczy fakt, zupełnie zresztą uzasadniony, że recenzje spoczywają u nas w ręku

„t. zw. recezentów” tj. ludzi, mających luźny związek z muzyką lub co najwyżej dyletantów—muzyków. I ostatecznie to nie wyrządza żadnej szkody muzyce, gdyż głównem złem jest forma recenzji i warunki, które ją wywołują; co każdy z tych panów w ramach takiej recenzji pisze, to już jest rzeczą drugorzędną i dla kultury muzycznej obojętną. Dlatego też z fałszywych założeń wypłynął m. i. ogłoszony swego czasu protest przeciwko jednemu z krakowskich „recenzentów¹¹ i to protest, podpisany solidarnie przez najbardziej kompetentną instytucję tj. grono nauczycieli naszego konserwatorium; podpisałem i ja tę odezwę; dzisiaj dochodzę jednak do przekonania, że protest ten, odmawiający owemu panu kwalifikacyj do pisania recenzji, nie był uzasadniony, gdyż przecież do recenzji, polegających na sprawozdaniu z koncertu, na ocenie tylko samego wykonawcy, „popisującego się* zresztą jedynie swoją techniką, wystarczy elementarna znajomość muzyki, trochę obycia w sali koncertowej, trochę doświadczeń — i możliwie znośne władanie piórem, choćby bez znajomości ortografji, bo nieraz i składacz sprzysła błędy w pisowni p. recenzenta!

Oto kilka uwag, luźnie rzuconych, dla odzwierciedlenia smutnego stanu naszych recenzji muzycznych. Że tu reforma konieczna, nie ma chyba dwóch zdań. A jak ją przeprowadzić, o tem powiem później.

HENRYK FLATTO.

Karol Józef Lipiński (1790-1861)

Jednym z najświetniejszych przedstawicieli gry skrzypcowej w wielkim stylu nietylko w Polsce, ale w całej Europie był w w. XIX. **Karol Józef Lipiński**. Wybitny ten wirtuoz i kompozytor urodził się w Radziniu, miasteczku na Podlasiu. Data jego urodzin jest sporna: metryka chrztu podaje datę 30 października r. 1790, zaś według dokumentów rodzinnych data urodzin artysty przypada na dzień 4 listopada tegoż roku. Karol Lipiński rozpoczął edukację muzyczną już w 6-ym roku życia u ojca swego **Feliksa Lipińskiego** (ur. w r. 1795 w Zakliczynie w Małopolsce — um. w r. 1847), wówczas nauczyciela muzyki w domu Potockich. Ojciec Karola był samoukiem, grał na kilku instrumentach, głównie jednak na klarncie, dyrygował prywatnymi orkiestrami ks. Lubomirskiego, hr. Tarnowskiego, Łączyńskiego i Staczeńskich we Lwowie. Próbował też sił swoich na polu kompozycji i wydał „**Allegro de Concert**” u Hallenbacha we Lwowie. Co do jego wykształcenia jako muzyka znajdujemy podzielone zdania. Eitner Robert w „Quellen-Lexikon“ powiada o nim „ein theoretisch gebildeter Musiker“, podobnie wyraża się o nim F. J. Fetis, autor sławnej encyklopedji muzycznej p. t. „Biographie TUniverselle des Musiciens“. Obok podobnych — jednak krytyk, spotykamy zdania w rodzaju „muzyk mierny i słabo wykształcony“. Bez względu na to, jak się przedstawiała sprawa wykształcenia Feliksa Lipińskiego, stwierdzić należy, że odegrał niemałą rolę w wykształceniu syna, który w 7 roku życia doszedł

do takiej biegłości w grze na skrzypcach, że grał lepiej cd swego nauczyciela. Nie miała Polska podówczas odpowiednich pedagogów: Durand-Durandowski (1770—1834), uczeń Viotti’ego, był poza granicami kraju, Serwaczyński St. nauczyciel wielkiego Joachima, był rówieśnikiem Lipińskiego, a stosunki domowe nie pozwalały na to, by to genialne dziecko mogło się kształcić dalej pod kierunkiem wytrawnych mistrzów zagranicą. Młodziutki Karol Lipiński szedł o własnych siłach i grą swoją wzbudzał podziw powszechny jako „cudowne dziecko¹¹. Ojciec jego uważał go już za skończonego wirtuoza i postanowił wyjechać z nim w podróż artystyczną po kraju i zagranicę. 9-letni malec oparł się jednak zamiarom ojca, twierdząc, że zbyt mało jeszcze umie, żeby grą swoją mógł publicznie się popisywać. Tę niechęć do publicznych występów zachował aż do czasu zupełnego wydoskonalenia się w swej sztuce. W 11 roku życia po przeniesieniu się do Lwowa, Lipiński porzucił nagle skrzypce i uczył się gry na wiolonczeli, która pociągała go swoim silnym i głębokim tonem; do nauki na tym instrumencie zachęciła go przyjaźń z Ferd. Krenesem, który sam bardzo dobrze grał na wiolonczeli i nie szczędził rad i wskazówek swemu młodemu przyjacielowi. W krótkim czasie doszedł Lipiński do takiej techniki, że występował publicznie z koncertami Romberga i de Lamare’a. Nie porzucił przytem skrzypiec, do których wkrótce zupełnie wrócił. Grze na wiolonczeli zawdzięczał, jak sam mówił, charakterystyczny dla jego

gry, jako skrzypka, wielki i pełny ton, który był jego ideałem. Fetis w swojej „Biographie Universelle des Musiciens” podaje, że Lipiński najpierw uczył się wiolonczeli (...le premier instrument, qu'il étudia fut le violoncelle“), to samo powtarza Sowiński i Maurycy Mochnacki w swoich sławnych recenzjach, umieszczonych w „Gazecie Polskiej”. Wiadomość ta jest jednak mylna, jak tego dowodzą wyżej przytoczone fakty, oparte na świadectwie autorów takich, jak np. Wasielewski J., który szczegóły z życia Lipińskiego znał dokładnie na podstawie informacji, których mu udzielił sam Lipiński. Lipiński technikę swoją i smak kształcił na klasykach włoskich, głównie na *Violini* i *Violini*. Rzecz dziwna, mimo bardzo młodego wieku bez wskazówek, tak niezbędnych w dziedzinie studjów muzycznych, wiedziony niezwykłą inteligencją i wrodzonym smakiem artystycznym, nie zbaczał z właściwej drogi. Od czasu do czasu tylko nastęrczała się młodemu Lipińskiemu sposobność słyszenia artystów, którzy z koncertami przybywali do Lwowa. Pod względem kultury muzycznej stał Lwów wyżej od innych miast w Polsce. Głównymi placówkami muzycznymi były przedewszystkiem dwory możnych panów, którzy do swoich orkiestr sprowadzali artystów Niemców i Włochów; orkiestra starosty Feliksa Polanowskiego liczyła w swoim gronie słynnego później kompozytora Karola Lipińskiego i skrzypka Rocha Wańskiego.

W 20 roku życia Lipiński był już tak znany i uznany w świecie muzycznym Lwowa, że mianowano go pierwszym skrzypkiem Teatru Lwowskiego w r. 1810. W dwa lata później zostaje Lipiński dyrygentem w tym teatrze. Grywano tam opery włoskie, francuskie i niemieckie; to były bezpośrednio wzory dla Lipińskiego, którego zdolności rozwijały się wszechstronnie.

W czasie swej 4-letniej działalności w teatrze lwowskim, Lipiński studjuje pilnie opery współczesnych mu kompozytorów i pogłębia swą wiedzę. Owocem tych studjów była opera „**Syrena Dniestru**” i operetka „**Kłótnia przez zakład**”, której polonez zdobył wówczas popularność. Utwory te nie utrzymały się w repertuarze scen polskiej. Z tego czasu pochodzi też kilka uwertur i kilka drobnych kompozycji na skrzypce solo.

Lipiński nie grał na fortepianie; dla dyrygenta zaś jest fortepian instrumentem niemal nieodzownym. Na próbach przerabiając z śpiewakami ich partje, posługiwał się Lipiński skrzypkami, akompaniując wielogłosowo. Niewątpliwie wpłynęło to na zdobycie nadzwyczajnej biegłości w podwójnych tonach. Mimo uciążliwej pracy dyrygenta, nie zaniedbywał Lipiński ani gry ani kompozycji. Pierwsze jego kompozycje, wydane w Lipsku około r. 1817, pochodzą właśnie z tego czasu. Obok tego pracował nad pogłębieniem wykształcenia ogólnego, którego podwaliny dał mu ojciec. Lipiński władał kilkoma językami i od wczesnej młodości okazywał zamiłowanie do nauk wogóle; interesowały go wszystkie dziedziny wiedzy. To umiłowanie nauki pozwoliło mu głębiej wniknąć w muzykę.

W r. 1814 udał się Lipiński do Wiednia, by usłyszeć sławnego wówczas i genialnego skrzypka **Ludw. Spohra**. Zachwycony jego szerokim tonem, brawurą i natchnioną interpretacją, wziął go odtąd za wzór i z większym jeszcze zapałem zabrał się do pracy nad udoskonaleniem swej techniki.

Chcąc zupełnie poświęcić się studjom nad grą skrzypcową i kompozycji, rzekł się Lipiński w tym samym roku stanowiska dyrygenta w teatrze lwowskim, a następnie wybrał się w podróż artystyczną do Niemiec i Włoch. Po długich wojnach zapanał w Europie w końcu spokój. Rozpoczął się żywy ruch muzyczny. Sława **Paganini**'ego zataczała wówczas coraz dalsze kręgi. Wiadomości o tym niezwykłym fenomenie dotarły i do Polski. Usłyszeć to „**monstrum unicum**”, jak nazywano już wtedy Paganiniego, stało się marzeniem Lipińskiego.

W r. 1817 wyjechał ze Lwowa. Po kilku koncertach, odbytych z ogromnym powodzeniem w Niemczech, udał się do Medjolanu. Tutaj dowiaduje się, że Paganini jest w Placencji. Wyruszył więc w dalszą drogę i nareszcie usłyszał Paganiniego. Gra jego olśniła Lipińskiego. Publiczność frenetycznymi oklaskami obdarzała swojego genialnego rodaka. Po pierwszym *Adagio* jednak panowała cisza; jedynie Lipiński głośno wyraził swój zachwyt, co obudziło ciekawość jego sąsiadów; wszczęli z nim rozmowę, a kiedy powiedział, że sam jest skrzypkiem i z północy przybył, by genialnego Włocha usłyszeć, przedstawiono go Paganiniemu. Nazajutrz nastąpiło bliższe poznanie obu artystów. Lipiński grał przed Paganinim, który zdumiony był tem co słyszał i zwyczajem ówczesnym zaproponował Lipińskiemu wspólny koncert. Dnia 17 i 30 kwietnia 1818 r. grali ci dwaj genialni skrzypkowie duety koncertowe *Pleyela* i *Kreutzera* „Koncert podwójny”, zbierając oklaski zachwycających słuchaczy. W sprawozdaniu z tego koncertu zaznaczono, że „obydwaj grali w odrębny sposób, ale jeden i drugi zbierał jednakie oklaski i hołdy”. Koncert ten odbył się w r. 1818, a nie w 1817, jak mylnie podaje za G. W. Finkiem, jednym z pierwszych, którzy pisali o Lipińskim, *Fétis* w I. wydaniu swojej „*Biographie Universelle des Musiciens*”. W r. 1817 Paganini był bowiem chory w Rzymie i o spotkaniu z Lipińskim w tym czasie nie mogło być mowy. Jak bardzo Paganini cenił naszego artystę, dowodzi propozycja przedłożona Lipińskiemu, by urządzili wspólne „*tournees*” po Włoszech. Lipiński na to się nie zgodził, nie chcąc prawdopodobnie przedłużać pobytu zagranicą. Po kilku jeszcze koncertach we Włoszech północnych, wrócił Lipiński do Lwowa z końcem r. 1818, okryty sławą, że zmierzył się z największym wirtuozem i dorównał mu mistrzowską grą. Od tej chwili datuje się rozgłos Lipińskiego w Europie.

Lipiński wracał przez Tryjest i dowiedział się, że tam żyje jeszcze jedyny uczeń Tartini'ego, prawnik Mazurrana, starzec 90-letni. Lipiński uradowany zwrócił się do niego po wskazówki, jak wykonywać kompozycje Tartiniego. Weteran szkoły padewskiej, był żywym świadectwem jej tradycji: sam już nie grał z powodu podeszłego wieku, lecz przedłożył Lipińskiemu jedną z sonat Tartiniego do wykonania; Lipiński zagrał ją, jego interpretacja jednak nie podobała się Mazurranie; z całą bezwzględnością wiernego zmarłemu mistrzowi ucznia oświadczył Lipińskiemu, że to wykonanie nie odpowiada intencjom Tartini'ego. Następnie podał oru kilka sonat Tartini'ego z podłożonym pod nie tekstem i polecił mu, by tekst kilkakrotnie głośno odczytał, a potem dopiero, by zagrał kompozycję. Tekst zawierał prawdopodobnie sonety Petrarki, które były dla Tartini'ego źródłem

natchnienia przy kompozycji. Lipiński, przejęty treścią podpisanych słów, zagrał sonatę tak, że zdobył pochwałę Mazurrany. Od tego czasu Lipiński stale zwracał uwagę na poetyckie ujęcie kompozycji; stąd pochodziła jego interpretacja, pełna uduchowienia i stylowa zwłaszcza przy wykonaniu dzieł klasycznych. Z Tryjestu wrócił do Lwowa i pozostał tam do roku 1821. Sumienny, wytrwały i wobec siebie wymagający nie ustawał w pracy jako wirtuoz i kompozytor.

W r. 1821 podejmuje znowu wycieczki w celach koncertowych: do Poznania, Krakowa, Lipska, Berlina i Wrocławia, wszędzie entuzjastycznie przyjmowany.

W Poznaniu nadawały wówczas recenzje Idziego Rabskiego ton życiu muzycznemu. Recenzent ten był zapalonym wielbicielem muzyki, doskonałym wiolonczelistą i rozporządzał ładnym głosem tenorowym. Jako redaktor „Gazety W. Księstwa Poznańskiego¹⁾ pisał sprawozdania z ówczesnych koncertów. Ruch muzyczny w Poznaniu był dość żywy, zwłaszcza w czerwcu, gdy k o n t r a k t y ś w. J a n s k i e zwabiały co wybitniejszych artystów. Przybył i Lipiński w r. 1821. Pierwszy koncert odbył się 26 czerwca. Lipiński grał koncert Viotti'ego, warjacje i Rondo à la Polacca własnej kompozycji, a mistrzowską grą swoją zdobył zaszczytną nazwę polskiego Mósera¹⁾ i Rodego²⁾.

¹⁾ Karol Miiser (1774—1851) skrzypek ceniony wysoce i stawiany na równi z Viotti'm.

W recenzji z koncertu podnosi Rabski jako szczególne zalety gry Lipińskiego: czystość, pewność i siłę tonu obok miękkości i wyrazistości w passacjach. Podkreśla nadto „rzadką skromność artysty, którego przecież Paganini równym sobie uznawał¹⁾.

Na drugi koncert Lipińskiego w Teatrze Miejskim przybyło więcej publiczności; do tego przyczyniła się bez wątpienia większa dogodność miejsca; za pierwszym razem bowiem grał Lipiński w małej stosunkowo sali wolnomularskiej w niemożliwie gorącej atmosferze.

15 listopada tego samego roku koncertował Lipiński w Wrocławiu, gdzie młodzież akademicka w dowód uznania ofiarowała mu srebrny puhar z napisem na brzegu: „Musis amicis manent honores immortales“ — wewnątrz: „In Memoriam Viadrinae Carolo Lipiński¹⁾“.

Krytyka podnosząc zalety jego niezwyklej gry, zarzuciła mu jedynie nadużywanie flageoletów jako „efektów niegodnych takiego mistrza¹⁾. Lipiński z tego ostrzeżenia recenzentów skorzystał i unikał później flageoletów tam, gdzie nie miały uzasadnienia artystycznego.

W dwa lata później przybył Lipiński po raz drugi do Poznania.

(C. d. n.)

²⁾ Pierre Rode (1774—1830) przedstawiciel francuskiej szkoły skrzypiec, autor sławnych „Caprices“, klasycznego dzieła literatury skrzypcowej.

PROF. WŁADYSŁAW BURKATH.

Ryszard Wagner (1883-1927)

(Twórczość — Ideologia. — Wagner a Polska.) •

(Ciąg dalszy.)

Lecz przejdźmy z kolei do najbardziej tytanicznego dzieła Wagnera, do tetralogii „Nibelungów“.

Od napisania „Lohengrina¹⁾ Wagner pogrążył się myślami w rozpamiętywaniu legend, przeważnie z dziedziny mitologii starogermańskiej.

Znamy te mityczne opowieści jedynie z „Eddy“¹⁸⁾ oraz z Sagów skandynawskich. Wspólność niektórych bóstw daje się tutaj wyraźnie zauważyć.

Jeśli natomiast porównać mitologię północną z — grecką, to nietrudno będzie odnaleźć postaci identyczne, jak w Odyne — Jowisza, Wulkana w — Thorze, lub Wenerę we Frei, różniące się jedynie pewnym specjalnym kolorytem, właściwym strefie północnej.

Księgi Eddy, znane nam z archaicznego już przekładu Lelewela, zawierają długi szereg podań i legend, przeważnie ponurych w swoim kolorycie.

Jedna z nich może najbardziej wyraziście zarysowuje się w pamięci czytelnika, a mianowicie legenda o Zygfrydzie, o jasnowłosym bohaterze, pogromcy okrutnego smoka, Fafnera, a następnie budzący ze snu piękną walkirję — Brunhildę. Ta para bohaterów wspomnianej wyżej tetralogii¹⁹⁾ nosi na sobie zgoła odmienne cechy, niż Elżbieta

¹⁸⁾ Pełny przekład polski Joachima Lelewela.

¹⁹⁾ Tetralogja = utwór złożony z czterech wielkich części (od „tetras“ = 4 po grecku).

i — Tannhiiuser, lub Elza i — Lohengrin. Tutaj wyraźnie zarysowują się kontrasty w charakterze tych ludzi północy, nawpół dzikich, a nawpół — bohaterskich. Wagner wprowadza obok tych postaci pierwszoplanowych — boga Wotana, typowo germańską, wysoce indywidualną postać. Zresztą już sam fakt wprowadzenia na scenę teatru wspólnego mitologii pogańskiej, aczkolwiek usymbolizowanej, był poniekąd rewolucją w zakresie dotychczasowych pojęć estetycznych.

Trudno nam jest podać czytelnikom na tem miejscu streszczenie tego istic tytanicznego w swoich rozmiarach dzieła, którego wykonanie łącznie z prologiem zajmuje cztery długie wieczory. Mamy prawo przypuszczać, że treść tetralogii Nibelungów znaną jest powszechnie ogółowi już chociażby z dostępczej każdemu „Eddy“. Idzie mi natomiast o zaznaczenie cech najbardziej typowych tego, bodaj że najdojrzalszego utworu Wagnera. Myśl przewodnia tetralogji wyraża się za pośrednictwem jej czołowych bohaterów: Zygfrйда i Brunhildy.

Mit starogrecki o Prometeuszu, fragmenty którego cytowaliśmy we wstępie, znajduje tu nader poważne zastosowanie. — Ten mit — to walka na śmierć i życie między człowiekiem a — bóstwem, między genjuszem a — wiecznością...

Bóstwo w tetralogji Ryszarda Wagnera nie ma zgoła nic wspólnego z naszym Bogiem chrze-

ścijską; jest ono uosobieniem okrucieństwa i tyranji. Ono samo chce stworzyć człowieka — zdobywcę, bodajby za cenę własnego swojego upadku. To przedziwne zmaganie się bóstwa z geniuszem ludzkim, a jednocześnie uosobienie odmiennie tym razem pojętej, lecz ponownie tej samej: **idei miłości wybawiającej** w osobie Brunhildy — oto dwa najsilniejsze kontrasty, jakimi posługiwał się Wagner—poeta, ażeby stworzyć całość swojej olbrzymiej kompozycji. Wagner—kompozytor spowiada ją w muzykę o wyjątkowej doskonałości i przepychu.

Pomimo pewnej rozwlekłości dIALOGÓW (zwłaszcza w „Zygfydzie”), ta kompozycja czteroczęściowa przedstawia cudowną budowę, wielką przejrzystość w rysunku „Mit — motywów” (motywów przewodnich) a zarazem potęgę swojej formy. Scena obudzenia Brunhildy należy (po akcie trzecim „Tristana”) do najcenniejszych w swojej plastyce — utworów Mistrza z Bayreuthu.

Słusznie definiuje znaczenie tego dzieła Schurę w cytowanym już parokrotnie dziele o R. W. w następujących słowach:

„Człowiek tegoczesny szuka także ukojenia w swych wątpieniach, mękach, w pragnieniu znalezienia w głębokich i natychmiastowych uczuciach prawd wieczystych, które rządzą życiem.

Potrzebie tej odpowiada Brunhilda — bohaterska kobieta, której kochająca i pełna sarnowiedzy dusza jest objawieniem najwznioślejszych tajemnic. Jakikolwiek sąd wyda potomność o tem dziele, żyć będzie ono wiecznie dzięki swoim dwu typom, wzniesionym do rzędu Wszechludzkiej Poezji... *

*

Ale Wagnerowi nie wystarczyło już zanurzenie duszy w mękę dziejów ludzkich, chociażby poprzez wieki dzielące go od czasów legendy staroniemieckiej.

Dusza jego, znękana wieloma niepowodzeniami życia, złamana podwójnie niejako przez wyjazd bezpowrotny żony, a później przez konieczność opuszczenia Matyldy Wesendonck, którą ukochał był całą mocą swojego — Tristana; dusza chora a temsamem — podatna już wpływowi pesymizmu Nietschego, zaczęła szukać prawd wieczystych, zawartych przedewszystkiem w Chrystjanizmie.

Osobnego studjum wymagałaby kwestja. w jaki sposób krystalizował się w twórczości Wagnera **typ kobiety—wybawicielki**, kobiety idealnej, będącej, począwszy od „Tristana”, usymbolizowaniem niezapomnianej Matyldy Wesendonck...

Tej strony zaledwie dotknął Edward Schurę w studjum p. t. „Les femmes inspiratrices” (kobiety—natchnienia), tu jednak nie zastanawia się on nad ewolucją postaci kobiecych Wagnera, lecz raczej nad przeżyciami jego, inspirowanymi mu przez kobiety.

Jedną z najwybitniejszych była niewątpliwie pani Wesendonck.

Słusznie wyprowadza się analogję między psychiką Gustawa z „Dziadów”^{*1} a — Wagnera w chwili przymusowego poniekąd rozstania jego z ukochaną. Tu i — tam: utrata najdroższej istoty stała się bodźcem do stworzenia dzieła o olbrzymiej wartości, do upostaciowania ideału na scenie, do czego skądinąd nie bardziej, nad temat poetycki [^]Tristana i Izoldy** się nie nadaje.

Pisze się sporo w nowoczesnej biografji Wagnera o wpływie „nietscheizmu” na psychikę

kompozytora, zwłaszcza w dobie, poprzedzającej powstanie ostatniego jego dzieła „Parsifalu”**.

Naszem zdaniem był raczej proces wręcz przeciwny, a mianowicie wpływ dość znaczny twórcy „Nibelungów”** na wielkiego pesymistę niemieckiego, będącego już wówczas u zmięch. Upoważnia do tego fakt, że sam Fryderyk Nietsche w pracy swojej p. t. „Spotrzeżenia nie na czasie” poświęca Wagnerowi sporo uwagi, stawia go wysoko, nieomal obok Ajschylosa, poświęca też sporo stronicy pracy swojej na drobiazgową bardzo analizę dążności reformatorskich Wagnera. ■

Później, w znacznej mierze pod wpływem Lichtenbergera, Nietsche zmienił swój pogląd na Wagnera tak krańcowo, że z obrońcy jego stał się zajadłym przeciwnikiem. Poważył się nawet na jaskrawą krytykę powstającego właśnie podówczas nowego teatru w Bayreuth, (o którym pomówimy obszerniej), odmawiając wreszcie Wagnerowi zasadniczych cech jego wartości.

Coprawda, było to już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, a wszakże w r. 1888 kariera umysłowa Nietschego stanęła u wrót — obłąkania... Niemniej skłonność do pesymizmu, wzmożona przez tęsknotę za chwilami utraconego raju, mogły wpłynąć na R. W. w sensie pewnej podatności do przejęcia teorii pesymistycznych Nietschego. Jeżeli nie wystąpiły one jaskrawiej i nie pozabawiły ludzkości kulturalnej ostatniego, lecz i najtęższego dzieła, to jest to jedynie zasługą wyjątkowej odporności psychologicznej i poczucia niespełnionego jeszcze zdania w Sztuce. Zestawmy ze sobą raz jeszcze główne etapy w rozwoju artystycznym Wagnera.

W człowieku tym, do którego ściśle i — zasłużenie daje się zastosować nazwa Tytana prometeuszowego, istniały właściwie mówiąc, dwie natury. Z jednej strony była to ambicja i żądza władzy za wszelką cenę, z drugiej — bogata umysłowość, poczucie estetyczne wyjątkowe, a z tem wszystkim bezmierny idealizm poety i muzyka w jednej osobie.

Wagner wahał się przez całe swoje życie pomiędzy Scyllą a — Charybdą, jakimi te dwa różne pragnienia stały się dla jego natury, pomiędzy przewagą intelektu i — namiętności.

Usiłował częstokroć zlać te obydwie walczące ze sobą żywioły w jedno. Spójrzmy na tę pracę podświadomości pod kątem twórczości Wagnerowskiej.

Zaczynając od „Holendra Tułacza”** występuje wyraźnie typ nieszczęsnego skazańca losu; namiętności wyrwają Elżbiecie duszę Tannhäusera, tworząc w niej i w Wenerze uosobienie Dobra i Zła, walczących o władzę nad duszą Bohatera...

„Lohengrin” natomiast staje się pierwszym natchnieniem człowieka ku wyższemu, dotąd mu niedostępnym szczytom Monsalwatu.

„Tristan” natomiast, to nowy zwrot ku życiu, to pragnienie nasycenia się niem do zajeżdzenia, ale to bądź co bądź duży krok... wstecz po drodze do prawd wiekuiowych.

Wreszcie — tetralogja Nibelungów: ten mroczny świat pogański, to niby owe cztery tysiące lat biblijnych, poprzedzające przyjsie Zbawiciela Świata...

Wreszcie u szczytu sławy, a zarazem na schyłku lat, Wagner powraca do dawnego wątku Lohengrina. Itak, jaknaówcassprowadza go wyobraźnia poety przed Elżę i Henryka Ptasznika, tak obec-

nie zapytuje się artysta i myśliciel: dokąd płynie ów wracający Rycerz Srebrnopiórego Łabędzia?...

Chce poznać, dotknąć się niemal namacalnie świątyni Graala, o której szkicowo tylko wspominał był w „Lohengrinie“.

„Parsifal”¹¹, to ostatni wyraz filozofji życiowej Wagnera, to odwrócenie się jego zupełne od zmysłowości, a natomiast wzniesienie i uświęcenie Sztuki w imię prawd wiekuistych.

Do roku 1913, zgodnie z wolą i prawem kompozytora, tudzież z szacunkiem, jakim cała Europa otaczała pamięć Zmarłego, partytura „Parsifala” spoczywała (poza Bayreuth'em) nieznana i ledwie opera nowojorska poważała się wcześniej, bo w roku 1905 wystąpić z fragmentami tego misterjum. Całość zaś odsłoniły dopiero lata ostatnie. =°)

W „Parsifalu” dotychczasowa idea zbawienia męzczyzny przez kobietę podnosi się do wyżyn religijnych i przechodzi w koncepcję Odkupienia. Wpływy misterjum chrześcijańskiego, a przede wszystkim ewangelicznej biesiady Chrystusowej są tu aż nazbyt wyraźne.

Sam dramat rozgrywa się pomiędzy czterema osobami, uosabiającymi przez się — ludzkość.

Kl i n g s o r, to rozpustny poganin, okaleczały fizycznie i moralnie zarazem, to postać ujemna i w mroki zapadająca. Kundry, to niby nowoczesna koncepcja Marji z Magdali: kusicielki i jawno-grzesznicy w pierwszym okresie, następnie pokutnicy i niemal — świętej.

Typy Amfortasa a wreszcie samego Parsifala to uosobienie chwiejności duchowej w pierwszym, w drugim zaś przedziwnej czystości i prostoty zarazem. Parsifal poznaje z mimowolnego zabicia łabędzia, czem jest ból i cierpienie wszechświata, on omija „ludzką” naturę Amfortasa, wznosząc się ponad pokusy, jakie roztacza przed nim Kundry — grzesznica, aby wciąż idąc wzwyż, wznieść się ponad człowieka, zajmując w końcu tej długiej pielgrzymki niebieskie królestwo Graala...

Tym, którzy nie widzieli „Parsifala” muszą wystarczyć słowa, malujące poniekąd nastrój, jaki to misterjum musi zostawić w pamięci widzów. Książka p. Emilji de Maicier zawiera jedno zdanie, będące syntezą tego nastroju:

„Parsifal... zbawia Kundrę przez swoją czystość promienną, spotyka on stęsknioną duszę i pociąga ją w krainy Prawdy i wielkiej Miłości. Tak więc Czysty i pokorny zbawia się sam, stając się następnie Zbawcą innych. Duch stanowi z nim jedność, bierze udział w jego sile, cnotach i — władzy twórczej.”¹¹

Takim jest mianowicie głębokie znaczenie tych słów: „Odkupienie — Odkupicielowi”¹¹...

Muzyka „Parsifala”¹¹ posiada wszystkie cechy przeczuć i rozkoszy nadziemskich, pozaświatowych, mistycznych. Harmonje „Parsifala”¹¹ są nad wyraz proste, nieskomplikowane w swojej fakturze, że słusznie na myśl przychodzi wyzwolenie ducha kompozytora ze wszelkich więzów tego świata, a pogrążenie się jedynie w Pięknie Nieśmiertelności...

Muzyka wprost upaja nas, przenosi słuchacza w krainy ekstazy religijnej — odwiecznych tęsknot ludzkości.

Nic w tem dziwnego, bo skoro zajrzymy do przeżyć psychologicznych, jakie towarzyszyły po-

wstaniu „Parsifala”¹¹ — one wytłumaczą nam niejedną tajemnicę w strukturze tej „dziewiątej symfonji”¹¹, jaką słusznie nazwać można ostatnie arcydzieło Wagnera.

Wagner głosił zapamiętałe, że Sztuka i Religja są to dwa pojęcia bliskie, siostrzane, stale się wspierające, nigdy zaś nie zwalczające się wzajemnie.

W traktacie swoim z tego okresu ²¹⁾ pisze sam, że „tam, gdzie religja staje się sztuczną, przypada — sztuce zadanie uratowania ziarna religji, gdyż ujmuje ona właśnie symbole mistyczne, w których prawdziwość pierwsza — każe wierzyć, aby przez idealne ich przedstawienie dać poznać ukrytą w nich głęboką prawdę”¹¹...

I dalej (w „Religion u ad Kunst”¹¹): „jeśli malarstwu udało się przedstawić idealną treść dogmatu (V), to poezja musiała swoją, podobnie formującą siłę pozostawić niezaprawioną na dogmatkach religijnych, ponieważ musiała ona pojęciową stronę dogmatu, jako prawdziwą we własnym znaczeniu — pozostawić nietkniętą”¹¹...

Tej właśnie tezy, wyrażonej przez siebie a priori, dowiódł Wagner w koncepcji i przeprowadzeniu „Parsifala”¹¹.

Pozostawiając stronę dogmatyczną na uboczu, Wagner postawił na jej miejsce liryzm muzyczny, który, jak wiadomo, jest jednym z filarów każdego misterjum od najdawniejszych dramatów „kościelnych”¹¹ (Kirchentragödien) aż do ostatniego słowa dramatu mistycznego XX wieku: „Jedermann”¹¹ Hoffmannstala — Straussa.

Pisząc swego „Parsifala”¹¹ Wagner nie tylko już wyłącznie pogrążył się w rozczytywaniu i rozpamiętywaniu legendy, jako takiej. Proces myślowy twórcy zmienił się zasadniczo przez doświadczenie, a powrót do luźnie poruszonego (w „Lohengrinie”¹¹) tematu Graala jest tym razem zdecydowanym wyrazem potrzeb jego ducha. Pisząc scenarjum do „Parsifalu”¹¹, Wagner zastanawiał się nad wrażeniem, jakie to nowoczesne misterjum wyrażać będzie, z całą świadomością stylizował formy, podporządkowując natchnieniu — całości utworu. Zresztą Wagner uważał artystę jako kapłana, Sztuce poświęconemu, teatr zaś jako sanktuarjum, wolne od handlowej strony, niemniej dalekiej od snobizmu, jaki zazwyczaj związany bywa ze sceną stałą. Te poglądy na zadanie teatru zjawyły się jeszcze naówczas, kiedy, jako kapelmistrz w Rydze i Würzburgu, zmuszony był borykać się z różnymi intrygami dyrekcji i krytyki. Stanąwszy wreszcie u szczytu, R. W. nie zniżył lotu, lecz przeciwnie — zwrócił się z całą energią do reformy teatru. Ta reforma zmierzała do podniesienia sztuki operowej przede wszystkim, a w szczególności do idealnego, w myśl autora, wystawienia dzieł jego a „Parsifala”¹¹ w szczególności.

Wydaje się słusznym, iż dzieło powyższe nie dałoby się pomyśleć nigdzie indziej niż w Bayreuth. Jeszcze w r. 1858 w jednym z listów do M. Wesendonck R. W. rzucił zapytanie: „Gdzie cię odnajdę, o święty Graalu?...”

Teatr w Bayreuth utworzył swoje podwoje dopiero w r. 1876; partytura zaś „Parsifala”¹¹ została wykończona dopiero w sześć lat później, t. j. na rok przed zgonem kompozytora.

Był więc to dosłownie łabędzi śpiew Ryszarda Wagnera. — (Dok. nast.)

²⁰⁾ w Paryżu, Berlinie, Pradze Cz., w r. 1927 w Warszawie.

²¹⁾ „Religion und Kunst“.

Gwidon z Arezzo.

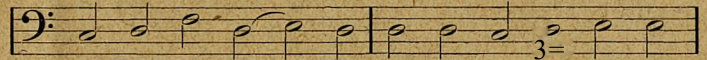
(Ciąg dalszy.)

Usiłowania Gwidona zmierzały w pierwszym rzędzie do ulepszenia dotychczasowego sposobu zapisywania nut. Jak wiadomo neumy nie oznaczały dokładnie wysokości tonu — Gwidon rozpoczął reformę od tego właśnie, że każdemu tonowi przynależał stałe, niezmiennie miejsce. W tych czasach posługiwano się już linjami nutowymi — bądźto jedną linią — bądź dwoma. Linje były barwne. Linja F była czerwona, linja C żółta. Prócz tego na początku linii F pisano literę F a na początku linii C literę C. Te litery są zaczątkiem i zarodkiem naszych dzisiejszych kluczy. Nad temi dwoma linjami, pod nimi i między nimi wpisywano neumy. Gwidon wstawił pomiędzy dotychczasowe linje (czerwoną i żółtą) jedną czarną linię a nad żółtą linią drugą czarną. Uzyskał przez to system składający się z czterech linii. Na systemie tym mógł wpisać 9 tonów — używał bowiem i linii i pól między nimi zawartych do zapisywania tonów. Na lewym brzegu wpisywana litera wskazywała dokładnie znaczenie linii i pól. W ten system linjowy wpisywał Gwidon neumy tak, że każda z nich otrzymywała stałe to samo miejsce. O ile dotychczas — przed reformą Gwidona — nauka śpiewu była bardzo utrudniona — po tej reformie można mówić o znacznym tej nauki ułatwieniu. Gwidon rozpoczął od tego, że wskazywał swoim uczniom przy monochordzie następstwo tonów i system oktav. Jego skala obejmowała 21 tonów:

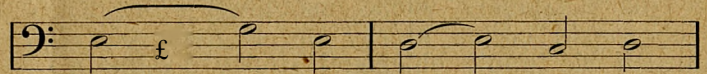
A B C D E F G a b b_c d e f g_a ? J_c d_b
a_b b_q c d.

Wielkimi literami alfabetu łacińskiego oznaczał Gwidon tony niskie (graves), małymi tony wysokie (acutae). Polecał on uczniom swoim ćwiczyć różne interwale systemu djatonicznego (semitonium² = półton, tonus = cały ton, semiditonus = mała tercja, ditonus = wielka tercja, diatessaron = kwarta, diapente = kwinta), następnie uczył ich o 8 tonacjach i o następstwie całych i półtonów w górę i w dół, podając przytem praktyczne wskazówki, służące do dobrego zapamiętania. Doradzał on uczniom dalej zapamiętywać pieśni zaczynające się od różnych tonów a to celem unieza-

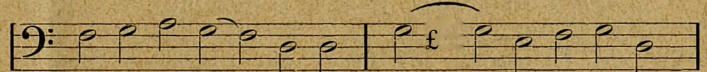
leżnienia się od monochordu i nauczyciela. Polecał w tym celu hymn na uroczystość św. Jana Chrzciciela, w którym każdy odcinek rozpoczyna się o stopień wyżej:



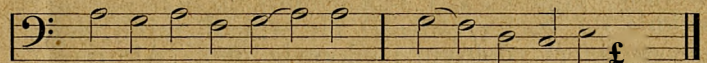
Ut queant la . xi's re - so - na - re fibris



mi - ra ge - storum



fa - mu - li tu - o - rum sol - ve polluti



la - bi - i re - a - tum San - cte Jo - hannes.

Początkowe zgłoski każdego odcinka hymnu — ut, re, mi, fa, sol — użył on następnie do nazwania tonów — te zgłoski nazywają się zgłoskami aretyńskimi.

Praktyczna metoda nauczania i pewność w oznaczaniu tonu sprawiły, że reformy Gwidona przyjęły się i rozszerzyły nadzwyczaj szybko. Niektóre z jego pomysłów zostały udoskonalone, z biegiem czasu inni dodali rzeczy zupełnie nowe — wszystko to jednak poszło na rachunek Gwidona z Arezzo. A więc przypisuje mu się wynalezienie t. zw. „ręki Gwidona¹¹”, solmizacji, nut, fortepjanu, właściwego kontrapunktu i wiele innych rzeczy. Gwidon z Arezzo stał się więc postacią niejako mityczną. Wielkość i sława Gwidona z Arezzo opiera się na tem, że on w czasach, gdy dzięki niedostatecznemu sposobowi zapisywania nut, pieśń mogła tylko drogą przekazywania z ust do ust do potomności się dostawać, potrafił wynaleźć pismo nutowe i metodę nauczania, pozwalającą na uwolnienie sztuki muzycznej z niekrepujących ją więzów, stworzył jej wejście we wszystkie koła ówczesnego życia, a temsamem dał impuls do jej późniejszego rozwoju.

Zygmunt August a muzyka.

Słyszeliśmy już zapewne o ulubionym śpiewaku nadwornym króla Zygmunta Augusta, tyle sławionym i wspominanym Bekwarku, który panu swemu lutnią umiał czy koił Chwile doli czy niedoli. Spamiętajmy sobie jednak, że lutnista tego, rodem z Siedmiogrodu, nazwisko właściwe było Walenty Bakfark, i że był on muzykiem uczonym, który śpiewane a przez siebie ułożone pieśni szarmonizowaDi wydał drukiem w Krakowie r. 1565, ofiarując je Zygmuntowi Augustowi. Ale lutnista tego dzieła drukowauo też w innych krajach. Do Polski Bekwark przybył w roku 1549 i przebywał w niej przez lat osiemnaście; ożenił się z Wilnianką, Katarzyną Narbutówną, ale nie został u nas

do końca życia. Umarł w Padwie, słynnym mieście uniwersyteckim, gdzie nauki odbywało wielu słynnych potem Polaków, jak Jan Kochanowski i Jan Zamojski. Stąd też Bekwarka tradycja Włochem mianowała, choć śpiewak ten raczej pochodził ze Sasów, w Siedmiogrodzie osiadłych, a ojciec jego., zwał się Greff.

Nie o to nam jednak chodzi, jakiej Bekwark był narodowości, raczej podnieść należy jego przywiązanie do osoby królewskiej i jego chętną pracę w Polsce. Przypuszczać możemy, że z ojczyzny naszej do Włoch wyjechał wtedy, gdy głos dawniejszy utracił, może na studia muzyczne, bo był on nadwornym muzykiem równocześnie z innym

wielkim twórcą naszym, Mikołajem Gomółką, z którym ściśle węzły duchowe łączyć go chyba musiały. Ale żałować musiano Bekwarka u nas szczerze, skoro i wtedy i potem powtarzaliśmy ■ przysłowie: „Nie każdy weźmie po Bekwarku lutnię¹¹, to znaczy będzie i tworzył i wykonywał pieśni liryczne, miłosne.

W tym samym roku, w którym Bekwark zgłosił się na dwór Zygmunta Augusta, król widział się zmuszonym wydać osobną ustawę dla muzykantów w Krakowie, których się w stolicy namnożyło bez liku. Osobny cech muzykancki istniał już wprawdzie od czasu ostatniego Piasta; wiemy, że już Kazimierz wielki ustanowił i przywileje i obowiązki cechu, którzy np. w razie potrzeby musieli iść bronić oblężonej stolicy u takiej a takiej baszty miejskiej.

Ustawa cechowa, przez Zygmunta Augusta nadana, obowiązywała, aby każdy „instrumentalista¹¹ do Krakowa przybyły po upływie dwóch tygodni stawił się na ratuszu przed obliczem sławetnych rajców, aby tam poddał się prawom miejskim i do cechu (znaku) się wpisał, jeżeli okaże się grajkiem zdolnym i odpowiednim. Ale muzykanci zawodowo wykształceni i śpiewacy z powołania byli wyróżniani z tłumu i powoływani do kapeli królewskiej nadwornej, cech porządkował tylko tłum grajków - rzępołów, których niejako w karby ujmował, czyniąc im różne przepisy, jak np. obowiązkowe uczęszczanie do kościoła w niedzielę i święta uroczyste.

Ale Zygmunt August nie chciał, aby cechowi muzykanci wysługiwali się żydom i na ich wesołach czy ucztach grywali. Któryby z grajków ten zakaz był przekroczył, ten za trzecim razem iniał zostać wykluczonym z gromadzenia, jako „niegodny i zgniły”. Dla czego jednakże żydzi w Polsce bez naszej muzyki na wesołach obywać się nie mieli, tego w zasadzie wytłumaczyć sobie nie możemy, tem bardziej, że Zygmunt August odznaczał się wybitną tolerancją, czyli że wszystkie wyznania równą otaczał opieką, a przeciw żydom, ze wszystkich innych krajów Europy wyganianym, u nas było najlepiej.

Ale życie wrzało u nas wtedy piękne, pogodne, wesołe — dobrze nam się działo: były dostatek, zamożność, było hodowanie ducha, kultura, i było wielkie zamiłowanie wszelkich sztuk pięknych.

Kto uważnie zwiędza kaplicę Zygmuntofską na Wawelu, ten na grobowcu Zygmunta Augusta spostrzeże wyobrażenia narzędzi muzycznych: arfę, róg, trąbę, skrzypce i gitarę. Bo nietylko śpiew solowy i jego wykonawców popierał król ten wykwinny, który po obojgu rodzicach odziedziczył wielkie do muzyki zamiłowanie. Był on wyjątkowo muzycznym, a lubował się również w wielkich zespołach muzycznych.

To też folgując tej potrzebie ducha, wytworzył on sobie świetną kapelę dworską, jakiej przedtem ani potem liczbą i doskonałością równej królestwo nasze nie widziało. Na dwór jego ściągali Włosi, Niderlandczycy (Flandrowie), Niemcy, ale nie sądzmy, żeby nasi odtwórcy (wirtuozi) gorszymi byli od tych cudzoziemskich artystów lub też na ich korzyść upośledzonymi.

Bynajmniej, oprócz tych przybyszów, do nas pod skrzydła króla-estety zdążających, mamy cały zastęp instrumentalistów swoich, przeszło ośmdziesięciu. Wśród imion szlacheckich w spisie tym

widzimy nazwiska mieszczańskie, a nawet i włościańskie, nazwy rodzin, którym podobnych już dzisiaj wśród nas nie słyszymy. Ciemiorka, Grzymek, Mołda, Chłop, Cygan, Słezak, Nur, Rohatyn, Sądecz, Hacerz, Sokół, Joszko, Skoczek, to same nazwy rodowitych naszych członków kapeli dworskiej; którzy wykształcenie swe otrzymali w kraju od mistrzów bądź swojskich, bądź cudzoziemskich. Równie Polakami z urodzenia byli Budowski (Baumann), Kiejcher, Trębski, Powalowski, Kołakowski, Trubicki, Zinger, Gzech, Lubelczyk, Duszka, Słowik, Żelazowski, Pieniecki, Garn i wielu innych, oprócz wymienionego już Irzyka z Poznania. Jeden z nich pochodził z rodu, który może lubił węgryna, a ojcowie jego siadywali w gospodach „pod wiechą¹¹, to znaczyło w dzisiejszych naszych winiarniach, skoro ten członek kapeli nazywał się „GoniwiechąC

Ciekawiśmy pewnie nazwy śpiewaków.— Oto najwybitniejsi: Jakób Bronowski, Jan Skicki, Marcin z Jędrzejowa, który przybrał uczoną nazwę Andreopolitanus, a inni ze skromniejszym mianem: Szymon Śpiewak, Wawrzyn Margoński z Pabjanic i wielu innych naszych druhów po śpiewie, nie licząc już „pacholąt¹¹ śpiewających w chórze, inaczey dyszkancistów.

Do nadwornej kapeli należeli też i dyrektor rorantystów, ksiądz kapelan Benedykt ze Strykowa i Sobek organista.

A kto dostarczał utworów, które ta świetna kapela wykonywała ?

Miał ich sobie, oddanych zupełnie i przychylnych, muzyczny monarcha, nasz pan miłościwy, kilku twórców. Tak np. Jan Baston „flander¹¹ t. j. niderlandczyk tworzył dzieła dla chóru królewskiego, a każdy taki twórca dla dworu nosił urzędowy tytuł łaciński: compositor cantus lub componista, to jest twórca śpiewu.

Takimi polskimi kompozytorami króla Zygmunta Augusta byli Wacław z Szamotuł, Marcin Lwowczyk, Mikołaj Gomółka, Tomasz Szadek i Marcin Wartecki.

Jednakże ci twórcy muzyczni nie wahali się porać się grą instrumentalną — sami zasiadali do wykonywania kompozycji i dopomagali, aby dzieło zespołu czyli symfonja wypadła jak najświetniej.

I tak w artystycznych koncertach wielki Mikołaj Gomółka grywał na jakichś piszczelach, a Tomasz Szadek i Marcin Wartecki śpiewali w chórze, ale nie rorantystów.

Umiał też król wybrać sobie niepośledniego dyrektora kapeli, inaczey kapelmistrza. Był nim ulubieniec Zygmunta, muzyk Jurek (Jerzyk) Jasińczyc, zwany pospolicie „klerykiem¹¹, a niekiedy i Juzwiczem, gdyż był może synem józwy, czyli Józefa. Widzimy go naprzód na dworze żony królewicza Zygmunta, Elżbiety habsburżanki, której był kapelanem. Grał pięknie na lutni i arfie, był skończonym artystą, pełnym japału i energii, stąd też król zaraz po objęciu tronu Jasińczycowi powierzył batutę kapelmistrzowską, inaczey mianował go magistrem, i jemu powierzył szeregowanie najlepszych z Europy wykonawców. Ze zadanja tego mistrz Juzwicz wywiązał się znakomicie, to też król nie skąpił mu za pracę płacy, a nawet obsypywał go hojnymi podarkami. Wynagradzanie to składało się z różnych pozycji, jak na strawne, na ubranie, za spełnianie urzędu kleryka, na osobne strawne w drodze; król przeznaczył mu osobny „rydwan sześciokonny“, to znaczy,

że pan kapelmistrz królewski jeździł sobie jak prymas karetą poszóstną. Osobno płacono mu za naukę chłopców, a w razie choroby dawano osobne pieniądze na lekarstwa. Król dbał o swego kapelmistrza troskliwie, mamy tego niezaprzeczone dowody. Nieraz w listach dla Jasińczycy przeznaczonych własnoręcznie dawał dopiski, i kapelmistrza i kapeli dotyczących; darował mu nawet przy ulicy Wiślanej kamienicę, której potem Jasińczycy za zgodą króla odstąpił lekarzowi królewskiemu, Piotrowi z Poznania.

Jasińczycy umarli od zarazy na kilka tygodni przed Zygmuntem Augustem, a gdy po śmierci jego sporządzano spis biblioteki jego muzycznoutowej, to nuty i księgi w jego domu zawarte złożono w pięć pak, „partesów wiązanych¹¹, drukowanych i pisanych foljantów. Były one po części własnością wyłączną kapeli królewskiej, i dlatego pewnie tak dokładny spisano ich inwentarz, w którym były motety, madrygały, psalmy, a wszystko utwory najprzedniejszych muzyków współczesnych wszystkich narodowości. Przeważały jednak utwory wielogłosowe, tak religijne jak świecące, „fascykuły rozmaitego śpiewania¹¹, kancjonały, msze, oficja, lamentacje, przyczem przeróżne a liczne kompozycje Wacława z Szamotuł. A były to tylko nuty do użytku kapeli. O ile obfitszą i bogatszą a jeszcze więcej urozmaiconą musiała być sama biblioteka nadworna muzyczna? Oprócz tych zasobów Jasińczycy, arfę i lutnię artysty-kapelmistrza złożono na Wawelu w zbiorach muzycznych królewskich.

Król, w sztuce dźwięków rozmiłowany, tęsknił do swych śpiewaków i muzyków, kiedy na dłużej z Krakowa wyjechał. Gdy na Litwie ukochanej wspomnienia utraconej Barbary Radziwiłłówny nie dawały duszy wypoczynku, umysł króla szuka zapomnienia w muzycznych rozkoszach. Ze samotni Knyszyńskiej pisze więc do Krakowa, aby kapela jego „bez mieszkania¹¹, tj. bezwzględnie na Litwę przybyła; nie zapomina polecić, aby i Marcin, nadworny organista, do wyprawy się przyłączył. Jurek Jasińczycy swoich druhów po smyczku czy strunach mieści wygodnie na wielkich dwóch wozach sześciokonnych i takimże sześciokonnym rydwanie, a po trzech tygodniach podróży staje zdrowo i cało przed królem. Tam w Knyszynie kapela zostaje przez miesiące letowe, jesienią zabiera ją król do Warszawy, dopiero na początku grudnia do domu na święta z nią wyrusza.

Takich artystycznych wędrowek zupełna kapela nie jedną tylko wykonuje, część zespołu Zygmunt August częściej jeszcze ze sobą zabiera, zwłaszcza „dętystów¹¹, grających na samych instrumentach dętych, blaszanych, inaczej „trębaczów“, jak ich wtedy ryczałtem nazywano.

Nietylko miłośnikiem, ale i znawcą i odnalazcą utajonych talentów muzycznych był ten nasz osta-

tni władca z krwi Jagiełły. Zajmował się szczególnie chłopiętami, które do chóru śpiewackiego „hodowano¹¹, szczególnej opiece polecał wtedy, gdy mu takie „cudowne dziecko¹¹ czyli domorosły niewykształcony jeszcze talent muzyczny wpadł w oko. Gdy mu w Wilnie przedstawiono małego Mikołajka Gomółkę, ukoronowany mecenas dał dziecku 37, grosza, to jest naszą złotówkę, pewnie „na pierniki¹¹, bo karmelków wtenczas u nas jeszcze nie sprzedawano. Król odczuł niezwykle dziecka uzdolnienie i kazał natychmiast chłopca wziąć w naukę muzyki i fundusz na utrzymanie go przy dworze wyznaczył. Takich wychowanków muzycznych Zygmunt August miewał więcej naraz; oprócz Mikołajka czytamy także o jakimś Jędrzejku. Skoro chłopaczki w gronie kapelistów już zasiąść miały, król wyznaczył im po 4 łokcie sukna lignickiego, 6 łokci sukna czykowskiego i barchanu na ubranie. Miał więc Zygmunt August niejako własną szkołkę muzyczną przygotowawczą, której uczniowie otrzymywali od niego całe utrzymanie i odzież, a nawet praczkę malców król ze swej szkatuły opłacał.

Mogłyby królewskie znawstwo i hojność naśladować te jednostki współczesne, które z powołania i urzędu młodzieży zdolnej pomagać mogą i powinny. Wtenczas jednak za przykładem króla szli możni dygnitarze, biskupi, magnaci, każdy na swoim dworze miał jakiegoś muzyka odtwórcę na jakimś instrumencie. Z Polaków odznaczają się dwaj bracia Kłodzińscy, z których starszy Mikołaj towarzyszył Bonie do Włoch, lecz stamtąd wrócił umrzeć do ojczyzny, gdy mu Włosi rzekomo ze zazdrości trucizny powolnej dawali, aby go się pozbyć w ten sposób. Młodszy, Jan Łada Kłodziński, przyjaciel poety Jana Kochanowskiego, był niepospolitym muzykiem, lecz umarł młodo przed 28-ym rokiem życia.

Król Zygmunt August nawet u kresu żywota nie zapomniał o swojej kapeli; kazał, aby po śmierci jego wszyscy jego kapeli członkowie otrzymali pewną ilość podarków z jego skarbcza. Przeważna część wzięła po kilkanaście sztuk „czapragów złocistych¹¹ — jeden z nich dostał wanienkę do lodu, inni otrzymali naszyjniki (kolje), misy, dzbany, roztruchaay i tym podobne cenne przedmioty.

Tak więc Zygmunt August był wspaniałomyślnym opiekunem sztuki muzycznej, szcudrobliwym panem, hojnym mecenasem i wdzięcznym znawcą zarazem.

Zasługi jego ku podniesieniu twórczości muzycznej wśród Polaków i w Polsce Są niezaprzeczone i — długotrwałe. Całe półwiecze następne karmić się będzie zasobem artyzmu, przez Zygmunta Augusta przygotowanym i potomności przekazany.

„Pomsta Jontkowa“

dramat muzyczny w 4 aktach. Tekst i muzyka Bolesława Wallek-Walewskiego.

Ten najnowszy dramat muzyczny współczesnego kompozytora polskiego budzi powszechnie zupełnie słuszne zainteresowanie — poznanie jego treści uważamy za bardzo potrzebne. Ocenę muzyczną podamy później.

Akcja „Pomsty Jontkowej¹¹ rozgrywa się na początku 19 wieku, w którym żył ów sławny góralski bohater. Po Halce, która się utopiła w nurtach Wisły z rozpacz, że ją Janusz porzucił i ożenił się z Zofją, został synek, którego ojcem był

Janusz. Dziecię to wychowuje Jontek, zakochany w Halce, odtrącony przez nią dla panicza; choć ona nie żyje, on wierny swej miłości do końca życia. Przejęty nienawiścią dla panów, wychowuje od młodości swego ulybieńca Janosika na zbója.

Pierwszy akt „Pomsty”¹¹ rozgrywa się w czasie, gdy Janusz już umarł, została wdowa p. Zofją i jej córka Helena. Jontek zamieszkuje chatę w górach Tatrzańskich, już podstarzały i mściwy za krzywdę swej ukochanej Halki. Nosi przy sobie jej korale, które jej kiedyś przywiózł z jarmarku w upominku, a które mu ustawicznie przypominają ów bolesny zawód. Wśród tych refleksji Jontkowych, zjawia się Jagusia, góralka zakochana w Janosiku bez wzajemności. Jontek wypędza ją do domu. Po chwili nadchodzi zabłąkana para narzeczonych, Helena i starościc Waclaw, którzy wykradają się i chcą przedostać za węgierską granicę, gdyż ojciec jego nie chce im na małżeństwo zezwolić.

Jontek, dowiedziawszy się kim są, układa plan zemsty. Janosik, na czele swej drużyny, wraca z wyprawy przed domostwo i w jego ręce chce Jontek oddać Helenę, przyrodną jego siostrę „na pohańbienie czci rodzica”¹¹. Janosik chce, aby szlachcianka przy nim została, a starościca, stawiającego się hardo, każe uwięzić. Powstaje sprzeczką, której ofiarą pada Waclaw. Janosik dotknięty śmiercią, której nie chciał, każe ciało odnieść do miasta i tam sprawić pogrzeb, a Helenę zdaje pod pieczę Jontka, aż jej lzy wyschną po ukochanym.

W II akcie uwieziona Helena chce uciec lasem do domu; zastępuje jej drogę Jagusia i uciec

nie pozwala; Helena błaga Jagusię, aby poszła po pomoc do Odrowąża, na co rywalka, zazdrosna o Helenę, chętnie się godzi.

Janosik pragnie poślubić Helenę i sprowadza księdza, porwawszy go gwałtem z domu, sprasza górali i odbywa się zabawa niby ślubne gody. Helena, pragnąc odwlec ślub, chce się spowiadać i w ten sposób porozumieć z księdzem, który dla formalności pewnych zapowiada, że ślub odbyć się nie może zaraz i w chwili zażęgnuje grożące Helenie niebezpieczeństwo. Chociaż ślub odłożono Janosik samego wesela odkładać nie chce, zabawa trwa, towarzyszą jej tańce i śpiewy, w których sam Janosik bierze udział.

Helena zatrwożona oczekuje nadejścia pomocy, a jej smutek tak gniewa Janosika, że gości swych wyprasza, zostaje sam z Heleną i pragnie jej upór przełamać. Myśl tę podsuwa mu Jontek i upija go przytem. Plan Jontka nie udaje się, bo w Janosiku budzi się litość i sympatja na widok błagającego spojrzenia Heleny, umie więc uszanować jej wolę i pozwala odejść do izby na spoczynek, a sam pozostaje, aby pić z rozpacz.

Kiedy wkrótce nieprzytomny pada pod ławę, Jontek czuwa przy nim i rozrzewniając się, że jego ulubieniec poraż pierwszy doznał zawodu, śpiewa nad nim piosenkę Halki: „O mój maleńki”¹¹.

Akt III odbywa się w Odrowążu w domu pani Zofji, gdzie starosta, ojciec zabitego Waclawa, sędzi zbójckiego hetmana Janosika wobec żandar mów, Zofji i jej córki Heleny, a rozprawa toczy się o zbrodnię morderstwa i uwiedzenie.

Teatr „Reduta” — „Książę Niezłomny”

Warszawska Reduta przeniosła się do Wilna, ztamtąd rozjeżdża po całym Państwie, dając najszczytniejsze przedstawienia.

Juljusz Osterwa, Iwo Gall, Eugenjusz Dziewulski, Kossowski tworzą rodzaj Dyrekcji i wszyscy dążą do zawistnych wyzyna sztuki dramatycznej wzmocnionej muzyką.

Kto inny napisze o wrażeniu wykonania dramatu, ja się ograniczę do opisanie tego, co działała muzyka w złączeniu z obrazami i światłami. Muzykę skomponował Eugenjusz Dziewulski.

Eugenjusz Dziewulski, urodzony przed 35 laty w Warszawie, wyjechał z rodziną w dzieciństwie w głąb Rosji. Już jako chłopak 6-letni uczył się gry na fortepianie, w dwa lata później na skrzypcach; a w tym czasie zadziwiał słuchaczy swojemi improwizacjami. Od 15 roku życia uczył się w konserwatorjum w Kijowie gry na skrzypcach i fortepianie, teorji u naszego rodaka prof. Ryba. Kompozycji jakoteż instrumentarji uczył się przez 5 lat u Gliera, rodowitego Warszawianina, który był w Kijowie dyrektorem konserwatorjum. W tym czasie napisał 3 symfonję, a dla Teatru Rychłowskiego komponował ilustracje muzyczne do różnych dramatów. Później, w r. 13, tworzył muzykę do Krzyżaków, a w r. 14 do „Nocy listopadowej”¹¹. Gdy w r. 1916 powstał Młody Teatr Polski, skomponował muzykę do „Don Kiszota”¹¹ Fredry. W tym czasie ukończył konserwatorjum z dyplomem „Swoobodnyj chudożnik”¹¹, czyli wyzwolony artysta. (Jestto najwyższe odznaczenie dla absolwentów.) W międzyczasie pobierał prywatne lekcje u Tanejewa.

W tym czasokresie spotkałem młodego uzdolnionego kompozytora, a dziś, po 10 latach, znowu się z nim spotykam i serdecznie wspominamy koncerty polskich kompozytorów żyjących; w Teatrze Polskim w Kijowie, wielkiego nowatora muzyki orkiestralnej Skrjabina, pieśniarza Gliera, dyrygenta w konserwatorjum prof. Puchalskiego, prof. Ryba i w. i.

Na konkursie Filharmonji Warszawskiej, jubileusz 20-lecia, wziął jedną z dwu pierwszych nagród, za symfoniczną uwerturę jubileuszową.

W Małym Teatrze ilustruje Dziewulski z początku r. 1923 Witkiewicza Pragmatystów, dając muzykę w chińskim stylu.

Z końcem tego samego roku ilustruje Roztworowskiego „Straszne dzieci”¹¹.

W Wilnie tworzy nową muzykę do „Wesela”⁰ i „Wyzwolenia”¹¹ Wyspiańskiego.

Dłuższy czas pracuje nad własną operą, której nie wolno mi wymienić.

Muzyka, ilustrująca „Księcia Niezłomnego”¹¹ dziwnie mistycznie, a jednak jasno motywująca akcję scen. Wstęp rozpoczyna rodzaj żałobnej muzyki, przechodzący z minoru w majorowy motyw Niezłomnego.

Motyw króla Fezów jest wschodni, szeroko rozlewny z charakterystycznymi interwałami sekundowymi i kwartowymi zwiększonymi.

Motyw Feniksny tworzy biała muzyka, powiewna, jasna, koronkowa. Rysunek jakby polski, stylizowany z domieszką wschodnich interwałów i biegników.

Motyw Muleja, zakochanego w Feniksanie, tworzy muzyka erotyczna, zupełnie muzułmańska.

Bitwy ilustrują perkusyjne uderzenia to trzoniem twarde, to buławą miękkie, naprzemian czelne i duży bęben.

Sygnaly wojskowe oddane trąbkom w duecie kwintami, sekstami, to tercjami i kwartami wywołują potężne wrażenie.

Sygnal królewski wykonuje kwartet miedzianych instrumentów dętych.

Chóry chrześcijan w niewoli wykonują modlitwę, opartą o pierwszy takt melodji „Święty Boże“ i oryginalny kwartet: „Oj! na Tangier“.

Na zakończenie ilustruje pogrzeb Niezlomnego potężnie działający marsz pogrzebowy, zbudowany na motywie wstępu, trwający około 50 taktów.

Cała muzyka działa potężnie i jest godnie dostosowana do wielkich słów Nieśmiertelnego Wieszca.

Michał Foerster.

Zarządzenie o orkiestrach nieetatowych.

MINISTERSTWO

SPRAW WOJSKOWYCH

Warszawa, 4. 6. 1927

Departament I. Piechoty

L. dz.: 13729/Piech. Muz.

Doszło do mojej wiadomości, że wiele orkiestr i zespołów nieetatowych pozawierało kontrakty z zarządami ogrodów publicznych i innych placówek zarobkowych na koncertowanie w czasie sezonu letniego. Pomiędzy temi orkiestrami są nawet takie, którym wogóle zarobkować nie wolno w myśl Dz. Rozk. 41/24 p. 595, np. zespoły muzyczne dywizjonów art. kon. pułków saperów itp. Co gorsza, zespoły te pozajmowały w niektórych wypadkach najlepsze placówki w garnizonie tak, że orkiestry piechoty muszą zrezygnować z możliwości zarobkowania. Taki stan rzeczy zmusza mnie do stanowczego podkreślenia, że prawo zarobkowania przysługuje przede wszystkim orkiestrom etatowym piechoty ze względu na to, że istnienie ich jest dla wojska konieczne, a Skarb Państwa nie może ich subwencjonować w odpowiedniej do ich potrzeb wysokości.

Notomiast zespoły nieetatowe nie są niezbędne a utworzone zostały w pierwszym rzędzie z prywatnej inicjatywy dla potrzeb odnośnych formacyj i noszą charakter do pewnego stopnia prywatny, dzięki czemu powinny być utrzymywane przez kadrę zawodową odnośnej formacji.

Ponieważ zdaję sobie sprawę, że koszta utrzymania orkiestr nieetatowych są znaczne, często przekraczające możliwość płatniczą utrzymujących je Korpusów oficerskich, mogę wyrazić zgodę, aby i zespoły nieetatowe zostały dopuszczone do występów zarobkowych, zaznaczam jednak, że pozwolenie to odnosić się może tylko do orkiestr wymienionych w Dz. Rozk. Nr. 41/24 p. 595 i to tylko wtedy, o ile wskutek tego nie ucierpi możliwość zarobkowania przez orkiestry etatowe piech.

W związku z powyższem proszę Pana Generała o wydanie następujących zarządzeń:

1) przy zajmowaniu placówek zarobkowych winny być w pierwszym rzędzie uwzględniane orkiestry pułków piechoty.

2) w garnizonach, gdzie znajdują się tylko orkiestry nieetatowe, mogą one zarobkować bez ograniczenia,

3) w garnizonach większych, gdzie jest większa ilość orkiestr etatowych i nieetatowych, winny komendy garnizonów tak podzielić placówki zarobkowe, aby wszystkie orkiestry kolejno mogły grywać za opłatą, przyczem jednak orkiestry nieetatowe winny pełnić służbę garnizonową narówni z orkiestrami piechoty,

4) kontrakty zawarte dotychczas przez orkiestry nieetatowe winny być unieważnione, zwłaszcza o ile dotyczą orkiestr, którym w myśl powyżej cytowanego rozkazu M. S. Wojsk, wogóle zarobkować nie wolno.

SZEF DEPARTAMENTU I-GO

Zamorski

Pułkownik Szt. Gen.

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH

Departament I. Piechoty

Warszawa, 27. 5. 1927.

Licz. dz. 15111/Piech. Muz.

Dwa marsze Chmielewicz —
polecenie do repertuaru oficjalnego.

Polecam do repertuaru obowiązkowego M. S. Wojsk, dwa marsze kompozycji Maksymiljana Chmielewicz, a mianowicie: „Marsz pożegnalny¹¹ i „Równy krok¹¹.

Obydwa marsze wyszły nakładem redakcji „Muzyka Wojskowego¹¹ i tam są do nabycia.

Proszę Pana Generała o wydanie polecenia zakupienia i wyuczenia się obydwu marszów przez wszystkie orkiestry wojskowe.

Z r.

SZEFA DEPARTAMENTU PIECHOTY:

Dzwonkowski

Pułkownik Szt. Gen.

Kronika muzyczna

Nowa opera polska.

Olbrzymi sukces, nienotowany od lat w życiu muzycznym Polski, odniósł na koncercie filharmon. w Poznaniu Adam Dołżycki, gdzie dyrygował orkiestrą, która odegrała wstęp do III aktu skomp. przez niego opery, osnutej na temacie Sienkiewiczowskim p. t. „Krzyżacy¹¹, Na koncercie zgroma-

dził się cały artystyczny Poznań i urządził owację znakomitemu kompozytorowi, a byłemu dyrektorowi opery poznańskiej. „Krzyżacy¹¹ odznaczają się wspaniałą kolorystyką orkiestrową i doborem dynamicznych kontrastowych niespodzianek w partjach solowych i chórach. Nieokielznany temperament świetnego dyrygenta, przeniesiony na grunt swobody kompozycyjnej i emocjonalności tempa, stwarza w tym utworze operowym, tak bardzo rodzimym, niesamowite efekty. Utworem tym, który jesienią odegra opera warszawska i równocześnie poznańska, wchodzi Adam Dołżycki z miejsca do czołowego szeregu kompozytorów polskich.

Uchwały Zjazdu Nauczycieli muzyki w Seminarjach.

Zjazd nauczycieli muzyki w seminarjach nauczycielskich, który się odbył w Warszawie, zakończył dnia 26 maja swe czterodniowe obrady powzięciem licznych rezolucji w sprawach:

- 1) położenia większego niż dotąd nacisku na umuzykalnienie młodzieży zapomocą ulepszenia metod nauczania i rozszerzenia środków wykształcenia muzycznego;
- 2) działania nauczycielstwa muzyki w seminarjach bezpośrednio i przez swych wychowanków na pogłębienie kultury muzycznej w całym społeczeństwie;
- 2) odbywania częstych zjazdów, z których najbliższy wyznaczono na rok 1929 na Śląsku Górnym.

Wreszcie uchwalili Zjazd rezolucję treści następującej:

Zebrani na Zjeździe nauczyciele muzyki z seminarjów całej Polski stwierdzają, że broszura p. W. Gołębiowskiego, nauczyciela Szkoły Powszechnej we Lwowie, będąca przedrukiem artykułów, jakie ukazywały się pod jego redakcją w „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich” — mieści sądy i oceny niezgodne z prawdą—

Zjazd z oburzeniem piętnuje to sumaryczne, pełne nietaktu, gołosłowne i zjadliwe obniżanie autorytetu pracującego nauczycielstwa i jego kierownictwa, t. j. Ministerstwa i instruktorki.

Fakt ten tem więcej godny jest pojęcia, iż czyni to p. Gołębiowski z podobek czysto osobistych (osobiście też rozdaje broszurę), wznieca nieufność w szeregach nauczycielskich i daje gorzący przykład nieodpowiedniego stosunku do władz szkolnych,

Zjazd stwierdza, że stan nauki śpiewu w szkołach powszechnych i seminarjach nauczycielskich pomyślnie się rozwija dzięki dobremu kierownictwu i wysiłkom nauczycielstwa, stosującego racjonalne metody nauczania.

Komitet zjazdu
Nauczycieli przedmiotów muzycznych
w Seminarjach nauczycielskich.

Uroczystość Beethovena w Paryżu.

Dnia 17 marca br. wykonano poraż pierwszy „Missa solemnis“ Beethovena w kościele Notre-Dame i to w ramach niebywale uroczystej Mszy św. w Katedrze. Orkiestra i związek chórów koncertowego zrzeszenia „Coionne“ wykonali swe partje pod dyrekcją Pierue'go. Jako soliści wystąpili artyści wielkiej opery panie: Ritter Chiaupi i Frossies—Marot, panowie: Pet i Narcon. Karol Vidos grał na organach.

6000 słuchaczy wypełnili katedrę po brzegi, w skupieniu wysłuchali wzniosłej produkcji.

Przedstawiciele władz i dyplomacji zajęli pierwsze rzędy ławek.

Za złotem ogrodzeniem w presbiterjum wśród oddzielonej części chóru, siedział książę kardynał arcybiskup Dubois w otoczeniu kanoników i innych dostojników kościoła.

Michal Foerster.



WIEDZA MUZYCZNA



Ogłaszamy drugie zadanie do pisemnego rozwiązania. Podobnie jak zadanie pierwsze należy dzisiejsze zadanie opracować **samodzielnie** i przesać do Redakcji „Muzyka Wojskowego“ do oceny. Do zadania należy dołączyć kopertę ze znacznikiem pocztowym a na konto P. K. O. Poznań 208081 wpłacić równocześnie 1 zł 25 gr, jako należytość za poprawę zadania i za świadectwo. Na odcinku należy dopisać „zadanie drugie“.

Ci P. T. Prenumeratorzy, którzy nie zdążyli dotychczas opracować zasad muzyki (zadanie pierwsze) — mogą po przerobieniu ogłaszanej obecnie powtórki nadesłać zadanie pierwsze — najpóźniej jednak do dnia 1 grudnia 1927.

Zadanie drugie (z harmonji) należy nadesłać do dnia 15 lipca br. Świadectwa wobec ukazania się rozkazu o egzaminach wysłane zostaną natychmiast.

Kto nie jest prenumeratorem „Muzyka¹¹ ze świadectw korzystać nie może.

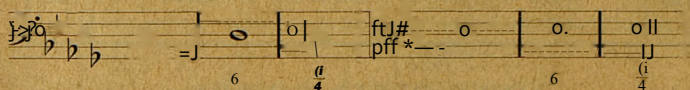
Zadania prosimy podpisywać wyraźnie pełnym nazwiskiem i imieniem z podaniem stopnia wojskowego, pułku, daty i miejsce urodzenia ucznia.

Do zadania należy dołączyć zaświadczenie P. kapelmistrza, że zadanie zostało opracowane samodzielnie.

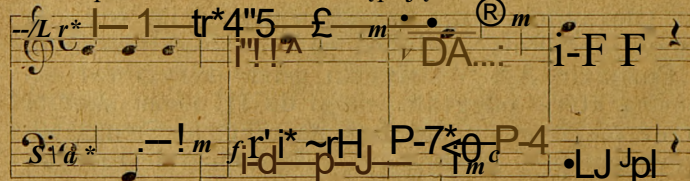
Nadesłane nam zadanie pierwsze wraz ze świadectwami wysyłamy równocześnie do każdego pułku zbiorowo na ręce P. kapelmistrza.

Zadanie drugie.

1. Napisz czterogłosowo trójdźwięk toniczny z A-dur, fis-moll, B-dur, g-moll, Es-dur, es-moll, w pozycji oktawy, tercji kwinty w harmonji skupionej i rozległej.
2. Wykonaj następujące zadanie: I⁸ IV VI — takt cały — w G-dur, e-moll, Fis-dur, as-moll. Znaki chromatyczne należy pisać przy każdym akordzie osobno a nie na początku — jak to widzisz zwykle w utworach muzycznych.
3. Zbuduj akordy na następujących basach:

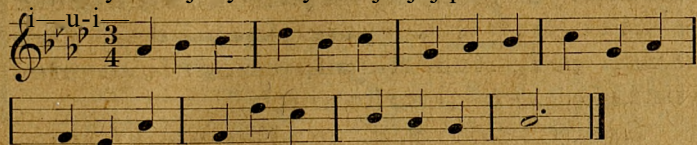


4. Dopisz alt i tenor w następującem zadaniu:



UWAGA! Miejsca, gdzie występują przewroty akordów należy odpowiednio podcyfrować.

5. Zharmonizuj następującą melodię używając tylko trjady muzycznej i jej przewrotów:



6. Przetransponuj powyższe zadanie do B dur i do F-dur.

7. Dowolną piosenkę polską (pieśń ludowa, żołnierska/kolęda, kościelna) należy zharmonizować, używając tylko trjady i jej przewrotów.



Nauka transponowania.

Lekcja pierwsza.

Ponieważ rozkaz o egzaminach orkiestrantów W. P. żąda umiejętności biegłego transponowania już to pisemnie już to a vista — podamy w kilku lekcjach sposoby jednego i drugiego transponowania. Co rozumiemy pod słowem „transpozycja“? Transponować to znaczy przenieść utwór muzyczny z jednej tonacji do drugiej. Transpozycja

Na pięciu liniach i na czterech polach możemy wypisać 9 nut na oznaczenie dziewięciu różnych tonów. Wiemy z lekcji poprzedniej, że używamy około 100 tonów, mając więc możliwość zapisania tylko dziewięciu z nich, musimy uciec się do środków, któreby zezwoliły nam wszystkie 100 tonów zapisać. Poznamy te środki po kolei.

Są nimi 1) linje pomocnicze, 2) znak 8^{va} i loco (czyt. loko), 3) klucze.

1. Linje pomocnicze.

Aby dać możliwość zapisania więcej niż dziewięć tonów w systemie linjowym, dodajemy już to nad piątą już to pod pierwszą linią małe linje, które nazywamy linjami pomocniczymi. Przez użycie linii pomocniczych w dole i u góry pięciolinji, rozszerzamy bardzo wydatnie możliwość zapisywania tonów. Poniższy przykład wskazuje jak się dopisuje linje pomocnicze pod i nad pięciolinją.



Z przykładu powyższego widzisz, jak wiele tonów zapisaliśmy, lecz równocześnie widzisz, że trudno Ci na pierwszy rzut oka, bez liczenia linii pomocniczych, powiedzieć pod którą linią leży najniższa nuta i nad którą linią leży najwyższa nuta tego przykładu. Wynika z tego, że można używać w praktyce ograniczoną ilość linii pomocniczych tak, by grający mógł bez wysiłku i szybko odczytać ilość linii. Używa się więc 3—4 linijki

pisemna (przepisywanie utworu muzycznego do innej tonacji) jest rzeczą łatwą, pracą na poły mechaniczną. Znacznie trudniejszym jest transponowanie a vista, to jest transponowanie z nut w czasie grania na jakimś instrumencie.

Zajmiemy się naprzód tem pierwszym, pisemnym transponowaniem. Po przerobieniu tego zajmujemy się transponowaniem a vista, poprzedzając jednak tę naukę zasadniczymi wiadomościami z instrumentologii.

Jako pierwsze zadanie weźmiemy następujący odcinek w A-dur, który przetransponujemy do A[♯]-dur, a więc o chromatyczny półton niżej. Jak w powyższym przykładzie widzimy — przy transpozycji tej wszystkie nuty pozostają te same a zmieniają się tylko znaki. W transpozycji o półton chromatyczny w górę lub w dół należy zapamiętać sobie, że:

1) jeżeli z tonacji krzyżkowej powstaje tonacja bemolowa to każdy kasownik \wedge staje się przy transpozycji bemolem \flat ? a przypadkowy krzyżyk \sharp w transpozycji występuje najczęściej jako kasownik \flat

2) jeżeli z tonacji bemolowej powstaje tonacja krzyżkowa to w transpozycji każdy kasownik \flat staje się krzyżykiem \sharp a każdy przypadkowy bemol, albo staje się kasownikiem \flat , albo pozostaje jako bemol.

pomocnicze tak w dole jak i w górze. Odczytując nuty na liniach pomocniczych mówimy: ta nuta leży na pierwszej linii dodanej u dołu i t. d. lub ta nuta leży na pierwszej linii dodanej u góry, nad pierwszą linią dodaną u góry i t. d. Przy pomocy więc linijek pomocniczych (4 u góry i 4 u dołu) powiększyliśmy naszych dotychczasowych dziewięć miejsc o szesnaście. Możemy więc razem zapisać 25 tonów t. j. czwartą część tonów, używanych w muzyce. To nie wystarcza — wobec tego używamy jeszcze jednego środka a jest nim znak 8^{va}.

2. Znak 8^{va}.

Pisze się ten znak nad nutą lub pod nutą, do której się odnosi. Czyta się go: ottava (ottawa). Używa się tego znaku, aby uniknąć wielkiej ilości linijek dodanych. Znak ten transponuje czyli przenosi nutę nad którą względnie pod którą on leży o oktawę wyżej względnie niżej. Znakiem tym można objąć szereg nut. Wtedy dodajemy do znaku 8TM linję falistą —~~~~~, która oznacza, że zakreślone nią nuty są transponowane — przeniesione — o oktawę wyżej względnie niżej. W miejscu gdzie chcemy, aby nuty były grane tak jak napisane, przerywamy linję falistą, dodając słówko loco (czyt. loko) to znaczy „na miejscu” — słówkiem tem zwracamy grającemu uwagę, że działanie znaku 8^{va} skończyło się. Przykład poniższy wyjaśnia cel znaku 8^{va}.



Lecz i ten środek nie wystarcza do zapisania wszystkich tonów. Dlatego używamy jeszcze jednego a tym są klucze.

Oto przykłady:

A-dur

As-dur

Zadanie: Przetransponuj pisemnie następujące urywki:

1. Z g-moll do gis-moll.

F. Schubert.

2. Z E-dur do Es-dur.

Sx Moniuszko.

3. Z F-dur do Fis-dur. Polski Hymn Narodowy

Wyszukaj sobie w nutach, z których grasz podobne ćwiczenia i przetransponuj je pisemnie o półton chromatyczny wyżej lub niżej. Każde ćwiczenie należy po napisaniu przeagrać dla kontroli.

3. Klucze nutowe.

Patrząc na poprzednie przykłady nie możesz jeszcze nazwać tonów, które temi nutami są wyrażone, ponieważ nie znasz kluczy. Jeżeli jednak znałbyś znaczenie tylko jednej nuty — z łatwością nazwiesz i inne, bo znasz już alfabet muzyczny.

Wiedząc n. p., że nuta na drugiej linii nazywa się „g” zaraz mi powiesz, że najbliższa po mej na drugim polu nazywa się „a”, na trzeciej linii „h” i t. d. Trzeba więc tylko znać znaczenie jednej nuty, aby inne móc nazwać.

Znak, który nam podaje znaczenie jednej tylko nuty nazywamy kluczem. Powszechnie są dzisiaj w użyciu dwa klucze, klucz „g” czyli wiolinowy i klucz „f” czyli basowy. Muzyk jednak musi znać i inne klucze, które już wyszły dziś z powszechnego użytku. Są to klucze „c”. Omówimy każdy klucz z osobna.

Klucz wiolinowy czyli skrzypcowy nazywa się tak dlatego, że tony skrzypcowe dają się najwygodniej przy jego pomocy zapisać. „G” nazywamy go dlatego — bo bardzo dawno pisano naprawdę w tem miejscu, gdzie on ma dziś swój początek literę g. Z biegiem czasu pisarze przy przepisywaniu nut (książek drukowanych długi czas me było, tylko pisane) starali się to „g” upiększać, tak tłumaczymy sobie kształt tego znaku. Zaczyna go się pisać od drugiej linii, na drugiej też linii leży nuta „g”, a jest to g¹. Drugim powszechnie używanym kluczem jest klucz „f”. Piszemy w tym kluczu tony niskie, basowe, dlatego nazywamy go kluczem basowym. Podobnie jak dzisiejszy kształt klucza g powstał z litery g tak kształt klucza f powstał z litery f. Klucz ten leży na czwartej linii i nuta leżąca na tej linii nazywa się f a jest to f z oktawy małej. Prócz basowego klucza f mamy jeszcze barytonowy klucz f. Ten klucz leży na trzeciej linii i nuta leżąca przy nim nazywa się f i oznacza też f z oktawy małej.

Klucz g i klucz f na czwartej linii są jak już powiedzieliśmy najczęściej spotykanymi kluczami. Lecz, gdy zagłędiesz do głosu z którego gra twój kolega, grający na wioli, lub w niektórych miejscach głosu wiolonczelowego, fagotowego lub puzonowego zobaczysz jakiś inny klucz. To samo spostrzeżesz, gdy spoględziesz do partytury, z której dyryguje pan kapelmistrz. Prócz znanych ci już kluczy: wiolinowego i basowego zobaczysz na niektórych liniach inne klucze. Są to tak zwane klucze „c”. Jest ich cztery. Nazywają się wszystkie „c” i nuta, która koło nich leży nazywa się „c” a jest to c¹. Na pierwszej linii leży klucz c sopranowy a więc nuta przy nim napisana nazywa się też c a jest to c¹.

Na drugiej linii leży klucz c mezzosopranowy (ryt. meccosopranowy). Nuta przy nim napisana nazywa się też c i jest to też c¹.

Na trzeciej linii leży klucz c altowy. Nuta przy nim napisana nazywa się też c i jest to też c¹.

Na czwartej linii klucz c tenorowy. Podobnie jak u poprzednich nuta przy nim napisana nazywa się c i jest to też c¹.

W Musi więc muzyk znać siedm kluczy. Korzyść z tej znajomości okaże się dopiero znacznie później.

Poniższa tabelka przedstawia wszystkie 7 kluczy

Klucz:

sopranowy	mezzosopran	altowy	tenorowy	wiolinowy	basowy	barytonowy
Klucze „c”				Klucz „g”	Klucze „f”	

Wyucz się dobrze, gdzie leży każdy z tych kluczy, jak się nazywa on i jak się nazywa nuta przy nim napisana i do jakiej oktawy ona należy. Do pomocy w tem podajemy drugą tabelkę, której

□	Kalendarzyk muzyczny	
---	----------------------	--

Czerwiec

16 - 30.

Dnia 17 czerwca 1818 r. w Paryżu urodził się Charles Gounod (Szarl Guno) kompozytor francuski. Pisał przeważnie opery. Nazwisko Gounoda zawdzięcza popularność w całym świecie opera „Faust” (Margareta). Prócz tego napisał „Romeo i Julja”, „Filemon i Bancis”, „Królowa Saby”. Msze, muzykę kościelną i religijną, pieśni. Um. 1893.

Dnia 19 czerwca 1717 r. w Niem. Brodach (Czechosłowacja) urodził się Jan Stamitz, genialny twórca nowoczesnej muzyki instrumentalnej. (Patrz artykuł „Jan Stamitz” w dzisiejszym Nr. „Muzyka Wojskowego”).

Dnia 21 czerwca 1819 r. w Kolonji urodził się Jacques Offenbach. Słynne były i są jeszcze po części jego opery i operetki: „Wesele przy latarniach”, „Orfeusz w piekle”, „Piękna Helena”, „Opowieści Hoffmanna”. Um. 1880.

Tegoż dnia 1908 r. w Leningradzie zmarł Mikołaj Rymski-Korsakow. (Szczegóły patrz Nr. 6/27).

Dnia 22 czerwca 1763 r. w Givet urodził się Etienne Mehul (meyl). Pisał przeważnie opery, które dziś już z repertuaru zeszły. Utrzymał się jeszcze gdzieniegdzie jego „Józef w Egipcie”. Um. 1817 r.

Tegoż dnia 1830 r. w Łąncucie urodził się Teodor Leszetycki, słynny pianista polski i pedagog. Um. 1915 r.

Dnia 25 czerwca 930 r. w St. Amand zmarł mnich Hucbald. (Data śmierci niecisła: Zasługi jego około muzyki wyjaśnimy w szczególnym artykule).

Dnia 29 czerwca 1769 r. w Grotkowicach urodził się Józef Elsner. (Szczegóły patrz Nr. 8/27).

Tegoż dnia 1879 r. w Warszawie zmarł Apolinary Kački, polski skrzypek-wirtuoz. W latach 1861—1879 rozbudził do nowego życia konserwatorium w Warszawie, będąc jego dyrektorem.

◆	Czasopisma muzyczne	◆
---	---------------------	---

Kronika muzyczna organistów djecezji lubelskiej. Rok III. kwiecień 1927 Nr. 4. Treść: W 400-setną rocznicę urodzin „księcia muzyki”. Organy w Leżajsku. Z ruchu muzycznego. Zmarli. Z naszych spraw. Wspomnienia z podróży do Leżajska. Protokół komisji rew. O składkach członkowskich. Nadesłane. Pisma muzyczne. Wydawca: Kollegjum Organistów w Lublinie. Redaktor odp. Wit. Tyżkowski, organista katedry lubelskiej.

Śpiewak. Treść Nr. 4. St. M. Stoiński: O muzykalności cyganów. Leszek Reychan: O nauce śpiewu, jej błędach i celach. Ignacy Nikorowicz: W setną rocznicę urodzin współtwórcy Chorału. Opera i koncerty. Varia. Kronika chóralna. Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. Z walnego zebrania delegatów Związku. Działalność Zw. Sl. Kół Śpiewaczych w roku 1926. Dział organizacyjny. — Treść Nr. 5. Dr. Zdz. Jachimacki: Beethoyen z perspektywy stu lat. St. M. Stoiński: Dziwadła muzyczne dawniej a dziś. (Ciąg dalszy). Jeszcze jeden mazur dzisiaj. Muzyka polska w Pradze czeskiej. Varia. Ogólne zebranie Del. Zw. Śpiewaczych w Warszawie. Sprawozdanie z dział. Zw. Sl.

Kół Śpiew, za rok 1926 (dokończenie). Dział organizacyjny Zw. Sl. Kół Śpiewacz. Nadesłane wydawnictwa. Przegląd pism.

„Przegląd Muzyczny”. Treść Nr. 5: Prof. Uniw. Dr. Adolf ęhybiński (Lwów). Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych. Dr. Marja Szczepańska (Lwów). Do historii polskiej pieśni w XV wieku. Wł. Burkath (Warszawa). Z badań nad budową muzyczną pieśni litewskiej. Kronika muzyczna. Knncerta religijne. Wydawnictwa chóralne Wiekopolskiego Związku Śpiewackiego. Pisma. Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

m	Odpowiedzi Redakcji	◆
---	---------------------	---

P. Beczulka, Krynica, Dom Muzyczny. Nr. 10 za drugą połowę maja wysłano do Warszawy, bo dopiero przed wysłaniem nowego nru otrzymaliśmy zmianę adresu. Proszę stamtąd egz. zażądać.

Skiettenstein, kapr. 72 pp. Ogłoszenie umieściliśmy w nrze 11. Koszta ogłoszenia wynoszą 10 zł, nie 2 zł. Proszę o przysłanie pełnej należności.

P. Wł. Kelles-Krauzowa, prof. muz., fort. i przedm. teoret., Lwów. Nry poprzednie wyczerpane, bo z powodu ciężkich warunków wydawniczych musimy ograniczać nakład do istotnego zapotrzebowania. Prosimy o łaskawe poparcie i jednanie nam przyjaciół.

P. Jagielnicki, kplm. ork. górniczej w Kaluszu. Żądane marsze jak również książeczki marszowe wysłane. Papier nutowy zostanie dostarczony później.

P. Turek, kapr. 2 p. s. p. Chętnie przychylamy się do prośby W Pana.

P. Marszałek Miecz., plut. 23 p. ul. Zastosujemy się do Pańskiej prośby. Co do innych Panów zmuszeni jesteśmy w sprawie zaległości odnieść się do M. S. Wojsk.

P. kpt. Tymosławski w Busku Kieleckim. Adres zmieniony — wysyłka stosownie do życzenia załatwiona. Dla orkiestry i p. Lewandowskiego wysłaliśmy do Złoczowa.

Redakcja „Przeglądu Muzycznego”. Wysyłaliśmy egz. regularnie — dlaczego Redakcja nie otrzymała — nie wiemy. Wysyłamy od 1 czerwca ponownie — poprzednie nry wyczerpane.

P. Majewski Boi., sierż. 26 pp. Wszystko wysłane i załatwione według życzenia. Nowych prenumeratorów witamy serdecznie.

P. Kornobis, plut. 1 baonu K. O. P. Zmiana adresu zapóźno nadeszła — nr. 12 wysłamy na nowy adres. Marsza żadanego na składzie jeszcze nie mamy.

P. prof. Adamski, Jarosław. Nr. 10 dla orkiestry I. gimn. został regularnie w swoim czasie wysłany. Ponieważ mnożą się skargi na niedokładne doręczanie, przychodzimy do przekonania, że jacyś nieuczciwi a nierejestrowani odbiorcy muszą podejmować egzemplarze, wysłane pod cudzym adresem. Naraża nas to na znaczne straty i podkopuje zaufanie odbiorców.

P. kpt. Wilkuszewski, Lwów. Egzemplarze dla nowych prenumeratorów wysłane. Serdeczne dzięki za intensywną współpracę.

P. Gzela Józef, Choczni pow. Wadowice. „Muzyka Wojskowy” wystany pod zmienionym adresem.

P. Roman Czapufa, Jaworzno. Rękopis W Pana został zwrócony Pośrednictwem w sprzedaży nut chętnie służę.

Mignon 107. Wiedza muzyczna wychodzi ponownie w odbitkach na życzenie pp. prenumeratorów. W sprawie poruszonej przez Pana czekamy na odpowiedź z Ministerstwa.

P. Kotkowski, st. sierż. 43 pp. Książeczkę okazową wysłaliśmy. Oczekujemy zamówienia dalszego. W kroko-

Czy z Twego polecenia

zgłosił się już przynajmniej jeden prenumerator

do „Muzyka Wojskowego”?

mierzu poleconym przez nas jest regulator, który przez odpowiednie przesunięcie da się regulować od 120—140 kroków na minutę. Proszę się dobrze zapoznać z budową mechanizmu tego krokomierza.

P. Wł. Rulc, ppor.-kplm., Kutno. Żądane nry wysłać nam adresem nowego prenumeratora. Za łaskawe jedynam nam przyjaciel dziękuję i proszę o dalsze oparcie.

P. M. Kębluński, ork. 5 p. s. p. Dziękuję za poparcie. Po przychylnym załatwieniu spraw przez M. S. Wojsk. — świadectwa będą niedługo wydane.

P. Wal. Eichstaedt, Wągrowiec. Wysyłamy pod zmienionym adresem. Prosimy o dalsze poparcie. Cześć!

P. Sikorski Wincenty, Podbrodzie. Prenumeratę otrzymaliśmy. Dziękujemy. Nowo podany adres stały, czy chwilowy?

P. Gojdalo, ppor. kapelin. 21 p. ul. Naszą ideą przewodnią, praca dla dobra i sławy polskiej muzyki w ogólności, a wojskowej w szczególności. Nowym prenumeratorem, wśród których odnajdujemy naszych dawniejszych trzech, zasyłamy pozdrowienia.

P. Bohdanowicz, Baranowice, Kopernika 38. Wysyłaliśmy regularnie pod nowym adresem. Wysyłamy ponownie nr. 8 i 10, bo 9 wyczerpany.

P. Chałat, sierż 3 pp. Leg. Serdecznie dziękuję. Nowemu prenumeratorem zasyłam pozdrowienia, nr. 10 stosownie do życzenia wysłany.

P. kapt. Wojakowski w Truskawcu. Dziękuję i życząc powodzenia w pracy. Czasopismo wyślę pod zmienionym adresem.

P. Władysław Świtalski, Włocławek. Witamy nowego prenumeratora. Możemy przysłać tylko od 1 czerwca. Poprzednie nry zupełnie wyczerpane.

P. Małeczek, ppor. kapelm. Druskieniki. Dziękuję serdecznie. Żądany wykaz wysłałem.

<i>mm</i>	Wolne posady	<i>mm</i>
-----------	--------------	-----------

Potrzebni do orkiestry 35 pp. w Brześciu n/B. na etat podoficerów zawodowych, lub nadterminowych:

2 I kornecistów B

1 klawecista B lub Es

1 alceista lub waltornista

1 barytonista

1 wiolonczelista (pożądany także jakiegokolwiek instrument dęty).

Wymienieni mogą być przyjęci w stopniu od kaprała do sierżanta wł.

Zgłaszać się do kapelmistrza 35 p. w Brześciu n/B., koszarzy Grajewskie J. Rossego, por. kplm.

<i>m</i>	Posad poszukują	<i>m</i>
----------	-----------------	----------

Kapelmistrz b. rosyjskiej armji poszukuje posady w nieetatowej orkiestrze. Zgłoszenia kierować do: P. Latko, Piastów pod Warszawą.

IIffi	Rozrywki	◆ ◆ ◆
-------	----------	-------

Symfonia Haydna w Karlsbadzie.

Jak wiadomo, jedną z groteskowych kompozycji muzyka niemieckiego Haydna jest symfonia, w której twórca jej każdemu członkowi orkiestry kolejno opuszczać swe pulpity tak, że w końcu pozostaje sam dyrygent na podium.

W ubiegłym sezonie symfonia ta wykonywana była w Karlsbadzie. Kiedy szósty z kolei członek

orkiestry swe miejsce opuścił, rzecz jedna z kucjuszek do drugiej:

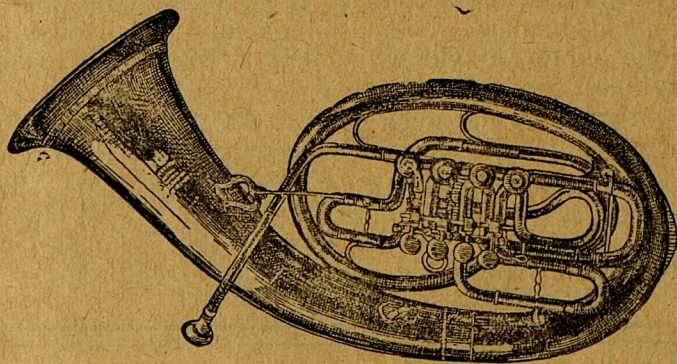
— A jednak to działanie wody karlsbadzkiej jest zadziwiające.

Da capo...

Jakiś niefortunny śpiewak o słabym głosie chciał się popisać brawurową arją, wskutek czego zrobił straszne fiasco, za co go też wygwizdano. Tylko jeden jedyny słuchacz w sali zaczął wołać: „da capo“! Śpiewak wyszedł jeszcze raz na estradę i usiłując przekrzyknąć hałasującą publiczność, zaczął po raz drugi swoją arję. Gdy z trudem skończył, znowu dał się słyszeć ten sam głos w audytorjum: „da capo“! Wówczas gniew obecnych skierował się przeciwko temu osobnikowi, wołającego: „da capo“!

— Czegóż państwo chcecie — tłumaczył się zainterpelowany — chciałem śpiewaka zmusić, żeby śpiewał tak długo, ażeby pękł nareszcie!

Każdy Czytelnik „Muzyka Wojskowa”, który chce regularnie i punktualnie otrzymywać czasopismo, wyśle do dnia 25 czerwca b. r. prenumeratę na rachunek P. K. O. Poznań nr. 208.081 za kwartał 3 zł. — za miesiąc 1 zł. Czas odnowić prenumeratę!**



Egzystująca od 1824 roku

**Fabr. Instrumentów Muzycznych
Wacława Stowassera Synowie
w Graslitz (Czechosłowacja)**

SKład Fabryczny w Warszawie, Nowy Świat 36

w podwórzu, tel. 271-87. Konto czek. w P. K. O. 10.618.
Bank Gospodarstwa Krajowego Rk. czekowy Nr. 882.

Duży wybór instrumentów muzycznych dętych i rżniętych w kilku gatunkach gwarantowanej dobroci, oraz wszelkiego rodzaju przybory do tychże.
UWAGA: Reperacja instrumentów muzycznych wykonywana jest w własnym warsztacie solidnie, punktualnie i tanio.

Drukiem Zakładów Graficznych W. Kulerskiego
Grudziądz-Tuszewo.