

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

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

Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaktor: EUGENJUSZ 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. O. Poznań Nr. 203 081

Redaktor odpowiedzialny: Antoni
 Wieczorek zamieszkał w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
 Grudziądz, Tuszeńska Grobla 18 I.
 Nr. telefonu 430.

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

Ceny ogłoszeń:

Wielkość	1 raz zł	3 razy zł	5 razy zł	10 razy zł
Cała strona	70	150	200	350
$\frac{1}{2}$ strony	40	90	125	225
$\frac{1}{4}$ strony	25	60	100	175
$\frac{1}{8}$ strony	15	35	50	85
$\frac{1}{16}$ strony	10	25	35	65

Ogłoszenia na okładce 25% drożej. — Ogłoszenia w tekście 50% drożej. — Za ogłoszenie drobne 1 zł

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

W rocznicę

Dnia 15 lipca 1926 r. wyszedł pierwszy numer naszego „Muzyka Wojskowego“. W nagłówku czasopisma określony został dokładnie i wyraźnie cel jego istnienia: „Czasopismo poświęcone kulturze muzycznej w Armji Polskiej“.

We wstępnym artykule pierwszego numeru „Muzyka Wojskowego“ określiliśmy ten cel bliżej, wskazując zarazem drogi, które do niego dążyć będziemy.

Po roku istnienia stwierdzić musimy, że do celu naszego zbliżyliśmy się wydatnie, że wielka część naszych zamierzeń została zrealizowana, musimy jednak stwierdzić i to, że jeszcze wielkie pole pracy leży przed nami.

Pracę naszą ułatwiły nam w bardzo wielkiej mierze przede wszystkim Władze wojskowe. Już dnia 4 sierpnia 1926 r. M. S. Wojsk. Dep. I. pismem l. dz. 25547/org. mob. wyraziło redaktorowi „Muzyka Wojskowego“ uznanie za podjęcie inicjatywy w kierunku wydawania tak potrzebnego naszym orkiestrom wojskowym czasopisma, przyrzekając zarazem udzielenie jak najdalej idącego poparcia.

Z poparcia tego korzystaliśmy i korzystamy w całej pełni — dlatego niech nam wolno będzie w pierwszą rocznicę istnienia „Muzyka Wojskowego“ zwrócić się nie tylko imieniem własnym, lecz także imieniem wielkiej rodziny „Muzyka Wojskowego“ ze słowami szczerzej podziękującej doznanej opieki do **J. W. Pana Ministra Spraw Wojskowych, Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego**, również ze serca płynące dzięki niech raczy przyjąć **J. W. Pan Pułkownik Szef Gen. Zamorski, szef Departamentu Piechoty**.

Dalszym dowodem troski i opieki nad naszym czasopismem jest pismo M. S. Wojsk. Dep. I. z dnia 11 maja 1927 r. l. dz. 13209/Piech. Muz., w którym Władze wojskowe wyrażają szczególne życzenie swoje, aby był „Muzyka Wojskowego“ przez jak najliczniejsze prenumerowanie zapewniony został na zawsze.

Niemniej serdeczne dzięki składamy **J. W. Panu Kapitanowi Bogusławowi Sidorowiczowi, referentowi muzycznemu M. S. Wojsk.** za wylanie szczery, przyjacielski stosunek do „Muzyka Wojskowego“, za współpracę, rady i wskazówki, za jego pełną poświęcenia i samozaparcia się pracę dla dobra naszych orkiestr wojskowych.

W rocznicę swego istnienia „Muzyk Wojskowy“ poczuwa się dalej do obowiązku złożyć szczerze wyrazy podziękowania za wydatną współpracę wszystkim **J. W. Panom Profesorom Uniwersytetów, Konserwatorów, Szkół średnich, Kapelmistrzom i Redaktorom** pokrewnych czasopism, którzy bądźto jako współpracownicy przez umieszczanie cennych swych prac, bądźto przez życzy-

liwy przyjacielski stosunek, pełen wyrozumienia dla nieuniknionych wad i niedomagań, jakoteż przez słowa uznania i zachęty dla dobrych stron czasopisma, przyczynili się wydatnie do jego podtrzymania i rozpowszechnienia po całej Polsce.

Do licznych rzesz muzyków wojskowych zwracamy się dziś z gorącym serdecznym apelem: Niech nie będzie ta pierwsza rocznica istnienia ostatnią! Niech takich rocznic święci „Muzyk Wojskowy“ wiele!

Zależy to wyłącznie i jedynie od Was samych, Muzycy Wojskowi!

To zdanie wypowiedzieliśmy też we wstępnym artykule, rozpoczynając wydawnictwo „Muzyka Wojskowego“.

Że czasopismo nasze — nasz „Muzyk Wojskowy“ spełnia swoje zadanie — przyznali to nam najwybitniejsi profesorowie i muzycy polscy.

Przyznajcie to samo nam i Wy, dla których cały trud został podjęty — niech nie znajdzie się ani jeden orkiestrant wojskowy, któryby nie był stałym prenumeratorem „Muzyka Wojskowego“ — pamiętajcie, że w Waszych rękach jego los — był lub niebył — darzcie „Muzyka Wojskowego“ tem samem zaufaniem i umiłowaniem jak dotychczas, czego mile dowody posiadamy — pracujcie wraz z nami dla dobra własnego, własnych rodzin i całej naszej ukochanej Ojczyzny!

Cześć Muzyce!

Redakcja „Muzyka Wojskowego“.

HENRYKA FLATTÓWNA.

Karol Józef Lipiński (1790–1861)

(Ciąg dalszy.)

Bawił tam właśnie z koncertami J. F. Mazasa (1782–1849), uczeń konserwatorium paryskiego, nadworny skrzypek króla francuskiego, dzisiaj jeszcze znany jako kompozytor doskonałych „Études“ i szkoły na skrzypce, zawierającej osobną rozprawę o flageoletach. Gra jego odznaczała się miękkością tonu.

Za sprawą J. M. Schotthy'ego, autora pierwszej większej pracy o Paganini'm, miał Lipiński grać wspólnie z Mazas'em. Termin turnieju wyznaczono na dzień 9 lipca.

Pierwszy koncert Mazasa, 23 czerwca, spotkał się z ogólnym uznaniem, gdy natomiast wystąpił z drugim koncertem po Lipińskim, stracił dużo przez porównanie z naszym mistrzem; krytyk bowiem pisze między innymi uwagami: „p. Mazas, który ma wiele momentów pięknych w grze swej i umie zajmować słuchaczy, nie powinienby szukać okraszy w takim piszczałkowaniu (flażolety) skrzypcowem, które również ujmuje powadze tego instrumentu jak odegrana na (podwyższonej podobno o 3 tony) strunie G warjacji na temat Rossini'ego „Di tanti palpiti“. Zdarzają się miejsca w różnych kompozycjach, gdzie przelotny flażolet dobry sprawia skutek np. w warjacjach Lipińskiego“.

Nic dziwnego, że po takiej recenzji Mazas III swój koncert odwołał i pieniądze za sprzedane bilety zwrócił.

Przed oficjalnym koncertem grał Lipiński na wieczorze w domu Namiestnika ks. Ant. Radziwiłła i tam to wcześniej „przedstawił się wybranej liczbie znawców, sprawiając czarodziejski skutek na ich umysłach“. Wieczór cały poświęcono, oczywiście, muzyce kameralnej; książę bowiem sam wybitny kompozytor, doskonały wiolonczelista, wielbiciel klasyków, korzystał z każdej sposobności, by z dobrymi wirtuozami grać kompozycje ka-

meralne. Wykonano więc kilka kwartetów i „przecudowne“ Trio Lipińskiego. „Słuchacze nie mogli gry Lipińskiego dość pochwalić“. To też w dzień koncertu, dnia 25 czerwca, sala łożowa była pełna. O koncercie samym pisze recenzent: „p. Lipiński dał onegdaj pierwszy swój koncert w obecności J. O. X. Namiestnika i wielu znakomitych osób. Poszliśmy tam także z tem przekonaniem, że usłyszymy tego samego Lipińskiego, któregośmy podziwiali przed dwoma laty. Lecz jakim było nasze zdumienie! p. Lipiński tak się odmienił przez ten czas na swoją korzyść, że bez poznania jego postawy, sądziliśmy, że inny Lipiński prześcignął przynajmniej o jakie 25 lat pracowitej nauki tamtego. Taką znaleźliśmy różnicę i w dziełach jego i w wykonaniu ich przez niego“.

Następnie szczegółowo rozwodzi się recenzent nad „Fantazją“ Lipińskiego na temat Poloneza Kościuszki. „Dzieło to jest nierównie trudne. O trudnościach tych powiemy tym, którzyby odważyli się być naszego Lipińskiego naśladowcami, że to jest morze najeżone szkopułami, o które, ażeby się nie rozbić w okamgnieniu, trzeba nader wprawnego sternika. Nasz sternik na swej nawie szczęśliwie zawinął do portu, a ci, co z lądu byli świadkami walki jego wśród rozhukanych żywiołów, głuszącymi powitali go oklaskami. Słowem o tej „Fantazji“ zapewne recenzenci napiszą to, co powiedzieli o zachwaleń jego „Capriccio“ E-dur, że ją Lipiński dla siebie samego napisał. Zachęcony entuzjastycznym przyjęciem publiczności poznańskiej, ugoszczony po staropolsku u jednego z przyjaciół, Ign. Andr. Wojkowskiego. Lipiński, chcąc odwdziżyć się Poznaniowi, dn. 29 czerwca grał partję skrzypcową w mszy Righini'ego D-dur, którą wykonała orkiestra Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w kościele metropolitalnym.

Mimo zachwytu, jaki gra Lipińskiego w Poznaniu wzbudziła, na drugim koncercie jego w dn. 2 lipca „ledwie 4 osoby znajdowały się w sali koncertowej“. Pewien młodzieniec, zaniepokojony widocznie, zbliżył się wtedy do koncertanta i skarżył się, mówiąc: „Przed 2-a laty w Berlinie spóźniłem się na koncert Lipińskiego; a tu znów dla braku słuchaczy koncert jego zapewne się nie odbędzie“. Na to Lipiński zapewnił go, że choć w jednej osobie uszanuje publiczność zaproszoną i warunków alisu dopełni. W ostatniej chwili sala zapełniła się, choć nie tak, jakby tej miary artysta mógł się być spodziewać“.

Lipiński wykonał koncert Viotti'ego; szczególnie Adagio grał z udzielającym się słuchaczom uczuciem. W II części koncertu grał Lipiński „Warjacje“ własnej kompozycji. „Oddał temat — jak powiada recenzent — z taką czułością, że wrażenie, jakie na umysłach wielu zrobił, nie pozwoliło poświęcić uwagi pierwszej warjacji. W niezrównanym wykonaniu warjacji tak co do precyzji, śpiewności, cieniowania w oddaniu cre- i decrescendo, w godzeniu porywającego wszystko ognia, z wprawiającą w przyjemny letarg słodyczą, dowiódł Lipiński, że jest samowładnym panem swego instrumentu; że jest skończonym mistrzem, który nietylko zachwyca duszę, ale ją niejako w górne przestrzenie na skrzydłach unosi, który sidli serca i umysły“. Na zakończenie koncertu powtórzył Lipiński „Fantazję“ na temat „Poloneza Kościuszki“, w której występuje melodia pieśni „Do Ciebie Panie“.

Na cześć Lipińskiego umieściła „Gaz. W. Ks. Pozn.“ czterowiersz, rozbijający naiwnością i podpisany inicjałami W. T. M.:

„Dźwięk koncertów w Poznaniu z chlubą
przypomina
Brzące Dawida czasy — czasy Apollina!

Nie dziw, że się zdumiały pierwsze świata chóry:
Śpiewał smyczkiem Lipiński dziś Orfeusz wtóry!“

Z Poznania wrócił Lipiński do Lwowa, poczem z końcem 1823 r. rusza w dalszą podróż artystyczną po **Węgrzech i Rosji**. Z szczególnem entuzjazmem przyjmowano go w Kijowie, dokąd Lipiński przybył jeszcze z koncertami w r. 1839 i 1846.*) Tu podobnie jak w innych miastach polskich ruch muzyczny ożywił się jedynie w czasie „kontraktów“, na które zjeżdżali się bogatsi ziemianie dla większych zakupów; korzystając z tego

zjazdu, przybywali do Kijowa wybitni wirtuozi-muzycy nietylko z Polski, ale z najdalszych stron zagranicy. Kontrakty kijowskie odbywały się w połowie stycznia. Sala koncertowa zawałona była wokół stosami najrozmaitszych towarów jedwabnych i wełnianych, co tłumilo akustykę; mimo tej wady była jednak wygodna, gdyż leżała w środku ruchu kontraktowego i mogła pomieścić bardzo wiele osób; stale jej używano do urządzenia koncertów aż do czasu, gdy z wzrostem ruchu muzycznego trzeba było przenieść się do większych sal.

W roku 1825 grał Lipiński poraz pierwszy w Petersburgu i to w Wielkiej Sali Reduty, gdzie przed nim żaden z wirtuozów nie ośmielił się wystąpić ze względu na olbrzymie rozmiary tej sali. Po Lipińskim jedynie Liszt dał tam cykl swoich sensacyjnych koncertów.

Następnego roku przybył Lipiński do Warszawy, poprzedzony sławą za granicami Polski. Grał swoją wprawil rodaków w zachwyt i zdumienie. Po koncertach w 1827 r. pisał Mochnecki Maurycy w „Gazecie Polskiej“: „W grze Lipińskiego przedewszystkiem zwracają na siebie uwagę: styl i intonacja, czyli gatunek tonu. W obydwóch jest twórcą wcale nowych rzeczy. W pierwszym najwyższą celuje prostotą i niewytworną okazałością; w drugim pięknoscią nieznanego dotąd dźwięku, który w śpiewach, akordach i pasażach, przez rozliczne, stopniowo rozwijane cieniowania myśl słuchacza i uczucie w łudzące wprawia omamienie. Charakterystyczną cechą stylu Lipińskiego jest malowność, zrozumiałość, precyzja i liryczne uniesienie, któreby można poetycką nazwać inspiracją; szczególnie w przejściach z poważnej dykcji do pasażów...“

Lipiński grał koncert Viotti'ego i „Warjacje“ własnej kompozycji, wprawiając w zdumienie technika, posuniętą do ostatecznych granic „.... w śmiałych skokach mistrzowska pewność nigdy go nie opuszcza. Największe trudności zdają się być igraszką dla Lipińskiego. W warjacjach na temat ludowy dowiódł, że jest nieporównanym artystą. Publiczność tak licznie się zgromadziła, że nietylko wszystkie miejsca w całym teatrze były zajęte, ale nawet mnóstwo osób z prawdziwym żalem na koncercie znajdować się nie mogło“.

*) Ruch Muzyczny 1859 r. Nr. 27. Korespondencja z Kijowa.

PROF. WŁADYSŁAW BURKATH.

Ryszard Wagner (1883-1927)

(Twórczość — Ideologia. — Wagner a Polska.)

(Dokończenie.)

Zakończyliśmy naszą wędrówkę przelotną po bogatych pamiętnikach twórczości, jakie pozostawił nam zgasły przed 44 laty wielki kompozytor i — poeta zarazem.

Zanim jednak zamkniemy to pobieżne z konieczności studjum, chciałbym zatrzymać się jeszcze na chwilę nad ujęciem sprawy dla nas i dla przyszłości dramatu muzycznego najważniejszej: nad **istotą reformy Ryszarda Wagnera**.

Zaczynając od „Tristana i Izoldy“, zaprzestaliśmy celowo używania terminu opera, stawiając

na jego miejsce wyraz „dramat“ lub „dzieło“ jako bardziej w danym razie właściwy.

O ile nie wahał się zaliczyć zarówno utworów młodzieńczych Wagnera, jak „Boginki“ i „Zakaz miłosny“, niemniej dzieł pierwszego okresu, od „Rienzi“ do „Lohengrina“, do — oper, mniej lub więcej odbiegających już od wzorów Webera, czy Rossini'ego, a przewyższających je — talentem; o tyle musieliśmy być ostrożniejszymi względem klasyfikacji następujących po niej, a przede wszystkim „Tristana“. Tu szczególnie, z pobudek

psychologicznych, kompozytor poszedł w ślad za swoją tezą, wyrażoną w „Oper und Drama“.

Był to pierwszy bodaj po rewolucji 1849 roku czyn reformatorski Wagnera.

Mówię o „Tristanie“ z całym naciskiem, gdyż to właśnie dzieło (nazywajmy je dramatem), najbardziej ściśle, filozoficznie, zarówno jak — historycznie łączy się z duchem tragedji greckiej. Jest rzeczą w historii teatru ogólnie znaną, że istnieją dwa zasadnicze typy dramatu: **grecki i — szekspirowski**, od nich też jedynie wyprowadzamy całą późniejszą twórczość dramatyczną w Europie. Tertium non datur.

To też, szukając istoty reformy dramatu u Wagnera jest rzeczą nieodzowną rzucić okiem wstecz w stronę pierwowzorów, pra-źródeł, z których wypłynęła cała dalsza ewolucja dramatycznego kunsztu w teatrze.

Obywatel ateński Ajschylos, będący zarazem znakomitym poetą, muzykiem i aktorem dramatycznym, stworzył pierwszą tragedję i ukazał ją na widowni swojego „drewnianego“ teatru. Ta najdawniejsza tragedja, będąca wykwitem cywilizacji ateńskiej, był zarazem syntezą wszystkich ówczesnych sztuk pięknych, a mianowicie: rzeźby (będącej w w. V. u zenitu), muzyki i poezji, które łączyły się w jedno z tłem muzycznym.

Każde więc przedstawienie w teatrze Ajschylosa dawało widzom pełnię zadowolenia estetycznego, do czego w znacznym stopniu przyczyniał się również uroczysty, rzadki charakter samego nastroju widowiska, niemniej rytmiczny, skandowany wiersz Homera.

Czy więc rozpatrzmy „Antygonę“ Sofoklesa z jej tłem ponurem, zarysowaniem przez chóry, czy „Oresteję“, czy uroczystości djonizyjskie, wszędzie to synteza czynników piękna była mocniejszem może niż sama nie tragiczna, wrazeniem, jakie wywierala sztuka.

Chóry greckie, będące duszą dramatu, a nie jego martwym „ciałem zbiorowym“ były jednym z atutów najsilniejszych, na których opierał się autor.

I śpiew, połączony z rytmicznym ruchem, muzycznie wspierający się na dźwiękach fletni, musiał unosić wyobraźnię widza ateńskiego w krainę nadrzeczywistych wrażeń i pojęć.

Wreszcie orkiestra, ze wspomnianych fletni się składająca, była centralnym środowiskiem życia tragedji, jego tłem najbardziej niezbędnem, nie tylko — uzupełnieniem.

Inaczej u Szekspira.

Tam, w oddalonej Anglii XVI-go stulecia wznosiła się na wybrzeżu Tamizy owa „wieża kwadratowa“, nosząca nazwę — teatru.

W przeciwstawieniu do pełnej żywołości tragedji greckiej, teatr szekspirowski odznaczał się, jak wiadomo, niezwykłą prymitywnością środków.

Znane są owe historyczne „napisy“, zastępujące dekoracje i tło realne sceny, tu — maximum uwagi zwrócone jest na dialog. W tragedji greckiej ożywał przed nami cały świat bogów, przepełnionych namiętnościami człowieka współczesnego sobie, tu — w teatrze szekspirowskim, jak pisze Schuré: „ludzkość pozostawiona jest samej sobie“.

Człowiek jest tu nieskrępowany przez okowy przeznaczenia; jego losy spoczywają we własnej dłoni. Dlatego to bogactwo indywidualne człowieka jest tu o wiele wyraźniej zarysowane, niż to miało miejsce u tragików greckich. Nato-

miast **pierwiastek refleksji** wyeliminował z teatru Szekspira muzykę, którą zauważamy jedynie fragmentarycznie (jak w przyspiewie Desolemony w „Otellu“, lub w pieśni Arjela).

Oto są zasadnicze różnice, dzielące dwa najwybitniejsze teatry świata. Złożyły się one w sumie na potężny rozwój dramatu w ogólności. Czerpały z nich soki ożywcze zarówno teatr francuski w epoce Ludwika XIV-go, a Kornel i Rasyne stali się genialnymi naśladowcami tragedji greckiej.

Natomiast wpływ Szekspira, jego bogaty indywidualizm w sposobie przeprowadzenia dramatu staje się źródłem dla twórczości niemieckiej, a przede wszystkim dla Szyllera i Goethego.

Oba te wpływy, krzyżujące się niejednokrotnie odegrały w historii dramatu europejskiego rolę jednakowo ważne i pierwszorzędne.

Co się tyczy opery, zwróciła się ona pierwotnie raczej ku pierwowzorom greckim. Powierzchowność opery włoskiej w pierwszym jej powstaniu okresie pogłębiła się dopiero na schyłku XVIII stulecia we Francji, imiona zaś Gretry'ego, czy Ludwika-Filipa Rameau zapisują się tam zgłoskami zasługi na tem polu.

Poczem przy ich następcach, jak Spontini, Mozart a wreszcie cytowany już Kamil Weber, opera europejska staje na dość wysokim szczeblu rozwoju. Ale konwencjonalizm, z jakim w operze w szczególności zwracano się ku efektom zewnętrznym, które w postaci pretensjonalnych scen chóralnych, a najmniej już „naturalnych“ w akcji dramatycznej duetów, tercetów i — „ansamblów“ sprowadzają po Weberze stan opery o kilka szczebli niżej. Opera staje się naówczas jakąś przesadną, napuszoną paradą, pełną efektów muzycznych, a przede wszystkim — popisów wokalnych, wśród których zatracą one swoje wysokie powołanie.

Wreszcie — balet, ten nieodzowny, (a często-kroć płytki) towarzysz opery dawnej dostatecznie zarysowuje nam stan ówczesnych wymagań.

Z pojawieniem się na arenie twórczej opery Ryszarda Wagnera, już w pierwszej epoce jego działalności daje się zauważyć na razie podświadomy, lecz wciąż potęgujący się ferment społeczny, zmierzający do zrewolucjonizowania dotychczasowych przestarzałych pojęć w tym zakresie. Pierwszy Beethoven w szeregu swoich utworów symfonicznych położył fundament pod sprawę późniejszej reformy wagnerowskiej, położył go przede wszystkim przez wzniesienie na wyżyny muzyki orkiestrowej — Beethoven potrafił za pomocą środków ekspresji orkiestralnej **wyrazić człowieka**, a uczynił to w sposób dotąd jeszcze nieosiągalny. Nawet w „Fidelio“, gdzie potęga muzyki jego walczy z niezdarstwem, a bezwartościowym libretto, potrafił genialny Beethoven dowieść, że maximum potęgi tej w operze nowoczesnej polega na podłożu orkiestralnym. Podnieść ją, uwolnić od poniżającej ją dotąd roli — akompanjatora do duetów i arji, oto jedno z zadań, jakie musiało starczyć przede wszystkim przed nadchodzącym Reformatorem teatru nowoczesnego.

Wagner, wychowany przeważnie w tradycjach oper Spontini'ego i Webera, od lat najmłodszych uczuwał potrzebę poczynienia w tym rzędzie ważnych, zasadniczych reform. Działając w młodzieńczym okresie pod wyraźnym wpływem Szekspira, nie neguje on jednak zdobycy sceny starogreckiej, przeciwnie — z tych dwu różnolitych wpływów kuje on swój miecz Zygfyryda, którym nie-

bawem przeciąć ma węzeł, dręczący umysły kulturalne XIX stulecia, a przede wszystkim własnych swoich zamierzeń. Wreszcie czerpie Wagner od Beethovena natchnienie i umiejętność wzbogacenia środków orkiestrowych, które, jak to widziliśmy uprzednio, doprowadził w twórczości swojej do zenitu.

Na tych podstawach syntetycznych postanowił autor „Parsifala“ odrodzić, zreformować oraz — zbudować, w dosłownym znaczeniu tego wyrazu swój teatr nowoczesny.

Teatr Wagnera w Bayreuth, podwoje którego otwarły się poraz pierwszy w r. 1875-tym stał się w koncepcji Wagnera świątynią sztuki, nie zaś jej targowiskiem, jakimi były ówczesne teatry operowe na Zachodzie.

Wzniesiony zostaje na specjalnym i oddawna przez R. W. obranym miejscu, w miejscu pochylonym i malowniczym, oddalonym o dwadzieścia minut drogi od miasta. Sala wewnątrz ma kształt podłużny i owalny zarazem, prowadzą do niej schody, na sali zaś również marmurowe stopnie wznoszą się ku scenie. W ten sposób widz, siedzący w krzesłach teatru ma jedynie samą scenę przed sobą.

Orkiestra i chóry ukryte są w ten sposób, że nawet sylweta kapelmistrza nie wychyla się z poza rampy, a dźwięki orkiestry dolatują nas, jak gdyby z innych sfer pochodzące.

Kolumny, zdobiące salę, umieszczono tak, aby w każdym jej miejscu tworzyły niby obszerny portyk wciąż się zwężający, idąc ku scenie.

Teatr w Bayreuth czyni wrażenie świątyni, jeżeli nie ściśle — greckiej, to bądź co bądź pełnej podniosłego wysoce nastroju. To też tam tylko można w całej pełni zrozumieć ideę twórczości Wagnera, tam jedynie jego dzieła nabierają właściwego im kolorytu, a pietyzm niezwykły, towarzyszący ich wystawieniu nie ma sobie równego w dziejach sceny.

Teatr Ryszarda Wagnera w Bayreuth, to również synteza pierwiastków greckich i — szekspirowskich, z których tym razem — pierwsze wnosi samo już tło zewnętrzne sceny; drugi zaś w całej pełni zarysowuje się w budowie postaci jego dramatu muzycznego, **Dramatu**, gdyż od „Tristana i Izoldy“ opera w ścisłym znaczeniu słowa występuje u niego w formie szerszej, głębszej duchowo, bardziej psychologicznie dostosowanej do ewolucji, jaka w tym właśnie czasokresie zaszła w duszy twórcy. Ta ewolucja doprowadziła go w konsekwencji do ostatniego, najdalej idącego dzieła, do „Parsifala“.

Zasługa reformy teatru, jest więc w pierwszym rzędzie reformą opery, jej przekształceniem w dramat muzyczny.

Uzasadnieniem podobieństw i — różnic było poprzednie zestawienie twórczości Wagnera do r. 1849 i — późniejszej.

Podobieństwa natomiast dadzą się zamknąć w wyrażeniu Taine'a, w jego „Filozofii sztuki“ zawartem²¹⁾, gdzie idea rozwoju „równoległego“ sztuk pięknych jest jedną z zasadniczych. Sztuki piękne są jedną wielką rodziną, podlegającą równocześnie ewolucji, czy przewrotowi; jedne dopełniają inne, wszystkie zaś znajdują syntetyczne zastosowanie we wcieleniu idei dramatu muzycznego. Reforma Ryszarda Wagnera wnosi nadto do sztuki wolność, wyzwala ją z suchych akademickich formuł, wre-

szcie obdarza ją — prawdą, wpływającą z szekspirowskiego, indywidualnego poglądu na Człowieka.

* * *

I jeszcze jedna, ostatnia karta w zastosowaniu do Polski. Rok 1831, jak to już zaznaczyliśmy, odbił się w duszy Wagnera potężnym zwrotem ku idei wolnościowej w ogólności. Jeszcze w Lipsku jego zainteresowania były skierowane w znacznym stopniu ku Polsce. Powstały stąd stosunek myślowy tego wielkiego Germanina daje nam w spadku aż dwa, niepowszedniej wartości, utwory.

Już opus 3 nosi nazwę „Poloneza“ (z r. 1831), jak o tem wzmiankuje nawet wybitnie germanofilski Glasenapp. Wagner miał się wówczas zwrócić z entuzjazmem ku polskiej idei Niepodległościowej. W znacznym stopniu wpłynęły na to jego zaryte, koleżeńskie stosunki ze studentami Polakami w Lipsku, a w szczególności z Zanem. W lutym 1832 roku przeciągali przez Lipsk nasi powstańcy, przeciągnęła brygada Bema po bitwie Ostrołęckiej...

„Dumne i piękne postacie polskie zachwyciły mnie (pisze Wagner), a tak żywo współczując z losem ich nieszczęśliwej ojczyzny, sam się z nimi zapoznałem...”

Z tego zapoznania się powstały dwa utwory symfoniczne: uwertura „Polonia“ i „Kościuszko“ (1836). W „Polonii“ zamknął R. W. syntezę wrażeń, jakie dochodziły go o losach naszego kraju, a szeregiem tematów narodowych nadał jej charakter polski. „Kościuszko“, to niedokończona praca operowa, napisana do tekstu Laubego, który, jak wiadomo, nie zadowolnił Wagnera, sam on bowiem zwykł tworzyć swoje libretta. Dzięki bowiem zabiegom prof. Jana Bołoz-Antoniewicza udało się muzykologom polskim dotrzeć do partytury „Kościuszki“ oraz pozyskać osobiste uwagi R. W. co do tej pracy.

W rozmowie prof. Antoniewicza z Wagnerem²²⁾ tenże podkreślił, że zaniedbanie późniejsze dzieła wywołane było niechęcią do zbyt „lokalnego“ tła opery i połączonych z tem trudności. Chwilowe sympatje dla Polski ustąpić musiały szerszym, ogólnoludzkiem ideałom, jakie sobie Wagner nakreślił.

Stosunek jego do Polski i dwie wspomniane karty twórczości z tego okresu pozostają jedynie przyczynkami do psychologii natury R. W., tak pełny entuzjazmu do Wolności. Rok 1849 ukazał nam go, jako płomiennego Rewolucjonistę pojęć, jakie miały znaleźć sobie ujęcie w trzech pracach teoretycznych (wyżej wspomnianych) z r. 1850/51). „Tristan i Izolda“ i związane z nim szczerze imię Matyldy Wesendonck — to okres drugi, rozpoczynający już dzieło reformy. Następne dramaty R. W. a przede wszystkim tetralogią „Nibelungów“ są wzorem potężnych wcieleń, jakie poeta i muzyk uwiecznił w postaciach Wotana i Zygfrйда. Idea odkupienia przez Kobiętę, będąca odbiciem najgłębszych przeżyć osobistych Wagnera zapanowała w nim odąd niepodzielnie.

„Parsifal“ wreszcie wzniosł jego tęsknotę poza światy, przyoblekł ją w szaty mistyczne i ukazał nam, czem sztuka, oparta na genjuszu, być może.

Reforma R. W. nie była zatem kataklizmem, lecz powolną ewolucją pojęć, które opierają się na „idei wybawienia“ potrafiły w szeregu momentów twórczych dojść do szczytów. Jakąbądź będzie

22) Pisze o tem obszernie Marjan Dienstl w broszurze „Wagner a Polska“.

nowa Sztuka, Sztuka Przyszłości, droga przebyta przez genialnego Reformatora będzie musiała być od dla niej poważnym punktem oparcia. Czy będzie ona harmonijną syntezą wszystkich Sztuk, czy też indywiduizmem każdej z nich z osobną?

Do Wagnera dają się zastosować słowa: „musi umrzeć, co ma żyć wiecznie“. On to albowiem umarł samemu sobie w chwili załamania się osobistego szczęścia; cały zaś wysiłek twórczy skierował od tej chwili ku urzeczywistnieniu ogólnych

tęsknot Człowieka... Jego subiektywizm, jak u Szekspira, nosi cechę zbiorowych, lecz zarazem i najbardziej osobistych przeżyć. Od Ryszarda Wagnera rozpoczęła się **wolna twórczość**, jego zaś żelazna wola rozwarła chmury ku niebiańskim wyżynom Sztuki.

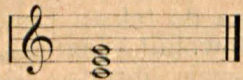
Jeżeli więc „Prometeusz w okowach“ — oto bóstwo wolne, jakie wywalczył Ludzkości Wagner; oto droga, po której Sztuka powinna pójść dalej — w Przyszłość!

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczaniu solfeżu w orkiestrach wojskowych

(Ciąg dalszy).

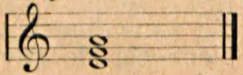
Nauczanie solfeżu nie powinno być traktowane oddzielnie od elementarnych zasad muzyki i harmonji, solfeż winien iść w parze ze wspomnianymi przedmiotami, wzajemnie się uzupełniać, a nawet w niektórych wypadkach poprzedzać je. Kiedy uczniowie już są obeznani z budową akordów (trójdźwięków) przystępuje się do solmizowania ćwiczeń harmoniczných (pionowo). Ćwiczenia te mają na celu: a) słuchowe opanowanie harmonij, b) przysposabiają uczącego się do myślowego czytania partytur. Napisane akordy wykonuje się w następujący sposób: trójdźwięk majorowy piszemy



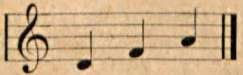
wykonujemy głosem



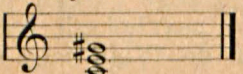
trójdźwięk minorowy



wykonuje się



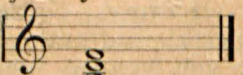
trójdźwięk zwiększony



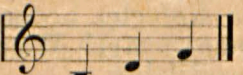
wykonuje się



trójdźwięk zmniejszony



wykonuje się



i t. d.

Otóż jeżeli teraz po prześpiewaniu tych trójdźwięków zagramy jeden z nich na fortepianie i zażądamy od uczących się określenia zagranej trójdźwięku, wówczas uczeń w sposób powyższy powinien każdy ton słyszanego akordu powtórzyć głosem (biorąc ton podstawowy za tonikę akordu) i po prześpiewaniu akordu stwierdza: jeżeli po tonice nastąpiła tercja wielka i kwinta czysta, akord

był majorowy, po tonice tercja mała i kwinta czysta — minorowy, po tonice tercja wielka i kwinta zwiększona (dwie po sobie tercje wielkie) — zwiększony, po tonice tercja mała i kwinta zmniejszona (dwie po sobie tercje małe) — zmniejszony. Postępując w ten sposób uczniowie mogą każdy zagraną trójdźwięk z łatwością odgadnąć.

Pamiętamy z zasad muzyki trjadę muzyczną (tonika, subdominanta, dominanta), wiemy również, że na każdym danym tonie możemy zbudować trójdźwięk. Jeżeli my w każdej tonacji majorowej na trjadzie muzycznej zbudujemy akordy a po nich dodamy kwartę zwiększoną i jej rozwiązanie, to otrzymamy kadencję. Kadencje te uczniowie powinni przerabiać we wszystkich tonacjach majorowych i minorowych z pamięci według poniższego wzoru, w ten sposób: dla przykładu bierzemy gamę „Do“. Tonika tej gamy będzie również „Do“, trójdźwięk toniczny: Do, mi, sol, subdominanta „Fa“, trójdźwięk subdominantowy: fa, la, do, dominanta „sol“ trójdźwięk dominantowy: sol, si, re, kwarta zwiększona: fa — si, jej rozwiązanie: do — mi.

Wzór kadencji na pięciolinji.

Kadencja w majorze

	Trójdźwięk toniczny,	trójdźwięk subdomin.,	trójdźwięk dominant.,	kwarta zwiększ.	rozwiązanie
Napisano					
Wykonuje się					

Kadencja w minorze

	Trójdźwięk toniczny,	trójdźwięk subdomin.,	trójdźwięk dominant.,	kwarta zwiększ.	rozwiązanie
Napisano					
Wykonuje się					

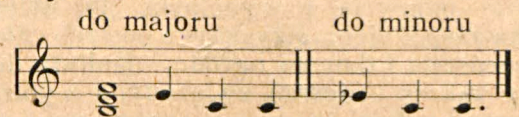
Solmizowanie z pamięci w ten sposób kadencji rozwija u uczących się poczucie tonacji, zmusza do szybkiej orientacji myśli i przysposabia do myślowego czytania harmonji.

Przerobiliśmy głosem dotąd trójdźwięki majorowe, minorowe, zwiększone i zmniejszone. Pierwsze dwa (majorowy minorowy) jako zgodne —

konsonansowe mogą być zawsze używane bez żadnych zastrzeżeń, temi akordami można rozpocząć i zakończyć myśl muzyczną. Zaś pozostałe dwa (zwiększony i zmniejszony trójdźwięki) z powodu dysonansowych odległości, jak zresztą wiadomo nam, są akordami niezgodnymi i po nich zawsze musi nastąpić rozwiązanie tak jak rozwiązywaaliśmy głosem odległości dysonansowe, tak też i akordy dysonansowe musimy umieć głosem rozwiązać.

Na razie nie będziemy rozwiązywali trójdźwięku zwiększonego, powrócimy do niego później, ograniczymy się narazie do rozwiązywania trójdźwięków zmniejszonych. Jeżeli pamiętamy, że

kwinta zmniejszona leży na stopniu VII w gamie majorowej i rozwiązuje się na tercję wielką w majorze i małą w minorze, to przy rozwiązywaniu trójdźwięku zmniejszonego nie będziemy mieli żadnych nowych trudności



si jako ton prowadzący idzie zawsze na tonikę (Do), fa — na mi w majorze i na mi z bemolem (es) w minorze, a tercja „re“ w obu wypadkach postępuje na tonikę Do.

(C. d. n.)

KOPEĆ JÓZEF.

Potęga pieśni i muzyki w estetycznym wychowaniu naszej armji.

„Gdzie słyszysz śpiew — tam wchodź —
tam dobre serca mają, źli ludzie — wie-
rzaj mi — ci nigdy nie śpiewają”.
Zawisza J.

(Przedruk w innych pismach zastrzegam sobie).

Część I-sza: O sztuce w ogólności, o kulturze i wychowaniu estetycznym, o czynnikach tego wychowania t. j. o pieśni i muzyce wogóle.

Chcąc mówić na powyższy temat choćby w najogólniejszych zarysach — zmuszony jestem poruszyć dla uzupełnienia całokształtu tematu właściwego wpiersz szereg innych tematów i kwestji związanych wogóle z zagadnieniami wychowania narodowego, jak też z czynnikami tego wychowania. Omówić nam trzeba pokrótce zwłaszcza czynniki kulturalne rozwoju narodowego, jako to: język nasz, przeszłość dziejową, charakter nasz narodowy, psychikę naszą, indywidualizm, podłoże uczuciowe, znaczenie uczuć w kulturze duchowej człowieka, altruizm, uczucia religijne, podstawy życia moralnego i naszą tradycję wychowania, jak też naszą historję kultury. Wszystkie te oto działy składają się i zmierzają do jednego tematu ogólnego t. j. do kultury duchowej w odróżnieniu kultury materialnej danego narodu. Pieśń i muzyka, jak też estetyczne wychowanie nasze jest właśnie tylko częścią tej kultury duchowej. Aby mówić więc na temat potęgi muzyki i pieśni w estetycznym wychowaniu naszej armji, omówić muszę choćby w najogólniejszych zarysach najpierw znaczenie sztuki, kultury, wychowania estetycznego i dopiero poruszyć znacznie pieśni i muzyki.

Zródła do niniejszej pracy, którą wygłaszałem nawet kilkakrotnie na odczytach w Krakowie, Chełmnie, Sanoku i Włodzimierzu przy T. W. W. czerpałem z szeregu poważnych dzieł, podręczników, broszur, czasopism muzycznych, oraz z własnych spostrzeżeń i kilkunastoletnich studjów. Literaturę szczegółową opracowanego tematu podam na zakończeniu.

Wybitną rolę w życiu ludzkości odgrywała zawsze między innymi czynnikami, prowadzącymi do potęgi i znaczenia — sztuka. Sztuka odgrywała zawsze pierwszorzędne znaczenie w życiu ludzkości, wprost jest tak konieczną, tak niezbędną, tak powszechną, iż niepodobna prawie przypuścić

istnienia społeczeństwa jako tako ucywilizowanego, któreby swojej sztuki i swoich upodobań artystycznych w życiu codziennym nie miało. Nie można wprost pomyśleć o istnieniu narodu bez sztuki.

Sztuka bierze swój początek z wychowania estetycznego. Jakie wychowanie narodu, taka jego sztuka i jaka sztuka, taka kultura.

Wychowanie estetyczne tworzy dalsze i naturalne ogniwa rozwoju zdolności człowieka, spaja je i uzupełnia, ogładza i uszlachetnia, jednym słowem wyrabia piękno. Wprawdzie natura mieści w swoich tworach rzeczy piękne, potężne i wielkie, jednakowoż piękno to nie wystarcza człowiekowi, ponieważ istota jego w naturze dla wielu jest ukryta. Stąd dążność do upiększania sobie życia codziennego, do otaczania siebie przedmiotami sztuki, która wyrывa człowieka z więzów materji i myśłów, mówiąc mu, że te nie są celem życia, lecz tylko środkiem do celów wyższych.

Wartość właściwa sztuki i piękna w całokształcie wychowania estetycznego nabiera ogromnego znaczenia pod względem narodowym.

Ten naród, który ztraca poczucie piękna, materializuje się, staje się niezdolny, przytem dziczeje i w następstwie czego wynaradawia się. Wielkie i potężne narody wiedząc właśnie o tem, otaczają swoją sztukę, piękno, oraz wychowanie estetyczne specjalną pieczę. W wychowaniu estetycznym, sztuce i pięknie widzą one bezpieczne schronienie dla swego ducha narodu z wszystkimi jego indywidualnymi wartościami. Troska taka w dzisiejszej epoce szablonu w powojennej jeszcze dążności materializowania idei, powinna znaleźć swój wyraz tembardziej u nas w Polsce, gdzie naród jest skłonny do wchłaniania obcych pierwiastków.

Wychowanie estetyczne, sztuka i piękno, to częśćka dopiero kultury.

Jakie wychowanie narodu pod względem estetycznym — taka jego sztuka i taka kultura.

Rozróżniamy kulturę materialną i duchową. Materialna kultura to wszelkie udoskonalenia warunków materialnego bytu człowieka na ziemi, wszelkie odkrycia i wynalazki, to umiejętność i sztuka zaspokojenia fizycznych potrzeb człowieka, społeczeństwa i danego narodu. Kultura duchowa to cały zakres usiłowań, związanych z potrzebami duchowymi człowieka, z poznaniem i upiększaniem życia z rozwiązywaniem nasuwających się zewsząd pytań i zagadnień. Kulturę tworzy praca ludzka i te olbrzymie, świadome wysiłki do udoskonalenia siebie samego, społeczeństwa, kraju i Państwa.

Wszystkie społeczeństwa i wszystkie narody, które od wieków żyją w niepodległości, żywo zajmują się obecnie sprawą wychowania narodowego i kulturą. Jakżeż bardziej winni to uczynić Polacy w tym zwrotnym okresie dziejowym, po tyłu wykołajeniach i po długiej niewoli naszej.

Kultura każdego narodu dąży nie tylko do zachowania własnego bytu, ale i do podboju drugich i do ekspansji w kierunku tych narodów, które cywilizacją są niższe i słabsze.

Na nic nie pomoże żadna reforma państwowa, żadne ustawy, a nawet żaden podbój, dokonany wojną i przemocą fizyczną, jeśli chodzi o ekspansję, o powiększenie się, o rozprzestrzenienie i o rozwój danego narodu kosztem innych, o ile ten naród dążący do rozrostu nie będzie wyższą odznaczał się od innych kulturą.

Popatrzmy dziś choćby po wojnie światowej i rozważmy to dobrze. Ten naród zwyciężyć musi, który oprócz naturalnie męstwa i energii posiada wyższą kulturę. Niech służy nam w naszych dziejach historii Polski choćby ten przykład, że na nic zdała się nicość państwowego systemu rasyfikacyjnego siłą i podbojem, gdyby oprócz tego nie była u nas potęga kulturalnej kolonizacji Litwy i Rusi przez naszą pokojową i pełną tolerancji pracę cywilizacyjną. Gdy przeczytamy dzieło Brücknera p. t. „Cywilizacja i język“, dowiemy się jaką Polska odgrywała zawsze rolę wobec wschodu, Rusi i Litwy. Co Polska nabyła z zagranicy, to wszystko to i wiele własnego szerzyła w obrębie państwowym i nawet daleko poza granice na wschód. Całe życie nawet klas wyższych na Rusi i Litwie pod wpływem polskiej kultury polszczało doszczętnie i przyjmowało naszą kulturę, asymilując się zupełnie.

O kulturze tej naszej moglibyśmy pisać wiele jeszcze i długo, i doszlibyśmy do przekonania, jaką ona ma w sobie potęgę i wpływ olbrzymi na rozwój całych narodów i pokoleń.

W rozwoju kulturalnym danego narodu ważnym czynnikiem jest też język, co ważnym jest przy pieśniach narodowych.

Kultura każdego narodu znajduje też wyraz, jak wspomniano, w sztuce. Im wyżej pod tym względem jest społeczeństwo rozwinięte, tem bogatszy posiada dorobek twórczy w dziedzinie piękna. U dzikich np. ludów spostrzegamy z łatwością niski poziom poczucia estetycznego i sztuki. Ponure ich dźwięki muzyki wojennej, lub obrzędowej przypominają dzikie wycia i żałosne zawodzenia zamiast pieśni i dźwięków muzycznych. Faktem jest jednak niezaprzeczone, że nawet najdziksze, najpierwotniejsze plemiona hołdują pięknu.

Piękno działa zewnętrznie na zmysły i dlatego nadaje się za pośrednictwem tych zmysłów wpływać na podniesienie myśli do sfer wyższych.

Naród nasz Polski posiada wrodzone poczucie piękna, które jednak przez długoletnią niewolę i wypadki dziejowe wojny światowej zostało nieco przytłumione i wypaczone. Dziś, kiedy stoimy już u progu własnego bytu narodowego, musimy zwrócić baczną uwagę na wychowanie estetyczne, musimy odrobić to, co długoletnia niewola odebrała, musimy stanąć na własnych nogach i ze spoliczany dorobek własny, indywidualny, podążając ku dobru i pięknu.

Trudne to zadanie spełnić musi nasza szkoła polska i w uzupełnieniu nasza armja.

Po tym wstępie pragniemy mówić właśnie choćby w najogólniejszych zarysach o wychowaniu estetycznym naszej armji i o potędze pieśni i muzyki — jaką w tem wychowaniu odgrywa rolę.

Wiadomem jest, że najpotężniejszym czynnikiem w wychowaniu estetycznym — to pieśń i muzyka.

Wychowanie estetyczne osiągnąć się winno przy pracy kulturalno-oświatowej. Praca oświatowa, a z nią wychowanie estetyczne, stać się winno istotną częścią wychowania żołnierzy w okresie ich służby wojskowej. Ze konieczność znowu akcji kulturalnej i wychowania estetycznego w wojsku nie budzi żadnej wątpliwości, wiadomem jest już powszechnie.

Wiemy bowiem, że intensywna praca kulturalno-oświatowa i wychowanie estetyczne, oprócz wyszkolenia wojskowego naszej armji, spowodowane są nowoczesną strukturą armji narodowej, dążeniem przeobrażenia żołnierza, jak i oficera, na żołnierza obywatela, dążeniem odrodzenia rasy polskiej i podniesienia ogólnego poziomu moralnego armji, społeczeństwa, narodu i całego państwa.

„Takie będą narody, jakie młodzieży wychowanie“.

Dziś trzeba wykuć wysoki typ obywatela, zdolnego tworzyć życie na poziomie nowoczesnych wymagań, odpowiedzialnego za siebie i przyszłość swego otoczenia, rozumiejącego, jakie wartości reprezentuje dlań Polska, za którą nie tylko, że winien krew przelać, ale i dla jej niepodległego życia winien oddać wszystkie siły fizyczne i duchowe.

Wojna światowa pociągnęła za sobą niezmiernie obniżenie poziomu moralnego i estetycznego, powszechną deprawację i żądę życia.

Usilnie też nam trzeba dążyć do odrodzenia rasy polskiej, do podniesienia jej stanu moralnego, który podupadł i obniżył się z powodu ruiny.

Najważniejszym czynnikiem do tego rozwoju moralnego będzie niezaprzeczenie wychowanie żołnierza pod względem kulturalnym i estetycznym. We wszystkich programach wyszkolenia i wychowania powinny być jaknajszerzej uwzględnione czynniki estetyczne.

Wychowanie estetyczne poczyna się już automatycznie przez tworzenie osrodków nowego i wyższego poziomu umysłowego i towarzyskiego.

Wychowanie estetyczne, jak wspomniano, osiągnąć atoli można w wojsku najlepiej — ze względu na warunki — przez muzykę i śpiew.

Muzyka i pieśń odgrywała w życiu ludzkości zawsze wybitną rolę. Zwłaszcza pieśń była jednym z naczelných żywiołów naszego wychowania estetycznego i zajmowała ona wybitne miejsce. Od zmięzchu starożytności pieśń i muzyka była

sztuka, która świadczyła o duszy, o żywotności i sercu narodów, o ich kulturze i wartości, o ich potędze.

Sztuka muzyki i pieśni, w duszy ludzkiej czerpiąca swój zakon, kroczyła i kroczy po drogach ludzkości, zawsze promienna i zawsze obecna.

Na najniższych stopniach cywilizacji, kiedy skupienie jednostek do wspólnej pracy przedsta-

wiało niezmierne trudności, muzyka i pieśń rytmem swoim jednoczyła i regulowała niesforność ruchów, kierując je ku wspólnemu celowi.

Działanie muzyki, a zwłaszcza pieśni jest tak wszechpotężne, iż wpływa ono na układ narodów i nawet na ich los.

(C. d. n.)

Po festivalu.

Przebrzmiały już huczne sygnały trąb. Skończyło się święto pieśni, która przez godzin kilka rozgwarem uroczystym napełniła olbrzymi dziedzińiec starego zamku krakowskiego. Stronę muzyczną święta omówił sprawozdawca fachowy. Nie mam prawa poruszać tego tematu, zwłaszcza że i sam odegrałem jakąś rolę w tym popisie. Ale w związku z techniczną stroną uroczystości nasuwają mi się uwagi, które mi wolno będzie podzielić się z czytelnikami „Muzyka Wojskowego”. Tembardziej, że mogą w przyszłości przyczynić się do uniknięcia błędów, jakie w tym wypadku popełniono.

Przyznam się, że niemiło uderzyła mnie pewnego rodzaju dorywczość w urządzeniu festivalu. Improvizowanie choćby najbardziej pomysłowe i rzutkie nie zastąpi nigdy spokojnie i planowo obmyślanej roboty, bo mimo najlepszych chęci i mimo najbardziej energicznego wysiłku, coś zawsze będzie się rwać. Niemal, że typowym objawem dla polskich stosunków jest zwalanie całej pracy na głowę jednego człowieka, bez dania mu możliwości dobrania sobie akuratnie funkcjonujących organów pomocniczych. Tak było i w tym wypadku. Na konferencję, na której miano uzgodnić najważniejsze szczegóły co do technicznego urządzenia uroczystości, nie stawiły się osoby, od których decyzji zależały takie pierwszorzędnej wagi „drobnostki”, jak np. budowa estrady. Trzeba było zwoływać powtórne zebranie, na które znów musieli się stawić też wszyscy ci, którzy w pierwszym wypadku nie zawiedli. Ileż drogiego czasu poszło na marne! W rezultacie do budowy sceny i nakrycia jej zabrano się zapóźno i niedołącznie. Zamiast wyznaczyć saperów, przydzielono mało rutynowanych żołnierzy z baonu sanitarnego. Efekt był ten, że musiano budować pod osobistym kierownictwem szefa Oddziału Wyszkołenia mjra szt. gen. dr. Roźnieckiego przez całą noc i znów od świtu w sam dzień Zielonych Świątek, aby z trudem wykończyć na czas estradę. Naturalnie, że w takich warunkach niepodobna było odbywać konieczne próby z ogromnym zespołem orkiestralnym, wskutek czego dochodziło kilkakrotnie do przykrych scysji, a co najgorsza próby te odbywały się w czasie deszczu na estradzie niewykończonych i nienakrytej płótnem hangarowem, dzięki czemu nie tylko dyrygent i orkiestranci przemokli, ale i materiał nutowy uległ zniszczeniu, a instrumenty drewniane z obawy przed uszkodzeniem nie grały wcale...

Gdybyż cała praca była wykonana stosownie do zarządzenia o dwa dni prędzej!... Dlaczego światło dzięki energii dzielnego por. Gabryśia było na czas gotowe i świetnie funkcjonowało!...

Niech tam boli kogo chce — to, co piszę, ale festival krakowski dał doskonałą nauczkę, jak nie należy postępować w takich wypadkach. Koncert wawelski niech będzie na przyszłość dla każdego, ktokolwiek podobną imprezę urządzać będzie, poruczającym przykładem, jak być nie powinno.

Oto ciemna strona sprawy. Na szczęście jest jednak tyle jasnych i tyle radosnych, że dzisiejsze moje uwagi gorzkie będę mógł zakończyć pogodnie.

Przedewszystkiem podnieść muszę z najwyższym uznaniem talent organizatorski mjr — kplm. Szrejera z 20 pp. Na barkach tego człowieka spoczywało gros ciężaru urządzenia festivalu. Czynny, energiczny, zapobiegliwy, a przytem nie do uwierzenia ruchliwy był wszędzie, gdzie obecność jego była potrzebna, wszystko przewidział, wszystkie prace przygotowawcze ogarniał i dozorował, był naprawdę duchem dobrym całej imprezy. Zaiste podziwiam jego energię, jak również nie mogę mu szczędzić słów uznania za ogromny spokój przy pracy ciężkiej, natrafiającej co krok na przeszkody. Nie wiem, czy znalazłby się obecnie w Polsce drugi kapelmistrz wojskowy, który miałby tyle hartu ducha i tyle zaciętości w zwalczaniu przeciwności, co mjr Szrejer. Z mego punktu widzenia, jako całkiem obiektywny obserwator, mam zupełne prawo pogratulować na tem miejscu majorowi Szreyerowi jaknajserdeczniej sukcesu.

A teraz druga sprawa, która mi radosnemi każe przemawiać słowa, to stanowisko grających. Doskonale sobie zdaję sprawę z tego, że orkiestra wojskowa nie może stać na wyżynie wymagań artystycznych i że od tej wyżyny — normalnie biorąc — tem bardziej jest oddalona — im większy jest zespół wykonawców. To nie są paradoksy. Każdy obiektywny człowiek musi mi przyznać rację. Jest jednak i w tej muzyce wartość i to tem większa, im większy zapał ogarnia wykonawców. Ten zapał, to iskra Boża sztuki, to dotknięcie cudotwórczą dłonią Piękna i Sztuki, dzięki czemu dzieła wykonane wznoszą się ponad rzemieślniczą szarą codzienność. Tę iskrę Bożą widziałem w duszach naszych orkiestrantów krakowskich, obcując z nimi przez kilka dni. Jest to oczywiście w pierwszym rzędzie zasługą poszczególnych panów kapelmistrzów, którzy grane w czasie festivalu utwory ćwiczyli uprzednio osobno w swych orkiestrach.

Festival przemiął, przebrzmiały echa muzyki, ale zostało wspomnienie doskonale spełnionej pracy takich znakomitych artystów i pracowników jak kpt. Dorożyński, kpt. Rund, por. Ranas, por. Ciap-ski, ppor. Dawidowicz Emil i dzielni sierzanci: Sodor, Pisarek i inni tu nienazwani imiennie, którzy z całym zaparciem się oddali swój trud i swoją wiedzę dla dobra sprawy. Od nich promieniowała

na wszystkich wykonawców radość pracy i entuzjazm dla piękna. Od najstarszego do najmłodszego wszyscy z taką gorliwością spełniali swe zadania i z taką ochotą pracowali w czasie długich i naprawdę aż do dna wyczerpujących prób, że każdemu z tych bojowników idei należy się palma niewygasłej wdzięczności. Nie pamiętam, czy widziałem kiedy zespół tak liczny, który potrafiłby pracować z takim poświęceniem i z taką niezrównaną radością czynu. Cześć Wam za to kochani koledzy-żołnierze z wysmienitych orkiestr OK. V! Niech Wam te słowa pisane sercem przez współuczestnika Waszych trudów będą pamiątką tych dobrych dni, jakie przeżyliście górną dla dobra i sławy Muzyki Polskiej!

I jeszcze jedna sprawa, której jako żołnierz nie mogę pominąć. Na czele korpusu krakowskiego stoi generał Wróblewski Stanisław, człowiek wyjątkowy w naszych stosunkach, bo nie tylko żołnierz rozkochany w wojennym rzemiośle, ale i wielki znawca muzyki i gorący jej propagator. Tylko

pod auspicjami i przy życzliwym poparciu tego znakomitego męża mogła dojść do skutku uroczystość muzyczna, jakiej świadkami byliśmy kilka dni temu na Wawelu. On to zrozumiał, że tylko stamtąd z Krakowa, z tej duchowej stolicy Polski powinni byli uczestnicy kongresu międzynarodowego Medycyny Wojskowej wywieść wspomnienie piękna i blasku muzyki polskiej. On też w końcowym przemówieniu, zwróconym do zebranych orkiestr podkreślił tę wielką ważną rolę, jaką muzyce wojskowej korpusu piątego odegrali dla propagandy polskiej sztuki muzycznej zagranicą. Skromny generał nie wspominał o tem, ile w tem jest jego własnej zasługi. My jednak, którym danem było brać udział w tem święcie muzycznym, wiemy o tem doskonale, że takie festiwale można urządzić tylko tam, gdzie są tacy, jak On, dowódcy. Niech mi więc wolno będzie niniejsze sprawozdanie zakończyć na cześć gen. Wróblewskiego okrzykiem: „Niech żyje!”

Bogusław Sidorowicz.

Koncert orkiestr wojskowych na Wawelu.

Kraków posiada jedno miejsce, jakby powołane na urządzenie wielkich uroczystości, festiwali muzycznych i przedstawień teatralnych, miejsce, jakiego pozazdrościć mu mogą największe ogniska ruchu artystycznego. Jest niem królewski dziedziniec przepysznego zamku na Wawelu. Kto nie uczestniczył w takich koncertach i nie słuchał ich w obramowaniu prastarych, dostojnych murów wawelskich, kto nie widział tłumów, zalegających krużganki zamkowe i obszerny dziedziniec, ten nie może wytworzyć sobie należytego wyobrażenia o sile nastroju, płynącego do słuchacza z muzyki. Każdy dźwięk nabiera tutaj odrębnego zabarwienia; nad całością unosi się majestat tajemniczej powagi.

Z okazji przyjazdu lekarzy wojskowych z 36 państw na IV międzynarodowy kongres medyczny urządzono z początkiem czerwca olbrzymi koncert dziewięciu połączonych orkiestr wojskowych w połączeniu z chórem „Echa krakowskiego“ i Chórem Akademickim. Uroczystość zakrojono początkowo na wielką skalę i na koncert przeznaczono obydwie dni Zielonych Świąt: 5 i 6 czerwca. Niestety w niedzielę, 5 czerwca nastąpiła tragiczna katastrofa, wybuch amunicji pod Krakowem; wstrząsnęło to umysłami mieszkańców, żyjących pod pręgierzem trwogi, że miastu grożą jeszcze dalsze wybuchy sąsiednich prochowni. Pod wrażeniem nieszczęścia odwołano pierwszy koncert. Następnego dnia minęło niebezpieczeństwo, przerażeni mieszkańcy uspokoiili się: festival mógł się odbyć.

W ramach jednego koncertu pomieszczono z nieznacznymi ograniczeniami program obydwóch wieczorów, a więc program niezmiernie obfity; mimoto słuchano go z najwyższym zainteresowaniem, nikt nie narzekał, że program przeładowany, przeciwnie opuszczano dziedziniec wawelski z żalem, że koncert już skończony: jestto chyba wymowny dowód, jak wysoki musiał być artystyczny poziom wykonania!

Sama estrada przedstawiała imponujący widok: bo oto zajęła ją istna armja wykonawców: 250 mu-

zyków. Były to połączone orkiestry 9 pułków piechoty. W świetle lamp jaśniały olśniewającym blaskiem przepyszne instrumenty mosiężne. Chwila pełna napięcia: oczekiwanie, jaki potężny dźwięk rozlegnie się z tyłu instrumentów. Wkońcu jakby wódz staje na czele orkiestry kpt. Bogusław Sidorowicz. Rozbrzmiewają pierwsze akordy „Uroczystej muzyki“, kompozycji, na której skupiła się szczególnie uwaga słuchaczy, jako na naczelnym punkcie programu, tembardziej interesującej, że dyryguje nią sam kompozytor.

Przepyszny początek dysonansowy utrzymany w formie fanfary; muzyka płynie z majestatyczną siłą, naprawdę uroczyście i pełna wyrazu; całość doskonale skonstruowana, a co najważniejsza świetnie zinstrumentowana: znać rękę fachowca, który opanował wszystkie tajniki brzmienia w orkiestrze wojskowej. „Muzyka uroczysta“ Bog. Sidorowicza wzbogaca cennym i trwałym nabytkiem naszą literaturę orkiestralną; nie ulega wątpliwości, że wejdzie ona do stałego repertuaru wszystkich orkiestr wojskowych i stanowić będzie ozdobę ich programów.

Koncert wypadł znakomicie. Program obejmował z wyjątkiem poematu symfonicznego Jana Sibeliusa „Finlandja“ wyłącznie kompozycje polskie. Ten jeden fakt zasługuje już na szczególne uznanie dla działalności naszych orkiestr wojskowych, które spełniają doniosłą rolę w procesie umuzykalnienia najszerzych warstw społeczeństwa. Zadanie to spełniają z całą świadomością celu; dowodem tego, że w programie umieszczono same dzieła pierwszorzędnej wartości artystycznej, bo kompozycje Moniuszki, Zelenkiego, Stałkowskiego, Paderewskiego, Nowowiejskiego, Świerzyńskiego, Walewskiego.

Urozmaiceniem programu były chóry „a capella“ i z orkiestrą w obsadzie symfonicznej pod kierunkiem Bol. Wallek-Walewskiego. Poszczególnymi kompozycjami programu dyrygowali prócz kpt. Sidorowicza kapelmistrzowie: kpt. Rund Karol na czele świetnie zgranych trzech orkiestr 21 dywizji górskiej (100 muzyków), kpt. Marjan

Do rożyński, dyrygujący równie wybitnym zespołem połączonych orkiestr 23 dywizji piechoty i mjr. Juliusz Schreyer, kapelmistrz o ustalonej już sławie, znakomicie kierujący symfoniczną orkiestrą z 120 muzyków.

Wrażenie koncertu naprawdę głębokie; potęgowała je wyjątkowa akustyka dziedzińca wawelskiego, gdzie najłżejsze piano, a nawet pianis-

simo rozlega się dalekiem echem i brzmi dziwnie miękko i okrągło.

Opuszczało się festival w podziwie, pełnym szacunku dla mozolnej a tak owocnej i pożytecznej pracy naszych przepysznych orkiestr wojskowych i dla ich wybitnych, utalentowanych dyrygentów.

J. R.

Z życia chórów wojskowych.

Na skutek ankiety, zamieszczonej w numerze 7-ym wielce cennego i czcigodnego dwutygodnika „Muzyk Wojskowy“ przesyłam następującą odpowiedź:

ad 1. W 23 pp. w Włodzimierzu istnieje chór męski żołnierski złożony przeważnie z podoficerów.

ad 2. Istnieje on od marca 1926 r. Liczy około 20 stałych członków. Chór ten zorganizował i prowadzi kapitan Kopeć Józef. Repertuar śpiewanych pieśni jest nie bardzo bogaty ze względu na brak dobrych śpiewaków i na nieumiejętność czytania przez nich przeważnie nut, co absorbowało wiele pracy między innymi przeszkodami i tamowało rozwój. Chór wyuczył się śpiewać kilka pieśni żołnierskich harmonizacji dyrygenta, kilka pieśni historyczno-żołnierskich, 2 pieśni z akompaniamentem orkiestry Stabuckiego i Stcibalda, kilka pieśni Szopena, Moniuszki, oraz kilkanaście pieśni kościelnych według śpiewnika Siedleckiego, harmonizacji dyrygenta. Chór urządzał jeden wieczór pieśni i muzyki polskiej z bogatym, obszernym programem jeszcze w lipcu u. r., dwa wieczory muzykalno-wokalne, jeden koncert pieśni Chopina ku Jego czci w grudniu u. r., nadto występował kilkakrotnie w imprezach urządzanych przez teatr żołnierski, jak wodewilach, jasełkach, operetkach, jednym melodramacie i trzech komedjooperach, nadto brał udział w kilku akademjach i rocznicach narodowych, występował też w chórze zjednoczonym mieszanym z wszystkich chórów miejscowych t. j. z chórem ukraińskim, kościelnym i gimnazjalnym (około 100 członków z towarzyszeniem orkiestry dętej 23 pp.) ku czci Marszałka Piłsudskiego w dniu Jego imienin. Często też występował chór w uroczystościach kościelnych i na nabożeństwach świątecznych.

ad 3. W oddziale niema nikogo, ktoby szczególnie popierał śpiew choralny i ktoby szczególnie interesował się chórem, owszem, widać brak zupełny zainteresowania się i ogół korpusu uważa chór za niezbyt konieczny i niezbyt celowy twierdząc, że przedewszystkiem na pierwszym miejscu winno być wykszolenie zawodowe i służba. Jedynym sympatykiem chóru w pułku z oficerów jest mjr. Pecka.

ad 4. Samą przeszkodą i to celową chóru tego, stworzonego niezwykle wysiłkiem, pracą i energią, brak zainteresowania się, brak zrozumienia doniosłości istnienia takiej placówki i brak poparcia. *)

ad 5. Chór zwalczyć musi przeszkody wyżej już wspomniane, co natrafia na trudności ze względu na niski poziom widocznie kulturalny ogółu i — śmiem powiedzieć — nawet niechęć do egzystencji tegoż chóru. Następną przeszkodą jest też to, że dowódcy pododdziałów nie chcą nawet w godzinach pozasłużbowych zwalniać i przysyłać szeregowych do prób i wcale istnieniem chóru się nie interesują.

ad 6. Okazuje się tylko brak dobrej woli i znalezienia wolnego czasu na próby, oraz brak poparcia ze strony przełożonych, które to braki dałyby się usunąć, gdyby się miało do czynienia z ogółem więcej kulturalniejszym, mniej zarozumiałym i gdyby pułk istniał i był stacjonowany w innym niż Włodzimierz środowisku.

ad 7. Lekcje odbywają się dorywczo, przeważnie w dnie przedświąteczne i świąteczne, zaś przed występem z ogromnym trudem kilka dni przedtem w godzinach wieczornych od 19-tej do 21-szej w świetlicy pułkowej przy fisharmonjum dyrygenta.

ad 8. Stworzono swego czasu chór mieszany, do którego należeli oficerowie, żony oficerów, podoficerowie i ich żony, oraz szeregowcy. Chór ten jednak długo nie istniał, zaledwo kilka tygodni, bowiem niektóre panie nie chciały należeć do takiego zespołu mieszanego z szeregowych. Chór zaś czysto oficerski liczy za mało śpiewaków i zachodzi jeszcze większa trudność zbierania ich na próby.

Włodzimierz, dnia 5 czerwca 1927 r.

Kopeć Józef, kpt.

kierownik i dyrygent chóru.

*) Lecz nietylko chórem nikt się nie interesuje, ale też nikt nie zwraca uwagi nawet na dobór pieśni unisonowych śpiewanych przez pododdziały w marszu. A pieśni te niektóre urągają nietylko samej estetyce, ale, niestety często, i względem moralnym.

List otwarty

do pp. Kapelmistrzów i orkiestrantów
wojskowych.

Wszyscy, którzy czytujemy „Muzyka“, musimy przyznać, że jest to pismo bardzo pożyteczne, że istnienie jego i rozwój jest dla nas nietylko pożądanym, ale wprost koniecznym. Tymczasem istnieniu temu zagraża poważne niebezpieczeństwo, gdyż

ogromna większość muzyków wojskowych pisma tego nie chce popierać. Zmusić nikogo nie można — przekonać się nie dają — czyż więc mamy dopuścić do tego, by to, tak pożyteczne i jedyne w swoim rodzaju pismo miało zaniknąć? Ja osobiście uważam, że gdybyśmy do tego dopuścili, to nietylko że wyrządilibyśmy sobie krzywdę niepowetowaną, lecz ponadto zaznaczylibyśmy bardzo wymownie nasze niedołęstwo i ubóstwo duchowe. Nie zamierzam tutaj przekonywać tych, którzy

czy to z tępoty umysłu, czy z umysłowego lenistwa, czy wreszcie z błędnie rozumianej „oszczędności“ „Muzyka“ nie prenumerują i nie czytują, gdyż po pierwsze szkoda narazie rzucania grochu o ścianę, a po drugie już to robiłem poprzednio, a i nie ja jeden tylko.

Obecnie więc zwracam się tylko do tych, którzy pismo to prenumerują, czytują, zdają sobie sprawę z jego użyteczności, i są za tem, by nie dopuścić do jego zaniku, słowem do jego przyjaciół. Otóż więc, ażeby zapewnić istnienie „Muzyka“ trzeba, albo żeby conajmniej 50 proc. muzyków wojskowych pismo to prenumerowało, co, jak widzimy, jest obecnie mrzonką niepodobną do ziszczenia, albo zdobyć się na zasiłek pieniężny, co jest rzeczą nierównie łatwiejszą. Pozwalam sobie przeto podać pp. następujący projekt: Niech każda orkiestra wojskowa da na rzecz „Muzyka“ jeden koncert, jak to zrobiliśmy na fundusz pomnika Chopina; te orkiestry, które grają stale, niech na ten cel poświęcą jeden dzień, te zaś, co znajdują się w zdrojowiskach i kurortach, niech wyjednają u zarządów tych zakładów po jednym benefisie.

„Ziarnko do ziarnka — zbierze się miarka“, powiada nasze przysłowie, i rzeczywiście, w ten sposób moglibyśmy dać „Muzykowi“ środki do przetrzymania kryzysu, reszty dokonać może wpływ kolegów jednych na drugich. Wniosek ten stawiam pod głosowanie, a to w ten sposób, że proponuję, ażeby każdy z pp. kapelmistrzów (względnie każda orkiestra) zaraz po przeczytaniu tego listu zadeklarowała redakcji „Muzyka“, czy zamierza przychylić się do tego wniosku, czy też nie, lub może podać inny, łatwiejszy, lub skuteczniejszy sposób. Suma tych deklaracji stanowiłaby dla redakcji niejako kapitał moralny, opierając się na którym byłaby ona w stanie przetrzymać do czasu, gdy już i realny fundusz zacznie się skraplać. Te zaś orkiestry, które nie odezwą się wcale, temsamem wystawią sobie wymowne świadectwo poziomu etyki koleżeńskiej, umysłu i uświadomienia zawodowego.

Na zapoczątkowanie oznajmiam, że orkiestra 15 pp. koncert taki zadeklarowała.

J. K.

□ Kalendarzyk muzyczny □

Lipiec

1—17.

Dnia 1 lipca 1786 r. w Berlinie zmarł Wilhelm Friedemann Bach, syn sławnego Jana Sebastjana. Owocem jego pełnego przygód życia jest znaczna liczba kompozycji drukiem nie wydanych. Niektóre jego kompozycje (koncerty, sonaty, fantazje, jedną suitę) wydał H. Riemann.

Dnia 2 lipca 1714 r. w Erasbach urodził się Krzysztof Wilibald Gluck. O życiu i dziełach jego napiszemy osobny artykuł.

Dnia 3 lipca 1854 r. w Hukwaldy urodził się Leos Janáček, kompozytor morawski. Napisał opery: Sarka, Początek romansu, Jenufa, „Osud“ utwory na chór i orkiestrę.

Dnia 4 lipca 1891 r. we Lwowie urodził się dr. Adam Softys, polski kompozytor, profesor lwowskiego konserwatorium. Napisał dotychczas 2-symfonię D-dur i d-moll, uwertury, sonatę skrzypcową i fortepjanową, warjacje, rondo na fortepjan, pieśni. Redakcja „Muzyka Wojskowego“ zasyła tą drogą JWP. Prof. Dr. Adamowi Softysowi najszczerze życzenia długich lat dla dobra rodzimej polskiej sztuki i pracującej nad muzyką młodzieży.

Dnia 5 lipca 1880 r. w Michlu koło Pragi czeskiej urodził się Jan Kubelik, słynny skrzypek czeski.

Tegoż dnia 1881 r. w Warszawie urodziła się Wanda Landowska, wybitna koncertantka na „clavicembalo“. Komponuje pieśni na jeden głos i chóralne, utwory orkiestrowe i fortepjanowe napisała: „Bach i jego wykonawcy“ i po francusku „La musique ancienne“.

Dnia 6 lipca 1837 r. w Grotkowicach urodził się kompozytor polski Władysław Zelenki, słynny teoretyk. Pozostawił opery: Konrad Wallenrod, Goplana, Janek, Stara Baśń, prócz tego pieśni,

chóry, utwory orkiestralne, fortepjanowe, kameralne. Zm. 1921 r.

Tegoż dnia 1865 r. we Wiedniu urodził się Emil Jaques-Daleroze, twórca metody „gimnastyka rytmiczna“. O znaczeniu jego metody napiszemy osobny artykuł.

Dnia 7 lipca 1860 r. w Kalischt (w Czechosłowacji) urodził się Gustaw Mahler, kapelmistrz i kompozytor. Napisał 9 symfonij, pieśni solowe i chóralne, opery. Zmarł 1911 r.

Tegoż dnia 1882 r. we Lwowie urodził się dr. Zdzisław Jachimecki, polski muzykolog, prof. uniwersytetu Jagiellońskiego. Napisał dzieła o Mozarcie, o polskiej muzyce, o wpływach muzyki włoskiej na polską, „Ryszard Wagner“, historję muzyki polskiej, o muzyce na dworze króla Władysława Jagiełły, prócz tego pisze pieśni, utwory orkiestralne itd.

Dnia 10 lipca 1835 r. w Lublinie urodził się polski skrzypek, Henryk Wieniawski. Jego najbardziej znane kompozycje są: 2 koncerty skrzypcowe fis-moll op. 14 i d-moll op. 22, słynna „Legenda“ op. 17, „Polonez“ op. 3, „Kujawiak“, Mazurki op. 3, 12, 19, fantazja na motywach „Fausta“ Gounoda.

Tegoż dnia 1919 r. w Lipsku zmarł niemiecki uczony, Hugo Riemann. Pozostawił po sobie ogromną wprost ilość dzieł teoretycznych, naukowych itd. O działalności jego napiszemy też osobny artykuł.

Dnia 15 lipca 1857 r. we Wiedniu zmarł Karol Czerny, słynny pedagog-pianista. Dzieła jego dotychczas są podstawą nauki gry na fortepianie.

□ Kronika muzyczna □

Zgon autora sławnej „Madelon“.

W miejscowości La Frette we Francji zmarł w tych dniach znany szansonista paryski, Piotr Paweł Marsales, znany powszechnie pod nazwą „Polin“. Jeszcze przed wojną występował on w roz-

maitych café-concertach, śpiewając swoje piosenki, zśród których niejedną, jak np. „Mała Tonkinoise“ obiegła nietylko w tryumfie cała Francję, lecz przedostała się i zagranicę, a przez pewien czas popularną była i w Polsce. W czasie wojny „Polin“ stworzył piosenkę „Madelon“, która przebojem zdobyła tak niesłychaną popularność, iż śpiewali ją wszyscy francuscy żołnierze, idący w bój, a za nimi cały naród. Pieśń ta była przez pewien czas obok „Marsyljanki“ niejako drugim hymnem narodowym francuskim. Po wojnie „Polin“ występował jeszcze przez krótki czas w rozmaitych music-hallach paryskich, ostatnio zlikwidował swą karierę szansonisty i usunął się w zacisze domowe.

Bardzo ważne! Przeczytaj!

Z doświadczenia wiemy, że pod wpływem śloty, deszczu itd. książeczki marszowe ulegają szybkiemu zniszczeniu, nuty pisane zwykłym atramentem rozlewają się i z czasem stają się nieczytelne. Chcąc w tym kierunku orkiestrom dopomóc, redakcja „Muzyka Wojskowego“ dostarcza specjalny

atrament nutowy.

Najważniejsze zalety jego są:

- 1) łatwo spływa z pióra,
- 2) jest intensywnie czarny,
- 3) po wyschnięciu nie rozplywa się pod wpływem deszczu — (to stanowi jego najważniejszą zaletę).

Piszcie nuty tylko atramentem nutowym!

Cena za flaszke jednolitrową wraz z opakowaniem i przesyłką: **zł 5.50.**

Dla ułatwienia dostawy prosimy zamawiać atrament we flaszkach litrowych. Zamówienia prosimy kierować do redakcji na kartkach pocztowych do dnia 1 sierpnia 1927.

Dostawa nastąpi w dniach 5—20 sierpnia br. w miarę napływania zgłoszeń. Pozwalamy sobie zwrócić uwagę, że najkorzystniej jest zamówić **zaraz** i większą ilość ze względu na mniejszy koszt transportu.

Redakcja „Muzyka Wojskowego“ nawiązała kontakt z pierwszorzędnymi fabrykami instrumentów muzycznych. Za gatunek, strój itd. przyjmują firmy całą odpowiedzialność. Szczegółowe oferty na żądanie zostaną natychmiast przedłożone.

Warunki spłaty bardzo dogodne. Gwarancje jednak muszą być wystawione przez WPanów Dowódców Pułków.

Chcąc nabyć naprawdę pełnowartościowe instrumenty, chcąc być zadowolonym z orkiestry pod każdym względem należy kupować w firmie przez nas poleconej.

Prosimy zażądać szczegółowej oferty.

Oferty dotyczą tak instrumentów dętych, drewnianych i blaszanych, jakoteż instrumentów smyczkowych i przyborów wszelkiego rodzaju.

Mając na uwadze, że orkiestrom naszym dla mniejszych zespołów są potrzebne pianina i harmonje (fisharmonje), redakcja „Muzyka Wojskowego“ wskaże zainteresowanym źródła nabycia dobrych, trwałych instrumentów tego rodzaju.

PP. Kapelmistrze, czy to dla własnego użytku, czy też dla swoich orkiestr mogą nabyć pianina i harmonje na raty do 18 miesięcy. Dla prenumeratorów „Muzyka Wojskowego“ szczególne ułatwienia.

Prosimy zażądać ofert! Prosimy z łatwo zrozumiałych względów o szybką decyzję.

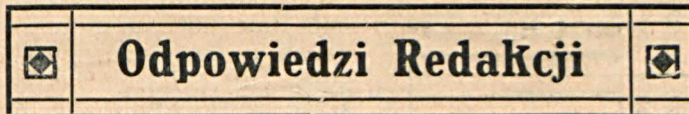
Dostawa natychmiastowa po wpłaceniu umówionej zaliczki. — Korzystajcie ze sposobności! W domu każdego p. kapelmistrza, każdego orkiestranta, w każdym kasynie oficerskim powinno znajdować się dobre pianino lub harmonjum. —

Ceny więcej niż przystępne. Odbiór na raty nie wpływa na wysokość ceny. —

Do P. T. Prenumeratorów!

Prosimy usilnie wszystkich P. T. Prenumeratorów najdalej do dnia 5 lipca 1927 wpłacić na nasz rachunek P. K. O. Poznań 208081 prenumeratę za trzeci kwartał b. r. Coraz smutniejsze doświadczenia zmuszają nas do wstrzymania wysyłki „Muzyka Wojskowego“ tym P. T. Prenumeratorom, którzy zalegają z opłatą za ubiegły kwartał. Prosimy więc wszelkie zaległości nadesłać nam za pośrednictwem P. K. O. Poznań 208081 równocześnie z prenumeratą na trzeci kwartał do dnia 5 lipca 1927 najdalej. Blankiety P. K. O. załączamy.

Administracja Muzyka Wojskowego.



P. Ciach Kazimierz, plut. 45 pp. Nr. 10 wysłano Panu w swoim czasie. Nr. 11 wysłaliśmy równocześnie z numerem 12.

Ork. 8 pp. Leg. Prenumerata według załączonego spisu wpisana. Nr. dodatkowy wobec niepełnej liczby 20 — cofnięty.

P. Michał Toepfer, Karlsbad. Serdecznie za przysłane artykuły dziękuję i proszę o dalszą współpracę. Materiał zostanie wykorzystany w najbliższych n-rach.

P. Lewkus Marek, st. sierż. 84 pp. N-ry naszego czasopisma za czerwiec wysłaliśmy — prosimy o jednanie nam nowych przyjaciół.

P. Dega, plut. 28 pp. Adres zmieniony według listu W Pana. N-ry „Muzyka Wojsk.“ za czerwiec wysłaliśmy do p. Otwinowskiego. Za jednanie nam przyjaciół dziękujemy i prosimy o dalszą życzliwość.

P. Wiaź Bronisław, kapr. 9 D. A. K. Byliśmy przekonani, że coś W Panu przeszkodziło prenumeratę uregulować i dlatego wysłaliśmy pismo jak zwykle. Zresztą jest Pan zarówno jak i wszystkie orkiestry tej miejscowości naszym stałym przyjacielem. Pozdrowienia dla całej orkiestry.

P. Janiszewski, kapitan-kplm. 32 pp. Ogłoszenie umieszczamy w dzisiejszym n-rze, rachunek i blankiet P. K. O. wysłany.

P. Ignacy Wolfsthal, Szczawnica, orkiestra zdrojowa. Dla wymienionych na kartce Panów będziemy stosownie do życzenia na adres W Pana wysyłać.

P. Neubruch, sierż. 1 psp. Żadanego n-ru „Muzyka Wojsk.“ nie posiadamy. Dawno wyczerpany.

P. Firek, por.-kplm. 2 psp. Obszerna odpowiedź listownie. Tematy z harmonji mogą nadsyłać tylko z drugim zadaniem, bo świadectwa za I-sze zadanie już wysłane.

P. kpt. Kosecki, kplm. 15 pp. Za poparcie najserdeczniej dziękuję, proszę o fotografię swoją i orkiestry do nowego „Informatora“.

P. Pstrąg, 15 p. a. p. Wysyłamy egz. stosownie do życzenia, dziękujemy za powiadomienie nas wczas.

◆ ◆	Wolne posady	◆ ◆
-----	---------------------	-----

Potrzebni do orkiestry 21 W. pp. w Warszawie na etat podoficerów zawodowych:

1 Flecista (na Böhm syst.)

1 Es Klarncista

1 B Klarncista (solista)

1 Tenorzysta (solista)

1 Barytonista (solista)

1 Perkusysta (Jazband)

1 I Skrzypek (solista)

1 B Basista.

1 Trębacz na etat podof. zawod. celem uczenia sygnalistów. Trębacz może grać też na innym instrumencie.

Pożądane instrumenty smyczkowe.

(Dla żonatych podof. parę mieszkań zapewnionych).

Zgłoszenia listowne (ew. osobiste) kierować do pana kapitana Al. Szwarca 21 Warsz. pp. Warszawa-Cytdela.

Do 32 pp. w Modlinie potrzebni orkiestranci soliści: **flecista, klarncista, kornecista, barytonista i tubista**; pierwszeństwo mają grający na instrumentach smyczkowych.

Do orkiestry reprezentacyjnej 36 pp. w Warszawie poszukiwani natychmiast na etat zawodowych lub nadterminowych:

1 solista B klarncista — etat do st. sierżanta

1 waltornista F—Es — etat do plutonowego

1 puzonista na cugowy bas z kwart wentylem, obowiązkowa gra także na puzonie wentylowym — etat do sierżanta

1 B kornecista na 2-gi kornet — etat kaprala

1 B klarncista na 3-ci klarnet — „ „ „ „

Możliwość uczęszczania do konserwatorium, wysokie grafikacje za grę pozasłużbową. Reflektują wyłącznie na doskonałych muzyków.

Kandydaci nadesłają życiorys, z niepoświadczonymi odpisami ewent. dokumentów do kapelmistrza 36 pp., kpt. Sledzińskiego, Warszawa-Praga, ul. 11 listopada, lub zgłoszą się osobiście. Podania nieuwzględnione pozostaną bez odpowiedzi.

W 43 pp. w Dubnie są natychmiast do objęcia posady podoficerów zawodowych:

2 I-szych skrzypków

1 wiolonczelistę

1 perkusitę (jazzband).

Reflektujący powinni grać na dętych instrumentach.

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza pułku por. Anatola Więckowskiego.

barytonowy, basowy, przy każdym z nich napisz nutę na trzeciej linii. Nazwij ją teraz! Rób te ćwiczenia kilkadziesiąt razy, wpisując przy kluczach coraz to inną nutę na liniach, na polach, pod linjami nad linjami.

5. Znaną ci dobrze pieśń którą masz w swojej książeczce marszowej n. p. „Boże coś Polskę“ przepisz czyli przetransponuj do sześciu innych kluczy, uważaj przytem, aby po dokonanej transpozycji wypadły tony tej samej oktawy w której pieśń jest napisana. To znaczy, o ile pieśń jest w oktawie n. p. raz kreślonej w kluczu wiolinowym, aby w tej samej oktawie była i w kluczu basowym, sopranowym, mezzosopranowym, altowym, tenorowym i barytonowym.

Wskazówki.

Do repetycji drugiej kup sobie zeszyt nutowy. Wpisuj zadania, oznaczając je numerami, odpowiadającymi pytaniom, pisz atramentem lub ołówkiem atramentowym. Po dokonanej transpozycji pieśni z zadania piątego zagraj ją na swoim instrumencie w tym kluczu, w jakim napisałeś. Graj tę pieśń na swoim instrumencie we wszystkich kluczach. Co zauważysz? Spostrzeżenie swoje zapisz sobie w swoim zeszytce.

Powtórka lekcji drugiej.

Pytanie. Co nazywamy nutami? Odpowiedź. Nutami nazywamy znaki służące do zapisywania tonów. P. Gdzie piszemy nuty? O. Na pięcio-linji. P. Ile jest linijek nutowych? O. Pięć. P. Jak się liczą linje nutowe? O. Z dołu do góry. P. Co znajduje się między linjami? O. Pola. P. Ile jest pól? O. Są cztery pola. P. Jak się liczą

pola? O. Tak jak linje — z dołu do góry. P. Ileż więc tonów możemy zapisać na liniach i polach? O. Dziewięć. P. Jakich środków używamy, aby zapisać większą ilość tonów? O. Używamy linji pomocniczych, znaku „oktawa“ i kluczy. P. Ilu linijek pomocniczych używamy w praktyce? O. Używamy trzy do cztery linijki pomocnicze dodane u dołu lub u góry systemu linjowego. P. Dlaczego nie używamy większej ilości linijek pomocniczych? O. Aby nie utrudniać szybkiego czytania nut. P. Co oznacza znak „oktawa“? O. Znak ten transponuje czyli przenosi nutę pod którą lub nad którą on stoi o oktawę niżej względnie wyżej. P. Czy znakiem tym można objąć szereg nut? O. Tak, jednak dodajemy do znaku „oktawa“ linję falistą, która dokładnie określa, które nuty mają być transponowane. P. Poczem poznasz, że zakreślone nuty mają być transponowane o oktawę w górę? O. Znak oktawa stoi wtedy nad nutami. P. Poczem poznasz, że zakreślone nuty mają być transponowane o oktawę w dół? O. Znak „oktawa“ stoi wtedy pod nutami. P. Którem słówkiem oznacza się, że znak „oktawa przestaje działać? O. Słówkem „loco“. P. Ile kluczy znasz? O. Siedm: klucz wiolinowy, basowy, sopranowy, mezzosopranowy, altowy, tenorowy i klucz barytonowy. P. Które z tych kluczy są dzisiaj w powszechnem użyciu? O. Klucz wiolinowy czyli klucz „g“ i klucz basowy czyli klucz „f“. P. Jak nazywają się inne klucze? O. Klucz barytonowy nazywa się podobnie jak basowy — klucz „f“ — cztery pozostałe klucze są kluczami „c“. P. Wyjaśnij nazwę kluczy „G, F, C“. O. Klucz „g“ powstał z litery g, klucz „f“ z litery f, taksamo klucz „c“ powstał z litery c (gotyckie z). P. Gdzie leży klucz „g“ czyli klucz wiolinowy? O. Na drugiej linii, nuta przy nim napisana nazywa się też „g“. P. Gdzie leży klucz „f“ basowy? O. Na czwartej linii, nuta przy nim napisana nazywa się też „f“. P. Gdzie leży klucz „f“

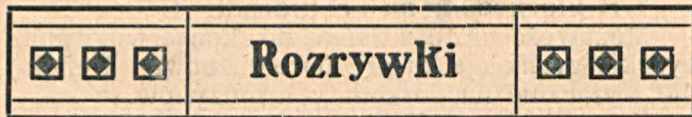
W 75 pp. w Królewskiej Hucie potrzebni na etat podof. zawodowych:

4 skrzypków

1 czełista.

Pożądane instrumenta dęte: waltornia, tenor, kornet, klarnet B, bas Es.

Zgłoszenia do kapłm. porucznika Emila Dawidowicza, Królewska Huta.



Zarcik nutowy.



Określić dany urywek melodji, dopisać klucz, oznaczenie przykluczowe tonacji i taktu, przypadkowe znaki alteracji, powiązać, dopisać łuki i kreski taktowe.

Krzyżówka.

1	2	3	4	5	6	7	8
		9	10			11	
12	13				14		15
	16					17	
18			19		20		21
22	23						24
25							
26							27
	28	29				30	
	31	32				33	
34					35		36
	37		38				
39			40				41

Znaczenie wyrazów:

Poziomo: 1 dźwięk, 3 opera, 7 nuta, 10 dwa w jęz. obcym, 11 spółgłoska (tonetycznie), 12 potrawa, 14 jelen, 16 kwiaty, 17 dźwięk, 19 pismo urzędowe, 22 rzeka w Rosji, 24 spółgłoska (tonet.), 25 tytuł, 26 wykrzyknik, 27 spółgłoska (tonet. wstecz), 29 inaczej jestem obowiązany, 31 drzewa zbiorowo, 33 instrument, 34 ozdoba pałacu, 35 straż, 37 nuta, 33 imię żeńskie, 39 niewiasty (2 przyp.), 40 ozdoby, 41 imię bohaterki jednej z powieści Kraszewskiego.

Pionowo: 1 twierdzenie, 2 zaimek, 4 inaczej ofiaruje (wstecz), 5 tytuł, 6 przymek, 7 instrument, 8 przyprawa, 9 oznaka smutku i radości, 11 zwierzę, 13 wykrzyknik (wstecz), 18 mię męskie, 19 inaczej żadną osobą, 20 inaczej: nic ci do tego, 21 wehikół, 23 obuwanie, 24 imię żeńskie, 28 zwierzę, 30 przedmiot do gry, 31 nuta, 32 człowiek pewnej narodowości niemieckiej, 33 zabawa, 34 inaczej: również, 36 gatunek papugi, 38 spółgł. (wstecz).

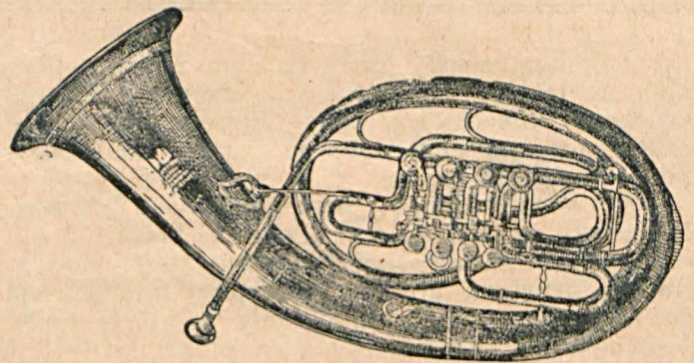
Sprostowanie.

Artykuł o Lipińskim jest pióra JWPani Henryki Flattówny — przez omyłkę wydrukowano „Henryk Flatto“. Omyłkę tę prostujemy a WSzanowną autorkę za nią przepraszamy.

ROZPOWSZECHNIJCIE

w Kołach Kolegów —
znajomych muzyków
dwutygodnik

„MUZYK WOJSKOWY”



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.

„HARMONJA“ Magazyn nut E. SCHMAL

Skład główny nut na orkiestrę salonową, symfoniczną i dętą, L w ó w, Romanowicza 11 poleca wszelkie utwory oraz najnowsze tańce na każdą obsadę. Papier nutowy i książeczki marszowe pierwszorzędnej jakości. — Prospekty darmo.