

# 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 niezastrzeżonych nie zwraca się. ———— Przedruk lub tłumaczenie artykułów wzbronione.

## KURS DLA DYRYGENTÓW.

Urządzony w tym roku z inicjatywy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wakacyjny kurs dla dyrygentów orkiestr i chórów amatorskich w Krzemieńcu wypadł doskonale. Kurs został zorganizowany jako część składowa istniejących od szeregu lat kursów muzycznych dla nauczycieli przy Muzycznym Ognisku Wakacyjnym w Krzemieńcu. Jako wykładowcy pracowali na kursie przeważnie ci sami wybitni profesorowie, którzy od lat wykładają wiedzę muzyczną na kursach nauczycielskich. Organizacyjnie został kurs też podporządkowany dyrektorowi Ogniska p. Bronisławowi Rutkowskiemu, człowiekowi niezwykle pracowitemu i rozumnemu, obdarzonemu ogromną energią i talentem organizacyjnym.

Dzięki przyłączeniu kursu do Ogniska odnieśli słuchacze kursu dyrygentów szereg niezwykłych korzyści. Nietylko bowiem mieli możliwość słuchania wykładów zaiste doskonałych nauczycieli jak Kazimierz Sikorski, Władysław Raczkowski i inni, ale też mogli w całej pełni korzystać z praw, jakie posiadają wszyscy inni frekwentanci kursów. Przedewszystkiem za cenę śmiesznie niską otrzymywali wygodne pomieszczenie i doskonałe, obfite wyżywienie w świetnie zorganizowanym internacie Liceum Krzemienieckiego. Pozatem mieli możliwość przysłuchiwania się dwa razy w tygodniu świetnym audycjom muzycznym, urządzanym przez dyrekcję Ogniska. W bieżącym roku audycje te poświęcone były muzyce współczesnej, a o poziomie ich świadczą nazwiska takich wykonawców, jak Korwin-Szymanowska, Szlemińska, Umińska, Barcewiczówna, Ochlewski, Szaleski, Szpinalski, Raczkowski i inni młodszy, mniej znani, ale wybijający się artyści. W interpretacji takich mistrzów audycje te były prawdziwymi ucztami duchowymi, jakich nie powstydziliby się i stolica. Przed każdą audycją wygłaszał dyrektor Rutkowski zwięzłe omówienia wykonywanych utworów, dzięki czemu korzyść dla słuchaczy była tem większa.

Praca na kursie była w ten sposób zorganizowana, że popołudnia były przeważnie wolne tak, aby słuchacze mogli odbywać spacer i dalsze wycieczki w przepiękne, pełne wspomnień historycznych i kulturalnych okolice Krzemieńca. Lekcje odbywały się przedpołudniem. Obejmowały one dla naszych słuchaczy zasady muzyki, solfeż, harmonję, instrumentację, chór i naukę o Polsce współczesnej. Pozatem główny nacisk położono na naukę dyrygowania, która wypełniała codziennie dwie a dwa razy w tygodniu cztery godziny lekcyjne. Dla umożliwienia praktycznego ćwiczenia się w dyrygowaniu sprowadzono na cały czas trwania kursu bardzo dobrą orkiestrę wojskową z 45 p. strz. kres. z Równego. Ćwiczenia w dyrygowaniu prowadził młody, bardzo utalentowany kapelmistrz Polskiego Radja p. Olgierd Straszyński. Były to w całym tego słowa znaczeniu lekcje świetne. Każdy ze słuchaczy miał możliwość według ustalonej kolejności dyrygować szereg razy w ciągu tego 5-tygodniowego kursu utworami przez siebie wybranymi i przygotowanymi. Tu dały się zaobserwować kolosalne postępy, jakie poczynili absolwenci kursu. O ile początkowo większość frekwentantów nie miała wyobrażenia o dyrygowaniu i nie mogła sobie dać rady z najprostszymi utworami, to ku końcowi kursu niemal wszyscy mogli zupełnie dobrze kierować orkiestrą, a niektórzy zdolniejsi porywali się całkiem skutecznie na takie utwory, jak „Polonia“ Wagnera, „Bajka“ Moniuszki, uwertura do „Wolnego Strzelca“ Webera, albo trudne do wykonania fantazje z niektórych oper. Śmiem twierdzić, że żaden uczeń klasy dyrygentów nawet w dobrze postawionych Konserwatorjach nie ma w ciągu roku tyle okazji do bezpośredniego obcowania z prawdziwą orkiestrą, ile mieli nasi kursисти. Przytem muszę podkreślić, że pozostawiało im się znaczną swobodę w interpretacji i pozwalało się im na robienie uwag i po-

prawkę z wykonawcami. Tu wypada mi z najgorętszym uznaniem podkreślić rolę orkiestry 45 p. strz. kres. (kapelmistrz por. Gojdało Julian). Podziwiałem nie tylko jej znakomitą rutynę i umiejętność techniczną, ale i niezwykłą lojalność wobec kursu. Proszę sobie wyobrazić, że nieraz na 2-godzinnej lekcji nie przegrało się więcej jak kilkanaście taktów tego samego utworu. Do znudzenia powtarzało się te same zdania po kilka razy, bo trzeba było poprawiać rękę niewprawnych dyrygentów, albo trzeba było ustalać tempo, frazowanie, dynamikę. Co za szalone nudy dla grających! Ile tu trzeba było cierpliwości, samozaparcia się, zrezygnowania z ambicji artystycznych! Jeżeli kursieci nasi odnieśli tyle korzyści, to mają to w pierwszej linii do zawdzięczenia właśnie tej wspaniałej podstawie orkiestry, dla której nie mam poprostu dość słów uznania.

Jednym słowem próba zorganizowania tego rodzaju kursu wypadła jaknajlepiej, a wyniki osiągnięte przeszły najśmielsze oczekiwania. Na kurs zgłosiło się około 40 frekwentantów, pochodzących po części z kół nauczycielskich, po części zaś członków rozmaitych organizacji społecznych, przy których tworzą się zespoły orkiestralne, jak Poczta Przystosowanie Wojskowe, Straż Pożarna, Strzelec i t. d. Nie ulega wątpliwości, że doświadczenia, porobione na tym pierwszym kursie, zostaną wykorzystane w tym kierunku, aby następne kursy miały jeszcze lepszą organizację i dały jeszcze lepsze rezultaty. Obserwując sympatyczny zespół uczestników kursu, miałem wrażenie, że są zadowoleni z tego, czego się nauczyli. Atmosfera panowała przemiła, harmonijna i pogodna, mimo wielkich różnic intelektualnych, społecznych a nawet narodowościowych nie było żadnych tarć ani sporów. Zdrowy humor, bezgraniczna swoboda i szczerze koleżeństwo przy olbrzymiej pracowitości i gorliwości, oto cechy znamienne dla kursu.

To też zakończenie kursu odbyło się w nastroju niesłychanie serdecznym, wprost rozczulającym. Słuchacze urządzili swym prelegentom kolosalną owację, a wzruszeni mówcy nie mogli powstrzymać łez szczerego rozrzewnienia. Zżyliśmy się i pokochali serdecznie. Obecnie uczestnicy kursu rozjechali się po całej Polsce, aby szerzyć wśród najszerszych warstw kulturę muzyczną, aby tworzyć nowe zespoły, uczyć młodzież i propagować miłość dla sztuki w najodleglejszych zakątkach kraju.

Szczęść Boże w pięknej, żmudnej pracy!

Bg. Sid.

## KOBIETY A MUZYKA.

Dziś zwracamy się do kobiet, gdyż one należą do najważniejszych filarów kultury muzycznej; one są pierwszymi i najważniejszymi wychowawczyniami muzycznymi.

Nasze przekonanie: bez muzycznego zmysłu kobiet, zwłaszcza matek, zginie muzyka jako wyraz kultury. Ale niema żadnego niebezpieczeństwa, jak długo kobiety są istotnie i wewnętrznie muzykalne. Nasze argumenty: muzyka jest sztuką miłości, wymową serc czułych i wrażliwych. Komu więc ta mowa powinna z duszy płynąć jak nie kobietom, u których przecież ofiarna miłość jest koroną życia. Cudowne zadanie kobiety — jako córki, narzeczonej, żony i matki — polega na miłości. I to stwarza szczególnie jej stosunek do muzyki. Nie muzyczny rozbiór, budowa refleksyjna, teoretyczne wykładanie istoty i środków muzyki (to jest w pierwszym rzędzie sprawa mężczyzn), jest jej zadaniem, tylko wchłanianie muzyki jako wyrazu uczuć przyjemnych i nieprzyjemnych, jako tłumacza radości i bólu, jakoteż świadome wycucie tych wartości muzyki, które je właśnie czynią muzyką: *nadmystowości* w jej treści i *zmysłowości* formy i dźwięku.

W epoce Odrodzenia, która pod względem uprawnień kobiecych wykazuje wiele podobieństwa z naszymi czasami — wówczas jak i dziś uważano kobietę za siłę duchową równorzędną mężczyźnie — należało wychowanie estetyczne, szczególnie muzyczne, bezwzględnie do pełnego wykształcenia kobiety. I dziś pozornie tak się dzieje. Ale jakże inaczej niż wówczas; bo przecie dziś jest to raczej rzeczą mo-

dy, niż zasadą wychowawczą. Miejmy nadzieję, że się to zmieni, bo przecie nie można uważać żadnej kobiety za wykształconą, jeżeli jej muzykalność została zaniedbana. Szekspir ostrzega przed *mężczyzną*, który „nie ma w sobie muzyki”. Ostrzeżenie takie jeszcze więcej ma uzasadnienia wobec *kobiet*.

Ale jakże szkoła trudzi się, by wychować rozum kobiety, by ją uczynić mądrą. A uczone kobiety nie zawsze są mądre i wątpimy, czy ewangelicki stosunek pięciu głupich i pięciu mądrych dziewczyn uległ zmianie wskutek wielu działów naukowych udostępnianych kobietom. Lepiej niż być *mądrym* jest *dobrym* być. Ażeby zaś kształcić dobroć duszy kobiecej, to muzyka jest stokroć lepszym środkiem niż wszystkie dziedziny nauki razem wzięwszy.

I z tego powodu ważną jest nauka muzyki i jej nauczyciele; ale nie ci, którzy wychowują tylko palce i krtanie, lecz ci, którzy kształtują dusze. Muzykalną jest kobieta, nie ta która tylko gra lub śpiewa, lecz ta, która muzykę przeżywa. Bezduzne wirtuozostwo nie świadczy tyle o muzykalności, ile odśpiewanie zwykłej piosenki ludowej w sposób jednoczący duszę piosenki z duszą ludzką.

O kobietach Odrodzenia powiada się, iż najsilniejszy wpływ na rozwój muzyki swej epoki wywarły nie tak przez własne muzykowanie, jak przez *umiejętność słuchania*. I to jest ważne. Nie każda kobieta musi sama muzykować, ale musi muzykę wchłaniać, muzykę słyszeć i rozumieć. Tego należy wymagać od wszystkich kobiet.

Ale jakże przedstawia się sprawa z słuchaniem?

Dla wielu kobiet płytkich muzyka jest tylko sygnałem do ożywionej rozrywki i rozmowy; nie tylko lekka muzyka, lecz również poważna na sali koncertowej i jeszcze gorzej — podczas domowego muzykowania. Takie przysłuchiwanie się jest szkodliwe, niszczy cały wpływ matki na muzykujące dzieci. Gdy dzieci grają, matka powinna przysłuchiwać się z pełnym zrozumieniem. W przeciwnym razie wychowanie pójdzie na marne, zejdzie na fałszywe tory muzycznej i towarzyskiej obłudy. Gdy matka nie ma zrozumienia dla muzyki, to nawet wykształcenie konserwatoryjne wiele dzieciom nie pomoże.

Przykrą sprawę muszę jeszcze poruszyć: kobiety słuchają, a nawet domagają się śpiewania piosenek przebojowych, których ordynarny tekst bezczęści i bruczy honor kobiet. Kobiety ponoszą winę, że taka muzyka zalewa nasz lud; ich wina, jeżeli ta muzyka wciska się do każdego domu, ich wina, że nawet dzieci to śpiewają. I tu leży główna przyczyna niesłuchanie niskiego poziomu naszej mu-

zyki domowej, zaniku ludowej muzyki i całkowitego braku zrozumienia dla muzyki artystycznej.

W pierwszym rzędzie kobiety mogą oczyścić muzykę, mogą podnieść i uszlachetnić naszą kulturę muzyczną. Uczcie się słuchać i słyszeć muzykę czystą i prawdziwą. Bo jak długo nie nauczycie się tego, nie podniesiecie poziomu naszej kultury muzycznej. Walczcie przeciw złej muzyce, nie wpuszczajcie jej do domu. Ale to nie wystarczy. Troszczcie się o odpowiednie nauczanie waszych dzieci.

Pestalozzi, wielki wychowawca, wiedział dobrze, jak wielką jest moc kobiety. Powiada, że na jej działalności wznosi się praca w szkole, kościele i państwie. Na domowym muzykowaniu więc należy budować gmachy muzykalności ludu.

O matkach naszych wielkich mistrzów mówimy w innym miejscu. Najbogatsze i najdelikatniejsze serca matek są źródłem siły i szlachetności serc synów. Jest to zasługą matek, że po świecie kroczą wielcy synowie.

PAWEŁ BACZYŃSKI (Kraków)

## WYPADEK IDEALNY.

Znam towarzystwo, które wykorzystuje czas i pieniądze w sposób odpowiedni; a mimo to niema tam ani odrobiny pedanterji. Odbywa się to następująco:

Prezydent ma pełny autorytet w towarzystwie, podobnie jak dyrektor na polu muzycznym. Próby rozpoczynają się o godzinie 20<sup>15</sup>. Członkowie przychodzą wszyscy nieco wcześniej i udają się natychmiast na swoje miejsca. Bibliotekarz, który na końcu każdej próby dostaje odpowiednie instrukcje od dyrektora, już przygotował nuty. Na początek idzie zawsze marsz, później reszta programu. Każdy utwór muzyczny leży razem w okładce z napisem. Napis zawiera: tytuł, kompozytora, aranżera, nakładkę, ilość głosów i numer katalogu. Każdy nowo nabyty utwór natychmiast wciąga się do katalogu, etykieta zaś dostaje numer katalogowy. Ponieważ od początku zawsze tak się robi, to w bibliotece panuje wzorowy porządek i nigdy nie trzeba szukać jakiegoś głosu. Każdy członek ma swój własny głos, na którym podpisuje się, tak iż nigdy nie brakuje głosu, choć któryś z członków czasem na próbę nie przyjdzie. Dlatego też każdy odpowiada za swój głos.

Ponieważ głosy leżą na pulpach i członkowie siedzą na miejscach z instrumentami w pogotowiu, to gdy kierownik stoi na podwyższeniu od razu panuje spokój. Nie musi on pięć razy z napięciem strun głosowych krzyżeć i prosić o spokój; nikt też nie pyta się „co gramy?” Kierownik powiada raz jeden nazwę utworu i raz jeden uderza batutą. Wszyscy nasadzają instrumenty (oczywiście nikt nie pali, również wentyle każdy w domu jeszcze uporządkował). Nawet pół minuty nie traci się. Kto za późno przychodzi, czeka aż pierwszy utwór jest skończony.

Przerwy nie używa się dla dłuższych interesów. Gdy przerwa przejdzie, prezydent raz jeden wzywa. W lecie, gdy przerwę spędza się na dworze, wzywa dzwonek elektryczny. Wszyscy natychmiast słuchają.

I próba zaczyna się na nowo. W przerwie dyrektor zastanowił się co należy grać na następnej próbie i zawiadamia o tem bibliotekarza. Przy nadzwyczajnych i szczególnych okolicznościach porozumiewa się dyrektor z komisją muzyczną. Przewodniczy prezydent; kto opuszcza posiedzenie, ten milcząco akceptuje uchwały powzięte. Programy zestawia dyrektor.

W tem towarzystwie próby wykorzystuje się całkowicie. Przekroczenia wobec dyscypliny, nieporządki w materiale nutowym lub instrumentach należą do rzadkości. Zespół jest, jak się to mówi, zawsze „w formie”.

Kto wie gdzie?

**JAK SREBRNE DZWONKI**

**BRZMI SZLACHETNIE**

**INSTRUMENT**

NABYTY WE FIRMIE:

**JÓZEF NEGER**

**PRZEMYSŁ UL. SMOLKI 11.**

SKRYTKA POCT. 51

**PEŁNA GWARANCJA**

**CENY PRZYSTĘPNE**

**DOGODNE WARUNKI**



TEODOR RUDNICKI (Warszawa)

## INSTRUMENTACJA NA ORKIESTRĘ DĘTĄ.

(Dokończenie).

Trudno w ramach krótkiego artykułu dać „przepisy” jak należy instrumentować na orkiestrę dętą, zwłaszcza, iż niema takiej jednolitej reguły. Głównym warunkiem jest, by partytura była przejrzysta.

Registru fletowego i obojowego używa się dla pozycji wyższych, gdyż posiada brzmienie delikatne. Register klarnetów, fagotów, saksofonów można przyrównać do kwintetu smyczkowego w orkiestrze symfonicznej. Es-klarnet i 1-sze klarnety B otrzymują melodię w wysokim położeniu, 2-gie klarnety poruszają się w dolnej tercji, sekcje lub oktawie. Tremulujące trzydziestodwójki brzmią na klarnetach zawsze dobrze i za mało się ich używa. Również arpedżja brzmią wybornie na klarnetach.

Register kornetowy jednoczy kornety sopranowe i altowe, tenory i barytony. Skrzydłówki nadają się do melodji, inne do wzmocnienia melodji w oktawie lub do melodji pobocznych. Registru waltorniowego używamy w orkiestrze dętej w taki sam sposób jak w orkiestrze symfonicznej; a więc dajemy im rytmiczne figury akompanjamentowe, wytrzymane nuty, w tańcach i marszach zawsze drugą i czwartą ćwierć, w walcu drugą i trzecią i tp. Waltornie o ile możliwe pisać w układzie ścieśnionym. Register trąbkowy brzmi ostro i nadaje się w trzy- lub w czterokrotnej obsadzie do fanfar. Pierwsza trąba ma często melodię, drugą i trzecią trąbę Es notujemy podobnie jak waltornie. Register puzonowy zostaje taki jak w orkiestrze symfonicznej, a więc wytrzymane nuty lub unizony i oktawy we *forte*. Puzony pisać raczej w układzie rozległym. Perkusyjne instrumenty podobnie jak tuby basowe identycznie jak w orkiestrze symfonicznej. Tylko iż basowe tony w wysokich i niskich tubach tworzą oktawy. Baryton zastępuje wiolonczelę, niekiedy fagot. Klarnet basowy zrobiłby to jeszcze lepiej.

Istnieją dwa rodzaje instrumentacji na orkiestrę dętą. 1. Przeróbka gotowej partytury na orkiestrę symfoniczną. Jest to łatwe, bo flety, oboje, fagoty, waltornie, puzony, basy i perkusje, ewentualnie również i trąby zostawiamy bez wielkich zmian.

Musimy tylko przeprowadzić zmianę tonacji. Np. jeżeli jest tonacja o wielu krzyżykach, to zamieniamy na tonację z bemolami, najlepiej wybierając tonację dla C-instrumentów o półton niższą. Przyjmijmy, iż w partyturze symfonicznej utwór jest w E-dur, a więc o czterech krzyżykach, to zamieniamy na Es-dur o trzech bemolach; ma to tę dobrą stronę, iż nuty zostają takie same, tylko znaki chromatyczne są inne. Zaś przy instrumentach w stroju B odpadają dwa bemole i notujemy F-dur; przy instrumentach w Es odpadają wszystkie znaki, notacja jest w C-dur; instrumenty w C notują Es-dur z trzema bemolami.

2-gi sposób instrumentacji na orkiestrę dętą ma za podłoże głos fotepianowy lub szkic kompozycji. Jest to więc właściwa instrumentacja na orkiestrę dętą; jest oczywiście o wiele trudniejsza i wymaga wiele pracy i prób. Niektórzy aranżerowie nabyli w długoletniej praktyce taką rutynę, że wcale nie zakładają partytury, tylko piszą z pamięci wprost głosy.

Naturalnie korzystniej będzie w dzisiejszych czasach tak instrumentować, by każdy utwór dobrze brzmiał zarówno w pełnej jak i najmniejszej obsadzie, od ośmiu do dwudziestu pięciu instrumentów. Na wielką orkiestrę dętą brzmi prawie wszystko dobrze, natomiast małe obsady wymagają wielkiej wprawy. Wykonać uverturę do Tannhäusera Ryszarda Wagnera z czterdziestoma instrumentami dętymi nie jest sztuka, ale to samo dzieło zagrać z 18-ma lub nawet 22 ludźmi jest już trudnym i wielkim wyczynem. A to jest tylko możliwe, jeżeli aranżament jest pierwszorzędny.

Przez się zrozumiałe jest, iż moje wywody są tylko ogólnikowemi wskaźnikami, norma stała i ogólna nie da się nigdy stworzyć. Każdy robi, jak mu na to pozwala talent i fantazja, a ostatecznie wszystkie drogi prowadzą do Rzymu. Głównym warunkiem zawsze jest: wiadomości fachowe i długoletnia praktyka; to są najlepsze środki do dźwięcznej i wdzięcznej instrumentacji na orkiestrę dętą.

**Twój obowiązek wobec „ORKIESTRY”  
nie zalegać z prenumeratą!**

**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 SKAZANCA”	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.—

Ceny wyżej wymienionych utworów rozumieć należy łącznie z opłatą pocztową loco miejsce przeznaczenia (zamawiającego). Należność należy przekazywać na konto czek. Nr. 411.200.

KAROL LIPSKI (Inowrocław)

## BILET WSTĘPU.

Niedawno temu obradowali właściciele kino-teatrów paryskich nad tem, co czynić należy, by uchronić się przed coraz to bardziej groźną konkurencją teatrów. Uważali oni, iż przyczyną tego wielkiego niebezpieczeństwa jest dalekoidące zbliżenie cen wstępu teatralnych do kinowych.

Dziwimy się: kino zagrożone przez teatr? Ale ostatecznie sprawa nie jest tak nieprawdopodobna. Choć z pewnością teatr nietylko przez wysokie ceny wstępu ucierpiał. Ale ma on jeszcze wielu zwolenników, tak, iż przy obniżce cen może nastąpić nowy jego rozkwit. Zwłaszcza jeżeli chodzi o operę, operetkę, jednym słowem teatr muzyczny.

Ogólnie znanem jest, iż historia teatru rozpoczyna się od przedstawień, które nie znały wcale ścisłego rozgraniczenia między wykonawcami a słuchaczami, tak iż każdy mógł w nich brać udział. Ale gdy tylko przedstawienia wzniosły się ponad pewien prymityw, powstała troska o zdobycie środków i tem samem słuchacz musiał płacić za wstęp. Z początku miało to charakter dobrowolnych datków, wkrótce jednak stało się obowiązkiem i o ile możliwe w zależności od jakości miejsca.

Ogólnie sądzi się, że w starożytnej Grecji panował rajski stan wolnych przedstawień. Ale to jest mylne. Bezpłatnie dostępne były tylko pojedyncze wielkie, obrzędowe przedstawienia uroczyste, których koszt pokrywało bądź państwo bądź też bogaci i ambitni obywatele. Teatr codzienny wykonywany przez objazdowe trupy aktorskie od samego początku pobierał opłaty na kilka wieków przed naszą erą.

Również teatr wyrosły na średniowiecznej kulturze — mimo iż opierał się wyłącznie na siłach amatorskich — nie dawał przedstawień za darmo, chyba iż były to uroczystości religijne, bo wtedy pieniądze dawały miasta, cechy i bractwa. Ale już prywatne przedstawienia pasyjne w 15 lub w 16 wieku, urządzone przez grupy rzemieślników świeckie historie i komedje pobierały ściśle oznaczone opłaty wstępu. Podobnie zresztą czynili też protestancy nauczyciele. Ale wszystkie te opłaty od początku były pod kontrolą wysokich władz miejskich, które nie omieszkały uszczknąć z tego coś dla siebie.

Z rozpowszechnieniem zawodowego aktorstwa opłaty wstępu mają naturalnie coraz większe znaczenie. Ale mimo to wolne przedstawienia jeszcze przez długi czas nie są niczem nadzwyczajnem. Szerokie masy mogły się rozkoszować burleskami, które wykonywano na jarmarkach jako reklamę dla wędrujących lekarzy-cudotwórców i pigularzy. Niektórzy z nich wozili ze sobą całe zespoły teatralne z orkiestrą, niekiedy do 30 osób.

Wyższe sfery miały wolny dostęp do bardzo bujnych przedstawień oper włoskich w licznych teatrach nadwornych. Aż do końca 18 wieku pobierano tu tylko wyjątkowo jakieś opłaty. Gdy 1777

kupiectwo frankfurckie ofiarowało elektorowi 2000 guldenów za kilkaset miejsc na przedstawieniu opery Holzbauera *Günther von Schwarzburg*, elektor odmówił: w Mannheim nie bierze się pieniędzy za teatr, ale panowie z Frankfurtu zechcą zjawić się na następnem przedstawieniu jako goście elektora, będą mile widziani.

Zasadniczo przedstawienia w teatrach dworskich — ograniczone zwykle do kilku tygodni w roku — przeznaczone były dla najbliższego otoczenia księcia. Ale ponieważ dla nich wybudowano wspaniałe, wielkie gmachy, zapraszano często mieszczańskie „honoracje” rezydencji. Ponadto mieli rzemieślnicy pracujący dla dworu, jakoteż specjalne grupy uprzywilejowanych swoje stałe miejsca. Wkońcu mógł każdy cieszący się pewną „reputacją” bez wszelkich trudności wystarać się o wstęp przez znajomego lub wnosząc wprost podanie do urzędu marszałka dworskiego. Natomiast nikt nie mógł wybrać sobie miejsca. To podlegało surowemu porządkowi dworskiemu. Również nie wolno się było skarżyć, jeżeli prywatny charakter przedstawienia zbyt jaskrawie się objawiał. W teatrze nadwornym margrabiego brandenburskiego zdarzało się często około 1780, iż podczas przedstawienia zabrzmiał głośny głos pana, rozkazujący: „spuścić kurtynę”. Poczem kurtynę bezzwłocznie spuszczano, a publiczność musiała — zniknąć. Książę Sonderhausen, który jeszcze 50 lat później dawał gratisowe przedstawienia wobec prozycznej publiczności, lubiał przedstawienia na dziesięć minut przerywać, by długim kijem połaskotać swego ulubionego aktora, szczególnie na to wrażliwego. To go bowiem więcej cieszyło niż najpiękniejsza sztuka Schillera czy Kotzebuego.

Gratisowe przedstawienia w teatrach dworskich ustały nietylko dlatego, iż koszt utrzymania teatru był zbyt uciążliwy dla dworu. Wielką rolę odegrały tu życzenia mieszczaństwa, które nie chciało się zadowolić tylnymi, gorszymi miejscami. Niektórzy książęta odczuwali to bardzo dotkliwie i przykro, że ich teatry „zarobkowały”. I tak Fryderyk Wilhelm III pruski darował wpływ z przedstawień operowych na cele dobroczynne. Często dwory oddawały prowadzenie swych teatrów prywatnym impresarjom, subwencjonując ich odpowiednio.

Naturalnie „darmowe” przedstawienia dworskich teatrów wyłącznie dla prozonych gości nie ustały. Ale wkońcu nie można tego uważać za nieszczęście, iż ustały dziś przedstawienia bezpłatne. Przedstawienia takie to może piękny ideał. Ale muszą to być przedstawienia na wysokim poziomie artystycznym; a takie przedstawienia znoszą również i opłaty za wstęp. Byleby nie były za wysokie; w każdym razie dostępne dla mniej zamożnych. I to powinno być najbliższym celem. Teatr i koncert: za tanie pieniądze w świetnej jakości.

## POLSKIE RADJO ZBIERA PIEŚNI LUDOWE.

Ruch folklorystyczny wzmógł się wybitnie w obecnym stuleciu, występując jako zjawisko o bardzo szerokim zasięgu terytorjalnym. Plony odnośnych poszukiwań w zakresie Anografii muzycznej osiągnęły dziś w szeregu państw poziom nieprzeciętny, w sensie zarówno ilościowym, jak i jakościowym. Na żywą uwagę zasługują tu zwłaszcza bogate zbiory pieśni ludowych węgierskich, łotewskich, czeskich, gromadzone i opracowywane przez muzyków tej miary, co Béla Bartok (Węgry), Andrejs Jurjans (zm. 1922), E. Melugailis, J. Wihtols (Łotwa), L. Janacek (Czechosłowacja).

W Polsce Anografia muzyczna czyni w ostatnich latach duże postępy. Dzieje się to wskutek współpracy specjalistów Anografów, rozmówianych, kompetentnych zbieraczy oraz kompozytorów. Rośnie więc liczebność odnośnych studjów i przyczynków o pierwszorzędnej niejednokrotnie wartości naukowej, powiększa się ilość kolekcji pieśni ludowych, kolekcji, dokonanych w naszych czasach, m. in. przez ks. Wł. Skierkowskiego (Kurpie), St. Mierczyńskiego (Podhale), prof. Ł. Kamieńskiego (Wielkopolska i Pomorze). Bada się nawet mniej stosunkowo ciekawe pod względem folkloru muzycznego dziełnice, jak np. Żywiecczyznę.

Są to prace o inicjatywie i charakterze indywidualnym, o ściśle niejako oznaczonych granicach kompetencji regionalnej. Polskie Radio ogłaszając „konkurs na zbieranie i notowanie pieśni ludowych”, nadaje tej akcji cechy zbiorowych poszukiwań, stąd też można niewątpliwie przypuszczać, iż jej wyniki będą ze wszech miar interesujące. Znajdzie tu odbicie ludowa muzyka polska w jej zróżnicowaniem nasileniu terytorjalnym, w rozległej skali wyrazu uczuciowego. Warunki „konkursu” pozwalają snuć owe przypuszczenia (de facto nie jest to konkurs w powszechnym pojęciu słowa — wyrazu tego użyto w braku lepszego, stosowniejszego), warunki przewidujące pieśni rozmaitego typu, a więc: weselne, dożynkowe, żałobne, kościelne, kantyczki ludowe, tańce, przyśpiewki, śpiewy obyczajowe, hejnały, pobudki i t. p. Osobny dział stanowią tańce i melodje, grywane przez wiejskie kapele. Oczywiście Jury uwzględniać będzie pieśni wyłącznie oryginalne, dotychczas drukiem nie ogłaszane i nieznanne szerszemu ogółowi.

Fakt podobnej inicjatywy zasługuje na specjalne uznanie. Polskie Radio, organizując tego rodzaju akcję, spełnia bezspornie doniosłą rolę na polu naszej kultury artystycznej. Idzie tu o zabezpieczenie przed nieuchronną zagładą, którą niesie z sobą kultura wiejska, licznych niezainwentaryzowanych dotąd dokumentów polskiego folkloru.

Impetyczny rozrost współczesnej cywilizacji, docierającej zwolna, ale systematycznie, do najdalszych zakątków wsi, nie jest bynajmniej czynnikiem dla duchowej kultury ludowej dodatnim, nie wzmacnia jej samorodnych pędów, ale przeciwnie osłabia, powodując

stopniowe obumieranie jej organicznych elementów. Wygasa więc owo gorące ognisko odrębności folklorystycznych. Skoro zatem nie jesteśmy w możności powstrzymać naporu prawa dziejowego, w imię którego dokonywa się nieubłagana ewolucja nie tylko pojęć, ale i form życia, możemy i powinniśmy gromadzić wszelkie wartościowe zabytki dawnej naszej przeszłości kulturalnej. Stwarzamy w ten sposób rezerwat tego żywego piękna, jakie naród w ciągu wielowiekowej egzystencji wypromieniował z siebie w postaci dzieł sztuki ludowej. W tych szacownych dokumentach bije przecież silne tętno historii i dziejów człowieka, w jego duchowych zwłaszcza zmaganiach. Nic bardziej nad ludową inwencję artystyczną nie zbliża nas do źródła poznania własnego narodu. Toteż moralnym obowiązkiem żywotnych nacji jest kultywowanie owych bezcennych zabytków, wzruszających nas jakże często prymitywem ujęcia, tematyki, ekspresji.

Zbierajmy polski folklor muzyczny z zapałem, godnym szlachetnej sprawy; notujmy każdy nieznan, a ciekawszy warjant tej samej czy podobnej pieśni. Inicjatywa Polskiego Radja, zasługująca istotnie na szczerze uznanie, jest dla szerokich sfer społeczeństwa wyborną zachętą do tego rodzaju poszukiwań.

Oczywiście niełatwe będzie miało zadanie jury, powołane do rozpoznania i odpowiedniego zakwalifikowania nadesłanego materiału. Wszak folklorystyka polska w ogólności stanowi bardzo rozległy teren; powtóre istnieją już liczne mniej lub więcej znane ogółowi zbiory melodyj ludowych, które mogą stać się źródłem pewnych nadużyć ze strony zbieraczy. Zdarzyć się więc może, iż wyrok sędziowski nie zawsze będzie miarą absolutnej nieomyślności. To są okoliczności, które przy tego rodzaju „konkursach” należy mieć na względzie. Ale te czy inne ewentualne niedociągnięcia w niczem nie umniejszą doniosłego faktu, jakim jest inicjatywa Polskiego Radja, faktu o podwójnym znaczeniu: 1<sup>o</sup> jako podnieta dla ogółu obywateli do zainteresowania się polską pieśnią ludową, 2<sup>o</sup> jako wyraz głębokiej troski radja o losy naszej kultury artystycznej.

**Nowość!**

## POLSKA SUITA LUDOWA

---

**WACŁAWA KARASIA**  
w 5-ciu częściach na orkiestrę dętą.

Cena kompletnego materiału nutowego Zł. 12.—

Do nabycia: czas wykonania: 18 minut

w Administracji Miesięcznika Muzycznego

**„ORKIESTRA“**

PRZEMYŚL — Skrytka pocztowa 35.

## „ORKIESTRA” o orkiestrach.

## O REPREZENTACYJNĄ ORKIESTRĘ WYCHODŹTWA.

Na łamach „Narodowca” wypowiedzi się w wywiadzie instruktor muzyczny zespołów francuskich.

Prof. Singer zwraca szczególną uwagę na fakt, że naogół w naszych orkiestrach emigracyjnych daje się odczuwać brak racjonalnej obsady instrumentalnej. Inaczej mówiąc w wielu orkiestrach skład instrumentalny nie jest właściwym, brakują im niezbędne instrumenty, lub też włączono do nich instrumenty niewłaściwe dla danego zespołu. Taki stan rzeczy utrudnia pracę dyrygenta i orkiestry i nie pozwala na użytkowanie w niej odpowiedniego repertuaru. Szczególnie w zespołach smyczkowych odczuwa się skutek tego brak akordu smyczkowego. Lepiej skompletowane są zespoły z instrumentów dętych. Najslabiej t. zw. symfoniczne, które nie odpowiadają wymaganiom właściwym i ogólnie przyjętym zasadom kompletowania orkiestr.

Otóż na te zasadnicze braki i luki organizacyjne zwrócił uwagę instruktor muzyczny podkreślając, że przy reorganizacyjnej pracy w Związku Tow. Muzycznych przedewszystkiem niezbędne jest racjonalne skompletowanie orkiestr na zespoły czysto smyczkowe, dęte, i symfoniczne, z wydzieleniem z nich bandonij i mandolin, które tworzyć winny zupełnie samodzielne grupy zespołowe.

Chcąc dać możność lepszego zorientowania się dyrygentom poszczególnych orkiestr wychodźczych, jak należy tworzyć racjonalnie owe zespoły instrumentalne, począwszy od małych orkiestr kameralnych (tria, kwartety, kwintety i t. d.), a skończywszy na różnych typach orkiestr symfonicznych, prof. Singer jako instruktor muzyczny opracował schematy dla wyżej wymienionych poszczególnych kompletów orkiestralnych. Według tego zasadniczego planu, zależnie od rodzaju posiadanych w kolonii w danej orkiestrze instrumentów, można stworzyć większe lub mniejsze typowe i zgodne z zasadami tworzenia orkiestr zespoły. Niewątpliwie tu i ówdzie początkowo nasuną się pewne trudności w kompletowaniu danych zespołów z braku poszczególnych instrumentów. Nie powinno to jednak zrażać ani dyrygentów ani samych muzyków, gdyż te pozorne trudności dadzą się łatwo usunąć z korzyścią dla orkiestr i w interesie dalszej reorganizacyjnej pracy zbiorowej. Należy iść z postępem czasu a nie trzymać się kurczowo niewłaściwych dawnych ram organizacyjnych, które weszły jakby w rutynę codzienną. Reformy, w myśl obowiązujących w całym świecie zasad muzycznych, będą zbawienne i przyczynią się bezsprzecznie do powagi i bardziej wydajnej pracy. Tam, gdzie nastęrczą się znaczne trudności, należy zreorganizować zespół stopniowo, powoli uzupełniając go, jeśli jest mały, lub dzieląc go na dwa lub trzy zespoły (w jednym kole), jeśli na to pozwoli liczba i jakość instrumentów.

## Orkiestry kameralne.

A. Tria.	
Flet Obój Klarnet (Si-b)	Skrzypce Altówka Wiolonczela
Obój Klarnet (Si-b) Waltornia (Fa)	Skrzypce Wiolonczela Fortepian
Saksofon Sopran (Mi-) Klarnet (Si-b) Saksofon Tenor	Flet Saksofon Fortepian
Klarnet Saksofon Alt Fagot	Skrzypce Klarnet Harmonium
Klarnet Saksofon Alt Saksofon Tenor	Flet Fortepian Harmonium
Kornet (Si-b) Alt-Horn Tenor-Horn	Saksofon Sopran Saksofon Alt (Tenor) Fortepian

B. Kwartety.	
1-sze Skrzypce 2-gie Skrzypce Altówka Wiolonczela	Obój Klarnet Waltornia Saksofon Tenor
1-sze Skrzypce Altówka Wiolonczela Fortepian	Saksofon Sopran Saksofon Alt Saksofon Tenor Fortepian
1-sze Skrzypce 2-gie Skrzypce Altówka Fortepian	Flet Klarnet Wiolonczela Harmonium
Flet Obój Klarnet Fagot (Saks. Tenor)	Skrzypce Saksofon Sopran Trąba Tenor-Horn

C. Kwintety.	
Flet Obój Klarnet Waltornia Fagot	1-sze Skrzypce 2-gie Skrzypce Altówka Wiolonczela Bas
Obój Klarnet Waltornia Fagot Fortepian	1-sze Skrzypce 2-gie Skrzypce Altówka Wiolonczela Fortepian
Saksofon Sopran Klarnet Saksofon Alt Saksofon Tenor Fortepian	Flet Obój Skrzypce Altówka Fortepian
1-mo Trąbka (Si-b) 2-do Trąbka (Si-b) Alt-horn Saksofon Tenor Fagot	Obój Klarnet Waltornia Saksofon Tenor Fortepian (Harmon.)

Zespoły większe mieszane.  
Orkiestry salonowe.

<p>Typ I-szy. A.</p> <p>Skrzypce (solo) Skrzypce (obligato) Flet (Klarnet Mi-b) Obój Klarnet (Si-b) Saksofon Alt (Tenor) Perkusja Fortepian</p>	<p>Typ II-gi. D.</p> <p>Skrzypce Altówka Obój Saksofon Alt Saksofon Tenor Puzon Bas Perkusja Fortepian</p>
<p>B.</p> <p>1-sze Skrzypce 2-gie Skrzypce Wiolonczela Saksofon Perkusja Fortepian Harmonium</p>	<p>E.</p> <p>Skrzypce Klarnet (Mi-b) Saksofon Sopran Trąbka (Si-b) Puzon Perkusja Fortepian Harmonium</p>
<p>C.</p> <p>Skrzypce Wiolonczela Bas Flet Klarnet Trąbka Puzon Fortepian</p>	<p>F.</p> <p>1-sze Skrzypce 2-gie Skrzypce Klarnet (Si-b) Waltornia (Fa) Tenor-horn Baryton Perkusja Harmonium</p>

Dalsza praktyka i usilna praca zrobią swoje. Oto przytaczamy tu ów schemat, opracowany przez prof. Singera.

Zespoły symfoniczne różnych typów.

A. Orkiestra symfoniczna  
(według Haydna).

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (Si-b), 2 Fagotti, 2 Corni (Fa), 2 Trombe (Si), 3 Tromboni, Timpani, Violino 1., Violino 2., Viola, Violoncello, Basso.

B. Orkiestra symfoniczna  
(według Mozarta).

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (Si-b), 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe, Trombone Alto, Trombone Tenore, Trombone Basso, Timpani, Violino 1-mo, Violino 2-do, Viola, Violoncello, Basso.

C. Orkiestra symfoniczna  
(według Beethovena).

Flauto Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani, Violino 1., Violino 2., Viola, Violoncello, Basso.

Przyszła reprezentacyjna orkiestra symfoniczna  
wychodźtwa  
(według prof. Singera).

Flauto Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Cor Inglese, Clarinetto (Mi-b), 2 Clarinetti (Si-b), Saxophono Tenore, Clarinetto, Basso, 2 Fagotti, Contra Fagotto, 4 Corni (Fa), 4 Trombe (Si-b), 3 Tromboni, Bass-Tuba, Timpani, Triangolo, Tamburo Piccolo, Gr. Cassa e Piatti, Arpa, Piano, Organo (Harmonium), Violino 1., Violino 2., Viola, Violoncello, Basso.

ALFRED KOTOWICZ (Bydgoszcz)

## PODZIAŁ INSTRUMENTÓW.

Istnieje szereg teoryj i przypuszczeń o początkach muzyki wokalne; dla najwcześniejszego używania instrumentów niema niczego podobnego. Wszystkie przypuszczenia są dowolne.

Chcąc ogarnąć olbrzymi materiał instrumentów musimy go wprzód systematycznie uporządkować. Systemy porządkujące mogą się opierać na przesłankach czysto teoretycznych, naukowych lub też etnograficznych i etnologicznych; możemy obrać punkt wyjścia dźwiękowo-estetyczny, lub też badać pojedyncze typy i ich cele; w końcu możemy się kierować wymogami praktyki orkiestry współczesnej.

Przyglądnijmy się możliwościom podziału. Można w pierw całe instrumentoznastwo podzielić na generalne (ogólne), dyferencjalne (różniczkowane) i specjalne (szczególne). Do pierwszej dziedziny należy wyliczenie wszystkich istniejących instrumentów, ich systematyczna klasyfikacja, nomenklatura i zasadniczy stosunek do kulturalnego otoczenia, ich fizykalna, fizjologiczna i psychologiczna zależność, ich notacja, udział i ustawienie w orkiestrze.

Dyferencjalne i specjalne instrumentoznastwo zajmuje się właściwościami poszczególnych grup względnie instrumentów. Powstają tu pytania jak grupy tworzyły i jednoczyły się historycznie-rozwojowo, czem się różnią od innych grup, względnie jakie szczególne cechy posiadają pojedyncze sztuki, jak wyglądają, jak brzmią, jak się na nich gra i co kompozytor może niemi wyrazić.

Wielkie zasługi na polu instrumentoznastwa położył badacz niemiecki Kurt Sachs. Jego podział opiera się na fizykalnym sposobie powstawania tonu; rozróżnia I. *Idiofony* (materiał instrumentów dzięki swej elastyczności i sztywności sam daje ton bez strun i membran); II. *Membranofony* (źródłem dźwięku są napięte membrany); III. *Kordofony* (struna napięta między dwa punkty stałe); IV. *Aerofony* (powietrze samo drga). Uzupełnić by to można jeszcze klasą *elektrofonów*, choć można je zaliczyć do membranofonów gdyż dla ich słyszalności konieczne są membrany (słuchawki, głośniki).

Inny podział jest możliwy według dźwięku lub według punktu widzenia dźwiękowo estetycznego. Rozróżniamy więc instrumenty o tonie organicznie zdolnym do modulacji i nieorganicznie sztywnym.

Do pierwszych należą: instrumenty smyczkowe, stara harmonijka szklana, ekspresyjne harmonjum i organy ekspresyjne, do drugich fortepian, organy, perkusja i dęte instrumenty.

Pod względem akustycznym rozróżniamy instrumenty z przebrzmiewającym i z trwałym tonem. (Przy fortepianie bezpośrednio po uderzeniu ton opada od swego maksimum intensywności. Energia kinetyczna ma formę wybuchowego uderzenia. U smyczkowych i dętych energia działa we formie mniej lub więcej równego lub tylko w krótkich okresach zmieniającego się nacisku).

Według celu rozróżniamy instrumenty obrzę-



dowe, artystyczne, ludowe, rozrywkowe i dziecięce. Według praktyki orkiestralnej dzielimy na smyczkowe, dęte drewniane i dęte metalowe. Do tych ostatnich zaliczono dawniej również perkusję, dziś musimy je uważać za samodzielną grupę.

Do grupy instrumentów smyczkowych należą: skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas; do instrumentów dętych drewnianych: flet, obój, rożek angielski, klarnet, saksofon i fagot; do metalowych: waltornia, tuby wagner., kornet, trąba, róg altowy, tenorowy i barytonowy, puzony i tuby; do szarpanych: harfa, mandolina, lutnia, gitara, banjo i bałajka; do klawiszowych: fortepian, czembalo, celesta, organy i harmonjum; do perkusji: wszystkie bijące i uderzane. Podział ten odpowiada mniej więcej naszej dzisiejszej praktyce orkiestr.

Do instrumentów w dalszym tego słowa znaczenia zaliczyć musimy wszystkie środki pomocnicze jak: widełki stroikowe, piszczałki tonowe, tonometer, metronom, temponom, batuta.

Widełki stroikowe są dostatecznie znane. Zamiast widełek używa się niekiedy piszczałki. Mało znany jest tonometer, używany w nauce. Metronom służy do oznaczenia absolutnego czasu trwania taktu lub części taktu. Np. znaczy M. M.  $\downarrow = 80$ , 80 ćwiartek w minucie. Temponom jest nowszym wynalazkiem (1922), który części czasu uwidocznia świetnie a niesłyszalnie.

Batuta od 19 w. jest instrumentem niemy. Do tego czasu wybijano słyszalnie takt nogą, ustami lub smykem.

Bardzo ciemnym rozdziałem pod wieloma względami po dzień dzisiejszy jest nomenklatura instrumentów. A jednak przy pewnym zainteresowaniu każdy z łatwością nauczy się rozróżniać lutnię od gitary, kornet a piston od trąby, bandonjum od zwykłej harmonijki ciągowej. Wielkie zamieszanie nazw istniało w średnich wiekach, zwłaszcza w naukowych rozprawach.

Zasadniczo polega powstawanie dźwięku na tem, iż fizyczna masa o pewnym stanie naprężenia przechodzi w ruch, w drganie. Do tego potrzebną jest kinetyczna, ruchoma. Jak długo ta energia jest potencjalna, tzn. w stanie spoczynku, tak długo nie ma akustycznego fenomenu. Samo zaistniałe drganie musi jeszcze znaleźć ośrodek, któryby przejął te drgania we formie fal i doprowadził do ucha. Takimi ośrodkami mogą być wszystkie substancje, które nie są o wiele cięższe lub lżejsze niż powietrze. Po największej części jest niem właśnie powietrze. Między źródłem dźwięku a ośrodkiem wsuwamy zwykle wzmacniacze (rezonatory), mające za zadanie wzmocnić dźwięk, tak by przekroczył nieodzowny nam psychicznie próg intensywności, bez czego do świadomości by się nie dostał.

U instrumentów muzycznych źródłem dźwięku jest napięta struna membrany, masywne sztaby lub płyty, jakoteż powietrze ściśle ograniczone i zamknięte ciałami stałymi.

Teoretycznie istnieje dziś jeden normalny strój ustalony 1859:  $a^1 = 870$  poj. drgn. wzgl. 435 podwójnych w sekundzie przy  $15^\circ \text{C}$ .

## ŚPIEW I INSTRUMENTY MUZYCZNE W RADJO.

Problem radjofoniczności głosów ludzkich i instrumentów muzycznych oraz zagadnienie transmisji łączą się organicznie z sumą czynników natury technicznej. Na pierwsze miejsce wysuwa się tu pytanie: czy nasze studia radjowe odpowiadają w zupełności prawom akustyki i czy mikrofon, wzmacniacz, kable radjowe, a wreszcie rozgłośnia — pracują zadowalająco? Po uświadomieniu sobie tych podstawowych kwestyj, można dopiero dyskutować na temat wykonawców radjowych, od których wymaga się: dojrzałości artystycznej i „zażyłości” z akustyką danego studja.

Czy istotnie winien obowiązywać podział wykonawców na typy: radjofoniczny i nieradjofoniczny? Na to pytanie wypada dać odpowiedź następującą: wszystkie rodzaje głosów ludzkich i instrumentów nadają się do transmisji radjowej. Twierdzenie, iż śpiew o niskim, głębokim rejestrze bardziej przystosowany jest do wymogów mikrofonu, mija się z prawdą, wszak i głosy wysokie mogą wywierać całkowicie dodatnie wrażenie, idzie tylko o to, by owe głosy dobrze były „postawione”, miały emisję równą, swobodną i brzmienie przyjemne. Niema również instrumentów nieradjofonicznych, raczej istnieją niewłaściwie zbudowane studia, nieudokonalony sprzęt radjowy albo wadliwie działający mikrofon.

Nasze obecne studia radjowe, nie pozwalają na idealny odbiór zwłaszcza wielkich dzieł chóralnych lub orkiestrowych z dziedziny współczesnej literatury muzycznej. Pełny artystycznie efekt osiąg-

niemy wówczas, gdy studio nie będzie dźwięku tłumić i pozwoli mu promieniować w całym jego naturalnym nasileniu tonów i alikwotów. Dzisiejsze studia nietylko zresztą pod względem akustycznym szwankują, nie zadawalają nas również ich rozmiary, zbyt mała pojemność. Mając na uwadze specyficzne warunki przestrzenne studja, rozumiemy dlaczego rozmieszczenie instrumentów w radjo nie może być takie same, jak w sali koncertowej; pamiętać też należy, iż pewne rodzaje instrumentów zachować muszą koniecznie odpowiedni dystans od mikrofonu. Kilka słów poświęcimy jeszcze tej drugiej kwestji. O ile skrzypce, flet, altówka i wiolonczela zachowują w nadaniu radjowem swe właściwe brzmienie, o tyle dźwięk kontrabasu i waltorni ulega pewnemu zniekształceniu. Jest to wynik odrębnych właściwości owych instrumentów. Zatem jakość i natężenie brzmienia kontrabasu i waltorni, jak i instrumentów perkusyjnych oraz fortepianu normuje w wybitnym stopniu odległość od mikrofonu.


Radjo stworzyło nowe warunki pracy, powinna więc również powstać nowa literatura muzyczna, specjalnie dostosowana do potrzeb mikrofonu. Póki jednak tego rodzaju twórczość się nie pojawi, możemy i powinniśmy czerpać utwory z istniejącej już, a tak bogatej literatury. My muzycy musimy żądać od techniki, by wytężyła swój geniusz zdobywczy i wynalazczy w tej mierze, aby zapewnić wszystkim dziełom muzycznym transmisję, stojącą na najwyższym poziomie zarówno w sensie artystycznym jak i technicznym.

## PRZEWODNIK ORKIESTRY

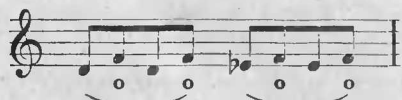
### SYSTEM CHWYTÓW NA KLARNECIE.

Dotyczy klarnetu *Bärmanna* (nie *Böhma*). Przez wieloletnie obcowanie i kontakt z klarnecistami w orkiestrach dętych, doszliśmy do przekonania, że większość nie zna systemu chwytów na klarnecie. Zwracamy szczególnie uwagę dyrygentów, by się przekonali, czy od górnego *c* począwszy w górę chwytów są dobre. Wielu nie wie, że od tego *c* w górę należy zawsze otwierać klapę *Es* (małym palcem prawej ręki). Jeżeli się tego nie robi, wszystko jest o ćwierć tonu za nisko. Stąd przeważnie zły strój w orkiestrach dętych.



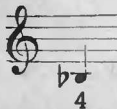
Słynne *f*  biorą prawie wszyscy klarneciści źle.


Chwytem widełkowym (o) jako pomocniczym dostajemy ton nieswobodny i brzydki; tym chwytem można tylko wyjątkowo się posługiwać, np.




i w szybkich pasażach; zresztą zawsze otworem kciukowym, pierwszym otworem i klapą *E* wskazującym palcem prawej ręki (stąd znak cyfrowy 2). *F* o oktawę wyższe w gamie zawsze klapą *F* (4). Zaś jako chwyt widełkowy (o) praktycznie tylko w następujących figurach:



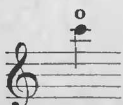
*F-dur* nie zawiera żadnych nowych trudności. Że  nie bierze się jako chwyt widełkowy powinien każdy klarnecista wiedzieć lub zrozumieć.

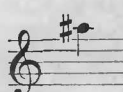

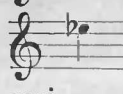
Tu grać 4 byłoby całkiem fałszywe, t. zw. „zesuwanie” jest niewykonalne 

Natomiast  jest w szybkich pasażach niemożliwe, a więc 

Wielki błąd popełnia się przy ; jest to jedyny chwyt widełkowy (o) klarnetu, który brzmi czysto, jasno i swobodnie. Natomiast chwyt 2 (otwór kciukowy, klapa oktawowa, pierwszy otwór i środkowa klapa z trzech bocznych na górnym odcinku wskazującym prawej ręki) jest pomocniczym. A więc przedewszystkiem chwyt widełkowy z otworem kciukowym, klapą oktawową i drugi otwór. Chwytem 2 można tylko, gdy szereg tonów nie wychodzi poza *c*:

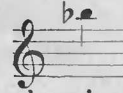


Natomiast  dla wszystkich szeregów wychodzących poza to *c*. W związku z tem zwracamy

uwagę, iż wszystkie tony od  do  należy grać z otwartą klapą  (druga oktawowa), gdyż w przeciwnym razie wszystkie te tony brzmiały za nisko.

Oto resumé tego: wszystkie chwyt widełkowe są pomocnicze, brzmią niepięknie, zwykle za wysoko; górne *c* jako chwyt widełkowy nie jest chwytem pomocniczym, tylko głównym.

Najtrudniejsze gamy są te z *b*, gdyż niema w nich *fis* tylko *f*.

Natomiast  można brać obydwoma sposobami: 2, wskazującym prawej ręki lub 4, pierścieniowym lewej ręki. Lepszy jest chwyt 2. (Dokończenie nastąpi).

## REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

XVIII.

(Ciąg dalszy).

## Romantyzm.

## § 58. Romantyzm niemiecki.

Indywidualizm Beethovena uczynił z muzyki najgłębszy i wyczerpujący wyraz osobistości i jej przeżyć. Tu kończy się linja rozwojowa. Dalej już nie prowadzi droga; musiał się więc zmienić duchowy aspekt osobistości twórczej. Ten ruch, który następuje po klasycyzmie na przełomie 18 i 19 wieku nazywa się ogólnie *romantyzmem*. Treść tego pojęcia nie jest istotnie prosta, gdyż pojęcie jest przedewszystkiem zapożyczony z poezji, gdzie oznacza ustosunkowanie się pozytywne do chrześcijańskiego średniowiecza w przeciwieństwie do klasycznego ideału starożytności. Wyraża się to w odrodzeniu narodowej przeszłości, jej mýtów, podań i pieśni. Polityczne zjawisko wojny oswobodzeniowej Niemiec przyspiesza ten proces. *Arnim i Brentano* zbierają i wydają zbiory poetyckich tekstów ludowych (*Des Knaben Wunderhorn*). Wyrasta w dalszym ciągu z tego nowego poczucia ludowości kult śpiewu chóralnego, powstają chóry męskie (1808 w Berlinie); kwitną również chóry mieszane.

Drugą cechą romantyzmu to jej ekstatyczne zgłębienie życia uczuciowego ku stronie mistycznej, przyczem zjawia się poraz pierwszy nowy czynnik, t. zw. nastrój rozkładający wielkie namiętności („afekty” klasycyzmu) na drobne cząstki uczuciowe. To psychiczne rozbieżności prowadzi również do rozkładu elementów muzycznych, przedewszystkiem do coraz bardziej czulej i skomplikowanej harmoniki, do przeladowania szczegółami rytmicznymi i melodycznymi, do wielkiej ilości niewyraźnych głosów środkowych i do rozbicia formy. Silne kontury klasycznej symfonii przestają obowiązywać, następstwo części staje się luźne i odmienne, w końcu ginie architektoniczno-cykliczna forma symfonii w jedno-częściowym *poemacie symfonicznym*.

Z tego punktu widzenia zyskuje osobistość Beethovena na niezrównanej monumentalności. On udoskonalił wprawdzie klasyczną formę wypełniając ją namiętnością na wodzy etycznego ideału, ale on też pierwszy przelamuje ten ideał i przygotowuje romantyzm. Ścisłe biorąc romantyzm jest przedewszystkiem ważnym z powodu wartości uczuciowych, w jego dążeniu do najdalszego rozróżniczkowania i rozgałęzienia treści uczuciowych.

## § 59. Franciszek Schubert.

Pierwszy w tym sensie przekształca strukturę duchową Franciszek Schubert, jest więc pierwszym romantykiem. O instynktownem wielkiem uzdolnieniu muzycznym tworzy niesamowicie szybko i wiele w swoim krótkim, bo ledwie 32-letnim żywocie. Urodził się 1797 jako syn nauczyciela ludowego w Lichtenthal (przedmieście Wiednia) i w życiu mieszczańskim nie jest w stanie się wnieść wyżej, jak na pomocnika swego ojca, który zresztą był jego pierwszym nauczycielem muzyki. W szkole konwiktowej wiedeńskiej kapeli nadwornej jako sopranista kształcił się w teorii muzycznej. Po krótkim, ciężkim lecz płodnym życiu umiera 1828.

W twórczości jego rozróżnić można rozmaite stopnie rozwoju. 1810—1813 pierwsze młodzieńcze nieforemne próby w pierwszych kwartetach. Do 1815 rozkwit jego twórczości pieśniowej; następuje okres sonat fortepianowych i sześciu symfonii. Ale nie zadowala go to. 1818/19 jest przełomem jego twórczości instrumentalnej. 1822 szczyt jego twórczości, której wyrazem są bezproblemacyjne, rozmuzykowane symfonie *h-moll* (niedokończona), kwartety *a-moll* i *d-moll*, sonaty fortepianowe *a-moll* op. 42, *D-dur* op. 63 i *G-dur* op. 78 (fantazja); wszystkie dzieła świadomie wracają do klasycznej, logiczno-konstruktywnej formy. Po śmierci znaleziono należące do tego stadium dzieła: symfonia *C-dur* i trzy ostatnie sonaty „pośmiertne” *c-moll*, *A-dur* i *B-dur*.

Schubert mimo całej genialności na polu muzyki instrumentalnej musi walczyć z odziedziczoną formą, by ją napęlić nową treścią i stąd zawsze pewien rozłam w jego twórczości instrumentalnej. Ta problematyka ciąży nie tylko na Schubercie, lecz na wszystkich twórcach romantycznych, którzy nie mogą się uporać z problemami klasycznego kształtowania cyklicznych dzieł i dlatego zajmują się więcej jednoczęściowymi typami uwertury koncertowej, lirycznych utworów charakterystycznych (impromptus, moments musicaux i t. p.)

## § 60. Niemiecka pieśń wokalna.

Całkiem odmienny obraz przedstawia wokalna twórczość Schuberta. Tu nie chodzi o samodzielne kształtowanie własnych uczuć, tylko o znalezienie kształtu dla poezji, która swą treścią uczuciową odpowiada twórcy; tu potrafił Schubert stworzyć pieśni o znaczeniu klasycznym.

Pieśń niemiecka zanikła w epoce racjonalistycznej całkowicie, dopiero w drugiej połowie 18-tego wieku zaczyna się na nowo jej rozwój, ale tym razem z wotorem fortepianowym, z rezygnacją z generalbasu, a więc o akompanjamentie dokładnie rozpisany,

choć jeszcze dość prymitywnym. Takie pieśni pisze Filip Emanuel Bach, a przedewszystkiem berlińczyk Jan Fryderyk *Reichardt* i Karol Fryderyk *Zelter*. W południowych Niemczech działają kompozytorzy pieśniowi Daniel *Schubart* i Jan Rudolf *Zumsteeg*. Pieśni piszą — choć nieliczne — Gluck, nauczyciel Beethovena Neeff, Haydn który stworzył arcydzieło ludowe w hymnie austriackim, dziś niemieckim, Mozart pisze 34 pieśni (między niemi cudownego „Fiolka”). Beethoven w pieśni szuka nowych dróg, rozpoznając od kantatowej „Adelaide”, przez cykl do słów Gellerta, aż do cyklu „*An die ferne Geliebte*”.

Nowy styl pieśniowy tworzy Schubert. Liczba jego pieśni przekracza 600. Z instynktowną pewnością kształtuje każdą pieśń w sposób charakterystyczny i odpowiadający wszelkim wymagom tekstu. Fortepian wcale nie jest drugorzędnym wotorem, tylko istotną częścią równorzędną. Istotny problem twórczości pieśniowej: zjednoczenie muzycznej jednolitości zwrotek z ich rozmaitą treścią poetycką, prowadzi w ciągu jego rozwoju do idealnych rozwiązań, gdyż wychodząc od zwykłych pieśni zwrotekowych, wprowadza formę przekomponowaną, łączy te dwa typy i wzbogaca zwrotkowość techniką warjacyjną, przyczem udaje mu się zlanie recytatywu z melodyką pieśniową. Schubert może więc uchodzić jako twórca i doskonały mistrz pieśni. W roku 1815 pisze około 250 pieśni głównie do słów Goethego i Heinego. Później prócz licznych luźnych pieśni tworzy cykle: *Müllerlieder*, *Winterreise*.

Kilka lat po Schubercie 1818 zjawia się Karol *Loewe* (1796—1869), który na polu *balady* jest jakby uzupełnieniem Schuberta. Na polu balady odznacza się również *Schumann* Robert (*Dwaj Grenadjerzy*). Schumann wprowadza do pieśni przedewszystkiem pewną choć nieznacznie przewagę partu fortepianowego; niezrównane są jego cykle do Eichendorfa (*Liederkreis*) Chamissa (*Frauenliebe und Leben*) i Heinego (*Dichterliebe*). Obok niego działa wielu pomniejszych jak Adolf Jensen, Carl Reinecke, Franciszek Liszt, Edward Grieg. Ważniejsi są dwaj następujący: Robert Franzi i Piotr Cornelius. Franzi (1815—1892) jest wybitnym lirykiem, pisze 350 pieśni o romantycznym zabarwieniu w kontrapunktycznej ufundowanym układzie z barwną harmoniką. Cornelius (1824—1874) czynny również literacko jest jednym z najdelikatniejszych i najbardziej indywidualnych romantycznych mistrzów pieśni. Obok świeckich cykli (*Brautlieder*) pierwszy świadomie tworzy cykliczne pieśni duchowe.

Wewnętrzny rozłam romantyzmu, który da się już wyczuć u Franza i Corneliusa staje się jasny i głęboki u Jana *Brahmsa* i Hugona *Wolfa*. Brahms czerpie z ludowej pieśni, opiera się na wyraźnej formie zwrotekowej, upraszcza stosunek między melodią zwrotekową, a wotorem fortepianowym, podkreślając również w pieśniach swoją postawę klasycystyczną. Natomiast Wolf (1860—1903) jest przedstawicielem daleko idącego różniczkowania psychicznego i technicznego. Jest po Schubercie pierwszym i ostatnim mistrzem poświęcającym się prawie wyłącznie pieśni. W jego pracy melodycznej, harmonicznej i instrumentalnej mamy odbicie ostatecznego odgałęzienia romantycznego życia psychicznego. Fortepian osiąga najwyższą samodzielność wobec głosu wokalnemu; jego harmonika przeczuwa zmiany 20-tego wieku. Wyczerpuje on treść poetycką jak nikt przed nim (53 pieśni do słów *Möricego*, 20 do słów Eichendorfa, 51 Goethego, Śpiewnik hiszpański, włoski). Mimo najwyższej psychologicznej szczegółowości pieśni Wolfa mają zadziwiającą formalną architektonikę.

(C. d. n.)

NA



STRUNACH

PIRASTRO

grają od czasów PAGANINIEGO  
najwybitniejsi artyści światowej sławy

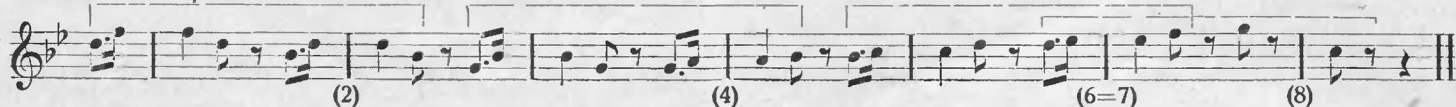
Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

## FORMY MUZYCZNE.

(Ciąg dalszy).

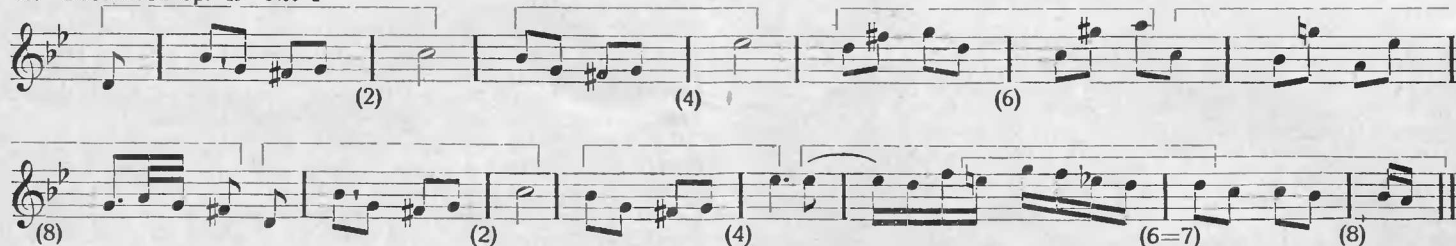
Zahaczenie dwutaktów (2=3, 6=7) jest trudne do pojęcia i dlatego słyszymy je jako trjole taktów. Niekiedy jednak 6=7 z łatwością da się wysłyszeć,

47. Beethoven op. 106 Scherzo



Niekiedy można przyjąć, iż trzytaktowe zdanie powstało przez pomniejszenie (diminucję) wartości dwóch taktów, przez co jeden z nich ubywa.

48. Beethoven op. 49 Nr. 1



W tym wypadku jest to całkiem jasne, gdyż stoją obok siebie dwa okresy: pierwszy regularny, drugi o jeden takt krótszy. Nieregularność usuniemy, gdy w takcie 3-cim od końca zamiast szesnastek przyjmujemy ósemki. Pozatem jednak trudno zwykle udowodnić diminucję, gdyż łatwiej przyjąć interpretację z brakującym pierwszym taktom

49. Nie chodź Marysiu



można uważać jako powstałe z:



Jest to jednak różnica wcale nieistotna, gdyż w obydwóch interpretacjach sens formalny jest niezmienny: w pierwszym i drugim wypadku mamy

jeżeli jest pojęte jako przeciwieństwo do zatrzymania się na przedostatnim takcie, a więc jako chęć przyspieszenia końca i przez to do pozbycia się jednego taktu.

do czynienia ze zdaniem. I to jest najważniejsze, by przy członach trzyczęściowych nie mieszać wydłużonych fraz trzytaktowych (lub trjoli) z skróconymi zdaniami trzytaktowymi, a więc jasno odróżniać  $2+1\left(\frac{3}{2}\right)$  od  $-14$ . Należy przytem pamiętać, iż ostateczną, decydującą instancją jest — ucho ludzkie.

Przez środki rozszerzające i zwężające powstają twory *nieregularne*, choć niekoniecznie niesymetryczne, gdyż kombinacja rozmaitych nieregularności może stworzyć równowagę przestrzenną między członami odpowiadającymi sobie; ba, czasem nawet powstaje pozorna ośmiotaktowość okresu np.  $-14 + 4 + 1$ . Jasnym jest, iż samo *liczenie* taktów nie wystarczy do analizy formalnej; tylko ścisłe rozgraniczenie motywów i fraz, jakoteż *wysłuchanie* kadencji (przystanków) i odpowiadających sobie, jakoteż uzupełniających się członów prowadzi do celu.

(C. d. n.)

## HYMNY NARODOWE.

Do artykułu kpt. kplm. Mgra MAKSYMILJANA CHMIELEWICZA z nrów 8 (23) i 9 (24) „ORKIESTRY”.

36. Turcja.

Aug. G. Selvelli.

*Allegretto*

*Lento*

*FINE*

*Da Capo al Fine.*

Por. kplm. WŁADYSŁAW SADOWSKI (Krotoszyn)

# SZKOŁA GRY ZESPOŁOWEJ.

(CIAĞ DALSZY)

Nr. 7.

Flet  
 Oboje I/II.  
 Klarinet Es  
 Klarinet B.I.  
 Klar. B.II/III  
 Fagoty I/II.  
 Kornet B.I.  
 Kornet B.II.  
 Trąbka B.I.  
 Trąbka B.II.  
 Alt Es I/II/III  
 Waltor. F.I/II  
 Walt. F. III/IV  
 Tenor B I/II.  
 Baryton  
 Puzony I/II.  
 Basy I/II.

Sposoby :

a) *p* | it.d.   
 b) *mf* | it.d.   
 c) *p* | it.d.

## ROZMAITOŚCI.

## Matki kompozytorów.

Prawie wszyscy nasi bohaterowie czynu i ducha przeżyli taką godzinę, w której w liście lub w słowach otworzyli swą duszę, by wyznać najczulsze i najskrytsze uczucia dla swych matek. Wzruszające są wyznania synowskie mistrzów tonu. Również im matki śpiewały do snu: matki uczyły ich pierwsze rozróżniać czarne klawisze od białych. Ale to, co u innych staje się wspomnieniem pięknej zabawy, to u kompozytora jest pierwszym krokiem na drodze, która prowadzi do nieśmiertelności. Wszystkie objawienia tonów, przy pomocy których porywali świat, odczuwali tylko jako podziękowanie dla swych matek.

U niektórych kompozytorów nie możemy niczego o ich matkach powiedzieć, gdyż nie dotarła do nas żadna o tem wiadomość. Matka J. S. Bacha nazywała się Elżbieta; umarła, gdy mały Jan Sebastian miał osiem lat. To jest wszystko co o niej wiemy. Ale również o matce Wagnera nie wiemy wiele. Z jego własnych słów wynika, iż mówiła mu o pięknie i wielkości poezji, muzyki i malarstwa. O matce Webera wiemy tylko, iż jako dziecko była we Włoszech.

Matka Schumannna bardzo czule zajmowała się wychowaniem swego ulubionego syna, ale nie czuła jego głębokiego przywiązania do muzyki i zmuszała go do studjowania praw, sprawiając mu tem wiele ciężkich godzin.

Gdy Beethoven otrzymał wiadomość o śmierci swej matki, spieszy z Wiednia do Bonn i nad trumną wypowiada te wzruszające słowa: „któż był szczęśliwszy odemnie, jak długo mogłem powiedzieć słodkie słowo: matka!” Mozart sam pogrzał matkę swoją w wielkim Paryżu na cichym cmentarzu St. Eustache. Gdy wziął pióro, by na nowo tworzyć, napisał bolesne, rozdarte dźwięki wielkiej sonaty a-moll. Händel spieszy z Londynu, by zamknąć oczy swej matce. Każda godzina przy jej zwłokach jest mu drogą. Gdy Brahms otrzymał wiadomość o śmierci swej matki, usiadł do fortepianu i zatopił się w zaświaty dźwięków bachowskich warjacji goldbergowskich. O matce Chopina pomówimy osobno i szczegółowo.

## Wagner publicystą.

Był taki okres w życiu Wagnera, w którym zarabkował na życie przez pisanie artykułów, oczywiście w większości wypadków na tematy muzyczne.

Działo się to w kwietniu 1840 r., kiedy państwo Wagnerowie przeprowadzali się na ul. du Helder pod 25, na czwartaku, w Paryżu. Ulica znajduje się w pobliżu bulwaru des Italiens, a więc w najelegantszej dzielnicy paryskiego świata artystyczno-literackiego. Mieszkanie Wagnerów nie było przeto tanie.

W tym czasie Wagner spodziewał się premjery swojej opery w teatrze Renaissance. Ale oto w dniu przeprowadzki spada na niego dotkliwy cios, donoszą mu bowiem, że teatr Renaissance zbankrutował. Cios był podwójny, bo wystawienie opery w Paryżu było nie tylko marzeniem Wagnera, lecz i potrzebą finansową. Podejrzał on wówczas Meyerbeera o male „świństewko”, jako że ten kompozytor nie chcąc dopuścić Wagnera do sceny paryskiej, podsunął mu Renaissance, zgóry wiedząc, że zbankrutuje. Ale jako rzeczywisty artysta wynagrodził sobie stratę moralną nadzieją ujrzenia wkrótce swej własnej opery na scenie drezdeńskiej, gdzie właśnie wykańczano budowę teatru.

W międzyczasie jednak trzeba było żyć i płacić komorne. Udał się więc do Schlesingera, wydawcy „Gazette Musicale”, który między innymi wydał kompozycje Liszta i Szopena. Prosił Wagnera wydawcę, by wypuścił na rynek jego „Dwóch Grenadierów”. Schlesinger oświadczył gotowość wydania, o ile Wagner wpłaci zaliczkę na poczet kosztów — 50 franków. Kompozytor tyle pieniędzy nie posiadał. Po namyśle zgodził się wydawca wyłożyć za niego tę sumę, jeżeli zobowiąże się ją odrobić artykułami do gazety.

Cóż było robić, trzeba się było zgodzić. Wyloniła się jednak jeszcze jedna trudność. Wagner nie znał języka francuskiego. Tu mu się też poszczęściło. Znalazł po jakimś czasie tłumacza, najprawdopodobniej na „kredyt”.

Pierwszy artykuł „O niemieckiej muzyce” wzbudził spore zainteresowanie. Schlesinger nakłonił Wagnera do dalszej współpracy. W przeciągu dwóch miesięcy ukazał się nowy artykuł Wagnera p. t. „Próba wykonawcy i niezależność kompozytora”, następnie „Wizyta u Beethovena” i „Niemiecki kompozytor w Paryżu”. W artykułach tych zemścił się Wagner za wszystkie przytyki i aluzje pod jego adresem w Paryżu.

Najciekawsze to to, że Wagner napisał artykuł o „Wizycie u Beethovena”, a nigdy tej wizyty nie odbył. Była to więc fikcja, ale tak żywo i ciekawie obrazująca istotny stan i nastroje Beethovena, jego geniusz i samotność, że nikomu na myśl nie przyszło, by Wagner wysłał cały artykuł z palca. Sam siebie uznał za małego i skromnego wobec tego wielkiego człowieka, który „...nie sprzedałby się za nic na świecie, nie uległ niskim smakom publiczności...”

Zresztą, gdyby kłamstwo było wyszło najaw, nikt nie potępiłby Wagnera za to. Artykuł był jednym wielkim holdem dla genialnego kompozytora.

## UŚMIECH „ORKIESTRY”.

## Odpowiedź Chopina.

W okresie, kiedy nasz genialny muzyk Fryderyk Chopin bawił w Paryżu wraz ze sławnym już wówczas pianistą i kompozytorem węgierskim Franciszkiem Lisztem, zdarzyło się, że obydwu muzyków zaproszono na obiad do jednego z arystokratycznych domów. Ponieważ gospodarze domu nie uchodzili ani za nadzwyczajnych miłośników ani znawców muzyki, przeto Chopin zrozumiał dobrze, że zaproszenie owo miało raczej cechy snobizmu, a może tylko chęci uprzyjemnienia wieczoru innym zaproszonym. I nie omylił się. Po ukończonej uczcie pani domu zwraca się do naszego muzyka z prośbą, aby coś zagrał na fortepianie. — Ależ łaskawa pani — odpowiada na to Chopin — ja tak mało jadłem przy kolacji, niech pani zwróci się z tą prośbą raczej do Liszta.

## Skromny artysta.

Dwaj wielcy mistrze kompozytorzy Rossini Boieldieu, mieszkali w Paryżu w tym samym domu. Rossini zajmował piętro wyższe; Boieldieu parter.

Pewnego wieczoru po pierwszym wystawieniu opery Boieldieu'a „Biała dama”, cały kulturalny i muzyczny Paryż złączył się, aby uczcić jej autora. Między składającymi życzenia nie brakło również i Rossiniego. Solenizant, widząc go przed sobą, rzecze:

— Ależ mistrzu, nie mogę przyjąć tych wyrazów uznania od pana, który o tyle stoisz wyżej nademną.

— Bezwątpienia, bezwątpienia — odpowiedział na to zrećnie Rossini, — ale tylko wtenczas, gdy wracam do domu, aby się położyć do łóżka.

## Sposób na popularność.

W jednej z większych kompozycji muzycznych znanego i popularnego „króla walców” Jana Straussa znalazł się motyw, żywo przypominający podobny temat muzyczny z utworu kompozytora węgierskiego Franciszka Liszta. Gdy na to zwrócono uwagę sławnemu autorowi „Rapsodyj węgierskich”, odparł:

— Nic nie szkodzi, w ten sposób przynajmniej częściej będę grywany i słuchany.

## Na koncercie.

— Bajecznie!... Śmiało można powiedzieć: cud techniki.

— Aaaale, co pan mówi?! Ta gra wcale nie jest tak zachwycająca.

— Ja też nie mówię o grze, tylko o fortepianie, który ją wytrzymuje.

## Ruch muzyczny w kraju.

## Gdynia.

„Święto Pieśni” odbyło się w dniu 4 sierpnia b. r. w Gdyni na terenie wystawy Przemysłowo-Rzemieślniczej pod batutą sławnego kompozytora i kapelmistrza Feliksa Nowowiejskiego. Chór składał się ze śpiewaków z całej Polski w liczbie przeszło 1200 osób. Dnia następnego odbyła się druga z kolei impreza a mianowicie koncert orkiestralny pod batutą Feliksa Nowowiejskiego i przy współudziale Orkiestry Reprezentacyjnej Marynarki Wojennej. Niezwykle atrakcyjny program zawierał przedewszystkiem fragmenty z opery „Legenda Bałtyku”, a mianowicie uwerturę, arję miłosną Domana, oraz fragment aktu III i korowód przed chramem Światowida.

Wspaniały recital organowy Feliksa Nowowiejskiego odbył się w Gdyni w dniu 8. sierpnia b. r. Współudział wzięli: prof. Julja Gorzechowska, najwybitniejsza śpiewaczka Pomorza (sopran), prof. Adrian Rappoldi z Drezna, światowej sławy artysta (skrzypce) oraz wyborne Tow. Śpiewackie „Symfonia”, dyrygent Wacław Betlejewski. Program składał się z dzieł najwyższej wartości muzycznej, m. in. usłyszeliśmy prawykonanie 8-głosowego motetu Nowowiejskiego. Recital Nowowiejskiego był punktem kulminacyjnym bieżącego sezonu artystycznego w Gdyni.

## Ruch muzyczny zagranicą.

Pieśń polska na wychodźstwie święciła swój triumf.

W niedzielę 21. lipca b. r. odbyły się doroczne popisy o ocenę i klasyfikację I i III okręgu Zw. kół śpiewaczych we Francji. Należy podkreślić, że część konkursowa zjazdu, podobnie jak występy o ocenę, stała na wysokim poziomie i była bardzo urozmaicona. Mogła ona zadowolić nawet wybrednych słuchaczy. Z drugiej strony wykazała olbrzymią pracę w kołach śpiewaczych i zwróciła uwagę na bardzo liczne talenty muzyczne oraz śpiewacze, znajdujące się wśród wychodźstwa.

### Rezultat oceny w I. okr.

Pod koniec uroczystości ogłoszono wynik sądu konkursowego, w skład którego wchodził pp. Łukomski, Fechner i Mouton. Wynik popisów według orzeczenia sądu przedstawia się następująco: Nagroda I. i puchar. Chór męski „Dzwon Zygmunta” z Waziers za pieśń „Siedziąca dziewczyna” (dyrygent p. Nowak). Kropkę 114 i pół. Chór mieszany „Moniuszko” z Ferronieres za pieśń „Wojenka wojenka” Nowowiejskiego (dyr. p. Nowak) kropkę 111. Chór mieszany „Fiolek” z Auby za pieśń „Lny” (dyr. p. Musielak) kropkę 104. Chór męski „Głos z nad Warty” z Lourches, za pieśń „Barkarola” Mincheimera (dyr. p. Basiński) kropkę 102. Chór mieszany „Róża leśna” z Montigny en Ostrevent za pieśń „Tęsknota za Śląskiem” ks. Chlondowskiego (dyr. p. Musielak) kropkę 99 i pół. Chór mieszany „Harfa” z Euscadain za pieśń „Polonez z opery Halka” Moniuszki (dyr. p. Krawczyk) kropkę 99 i pół. Chór mieszany „Nowowiejski” z Oignies, za pieśń „Wiosenne czary” Bursa (dyr. p. Grzegorzewski) kropkę 96. Chór mieszany „Słowik z nad Warty” z Masny za pieśń „Orły” Ponieckiego (dyr. p. Basiński) kropkę 95. Chór mieszany „Chopin” z Auby-Asturies za pieśń „Hej oracze!” (dyr. p. Musielak) kropkę 92. Chór mieszany „Wesoły Tułacz” z Abscon za pieśń „Hej z góry z góry” Maszyńskiego (dyr. p. Basiński) kropkę 89 i pół. Chór mieszany „Wiosna” z Raimes za „Pieśń Wieczorna” Moniuszki (dyr. p. Miękski) kropkę 86. Chór mieszany „Lutnia” Dechy za pieśń „O mój rozmarynie” Nowowiejskiego (dyr. p. Nowak) kropkę?

Wyniki konkursu w okr. III okazały się następujące, według kolejności w punktacji:

Chór Kola „Słowik z nad Loretty” z Grenay, pod batutą p. Smakulskiego, za odśpiewaną pieśń „Burza morską” — Prosnaka uzyskał największą ilość kropkę 116, zdobywając wędrowną puchar Konsulatu z Lille. Chór „Cecylja” z Mazingarbe VII, pod batutą p. Calinińskiego, za wykonaną pieśń „Wesele sieradzie” — Prosnaka — 115<sup>3</sup>/<sub>4</sub> kropkę. Chór „Cecylja” z Lievin III, pod batutą p. Surmy, za pieśń „Cieniom wieszczą” — Dembickiego — 115<sup>1</sup>/<sub>2</sub> kropkę. Chór „Harfa” z Dourges, pod batutą p. Nowakowskiego, za „Wieńce pieśni narodowych” — Galla — 112 kropkę. Chór „Chopin” z Rouvroy, pod batutą p. Nowakowskiego, za pieśń „Orły” — Ponieckiego — 110 kropkę. Chór „Dzwon Zygmunta” z Mericourt s. Lens, pod batutą p. Nowakowskiego, za pieśń „Od dworu od dworu” — 109<sup>1</sup>/<sub>2</sub> kropkę. Chór „Jedność” z Harnes, pod batutą p. Nowakowskiego za pieśń „Marsz Hallerczyków” — 108<sup>1</sup>/<sub>4</sub> kropkę. Chór „Chopin” z Montigny en Gohelle, pod batutą p. Woźniaka, za pieśń „Rusałki” — Krudowskiego — 108 kropkę. Chór „Echo Majowe” z Avion, pod batutą p. Grobelnego za odśpiewany utwór „Hej pieśni” — Poradowskiego — 107<sup>1</sup>/<sub>2</sub> kropkę. Chór „Jedność” z Sallaumines, pod batutą p. Adamskiego, za pieśń „Wesele krakowskie” — 103 kropki.

## ≡|| KRONIKA. ||≡

W dniach 5—8 lipca b. r. obradował w Krzemieńcu Zjazd Muzyków, zorganizowany przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Zjazd wysłuchał referatów pp. F. Łabuńskiego, P. Palestra, T. Szeligowskiego i St. Śledzińskiego i przeprowadził dyskusję nad tymi referatami oraz całokształtem zagadnień życia muzycznego w Polsce. Wynikiem obrad zjazdu jest obszerna uchwała, zawierająca postulaty w sprawach: uporządkowania zawodu muzycznego i powołania Izby Muzycznej, reorganizacji szkolnictwa muzycznego, propagandy muzyki społecznej, amatorstwa muzycznego, muzyki kościelnej i innych. Uchwała Zjazdu została złożona P. Ministrowi W. R. i O. P.

Towarzystwo Kompozytorów Polskich w Warszawie wybrało nowy zarząd. Prezesem został dyr. Adam Wieniawski, wiceprezesami Jan Maklakiewicz i Karol Szymanowski, skarbnikiem Hanna Klechniowska, sekretarzem Roman Palester.

Komitet uczczenia zasług Ign. Paderewskiego, który kończy w roku obecnym 75 lat, powstał w Warszawie. Na razie powołano Komitet tymczasowy, złożony z kilkudziesięciu osób reprezentujących wszystkie wielkie organizacje społeczne oraz naukę, sztukę i literaturę. W połowie września odbędzie się zebrań, gdzie Tymczasowy Komitet złoży sprawozdanie z prac przedwstępnych.

Propaganda polskiej muzyki przez radio. W najbliższym sezonie programowym Wydział Muzyczny Polskiego Radja rozpocznie planową propagandę muzyki polskiej przez radio.

Propaganda ta obejmie równocześnie teren krajowy i zagraniczny. Wobec coraz liczniejszych dowodów, że muzyki polskiej przez radio słucha cała Europa, — Polskie Radio poczuwa się do obowiązku pokazania krajowi i światu naszego dorobku muzycznego. Aby osiągnąć ten cel, aby każdy koncert radiowy, który ma na celu propagandę polskiej muzyki, spełnił istotnie swoje zadanie a temsamem przynosił korzyści w państwowem znaczeniu, musi stać na odpowiedniej wyżynie artystycznej. Poziom ten osiągnięcia własna orkiestra symfoniczna Polskiego Radja, która pracować będzie tylko i wyłącznie przed mikrofonem.

### NASI ZAGRANICĄ.

Koncert polskiego skrzypka Romana Totenberga odbył się w Kopenhadze w wielkiej sali koncertowej „Tivoli”. Publiczność wypełniająca ogromną salę, nagradzała grę polskiego artysty hucznymi i długotrwałymi oklaskami, zmuszając go do licznych bisów.

Kantata p. t. „Audite mortales” Bartłomieja Pękla (wicekapelmistrza kapeli królewskiej w Warszawie w pierwszej połowie XVII w.) została wykonana na ostatnim w sezonie koncercie zespołu „Motet et Madrigale” w kościele św. Franciszka w Lozannie pod dyktando Henryka Opieńskiego obok szeregu Motetów a cappella.

Archiwum rumuńskiego folkloru powstało w Bukareszcie, pod egidą Stowarzyszenia kompozytorów rumuńskich. Mieści ono dziesiątki tysięcy sfonografowanych pieśni ludowych. Dołączona kartoteka zawiera wszystkie szczegóły o wykonawcach, obrzędach ludowych, o migracji melodii i t. d. Osobno są dodane fotografie i zdjęcia kinematograficzne.

### JUBILEUSZE I ROCZNICE.

Ks. infułat Fr. Walczyński w Tarnowie, nestor polskich muzyków kościelnych, obchodził w lipcu b. r. 60-lecie kapłaństwa. Ks. Walczyński odegrał wybitną rolę jako reformator muzyki kościelnej w diecezji tarnowskiej i wogóle w Małopolsce.

## WOLNE POSADY

Ministerstwo Spraw Wojskowych, Departament Piechoty — Nr. spr. 2950 Muz. z dnia 12. sierpnia 1935 komunikuje, iż są wolne etaty podoficerów zawodowych w niżej wymienionych formacjach:

18 p. p. — 2 kornecistów solistów z instrumentami pomocznymi,

50 p. p. — tambourmajor w stopniu sierż. lub st. sierż. grający na klarncie lub kornecie i instrumencie pob. smyczk.

72 p. p. — 3 podoficerów ork. zawodowych lub nadterm. (1 klarncista, 1 kornecista i 1 flecista).

Kandydaci powinni wnieść podania wraz z dokumentami wprost do Dowódców Pułków. (L. dz. 1050)

1. Kornecista B — solista (kawaler) przyjęty zostanie w charakterze kontraktowego do orkiestry 2 Bataljonu Strzelców. Zgłoszenia kierować: Kapelmistrz 2 Bataljonu Strzelców Tczew. (L. dz. 1060)

## POSAD POSZUKUJĄ

Ministerstwo Spraw Wojskowych, Departamentu Piechoty — Nr. spr. 2950 Muz. z dnia 12. sierpnia 1935 r. komunikuje, iż w niżej wymienionych formacjach znajdują się orkiestraci byli elewi, którzy z powodu braku wolnych etatów nie mogą pozostać nadterminowymi w orkiestrze pułku.

68 p. p. — st. strz. Przygodzki Jan, rocznik 1912, instr.: tuba B i kontrabas,

st. strz. Hanspol Brunon, rocznik 1912, instr.: kornet B, ksylofon i jazz,

strz. Rydzewski Tadeusz, rocznik 1912, instr.: waltornia i skrzypce,

70 p. p. — st. strz. Jakrzewski Hipolit, rocznik 1912, instr.: waltornia i skrzypce. (L. dz. 1049)

Porucznik-Kapelmistrz w stanie spoczynku, dyplomowany, posiadający pełne kwalifikacje fachowe oraz długoletnią praktykę kapelmistrzowską, obejmie stanowisko kapelmistrza.

Zgłoszenia do Administracji „ORKIESTRY” pod „Dyplomowany”. (L. dz. 1057)

Rutynowany I. waltornista w stopniu kaprała, posiadający własny instrument oraz egzamin kwalifikacyjny na podoficera zawodowego poszukuje posady w charakterze orkiestranta nadterminowego, w orkiestrze piechoty lub K. O. P.

Zgłoszenia pod „Waltornista” do Administracji „ORKIESTRY”. (L. dz. 873)

Rutynowany I. waltornista i I. skrzypek w stopniu st. strz. znający transpozycję, z długoletnią praktyką wojskową, poszukuje posady w orkiestrze piechoty lub K. O. P. w charakterze nadterminowego.

Zgłoszenia pod „Waltornista” do Administracji „ORKIESTRY”. (L. dz. 961)

## CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)  
XLIV.

**Schipa** (skipa) Tito (\* 1889) jeden z największych dziś śpiewaków (tenor).

**Schisma** — jest to najmniejsza wartość matematyczna w oznaczeniu wysokości tonu, t. zn. różnica między tercją ósmej kwinty a piętnastą oktawą =  $\frac{1}{100}$  tonu całego.

**Schnabel** Artur (\* 1882 w Lipnikach koło Bielska) jeden z największych dziś pianistów, zwłaszcza w interpretacji dzieł klasycznych.

**Schoeck** Otmar (\* 1886) szwajcarski kompozytor, punkt ciężkości w twórczości pieśniowej.

**Schönberg** Arnold (\* 1874) samouk, jest najbardziej charakterystycznym przedstawicielem „nowej muzyki”. Począwszy od *Verklärte Nacht* (na sektet smyczkowy) dąży on do nowego stylu. Dziełem przełomowym jest oratorium *Gurrelieder*. W drugim kwartecie i symfonji kameralnej wkracza on w dziedzinę nowoczesnego konstruktywizmu, kładąc jednak ciągle nacisk na wyraz (ekspresja), co osiąga całkowicie w 3 utworach na fortepian op. 11. Dalsze jego dzieła od op. 24 począwszy stwarzają nową technikę twórczą, zwaną *dwunastotonową*. Dzieła jego op. 1., op. 2., op. 3. Pieśni; op. 4. *Verklärte Nacht*, op. 5. poemat symfoniczny *Pelleas i Melisanda*, op. 6. Pieśni, op. 7. kwartet d-moll, op. 8. pieśni z orkiestrą, op. 9. symfonia kameralna E-dur, op. 10. II-gi kwartet fis-moll, op. 11. 3 utwory na fortepian, op. 12. dwie ballady wokalne, op. 13. chór a cappella (*Pokój na ziemi*), op. 14. i 15. Pieśni, op. 16. utwory na fortepian, op. 17. Monodram *Erwartung* (*Oczekiwanie*), op. 18. dramat muzyczny *Die glückliche Hand* (*Szczęśliwa ręka*), op. 19. małe utwory na fortepian, op. 20. Pieśni, op. 21. *Pierrot lunaire* (21 pieśni mówionych), op. 22. Pieśni z orkiestrą, op. 23. utwory na fortepian, op. 24. serenada na klarnet, klarnet basowy, mandolinę, gitarę, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, op. 25. swita na fortepian, op. 26. kwintet dęty, op. 27., 28. utwory na chór mieszany, op. 29. swita na siedem instrumentów, op. 30. III-ci kwartet smyczkowy, op. 31. warjacje na orkiestrę.

**Schopenhauer** Artur (1788—1860) niemiecki filozof, który rozbudował w piękny sposób metafizykę sztuki, a zwłaszcza muzyki jako obraz wiecznych idei ponad zjawiskami świata. Ryszard Wagner był jego wielkim zwolennikiem.

**Schott** (B. Schott's Söhne) jedna z największych firm nakładowych w Niemczech (Moguncja).

**Schrammel** Jan (1850—1893) założył w Wiedniu kwartet „Schrammla”, pierwotnie w składzie 2 skrzypiec, gitara i klarnet; później zamiast klarnetu wprowadzono ręczną chromatyczną harmonję.

**Schrecker** Franciszek (1878—1934) jeden z czołowych kompozytorów operowych i pedagogów kompozycji ubiegłego ćwierćwiecza.

**Schubert** Franciszek Piotr (1797—1828). Nadzwyczajna jego zdolność muzyczna objawiła się już w dziecięcym wieku; obdarzony pięknym głosem dostaje się do konwiktów wiedeńskiej kapeli nadwornej. 1813 opuszcza tę szkołę i staje się nauczycielem ludowym, w tym czasie pisze osiem oper, cztery mszy i inne dzieła kościelne, jakoteż olbrzymią ilość pieśni (między innymi: *Erlikönig*, *Der Wanderer*, *An Schwager Kronos* i t. d.). 1817 umozliwia mu przyjaciel F. Schöber opuszczenie posady, tak iż może się całkowicie poświęcić kompozycji.

Schuberta genialność objawia się przedewszystkiem w jego harmonice. Na tej wyrosli cały Schumann i cały Liszt. Jest on właściwym twórcą nowoczesnej pieśni. W pieśniach jego jednoczą się fantazja i uczucie, forma (zwrotkowa, przekomponowana, liryczna monodja) wyborne ukształtowana, melodia i akompaniament tworzą nierozdzielalną całość. Podobne zalety wykazują jego kompozycje fortepianowe. Ośrodkiem twórczości Schuberta są pieśni, potem idą sonaty fortepianowe, na czele sonata w a-moll i B-dur (pośmiertna); na cztery ręce: fantazja f-moll i *divertissement à l'hongroise* są szczególnie piękne. W zespołowych utworach wysuwają się: trio fortepianowe E-dur, kwartet smyczkowy a-moll op. 29; d-moll (pośmiertne); kwintet C-dur. Jego symfonja C-dur i niedokończona h-moll należą do tych nielicznych dzieł wspólnych symfoniom Beethovena. Ilość dzieł, które Schubert w swem życiu napisał jest wprost niezrozumiale wielka.

**Schubert** Franciszek skrzypek (1800—1878), znany jest jego popisowy utwór na skrzypce „Pszczola”.

**Schuch** Ernst (1846—1914) czołowy dyrygent, wystawiał pierwszy w operze drezdeńskiej dzieła Ryszarda Straussa (*Salome*, *Elektra*, *Kawaler z srebrną różą*).

**Schünemann** Grzegorz (\* 1884) dyrektor berlińskiej Akademii muzycznej.

**Schütt** Edward (\* 1856) kompozytor i pianista, napisał wiele utworów na fortepian i kameralnych, cechą ich jest wielka elegancja wyrazu.

**Schütz** (*Sagittarius*) Henryk (1585—1672) wielki mistrz, który przeszczerpił do Niemiec istotne reformy w twórczości muzycznej, które około 1600 zostały wprowadzone we Włoszech; sam brał udział istotny w tych reformach zwłaszcza na polu muzyki kościelnej, tak iż można go śmiało uważać za największego poprzednika J. S. Bacha. Bardzo ważne są jego *pasje*, gdyż usuwa z nich recytatywy z chorału gregoriańskiego, zastępując go dramatycznym (operowym) recytatywem.

**Schumann** Clara z domu *Wieck* (1819—1896) córka Fryderyka *Wiecka*, przez niego wykształcona na pierwszorzędną pianistkę, koncertuje od 10. roku życia. Wychodzi za mąż za Roberta Schumanna i rozwija się na jedną z najlepszych wykonawczyń literatury romantycznej. Również komponuje wartościowe pieśni i utwory na fortepian.

**Schumann** Robert (1810—1856) jeden z największych i najdelikatniejszych mistrzów muzycznego romantyzmu; wskutek paraliżu jednego palca musi zrezygnować z kariery wirtuozowskiej i poświęca się całkowicie kompozycji, działając również i słowem, walcząc na łamach założonego przez siebie pisma *Neue Zeitschrift für Musik* o uznanie muzycznego postępu. Jego kompozycje (op. 1—23 fortepianowe) szybko zyskały uznanie. Po napisaniu całego szeregu małych utworów fortepianowych i pieśniowych przeszedł do form wielkich (1841 symfonia B-dur, kwartet i kwintet fortepianowy, jakoteż pierwsze i najpiękniejsze dzieło chóralne *Das Paradies und Die Peri*). Nowy zwrot w jego życiu oznacza założenie Konserwatorium w Lipsku przez Mendelssohna (1843). Z Lipska przenosi się do Drezna, 1850 zostaje generalnym muzycznym dyrektorem miejskim w Düsseldorfie, jednak stan jego zdrowia pogarsza się gwałtownie; choroba umysłowa, której pierwsze ślady pojawiły się 1833 staje się już 1845 groźną i prowadzi 1853 do całkowitej niezdolności do pracy; 1854 próbuje Schumann popełnić samobójstwo w nurtach Renu, tak że po wyratowaniu znajduje pomieszczenie w zakładzie dla umysłowo chorych. Twórczość jego jednoczy ogień namiętności i serdeczne uczucie, delikatność koncepcji i wrażliwą cyzelację szczegółów; wydoskonalił on miniaturową fortepianową. Jest istotnie lirycznym, co uwydatnia się przedewszystkiem w pieśniach, w których dorównuje Schubertowi. Jego wielkie formy zdradzają często cechy miniaturowości, zwłaszcza w częściach przetworzeniowych. O rozwoju nie można u Schumanna, zresztą podobnie jak i Chopina mówić, gdyż od pierwszego dzieła wszystkie cechy indywidualnego jego stylu są wyrażone w sposób doskonały. Dzieła orkiestralne: cztery symfonie (B-dur, C-dur, E-dur, d-moll), 4 uwertury koncertowe, fantazja na skrzypce i orkiestrę, koncert na wiolonczelę, utwór koncertowy na cztery waltornie, koncert fortepianowy, dwa utwory koncertowe na fortepian (op. 92, op. 134). Dzieła wokalne z orkiestrą: *Paradies und Peri*, opera *Genoveva*, *Pielgrzymka róży*, muzyka do Byrona *Manfred*, sceny z *Fausta*. Liczne pieśni chóralne, pieśni z fortepianem ujęte w cyklach (np. *Mirty*, *Frauenliebe und Leben*, i t. d.). Muzyka kameralna: 3 kwartety smyczkowe, kwintet; kwartet fortepianowy, trzy tria fortepianowe, 2 sonaty skrzypcowe, trzy romanse na obój lub klarnet z fortepianem. Utwory organowe i fortepianowe: sześć fug na temat BACH na organy, fortepian: *warjacje na A B E C G G* (op. 1), *Papillons* (op. 2), *Studja* według Kaprysów Paganiniego (op. 3.) *Intermezzi* (op. 4), *Impromptu* (op. 5), *Die Davidsbündler* (op. 6), *Toccata* (op. 7), *Allegro* (op. 8), *Karnawał* (op. 9 utwory na ASCH), sześć *etjudy koncertowych* według Kaprysów Paganiniego (op. 10), *Utwory fantastyczne* (op. 12), *Etjudy symfoniczne* (op. 13 w formie warjacyjnej), *Sonata* (op. 14), *Kinderszenen* (op. 15), *Kreisleriana* (op. 16), *Fantazja C-dur* (op. 17), *Arabeska* (op. 18), *Novelletten* (op. 21), *Sonata g-moll* (op. 22), *Nachtstücke* (op. 23), *Faschingsschwank* (op. 26), *Album für die Jugend* (op. 68).

*Davidsbündler*, którzy u Schumanna odgrywają wielką rolę w jego dziełach muzycznych i literackich, nie są rzeczywistym związkiem, tylko wymysłem Schumanna. Wszyscy członkowie tego związku zastępują inną właściwość charakteru Schumanna; *Florestan* jest burzliwym entuzjastą, *Eusebiusz* łagodnym, mistrz *Raro* rozważnym. Wielki wpływ na twórczość Schumanna wywarła literatura niemiecka, szczególnie *Jean Paul Richter* i *E. T. A. Hoffmann*.

**Schuppanzigh** Ignacy (1776—1830) skrzypek wiedeński, założył kwartet smyczkowy, który wykonał poraz pierwszy z manuskryptu kwartety Beethovena.

**Schweitzer** Albert (\* 1875) organista i teoretyk muzyczny; położył wielkie zasługi na polu badań nad dziełami i stylem organowym J. S. Bacha, o którym napisał książkę.

**Sciolto** (szolto) swobodne wykonanie.