

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 "
Ćwierć 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.

Dr. STANISŁAW ZETOWSKI (Kraków)

CZEKA NAS WAŻNE ZADANIE.

Dla nikogo zajmującego się bodaj przygodnie muzyką nie jest tajem, że niektóre kraje europejskie czy narody w poszukiwaniu powiększenia zasięgu oddziaływań muzyki czy też wzmożenia zainteresowań muzycznych społeczeństwa, zwróciły się frontem, by użyć tego modnego dziś zwrotu, do szarego człowieka. Może istotnie po rozmaitych przebudowach społecznych, dokonanych kosztem poziomu umysłowego inteligencji, jest to posunięcie i racjonalne i konsekwentne. Przecie po „gospodarczym ograniczeniu” dawnej inteligencji, która dziś uchodzi za niepotrzebną, należy wychować nową inteligencję (raczej zaimprovizować), której muzyka obcą być nie może, chociażby przez... tradycję. A i zwykle po osiągnięciu przez muzykę wysokiego poziomu artystycznego w dziedzinie twórczej i interpretacyjnej, następuje prawem natury cofanie się in minus, pewien upadek.

Wciągnięcie dobrowolne wszystkich obywateli w wir życia muzycznego stanowi maximum dążności, nie tak łatwe, rzecz jasna, i prędkie do osiągnięcia. Muzyka na takiej przemianie, ogólnie przejawy biorąc, i traci i zyskuje. Zrzeka się samorzutnie i robi ustępstwo ze swego wysokiego poziomu, ale przez to zjednuje sobie masy nowych zwolenników, dla których zaczyna być przedewszystkiem zrozumiałą, a przez to i gorliwiej słuchaną, poznawaną, studjowaną, zaczyna być czemś bliskim i życiu naszemu i naszym sercom, a może kiedyś w idealnej perspektywie stanie się niezbędną potrzebą naszego trzeźwego życia, zyskując w oczach nawet laików jakiś widoczny, przez wszystkich pojmowany sens istnienia.

Ten ruch popularyzacyjny muzyki, jak łatwo można zaobserwować, od jakiegoś czasu przenika i do Polski. Pomijamy inne uchwytnie przejawy tego ruchu, uznawszy za dostateczne dowody przytoczyć popularne koncerty warszawskie, inspirowane przez władze miejskie a urządzane przez rozmaite stołeczne orkiestry perjodycznie po parkach. Widocznie krótka ale o owocach przekonywująca wybitnie praktyka wykazała życiową aktywność czy życiowość tych koncertów, jeśli władze miejskie coraz większą opiekę nad nimi rozciągają. (Taki sam sens i takie same podłoże istnienia mają popularne koncerty wyjazdowe na prowincje koncertantów rozmaitego pokroju). Oczywiście są to dopiero pierwsze, a jednak już poważne kroki, poczynione na polu nowych zadań wobec społeczeństwa muzyki i niewątpliwie przy odpowiednich warunkach ilość podobnych imprez wzmoże się obficie, a same imprezy, wyszedłszy zrazu z utworów najpopularniejszych, obejmować będą w programach coraz poważniejsze utwory, na kształtowanie i pogłębianie gustu muzycznego dodatnio wpływające.

Nie uważamy dotychczasowych w tym kierunku poszerzenia wśród mas znajomości muzyki wysiłków za jedynie możliwe, realne w tym zakresie. Wiele do nich trzeba by jeszcze dodać, skoordynować, należycie ująć, by misję swoją idealnie, na miarę ludzkich możliwości pełniły. Nie będzie chodziło nam w niniejszych uwagach o wytyczanie doskonałych metod popularyzowania muzyki, ale pragniemy w kilku jedynie zdaniach podkreślić (może nakreślić) rolę, jaka w tym nowym ruchu muzycznym spada na orkiestry.

Jeśli idzie faktycznie o „masowe” popularyzowanie muzyki czystej, o przemawianie do jak największej ilości słuchaczy, to przecie roli trybun-kazalnicy nie będą pełnić tylko sale koncertowe czy filharmoniczne miast wielkich i większych, które się zdobyły na nie, a roli kaznodziei-misjonarzy same tylko orkiestry filharmoniczne, ale głównie (zaryzykowałbym twierdzenie jedynie) te gęsto mimo kryzysu i licznych ujemnych warunków rozwojowych rozsiane po Polsce orkiestry wojskowe, kolejowe, strażackie, strzeleckie,

regionalne, fabryczne i t. p. jak one się tam nazywają. Na nie teraz zwracają się oczy zwolenników kierunku popularyzatorskiego, przeznaczając im ważną dla całego ruchu muzycznego misję społeczną (może i państwową). One teraz, poczuwszy się na siłach, zbrojne w ofiarność pracy i wiarę w powodzenie wysiłków, muszą z dotychczasowego ukrycia wystąpić do aktywnego działania i odegrać jeśli nie pierwszą rolę, to w każdym razie jedną z naczelną. Spada na nie ciężar wielki i zadanie nader odpowiedzialne, bo one mają dostęp do najszerszych sfer i posiadły ich sympatię, co przedstawia poważny zadatek na przyszłość. Może to jest niecałkiem nowa rola orkiestr prowincjonalnych. Przecie ich działalności od zarania istnienia orkiestr przyświecał szlachetny cel popularyzowania muzyki, przecie one kształciły zarodki gustu muzycznego, kierowały upodobaniami i nieciły święty płomień umiłowania muzyki. Istotnie nie jest to zupełnie nowa rola, ale i nie stara. Rozporządzają już orkiestry pewną, do lokalnych warunków dostosowaną praktyką, mają już, co ważniejsze, drogę do serc ludzi otworzoną, choć tylko częściowo. Teraz bowiem w tej dziedzinie pracy musi nastąpić specjalizacja, musi się poświęcić wszystko to, co jest uboczne, dla tego jedynego narazie celu, musi się działalność poniekąd przebudować i dać jej nowe nastawienie. Takie przystosowanie się orkiestr do nowych zadań nie pochłonie ani czasu w nadmiernej ilości ani nie przekreśli dotychczasowej działalności. Że orkiestry nowe zadania podejmą ochoczo w imię służby ideałom muzycznym, nie trzeba dodawać. Podobne żądanie wywołałoby może niesmak. W duszach orkiestrantów nie brak zapału i entuzjazmu do wszelkiej pracy, która przyczynia się do spotęgowania promieniowania muzyki.

Prof. STANISŁAW NIEWIADOMSKI (Warszawa)

IGNACY JAN PADEREWSKI I JEGO PÓŁWIEKOWA WIELKA DZIAŁALNOŚĆ.

W roku bieżącym mija lat pięćdziesiąt od chwili, kiedy Ignacy Paderewski wystąpił poraz pierwszy publicznie z koncertem kompozytorskim. Dnia 9 kwietnia roku 1885 odbył się ten koncert w Warszawie w Resursie Obywatelskiej i dał początek całej działalności artystycznej dzisiejszego Mistrza, a w owym czasie młodzieńca dwudziestokilkuletniego, znanego już przedtem z poszczególnych występów i z rozgłosu, jaki posiadał dzięki swemu talentowi i okoliczności, że mimo lat młodzieńczych powierzono mu profesurę w Konserwatorium, którego doniedawna przedtem był uczniem. Obchód, urządzony dnia 9 kwietnia roku bieżącego, polegał na dosłownym powtórzeniu owego koncertu z przed laty pięćdziesięciu, z tą tylko zmianą, że miejsce wykonawców ówczesnych zająć musieli inni artyści. Zresztą koncert odbył się w tej samej sali, na tej samej estradzie i przy fortepianie Kerntopfa, jak przed laty. Tak samo publiczność usłyszała: Sonatę skrzypcową, Wariacje fortepianowe, Album tatrzańskie (czteroręczne), szereg mniejszych utworów na fortepian i pieśni. Cała produkcja ta, dzięki doskonałym wykonawcom stała na poważnej wy-



żynie artystycznej, a momentem jej wysoce wzruszającym była okoliczność, że Jubilat, tam w oddali za rzekami i górami, w swoim Riond-Bosson w towarzystwie najbliższych przyjaciół siedział przed aparatem radiowym, przysłuchiwał się produkcji i zdążył w ciągu koncertu jeszcze wyrazić telefonicznie podziękowanie swe serdeczne uczestnikom koncertu i dyrektorowi działu muzycznego w Polskim Radjo, inicjatorowi pięknego obchodu.

Koncert przed 50 laty, był produkcją czysto kompozytorską, bo w owym czasie myśl młodego artysty zwracała się całkowicie ku pracy twórczej. Opuściwszy Warszawę w roku 1882, Paderewski udał się do Berlina na studia teoretyczne do Kiela, znakomitego teoretyka

i kompozytora. Przeszedł je szybko, lecz z tak wielkim wysiłkiem fizycznym, że zdrowie jego musiało na tem chwilowo ucierpieć. I w tym to czasie przybył do Wiednia, gdzie miał niedługo potem zmienić obrany pierwotnie kierunek, co stało się pod wpływem Teodora Leszetyckiego, słynnego pedagoga fortepianowego. Zmiana ta zaszła definitywnie dopiero w roku 1887, a tymczasem Paderewski dał się słyszeć w Warszawie, kładąc nacisk główny na swą produkcję twórczą. Nic to dziwnego, gdyż w Konserwatorium Warszawskim, gdzie nad nauką harmonii pracował poprzednio u prof. Roguskiego, uważano go za wielki talent kompozytorski, może nie doceniając należycie wykonawczego. Leszetycki, ówczesna wyrocznia w sprawach fortepianu, nie tylko umiał się poznać na niezwykłych kwalifikacjach młodego muzyka, lecz w bardzo niedługim czasie potrafił go postawić na takim szczeblu doskonałości wykonawczej, iż karjera wirtuozowska otwarła

się przed młodzieńcem w całym swym blasku. Koncert dany we Wiedniu na cel dobroczynny pod koniec roku 1887 przez słynną (i wielką istotnie) śpiewaczkę Paulinę Lucca, zdecydował o dalszych losach wstępującego w świat wirtuoza. Zaproszony w charakterze pianisty współdziałającego między numerami wokalnemi gwiazdy, okazał się w swych solowych numerach artystą tak zjawiskowym, iż go po koncercie jednogłośnie obwołano pianistą genialnym, a rozgłos tego powodzenia poszedł po całej Europie i stał się podstawą olbrzymich powodzeń w Paryżu i Londynie, które zawiadły następnie młodego wirtuoza do Ameryki (1893), krainy jego wielkości i sławy, wpływów i bezprzykładnej popularności.

Ale pisząc o tym pierwszym okresie wielkiej działalności Mistrza nad mistrze, trudno nie zatrzymać się przy chwili niezmiernie ważnej, kiedy to młody kompozytor oddał pierwszeństwo pracy wirtuozowskiej przed pracą twórczą. Cóż łatwiejszego, niż decyzję ówczesną przypisać ponętnym, a jak się niebawem okazało, wcale nie złudnym widokom wielkiej „karjery”?... Szuka jej każdy artysta, już chociażby tylko dla samego stwierdzenia, iż talentem i atrakcyjną swą siłą dorósł do zadań najwyższych. Ale w tym wypadku działało inne jeszcze uczucie, wyższe ponad wszelką pospolitą kalkulację. Wielkim i silnym pragnął Paderewski zostać dla swej Ojczyzny, byстрыm swym jasnym i krytycznym umysłem przewidując, że wirtuozostwo przyniesie mu większe wpływy, niż działalność twórcza, temwięcej, że łączność z całym światem ono zapewnić może najłatwiej. W niedalekiej przyszłości cała szlachetna „kalkulacja” Artysty okazała się trafną i do celu prowadzącą, wielkie zaś serce jego i przezczysty charakter zajaśniały przed całym światem wspaniale i one to stały się podstawą ogólnej wiary, jaką wzbudzał wszędzie Paderewski artysta i człowiek, a za tą wiarą poszły i fakty, gdy zdobywszy sobie Amerykę jako niezrównany pianista, Paderewski stał się działaczem politycznym, który rozpoczął swą pracę od głoszenia światu wszędzie i przy każdej okazji, iż Polska żyje mimo stukilkodzieścioletniej niewoli i niepodległość musi uzyskać, bo ma do niej te same prawa, co wszystkie cywilizowane narody całej kuli ziemskiej.

Nieopisana poezja jego gry czarowała słuchaczy w sposób niedopuszczający oporu, a gdy grał Szopena, najdalszy, najobojętniejszy dla spraw patriotycznych obcego sobie narodu słuchacz, dowiadywał się, że ten precudny splot twórczej i odtwórczej sztuki jest duchową własnością Polski. W działalności tej swojej miał Paderewski jeszcze jedną potężną moc, niemal tej samej miary co talent muzyczny jego, mianowicie wymowę złotoustą w każdym z języków (angielski, francuski i niemiecki), któremi w objazdach swych posługiwać się musiał. Kraj rodzinny dwie jego wiekopomne mowy słyszał, jedną w Krakowie roku 1910 w lipcu, wypowiedzianą przy odsłonięciu ufundowanego przez Mistrza pomnika Grunwaldzkiego, a następnie w październiku tegoż roku podczas Zjazdu polskich muzyków z powodu uroczystości szopenowskich we Lwowie. Mowa ta poświęcona Szopenowi i charakteryzująca muzykę jego w sposób genialny, wywarła wrażenie ogromne i rozeszła się w licznych tłumaczeniach po całym świecie.

Stałą siedzibą Mistrza Paderewskiego i jego małżonki ś. p. Heleny z Rosenów, oraz siostry p. Pauliny Wilkońskiej, było od roku 1899 Riond-Bosson, willa prześlicznie nad jeziorem Genewskim położona. Tu zwyczajnie spędzał święta Bożego Narodzenia i miesiące letnie, odpoczywając po trudach swych wielkich objazdów koncertowych. Przez cały czas pobytu Mistrza w Riond-Bosson willa pełna była gości z całego świata; znakomitości artystyczne jak i polityczne, młodzi muzycy szukający rady i wskazówek, dziennikarze podpatrujący ciekawie szczegóły życia wielkiego człowieka, wszystko to otaczało nieustannie pełnego niewyczerpanej uprzejmości gospodarza. W ostatnich kilku latach grono utalentowanych młodych muzyków polskich miało szczęście studjowania u Mistrza: Brachocki, Dygat, Nawrocki, Szpinalski, Sztompka i Tadlewski, są to dziś pianiści, znani zaszczytnie w kraju i zagranicą.

Wiadomo ogólnie, że objazdy koncertowe Paderewskiego po świecie (Europa, Ameryka, Australia) podobne do trjumfalnych pochodów jakiegoś władcy, przynosiły mu dochody olbrzymie, jakimi pochlubić się nie mogli najwięksi przed nim żyjący wirtuozowie: Paganini, Liszt lub Antoni Rubinstein. Nie posiadali oni jednak z pewnością wśród swoich nieraz bardzo entuzjastycznych wielbicieli tych zastępów serc, które Paderewski zdobywał nie tylko swoją sztuką mistrzowską, lecz i bezgraniczną dobroczynnością, świadczoną naokół. Oczywiście wzrastały z tem i ogromne wpływy jego, które też razem z coraz silniej objawiającemi się zdolnościami polityka i męża stanu, zaważyły w szczególności na losach Polski.

Gdy nadeszła wojna światowa, Paderewski zwrócił się już całą duszą do spraw politycznych. Narady w Riond-Bosson stały się zajęciem codziennem. Utworzono tam komitet „Pomocy dla Polaków”, który oczywiście układał plany działań politycznych. W roku 1915 Mistrz wyruszył do Ameryki i tu rozwinął olbrzymią propagandę na rzecz Polski. Przy każdej sposobności z miasta do miasta jeżdżąc, w klubach, na uniwersytetach, na zebraniach publicznych, w stowarzyszeniach, przed żołnierzami, robotnikami i t. d. wygłosił razem jakich 300 mów, w celu urobienia ogólnej opinii przychylnie dla Polski. Wzywał też do tworzenia armii polskiej w Ameryce, zwoływał zebrania Sokołów, słowem, rozwinął propagandę niebywałą. Przy jego niezwykłym darze wymowy nie mogło to chybić swego celu. Ale co najważniejsze, umiał wpłynąć na prezydenta Stanów Zjednoczonych Wilsona (łączyła go z nim zażyłość a nawet przyjaźń osobista), iż tenże usposobił się dla sprawy polskiej bardzo życzliwie. Owocem tego był 13 paragraf Wilsonowskiego orędzia do Senatu (22 stycznia 1917), wykazujący konieczność istnienia Polski niepodległej wśród państw Europy. W roku 1918 udał się Paderewski przez Poznań do Warszawy, zajął stanowisko prezydenta gabinetu, podpisał w Paryżu traktat wersalski.

Rzecz prosta, że zarówno podczas wojny jak i po jej ukończeniu, zajęty agitacją i polityką a następnie i rządami nowopowstałego Państwa, musiał wypuścić z rąk zawód wirtuoza, przez co naraził się na ogromne straty majątkowe. Była nawet chwila, w której zdawało się, że z zawodem tym weźmie rozbrat na zawsze. Stosunki wewnętrzne w Polsce zmieniły się jednak w niedługim czasie tak dalece, że Paderewski w roku 1921 wyjechał do Ameryki, a dzięki swej niespożytej energii, zdrowiu fizycznemu i sile woli, mógł na nowo rozpocząć dawny bieg życia. Nowe trjumfy czekały nań w Ameryce i Europie. Popularność jego doszła do szczytu, a przyjmowany na dworach z honorami królewskimi i głoszony największym pianistą świata, mógł rozwinąć jeszcze szerszą akcję dobroczynną, za którą uwielbienie spotykało go wszędzie. Niema wątpliwości, że chciał przed Europą w ten sposób dać wyraz wdzięcznemu i radością przepełnionemu sercu swemu...

Rzecz godną podziwu jest też niewątpliwie fakt, że technika wirtuozowska, mimo tyloletniej przerwy, nie uległa żadnej zmianie a gra Mistrza, jak ogólnie twierdzono, nowemi jeszcze zajaśniała blaski. Na nowo zaczęła czarować swemi tęczowemi barwy, swym wyrazem, swą nieporównaną fantazją. Ale do pracy twórczej wielki ten muzyk już nie powrócił. Na dziele 24-tem zakończył swą działalność kompozytorską. Prawda, że opusy jego rozmiarami są nieraz tak szerokie, że starczą za kilkadziesiąt utworów innego kompozytora. Dość tu wymienić operę „Manru”, wystawioną w Polsce na początku bieżącego stulecia i powtarzaną później kilkoma nawrotami, olbrzymią symfonię H-moll natchnioną ideałami narodowymi, Koncert fortepianowy, Fantazję polską, Sonatę skrzypcową, albumy utworów fortepianowych w duchu romantycznym, czteroręczne Album Tatrzańskie, pieśni polskie i francuskie.

W dniu dzisiejszym, chociaż dobiega podeszłego wieku, Mistrz rozporządza zdumiewającą siłą, jaśniej zawsze dawnym urokiem genialnego umysłu swego, a spoglądać może z dumą na szereg lat, przeżytych wśród pracy tak wielkiej, tak pełnej poświęcenia i tak bogatej w owoce! Zaiste, drugiej postaci podobnej nie znają dzieje muzyki!

Prof. Dr. HENRYK OPIEŃSKI (Morges, Szwajcaria)

IGNACY JAN PADEREWSKI.

ZNACZENIE INSTRUMENTACJI W JEGO SYMFONII H-MOLL.

Aby móc ocenić znaczenie Paderewskiego jako polskiego symfonisty, należy sobie uprzytomnić stan naszej twórczości symfonicznej w ostatniej ćwierci XIX-go wieku. Nie trzeba bowiem zapominać, że w czasach młodości Paderewskiego polskie kompozycje orkiestrowe należały do rzadkości, że poza „Bajką” Moniuszki, Suitą Zarzyckiego, Uwerturami Żeleńskiego i Noskowskiego (nb. „Step” najlepszy utwór orkiestrowy Noskowskiego skomponowany był dopiero w 1898 r.), nasza symfoniczna literatura niczem wybitnem pochwalić się nie mogła; a już w żadnym razie instrumentacja dzieł powyżej wymienionych nie zdradzała znajomości środków kolorystycznych, jakimi posługiwali się Berlioz, Liszt, Wagner. Pierwsze symfoniczne dzieła Paderewskiego (bo tak należy nazwać jego Koncert fortepianowy i Fantazję polską z orkiestrą) wprowadziły dopiero do polskiej muzycznej literatury orkiestrowej pierwsze przykłady nowoczesnej instrumentacji. Był to owoc pracy nad znajomością orkiestrowania, którą zdobył w Berlinie studjując u H. Urbana (tego samego profesora, u którego 15 lat później uczył się M. Karłowicz), a którą pogłębił wertując pilnie partytury Liszta i Wagnera. Obdarzony ponadto wrodzonym poczuciem kolorytu orkiestry, Paderewski bez trudu opanował technikę tych pierwszych mistrzów nowoczesnej orkiestry. Wkrótce też dzięki swej bujnej fantazji twórczej, bez trudu znalazł nowe pomysły kolorystyczne, które jego instrumentacji nadają właściwy jej charakter różniący ją, mimo pokrewieństwa, od kolorystyki orkiestrowej Liszta, Wagnera, R.

Straussa i Debussy'ego. W orkiestrze Paderewskiego jest wagnerowska soczystość dźwięku, ale przytem więcej barwnej migotliwości niż u autora Parsifala, jest siła brzmienia orkiestry Ryszarda Straussa, ale bez jego ultra-realistycznych wybryków — jest subtelność Debussy'ego, ale bez jego bezkrwistej często egzotyczności.

Pełny rozkwit fantazji kolorystycznej w orkiestracji Paderewskiego spotykamy w operze „Manru” i w Symfonii h-moll; w owym czasie nasi wybitni instrumentalisci jak Karłowicz, Różycki, Szymanowski, stawiali dopiero pierwsze kroki na polu twórczości symfonicznej; znacznie dalej zaawansowanym był jedynie — do starszego zresztą pokolenia należący — Zygmunt Stojowski, którego symfonia d-moll (nagrodzona na konkursie w Lipsku w 1898 r.) skrzy się barwami nowoczesnej instrumentacji. O ile w „Manru” instrumentacja o żywych, jaskrawych barwach, jaką posługuje się Paderewski, dostosowana jest do warunków muzyki operowej (ilustracja nastrojowa, charakterystyczne efekty muzyki cygańskiej), o tyle w Symfonii h-moll koloryt orkiestry utrzymanym jest raczej w stylu klasycznym. Ta klasyczna paleta wzbogaconą tu jednak została specjalnemi instrumentami, które pewnym tematom miały nadawać właściwy im nastrojowy charakter. I tak w ilustracji tematu mającego charakteryzować ucisk trzech tyranii ciążących nad duszą rozdartego Narodu łączy Paderewski z brzmieniem kontrabasów (*divisi*) trzy *sarussfony* basowe oraz instrument perkusyjny (pomysłu Paderewskiego) *tonitruon* (duża

blacha żelazna, której potrząsanie w odpowiedni sposób wywołuje groźny poszum) należący do kategorii dźwiękowej gongu, ale od niego różny i bardziej przeciągły.

Nie mam tutaj zamiaru przeprowadzać dokładnej analizy Symfonji, umieszczonej w mojej książce o Paderewskim*) a istniejącej również w osobnej odbitce z przykładami muzycznymi**), pragnąłem przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt znaczenia Paderewskiego w rozwoju naszej instrumentacji. W związku z tem znaczeniem należy podkreślić nadzwyczajną równowagę, jaka panuje w Symfonji h-moll pomiędzy zamierzeniami wywołania pewnych nastrojów a ich kolorystycznym odbiciem w orkiestrze. Odbicie to jest tak artystyczne, że wbrew nowoczesnym tendencjom, które pragnęłyby odmówić muzyce możliwości oddawania tonami uczuć,

*) Na składzie u Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

**) Tamże.

PIOTR ROGALSKI (Praga)

KSZTAŁCENIE SMAKU MUZYCZNEGO.

Smak muzyczny jest zmienny; zmienia się wraz z epokami, rasami i indywidualnościami; przekształca się zgodnie z przemianą osobowości. Przykład artystycznego kształtowania się cudownego dziecka, młodego Mozarta, wykazał jeszcze raz olbrzymi wpływ dwóch niezależnych od siebie czynników, a mianowicie: instynktu muzycznego i atmosfery, w której dziecko wyrasta. Pierwszy czynnik nie daje się kontrolować. Nie posiadamy środków, by go wywołać lub też stłumić. Przedwczesna dojrzałość genjuszy muzycznych — to cud, który musimy przyjąć jako taki, bez możliwości wyjaśnienia go. Fakt, że dziecko ośmioletnie jest w stanie napisać symfonię, napęla nas podziwem; jeżeli słyszymy szesnastoletniego Jehudi Menuhina — jego bezwzględne mistrzostwo i doskonałe zrozumienie muzyczne przy wykonaniu utworów, do których wahać się zabrać nawet sławni artyści — to nie pozostaje nam nic innego, jak pokorne uznanie jego wyższości. Ci przedwcześnie dojrzały genjusze to wybrańcy, obdarzeni przez naturę wyjątkowymi zdolnościami, o które walczą nadaremnie tak liczni z olbrzymim nakładem pracy.

Jakkolwiek wrodzony talent muzyczny jest niejako cudem, to jednak możliwość odpowiedniego rozwoju zależy od pewnych warunków życiowych. Najcudowniejszy kwiat nie może rozkwitnąć, jeżeli korzeń nie znajdzie odpowiedniej gleby i jeśli zabraknie tak bardzo koniecznej i troskliwej pielęgnacji. Nie możemy zmienić jakości tkwiących w ziarnie, lecz możemy czuwać, potęgować lub tłumić jego wzrost. Jeżeli takie dziecko jak Mendelssohn w dwunastym roku życia zachwyca słuchaczy swojimi improwizacjami, a w siedemnastym komponuje jedno ze swych arcydzieł, uwerturę do „Snu nocy letniej” — to rezultat taki należy przypisać nie tylko in-

wrażeń i nastrojów, instrumentacja symfonji Paderewskiego musi osiągnąć zamierzone wrażenie — zadając oczywisty kłam tym nowoczesnym tendencjom. Instrumentacja jest tu oczywiście tylko pomocniczym — ale niemniej bardzo ważnym czynnikiem — formalnej konstrukcji dzieła. Trzeba też sobie zdać sprawę, jak to słusznie określił znany muzykograf francuski J. Combarien, że kompozycja taka jak symfonia Paderewskiego jest „sztuką przeżyta, w której czuć drżenie życiowych wstrząśnięć”.

Jest to utrafienie w jądro rzeczy. Paderewski bowiem, o czym nigdy nie należy zapominać, był i jest nie tylko muzykiem, ale w równej zupełnie mierze człowiekiem wielkiego, patriotycznego Czynu, do którego dążył całe swoje życie: — Czynu Wyzwolenia Ojczyzny, którego w kilka lat po skomponowaniu swej muzycznej wizji: Symfonji h-moll, stał się realnym współtwórcą.

instynktowi muzycznemu; wyrósł on w środowisku artystycznym, otrzymał świetne wychowanie muzyczne, w domu rodziców bywali nie tylko najlepsi muzycy, ale nawet utrzymywano całą orkiestrę w tym celu, by dać małemu Feliksowi sposobność stwierdzenia, jak brzmią jego kompozycje. Inne fakty również potwierdzają wpływ otoczenia: zresztą przedwczesna dojrzałość muzyczna w rodzinach artystycznych nie jest faktem izolowanym. Nanetta, siostra Mozarta, brała udział w pierwszych koncertach brata; Fanny, siostra Mendelssohna, była wyborną pianistką, a całe dynastje muzyków, jak Couperinów i jeszcze ważniejsza Bachów nie znajdują wyjaśnienia wyłącznie na podstawie dziedziczności, lecz przez środowisko muzyczne, co było tradycją u tych rodzin i wywierało ogromnie szczęśliwy wpływ na kształtowanie się wrodzonego smaku i talentu u niektórych członków tej rodziny.

Jedynie szczęśliwe współdziałanie wybitnego instynktu muzycznego i korzystnych warunków rozwoju może wydać genjusza. Przykład Beethovena nie może być zaprzeczeniem tej tezy, ponieważ i on również bardzo wcześnie zetknął się z życiem muzycznym swojej epoki. Brutalna metoda, którą posługiwał się jego ojciec przy wpajaniu wń techniki instrumentu — była w stanie stłumić talent mniej żywotny, lecz nie mogła nic uczynić wobec potęgi genjusza; chociaż ojciec zabierał się do rzeczy dość niezręcznie, to jednak był tym, który skierował dziecko do zawodu muzyka. Nadto na dworze księcia elektora Maksymiljana Franciszka muzyka zajmowała pierwszorzędną miejsce; syn nadwornego muzyka miał dużo sposobności usłyszenia koncertów tak religijnych jak i świeckich; wszedł w kontakt z jednostkami o wysokiej kulturze ducha; nauczycielem jego był uczony teoretyk Neefe, u którego zazna-

jomił się z „Wohltemperiertes Klavier” Bacha. A zatem pomijając przykre lata dziecięce — spędzone z ojcem alkoholikiem i matką gruźliczką — genjusz Beethovena spotkał na swej drodze wiele elementów, sprzyjających jego rozwojowi. To właśnie dało mu możliwość wyzwolenia się z pod opieki ojca, którego celem było wykierować syna jedynie na wirtuoza. Dziecko poznało wkrótce, że muzyka może i powinna stawiać sobie wyższe cele.

Jest rzeczą niezmiernie ciekawą przeciwstawić dziecięcym kompozycjom Mozarta dzieło z wczesnej młodości Beethovena. Ten nie był bowiem tak przedwcześnie dojrzałym jak Mozart; a zaczął komponować w dziesiątym roku życia, co nam wydaje się również czemś niezwykłym. Od samego początku zabiera się do wielkich form. Zapewne znajdziemy wiele obcych reminiscencji w trzech pierwszych sonatach, wydanych w roku 1781. W stylu przypominają one Filipa Emanuela Bacha; jest on tu błyskotliwy, niemniej jednak wyczuwa się już zarodek siły dramatycznej i zamięłowanie do mocnych akcentów, czego nie spotkaliśmy u młodego Mozarta. Osobowość autora nie jest jeszcze rozwinięta, jednak zapowiada się już i wyczuwamy coś w rodzaju jej symptomów, w niektórych fragmentach tej dziecięcej pisaniny.

Wszystkie tu podane przykłady, Mozart, Beethoven, Mendelssohn — są najwyraźniej wypadkami wyjątkowymi. Nie jest nam niestety danem spotykać często na naszej drodze istoty wybrane, których instynkt muzyczny jest tak potężny, iż po bardzo krótkiej nauce orientują się sami. Im mniej wybitny jest instynkt, zmysł muzyczny, tem cięższe zadanie nauczyciela i bardzo często będzie się musiał przystąpić do zupełnej niemocy. Lepiej uczyni, jeśli zrezygnuje z wysiłku ukształtowania smaku muzycznego, skoro uczniowi brak inteligencji i wrażliwości muzycznej. Z drugiej strony, nie należy zbyt szybko tracić odwagi ani też nie odbierać jej uczniowi. Często zdarza się, że smak muzyczny wyrabia się dość późno; Ryszard Wagner był n. p. nieczuły na muzykę do czternastego roku życia. Strona techniczna wychowania muzycznego jest tak założona, że nuży ucznia. Czy istnieje zajęcie bardziej nudne od palcówki, do których zmusza się ucznia, a których użyteczność wydaje mu się daleko mniej wyraźna, niż nauczycielowi? Co się wówczas dzieje? Pilność i zainteresowanie ucznia ochładza się natychmiast, nie pracuje więcej i wkońcu zupełnie porzuca muzykę. Nie jest uzdolniony — powiadają rodzice. Może się jednak mylą i później, kiedy się już o tem nie myśli wyłoni się smak muzyczny i zacznie żałować, że nie miał dość wytrzymałości, lecz będzie już za późno i nie będzie miał dość odwagi, by jeszcze raz spróbować. Jak często spotyka się takich niewykształconych muzyków, którzy posiadają ogromnie żywą wrażliwość muzyczną; cierpią oni, gdyż są skazani na bierną postawę wobec sztuki, której czynne zastosowanie jest nietylko przyjemnym spędzeniem czasu, lecz i zarówno po-

teżnym środkiem kojącym we wszelkich sytuacjach życiowych.

Jakże więc zaradzić tej oschłości w nauce początkowej? Jest rzeczą konieczną, by ta nauka była przyjemną i zaczynała się od małych utworów — zdolnych ubawić ucznia. Nauczanie sztuki nie powinno nigdy przeistoczyć się w ciężką pracę; jego celem końcowym jest: uprzyjemniać, wzruszać i pośredniczyć uczuciom. Nauka, która zaniedbuje uczucie, zabija smak muzyczny. Lecz jak podsunąć wartościowe kompozycje małym ręką, niezdolnym objąć więcej niż pięć klawiszy, lub z trudem wogóle przyciskającym struny swych skrzypiec. Istnieje doskonałe rozwiązanie tego problemu: nie można wprawdzie dużo zrobić z tych pięciu nut *c, d, e, f, g* — lecz można dorzucić do nich interesujący akompaniament wykonany przez nauczyciela. Będzie to rodzaj utworów na cztery ręce. Uczeń wykonuje jużto partję górną, jużto dolną; uczy się równocześnie czytać nuty. Trudności kurczą się do minimum, obie ręce mają te same nuty do wykonania i sukcesywnie przechodzi się wszystkie potoczne rytmy.

Każdy taki utwór jest ładny i uczeń ma od samego początku wrażenie, że ma do czynienia ze sztuką, a nie z gimnastyką, nabiera zamięłowania do muzyki, a poczucie rytmu rozwija się szybko. W miejscach nudnej pracy mechanicznej zjawia się radość odkrywania. Radość podobna tej, jaką odczuwa dziecko przy czytaniu pierwszej książki. Uczeń taki nie zniechęci się szybko, gdyż wie, że po niezbędnych ćwiczeniach czeka go rekompensata w formie gry na cztery ręce, pierwsza próba muzyki zespołowej.

Po przewyciężeniu pierwszych trudności, przyjdzie czas, gdy można będzie mu dać małe utwory, które potrafi sam wykonać. W utwory tego rodzaju jest literatura ogromnie bogata.

Trzeba się jednak wystrzegać drobnostkowej analizy, która nudzi ucznia i niszczyłaby przyjemne wrażenie, wywołane przez muzykę. Można zaś działać na wyobraźnię i naprzykład wymyślać małą bajeczkę, zdolną do nadania muzyce pewnego określonego sensu. Jakkolwiek sposób ten wydawać się może nieco śmiesznym, to jednak wywołuje silne wrażenie u ucznia. To właśnie tak dobrze rozumiał wyjątkowy wychowawca muzyczny Schumann. Zauważcie, jaką moc sugestijną posiadają tytuły jego utworów, stworzone dopiero po skomponowaniu tychże. Niema lepszej szkoły smaku muzycznego i wrażliwości nad „Album dla młodzieży”, który powinien poznać każdy młody muzyk — tak samo jak później „Inwencje” Bacha i sonaty Beethovena.

Ten apel do wyobraźni, zawarty w każdym tytule, jest potężną pomocą w kształceniu smaku muzycznego. Uczeń nie posiada jeszcze zdolności do abstrahowania. Będzie dlań mniej trudnem zrozumieć piękno utworu muzycznego, jeżeli jego wyobraźnia będzie kierowana konkretnymi obrazami. Czysta muzyka wymaga wyższego stopnia muzykalności, do którego dochodzi się drogą długiego wtajemniczania.

ALEKSANDER CZERNIK (Bydgoszcz)

MUZYKA W CHINACH.

Rytm przenika całe życie.

Tragarz mruczy rytmicznie do swych powolnych kroków; jeśli dwóch pracuje razem, wówczas dzielą się muzyczną deklamacją: jeden wyśpiewuje początek rytmu, drugi uzupełnia go, n. p. przy budowie domu słyszymy zewsząd to rytmiczne mruczenie; kupiec wędrowny zapowiada swe przybycie rytmicznymi uderzeniami na jakimkolwiek drewnianym lub miedzianym instrumencie; jeśli podróżują we dwójkę, to jeden z nich gra na flecie lub śpiewa, drugi zaś wybija do tego rytm; każdy stragan ma swoją odrębną „perkusję”; każdy kucharz w ludowej restauracji bije kotlety według pewnego rytmu, po którym poznaje się go już zdaleka; każdy konduktor ma swój rytm dla dzwonka; samotny mnich uderza podczas modlitwy rytmicznie gong drewnianą pałeczką; całe grupy mnichów deklamują modlitwy według pewnego rytmu... W Hangszow widziałem podczas procesji orkiestrę, składającą się z najrozmaitszych fletów (były wśród nich także flety z kości ludzkich), perkusji i pewnego rodzaju małych, prymitywnych organów; przy otwarciu nowego sklepu grają również tego rodzaju orkiestry, a koncerty te trwają niekiedy dwa lub trzy dni i noce bez przerwy; także w teatrze, który jest niejako syntezą dramatu, opery i baletu — muzyka i rytm są środkiem do wytworzenia jedności artystycznej. Muzyka rodzima odpowiada potrzebom chińczyka począwszy od najprostszych form aż do najbardziej skomplikowanych; jest ona organicznie związana z człowiekiem, wypełnia pracę, życie i marzenia ludu.

Muzyka europejska wkrada się.

Po raz pierwszy przynieśli do Chin muzykę europejską misjonarze. Dopiero po wojnie zaczęli się chińczycy starać o wychowanie muzyczne w sensie europejskim, głównie dzięki dwóm chińczykom, którzy ukończyli swe studia w Niemczech i we Francji i powrócili do Chin w r. 1920. Jin-Mei Hsiao, obecny dyrektor Konserwatorium w Shanghaiu i C. T. Jan, kierownik wydziału muzycznego Instytutu dla nauczycielek w Pekinie. Te dwa instytuty to najważniejsze zakłady wychowawcze Chin. Panu Hsiao udało się zdobyć poparcie rządu. Obecnie tworzy się nawet sekcja muzyczna w Nankinie w Ministerstwie oświecenia publicznego, która ma za cel wprowadzenie wychowania muzycznego w sensie europejskim na uniwersytetach i w szkołach średnich. Przy tych dążeniach odczuwa się silnie brak odpowiednich sił pedagogicznych; szczególnie trudnym jest znalezienie nauczyciela dla prowincji, gdyż tam nie wystarcza znajomość języka chińskiego: nauczyciel musi również doskonale znać dialekt lokalny.

Student muzyki w Chinach nie wynosi z domu żadnych specjalnych wiadomości o muzyce europejskiej; jedynie wrodzona zdolność i tajemniczy urok czegoś nowego popycha go do tego studium.

Właśnie ten brak obciążenia tradycją ułatwia mu zrozumienie najnowszego rozwoju muzyki Zachodu — co jest tak trudnym dla niektórych jego europejskich kolegów. Jest rzeczą jasną, że nie zaniebduje on starej chińskiej tradycji, gdyż istnienie obok siebie średniowiecznej i współczesnej kultury, to specyficzny obraz dzisiejszych Chin. Muzyka europejska jakoteż instrumenty, na których się ją wykonuje, są dla chińskiego studenta muzyki czemś zupełnie nowym. Że jednakowoż w krótkim czasie można było wykształcić w Chinach doskonałych wykonawców (mam na myśli przede wszystkim pianistki Mary Shen, Lee Hsien Ming i skrzypka Loo), jest wyraźnym dowodem wielkiej żywiołowej muzykalności tego narodu. Możemy się spodziewać w niedalekiej przyszłości wielu miłych niespodzianek.

Konkurs.

Aby zachęcić rodzimych kompozytorów do komponowania utworów o charakterze narodowym na instrumenty europejskie ufundowano nagrodę; sprawą tą zajęło się Konserwatorium w Shanghaiu, sędziami byli dyrektor Hsiao i kilku profesorów zakładu. Nagrodę przyznano jednogłośnie niezwykle czarującemu dziełu pewnego młodego studenta. Kompozytor nazywa się Rodin Ho i jest synem chłopca z prowincji Chekiang. Mówi tylko po chińsku, nie przekroczył nigdy granic Chin, a wykształcenie muzyczne otrzymał wyłącznie w Konserwatorium w Shanghaiu. Ze względów natury ekonomicznej musiał opuścić zakład przed dwoma laty przed ukończeniem swych studiów. Utwór jego nosi tytuł „Buffalo's Boy Flute”, jest świetnie zrobiony dwugłosowo na starej gamie chińskiej. W młodym studencie zapowiada się bezwątpienia duży talent. Także pośród innych utworów było kilka wcale udanych i sąd zdecydował rozdanie dalszych czterech nagród. Rozdanie nagród odbyło się podczas uroczystego koncertu, urządnego dla uczczenia siedmioletnia istnienia Konserwatorium. Dyrektor Hsiao zapewniał, że konkursy tego rodzaju przeistoczą się w stały zwyczaj.

Przyszłość.

Rzućmy okiem na mapę! Chiny, kraj o przeszło 400 milionach ludności, o wymiarze całej części świata, z licznymi miastami i ośrodkami kultury! Zdobyć ten kraj dla europejskiej sztuki muzycznej! Co za perspektywa dla twórców i wykonawców, dla wydawców i fabrykantów instrumentów. Jakie możliwości! Na polu wychowania muzycznego jest w Chinach wiele do zdziałania. Nowe drogi i entuzjazm więcej tu robi, niż rutynowana pedanteria pedagogiczna. Właściwe rozwiązanie odpowiednich metod wychowania muzycznego w Chinach — oto obecne zadanie. Od tego zależeć będzie cały przyszły rozwój muzyczny tego kraju.

ANTONI BERSKI (Grodno)

CO TO JEST „TALENT MUZYCZNY” ?

(Dokończenie).

Muzyka jest sztuką w czasie, jej części czasu (takty) są wypełnione brzmieniem tonów równoczesnych lub po sobie następujących. Sposób poruszania się tonów w obrębie takty — to jest rytm. Jest on więc do pewnego stopnia duszą muzyki, która jej daje dopiero życie i ruch. Bez poczucia takty i rytmu nie można więc uprawiać muzyki, podobnie jak bez słuchu muzycznego. I jeżeli sztuka nauczyciela nie potrafi usunąć tego braku drogą wychowania, to mimo długoletnich studjów da się on odczuć w partackim sposobie grania.

Podczas gdy posiadanie względnego słuchu muzycznego możemy uważać za regułę, a całkowicie niemuzyczne ucho należy do rzadkich wyjątków, to z poczuciem dla takty i rytmu rzecz się ma raczej całkiem odwrotnie i tylko rzadko spotykamy u osobników z dobrym słuchem muzycznym równocześnie zmysł takty i wyrobione poczucie rytmu. W tem możemy właściwie ustalić główne cechy złego muzycznego dyletantyzmu i to wyjaśnia również, dlaczego tak często z wielką wprawą techniczną kroczy w parze niemuzyczna gra bez wyrazu, zwłaszcza na tak bardzo „ulubionym” przez tych dyletantów instrumencie: na fortepianie.

Ten wielki błąd usuwa się bardzo szybko przez granie w zdyscyplinowanym zespole.

Słynny wiedeński chirurg prof. Dr. Teodor Billroth, związany serdecznymi więzami przyjaźni z Brahmem, napisał książeczkę pod tytułem: „Kto jest muzyczny?” Powiada on tam:

Dość rozpowszechnione jest mniemanie, że poczucie dla rytmu jest przyrodzone każdemu człowiekowi. Uważam to mniemanie za całkiem nieślusne, gdyż przypominam sobie z czasów mojej służby wojskowej, że istnieją ludzie, których nie można nauczyć rytmicznego maszerowania, podobnie jak innych czystego śpiewania.

To twierdzenie uzupełnia Billroth, cytując podobne sądy wyższych oficerów rozmaitych rodzajów broni, którzy zgadzają się w tem, iż istnieją żołnierze, którzy nie są w stanie nauczyć się rytmicznego maszerowania w takcie i przeszło 20% do końca służby wojskowej pozostaje nadal bez rytmu i źle maszeruje. Billroth wyciąga z tych obserwacji wniosek:

Nie będzie więc wskutek tego można utrzymać się z twierdzeniem, że wszyscy ludzie posiadają zmysł dla rytmu. Istnieją ludzie, którym zmysł dla rytmu nie jest przyrodzony, ani też nie da się on im wpoić; muszą oni pozostać absolutnie niemuzycznymi, gdyż zdolność jednoczenia rytmicznych członów i tonów w jednostkę melodyczną jest pierwszym warunkiem pojmowania muzyki.

Rytmowi przypisuje Billroth tak wielkie znaczenie w muzyce, że przy każdej sposobności w swej pracy wraca do tego tematu. Tak powiada on np.:

Dla długiego utrzymania się kompozycji rytmika jest ważniejsza niż melodyka; rytmicznie zbyt podobne melodie tak przez pewien czas ulubionych Włochów (Bellini, Donizetti i inni) szybko się zestarzały; tylko rytmicznie bardzo interesująca opera Rossiniego „Cyrylik z Sewilli” zachowała całą swą pierwotną świeżość.

Nawet w pieśniach ludowych stawia Billroth rytm nad tekstem i melodją; uzasadnia nawet rytmem nasze coraz wzrastające uwielbienie dla Bacha i Händla, ba, sprowadza popularność Ryszarda Wagnera do właściwości rytmicznych jego dzieł.

Po tem wszystkiem cośmy stwierdzili w odniesieniu do znaczenia rytmu, jasne jest, że nie mamy prawa na podstawie samego słuchu muzycznego wnioskować o istnieniu muzycznego talentu, o ile nie towarzyszą mu zmysł dla takty, poczucie rytmu i wrażliwość na muzyczne zjawiska. Na ostatnim przymiocie polega nie tylko sama sztuka odtwarzania; jego brak nie da się nadrobić nawet wielkiem wirtuozostwem. Ta dopiero właściwość objawia tajemnice świata tonów i czyni z muzyki mowę zrozumiałą. W tej mowie myśleć, w niej się wyrażać może tylko ten, który jest wrażliwy na muzykę; ta wrażliwość umożliwia dopiero zgłębienie ducha i stylu dzieł i ich wykonanie nie tylko w myśl intencji kompozytora, lecz niejako ich tworzenie na nowo.

Jeżeli mówimy o wrażliwości muzycznej jako trzecim głównym warunkiem talentu muzycznego, to nie mamy na myśli oczywiście wrażliwości dla lekkich rytmów marszowych i tanecznych, lekkich piosenek i podobnych lekkich utworów, tylko chodzi nam o wrażliwość na poważne wyrazy sztuki, o wrażenia muzyczne wyższego rodzaju.

Tylko tam, gdzie znajdziemy — w ocenie fachowca — te trzy właściwości zjednoczone, możemy twierdzić o istnieniu talentu muzycznego. Należy jednak uwzględnić, czy osobnik od dzieciństwa miał sposobność odbierania wrażeń natury artystycznej, czy w jego rodzinie pielęgnowano muzykę lub też objawiały się zdolności muzyczne. Nie należy jednak zapominać, iż mogą się pojawić samotne talenty w rodzinach niemuzycznych lub muzycznie obojętnych, choć osoby pierwszego typu znajdują się w położeniu o wiele lepszym, bo wrażenia dzieciństwa wywierają często decydujący wpływ na talent i jego rozwój.

Ale talent muzyczny może się objawić w rozmaitym stopniu. Wyższy jego stopień możnaby nazwać talentem artystycznym, który może się stopniować aż do genialności; ten rodzaj może o-

sięgnąć najwyższe cele sztuki, wykraczające poza granice t. zw. talentu. Musimy przytem rozróżniać między artystami tworzącymi i odtwarzającymi. Wewnętrzny pęd twórczy, zmysł dla melodyki i harmoniki, bogata fantazja i pierwotny dar pomysłów, w połączeniu ze zmysłem dla form, jakoteż potrzeba i zdolność wyrażania swych wrażeń i uczuć przy pomocy tonów — oto cechy twórczego artysty. Główne cechy artystycznego uzdolnienia, wspólne zarówno dla artysty twórczego i odtwarzającego, to przede wszystkim niepoohamowany pęd do całkowitego oddania się wybranej sztuce; ostro zarysowana osobistość, w parze z ruchliwym, wielostronnym umysłem i sądem krytycznym, który objawia się przede wszystkim i szczególnie w sa-

mokrytycyzmie: temperament w połączeniu z żywą fantazją i wkońcu wrodzona zręczność w posługiwaniu się środkami wyrazu w sztuce, ich gradacja aż do doskonałego opanowania (wirtuozostwo) przy pomocy jak najsumienniejszych studjów i niestrudzonej wytrwałości. To wymaga siły woli i charakteru; one umożliwią z całkowitem samozaparciem osiągnąć to wszystko.

Życie naszych wielkich mistrzów pełne było wyężdżających studjów i niestrudzonej pracy. O tem powinien każdy zajmujący się muzyką — zawodowiec czy amator — pamiętać: pracą i pilnością można jak najwięcej osiągnąć, bez względu na natężenie posiadanego talentu muzycznego.

PRZEWODNIK ORKIESTRY 2

DROGA DO TECHNIKI NA DĘTYCH INSTRUMENTACH.

1. Ćwiczenie palców.

By osiągnąć technikę palców mamy rozmaite drogi:

- 1) ćwiczenie w utworach muzycznych,
- 2) etjudy,
- 3) nieme ćwiczenie (gimnastyka palców wraz z ćwiczeniami kombinacyjnymi),
- 4) ćwiczenie gam i akordów.

Pierwsze dwie odmiany pośredniczą nam w uzyskaniu techniki podczas samego muzykowania. Etjuda jednak kryje poza fasadą muzyczną cel czysto techniczny. Nie dziw więc, iż często z tym otwarcie przyznawanym celem mechanicznym nie da się pogodzić przepisane *furioso* lub *con sentimento*. Bo albo cierpi na ten techniczny cel albo też element mechaniczny rozwija się kosztem muzycznego. Mimo to etjuda ma swoje historyczne uzasadnienie. Zawarunkowana jest wzrastającymi wymogami technicznymi w grze instrumentalnej, które stawiano od czasów Beethovena i romantyków. Duch romantyzmu uważał za profanację nabywanie techniki na samych dziełach muzycznych. Dzięki temu powstała przebogata literatura etjudowa z takimi arcydziełami na czele jak etjudy fortepianowe Chopina, Schumanna i Liszta, które można uważać raczej już za utwory muzyczne bez celów technicznych, podczas gdy np. etjudy skrzypcowe Kreutzera lub fletowe Fürstenaui mimo swej wysokości artystycznej mają przewagę materiału technicznego. Na rozwój smaku muzycznego etjudy nie wpływają przeważnie wcale, ale nagromadzenie technicznych problemów daje im jeszcze ciągle ważne stanowisko w uzyskaniu techniki, choć znamy dziś już inne sposoby dla nabycia techniki palcowej.

U większości ludzi obydwie ręce nie są równomiernie wykształcone. Jeszcze mniej pojedyncze palce; ich ruchliwość i siła są całkiem różne. Kciuk jest silny, ale nieco ociężały. Najbardziej ruchliwe są wskazujący i środkowy, mniej już mały palec.

Pierścieniowy jest najsłabszy i fizjologicznie hamowany. Dobra technika wymaga jednak, by wszystkie palce były tak samo ruchliwe i równomiernie silne. Dla osiągnięcia tej równomierności posługujemy się gimnastyką palców.

Wpierw odprężamy stawy barkowe, palcowe i ramienne. Następnie kładziemy na równej płaszczyźnie poziomej ręce w pozycji fortepianowej, a więc palcami lekko zakrzywionymi, lecz nie zanadto wciągniętymi. I teraz ćwiczymy wznoszenie i opadanie pojedynczych palców w następstwie 1 2 3 4 5 od kciuka rozpoczynając. Każda ręka ćwiczy osobno i należy uważać, by pojedyncze palce słabsze nie załamywały się w dolnym stawie.

Gdy poczujemy, iż gimnastyka ta szczęśliwie i bez hamulców udała się nam przy wszystkich palcach, łączymy ją z rytmem, rozpoczynając podnoszeniem kciuka w odbitce taktu $\frac{5}{4}$



Po takim rytmicznym treningu wszystkich palców, odprężamy ręce przez podniesienie z pozycji ćwiczeniowej i rozluźnienie. Po krótkiej przerwie kładziemy ręce jak za pierwszym razem i ćwiczymy następująco: zaczynamy znów od kciuka, ale ćwiczymy podnoszenie i opadanie pojedynczych palców w porządku: 1 3 2 4 3 5, następnie 5 3 4 2 3 1. Dopiero gdy mamy uczucie prawdziwego odprężenia i łatwości ruchu w każdym palcu, powtarzamy to ćwiczenie z rytmem w takcie $\frac{5}{4}$.

Pierwsze ćwiczenie (w porządku 1 2 3 4 5) należy również przerabiać, nie patrząc się na rękę. Drugie jednak (w porządku mieszanym) jest trudne bez kontroli oczu, gdyż palce lekko się kurczą. Dopiero po dłuższym ćwiczeniu udaje się i to.

To drugie ćwiczenie wkracza już w tak zwane kombinowanie palców, które w dalszym ciągu zaostriamo, wykonując równocześnie dwa ruchy rozmaitemi palcami.

(C. d. n.)

REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

XX.

(Ciąg dalszy).

§ 64. Fryderyk Chopin.

Urodzony 22 lutego 1810 w Żelazowej Woli obok Warszawy, wykształcony muzycznie w sposób artystycznie rozstrzygający przez Józefa Elsnera. Jego żywiołowe uzdolnienie, które da się tylko do Mozarta porównać, pomaga mu wyrósć ponad wszelką zależność. Mając lat dziewięć wzbudza już ogólny podziw jako cudowne dziecko, w siedemnastym roku życia oczarował Warszawę jako pianista, dwa lata później publikuje pierwsze kompozycje i dwoma koncertami we Wiedniu kładzie podwaliny pod swoją sławę światową. Gdy 1830 jako dwudziestoletni młodzieniec udaje się przez Wiedeń i Monachium do Paryża, jest właściwie już skończonym i doskonałym pianistą i kompozytorem. Wkrótce staje się ulubieńcem publiczności: w salonach jest fascynującym artystą, w kołach towarzyskich poszukiwanym nauczycielem gry na fortepianie. Nietylko najwybitniejsi muzycy: Meyerbeer, Berlioz, Liszt, lecz również Balzac, Heine, George Sand stają się jego podziwającymi przyjaciółmi. Ale czas, przeznaczony na tę świetną karierę, spełnia się szybko. Ciężka choroba płuc zmusza Chopina już 1838 do przerwania pracy artystycznej i do wyjazdu na Majorce, gdzie poetka George Sand pielęgnuje go z poświęceniem się. 1849 przeceniając swój stan zdrowotny udaje się na koncerty do Anglii i to ostatecznie wstrząsa jego siłami. Wkrótce po powrocie do Paryża 17 października umiera mając lat 39, podobnie młodo, jak Pergolesi, Mozart, Schubert i Mendelssohn.

Chopin zjawiał się w epoce wirtuozostwa i był jak najistotniej zrośnięty z fortepianem, tworzył również prawie wyłącznie na fortepian; nie napisał ani jednego dzieła, w którym by fortepian nie współdziałał. Ale jednak potrafił on uduchowić wewnętrznie wirtuozostwo, które przecie posiadał w stopniu niezrównanym. Chopin pokonał ducha Paganiniego; w stawianiu problemów i ich rozwiązywaniu szybko wysuwa się ponad rówieśnika swego Schumanna. Wywyższa go przedewszystkiem: stworzenie idealnego stylu fortepianowego, — stylu, którego nawet Liszt nie potrafił już dalej rozwinąć. Chopin nietylko wyczerpał możliwości działania fortepianu, ale również nie napisał ani jednej nuty, która by w sposób doskonały nie odpowiadała temu instrumentowi.

Do artystycznego spełnienia tego zadania, tej technicznej przewagi, uzdolniła go przedewszystkiem niewyczerpana melodyczna, harmoniczna i rytmiczna fantazja, która sztuce jego nadała w wysokim stopniu charakter swoisto-indywidualny. Jego zmysłu dla dźwiękowego filigranu, dla ożywienia najmniejszego głosu pobocznego, po dziś dzień nikt nie potrafił osiągnąć. W preludjach, nokturnach, balladach, scherzach i rondach staje się przez to wielkim mistrzem poetyzującego romantyzmu na fortepianie. Wznosi on nawet etjudy do wyżyn wysokiego artyzmu, a osiąga w swych trzech sonatach wielką formę absolutną.

O wysoce rozstrzygającym znaczeniu jest silny koloryt narodowy, który Chopin wprowadza do muzyki artystycznej. To objawia się najwyraźniej w polonezach i mazurkach, które mają za podstawę elementy polskich tańców ludowych. Stąd następuje silne zapłodnienie melodycznego i rytmicznego charakteru reszty jego dzieł.

§ 65. Antoni Bruckner i Jan Brahms.

W drugiej połowie 19 wieku w Niemczech daje się ciągle odczuć dążenie do klasycznego kształtowania formy. Można przeciwstawić Lisztowi i jego tendencjom petyczno-programowym krag „nowoniemiecki”, nawiązujący do absolutnej muzyki Schuberta i Mendelssohna (Karol Goldmark, Józef Rheinberger, Filip Scharwenka, Joachim Raff). Jeżeli jednak już nawet dwóm symfonjom Webera nie można przypisać innego jak historycznego znaczenia, to tembardziej nie można mówić o jakichś wyższych wartościach dzieł całego szeregu epigonów (K. G. Reissiger, Robert Volkmann, Karol Reinecke, H. Goetz, Feliks Draeseke, Maks Bruch). Jedynie dwie osobistości potrafiły klasyczną spuściznę formalną podnieść do wewnętrznej i zewnętrznej monumentalności: Antoni Bruckner i Jan Brahms.

Bruckner i Brahms to dwa kontrasty: pierwszy pochodzi z południowych Niemiec z prostego ludu, drugi z północy jest synem małego muzyka. A obydwaj spotykają się we Wiedniu, czyniąc to miasto ponownie ośrodkiem kultury muzycznej. Obydwaj rozwijają się powoli i stopniowo, nim osiągają w dojrzałych twórcach sławę; staje się to w r. 1868, w którym wykonano po raz pierwszy Brucknera pierwszą symfonię i Brahmsa „Requiem Niemieckie”.

Antoni Bruckner urodził się 1824 obok Linzu jako syn nauczyciela wiejskiego, młodość spędził na wsi w ciężkich warunkach, ucząc się muzyki wpraw u ojca, później w kościele św. Florjana. Młodo już pełni służbę organisty i jako samouk osiąga taki poziom, iż 1856 zostaje organistą katedry w Linzu. Często jeździ do bliskiego Wiednia, by pogłębić swoją wprawę kontrpunktową u Sechtera; 1867 zostaje organistą nadwornej kapeli we Wiedniu. Tu powstają jego wielkie symfonie, trzy mszy, 150-ty psalm i kilka mniejszych utworów chóralnych. Umarł 1896.

Kluczem do jego twórczości są — organy. Przychodzi on od improwizacji organowej, a jego symfonie są właściwie potężnymi, na orkiestrę przetransponowanymi, improwizacjami organowymi. Stąd szeroki oddech, majestatyczny rzut, dynamiczna olbrzymia gradacja, barwność instrumentacji. Mimo symfonicznych podstaw forma jest improwizatorska, rozszerzana nowymi tematami aż do granic wytrzymałości. Pełno tu uczucia natury, pożywności duszy ludowej; stąd się bierze w tych dziełach chorał. Bruckner, wielki odnowiciel romantyzmu, łączy gregorianizm z romantyzmem.

Jan Brahms urodził się 1833 w Hamburgu, w środowisku ubogim; ojciec był muzykantom wiejskim, później teatralnym, uczył wpraw sam syna, oddając go później do świetnego pedagoga E. Marxena. Robert Schumann, którego 20-letni Brahms odwiedził, poznaje intuitywnie nadzwyczajne jego uzdolnienie i pisze, że „jest to ten, który musiał przyjść”. Brahms rozwija się powoli i pogłębia coraz bardziej swoje muzyczne i ogólne wykształcenie. 1859 powstaje jego wspaniały pierwszy koncert fortepianowy w d-moll, którego niepowodzenie zniechęca go i odstręcza na długi czas od kompozycji orkiestralnych. 1862 osiedla się we Wiedniu. 1868 pisze „Requiem Niemieckie”, które zapoczątkowało erę pełnego uznania. Teraz następuje cały szereg dzieł orkiestralnych: Warjacje na temat Haydna, cztery symfonie, dwie uwertury, koncert skrzypcowy, drugi fortepianowy, podwójny na skrzypce i wiolonczelę. 1897 umiera.

Brahmsa droga wywodzi się z muzyki kameralnej, rozpoczętej u Schuberta, Mendelssohna, Schumanna. Przechodzi on wielką przemianę od schumanowskich sonat fortepianowych aż do własnego specyficznego stylu kameralno-orkiestralnego, którego główne cechy są: budowa w wielkich okresach melodycznych, bogato zróżniczkowana rytmika, kontrpunktyczne zagęszczenie przetworzenia, ostateczna koncentracja na kształtowaniu formy.

(C. d. n.)

CZY
W. PANU WIADOMO
ŻE DOSTARCZAM
NAJLEPSZYCH
SAKSOFONÓW I AKORDEONÓW
NAJNOWSZEJ KONSTRUKCJI
NA SPŁATY DO 10 MIESIĘCY
PO CENACH ZNIŻONYCH?



DLACZEGO

W. PAN NIE KORZYSTA
Z OKAZJI
NABYCIA INSTRUMENTÓW
NAJWYŻSZEGO GATUNKU
KTÓRE UŁATWIAJĄ
WYKONYWANIE TRUDNEGO
ZAWODU MUZYKA?



**FABRYCZNA DOSTAWA
INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH
JOZEF NEGER**

UL. SMOLKI 11. PRZEMYŚL SKRYTKA POCZ. 51

Czy z Twego polecenia
zgłosiło się przynajmniej dwóch nowych pre-
numeratorów do miesięcznika „ORKIESTRA“?

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

NAUKA HARMONJI.

XXXI.

(Ciąg dalszy).

Dobrem ćwiczeniem jest harmonizowanie gam durowych i mollowych. Zadanie to może być roz-

wiązane w najrozmaitszy sposób. N. p. jedno z najprostszych rozwiązań:

To samo w moll wykazuje tylko drobne zmiany: przy wznoszeniu się IV z sekstą dorycką, przy spadaniu III z naturalną kwintą (a więc jako akord durowy).

To samo z gamą w basie:

Modulacja djatoniczna.

Modulacja polega na przeniesieniu funkcji toniki z jednego akordu na inny, przez co następuje zmiana tonacji. To przeniesienie funkcji toniki odbywa się normalnie w ten sposób, że jakiś akord w tonacji wyjściowej zamienia się na jakąś funkcję (*D, S, Sp, Dp, Tp*) w tonacji celowej. Oczywiście modulacja jest środkiem wyrazu formalno-muzycznego i musi być organicznie uzasadniona i wbudowana w utwór muzyczny. Ale nim przystąpimy do organicznego kształtowania modulacji w okresach z uzasadnieniem rytmiczno-motywicznym, musimy poznać i zmechanizować środki modulacji djatonicznej. Do tego prowadzi nas samo pokrewieństwo akordów, które polega na wspólnych (jednej lub dwóch) nutach. Również te pokrewieństwa muszą być opanowane do mechaniczności. Do tego celu służy następująca tabela, uzyskana z szeregów naturalnych (aliquotów).

W tem miejscu należy powtórzyć pierwszą lekcję harmonji, z podaniem tam ćwiczeniem na opanowanie akordów (+ o).

1) Pokrewieństwo kwintowe. Pokrewne są akordy, których symbole literowe odległe są o kwintę czystą w górę i w dół. Symbole mają znaki (+, o) takie same.

2) Pokrewieństwo tercjowe. Pokrewne są akordy, których symbole literowe odległe są o tercję wielką w górę i w dół. Symbole są o znakach przeciwnych; znak „pod” (o) przy górnym tonie tercji.

3) Pokrewieństwo sekundowe (nuty prowadzącej). Pokrewne są akordy, których symbole literowe odległe są o małą sekundę w górę i w dół. Symbole są o znakach przeciwnych; znak „pod” (o) przy dolnym tonie sekundy.

4) Pokrewieństwo tego samego tonu. Każdy akord jest pokrewny akordowi, którego symbol ma tę samą literę, lecz o znaku przeciwnym.

Ćwiczyć pokrewieństwa, pisząc w nutach tabeli wzorem podanej powyżej, ale od innych najrozmaitszych tonów.

(C. d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

FORMY MUZYCZNE.

(Ciąg dalszy).

IV.

Formy podstawowe.

W myśl wykazanych już poprzednio typów rozwoju melodji rozróżniamy dwie zasady formotwórcze: zasadę rozwoju i zasadę szeregowania. W myśl tych obu zasad możemy formy podstawowe podzielić na dwie grupy: Formy rozwojowe — powstałe na podstawie zasady rozwoju, t. zn. fuga, sonata i jej pochodne. Formy przebiegowe — na podstawie zasady szeregowania — a więc formy pieśniowe i rondo. Forma warjacyjna może należeć do obydwóch grup.

1.

Formy pieśniowe małe.

Małe formy pieśniowe — nazwa nie ma nic wspólnego z muzyką wokalną — mogą być jedno, dwu lub trzyczęściowe. Jednoczęściowa forma składa się z jednego tworów okresowego, często zaopatrzona jest krótkim wstępem i zakończeniem. Dwuczęściowa forma składa się z dwóch tworów okresowych. W prymitywnym kształtowaniu

znane jest zestawienie dwóch niepokrewnych okresów: A + B, zwłaszcza w pieśniach tanecznych (B t. zw. refren). Artystycznie wyższa forma dwuczęściowa dąży do ustosunkowania tych dwóch okresów. Dzieje się to w sposób następujący:

$$\begin{array}{c} A + B \\ \hline P + N \quad \text{nowy P} + \text{stary N} \\ 8 \quad \quad 4 + 4 \end{array}$$

Forma ta wykazuje więc już kontury trzyczęściowości, wprowadzając nową substancję muzyczną tylko w P drugiego okresu. Ten nowy P ma specyficzne cechy: melodyka jest bądź sekwencją jedno lub dwutaktową, bądź powtarza wielokrotnie jeden zwrot melodyczny lub nawet ogranicza się do jak-najmniejszej ilości nut (czasem tylko do jednej); harmonika opiera się na D^i , co wobec modulacji pierwszego okresu do tonacji dominantowej wywołuje wrażenie tonacji miksolidyjskiej. Często układ oparty jest o nutę*pedałową. Wszystkie te cechy piętnują człon jako *środkowy*, nazwiemy go więc średnikiem (Śr).

50. A P N

B Śr N

51. A P N

B Śr N

52. Beethoven: Bagatela

A P N

B Śr N

A ||: 4 + 4 :||

B ||: [4] + 4 :||

— = odbitka generalna. Powtórzenie pojedynczych okresów lub nawet zdań normalnie nie stwarza odmiennej formy,

*) Średniki będziemy w analizie pisać w kwadracie, by już wzrokowo zwrócić na nie uwagę.

Wkońcu jeszcze jeden przykład nieco odmienny, gdyż po Śr wraca P z pierwszej części zamiast jej N.

53. A P N B Śr

Nieregularność drobnoustrojów nie wpływa wcale na istotę formy; dlatego zamiast terminu okres używamy nazwę: twór okresowy.

Trzyczęściowa forma pieśniowa mała składa się z trzech tworów okresowych, których stosunek wzajemny może być dwojakiego rodzaju: prymitywny: A B C i artystyczny: A B A, przy czym B odgrywa rolę średnika. Nie podaję w tym miejscu przykładów, gdyż w dalszym ciągu będzie na to wiele sposobności.

W wypadkach skomplikowanych przez nieregularności, rozstrzyga o przynależności formalnej

ostatni człon: jeżeli jest on powtórzeniem okresu, wówczas forma jest trzyczęściowa; jeżeli zaś powtarza się tylko zdanie, forma jest dwuczęściowa.

Trzyczęściowa forma o członach mniejszych, bo czterotaktowych, patrz przykład 39.

Formy pieśniowe małe jako formy same w sobie spotykamy rzadko; tylko w tak zwanych miniaturach. Natomiast jako części składowe form większych zjawiają się bardzo często, bądź jako części form pieśniowych wielkich, bądź jako tematy w rondzie i warjacjach.

ROZMAITOŚCI.

Człowiek, który zbudował skrzypce z 17.000 zapalek.

25-letni Zygfryd Geiger z Kolbermoor w Bawarii jest dzisiaj człowiekiem sławnym na cały kraj. Jeszcze przed dwoma laty nie przypuściłby nikt, że ten biedny, wynędzniały bezrobotny młodzieniec w mocno podniszczonym ubraniu będzie stawiany jako przykład zwycięskiej cierpliwości w uporaniu się ze zmurą bezrobocia. Lecz Zygfryd Geiger nie opuścił rąk. Choć nędza zaglądała mu w oczy, a wstyd szarpał duszę, że w tym wieku jest ciężarem biednym rodzicom, postanowił podjąć się bodaj syzyfowej pracy i zwyciężyć.

Młodzieńcze marzenia i kontrast ponurej rzeczywistości.

Zygfryd Geiger, syn ubożego robotnika, chodził przez cztery lata do szkoły realnej. Był najlepszym rysownikiem w zakładzie szkolnym, a nauka wrosła mu wielką przyszłość. Lecz nadeszła smutna chwila, gdy mały Zygfryd musiał pożegnać się z pięknymi snami o wielkiej przyszłości. Rodzice nie mogli posyłać go dalej do szkoły. Zygfryd chciał zostać malarzem, lecz i temu planowi sprzeciwiła się twarda rzeczywistość. Trudno było dla tak młodego chłopca, który właściwie nie jeszcze nie umiał, zdobyć pracę. Zygfryd kręcił się więc bezczynnie po domu i czekał lepszych czasów.

Czy bezczynnie? Nie, tego nie można właściwie powiedzieć. Chłopiec wziął się do „majstrowania”. Rozbierał stare rowery i maszyny do szycia i składał je na nowo, budował według własnego pomysłu aparaty fotograficzne, do których zdobywał od znajomych szoferów soczewki ze starych lamp samochodowych lub rowerowych. I, o dziwo! Maszyna i rower funkcjonowały doskonale, a aparaty robiły dobre zdjęcia.

Katastrofa ze skrzypcami drogą do karjery.

Zygfryd miał małe skrzypce szkolne, na których jako samouk wygrywał od dziecka znane melodie. Pewnego dnia stało się nieszczęście. Jego ulubione skrzypce spadły z szafy i rozbiły się na szcztaki. Chłopiec pozbierał części połamanych skrzypiec i posklejał je starannie. I wówczas zrobił odkrycie, że instrument miał znacznie piękniejszy i dźwięczniejszy ton, jak poprzednio. Lecz Zygfryd nie poprzestał na skonstatowaniu tego faktu. Kilkakrotnie jeszcze rozbierał skrzypce na drobne części i kitował je na nowo. Ton był coraz piękniejszy i bardziej soczysty.

Młodzieniec zabrał się w niezwykle sposób do wykorzystania swego odkrycia. Udał się do pobliskiej fabryki zapalek, gdzie pozwolono mu „majstrować”. Potrochę uważano go za warjata. Cóż można bowiem sporządzić ze zapalek — chyba naiwne gierki dla małych dzieci!

Lecz Zygfryd miał pewien plan, który zrealizował nadludzkimi wysiłkami. W ciągu dwóch miesięcy skleił rodzaj tkaniny z 17.000 zapalek. W ten sposób powstał blok z 9-ciu warstw pacyzków, powleczony najlepszym gatunkiem laku. Z tego materiału wyrzeźbił grzbiet, spód i boki do skrzypiec. Jedynie szyjkę i kołki sporządził z twardego drzewa hebanowego. Jeszcze raz powłókł cały instrument lakiem, założył struny i skrzypce były gotowe.

Zdumiewające wyniki.

Gdy Zygfryd po raz pierwszy zabrał się do gry na tych jedynych w swoim rodzaju skrzypcach, które kosztowały go tyle pracy i wysiłku, serce biło mu mocno ze wzruszenia. Wynik prześcignął jego najśmielsze marzenia. Skrzypce grały miękko

i słodko, a zarazem dźwiękiem pełnym i silnym. Trudno wyobrazić sobie uszczęśliwienie młodego wynalazcy.

Wiadomość o skrzypcach z 17.000 zapalek rozeszła się wkrótce po całej Bawarii. Natychmiast znaleźli się chętni nabywcy, którzy ofiarowali mu za jego skrzypce wysokie sumy. Lecz Zygfryd nie zgodził się na sprzedaż. Postanowił swój wynalazek opatentować. Wkrótce przystąpił do wyrobu drugich skrzypiec. Na przyszłość zamierza zorganizować fabrykę skrzypiec, utkanych ze sklejonych drewnienek.

Obecnie został Zygfryd kierownikiem wielkiej fabryki skrzypiec i ze swoich znacznych zarobków utrzymuje rodzinę. Jego szef pragnie wraz z nim otworzyć fabrykę instrumentów smyczkowych według jego patentu. Prasa niemiecka zajmuje się żywo Geigerem jako wzorowym przykładem człowieka, który umiał uporać się z nędzą mrówczą wytrwałą pracą.

UŚMIECH „ORKIESTRY”.

Orkiestra.

Dziecinna próba popularnej definicji.

Orkiestra jest to zespół rzadko tak samo nastrojonych mężczyzn celem wytwarzania szmerów. Poszczególne części orkiestry nazywają się muzykami i rozpadają się na rozmaite instrumenty. Są więc smyczkowcy, którzy przy pomocy wielkiej laski, ozdobionej końskim ogonem, piłują po drewnianych skrzyniach o rozmaitej wielkości. Skrzynie te nazywają się — jak długo są małe — skrzypcami, później gdy podrastają — altówkami, wiolonczelami, a gdy są całkiem dorosłe — kontrabasami.

Następnie są dętyści częściowo z drzewa, a częściowo z blachy. Blasznicy dętyści sapią przez zakrzywione sztaby mosiężne, które z tyłu mają głośnik. Nazywają się: trąby, rogi, puzony i tuby. Dętyści drewniani mają długie wydrażone laseczki spacerowe z wieloma dziurkami, które na zmianę muszą zatykać, by nie uciekało fałszywe powietrze. Nazywają się: flet, obój, klarnet i fagot. Najwięcej roboty mają perkusiści. Mają oni zawiązane baniaki z praczkarni i biją w nie kulami z waty. Dalej mają pudełko od tortu zaklejone papierem pergaminowym, które tłuczą małymi pałeczkami. Kiedy indziej znów bawią się pokrywkami od garnków, lub trójkątnym drutem, lub też deszczułką pełną małych blaszek. Wogóle mają cudowne zabawki.

Wszystkie instrumenty razem pracują według nut. Jeżeli brzmi fałszywie, to grają muzykę nowoczesną. Istnieją rozmaite klucze: wiolinowy, basowy, altowy. Trąbkowy pasuje do skrzyni od piwa i jest najłatwiejszy.

Muzycy orkiestralni są skromni; jeżeli pracują do pierwszej w południe — wystarcza im to. Nasza orkiestra jest bardzo dobra. Wszystkie orkiestry są wszędzie zawsze bardzo dobre. Nasza orkiestra jest również sławna. Wszystkie orkiestry są wszędzie zawsze sławne.

Naczelne kierownictwo nad orkiestrą ma zarząd orkiestry. Później idzie generalny dyrektor muzyczny, dalej pierwszy kapelmistrz i drugi pierwszy kapelmistrz i t. d. Wszyscy kapelmistrzowie są numerowani; nazywa się ich również dyrygentami, co nie zawsze jest prawdą. Muzycy są bardzo dobronaduszeni i trudno ich wyprowadzić z równowagi, ale znają oni również swych prawdziwych wrogów. Największymi ich wrogami są kompozytorzy, szczególnie jeszcze żyjący. Mimo, iż zmarli kompozytorzy napisali już taką masę nut, piszą żyjący jeszcze ciągle nowe i to tylko po to, by drażnić orkiestry. Jedyną pociechą jest to, że i żyjący kompozytorzy kiedyś będą nieżywi.

„ORKIESTRA” A RADJO.

Artykuł niniejszy otwiera nową rubrykę „ORKIESTRY”. Zbyteczne chyba jest już dziś uzasadniać stworzenie takiej rubryki w czasopiśmie muzycznym; nie potrzeba rozwodzić się nad rolą i znaczeniem radja dla współczesnej kultury muzycznej. Ale jednocześnie nie wolno go przeceniać; entuzjastyczne nastroje pierwszych lat radjofonii, kiedy to widziano w radjo zbawcę kultury muzycznej, mającego nieść wszystkim beczenny napój piękna z krynicy ducha ludzkiego — należą do przeszłości. Na szczęście: bo tylko trzeźwa atmosfera, skrytyzowanie celów i możliwości radja, poznanie dotychczasowych niedomagań, dążenie do przystosowania się do nowych specyficznych warunków potrafiły zbliżyć radjofonię i to w dość znacznym już stopniu, do rozwiązania całego szeregu trudnych, bo zupełnie nowych zagadnień. A wiele, wiele problemów czeka jeszcze rozwiązania.

Nie da się zaprzeczyć, że o ile z jednej strony jest radjo czynnikiem kultury muzycznej o olbrzymim wprost znaczeniu, to jednocześnie odgrywa ono pod pewnym względem rolę wręcz negatywną: jest bezspornym faktem, że wielka część społeczeństwa, mogąc zaspokoić potrzebę muzyki otwarciem głośnika, nie zajmuje się już aktywnym muzykowaniem, jak przed zaistnieniem radja; również mniejsza frekwencja w szkołach muzycznych ma, zapewne, w radjo jedną z głównych przyczyn.

Cały szereg pozycji w programie Polskiego Radja wskazuje, że kierownictwo programowe P.R. zdaje sobie sprawę z ujemnej strony radja i pragnie jej przeciwstawić „ORKIESTRA” obserwować będzie bacznie rozwój programów. Radju nie wolno popierać lenistwa i bierności, wyrażającego się biernym jedynie posłuchaniem muzyki; muzyka w radjo powinna stać się pretekstem do aktywnego muzykowania. I oto znowu z problemów radja...

„ORKIESTRA” zajmować się będzie w tej rubryce temi i zagadnieniami radjofonii. Zwracać będziemy uwagę na występy

zespołów, orkiestr, w szczególności dętych, chórów, na to, w jakiej mierze, uwzględniają je programy. Te zespoły amatorskie, często lekceważąco traktowane, lub zgoła pomijane, — są wszak miernikiem kultury muzycznej narodu! Dopuszczać je do głosu przed mikrofonem, podnieść drogą szlachetnego współzawodnictwa zapal do pracy, podnieść poziom towarzystw, orkiestr, chórów, zwiększyć ich ilość — oto możliwości i jedno z ważnych zadań radja na polu kultury muzycznej.

Dr. J. Freiteiter.

Ruch muzyczny w kraju.

Toruń.

Konkurs orkiestr i chórów K. P. W. Okręgu Pomorskiego.

Wielkiem zainteresowaniem cieszył się w Toruniu w dniu 6. października konkurs orkiestr i chórów K. P. W. z całego okręgu pomorskiego. Protektorat nad konkursem objęli p. p.: St. Kirtiklis — Wojewoda Pomorski, Gen. Wiktor Thommée — Dowódca O. K. VIII., Inż. B. Dobrzycki — Dyrektor Kolei Państw. i W. Łacki — Starosta Krajowy.

W konkursie brały udział zespoły z Torunia, Tczewa, Grudziądza, Gdyni i Bydgoszczy. Na konkurs przybył również F. Nowowiejski, pod którego batutą złączone orkiestry odegrały jego „Marsza Pretorjanów” przed gmachem Dyrekcji K. P. w obecności kilkudziesięciu tysięcy ludzi. Po odegraniu marsza, każda orkiestra z osobna odegrała marsza konkursowego do pochodu, zaś o godz. 12:30 rozpoczął się właściwy koncert konkursowy w Teatrze Ziemi Pomorskiej przy przepelnionej sali. Popisy rozpoczęły się produkcjami chórów a następnie orkiestr.

Sąd konkursowy, w którego skład weszli pp.: profesor F. Nowowiejski, prof. Jerzy Stefan i por. Hryniewicz — kplm. 65 pp., przyznał I. miejsce chórówi K. P. W. „Hasło” z Bydgoszczy, który pod batutą Cz. Kabacińskiego odśpiewał Szopskiego „Leć pieśń w dal” i F. Nowowiejskiego „Święty ogień”. Chór kolejowy „Hasło” dał przekonujący dowód, że jest jednym z najlepszych chórów na tutejszym terenie: uzyskał 168 punktów na 180 możliwych. Na II. miejsce wysunął się Chór K. P. W. „Hejnal” z Gdyni, który pod batutą swego dyrygenta N. Ruchniewicza odśpiewał Nowowiejskiego „Niema Kaszub bez Polonii, a bez Kaszub Polski” oraz Prosnaka „Hej wiosła w dłonie”. Chór ten aczkolwiek młody, spisał się dobrze i wyraźnie wyczuwało się fachową pracę jego dyrygenta — chór uzyskał 132 pkt. III. miejsce zdobył Chór K. P. W. „Sygnał” z Grudziądza zdobywając 102 pkt. za Szopskiego „Leć pieśń w dal” i Moczyńskiego „Śmierć Trębacz” pod batutą P. Osińskiego. IV. miejsce zdobył Chór K. P. W. z Torunia, który odśpiewał pod batutą prof. M. J. Wiercorka „Hymn kolejarzy” Garbusińskiego i „Wiązanek Tańców Kaszubskich” układu J. M. Wiercorka — zdobył 101 pkt. Chór ten jako najmłodszy wystąpił poza konkursem.

Bardzo ciekawe były popisy orkiestr, które jako utwór konkursowy odegrały uverture do opery „Halka” St. Moniuszki. Pierwsze miejsce zdobyła orkiestra K. P. W. z Bydgoszczy pod dyrekcją kplm. M. Schulza. Dzielną ta orkiestra prócz „Halki” odegrała uverture do op. „Legenda Bałtyku” F. Nowowiejskiego bardzo udanie; to też oklaskom nie było końca i zgóry jej los został przesądzony. Orkiestra ta jest dobrze zgrana pomimo pewnych nierówności w głosach i stroju (zużyte instrumenty z rozmaitych fabryk), głównie dzięki bezwzględnej karności zespołu i zdolności swego wybitnego kapelmistrza, każdy utwór w jej wykonaniu znajduje stylowe ujęcie trafiające intencje kompozytora. Orkiestra ta zdobyła 216 pkt. Drugie miejsce zajęła orkiestra z Gdyni uzyskując 166 pkt. Orkiestra ta odegrała pod batutą Z. Kowalskiego prócz utworu konkursowego poemat Koseckiego „Cud nad Wisłą”. Orkiestra jest silna w obsadzie i posiada dobrych instrumentalistów (b. dobry był I kornet i I tenor) więc możliwości są wielkie. Orkiestra z Tczewa pod dyr. L. Lesińskiego brzmiała bardzo dobrze, czysto, pełno i z wyrazem. Zdobyła 158 pkt. wykonując Nowowiejskiego „Światy Polskie” bardzo artystycznie, za co należy się jej kapelmistrzowi i członkom pełne uznanie. Na czwartym miejscu znalazła się orkiestra z Torunia, która odegrała „Patrię” Runda pod kierownictwem kplm. J. Wiśniewskiego, zdobywając 138 pkt. Zważywszy warunki i słabe siły, jakimi dysponował p. Wiśniewski, należy mu się uznanie za wydobycie maksimum możliwości ze swej orkiestry.

Nagrody w postaci dyplomów, świadectw oraz przedmiotów praktycznych wręczył p. inż. Getler-Girtler, Prezes Okręgu K. P. W. kierownikom poszczególnych zespołów. Organizacja całego konkursu była bardzo dobra i przekształciła się w wielkie święto muzyki na Pomorzu.

(12).

NOWE WYDAWNICTWA.

Nakładem firmy wydawniczej Bracia Hug i Ska w Zurychu ukazał się zbiór utworów na orkiestrę wojskową w układzie Waltera Bernhagena pod tytułem „Muzyka na dworze Ludwika XIII”. Zbiór obejmuje 5 utworów, mianowicie: marsz gwardii królewskiej, pieśń ludową, syryjski capstrzyk i 2 musette. Wszystkie te utwory są bardzo zręcznie zestawione obok siebie tak, że tworzą jedną całość w formie fantazji. Harmonizacja stylowa i przystępna, instrumentacja bardzo efektowna, a całość brzmi świetnie i jest tak łatwa do wykonania, że nawet zupełnie słabe orkiestry mogą ten utwór wykonywać z powodzeniem. Instrumentacja obliczona jest na pełną orkiestrę dętą piechoty z dodaniem kwartetu saksofonów, jednak utwór jest również możliwy do wykonania przez orkiestrę kawaleryjską bez instrumentów dętych drewnianych, gdyż ich partie są wciągnięte małymi nutkami do głosów instrumentów dętych blaszanych; partie waltorni mogą być wykonane również przez alty.

Pewne kłopoty może sprawić w naszych orkiestrach wojskowych notacja poszczególnych głosów orkiestralnych, która stosuje się do zwyczajów panujących w orkiestrach wojskowych szwajcarskich i francuskich. Basy Es i B, baryton B a nawet 3 puzony B mimo, że pisane są wszystkie w kluczu basowym, traktowane są jak instrumenty transponujące, co nie jest praktykowane w polskich orkiestrach wojskowych (również w austriackich i niemieckich). Przed wykonaniem utworu w naszych orkiestrach wojskowych należałoby te głosy przetransponować w następujący sposób: bas Es o wielką sekstę w dół, bas B o wielką nonę w dół, baryton i puzony o wielką sekundę w dół. Zamiast używanych u nas dwu partij skrzydłówek B i 4 trąbek Es, lub też dwu trąbek B a dwu Es, są w omawianym utworze głosy tylko na 4 trąbki lub pistony B. Przy wykonaniu utworu przez nasze orkiestry partie 2 pierwszych trąbek B mogą być wykonane przez nasze skrzydłówki lub kornety, a partie 3 i 4 trąbki B najlepiej dać do wykonania 1 i 2 trąbce B, lub w braku trąbek B przetransponować o kwartę czystą w dół i dać do wykonania dwóm trębaczom Es. Warto jednak zadać sobie trudu, bo utwór jest rzeczywiście piękny i będzie się podobał. Pod względem zewnętrznym utwór wydany pierwszorzędnie, druk bardzo wyraźny, do utworu dołączony głos dyrekcyjny, opracowany bardzo dokładnie.

Nakładem tej samej firmy wyszło 6 zeszytów poświęconych szwajcarskiej muzyce w opracowaniu Schuha i Sterna. Cztery pierwsze zeszyty poświęcone są muzyce wokalne. Zeszyt szósty zawiera duety instrumentalne kompozytora szwajcarskiego z XVII wieku Jana Melchiora Glettlego. Są to krótkie utwory, z których najdłuższy zawiera 35 taktów, pisane pierwotnie na nieużywany już dziś instrument zwany tromba Marina. Zeszyt siódmy zawiera sześć krótkich walców kompozytora szwajcarskiego z przed stu laty Alojzego Glutza, który będąc ślepym od urodzenia wędrował po kraju i śpiewał przy gitarze swoje własne pieśni. Utwory zawarte w obu zeszytach nadają się do wykonania przez dwa instrumenty smyczkowe lub dęte i stanowią doskonały materiał pedagogiczny dla zupełnie początkujących adeptów sztuki muzycznej.

≡|| KRONIKA. ||≡

Djablik drukarski w sprawozdaniu z Drohobycza (Ruch muzyczny w kraju) w ostatnim (wrześniowym) numerze „ORKIESTRY” zniekształcił w pożałowania godny sposób nazwisko kapelmistrza 6 p. s. p. WP. Por. Jarosława Vorela, co niniejszem prostujemy i WPana Por. Vorela przepraszamy.

REDAKCJA.

Z okazji jubileuszu 75-lecia Ignacego Paderewskiego dn. 6 listopada r. b., Stow. Weteranów Armii Polskiej w Ameryce zamierza ofiarować jubilatowi w imieniu Polonii amerykańskiej piękny dar w postaci wspaniałego zegarka, ozdobionego symbolicznymi znakami i napisami. Tak więc m. in. każda godzina zastąpiona jest literami z nazwiska jubilata, minuty przedstawiają nuty utworów Paderewskiego, uszko zegarka jest w kształcie liry, a łańcuszek składa się z 75 ogniw, symbolizujących lata jubilata.

Światowy Związek Polaków z Zagranicy rozpoczął akcję, zmierzającą do ujęcia w określone normy zagadnień kultury muzycznej na terenie Polonii zagranicznej. W najbliższym czasie powołana zostanie specjalna komisja, która zajmie się początkowo zebraniem szczegółowych informacji o dotychczasowym dorobku organizacyjnym w zakresie muzyki wśród Polonii na obczyźnie. Komisja będzie miała za zadanie opracowanie podstawowego repertuaru dla orkiestr polskich zagranicą, ustalenie metody kształcenia dyrygentów orkiestr na specjalnych kursach, umożliwienie specjalnie uzdolnionym muzykom polskim na obczyźnie dalszych studiów w kraju, propagowanie muzyki polskiej na obczyźnie drogą organizowania wyjazdów wybitnych artystów z Polski lub zapoznajania muzyków polskich z obczyzną z twórczością rodzimą. Do zadań komisji należy również zorganizowanie konkursu na przerobienie „Pieśni Polaków z zagranicy” Feliksa Nowowiejskiego na orkiestrę, oraz urządzenie w lecie roku 1937 zjazdu orkiestr polskich z zagranicy w połączeniu z konkursem muzycznym.

Działalność komisji zagadnień muzycznych wśród Polonii zagranicznej będzie ważnym czynnikiem pracy społeczno-narodowej na obczyźnie i propagandy polskości wśród obcych.

KONKURSY.

Adres do nadsyłania utworów na festival barceloński został zmieniony: Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej, WARSZAWA, Aleja Szucha 11, m. 15.

Na ogłoszony przez Zarząd Główny Związku Rezerwistów konkurs zamknięty na utwór muzyczny p. t. „Marsz Związku Rezerwistów” nadesłano prace, które rozpatrzyło jury konkursowe w składzie: dyr. Tadeusz Mazurkiewicz, dyr. Roman Chojnacki, prof. Marcei Popławski i prof. Józef Turczyński. 1-szą nagrodę w wys. 300 zł. przyznano autorowi pracy, opatrzonej godłem „Glorja”, 2-gą nagrodę w wys. 200 zł. — autorowi — prof. Stanisław Nawrocki. Ze względu na wysoką wartość muzyczną obu odznaczonych marszów — jury postanowiło zwrócić się do Zarządu Głównego Z. R. z wnioskiem o zinstrumentowanie obu utworów, celem dania możliwości publicznego ich wykonywania przez orkiestrę Z. R. Marsz Związku Rezerwistów będzie odegrany po raz pierwszy przez jedną z orkiestr Z. R. Okręgu Stołecznego podczas uroczystości w dniu Święta Narodowego 11 listopada b. r.

NEKROLOGI.

Ś. p. Maciej Martyński

długoletni kapelmistrz orkiestry zamkowej hr. Alfreda Potockiego w Łańcucie zmarł dnia 28. 9. b. r. w 66 roku życia. Zmarły pracował od wczesnej młodości na polu muzyki orkiestrowej. W roku bieżącym miał obchodzić 50-lecie swej pracy muzycznej, jednakowoż choroba i śmierć przedwczesna stanęły temu na przeszkodzie.



Ś. p. Maciej Martyński był jednym z pierwszych członków-założycieli, a później kapelmistrzem znanej we Lwowie w latach przedwojennych orkiestry narodowej „Harmonia” oraz sławnej w dawnej Galicji „Kapeli Narodowej” we Lwowie — w którychto orkiestr występach brał stale czynny udział. Ponadto przez lat 15 był członkiem orkiestry operowej teatrów miejskich we Lwowie, a później pracował jako kapelmistrz 46 pułku (obecnie 5 pułku strz. podhal.). Kilka lat pozostawał ś. p. Martyński kapelmistrzem orkiestry 10 pułku strzelców konnych w Łańcucie — po czym objął stanowisko kapelmistrza orkiestry zamkowej w Łańcucie, gdzie też pozostawał do śmierci.

Ś. p. Zmarły pozostawił po sobie wiele kompozycji orkiestralnych, a między innymi „Uroczysty polonez na cześć I. Paderewskiego” oraz wiele marszów i pieśni kościelnych.

Cześć Jego Pamięci!

WOLNE POSADY

Orkiestra Baonu K.O.P. „Kopczyńce” przyjmie w charakterze państwowych urzędników kontraktowych 1. kornecistę B (instrument poboczny skrzypce) oraz harmonistę-fortepianistę (pożyczany instrument dęty).

Reflektuje się na siły pierwszorzędne.

Zgłoszenia kierować do Dowódcy Baonu K. O. P. „Kopczyńce” w Kopczyńcach. (L. dz. 1229).

POSAD POSZUKUJĄ

Rutynowany barytonista i puzonista w stopniu plutonowego posiadający własny puzon tombakowy oraz egzamin kwalifikacyjny na podoficera zawodowego, poszukuje posady w charakterze orkiestranta zawodowego, w orkiestrze piechoty lub K.O.P.

Zgłoszenia kierować pod „Barytonista” do Administracji „ORKIESTRY”. (L. dz. 1152).

Niżej wymienieni muzycy poszukują posady w charakterze kontraktowych najchętniej w orkiestrach K. O. P.:

Oboista (klarnecista-saksofonista), Barytonista (tenorzysta).

Zgłoszenia kierować pod „B. P.” do Administracji „ORKIESTRY”. (L. dz. 1168).

Rutynowany puzonista i barytonista z długoletnią praktyką w orkiestrze wojskowej, w stopniu kaprała, poszukuje posady w orkiestrze piechoty lub K. O. P.

Zgłoszenia kierować pod „Puzonista” do Administracji „ORKIESTRY”. (L. dz. 1275).

CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XLVI.

Sharp (szerp) po angielsku krzyżyk; *f sharp* = *fis*.

Shaw (szo) Bernard G. (* 1856) słynny angielski pisarz, był długi czas krytykiem muzycznym.

Shimmy (szi--) taniec towarzyski w takcie $\frac{2}{4}$ lub $\frac{2}{4}$ gatunku *ragtime* (p. t.), tempo $\text{♩} = 96$.

Si — w 16/17 wieku powstaje jako nazwa dla tonu *h* w solmizacji (p. t.).

Sibelius Jan (* 1865) fiński kompozytor, opiera się na mitach i sagach finlandzkich, przyczem stworzył sobie własny styl o rysach ludowych finlandzkich. Najważniejsze jego dzieła orkiestralne: *Łabędź z Tuonela*, *Finlandja*, *Swita Karelia*, koncert skrzypcowy, siedem symfonii, jakoteż liczne utwory wokalne i fortepianowe.

Siciliano (alla siciliana; czyt. siczi--) stary taniec spokojny, w takcie $\frac{6}{8}$ lub $\frac{12}{8}$ o charakterze sielskim, dawniej chętnie używany dla powolnych części sonatowych.
J. S. Bach *Siciliano* z sonaty Es-dur na flet:



Sifflet z francuskiego *siffler* = gwizdać, ludowy instrument fletowy.

Signatura (polskie *sygnatura*) — znaki i cyfry (#, b, ♭, 6, o, t, s, itd.) w generalbasie.

Silbermann Andrzej (1678—1734) słynny organomistrz; jego brat *Gottfried* (1683—1753) buduje pierwsze fortepiany udoskonalone.

Simile — podobnie (p. skróty).

Sinding Krystjan (* 1856) norweski kompozytor, łączy w swych dziełach narodowy ton z wagnerowskimi elementami dźwiękowymi i formalnymi. Liczne jego dzieła, zwłaszcza fortepianowe, cieszą się wielką popularnością.

Sinfonia — p. symfonia i uwertura.

Singspiel — p. opera.

Sinagaglia (—galja) Leon (* 1868) włoski kompozytor, który swoje sukcesy zawdzięcza ludowym melodiom piemonckim.

Sino — aż do; *sin' al segno* — aż do znaku; *sin' al fine* — aż do końca, lecz zawsze prawie w połączeniu z *da capo* (p. t.)

Siodełko — jest to małe podwyższenie na podstrunniku instrumentów smyczkowych blisko gryfu. W grze na wiolonczeli nazywamy siodełkiem nasadzenie kciuka przy grze flażoletów, które nie powstają przez podział całej struny, tylko przez podział struny skróconej przy pomocy kciuka.

Sirventes — pieśni *trubadurów* (p. t.) dotyczące nie ukończonej, tylko władców i mecenasów, które opiewały ich chwałę, lub skarżyły się na krzywdy.

Sistrum — staroegipski instrument grzechotkowy, odgrywał w nabożeństwie rolę dzwonka.

Sjögren Jan Emil (1853—1918) wybitny szwedzki kompozytor.

Skala — tyle co gama.

Skaldowie — w 9—13 wieku u ludów skandynawskich poeci i śpiewacy narodowych baśni bohaterskich.

Skośne brzmienie (po niemiecku *Querstand*, po francusku *fausses relations*), tak nazywamy w muzyce przykre dla ucha następstwo chromatycznie zmienionego tonu w innym głosie, niż w tym, w którym bezpośrednio przedtem był ten sam ton bez chromatycznej zmiany. Nieprzyjemne wrażenie skośnego brzmienia jest wypływem niedostatecznego uchwycenia harmonicznego stosunków, o czym można się z łatwością przekonać, gdyż przy kilkakrotnym powtórzeniu skośnego brzmienia nieprzyjemne wrażenie znika prawie całkiem. Najbardziej należy unikać skośnego brzmienia przy przejściu z durowego do molowego równomiernego akordu (a), podczas gdy przy innych połączeniach (b, c, d) — zwłaszcza w tem ostatnim — brzmi ono naturalnie i dobrze



Ciekawem jest, iż epoka klasycznego śpiewu a capella, cały 16-ty wiek był nieczuły na skośne brzmienie; spotykamy go na każdym kroku u najlepszych mistrzów.

Skrjabin Aleksander (1872—1915) wybitny pianista i bardzo ciekawy kompozytor rosyjski, który dążył do zjednoczenia wszystkich sztuk pięknych, z udziałem ludzkości i natury. Według jego zdania sztuka jest tylko stopniem do wyższej formy życia. Skrijabin należy do hyperromantycznego kierunku i stoi w sprzeczności z narodowo-rosyjskim kierunkiem muzycznym.

Skróty — p. abrewiatury.

Slargando (allargando) — coraz szerzej w połączeniu z *crescendo*.

Slavenski (Štolcér Sl.) Josip (* 1896) zdolny kompozytor jugosłowiański.

Slentando (lento) — zwalniając.

Śliwiński Józef (1865—1930) wybitny polski pianista, jeden z najbardziej delikatnych odtwórców Chopina.

Smanioso — z namiętym wyrazem.

Smetana Fryderyk (1824—1884) twórca czeskiej muzyki narodowej. Początkowo stoi pod wpływem Liszta, później usamodzielnia się, wprowadzając elementy muzyki ludowej. Piszemy opery: *Branibori w Cechách*, *Sprzedana narzeczona* (jego główne dzieło), *Dalibor*, *Dwie wdowy*, *Catus*, *Tajemnica*, *Libussa*, *Czartowska ściana* i *Kola*. Orkiestralne dzieła: poematy symfoniczne *Ryszard III*, *Hakon Jarl*, cykl *Moja ojczyzna* (*Výsehrad*, *Wetawa*, *Sarka*, *Z gajów i pól czeskich*, *Tabor*, *Blaník*), *Praski karnawał*. Muzyka kameralna: trio fortepianowe *g-moll*, kwartet smyczkowy *Z mego życia*. Liczne pieśni i utwory fortepianowe.

Smorzando — zanikając, podobnie jak *morendo*.

Smyczkowe instrumenty dziś używane w europejskiej muzyce artystycznej: skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas są wynikiem powolnego tysiącletniego rozwoju. Budowane są wszystkie według jednej zasady, o czym przekonuje już pobieżne oglądanie. Budowa ta została dla skrzypiec znaleziona z początkiem 16 wieku, potem przeniesiono ją na większe członki rodziny, tak, że altówka, wiolonczela i kontrabas dopiero później się pojawiły. Kontrabas nawet dziś ma jeszcze często kształt starej *violone*. Zdaje się, iż forma skrzypiec wykształciła się w pierw w liry. Jak daleko wstecz sięga historia smyczkowych instrumentów, jest dotychczas niezbadane. Niema jeszcze żadnego pomnika z czasów przedchrześcijańskich, któryby zawierał obraz instrumentu smyczkowego. Zwykle przyjmuje się, że kolebką ich był wschód, lecz dowody są bardzo słabe, chyba wzmianki u pisarzy arabskich z 14 wieku. Piszą oni o instrumencie smyczkowym: *rebab*, *erbeb* i *kemandže*. Stąd znów wysnuto wniosek, iż od Arabów instrumenty te dostały się do Hiszpanji. Ale ostatnio mnożą się dowody, że w Europie znano takie instrumenty już w 9 wieku. U Celtów spotykamy już w 12 wieku instrument smyczkowy *chrota*.

Najstarsze instrumenty smyczkowe nie miały progów (*rebec*, *viella*), dopiero później pojawiają się one u lutni. W 15 i 16 wieku znajdujemy obok siebie wielką ilość rozmaitych wielkich i małych instrumentów skrzypcowych, które wszystkie ustąpiły miejsca właściwym skrzypcom.

Smyczkowy kwartet — jest to zespół składający się z dwojga skrzypiec, altówki i wiolonczeli; nazywamy tak samo i kompozycję na ten zespół. Mniej poprawnie używa się tej nazwy na oznaczenie całej orkiestry smyczkowej; ze względu na kontrabas należy raczej mówić kwintet smyczkowy.

Smyczkowy kwintet — zespół składający się z dwojga skrzypiec, dwóch altówek i wiolonczeli lub też z dwojga skrzypiec, jednej altówki i dwóch wiolonczel, niekiedy z dwojga skrzypiec, altówki, wiolonczeli i kontrabas lub bardzo rzadko z trojga skrzypiec, altówki i wiolonczeli. W podobny sposób można zestawić smyczkowe sekstety, septety i t. p.

(C. d. a)