

# ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce.

**Warunki prenumeraty  
w przedpłacie:**

kwartalnie z przesyłką 2-50 Zł.  
półrocznie z " 5- " "  
rocznie z " 10- " "

**Cena pojedynczego  
egzemplarza 1 Zł.**

Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200

Redaktor naczelny:

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER

Lwów, ul. Mochnackiego 29.

TELEFON 280-71

Adres Redakcji i Administracji:

PRZEMYŚL, ul. Smolki 11.—Tel. 15-39.

Skrytka pocztowa 35.

Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200

**Ceny ogłoszeń:**

Cała strona	150 Zł.
Pół strony	80 "
Czwierć strony	50 "
1/8 strony	25 "
1/16 strony	12 "
1/32 "	6 "

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

W rubryce „Posad poszukują” i „Wolne  
posady”:

drobne do 5 wierszy	3 Zł.
" " 10 "	7 "

Rękopisów niezatrzeżonych nie zwraca się. ————— Przedruk lub tłumaczenie artykułów wzbronione.

## POCO SZTUKA?

Naprawdę nie możemy dziś narzekać, iż za mało mamy sztuki. W teatrach, salach koncertowych, wystawach obrazów, dzień w dzień podaje się niezliczone artystyczne rozrywki. Nakładcy i księgarze konkurują w rozpowszechnianiu lepszych lub gorszych powieści, nowel i wierszy. Film i radio również bez przerwy trudzą się rozpowszechnianiem artystycznych wrażeń w najszerzych masach.

To przeładowanie literaturą i sztuką kryje bezsprzecznie pewne niebezpieczeństwo. Prowadzi często do tego, że ciągle kosztujemy coraz to innych sztuk; jedna przyjemność goni drugą. Właśnie teraz istnieje wielka ilość ludzi, którzy muszą być na każdej premierze, na każdym koncercie, połykają każdą nową powieść; ale mimo tych wrażeń artystycznych nie rośnie ich cięższa życiowa, raczej coraz bardziej tracą kontakt z rzeczywistym życiem. Nie widzą rzeczywistości świeżo i bezpośrednio własnymi oczyma, tylko w egzaltacji nieszczerej; ich czucie i myślenie staje się sztuczne i niesamodzielne.

Z tego powodu powiadają dziś często zresztą rozsądni i poważni ludzie: mniej sztuki! Nie chcą się wogóle sztuką zajmować. Ale to jest skrajnie fałszywe stanowisko.

Rezygnować ze sztuki — znaczy: popaść w barbarzyństwo, w stan prymitywnego wegetowania. Sztuka jest najistotniejszym składnikiem kultury i bez niej nie możemy sobie świata wyobrazić. Zwierzę potrafi swoje uczucia, swój ból i cierpienie wyrazić prymitywnymi rykami, krzykiem i skokiem. Sztuka umożliwia człowiekowi wyrazić swe uczucia w sposób estetyczny, swe najdelikatniejsze i najgłębsze przeżycia wewnętrzne objawić swym bliźnim. Dlatego sztuka tak długo nie jest zbędną, jak długo zbędną nie będzie kultura.

Ale oczywiście istnieje dziś cały szereg sztuk, które nie zasługują wcale na miano sztuki. Często jednak się je za takie uważa. Przedewszystkiem są to dwie odmiany sztuki, które dziś się cieszą wielkim upodobaniem u publiczności, a jednak z prawdziwą sztuką mają bardzo mało lub wcale nic do czynienia: wirtuozostwo i t. zw. kicz. Zwolennicy wirtuozostwa podziwiają bajeczną wprawę palców u pianisty, pstrą wspaniałość barw obrazu, dobrze brzmiący dźwięk rymów w pozornej poezji — a nie mogą zauważyć wcale, że dusza ich przy tem podziwianiu sztuczek artystycznych wychodzi bez „korzyści”; że bezduszny wirtuoz nie jest artystą, tylko żonglerem.

Odwrotnie ma się sprawa z kiczem. Twórcy kiczów nie chcą imponować formalnymi sztuczkami, tylko chcą działać wprost materiałem swych dzieł. I dlatego dają wzruszające, upiękshane, przesłodzone odbicie rzeczywistości, tak, jak się tego domaga większość publiczności. Ale w tych dziełach jest — po dokładniejszym zbadaniu wewnątrznie wszystko nieprawdziwe, zakłamane!

Nie chcemy wcale prawić morałów i nie twierdzimy, że wszystkie tego rodzaju sztuki są bezwzględnie szkodliwe w działaniu. Nie! Nerwowy, zmęczony człowiek dzisiejszy potrzebuje niekiedy lekkiej strawy duchowej, gdy chce odpocząć po trudach całodziennej pracy. Lepiej nadaje się do tego wesoła operetka, niewinna farsa lub sensacyjna powieść kryminalna, niż głęboko założone dzieło sztuki. Szkodliwym staje się jednak kicz, gdy go przeceniamy, gdy go wyżej cenimy niż prawdziwą sztukę, gdy zapominamy przez niego o tej prawdziwej sztuce. Ludzie, którzy swój wolny czas wyłącznie wypełniają kiczowatymi twórcami artystycznymi, stają się coraz bardziej płytki, powierzchowni, banalni.

Czem jednak różni się prawdziwa sztuka od tych sztuk pochodnych? Najlepiej da się różnica tak ująć: Kicz i wirtuozostwo są jedynie zewnętrznymi środkami, które nam pomagają w zabiciu czasu, odpędzają nudy, umożliwiają nam zapomnienie trosk codziennych, odwracają naszą uwagę, usypiają nasze myślenie i uczucie. Prawdziwa sztuka jest pobudką i oswobodzicielem. Pozwala nam zagłębnić do najtajniejszych głębin naszej duszy, uczy nas poznawać nasze własne ja. Nie daje nam zniekształconego obrazu rzeczywistości jak kicz, tylko pokazuje nam w świecących jasnych symbolach całą piękność i pełnię życia, które zresztą tylko niewyraźnie przeczuwamy. A co może najważniejszym jej zadaniem: wzbogaca nas wewnętrznym, podnosi nasze poczucie życia, wiąże nas silniej i ściślej z istnieniem. Bo ostatecznie człowiek nie poto żyje by robić interesa, by żyć, pić i spać, by wegetować w tępotie. Najwyższe i najpiękniejsze dobra, jakie są dostępne człowiekowi, to wielkie uczucia radości i bólu. Nigdy jednak nie uświadamiamy sobie tych uczuć tak silnie i tak bezpośrednio, jak przy zetknięciu się z wielkim dziełem sztuki.

Kto się zajmuje sztuką, nie jest temsamem jakimś bladym estetą obcym światu lub zblazowanym krytykiem. Nawet niema potrzeby przyswojenia sobie jakichś obszernych, specjalnych wiadomości. Ale każdy powinien sobie zadać trudu i od czasu do czasu poważnie zająć się dziełem jakiegoś wielkiego poety lub muzyka. Zetknięcie się z silną, poważną osobistością właśnie w dzisiejszych tak płytkich czasach jest wielką koniecznością. Nigdzie wielkie osobistości historii świata nie są nam tak bezpośrednio bliskie, nigdzie nam nie objawiają swego najgłębszego życia wewnętrznego tak czysto i niesfałszowanie, jak w nieśmiertelnych twórcach sztuki. Dzieła Szekspira, Mickiewicza, Słowackiego, Michała Anioła, Rembrandta, Matejki, Bacha, Beethovena, Mozarta i Chopina — by tylko wyliczyć kilku największych bohaterów ducha — są i dziś niezrównaną krynica, z której możemy czerpać siłę życiową, odwagę życiową i radość życiową.

FRANCISZEK SKOCZEK (Stanisławów)

## NASZ NARYBEK.

Gdzie młodzież stoi, tam można śmiało patrzeć w przyszłość. To zdanie jest dziś główną dewizą wszelkich organizacji politycznych i religijnych; kierują się tem towarzystwa sportowe i wszelkiego innego rodzaju. Wszyscy zabiegają o młodzież w tem słusznym przekonaniu, że bez narybku nie będą mogli dalej istnieć.

Jak się przedstawia sprawa narybku w naszych orkiestrach amatorskich? Problem jest bardzo interesujący i zajmujemy się nim teraz szczegółowo. Przytem napotkamy zjawiska, nad którymi warto się zastanowić, które nas może zbudzą z letargu, które są groźnym ostrzeżeniem niebezpiecznej sytuacji. Zobaczymy bowiem, że cofanie się i upadek zaczęły się wcześniej, niż wierzymy, o ile nie poczynimy energicznych pociągnięć zaradczych. O tem wszystkim teraz pomówimy.

Jeżeli obserwujemy rozwój orkiestr amatorskich w ostatnich dziesięciu latach, to musi się bezwzględnie stwierdzić dodatni i ciągły rozwój! Z małych kapel i towarzystw powstały wielkie zespoły o artystycznie pięknym poziomie. Nawet wiejskie kapele niejednokrotnie uwolniły się z szkodliwego nimbów wiejskiego muzykanctwa i stały się ważnym czynnikiem w pielęgnowaniu muzyki ludowej.

Skąd się ten postęp wziął w ostatnich dziesięciu latach? Może ktoś powie, iż po wojnie wzrosła istotnie potrzeba muzyki. Z pewnością za tem zapaływaniem wiele przemawia, ale właściwe powody pięknego rozwoju są inne. Najważniejszym powodem tego rozwoju jest zwolnienie z wojska po wojnie wielu, którzy podczas wojny mieli sposobność w służbie zapoznać się z grą na jakimś instrumencie. Niejednokrotnie dyrygent wiejskiej kapeli dostał się na wojnie do orkiestry wojskowej i tam się nauczył, jak

się muzykuje i jak się wychowuje muzyków. Wróciwszy do rodzimej kapeli wprowadzał w życie owoce swe doświadczenia. Teraz nagle kapela dostała nauczyciela i wychowawcę, dyrygenta, który potrafi coś pokazać i zagrać; może nie jest on wielkim artystą, ale na swym stanowisku potrafi zdziałać wiele dobrego i pięknego. Również wielokrotnie aktywni muzycy zwolnieni z wojska zajęli się kapelami miejskimi, małymi towarzystwami i t. p. Działanie tych wartościowych jednostek jest bardzo korzystne nie tylko dlatego, że czynni są jako soliści, ale zarazem są nauczycielami i wzorem. Ale to wszystko są pojedyncze i sporadyczne wypadki, które stają się z natury rzeczy coraz rzadsze i wreszcie ustaną całkiem, gdyż wszyscy ci ludzie należą do starszego pokolenia. I dlatego coraz poważniej musimy się zastanowić nad pytaniem: *Jak wygląda nasz przyszły narybek? Jak stworzyć pełnowartościowy przyrządek do orkiestr amatorskich?*

Kto zna trudności, z którymi walczą nasze orkiestry teatralne i symfoniczne, by otrzymać instrumentalistów dla instrumentów dętych, ten musi to uważać za ostrzegawczy znak, iż ustał narybek grających na instrumentach dętych. Jeżeli już obsadzenie pła t n y c h posad dla instrumentów dętych sprawia tyle trudności, cóż dopiero dzieć się będzie w naszych kapelach, które przecie muzykę uprawiają głównie z pobudek idealistycznych. Może mi ktoś powie, że wymagania w tych kapelach nie są tak wielkie, tak iż potrafią sobie sami wychować orkiestrantów. Przyznaję: w tej chwili niebezpieczeństwo jeszcze nie jest aktualne. Ale jak będzie się sprawa przedstawiać za dziesięć, dwadzieścia lat, gdy rdzeń i kręgosłup orkiestrantów będzie przestarzały, tak iż przestanie być aktywnym?



Ja widzę sytuację czarno i pesymistycznie. Znam wiele wypadków, gdzie nie można namówić żadnego młodzieńca, by został „muzykantem”. A gdy się już któryś da przekonać i weźmie do rąk instrument dęty, by się uczyć i ćwiczyć, to wkrótce powiada, że to „piekielnie” trudne i męczące, że naprawdę łatwiej zbierać wawrzyny na bramce lub skrzydle drużyny futbolowej, niż na waltorni lub pistonie. Prędko odkłada jeszcze nieopanowany instrument i wstępuje do klubu sportowego. Tam pracuje się więcej nogami niż głową, tam prędzej dorwie się „pierwszego głosu”, a może nawet uzyska rekord pięknym skokiem, jakiby mu się nigdy na trąbie nie udał. A jak przyjemnie się tam ćwiczy; skacze się i biegnie i krzyczy. Zaś na próbie muzycznej trzeba cicho i cierpliwie siedzieć. A przecie niedawno dopiero z radością opuściliśmy szkolną ławkę.

Z tych powodów trudno towarzystwom muzycznym zapewnić sobie tęgi, młody narybek. Te same skargi słyszy się w kołach śpiewackich. Nasza dzisiejsza młodzież jest „rzeczowa” jak cała epoka. A o tej „rzeczowości” lepiej nie mówić.

Z tego wynika, iż mój pesymizm jest usprawiedliwiony i należy się problemem tym zająć poważnie już dziś, nim będzie zapóźno.

Co robić, by podnieść zainteresowanie młodych ludzi dla muzyki, by wznieść w nich ten idealizm, który umożliwi ich wykształcenie muzyczne? Pytanie jest ciężkie, odpowiedź trudna, ale możliwa. Sądzę, że dotychczas popełniano błąd (zwłaszcza w małych kapelach), wciągając młodych 16—18-letnich ludzi. Daje mu się instrument do ręki, pokazuje kilka chwytów i w krótkim czasie ma się o jedno *bum-ta-ta* więcej, o ile młodzieniec zmęczony nie dezertuje wcześniej. Wciąga się za dużo niemuzycznych, którzy chcą raczej nosić piękny mundur kapeli. Rezultat ten sam: ucieka po jakimś czasie, lub z uporem niemuzycznego człowieka zostaje, zwiększa proletarijat muzyczny i staje się jeszcze jednym gwoździem do trumny dyrygenta.

A więc co robić? Podam kilka rozwiązań, ale nie wolno zapomnieć o zasadniczym fakcie, że nasz wiek jest możliwie jak najniekorzystniejszy dla wszystkich poczynań duchowych, idealistycznych. Mimo to Bogu dzięki, u młodzieży tli jeszcze niekiedy płomyk idealizmu, trzeba go szukać i rozniecić. Należy się zająć tymi młodymi ludźmi nim ukończą szkoły, nim zaczną wywierać rozstrzygający wpływ pokwitanie, sport, koleżeństwo. To osiągniemy, jeżeli zwrócimy się do rodziców dziesięcioletnich chłopców i postaramy się ich nakłonić, by chłopca uczyli grać, co umożliwi mu aktywną przynależność do towarzystwa muzycznego. Jeżeli pozyskamy wprzód rodziców na członków wspierających jakieś towarzystwo muzyczne, to z pewnością zgodzą się na to. Gdzie przeszkadza niezamożność rodziców, tam należy się starać o zniżki lub darmową naukę; wykształceniem zająć się powinny miasta i towarzystwa, w ostatecznym razie powinni naukę udzielić starsi członkowie i dyrygent kapeli.

Naturalnie całkiem fałszywie postąpimy, jeżeli tych młodych chłopców odrazu uczyć będziemy gry na instrumentach dętych. Raczej radzę z początku dać im skrzypce do rąk, aż poznają elementy muzyczne t. zn. gamy, tonacje, podział taktu, znaki ekspresyjne i t. p. Przytem wyostrza się słuch ucznia, co w grze na instrumencie dętym jest tak niesłychanie ważne, zarazem jednak szanuje się słabą konstytucję fizyczną. Gdy rozwinie się cieleśnie, może odrazu przystąpić do nauki gry na instrumencie dętym, mając zasób technicznych i praktycznych wiadomości. Wcześniej zainteresuje się młodego chłopca muzyką, tak iż gdy później przyjdą wraz z wiekiem inne odciągające pokusy, ufundowane wiadomości i wprawa muzyczna będą silną ochroną.

Przy wyborze instrumentu dętego kierujemy się — po wysłuchaniu i możliwym uwzględnieniu życzeń chłopca — jego zdatnością, t. zn. budową warg, ustawieniem zębów, konstytucją fizyczną i t. p. Na instrumencie dętym drewnianym można uczyć już dwunastoletnich, na dętych metalowych trzeba czekać do piętnastego lub szesnastego roku życia. Ci młodzieńcy z wykształceniem wstępnym na skrzypcach będą robić szybkie postępy i przy pilnym ćwiczeniu w krótkim czasie kapele będą miały juniorów świetnie się rozwijających. Jestem przekonany, że w ten sposób pozyskać można i wykształcić planowo cały zastęp młodych orkiestrantów.

Na koniec jeszcze jedna uwaga: najlepszą propagandą w werbowaniu, najlepszym środkiem dla uzyskania tęgiego narybku, jest podniesienie stanu naszych orkiestr. Im kapela lepiej muzykuje, kulturalniej w obcowaniu się zachowuje, tem więcej młodzież będzie się do niej garnąć, marzyć będzie, by do tej dumnej kapeli należeć. Dajmy na każdym kroku i przy każdej sposobności dowód, że rodzice mogą chłopca bezpiecznie oddać w nasze ręce. Im bardziej będziemy postępować w myśl tego wskazania, tem spokojniej możemy patrzeć w przyszłość.

#### POLECAMY:

#### UTWORY NA ORKIESTRĘ DĘTĄ które powinny znaleźć się w repertuarze każdej orkiestry.

Administracja miesięcznika muzycznego „ORKIESTRA” podaje do wiadomości Pp. Kapelmistrzów, iż otrzymała do rozsprzedaży niżej wyszczególnione wartościowe utwory w bardzo estetycznym wydaniu, kompozycji kapelmistrza *Wacława Karasia*:

„SANCTA MARIA”, „STELLA MARIS” utwory relig.	po zł. 6.—
„NA POLU CHWAŁY” marsz, „POLEGŁYM BO-	
HATEROM” marsz żałobny	po „ 6.—
„GENERAL MOND” marsz „MARSZ STRZELCÓW”	po „ 6.—
„POLONEZ UROCZYSTY” „HURAGAN” marsz	po „ 6.—
„MODLITWA SKAZAŃCA”	po „ 4.—
„VICTORIA” marsz „BIAŁY ORZEŁ” marsz	po „ 6.—
„POLONIA RESTITUTA”, „KRAKOWSKIE DZIECI”	
marsze	po „ 6.—
„APOLLO” marsz „MARCHE FUNEBRE” żał. marsz	po „ 6.—
„VIVAT POLONIA” „PRO PATRIA” marsze	po „ 6.—
„OSTATNIE DŹWIEKI” marsz żałobny	po „ 3.—
„TENNER” marsz	po „ 3.—
„MARSZ UROCZYSTY” koncertowy	po „ 3.—
„WASSERMANN” marsz	po „ 3.—

Przy uprzednim nadesłaniu kwot, zostaną odnośnie utwory wysłane franko miejsce przeznaczenia, w przeciwnym razie dolicza się koszty przesyłki.

Należność należy przekazywać na konto czek. Nr. 411.200

HENRYK DRABIK (Wilno)

## O TOWARZYSTWACH MUZYCZNYCH I ICH KIEROWNICTWIE.

*O pożyteczności towarzystw muzycznych.* Ogólnie przyznaje się towarzystwom muzycznym charakter użyteczności publicznej. Niema uroczystości, święta narodowego, by się do nich nie zwracano, i można powiedzieć, że towarzystwa muzyczne wykonują potrójne zadanie: moralne, wychowawcze i dobroczynne.

Wielu to młodych ludzi chroni przynależność do towarzystwa muzycznego lub orkiestry przed złem towarzystwem, przed rozpustnymi przyjemnościami, przesadnym uprawianiem sportu, przesiadywaniem po szynkach. Człowiek z lepszego towarzystwa, robotnik, chłop i urzędnik siedzą przy jednym pulpicie, poznają się bliżej, cenią się nawzajem; ustają przeciwieństwa natury wyznaniowej, politycznej i społecznej.

Ale towarzystwa muzyczne dążą również do celów kształcących. Muzykowanie ostrzy umysł, wszystkie zmysły ciągle się ćwiczą. Ponadto towarzystwa te mogą podróżować i pokazywać swym członkom kraj i ludzi, pogłębić ich zrozumienie, czego żaden z członków sam nie potrafi już ze względów materialnych.

Dobroczynna działalność towarzystw muzycznych objawia się po katastrofach: pożarach, powodziach i t. p. Któż pierwszy inicjuje pomoc? Zawsze towarzystwa muzyczne są instrumentem do zdobycia środków materialnych przy pomocy koncertów i przedstawień. A ile dobrego mogłyby towarzystwa te zdziałać, koncertując od czasu do czasu w szpitalach i sanatoriach!

Towarzystwa muzyczne pracują więc owocnie w trzech podanych kierunkach, wykonując tem samem wysoką, wzniosłą misję. Dlatego też należy się im od społeczeństwa i urzędów pełne poparcie.

*Organizacja.* By towarzystwo muzyczne wykonało swe zadania sprawnie i odpowiednio, musi mieć dobre kierownictwo administracyjne i muzyczne.

Administracyjne kierownictwo wymaga przewodniczącego (prezesa), który zastępuje towarzystwo z energią, pracowitością, oddaniem i bezinteresownością. Taki prezes powinien wykazać znajomość psychologii ludzi, takt w objęciu się z członkami, zręczność w zetknięciu się z innymi towarzystwami i urzędami. Niechaj będzie członkom ojcem, przyjacielem i doradcą, ale i surowym dowódcą i obowiązkowym wychowawcą. U boku takiego prezesa stać musi tęgi skarbnik, który zapewnia uporządkowaną gospodarkę, który potrafi majątek utrzymać i znajdzie nowe źródła dochodowe. W towarzystwie jest jak w rodzinie; jeżeli ciążyą troski materialne, to nastrój jest bardzo smutny i nie można owocnie pracować.

Ważnym jest również urząd sekretarza. Od jego zręczności zależy często prestiż i znaczenie to-

warzystwa zwłaszcza w urzędach, samorządach i u mecenasów. Jeżeli te trzy funkcje wysunąłem na przód, to nie chcę przez to wcale obniżyć znaczenia wiceprezesa i gospodarza; wręcz przeciwnie: od ich czynności istotnie zależy rozkwit towarzystwa.

*Dyrekcja.* Duszą towarzystwa, jego całą duchową treścią jest dyrektor. Tylko znikoma ilość naszych towarzystw i orkiestr może sobie pozwolić na opłacenie fachowo wykształconego kierownika. O nich nie będziemy się tu rozwodzić; raczej obchodzą nas tu amatorzy, kierujący orkiestrą lub towarzystwem.

Z góry zaznaczam, iż również wobec nich stawia się znaczne i wielostronne wymagania. Przede wszystkim musi dyrektor—amator posiadać więcej teoretycznych i praktycznych wiadomości, niż jego podwładni. Powinien posiadać zmysł obserwacyjny, znać się na ludziach, no i posiadać uzdolnienie kwalifikujące go na dyrygenta; a więc: świetny słuch, zmysł dla precyzyjnej rytmiki, ucho dla barwy, pięknego dźwięku, zrozumienie dla wyrazu i smak. Szybka orientacja, uprzejme obejście i bezpartyjność, to są wartościowe przymioty dla dyrygenta.

*Instrumenty.* Jako muzyczny kierownik i doradca musi dyrygent być pomocnym przy sprawianiu sprzętu muzycznego. Tu nie należy oszczędzać. Żle robi, kto kupuje „tani” instrument. Następstwem takiej oszczędności to: złe współbrzmienia, nieczysty strój, twarde brzmienie, ciągle reperatury i szybkie niszczenie instrumentów.

*Repertuar.* Do zadań dyrygenta należy również zestawienie repertuaru. Tu leży punkt ciężkości artystycznej sławy i opinii, jaką się cieszy towarzystwo. Dlatego powinien dyrektor repertuar zestawić z największą troskliwością i ostrożnością. Jeżeli sam nie posiada odpowiedniego wykształcenia i doświadczenia, zręczności i smaku, by wydać sąd o utworze, by wybrać odpowiednie i wartościowe kompozycje, które towarzystwo jego potrafi muzycznie i technicznie opanować, to niech się radzi doświadczeńszych kolegów. Niech studjuje ogłaszane programy innych towarzystw, niech się zwraca z zapytaniem do redakcji „ORKIESTRY”. Nigdy niech się nie kieruje modą i niech unika bezwartościowych utworów. Niech pamięta słowa Schumanna: *Nie graj złych kompozycji, a nawet ich nie słuchaj, jeśli nie musisz.*

---

## Czy z Twego polecenia

zgłosiło się przynajmniej dwóch nowych prenumeratorów do miesięcznika „ORKIESTRA“?

---



Dr. BRUNO MĘCIŃSKI (Inowrocław)

## ZNACZENIE MUZYKI LUDOWEJ DLA ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO.

Są ludzie, zwłaszcza między wykonującymi muzykami, którzy przy każdej sposobności narzekają na muzyków ludowych. Co? Ci partacze, którzy zajmują się muzyką jak sportem, którzy szukają tylko zabawy w muzyce, nie uczyli się nic porządnego, których horyzont jest za ciasny, by pojąć misję sztuki — czegoż oni szukają w muzyce, i t. d. Tak mniej więcej idzie ta litanja. Tak się znęcają nad skromnym miłośnikiem muzyki, nazywając go pogardliwie dyletantem.

I jak niesłusznie! Bo cóż stanie się z naszą piękną sztuką muzyczną, jeżeli nie będzie tych kręgów, które muzykę gorąco kochają, mniej lub więcej dobrze wykonują, chociaż z niej dochodów i zysków nie czerpią? Bez użyźniającego wpływu muzyki ludowej ta piękna i ważna gałąź na drzewie sztuki zwiędnie, uschnie i zniknie. Od kiedy sztuka tonów przemawia do naszych kręgów, zawsze czyni to przez muzykę ludową.

Ale nietylko, że sztuka i artyści czerpią korzyści z zainteresowania się muzyką przez amatorów, ale muzyka ludowa jest integralnym składnikiem artystycznego życia w naszej dzisiejszej epoce. Pocóż istnieją wszystkie genialne dzieła chóralne naszych starych i nowych mistrzów, jeżeli nie będą chóry ludowe, które martwy znak potrafią zamienić na żywy dźwięk? Tylko samotny czytelnik partytury mógłby jeszcze pojąć te arcydzieła, które cały świat podziwiał i podziwia. Przez współpracę muzyków ludowych przy wykonaniach oratoryjnych i innych chóralnych kompozycjach wokalnych, zyskuje muzyka ludowa na znaczeniu, zajmuje w współczesnym życiu artystycznym stanowisko ważne, które nie da się umniejszyć żadnym dysputowaniem. Przypomnijmy sobie wyczyny naszych chórów i orkiestr podczas muzycznych wielkich świąt. Można tu uzyskać świetne wyniki, które przekonają każdego bezstronnego, iż „dyletantyzm” jest bardzo ważnym czynnikiem kulturalno-muzycznym, iż kryje w sobie więcej wartości artystycznych, niż śni się niejednemu mędrcomu muzycznemu na jego wyżynach technicznej wprawy.

Miłość do muzyki jednoczy wszystkich, a świadomość służenia szlachetnej sprawie daje wiele zadowolenia i w wielu niezliczonych wypadkach jest wielką ideową zapłatą, gdyż na skromną materialną nie stać. Co zaś się tyczy jakości wykonania, to niejednokrotnie „dyletant” w cień usunie „fachowca”. Porównawcza analiza rzadko wypadnie na niekorzyść pierwszego. Bo gdy ci ludzie zawsze wykazują żywą wrażliwość, gorące oddanie się, radosną aktywność, a wykonanie ich dlatego jest zawsze pełne polotu i wyrazu, to u „fachowców” właśnie tych czynników najczęściej brak.

Często zarzuca się „dyletantyzmowi” jednostronność, uprzedzenie, pretensjonalność, zarozumiałość, pychę i brak samokrytycyzmu; a więc wady, które w większej mierze cechują wirtuozostwo. Ale to się przebacza „fachowcom”; wszystkie jednostki wykonawcze, w pierwszym rzędzie: instrumentalisci, śpiewacy, aktorzy, wskutek wielkiej wrażliwości cierpią wszyscy mniej lub więcej na zarozumiałość i przeceniają swoją wartość. Samopoznanie jest u nich bardzo słabo rozwinięte. Stąd też często ich niemożliwe zachowanie towarzyskie.

„Dyletantem” nazywa się poprostu każdego, który nie zajmuje się zawodowo sztuką. Ale jest to kryterjum powierzchowne i niewystarczające. Bo jeżeli „dyletantyzm” ma oznaczać zajmowanie się sztuką powierzchowne, oparte na osobistym upodobaniu i skierowane na przyjemność i rozrywkę, to ze zdziwieniem możemy stwierdzić, iż mimo całego fachowego wykształcenia między tak zwanymi fachowcami są niezliczeni dyletanci; a naodwrot między amatorami znajdziemy wielu bardzo świetnych artystów. Mendelssohn powiada: *Mam więcej respektu przed wielu dyletantami, o wiele więcej niż przed artystami.*

Prawda, iż amatorzy mają swoje swoiste dzwactwa, nie zaprzeczamy temu, ale są one całkiem niewinne i nie szkodzą samej sprawie. A sprawa muzyki ludowej, muzyki przez lud dla ludu jest dziś może ważniejszą niż kiedykolwiek.

HENRYK MYCIELSKI (Tarnów)

## UZDOLNIENIA SPECJALNE.

## KTO POWINIEN GRAĆ NA INSTRUMENTACH DĘTYCH?

Jeżeli młody człowiek chce się uczyć gry na instrumencie dętym, to niestety ciągle jeszcze zamało zważa się na to, czy posiada on specjalne, naturalne uzdolnienie do tej gry. Przy wyborze instrumentu dętego w pierwszej linii należy się radzić doświadczonemu, fachowemu kapelmistrzowi, nauczycielowi i lekarzowi. Bo nauka gry na instrumencie dętym jest kwestją bardzo ważną, nietylko muzycznie, lecz również zdrowotnie.

Jeżeli chłopak jest muzycznie uzdolniony i wyraża chęć grania na tym lub owym instrumencie dętym, to należy go zbadać przede wszystkim przez lekarza, głównie czy ma serce i płuca zdrowe. Niestety o tem często się zapomina, co może się zemścić. Główne warunki zdrowotne są jak już powiedziałem: mocne, zdrowe płuca i serce. Jeżeli to zostanie stwierdzone, to można zasadniczo zezwolić chłopcu przystąpić do nauki. Jeżeli jednak serce lub płuca nie

są całkowicie zdrowe, to niechaj chłopak gra raczej na instrumencie smyczkowym lub klawiszowym.

Drugim głównym warunkiem jest zdrowa budowa zębów i szczęk. Według tego będziemy się kierować przy rozstrzyganiu, czy ma grać na instrumencie dętym drewnianym czy metalowym. I tu popelnia się często błędy.

Oto znany dowcip wojskowy, którego humor kryje wiele prawdy: Przed wojną przeprowadzał jakiś austriacki dowódca pułku inspekcję swej orkiestry. Przypadkowo był orkiestrant grający na B-tubie mały i chudy, natomiast flecista olbrzym. Muzycznie nie bardzo wykształcony powiada dowódca do kapelmistrza: „Jakże nielogiczną i dziwną jest ta orkiestra. Ten olbrzym dmucha na małym instrumencie, a ten cherlak na tak wielkim. Przy następnej paradzie ma to być zmienione; niech się zamienia; nie chcę by ten mały tubista miał cięższą służbę od tego wielkiego flecisty”.

Ale wróćmy do rzeczy. Podczas mojej 25-cioletniej pracy w orkiestrze operowej mogłem obserwować jak tubiści szybko się zużywali. Oczywiście w zespole amatorskim, gdzie nie gra się tyle, ani

tak trudnych głosów niebezpieczeństwo jest o wiele mniejsze.

Trębacz powinien mieć zdrowe uzębienie, nie za grube wargi i dolną szczękę nie cofniętą wstecz. Młodzi ludzie o dolnej szczęce cofniętej nieco wstecz powinni raczej grać na instrumentach dętych drewnianych.

Jeżeli wargi są za silne, a uzębienie nie szczególnie dobre, to nadaje się raczej dla tenoru lub puzonu. Gdy u klawecistów lub oboistów dolna partja szczękowa jest cofnięta wstecz, to nie jest to przeszkodą, o ile uzębienie jest w porządku. Również u flecisty taka szczęka jest raczej korzystna.

Przy wszystkich instrumentach dętych drewnianych i metalowych, zważać trzeba na ćwiczenie i podział oddechu. Orkiestrant powinien tak oddychać jak śpiewak; nie wolno mu rozerwać frazy. To można osiągnąć tylko przez odpowiednie ćwiczenia i trening: grający musi zawsze mieć pewien zapas powietrza, powinien dążyć do tego, by raczej mieć go nieco za dużo, niż za mało.

Na zakończenie przypominam: radźcie się lekarza, nim zaczynacie naukę gry na instrumencie dętym.

KAROL WRONSKI (Toruń)

## MUZYKA ROZRYWKOWA.

Dzieła muzyki salonowej stają się prawie ze legendarne. Warunki bowiem i okoliczności, które 100 lat temu złożyły się na zrodzenie muzyki salonowej, chylą się ku upadkowi. Jedna z historycznych epok muzycznych skończyła się. Zrozumienie dla niej ułatwia nam wgląd w źródła jej pochodzenia.

Historja muzyki salonowej łączy się ściśle z historją fortepianu, jako instrumentu centralnego tak w życiu muzycznym publicznym jakoteż i w domowym muzykowaniu. Ma ona swój początek w pierwszych dziesięcioleciach wieku XIX, a towarzyszą jej wręcz epokowe wynalazki w technicznej dziedzinie budowy fortepianowej. Fabrykacja fortepianów była faworytowana przez zupełne uznanie mieszczaństwa jako społecznej klasy, która tworzyła grunt dla sztuki i kultury. Posiadanie fortepianu — fortepian jako mebel — było niejako symbolem dobrobytu.

Ponieważ w mieszczańskie epoce muzycznej rękojmnią formy przeżycia muzycznego było jedynie wykształcenie i tradycja, jest więc rzeczą jasną, że w niższych warstwach nastąpiło umniejszenie, obniżenie poziomu i deprecjacja w przeżyciu artystycznym i w reprodukcji. Dążność do chociażby skromnego udziału, do posiadania własnego odblasku tego co było nieosiągalnem, stworzyło szczególną literaturę muzyczną — muzykę salonową, która łączyła pozory zewnętrznego znaczenia z wewnętrznym ubóstwem i brakiem pretensji. Coraz wyżej zdążający wzlot idei muzyki artystycznej pogłębił jeszcze silniej przepaść, która się wytworzyła między większą częścią mieszczańskich słuchaczy muzyki, a autonomicznymi żądaniami artystycznymi. Wypełniło tę

próżnię powstanie specjalnej literatury muzyki salonowej, a później już wyraźnie muzyki rozrywkowej, która stanowiła świadomy i zakcentowany kontrast, jako muzyka o małej wartości, uboczna lecz o własnej linii. Dystans między t. zw. „sztuką wyższą” a „lekką muza” urósł z całą świadomością i umyślnością.

Z historycznego punktu widzenia przypada powstanie muzyki salonowej na okres ogromnego rozkwitu wirtuozostwa fortepianowego, które obejmuje lata od 1830 r., pierwszy epokowy sezon Thalberga do 1848 r., ostatni rok koncertowy Liszta. Okres wirtuozostwa został przygotowany przez cały szereg mistrzów etjud, od których prowadzi (przy stałym obniżeniu techniki) prosta linja do ojca muzyki salonowej Louis Barthelemy Pradhera (od r. 1802 nauczyciel fortepianu przy Konserwatorjum w Paryżu). Jego uczniowie Franciszek Hüntén, Henryk Rosellen, Henryk Herz, wprowadzili z dużym powodzeniem istną powódź muzyki salonowej. Wysokie stanowisko społeczne wyżej wymienionych naświetlają ich warunki życia: H. Herz, podróżujący wirtuoz w starym i nowym świecie został w 1842 r. profesorem przy Konserwatorjum paryskim, Rosellen był jednym z najlepszych nauczycieli fortepianu w Paryżu, Hüntén spędził ostatnie swe lata jako ogromny bogacz w Koblencji. Muzyka salonowa była niejako organicznym członem paryskiej życiowej sfery mieszczańskiej, jej produkowanie odbywało się fabrycznie. Rosellen był synem fabrykanta fortepianów, Herz sam był założycielem fabryki fortepianów, kompozycje fabrykowano jak fortepiany na biegnącej taśmie.



Hünter sfabrykował 300 dzieł, a płacono mu 200 franków od strony druku. Nakładcy nazywali Rosellena ich „zbawieniem”. Dzieła te znalazły ogromny popyt w całej Europie, popularność ich musiała być wprost fantastycznie olbrzymia.

Muzyka salonowa jako domowa latorośl sztuki wirtuozowskiej wyczerpuje się w ułatwionych i taniach wydaniach wirtuozowskich programów. Thalberg jako podróżujący wirtuoz wypełniał całe programy własnymi dziełami, przeważnie były to fantazje operowe, Liszt pisał w okresie swego wirtuozostwa fantazje na tematy najbardziej znanych oper — stąd też muzyka salonowa zawiera odpowiednią ilość fantazji na tematy ulubionych pieśni, oper i potpourri znanych oper. Z punktu widzenia pianistycznego odgrywają w muzyce salonowej główną rolę błyskotliwe efekty techniczne.

Konieczny jest dokładny przegląd tej bezbrzeżnej literatury, by uszeregować dzieła wedle ich wartości. Rosellen pozostawił kompozycje, które można uważać raczej jako etjudy, niż muzykę salonową. Powstała swoista technika fortepianowa, której znaczenie z historycznego punktu widzenia nie zostało jeszcze dość jasno poznane i uznane. Dowodem niepewności w ocenie czasu są wahające oceny Chopina, którego jeszcze Louis Köhler zalicza do kompozytorów salonowych. A dokąd należą nokturny Fielda, bezpośrednie zwiastuny Chopina? Na drodze od Rosellena do Bądarzewskiej są liczne etapy niezbadane z punktu widzenia socjologicznego, muzycznego i kulturalno-historycznego.

Początkowy ideał muzyki salonowej, sztuka wirtuozowska, zdaje się w drugiej połowie tego wieku ustępować miejsca ideałowi muzyki domowej. Muzyka salonowa przekształca się w muzykę domową o skromnych wymaganiach. Kompozycje Joachima Raffa powstały pod tym aspektem. Gorącym pragnieniem grających córek i ich rodziców było olśniewać kompozycjami nadającymi się do tych celów; to znaczy takimi, któreby znalazły upodobanie, przyjmując brak zrozumienia muzycznego u obu stron. Prąd ten spowodował powstanie literatury muzycznej, której ulubione numery jak *Modlitwa dziewicy* przedrukowało kilkudziesięciu wydawców. Tu należy zaliczyć także pewien rodzaj pieśni solowej z akompaniamentem fortepianu.

Gotowa jest droga, która prowadzi od muzyki salonowej do muzyki rozrywkowej, od demokracji do proletaryzacji. Trzeba było jedynie bodźca zewnętrznego. Ten zjawił się z chwilą wtargnięcia muzyki salonowej do kawiarni, a tem samem do sfery czysto rozrywkowej. Punktem wyjścia był znowu Paryż, wielkie miasto. Mamy pewne dane o koncertach kawiarnianych już w r. 1770; bujny ich rozkwit przypada na okres drugiego cesarstwa, zaś ogólne rozpowszechnienie na całą Europę miało miejsce po r. 1900. Paryż jest miejscem urodzenia „paryskiej obsady”, która jest symbolicznym godłem uprzemysłowienia gospodarki muzycznej.

Muzyka w publicznych lokalach (z wyjątkiem

muzyki tanecznej) należała przed 1890 r. do rzadkości. Sam fortepian lub najwyżej fortepian i skrzypce, oto zwyczajna obsada; współdziałanie fortepianu z większą lub mniejszą obsadą nie było znane, rzadko grywała orkiestra w kawiarni. Ojciec Brahmsa grał na kontrabasie w „Sekstecie”, który grywał w kawiarni w Hamburgu. Literatura składała się z muzyki tanecznej, marszów, uwertur i fantazji operowych.

Obsada paryska, która po 1890 r. stała się ogólnie obowiązującą, jest charakterystyczna ze względu na wtargnięcie fortepianu do zespołu. Instrumenty wypełniające stały się zbyteczne. Wytworzyła się stała obsada tzw. orkiestra salonowa, której główną zasadą była pełnia harmoniczna i zajmująca różnorodność barw; fortepian (później harmonjum), skrzypce, wiolonczela, bas, flet, klarnet, trąbka, puzon i perkusja. Tajemnicą rozpowszechnienia obsady paryskiej, to jej uniwersalne zastosowanie; głosy były tak pisane, że możliwe były najrozmaitsze kombinacje obsady. Sporządzano podwójne głosy fortepianowe, jeden jako pełny wyciąg fortepianowy, drugi jako głos harmoniczny z tematami o małych nutkach. Ośrodkiem zespołu był fortepian, solowe głosy brakujących instrumentów mogły być zawsze zastąpione przez fortepian. Pierwszy solowy i prowadzący głos miały pierwsze skrzypce. „Obligat” grał figury akompaniamentowe i kontrapunktyczne. Drugim instrumentem bardzo ważnym była wiolonczela. Wszystkich innych instrumentów używano w miarę potrzeby i środków. Właściciel kawiarni miał pełnowartościową muzykę rozrywkową bez względu na to, czy pracowało u niego dwóch ludzi (fortepian i skrzypce) czy ośmiu. Kompozytor spadł do roli wynalazcy melodii i harmonii. Dalszym losem tych melodii zajmowali się wydawcy, którzy porucali ich instrumentację aranżerowi, ten zaś musiał baczyć na to, by efekt pozostał ten sam bez względu na małą czy dużą obsadę. Wyciąg fortepianowy takiej „Pièce” sprzedawano jako utwór solowy.

Formy, które zostały przejęte ze starej muzyki salonowej do salonowej muzyki rozrywkowej to fantazje operowe, z tem rozróżnieniem, że „fantazja” t. j. zestawienie melodii staje się problemem artystycznym. To trudne zadanie rozwiązuje się ze zmienieniem powodzeniem. Po raz pierwszy wymaga się jakościowo dobrego opracowania. Fantazje operowe Tavana zbliżają się jeszcze najbardziej do ideału. Fantazuje się na temat wszystkich oper, od *Toski* Pucciniego aż do Straussa *Arjadne* i *Elektra*. Fantazje operowe przeżywają często o lat dziesiątki właściwe opery (jako przykład niechaj posłużą opery Masseneta). Latoroślą fantazji operowej jest potpourri, które cieszy się dużym powodzeniem jako potpourri humorystyczne.

Na swych przodków w muzyce salonowej powołują się także marzenia nastrojowe (*serenady*) na temat tytułu programowego. Chętnie używa się kolorytu egzotycznego. Literaturę serenadową charakteryzują następujące przykłady: *Serenada arabska*, *Walc-Serenada*, *Serenada księżycowa* i t. d. Sławę

światową zdobyła serenada Toselli'ego, która powstała na przełomie minionego stulecia. Typowy przykład „przemysłowego” wykorzystania pojedynczego pomysłu: od oryginału wokalnego do sola skrzypcowego, od opracowania fortepianowego do walca dla orkiestronu istnieje mnóstwo stopni pośrednich.

A teraz kilka słów jeszcze o nowej literaturze muzyki rozrywkowej, o t. zw. *utworach charakterystycznych*; mają one punkt wyjścia w muzyce programowej, stąd też ich nazwa. Malują one nastroje przy pomocy przyjemnych melodii w związku z miłymi, salonowymi i ogólnie zrozumiałymi przedstawieniami. Forma jest przeważnie trójdzielna, pierwszą część powtarza się po t. zw. *trio*. Typ muzyki rozrywkowej: bezpretensjonalne, miłe, łatwo zrozumiałe melodie, nie wpadające jednak w t. zw. „przebojowość”, wygodna rytmika, pobudzający i nieprzeszkadzający szmerek przy kawie i ciastkach. Przyczem tytuły są często dość dziwaczne: *Wesołe kotlarczyki*, *Taniec chińskich latarni*, *Wesele liliputów*, *Młyn w czarnym lesie*. — Boczna linia utworu charakterystycznego: *intermezzo*, latorośl *intermezza* operowego w formie tuzinkowej (widoczne pomniejszenie *intermezza* orkiestralnego, tak bardzo ulubionego w operze około r. 1900).

W historii muzyki rozrywkowej stanowi utwór charakterystyczny niejako część historii operetki berlińskiej. Berlin należy uważać jako właściwe centrum przemysłu muzyki rozrywkowej, jeśli chodzi o kompozytorów i nakładców. Utwór charakterystyczny posiada właściwości muzyczne utworów rodzajowych operetki berlińskiej: wygodne, zastrzone takty  $2/4$ , typowe powtarzanie motywów w strukturze melodyjnej, które nadają formie charakter czegoś pocziwego, ale z pewnem zacięciem. Berlin jest punktem zbornym mistrzów muzyki rozrywkowej. Ryszard Eilenberg († 1925) ojciec muzyki rozrywkowej na orkiestrę salonową (niezapomniany przez swój *Młyn*

*w czarnym lesie*), osiedlił się jako pierwszy w Berlinie. Paweł Lincke, ojciec operetki berlińskiej jest jednym z najbardziej pracowitych kompozytorów w rodzaju muzyki rozrywkowej, sam też jest nakładcą. Ludwik Siede, kompozytor przeszło 400 utworów charakterystycznych, żyje w Berlinie.

Twórczości na skalę wielkiego przemysłu odpowiada popyt. Muzyka rozrywkowa zdobywa po kawiarni również piwiarnie; koncerty ogrodowe mają wielkie powodzenie. Dziś nadal popyt utrzymuje się na niezmienną wysokość. Radio ze swoim olbrzymim zapotrzebowaniem muzyki zawładnęło muzyką rozrywkową w rozmiarach dotychczas nieznanych. To, co przed 30 laty było przywilejem ekskluzywnych kół odwiedzających kawiarnie, może dziś każdy posiadać jednym ruchem ręki — z głośnika. Proletaryzacja muzyki, która osiągnęła zastraszańco niski poziom! Przyczem radio nie okazało wcale twórczych właściwości. Żądaniom podniesienia poziomu muzyki rozrywkowej w radio nie stało się dotychczas zadość. Tak jak i dawniej muzyka rozrywkowa znajduje się w rękach zręcznych kompozytorów, a ci w ręku swych sprytnych nakładców; ciągle na ustroniu od „sztuki” jak w pierwszych dniach powstania. Nawet *jazz* nie osłabił popytu na muzykę rozrywkową. Prawie każda orkiestra jazzowa — o ile nie jest orkiestrą dancinową — gra muzykę rozrywkową naprzemian z tańcami.

Proletaryzacja muzyki rozrywkowej, jej najniższy punkt upadku, pozwala nam wnioskować, iż znajdujemy się w ostatnim stadium jej historycznego rozwoju. Początki nowego ruchu dają się odczuć: we fakcie, że dla większości dzisiejszej generacji nie istnieje dziś muzyka rozrywkowa w kawiarni ani piwiarni; w żądaniu podniesienia jakości; w tendencji do wskrzeszenia towarzyskiej muzyki XVIII w.; w dążeniu do czynnego muzykowania zamiast biernego słuchania.

## „ORKIESTRA” o orkiestrach.

### ELDORADO ORKIESTR.

W małej Szwajcarii orkiestrom amatorskim powodzi się wybornie; mają poparcie z wszystkich stron. Nie dziw więc, że rozwinęła się tam olbrzymia organizacja, materialnie i artystycznie świetnie ufundowana. Ogólno-szwajcarski związek orkiestr amatorskich rozpada się na 20 oddziałów kantonalnych i 4 regionalne pod-związki, osobny oddział dla orkiestr wojskowych i 8 związków luźnie związanych z głównym związkiem (głównie związki dyrygentów i tambur-majorów). Do organizacji należy 1315 orkiestr, które liczą blisko 40.000 członków. Wszystkie orkiestry mają subwencje rządowe i samorządowe o łącznej sumie 650.000 franków szwajcarskich rocznie.

Ale i jeszcze mniejszy Luxemburg może być

wzorem dla towarzystw muzycznych. W stolicy tego kraju znajduje się główna orkiestra ochotnicza, która gra regularnie na głównym placu paradowym. Według tego wzoru utworzono w całym kraju liczne kapele, które gminy miejskie się szczycą i chlubią, wydając na nie olbrzymie sumy.

Warto wspomnieć, iż Stany Zjednoczone Ameryki Północnej dysponują dziś 16.000 zespołów amatorskich i szkolnych. Tam istnieje ustawa zwana *Band-bill*, na mocy której w miejscowościach liczących ponad 5000 ludności, na wniosek obywateli musi gmina udzielić z podatków miejskich odpowiedni procent jako subwencję na stworzenie i utrzymanie orkiestry miejskiej. Ustawa ta okazała się kulturalnem błogosławieństwem.



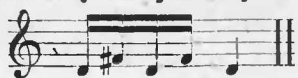
# PRZEWODNIK ORKIESTRY 2

## CHWYTY POMOCNICZE DLA INSTRUMENTÓW DĘTYCH METALOWYCH.

(Dokończenie).

Naogół należy się trzymać reguły: *tonów, które można zagrać jednym wentylem, nie grać dwoma lub trzema*. Gdyż prąd powietrza lepiej i swobodniej przechodzi przez jeden ciąg, niż przez dwa lub trzy.

Ale w pojedynczych wypadkach musimy niekiedy posługiwać się chwytami pomocniczymi. Np.:



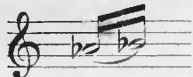
W F-dur grać będziemy *e* — 1+2 w następujących figurach:



W następującem zaś połączeniu *e* zagramy 3-cim wentylem



Figurę i tryl

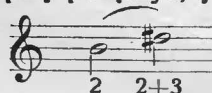


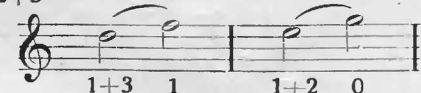
łatwiej zagrać, jeżeli *b* weźmiemy 1+2+3.

Główna reguła brzmi: dwa rozmaite tony łatwiej łączyć przy pomocy rozmaitych pozycji. Np.:



uda się lepiej połączyć, jeżeli zagramy *e* 1+2, niż 0.

Również  a więc *dis* lepiej 2+3

niż samo 2; jakoteż 

Istnieje wiele takich kombinacji, które umożli-



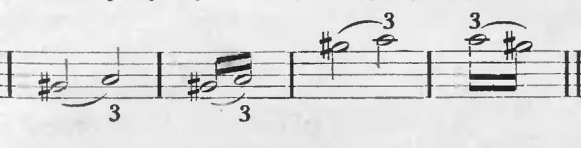
Szczególne ułatwienia daje znajomość chwytów pomocniczych instrumentom melodyjnym. Szybkie miejsca zagrane zwykłym sposobem są czasem bardzo trudne, zaś przy pomocy pomocniczego chwytu nie przedstawiają żadnej trudności.

Następujący przykład



Figura ta jest prawie nie do wykonania, jeżeli zechcemy wydobyć *d* — 1+3, zaś *fis* — 2-gim wentylem; natomiast bardzo łatwą jest w następujący sposób: *d* — 1+2, *fis* — 1+2+3.

W czwartej pozycji korzystniej użyć 3-ciego wentyla niż 1+2 w następujących wypadkach, zarówno przy łączeniu jak i przy trylu:



wiają czyste wiązanie. Mysłący instrumentalista, który zna chwytów pomocnicze, znajdzie je z łatwością w każdym szczególnym wypadku.

Trębacz, którzy grają często fanfary, powinni się starać wykonać je możliwie jak najmniejszą ilością pozycji. Przy szybkich figurach język musi dokładnie współpracować z chwytem, inaczej wykonanie staje się nieczyste; ważnem więc jest poznanie następujących kombinacji:



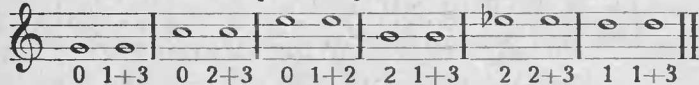
Te dwie pozycje są zwykle nieco za wysokie; w drażliwych miejscach dobrze będzie wyciągnąć nieco trzeci ciąg. Natomiast absolutnie czysto brzmi:



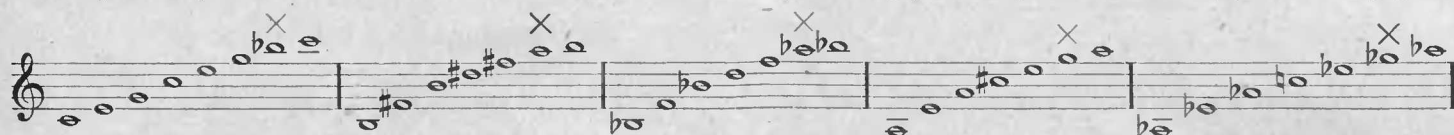
Znajomość chwytów pomocniczych jest bardzo korzystna dla tenorzystów, którzy często w dętej orkiestrze mają arpedżja; również przydadzą się basistom w akordach. Następujące szeregi akordowe można zadać w jednej pozycji:

wymaga tylko dwóch chwytów. Obydwa wentyle 2+3 leżą dla *as*, *c* i *es*, zaś dla *b* i *des* posługujemy się wentylami 1+2+3, tak iż tylko pierwszy palec się porusza. To samo dotyczy następujących figur:

Nie można oczywiście w ramach artykułu omówić wszystkich ułatwień. Inteligentny instrumentalista sam znajdzie odpowiednie chwytty pomocnicze przy trudnych miejscach. W interesie dobrego stroju powinno się instrument przyzwyczaić („wdmuchać”) do tych chwytów, tak by przedewszystkiem wszystkie tony grane 1+2 lub 3 brzmiały jednakowo. Pozatem jednakowo brzmieć powinny:



Tony przy pomocy 1+2+3 są za wysokie, można ich użyć tylko przy trylu lub w bardzo szybkich pasażach.



Te septymy (X) są wszystkie nieczyste i nie należy ich używać. Ważnem jest, by grający je znał i wiedział, iż należy ich unikać; wtedy nie zdarzy mu się, by mimo dobrego chwytu powstały niewłaściwe tony.

Przy długo wytrzymywanych tonach, czasem

Na zakończenie musimy zwrócić uwagę na jeszcze jedno zjawisko. Często zdarza się niepewnym

w wysokich pozycjach, iż grają , ale

brzmi .

Podobnie zamiast wychodzi .

Powód tego leży w tem, iż w górnych pozycjach zjawia się jeszcze jeden alikwot (7): mała septyma.

jakiś ton normalnie wzięty jest nieczysty, wtedy można przy pomocy pomocniczego chwytu uzyskać bezwzględna czystość.

Instrumentalista, który sobie zada trudu, by poznać te chwytty, w wielu wypadkach gdzie inni się męczą, z łatwością osiągnie zadowalające wyniki.

## REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

XVII.

(Ciąg dalszy).

### § 57. Beethoven.

Urodził się 16 grudnia 1770 w Bonn: rodzina jest pochodzenia flamandzkiego, zarówno dziadek, jak i ojciec byli zawodowymi muzykami. Młody, 12-letni Ludwik ma już taką wprawę w grze i komponowaniu, iż zastępuje swego nauczyciela Neefego, dwa lata później dostaje posadę organisty; w tym samym czasie wychodzą drukiem jego pierwsze kompozycje. 1787 udaje się Beethoven do Wiednia, by uczyć się u Mozarta, ale już po kilku tygodniach musi wracać do Bonn z powodu śmierci ukochanej matki. W tym czasie poznaje wielu członków rodzin szlacheckich, przedewszystkiem zaprzyjaźnia się z rodziną von Breuning. Obcowanie w tym domu ma wielki wpływ na kulturalny i duchowy rozwój młodego Beethovena. 1792 przybywa do Bonn w przejeździe Haydn, widzi utwory Beethovena i bierze na siebie jego dalsze wykształcenie muzyczne. Dzięki pomocy przyjaciela hrabiego Waldsteina, Beethoven po raz drugi udaje się do Wiednia (1792), by już osiąść tu na stałe. Po krótkich studiach u Haydna i Schenka pracuje u wybitnego teoretyka Albrechtsbergera i Salieriego. W r. 1795 lata nauki się kończą opublikowaniem op. 1. (trzy tria). Beethovenowi coraz lepiej się materialnie powodzi; dzięki poleceniom hrabiego Waldsteina znajduje poparcie całej wiedeńskiej arystokracji, która wówczas wykazuje szczególne umiłowanie sztuki muzycznej. Beethoven sprowadza do Wiednia swych braci, którzy jednakowoż — podobnie jak później i bratanek — wykorzystują go i sprawiają mu wiele przykrości.

Slawa Beethovena jest tak wielka, iż podczas kongresu wiedeńskiego cześć go jak udzielonego króla. 1808 brat Napoleona chce go ściągnąć na swój dwór, wówczas wiedeńscy przyjaciele wyznaczają mu wysoką rentę roczną, pod warunkiem, iż zostanie we Wiedniu.

W latach 1793—1803 powstaje pierwszych 50 dzieł, między niemi arcydzieła jak sonata patetyczna, księżycowa, pierwszych sześć kwartetów smyczkowych, dwie pierwsze symfonie, pierwsze koncerty fortepianowe z przesłannym w c-moll. Z końcem tego okresu 37-letni Beethoven jest potężną indywidualnością, którego twórczość wznosi się do niesłychanych wyżyn fortepianowej sonaty op. 53 (poświęcona hr. Waldsteinowi), trzeciej heroicznego symfonii op. 55, sonaty „appassionata” op. 57, koncertu fortepianowego G-dur op. 59, trzech kwartetów smyczkowych op. 61 (na zamówienie ks. Rasumowskiego), skrzypcowego koncertu op. 61, opery „Fidelio”, uwertury Coriolan op. 62 i piątej symfonii op. 67.

To niesłychane naprężenie twórcze ma głębokie uzasadnienie w strasznym losie, w wielkiej tragedji, która dotknęła Beethovena. Coraz wzrastające stopienie słuchu prowadzi do całkowitej

prawie głuchoty. W dalszym ciągu życie jego samotniej, a twórczość pogłębia się niesłychanie. Jednym ciągiem powstaje szóstka symfonja „pastoralna”, koncert fortepianowy Es-dur, muzyka do Egmonta, siódma i ósma symfonja. W tych ostatnich dziełach daje się wyczuć pewne uspokojenie. Ostatnie dzieła są szczytem dźwiękowego uduchowienia; oto one: sonaty fortepianowe op. 101, 106, 109, 110 i 111, msza uroczysta (missa solemnis), dziewiąta symfonja i sześć ostatnich kwartetów smyczkowych (op. 127, 130, 131, 132, 133 i 135). 26 marca 1827 umarł Beethoven. Podczas jego pogrzebu szkoły były zamknięte, wojsko brało gremjalny udział, ośmiu kapelmistrzów niosło trumnę. Piękną mowę pogrzebową napisał wielki poeta niemiecki Grillparzer.

Beethoven otwiera nową epokę. Aż do niego każdy twórca był związany z jakimś urzędem wykonawczym, był kapelmistrzem lub kantorem, musiał tworzyć na zamówienie divertimenta, motety i kantaty dla codziennego użytku. Mozart pierwszy próbował przełamać te więzy, ale był za słaby i zniszczył się fizycznie. Dopiero Beethoven stworzył ten nowy typ artysty. Francuska rewolucja, którą przeżył w pobliżu Bonn, pobudziła jego zmysł dla społecznej wolności i równości. Polityczny sens tej rewolucji tłumaczy Beethoven na język muzyczny.

W tej muzyce wypowiada i wyraża tylko siebie, swoje myśli, swoje uczucia i swoje przeżycia. W porównaniu z płodnością poprzednich kompozytorów ilość dzieł Beethovena jest mała, ale za to w najbardziej ostrej, skoncentrowanej i wyraźnej formie.

Czysto muzycznie nawiązuje Beethoven do Haydna i Mozarta, prowadząc formę sonaty do najwyższej doskonałości: każda forma sonatowa jest dla niego nowym organicznym objawieniem formalnej jej idei: dualizmu i kontrastu tematycznego. Prócz tego rozbudował warjacje charakterystyczne również na zasadzie kontrastu. Zwykle dzieli się jego twórczość na trzy okresy: 1793—1803 lata doskonalenia formy sonatowej, walki o nowy wyraz. W dalszych dziełach forma stoi na najwyższym stopniu doskonałości w pełnym uzgodnieniu z treścią muzyczną; jest to szczyt klasycyzmu. W ostatniej swej epoce Beethoven rozbija formę sonatową, napełniając ją treścią romantyczną z przewagą czynników dźwiękowo harmonicznych.

Dalszą inowacją Beethovena jest usamodzielnienie miniaturowej fortepianowej (*Bagatele*), wprowadzenie formy sonatowej do uwertury, przygotowując tem samem uwerturę koncertową i muzykę programową. Missa Solemnis, dziewiąta symfonja i opera *Fidelio* (z trzema uwerturami *Leonore*) oto szczyty jego twórczości w ostatnim okresie.

(C. d. n.)



Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

## NAUKA HARMONJI.

XXIX.

(Ciąg dalszy).

Na stopniu VI mamy w moll akord durowy, jego funkcja i zastosowanie jest identyczne jak w dur.

Pisać i grać kadencje zwodnicze.

Seksta dorycka czyni akord ten zmniejszonym i wymaga swobodnego melodycznego wznoszącego się użycia.



Na VII stopniu w dur moll akord jest zmniejszony. Funkcja i sposób użycia jak w dur. Kadencja chorałowa wymaga wprowadzenia seksty doryckiej.



W naturalnym moll akord ten jest trójdźwiękiem durowym. Oto kilka sposobów jego użycia:



Oto séptymowe poboczne w tonacjach mollowych:

Na I stopniu

na II-gim

na III-cim

na IV-tym

na V-tym naturalnym

na VI-tym

na VII-mym

Funkcje, sposób użycia i rozwiązanie tych akordów odpowiadają analogicznemu zjawiskom w tonacjach durowych. (C. d. n.)

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice)

Dyr. Śląskiego Konserwatorium Muzycznego.

## SOLFEŻ.

(Ciąg dalszy).

XXXVIII.

Gama gis-moll harmoniczna.

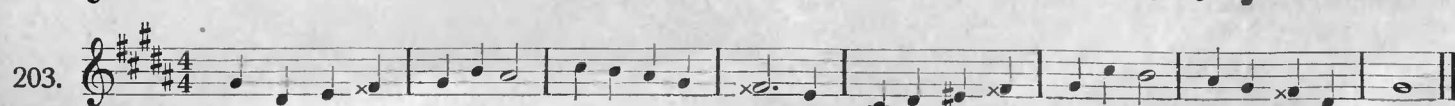
Półtony:



Gama gis-moll melodyjna.



Ćwiczenia:



204. 

205. 

(C. d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

## FORMY MUZYCZNE.

(Ciąg dalszy).

Zwężenie schematu okresowego może ponadto powstać przez takie zahaczenie dwóch członów, iż ostatni takt pierwszego członu staje się jednocześnie pierwszym taktem drugiego członu, np. przyłączeniu

dwóch okresów (8=1). To zjawisko jest częste w muzyce polifonicznej, gdzie wstąpienie nowego głosu ściąga na siebie całą uwagę, narzucając tem samem swój ciężar całemu członowi.

42. Bach Wohlt. Klavier I



Jednakowoż zna to zjawisko również układ homofoniczny; częste jest zwłaszcza u Mozarta:

43. Mozart Sonata D-dur



Schemat analityczny: 4 + - 1 4  
(8=1)

To ujęcie, to *przemianowanie* taktu ósmego na pierwszy, przyczem koniec pierwszego okresu niejako ginie w początku następnego okresu, ułatwia dynamika. W powyższym przykładzie okres *forte*

wpada jak w przepaść w *piano* następnego okresu. Bardziej jednak naturalnym jest oczywiście odwrotny przebieg, t. zn. zatapianie kończącego *piano* w rozpoczynającym się *forte*.

44. Mozart Sonata c-moll



Podobne zahaczenie może się odbyć z silniejszym przemianowaniem, bo odrzucając o wiele dalej wstecz, np. (8=4) lub (8=6). Powstają przez to liczne mo-

żliwości, wszystkie dążące do trójdzielności, a więc  
1 — 4; 5 — 8  
1 — 4; 5 — 8 = 3-członowy okres.

45. Stoi jawor zielony



Schemat analityczny: - 1 4 + 4 + - 1 4  
(8=4)

Oczywiście interpretacja może być również inna, przy pomocy trój taktowych ( $\frac{3}{2} + 4 + \frac{3}{2}$ ); Zasadnicza rzecz: trójdzielność tworu przez to wcale się nie zmienia.

Analogicznie może jeszcze być

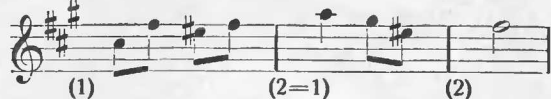
W końcu

1 — 2; 3 — 4  
1 — 3; 3 — 4 = 3-członowe zdanie;

1 — 2  
1 — 2 = 3-członowa fraza.



Tak możnaby więc wyjaśnić wewnętrzny proces powstawania frazy trzytaktowej:



Podane trzy możliwości są prototypami 3-częściowej formy.

Przy takich przemianowaniach wielką rolę od-

46. Mozart Menuet z symfonii g-moll



(C. d. n.)

## ROZMAITOŚCI.

### Kaprysy kompozytorów.

Ogólnie znany jest fakt, że *Beethoven* posiadał własną oryginalną metodę pisania nut; częstokroć rzucał je na papier bez linii, tak, że kompozycje jego wyglądały (według zdania współczesnych) jak pieprz rozsypany na papierze. Rzeczą mniej znaną jest, że ten wielki kompozytor był ogromnie kapryśny i jednym z najbardziej ekscentrycznych ludzi swego czasu. A jednak tak się rzecz ma istotnie: *Beethoven* pisał swoje kompozycje (t.j. tematy do nich) przeważnie w notesach własnego wyrobu: luźne kartki, które zeszywał niemi lub drutem — lub na starych kopertach, które zwykł był nosić przy sobie w dużych ilościach, by mieć papier do pisania pod ręką, gdy zgłosi się natchnienie. We Wiedniu można było często zauważyć, jak *Beethoven* w największym ścisłości, nie dbając o szturchanie spacerowiczów, którym stał w drodze, notował gorączkowo pomysły na starej kopercie lub na świstku papieru. Najchętniej spacerował podczas silnej ulewy, gdyż wówczas miewał (jak to raz później wspomniał) najlepsze pomysły. Nie przeszkadzało mu zupełnie, iż przemakał do skóry, jakoteż że jego oryginalne kompozycje stawały się nieczytelne, o ile to było jeszcze możliwe, gdyż już sam sposób pisania nut na zwykłym papierze czynił jego kompozycje nieczytelnymi. Znaną rzeczą jest, iż sam *Beethoven* często nie umiał grać swoich kompozycji, ponieważ odcyfrowanie ich było niemożliwym. To, że *Beethoven* z zamiłowaniem lubiał wieczorem grywać na szpinecie (później na fortepianie) i to trzy, cztery godziny bez przerwy ku wielkiej złości swych gospodarzy i sąsiadów — było jeszcze jednym wśród licznych kaprysów mistrza. Znowu inny kaprys to ochładzanie gorących rąk przez oblewanie zimną wodą; przyczem zdarzało się często, że wylewał całą zawartość dzbanka na ręce, chodząc po pokoju i nie zważając na dywan, co było częstym powodem natychmiastowego wypowiedzania mu mieszkania. Jako lokator był *Beethoven* niezwykle kapryśny; potrafił z blażej przyczyny opuścić mieszkanie, by nie mieszkać dłużej niż pół doby w nowym mieszkaniu. Ponieważ za mieszkanie płacił zgóry, musiał niekiedy w jednym miesiącu płacić za trzy, cztery, a nawet i więcej mieszkań, co mu jednak nie przeszkadzało przenieść się na drugi dzień z przed chwilą wynajętego mieszkania, jeśli miał sprzeczkę z gospodynią — ponieważ według jego zdania niepotrzebnie posprzątała pokój!

Prawie tak samo ekscentrycznym jak *Beethoven* był *Haydn* — jakkolwiek w przeciwieństwie do *Beethovena* był niejako uosobieniem porządku. Po uporządkowaniu pokoju, co *Haydn* skrupulatnie sam robił (wstawał bardzo wcześnie), ubierał się odświętnie, nie zapominał o szpadzie i peruce, gdyż jak mawiał tylko w tym kostiumie mógł komponować pod warunkiem, że miał na małym palcu swój „pierścień nutowy” — bez którego nie napisał ani jednej nuty.

W pewnym okresie swego życia *Gluck* znajdował inspirację natchnienie tylko w samotności na łące; kazał więc sobie tam przynosić swój fortepian i — butelkę szampana.

Do kaprysów *Wagnera* należało kopanie własnego grobu i pokazywanie go przyjaciółom i znajomym wtedy, kiedy właśnie miał ten dziwny pomysł. Zdarzało się często, że podczas ożywionej rozmowy przy stole, zapraszał nagle swoich gości, by poszli za nim do miejsca, gdzie spoczywać będzie kiedyś „wielki Ryszard Wagner, kiedy śmierć doń przyjdzie, jak do wszystkich innych ludzi”.

Znaną rzeczą jest, że *Meyerbeer* pisał swoje najlepsze kompozycje podczas grzmotów i błyskawic albo — podobnie jak *Beethoven* — w czasie silnej ulewy. By móc lepiej wykorzystać źródła natchnienia, wybudował na dachu swego domu werandę w rodzaju pracowni malarskiej lub fotograficznej, by stamtąd lepiej obserwować i studjować wściekłość elementów. Razu pewnego w czasie obiadu zerwał się nagle z krzesła, pobiegł do swego „szklanego pokoju” i komponował tam godzinami, podczas gdy zaproszeni na obiad goście czekali na powrót gospodarza.

grywa harmonja. Pojawienie się *S* w takcie 8-mym czyni go 6-tym ( $8=6$ ), zaś z taktu 4-ego czyni 2-gi ( $4=2$ ); W obydwóch wypadkach koniecznem się staje dodanie dalszych dwóch taktów. Kadencja zwodnicza zmienia takt 8-my na 4-ty ( $8=4$ ); musza więc nastąpić jeszcze cztery takty.

Przemianowania wskazujące naprzód ( $4=5$ ,  $4=6$ ) należą w układzie homofonicznym do rzadkości

Kiedy Włoch *Donizetti* chciał komponować, zamykał się w swoim pokoju, zabierając ze sobą cztery dzbanki czarnej kawy; z pokoju nie wychodził aż do ukończenia rozpoczętego dzieła i wypicia owych dzbanków czarnej kawy. Zdarzało się czasem, że wychodził z pokoju na kilka chwil — gdy był w niezwykle dobrym humorze, aby — zaopatrzyć się w nową kawę.

Lenistwo *Rossini*'ego było wprost przysłowiowe u współczesnych; nazywali go oni bez ogródek największym leniuchem pod słońcem. Rzadko wstawał przed dwunastą godziną w południe; ba, gdy mu pogoda nie odpowiadała, spędzał cały dzień w łóżku. Raz podobno (tak opowiadają) zawieruszył mu się przed chwilą napisany duet. Za leniwy, by wstać z łóżka i zebrać luźne kartki nutowe porozrzucone pod łóżkiem, napisał więc poprostu nowy duet; zatem opera „*Il Turco in Italia*” otrzymała dwa duety w jednej i tej samej scenie.

Wiadomo również, że i *Franciszek Liszt* był niezmiernie kapryśny. Opowiadają ciekawy fakt, jak to raz w Rzymie *Liszt* był proszony na obiad do ogromnie bogatej amerykańki, która go zameściła, by zagrał jedną ze swych kompozycji; nadąsany usiadł do fortepianu i wściekły zagrał jedną ze swych węgierskich rapsodji, poczem wyleciał z pokoju krzyknąwszy do amerykańki: „Tak, moja pani, za obiad zapłaciłem”. Mniej znanem jest, że kiedy go w innym towarzystwie zbyt natęczywie proszono, by coś zagrał, stanął tyłem do instrumentu i w tej pozycji odegrał jakąś piosenkę uliczną.

Ekscentryczne usposobienie *Roberta Schumanna* wyrażało się przedewszystkiem w różnych ciekawych pomysłach, które miały swe źródło w chorobliwej fantazji. Nie chciał naprzykład używać niektórych nut w swoich kompozycjach, ponieważ tkwił w nich — według jego zdania — zarodek nieszczęścia. Nic nie mogło go skłonić do użycia  $e^3$  ponieważ — jak sam się wyrażał — musiał przy tem myśleć o śmierci lub sądzić ostatecznym, a nadto widział okiem ducha „białego rumaka, skaczącego w przepaść”. Pod koniec swego życia mawiał często, że „nuty okrażają go jak duchy, tańczą wokół niego i nie dają mu nigdy spokoju”. Kilkakrotnie próbował *Schumann* uwolnić się od dręczących go nut i w swej rozpacz szukał zbawienia w nurtach Renu.

I wielu innych znanych kompozytorów miało swoje właściwości, kaprysy i grymasy, które w pierwszym rzędzie możnaby wytłumaczyć jednostronnem zajmowaniem się tonami i nutami. Każda jednostronność prowadzi wcześniej lub później, jak to powiedział jeden z największych wśród wielkich — zapewne z własnego doświadczenia — do tego, że stajemy się głupimi i to każdy na swój sposób — i każdy ma swego „fioła”.

## UŚMIECH „ORKIESTRY”.

### Debjut.

Wiele lat upłynęło od czasu, gdy zdrojowisko P. otrzymało nową orkiestrę, której zestawienie poruczone zawodowemu związkowi muzyków.

W stolicy cieszone się, że pokażna liczba muzyków będzie zarabiała na kawałek chleba od 1. maja do września i wysłano do P. wybitne siły z wszystkich części państwa. Już na trzy dni wcześniej musieliśmy się stawić w P. do obowiązkowych prób, które odbywały się w małym pawilonie parku zdrojowiskowego. Punktualnie przybyli wszyscy muzycy i czekali na „nowego kapelmistrza”, medytując jakim się też on okaże jako człowiek i dyrygent. Koledzy z stolicy milczeli, jakkolwiek wiedzieli napewno najwięcej, my zaś prowincja błędziliśmy poomacku. Wkońcu zjawił się drugiego dnia wyczekiwany,

wszechpotężny; kroczył poważnie i wyniosłe, pozornie nieprzystępny; wzajemne przedstawienie nie miało miejsca i próba rozpoczęła się. Na wyćwiczanie marsza poszła pierwsza próba. Następnego dnia powtórzenie, a kiedy marsz już siedział, przyszły inne utwory, które jako tako wypukano. My muzycy posiadający w takich wypadkach niebezpiecznie dobry węch, urobiliśmy sobie już sąd i orjentowaliśmy się doskonale w sytuacji. Nie było mowy o wielkich wyczynach muzycznych mimo naszej doskonałej wprawy, gdyż „głowa” nie stała na wysokości zadania. Nie dbaliśmy o to wcale. Byliśmy tu; miejscowość była cudowna, gaża okazała i coś się nam stać mogło; odpowiedzialność za stronę muzyczną ponosi przecież zawsze „głowa”.

Nadszedł dzień debiutu nowej orkiestry pod nowym dyrygentem. Dla P., gdzie do tego czasu muzykowało jedynie kilku dzikusów i garstka cyganów, byliśmy czymś w rodzaju niezapisanej karty, a zadaniem naszym było popisać się przed komisją zdrojowiskową i przed innymi grubemi rybami. Ta t. zw. „próbna gra” odbyła się w domu zdrojowym, a zatem w zamkniętej sali.

„Rozdaj Straussa *Walca wiosennego*” powiedział nasz władca, majestatycznie wstępując na podium, żywo oklaskiwany przez dobrane audytorium. Kiedy był w dobrym humorze, tykał przyjaźnie każdego. Przyniesiono „*Walca wiosennego*”; mnie od razu wydawało się komicznym to, że wydanie było takie ogromne, gdyż zazwyczaj grało się z wydania Odeon; co gorsze jednak wogóle nie próbowaliśmy tego walca. „Władca” zastukał energicznie batutą — w czym już się objawiła moc — my zaś zaczęliśmy z ogniem. Tu jednak stało się coś niesłychanego. Brzmiały ciągle tylko cztery takty melodii, a potem tylko przez cały walc: *hm-ta-ta, hm-ta-ta*. Musieliśmy zagryźć wargi, by nie wybuchnąć śmiechem; „władca” nawet nie drgnął, zaś twarze słuchaczy wydłużały się coraz bardziej. Dano nam bowiem wydanie wokalne, my zaś rznęliśmy je bez wahania do samego końca.

Taki był debiut nowej orkiestry i nowego dyrygenta w P. Sezon skończył się wreszcie wśród ciągłych sprzeczek między nami a „nim” i ustawicznych „wywrotów”; zdarzało się nawet, że wobec publiczności musiał odpukać i zacząć od początku. Czas jednak upłynął szczęśliwie. Człowiek potrafi się przyzwyczaić do wszystkiego. Koledzy, którzy wtenczas byli w P. wspominają te czasy z uśmiechem.

## Ruch muzyczny w kraju.

### Grudziądz.

W dniu 29 czerwca odbył się w Grudziądzu ogólnopomorski zjazd Związków Kół śpiewaczych, połączony z odsłonięciem pomnika Stanisława Moniuszki. Dla śpiewaków pomorskich dzień ten był wielkim świętem tembardziej uroczystym, że dzięki zbiorowej ofercie wszystkich śpiewaków pomorskich ufundowano pomnik jednemu z największych polskich mistrzów tonów tak ukochanemu przez Pomorze, Stanisławowi Moniuszce. Na zjazd przybyły do Grudziądza delegacje około 30 Kół śpiewaczych z całego Pomorza w liczbie ponad tysiąc osób. Prawie wszystkie delegacje przybyły ze sztandarami. Na zjeździe stawił się protektor chorów śpiewaczych na Pomorzu wojewoda Kirtiklis, ponadto przybył patron Związku Kół kanonik Lewandowski z Pelplina, prezes Związku p. Ratajski, prezydent miasta Grudziądza p. Włodek, dowódca garnizonu gen. Sawicki, prezes II Okręgu Kół śpiewaczych dyr. Siemiątkowski i liczni przedstawiciele organizacji społecznych, prasy itp.

O godz. 10.15 odbyło się uroczyste nabożeństwo w kościele pojezuickim, celebrowane przez ks. Szczurkowskiego. W czasie nabożeństwa chór grudziądzki „Lutnia” wykonał pieśni kościelne pod batutą p. Malinowskiego. Przy organach zasiadł znany działacz na terenie Kół śpiewaczych ks. prof. Dreszler, proboszcz z Linowa.

O godz. 11.15 olbrzymi ogród przed teatrem miejskim oraz przyległe ulice zapełniły się tysiącami rzeszami obywatelstwa.

W ogrodzie przed Teatrem Miejskim odbyła się uroczystość odsłonięcia pomnika Moniuszki. Na specjalnie ustawioną trybunę wszedł dyr. Siemiątkowski, który wygłosił podniosłe przemówienie, zakończone okrzykiem na cześć Rzeczypospolitej Polskiej i Jej Prezydenta prof. Ignacego Mościckiego. Orkiestra 64 p. p. odegrała hymn narodowy. Następnie dyr. Siemiątkowski, oddając ufundowany przez śpiewaków pomnik Moniuszki miastu, reprezentowanemu w osobie prezydenta Włodka — prosi p. wojewodę o odsłonięcie pomnika. Przy dźwiękach orkiestry p. wojewoda Kirtiklis dokonuje odsłonięcia pomnika, poczem delegacje Kół śpiewaczych składają u stóp pomnika wieńce z żywego kwiecia. Zjednoczone chóry pomorskie wykonały następnie „Gaude Mater Polonia” oraz poloneza Moniuszki pod batutą dyr. Osińskiego i Malinowskiego. Z kolei wygłosił przemówienie prezydent miasta p. Włodek, witając Zjazd śpiewaczy w Grudziądzu, podkreślając znaczenie pieśni rodzimej oraz działalność Kół śpiewaczych jeszcze w czasach zaborczych, dziękując za wspaniały dar, jakim jest pomnik Moniuszki i wznosi okrzyk „Cześć pieśni”.

Zjednoczone chóry śpiewacze wykonały jeszcze dwie pieśni, a mianowicie „Chór niedzielny” z op. „Halka”, w której arję solową tenora wykonał jeden z członków chóru Moniuszko w Grudziądzu p. Mędzicki, oraz „Hymn Pomorza” pod batutą kompozytora prof. Moczyńskiego z Torunia.

### Jaworzno.

Tutejsza orkiestra dęta „Hejnał” pod dyrekcją Romana Czaputy wykonała w dniu 7/VII. 1935 w Radio Katowickim blisko godzinny program koncertowy. Produkcja stała na odpowiednim poziomie głównie dzięki ładnemu zespoleniu barw dźwiękowych oraz rytmicznemu i pełnemu zrozumieniu wykonaniu. Pewne niedociągnięcia stroju należy położyć wyłącznie na karb instrumentów drewnianych, które należałoby czempredziej wymienić na odpowiedniejsze.

(x)

## ≡|| KRONIKA. ||≡

„Komitet Dni Chopinowskich” od chwili swego powstania nie ustaje w pracy nad realizacją celów, zawartych w programie działania komitetu. Naczelnym zadaniem komitetu na czas najbliższy jest doprowadzenie Żelazowej Woli do takiego stanu, który nadałby miejscu urodzenia Fryderyka Chopina szatę odświętną, który odpowiadałby godnie wielkiemu wydarzeniu w dziejach Polski i całego świata. „Komitet Dni Chopinowskich” dąży do tego, aby Żelazowa Wola stała się nie tylko miejscem pielgrzymki dla wszystkich wielbicieli geniuszu Chopina, ale i punktem zbornym dla oddawania hołdu naszemu twórcy. W tym celu powstaje w miejscu urodzenia Fryderyka Chopina obszerny park, planowane są tereny dla wielkich zespołów śpiewaczych, specjalne pomieszczenie dla setek słuchaczy. Centralnym punktem Żelazowej Woli jest dom, w którym Chopin przyszedł na świat. Droga ta wszystkim pamiątką historyczna została już doprowadzona do należytego wyglądu zewnętrznego, ale wewnątrz domu Chopina stoi dotychczas puste. Brak w nim sprzętu meblowego, brak w nim przyozdobienia pod postacią obiektów, dotyczących okresu urodzenia Chopina, jego życia i sztuki. „Komitet Dni Chopinowskich” pragnąc pięknie przystroić pokój domku w Żelazowej Woli, zwraca się na tej drodze do posiadaczy mebli z końca w. XVIII i początku w. XIX, oraz przedmiotów, związanych z postacią Chopina, w szczególności z okresem jego dzieciństwa, z rodziną Chopinów, z rodziną hr. Skarbów (właścicieli Żelazowej Woli w tym czasie, gdy zamieszkiwali tam Mikołaj i Justyna, rodzice Fryderyka), o łaskawe składanie tych przedmiotów, jako ofiary na ołtarz sprawy chopinowskiej. — Zgłoszenia uprasza się kierować na ręce prezesa komitetu gen. Kazimierza Sosnkowskiego (Al. Ujazdowskie 3), a łaskawie zaofiarowane przedmioty pod adresem sekretarza gen. komitetu p. T. Bilińskiego, Flory 3 w Warszawie.

W Bytomiu odbył się jubileuszowy zjazd polskich kół śpiewaczych ze Śląska Opolskiego. Po nabożeństwie, ulicami miasta przeszedł pochód uczestników zjazdu ze sztandarami i orkiestrami. Pochód ten pierwszy od wielu lat, był wspaniałą manifestacją zorganizowaną w związku śpiewacze żywotnej masy polskiej na Śląsku Opolskim. Popołudniu uczestnicy zjazdu zebraли się na akademii w strzelnicy, gdzie przemawiali kierownicy organizacji polskich. Wśród obecnych był konsul generalny R. P. w Opolu p. Samborski z żoną. M. in. przybył na zjazd delegat Zw. Polaków z Czechosłowacji p. Dziadura i prezydent m. Katowic dr. Kocur. Po akademii odbył się popis kilkudziesięciu zespołów śpiewaczych przy udziale chórów ze Śląska polskiego.

### NASI ZAGRANICĄ.

W Nowym Jorku powstało towarzystwo ku czci Wieniawskiego (Wieniawski Association), w którego skład weszli tamtejsi skrzypkowie oraz miłośnicy gry na skrzypcach. Prezesem tego Towarzystwa jest znany polski skrzypek p. Adam Kuryllo, przebywający w Nowym Jorku, wiceprezesami dr. John Allen i Carl Winter, sekretarzem p. Henryka Garter, skarbnikiem William Gould. Adres Towarzystwa jest: 1425 Broadway, New York City.



**JUBILEUSZE I ROCZNICE.**

Dla uczczenia setnej rocznicy śmierci sławnego kompozytora włoskiego Vincenzo Bellini, rząd włoski za pośrednictwem ministerstwa oświaty i podsekretarjatu stanu dla propagandy przygotował szereg uroczystości na wielkich operowych scenach włoskich. Po sławnym teatrze „La Scala” w Mediolanie i Królewskiej Operze w Rzymie wybrano obecnie sławną arenę w Weronie na miejsce, w którym odbyć się ma na wolnym powietrzu przedstawienie arcydzieła Belliniego, opery „Norma”. Scena areny w Weronie ma 10.000 m. kw. powierzchni, cały zaś amfiteatr może pomieścić zupełnie wygodnie ponad 20.000 widzów. Uroczystości jubileuszowe ku czci Belliniego odbędą się w Weronie w imponujących ramach. Wezmą w nich udział najwybitniejsi artyści, najbardziej znani dyrygenci włoskich scen operowych. Czas trwania tych uroczystych przedstawień w amfiteatrze w Weronie przewidziany jest na okres od 25. lipca do 18. sierpnia b. r.

**100 lat tuby basowej.**

Mija sto lat od decydującej reformy w niemieckiej orkiestrze wojskowej. Przeprowadził ją Wilhelm Wieprecht, dziwnym sposobem wcale nie wojskowy. Był on nadwornym kameralnym muzykiem w Berlinie; w chwilach odpoczynkowych, dla zabawy komponował marsze na trąbę. Przy tej pracy reformuje skład trąb, by umożliwić sobie najrozmaitsze modulacje. To mu się udało, król dowiaduje się o tem i poleca mu zreorganizowanie orkiestry gwardji narodowej. I od tej chwili sukcesywnie reorganizuje wszystkie orkiestry wojskowe. Zajmując się orkiestrami konnicy nasuwa mu się problem zastąpienia ciągowych puzonów instrumentami łatwiejszemi do grania z konia. Wspólnie z L. G. Moritzem wynajduje tubę basową (Patent z 1835 r.). Piętnaście lat później tuba dostaje się również do orkiestry symfonicznej.

**KONKURSY.**

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie pragnąc zapelnąć luki polskiej literatury muzycznej i przyczynić się do powstania wartosciowych kompozycji, dostępnych dla szerokich kół wykonawców i słuchaczy ogłasza trzy konkursy kompozytorskie:

Konkurs I na utwór orkiestrowy odpowiadający następującym warunkom: 1. utwór jedno lub kilkuczęściowy w formie: symfonii, suity, serenady, uwertury, warjacji i t. p.; 2. skład instrumentów: orkiestra smyczkowa ewent. z dodaniem instrumentów dętych lub fortepianu, z tem jednakże, iż ilość instrumentów dodatkowych nie może przekraczać sześciu; 3. czas trwania od 10 do 15 minut; 4. utwor o fakturze nieskomplikowanej i technicznie nietrudny do wykonania.

Nagrody: I. zł. 600. II. Polskiego Radja zł. 500. III. zł. 400.

Ostateczny termin składania utworów: 1 stycznia 1936 r.

Konkurs II na utwór kameralny odpowiadający następującym warunkom: 1. trio instrumentalne, dowolne pod względem formy; 2. skład instrumentów: trzy instrumenty z posród następujących: skrzypce, altówka, wiolonczela, flet, obój (wzgl. rożek angielski), klarnet, fagot, harfa; 3. czas trwania od 7 do 10 minut.

Nagrody: I. zł. 400. II. Polskiego Radja zł. 300. III. zł. 200.

Ostateczny termin składania utworów: 1 grudnia 1935 r.

Konkurs III na utwory organowe odpowiadające następującym warunkom: 1. utwory na organy z pedalem lecz nietrudne; 2. pod względem formy: preludja, fugi, warjacje, chorały figurowane, wersety, parafrazy, fantazje, tria i t. p.; 3. utwory łatwe i dostosowane do potrzeb muzyki kościelnej.

Nagrody: 6 nagród po 75 zł., przyczem jeden kompozytor może otrzymać kilka nagród za kilka nadesłanych utworów.

Ostateczny termin nadsyłania utworów: 1 listopada 1935 r.

Warunki ogólne dla wszystkich trzech konkursów: 1. Zgłaszać na konkursy można tylko utwory oryginalne, nigdzie drukiem nie ogłoszone. 2. Wszystkie utwory muszą posiadać fakturę nieskomplikowaną i być technicznie nietrudne do wykonania. 3. Jeżeli utwory wyróżnione na konkursach I. i II. będą stały na jednakowym poziomie, sąd konkursowy może przyznać po 3 nagrody równej wysokości. 4. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zastrzega sobie prawo pierwszeństwa wydania utworów, nagrodzonych na konkursach I i II, na warunkach ogólnie stosowanych przez Towarzystwo. To prawo pierwszeństwa wygasa, jeżeli druk utworów nie będzie rozpoczęty przed upływem 3 lat od dnia wypłacenia nagrody. 5. Polskie Radio zastrzega sobie prawo pierwszego wykonania utworów odznaczonych jego nagrodami. 6. Utwory nagrodzone na konkursie III. stają się własnością Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej. 7. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zastrzega sobie prawo nabycia utworów nienagrodzonych. 8. Utwory zaopatrzone w godła należy nadsyłać w podanych terminach do Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (Warszawa, Śto- Krzyska 10) z dołączeniem zamkniętej koperty z imieniem, nazwiskiem i adresem kompozytora. Skład Sądu konkursowego będzie ogłoszony później.

Rozstrzygnięcie konkursu kompozytorskiego na utwór chóralny a cappella, rozpisano przez Oddział Przystosowania Wojskowego Wilno, nastąpiło w dniu 31. maja b. r. Nagrody i odznaczenia otrzymały następujące utwory: II-gą nagrodę zł. 150 — „Szturm do okopu” prof. Z. Moszyńskiego, III-cią nagrodę 100 zł. — „Pieśń tułacza” K. Jurdzińskiego. Pierwsze odznaczenie „Czuwaj Polsko” St. Lipskiego. Drugie odznaczenie „Ażebyś ty

jasne słonko” prof. St. Popiela. Ze względu na małą ilość utworów nadesłanych na konkurs, komisja uznała za stosowne I-szej nagrody nie udzielać, wyróżniła natomiast utwór Czesława Żelichowskiego p. t. „Dwie basette”. Prace nienagrodzone i nieodznaczone można odebrać do dnia 1. sierpnia b. r.

**NEKROLOGI.**

Ś.p. Por-kplm. Józef Ciapski zmarł po długiej i b. ciężkiej chorobie w wieku 42 lat. Przedwczesny skon por. Ciapskiego, który do chwili przejścia w stan spoczynku z powodu złego stanu zdrowia był kapelmistrzem 16 p.p. w Tarnowie — wywołał głęboki żal w kołach licznych przyjaciół i znajomych śp. Zmarłego. Śmierć ś.p. Ciapskiego okryła też żalobą sfery muzyczne Krakowa, w których był znany jako wybitnie utalentowany muzyk i kompozytor licznych utworów, marszów wojsk. i pieśni ludowych, zwłaszcza góralskich. W pogrzebie ś.p. Zmarłego na cmentarz wojskowy wzięła udział delegacja Korpusu oficerskiego i podoficerskiego 16 pp., orkiestra 20 pp., oraz grono przyjaciół i znajomych.

Cześć Jego pamięci!

**Ś. p. Władysław Baczyński**

jeden z czołowych polskich lutników, zmarł we Lwowie. Był urzędnikiem kolejowym, lecz młodo już interesował się muzyką, a zwłaszcza budową skrzypiec. Śp. Władysław Baczyński był uczniem Häuslera w Krakowie, poczem pracował w Nowym Jorku, działając jako rzeczoznawca w Londynie, Paryżu, Berlinie i Trzeście, uchodząc za wybitnego znawcę starych instrumentów. Od roku 1906 pracuje w kraju, wypuszczając 283 instrumentów z swojej pracowni. Podejście jego do tego ciężkiego problemu było nader poważne, opierało się na wieloletnim doświadczeniu i głębokiej wiedzy naukowej. W r. 1912 zdobył w Budapeszcie nagrodę i złoty medal. Również jako człowiek wykazywał wysoce wartościowe cechy szlachetnej indywidualności. Cześć Jego pamięci!

**WOLNE POSADY.**

Ministerstwo Spraw Wojskowych, Departament Piechoty — Referat Muzyczny Nr. spr. 2950/Muz. z dnia 26.VI. 1935 komunikuje, iż są wolne etaty podoficerów zawodowych w niżej wymienionych formacjach:

18 p. p. skrzypek-solista — instrument poboczny: kornet B  
25 p. p. skrzypek-solista — instrument poboczny: dęty  
25 p. p. klarnecista-solista — instrument poboczny smyczkowy lub saksofon

28 p. p. flecista-solista — instrument poboczny: skrzypce lub fortepian

28 p. p. klarnecista-solista — instrument poboczny skrzypce lub fortepian

74 p. p. kornecista-solista

75 p. p. skrzypek-solista — instrument poboczny: kornet lub tenor

4 p. s. p. kornecista-solista — instrument poboczny: I-sze skrzypce lub fortepian.

Kandydaci powinni wnosić podania wraz z dokumentami wprost do dowódców pułków. (L. dz. 831).

Orkiestra Baonu K. O. P. „Kopyczyńce” przyjmie na etat podoficerów zawodowych lub nadterminowych:

1 kornecistę B — instrument poboczny skrzypce,

1 pianistę — harmonia.

Reflektuje się na siły pierwszorzędne i podoficerów służby czynnej z pułków piechoty, którzyby chcieli się przenieść do K. O. P. Zgłoszenia kierować do Dowódcy Baonu K. O. P. „Kopyczyńce” w Kopyczyńcach. (L. dz. 888)

**POSAD POSZUKUJĄ.**

Ministerstwo Spraw Wojskowych, Departament Piechoty — Referat Muzyczny Nr. spr. 2950/Muz. z dnia 26.VI. 1935 komunikuje, iż znajdują się w orkiestrze 69 p.p. kaprale orkiestranci (byli elewi) rocznika 1912, którzy z powodu braku etatu w orkiestrze musieliby być zwolnieni z wojska po odbyciu służby poborowej, a nadają się do służby w orkiestrze jako dobrzy orkiestranci:

1) kapral Gruchociak Damjan — flet I system Böhma, saksofon

[i akordeon (własny).

2) kapral Thomalla Antoni — klarnet I B. i saksofon (własny).

3) kapral Kruczkowski Teofil — puzon cugowy.

4) kapral Wasilewski Józef — tenor I i skrzypce (instr. własne).

Wszyscy posiadają wykształcenie ogólne w zakresie 7 klas szkoły powszechnej, zdali egzamin kwalifikujący na podoficerów orkiestrantów i mają opinie bardzo dobre. (L. dz. 831).

Niżej wymienieni instrumentalisci wojskowi poszukują posad:

Kornecista (poboczny instr. jazz, ksylofon),

Waltornista ( „ „ skrzypce),

Tubista i barytonista (kontrabas własny).

Blizszych informacji udziela orkiestra 68 p. p. Września. (L. dz. 809)

## CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XLIII.

Rytmiczne znaki stały się konieczne, gdy zaczęto śpiewać wielogłosowo rozmaite teksty lub z takim samym tekstem, lecz przesuniętym. XII wiek wprowadza notację *menzuralną* z rozmaitemi wartościami. Dzisiejsza pisownia ma znaki rytmiczne wywodzące się z tej menzuralnej notacji, a więc

□ lub □ nuta podwójna cała (brevis)

o cała nuta

o pół nuta

o ćwierć

o ósemka

o szesnastka

o trzydziestodwójka i t. d.

Również punkt obok nuty przedłużający jej wartość jest znakiem rytmicznym, podobnie jak i pauzy.

Rzymska szkoła to łańcuch nauczycieli i uczniów rozpoczynający się w połowie 16 wieku (*Nanini*), a trwający do 19 wieku; główną jego cechą to ścisłe wykształcenie wokalnego stylu kościelnego.

S — skrót dla słowa *segno* (znak); *dal S.* = począwszy

od znaku; *al S.* aż do znaku



W funkcyjno - harmo-

nicznym znaczeniu S jest skrótem dla *subdominany*.

**Sachs** Curt (\* 1881) profesor muzykologii w Berlinie, jeden z największych znawców historii instrumentów.

**Sackbut** (sekbet) stara nazwa dla puzonu.

**Sacrat** Francesco Paolo jeden z pierwszych twórców weneckiej opery (+ 1650). Jego opera *La finta pazza* wykonana 1645 w Paryżu stała się bodźcem do powstania francuskiej opery komicznej.

**Safonow** Wassili (1852—1918) wybitny dyrygent rosyjski.

**Saint-Saëns** (se—saens) Karol Kamil (1835—1921) francuski kompozytor, uprawia ze smakiem klasyczne formy, ale nie pogardza środkami modernistycznymi. Napisał: 3 symfonie, 2 swity, 5 koncertów fortepianowych, 3 skrzypcowe, 2 wiolonczelowe, liczne utwory fortepianowe, skrzypcowe i kameralne; mszę, requiem, oratorium na Boże Narodzenie, oratorium *Potop*, operę: *Samson i Dalila*.

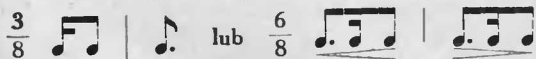
**Salieri** Antoni (1750—1825) włoski kompozytor operowy, żył we Wiedniu, podejrzany jest o otrucie Mozarta.

**Salonowa muzyka** — obliczona tylko na rozrywkę; zamiast muzyki domowej, zwykle bezwartościowa.

**Salonowa orkiestra** — zespół dla muzyki rozrywkowej w zasadniczym składzie: fortepian i skrzypce, ew. trio lub kwartet fortepianowy. Zasadniczo rozróżniamy trzy obsady: 1) wiedeńska (forteapian, harmonjum, I skrzypce, skrzypce-obligat, wiolonczela ad lib., perkusja); 2) berlińska (forteapian, harmonjum, skrzypce I, (II), altówka, wiolonczela, bas, flet, klarnet, kornet, puzon i perkusja); 3) paryska (forteapian bez harmonjum, skrzypce, wiolonczela, bas, flet, kornet, perkusja).

**Salpinx** — trąba u Greków.

**Saltarello** — włoski i hiszpański taniec w szybkim i skocz-  
nym ruchu w takcie  $\frac{3}{8}$  lub  $\frac{6}{8}$  o motywach



Nazwa jest stara i oznacza w 16 wieku taniec regularnie następujący po pawanie.

**Saltato** — skacząc, u instrumentów smyczkowych szczególnie odmiana staccato z skaczącym (rzucanym) smykiem.

**Sambuca** — u Greków rodzaj dud.

**Samartini** Giovanni Battista (1701—1775) nauczyciel Glucka, jeden z pierwszych wykształcający nowy styl instrumentalny i rozwija formę sonatową.

**Sanctus** — p. msza.

**Sarabanda** — pierwotnie taniec hiszpański (przed 1600 wspomina go Cervantes, 1599 Szekspir) w takcie trójdzielnym, bardzo powolny, poważny, o długich nutach ozdobionych. Rozpoczyna pełnym taktem i przedłuża drugą część taktu przy pomocy punktu lub złączenia z 3-cią ćwiercią:  $\frac{3}{4}$  W sonacie kameralnej zajmuje od połowy 17 wieku regularne miejsce między *courante* a *gigue*; najczęściej ma formę trójdzielną *da capo*.

**Sarasate** Pablo (1844—1908) wybitny wirtuoz-skrzypek, koncertował z niesłychanym powodzeniem od dziesiątego roku życia. Posiadał precyzyjną intonację, bajeczną technikę i czarująco piękny ton. Komponował również utwory na skrzypce (znane liczne tańce hiszpańskie i melodie cygańskie: *Zigeunerweisen*).

**Sardana** — hiszpański taniec.

**Sarrusofon** (sarisofon) od *Sarrus*, kapelmistrza 32-ego francuskiego pułku linowego, który wynalazł ten instrument dęty z blachy miedzianej z dwulistkowym (obojowym) stroikiem. Buduje go firma Gautrot we wszystkich wielkościach od pikuliny do kontrabas.

**Satie** Eryk (1866—1925) francuski kompozytor, oryginalny przedstawiciel wczesnego ekspresjonizmu. Pisał wiele utworów fortepianowych, przeważnie o tytułach groteskowo ironicznych; dramat symfoniczny *Sokrates* i operę komiczną *Paweł i Wirginia*.

**Sax** Adolf (1814—1894) grał na flecie i klarnecie, który to instrument udoskonał, w końcu po wielu próbach stworzył saksofon. Następnie przebudował całą grupę instrumentów dętych metalowych t. zw. rogi Saxa.

**Saxa** rogi jest to rodzina instrumentów dętych, skonstruowana przez Adolfa Saxa przez wprowadzenie mechanizmu wentylowego do ofikleidy. Buduje się je w siedmiu odmianach: sopranino, sopran, alt, tenor, bas, niski bas i kontrabas.

**Saxofon** (saksofon) — 1846 konstrukcja Adolfa Saxa; instrument dęty z metalu o stroiku klarnetowym z aplikaturą obojową. Budowany w sześciu wielkościach jako pikulina (*saxophone aigu in es*), sopran w B, alt w F lub Es, tenor w B, baryton w F lub Es, bas w B. Od czasu rozpowszechnienia muzyki jazzowej zaczyna się rozkwit tego instrumentu, który również ma zastosowanie w muzyce orkiestralnej i kameralnej.

**Saxotrąba** — stworzona przez Adolfa Saxa rodzina instrumentów zbliżona do rogów co do menzury; ton jest nie taki miękki jak u rogu, ale nie taki szorstki jak u „bugle” instrumentów; zbliżony do tuby wagnerowskiej. Rozbudowana rodzina do siedmiu odmian, jednak nie uzyskała jeszcze miejsca w orkiestrze.

**Scala** 1) p. skala; 2) skrót dla *Teatro alla Scala* w Mediolanie.

**Scarlatti** Alessandro (1659—1725) najsłynniejszy przedstawiciel neapolitańskiej szkoły operowej. Napisał wielką ilość oper (115), mszy, kantat (600), oratoriów i pasji. Stoi on na przełomie t. zw. opery rzymskiej; udoskonał styl monumentalny arji, instrumentując ją równocześnie bogato.

**Scarlatti** Domenico (1685—1757) syn Aleksandra, wirtuoz i kompozytor fortepianowy. Wydał wielką ilość kompozycji na fortepian i na organy, które wykazują wielkie wartości przez wprowadzenie nowych elementów wyrazu. Jest on założycielem nowego, swobodnego stylu fortepianowego, który można w perspektywie historycznej co do znaczenia i oryginalności porównać z Chopinem.

**Scemando** (sze) — znikając.

**Scenarjusz** opery — spis scen z podaniem dialogów i przepisów inscenizacyjnych.

**Scharwenka** (Szar —) Ludwik Filip (1847—1917) polskiego pochodzenia, czynny jako pedagog i kompozytor.

**Scharwenka** (Szar —) Ksawery, (1850—1924) brat, słynny pianista i pedagog, komponował wiele utworów fortepianowych, założył w Berlinie własne Konserwatorium.

**Scheidt** Samuel (1587—1654) jeden z pierwszych kompozytorów, którzy zainicjowali kunsztowne opracowanie chóralu protestanckiego na organy.

**Schein** Johann Hermann (1586—1630) największy poprzednik Bacha w Kantoracie św. Tomasza w Lipsku. Pisał wielką ilość dzieł chóralnych świeckich i kościelnych w stylu szkoły weneckiej.

**Schenk** Jan (1754—1836) wiedeński kompozytor, twórca komedii muzycznej *Der Dorfbarbier*, nauczyciel Beethovena.

**Schenker** Henryk Dr. (1868—1935) pochodził z Małopolski wschodniej, wybitny teoretyk i pedagog.

**Scherzando**, **scherzoso** (skercan —) żartobliwie, ruchliwie.

**Scherzo** (skérco) oznaczenie utworu kapryśnego, zwykle szybkiego, z dowcipnym rytmem i harmonią, w formie częściej trzyczęściowej A B A, przyczem członów małych są silnie spokrewnione (stosunek przetworzeniowy). Jest częścią składową cyklu sonatowego (sonata, symfonia, kwartet i t. p.) zamiast starszego menueta. Nazwa jest jednak starsza, już w 16. wieku spotykamy ją zamiast *capriccio*. Mendelssohn usamodzielnia scherzo z więzów cyklicznych, Chopin pisze cztery samodzielne scherza.

**Schillings** Maksymilian (1868—1933) niemiecki kompozytor, głównie operowy: *Pfeifertag*, *Mona Lisa*. (C. d. n.)