

# 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. Mochneckiego 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.

## KOMUNIKAT STOLECZNEGO KOMITETU BUDOWY POMNIKA MARSZAŁKA J. PIŁSUDSKIEGO.

„...Zrozumiałą także i naturalną jest rzeczą, że mieszkańcy całej Polski muszą się podzielić troską o to, jakim  
„będzie pomnik Marszałka w Warszawie i staraniem, aby rozmiarami, pomysłem, wartością jako dzieło sztuki,  
„przy solidarnej pracy rzeźbiarzy, architektów i urbanistów, stał się potężnym symbolem skoncentrowanych  
„w Nim wielkości, to jest wielkości Józefa Piłsudskiego, wielkości Rzeczypospolitej i wielkości naszej Stolicy...”

(Z referatu gen. bryg. Dr. Bolesława Wieniawy-Długoszewskiego, Kierownika Wydziału Wykonawczego Naczelnego Komitetu Uczczenia  
Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego, wygłoszonego przy ukonstytuowaniu się Komitetu na Zamku Królewskim w Warszawie w dniu  
6 czerwca 1935 r.)

### P R O J E K T P O M N I K A .

Jako zasadniczy projekt budowy pomnika jednomyślnie uznano: „wybudowanie w dzielnicy, w której  
„Marszałek od dnia 11 listopada 1918 roku do dnia swego zgonu żył i pracował — a więc w dzielnicy  
„Belwederu, Generalnego Inspektoratu Sił Zbrojnych i Ministerstwa Spraw Wojskowych, na zwiększonym  
„przez część Szpitala Ujazdowskiego placu na Rozdrożu — pomnika ku czci Marszałka. Pomnik ten, po  
„usunięciu gmachów szpitalnych, za tło swoje mieć będzie przywrócony w przyszłości do swego dawnego  
„wyglądu Zamek Książąt Mazowieckich z XII wieku, najstarszą budowlę Warszawy — oraz roztaczającą się  
„za nim wspaniałą i szczęśliwie dotąd niezabudowaną perspektywę kanału Piaseczyńskiego, Wisły i lasów  
„wawerskich. Zamek po rekonstrukcji może być przeznaczony na muzeum. Plac „na Rozdrożu” winien być  
„odpowiednio powiększony;

„wybudowanie nowej wielkiej arterji pod nazwą Alei Józefa Piłsudskiego, łączącej wspomnianą dzielnicę  
„z nową Warszawą, której zabudowanie stanowić będzie epokę Józefa Piłsudskiego w architekturze Warszawy.  
„Aleja ta od pomnika ku czci Marszałka przecinać będzie ulicę Marszałkowską, Polną, tereny wyścigowe  
„i Pole Mokotowskie aż do Świątyni Opatrzności i dalej poza Aleję Żwirki i Wigury; kierunek tej Alei jest  
„identyczny z linią defilad wojskowych, a w szczególności ostatniej defilady pośmiertnej. Aleja ta służyć  
„będzie i nadal jako teren defilad wojskowych; zaś szaniec, na którym stała armata z trumną, znajdujący  
„się przy tej Alei utrwalony zostanie jako wielka pamiątka narodowa. Obok Alei pozostaną odpowiednie  
„co do wielkości wolne tereny częściowo przeznaczone na rewje oraz na trybuny. Na tej Alei stanąć mógłby Łuk  
„Tryumfalny w pobliżu przecięcia z arterją N—S. Aleja winna być odpowiednio architektonicznie ukształtowana;  
„należyte powiązanie dzielnicy Marszałka z drogą Królewską, nawiązując w ten sposób do wielkich  
„wspomnień o Sobieskim — tworzy trzeci element całości kształtu pomnika o wielkiej wartości urbanistycznej”.

### Z B I Ó R K A N A P O M N I K A .

Projekt pomnika Marszałka w Warszawie uzyskał zatem aprobatę wszystkich powołanych do tego czynników  
i uznany został jako jeden z celów Naczelnego Komitetu Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego,  
noszących charakter ogólnie narodowy. Sfinansowanie tego projektu objęte jest zatem ogólną zbiórką  
pieniężną, jaką Naczelny Komitet w całym kraju przeprowadza, a jednocześnie na mocy uchwały Wydziału  
Wykonawczego Stołeczny Komitet uprawniony jest do zbierania ofiar odrębnie na konto swoje w P.K.O. Nr. 1414.

Wpłaty na konto budowy pomnika w Warszawie w P. K. O. Nr. 1414 zwolnione zostały przez Prezesa tej  
instytucji od wszelkich opłat manipulacyjnych, pod warunkiem, że skutecznie będą na specjalnym blankiecie.  
W razie zapotrzebowania blankietów należy się zwracać do Komitetu pod adresem: W-wa, Senatorska 14. Tel. 676-16.

## MUZYKA MECHANICZNA.

Najbardziej istotną właściwością wykonywania muzyki w latach powojennych jest coraz silniej wzmagająca się mechanizacja. Radio i płyta gramofonowa stały się przez noc światową potęgą; radio zwyciężyło ciasne granice przestrzeni, płyta osiągnęła trwanie w czasie. Nieomylność i nieograniczoność techniki grania, zniesienie ograniczenia materiału dźwiękowego, oto dalsze rezultaty mechanizacji. Pianola, fortepian Weltego, oskalyd, organy Wurlitzera, sferofon, są dowodem upartego dążenia do możliwie najdoskonalszej mechanizacji dźwięku i jego przenoszenia; ultrafon, aparaty kuferkowe i skrzynkowe wydobywają z płyty gramofonowej muzykę o niesłychanym podobieństwie do oryginału; orkiestra na odległość i film dźwiękowy to nie są już fantastyczne mrzonki...

Istnieje wielka skala muzyki mechanicznej. Jedynie instrument śpiewaka: gardło jest zupełnie niezmechanizowane. Lecz już skrzypek a jeszcze bardziej trębacz i grający na klawiaturze — muszą wprowadzać w ruch instrumenty martwe. Radio i płyta gramofonowa oznaczają dalsze etapy w skali mechanicznej; na najwyższym szczeblu tej skali znajdują się automaty muzyczne. Przy radju i płycie gramofonowej mechanizuje się właściwie drogę do słuchacza. Co tu do nas przemawia, to jednorazowe osobiste przeżycie dźwiękowe, przyczem nie można przemilczeć, że dotychczas nie udało się ani radju ani płycie gramofonowej osiągnąć bezwzględnej wierności oryginalnego dźwięku i że zachowanie jednorazowej interpretacji muzycznej — jak to czyni płyta — zaprzecza sensowi muzyki, który oznacza przecież wieczne odrodzenie. W gruncie rzeczy istnieje tylko jeden rodzaj naprawdę zmechanizowanej muzyki, to jest właśnie ta, którą kompozytor sam napisał dla i na walcu mechanicznego instrumentu. Każdemu wyda się zrozumiałą rzeczą, że tego rodzaju muzyka, z jej precyzją rytmiczną, nieograniczonymi możliwościami dźwiękowymi i bezwzględną rzeczowością, posiada małą styczność z nastrojem i uczuciem, może jednak posiadać pewne wartości estetyczne. Zapewne wartości te nigdy nie będą mogły dorównać wartościom, tkwiącym w mszy h-moll Bacha, w dziełach symfonii Beethovena i w Tristanie Wagnera.

Jak należy wytłumaczyć sobie ogromne rozpowszechnienie zmechanizowanej muzyki? Dążeniem naszego czasu jest przewarstwienie społeczeństwa. Kiedy klasa pracująca naszego narodu szukała drogi do sztuki, znalazła w miejsce teatru film, w miejsce muzyki płytę gramofonową. Dopóki szary człowiek z ludu nie znajdzie drogi do sali koncertowej, nie będzie śpiewał w chórze, sam nie zagra na jakimś instrumencie, dopóty pozostanie wierny swym konserwom, płytom gramofonowym. Lecz także dla wykształconego słuchacza muzyka mechaniczna nie musi koniecznie pozostać mrzonką. Czy nie znajdzie on w grze nowych automatów muzycznych — coś z nowej rzeczowości, która weszła w miejsce rozpalonego patosu romantycznego okresu przedwojennego? Jeżeli się doda, że stajemy się w coraz silniejszym stopniu zdolni do uwierzenia w cuda techniki i spodziewamy się pokonania czasu i przestrzeni przez technikę — wówczas zrozumiemy ogromne powodzenie maszyn muzycznych — wyrastających z pod ziemi jak grzyby po deszczu.

W czym tkwi korzyść, a w czym szkodliwość zmechanizowanej muzyki? O ile tamuje ona wykonywanie muzyki u jednostek — to oczywiście wyrządza szkodę; jeżeli rozpowszechnia kicz, powinna podlegać dozorowi państwowemu. Przyszłość naszej kultury muzycznej opiera się na aktywnym muzykowaniu najszerzych mas.

Nie jest rzeczą wykluczoną, że zarówno radio, jak płyta i automat muzyczny pobudzają słuchacza do muzykowania. I tak n. p. zmechanizowany rytm jazzu daje w wysokim stopniu możliwość do improwizacji; istnieją płyty gramofonowe, które zastosowane w nauce, ułatwiają młodemu muzykowi drogę do naprawdę owocnego zrozumienia muzyki; radio obfituje w bogate możliwości wciągnięcia szerokich warstw do czynnej muzycznej współpracy. Nadmierny kult osobistości, jaki rozgrywał się w naszych salach koncertowych wokół wirtuozów — nie może się rozwinąć w studio radjowym. Przykro odczują to raczej artyści, aniżeli słuchacze. Jednakowoż usunięcie momentu wzrokowego jako następstwo zmechanizowanego pośrednictwa muzyki, nie jest bez znaczenia. Słyszeć dyrygującego Toscaniniego — nie jest to samo co słyszeć i widzieć go równocześnie; rzeczywiste, bezpośrednie wykonanie Mozarta na festywalu salzburskim — to istotnie coś innego, niż najlepsza transmisja.

O ile można stwierdzić jako pewnik, że słuchacz jest wewnątrznie i istotnie obojętnym wobec mechanicznego wykonania — to natomiast sprawa całkiem inaczej przedstawia się z punktu widzenia wykonawcy, gdyż ten sposób wykonania niemiłosiernie obnaża błędy muzyka i śpiewaka. Skoncentrowana rzeczowość, wymagana przed mikrofonem, może być bardzo przykrą dla wykonawcy, choć wychodzi ona zawsze na korzyść dziełu.

Jeszcze silniej rzuca się w oczy korzyść mechanicznie pośredniczonej muzyki, jeśli weźmie się pod uwagę jednoczący narody charakter radja i liczne możliwości zastosowania płyty gramofonowej w nauce muzyki. Drogą taniego rozpowszechniania obcych lub zupełnie nowych kompozycji; przez zachowanie obumierającej muzyki ludowej lub genialnej, czasowo uzależnionej interpretacji (Caruso!) służy muzyka zmechanizowana ogółowi i nauce. Przyszłemu wzbogacenie możliwości dźwiękowych drogą mechanicznych instrumentów muzycznych w rodzaju sferofonu, należy jednak pamiętać, iż swoisty materiał instrumentów nie da się obejść bez szkody dla ich estetycznego działania. Muzyka, która n. p. na fortepianie Weltego

brzmi tak, jakoby grało na nim nie dwoje, lecz osiem rąk, wzbudza w nas przykre uczucie, jeżeli nawet zresztą uznajemy ją za tak mechanicznie rzeczową, jak tylko możliwe. Niema zresztą obawy, by nasi kompozytorzy komponowali na przyszłość jedynie muzykę mechaniczną, gdyż prawdziwa muzyka maszynowa pozostanie zawsze wyjątkowym wypadkiem artystycznym i nie przeistoczy się nigdy w dzieło sztuki.

FELIKS STARCZEWSKI (Warszawa)

## ZDZISŁAW BIRNBAUM.

W 1933 r. na łamach „Orkiestry” ukazała się w czterech numerach (2-gi, 3, 4 i 5-ty) interesująca praca Dra Henryka Opieńskiego: „Ze wspomnień osobistych o słynnych i mniej słynnych kapelmistrzach”, wydana później jako oddzielna książeczka. W numerze 5-tym jest mowa o przedwcześnie, a tragicznie zmarłym w 1921 r. Zdzisławie Birnbaumie, któremu wobec zbliżającego się piętnastolecia jego śmierci w roku 1936 — chcę poświęcić niniejsze, dłuższe wspomnienie, a to dzięki materiałom, łaskawie mi udzielonym przez jego siostrę panią Emilię Birnbaum z Warszawy.

Według tych danych Zdzisław Aleksander (dwojga imion) Birnbaum, (który w kraju używał pierwszego imienia, za granicą jednakże, a zwłaszcza w Niemczech, przeważnie drugiego, dla ułatwienia cudzoziemcom wymowy, jak również i dla łatwiejszego zapamiętania) urodził się dnia 28 lutego 1878 w Warszawie z ojca Wilhelma, doktora medycyny i z matki Eleonory z Liebermanów. Po przedwczesnej śmierci ojca, malcem zaopiekował się ojciec jego matki, który widząc, że chłopiec już od małości okazywał niezwykle zainteresowanie i pociąg niepohamowany do muzyki, chcąc dziecku zrobić przyjemność, kupił mu małe skrzypce, na których mógł sobie malec dobierać i wygrywać różne melodie i piosenki. A słuch miał nadzwyczajny, wskutek czego postanowiono chłopca uczyć gry na skrzypcach, jednocześnie przygotowując go do szkoły. Pierwszym jego nauczycielem na polu muzycznym został muzyk niezbyt zaawansowany, tak, że uczeń w bardzo krótkim stosunkowo czasie umiejętnością swoją przewyższył swego nauczyciela, wobec czego troskliwy dziadek uważał za stosowne iść ze swoim utalentowanym wnukiem do Barcewicza, ażeby ten wydał swą opinię o malcu i nim się zaopiekował. Gra chłopca i jego zdolności zrobiły na mistrzu nader dodatnie wrażenie, tak, że polecił oddać go pod kierunek profesora Konserwatorium Jana Jakowskiego, obiecując później samemu osobiście zająć się zdolnym i obiecującym chłopcem. Teraz pod racjonalnym kierunkiem zaczął Zdzisławek robić nader szybkie, wprost zdumiewające postępy, tak, że już w 1887 r. zaledwie jako dziewięcioletnie dziecko mógł wystąpić publicznie w koncercie, który można uważać jakby za początek jego kariery artystycznej, bo recenzenci niemal jednogłośnie wielką mu przyszłość rokowali. A był to jednocześnie narazie jakby jego pożegnalny występ w Warszawie, gdyż wkrótce z matką pojechał do Królewca, gdzie mieszkał bratanek jego ojca, znany tam śpiewak i kom-

pozytor muzyki religijnej, Edward Birnbaum, który nader troskliwie zajął się chłopcem: oddał go do gimnazjum, lekcje zaś gry na skrzypcach powierzył prof. Brodemu, który mu świetną przyszłość przepowiadał. Po paru zaledwie latach solidnej nauki, około 1891 r. Brode poradził matce jechać z synem do Berlina, by go umieścić w „Hochschule”, gdzie dyrektorem był wówczas słynny Joachim. Tym sposobem znalazł się chłopiec w berlińskiej Hochschule (Akademii Muzycznej), w klasie Merkeczego; niezależnie jednak od tego nauka ta była co pewien czas sprawdzana przez samego Joachima, który się żywo interesował utalentowanym chłopcem. Należy też zaznaczyć, że od samego początku pobytu w Berlinie nauki ogólnokształcące nie były bynajmniej zaniedbywane, lecz przeciwnie, niezależnie od studjów muzycznych Zdzisław uczęszczał w dalszym ciągu do gimnazjum — a że muzyczne studja szły mu dobrze, więc też wkrótce uzyskał stypendjum, oraz dostał się do „Meisterklasse”, prowadzonej przez samego Joachima (mniej więcej w 1896 r.). Studja te zakończył w połowie grudnia 1898 r. Koncertem z orkiestrą Filharmonji berlińskiej w sali „Singakademie”, na którym wykonał koncert D-moll Wieniawskiego z niebywałym wprost powodzeniem, zyskując od razu ogólne uznanie wśród elity muzycznej i prasy berlińskiej, zaznaczającej piękny ton i wydatną technikę u Birnbauma.\*) Na koncercie tym była obecna cesarzowa niemiecka wraz z książętami.

Jednakże Birnbaum niezupełnie był zadowolony ze zbyt akademickiego pojmowania stylów muzycznych przez Joachima, przytem będąc żadnym udoskonalenia jaknajwiększego w ukochanej sztuce, a zarazem w celu dokładnego przyswojenia sobie belgijskiego kierunku gry na skrzypcach, odpowiadającego mu więcej niż joachimowski, udał się zaraz na okres letnich miesięcy do Brukseli do Ysaya, z którym stosunki od razu nader serdecznie się zacieśniły. Tu razem z innymi, znanymi już skrzypkami kształcił się, wsłuchując w tajniki gry mistrza. Nie były to jednakże ścisłe lekcje, lecz raczej przyjacielskie współzycie sympatyzujących ze sobą artystów, świadomych swych szczytnych dążeń i celów, a przyjaźń wówczas pomiędzy nimi zadzierżgnięta, pozostała już do końca życia i nic jej osłabić nie było w stanie, nawet dłuższa rozłąka.

\*) Berliner Börsen Courier № 501 z dn. 18 grudnia, Berliner Lokal-Anzeiger, Musikzeitung, Deutscher Reichs-Anzeiger № 302 z 22 grudnia, Tägliche Rundschau № 297 z 20 grudnia, Deutsche Werte № 350 z 21 grudnia, Germania № 291 z 21 grudnia, Vossische Zeitung № 592 z 19 grudnia i wiele innych pism codziennych i tygodników.

Birnbaum coraz więcej dawał się poznawać, odbywając podróże koncertowe, które w stosunkowo krótkim czasie zjednały mu powszechne uznanie i rozgłos nawet w największych i najmuzykalniejszych środowiskach Europy, czego odblask znajduje się w licznych recenzjach pism brukselskich, kopenhaskich, amsterdamskich, jak „L'art moderne”, „National tidende” i inne, zaznaczające, że mimo swego bujnego temperamentu, umiał Birnbaum hamować swe porywy. W Christianji (obecne Oslo) koncertował około 1902 r., a w 1903 r. w Hamburgu w Verein Hamburgischer Musikfreunde, a pismo miejscowe „Hamburger Nachrichten” chwali jego ton i technikę. Bawił też jakiś czas w Paryżu jako koncertmistrz orkiestry symfonicznej i z tego czasu datuje się jego przyjaźń z Yvette Guilbert; kiedy zaś ona występowała później w Berlinie, on tłumaczył teksty jej pieśni na język niemiecki. W Paryżu zainteresował się i zapoznał z muzyką francuską — kiedy zaś później udał się do Berlina z koncertem, jako dyrygent, to muzykę francuską obrał sobie do tego koncertu i wogóle lubił umieszczać ją w swych programach. W Ameryce rozpoczął swą działalność muzyczną jako koncertmistrz w bostońskiej orkiestrze symfonicznej i w Chicago przez rok. Na początku 1904 r. był jakiś czas koncertmistrzem w Filharmonii hamburskiej, jednej z najlepszych orkiestr symfonicznych w Europie, robiąc stamtąd wyjazdy koncertowe do Berlina, gdzie grał pod dyktando Rzebiczka koncert Brahmsa w dniu 8 marca, zyskując pochwały za temperament i miły, choć niewielki ton, ale wybitną technikę (Fremdenblatt — Emil Krauser). Sukcesy wirtuozowskie nie zadawały go jednakże, marzył bowiem o dyrygowaniu — a przypadek mu pomógł w osiągnięciu tych zamierzeń — musiał bowiem niespodziewanie, niemal „prima vista” zastąpić w dyrygowaniu Józefa Rzebiczka, który nagle zachorował. Pisma tamtejsze, jak Hamburger Zeitung, Hamb. Echo, Hamb. Correspondent, Hamb. Fremdenblatt, Bremer Nachrichten i inne, wyrażały się o tym jego kapelmistrzowskim debjucie nader korzystnie, podkreślając temperament i talent kierowniczy (Krauser). To rozstrzygnęło ostatecznie o dalszej jego karierze artystycznej, przekonał się bowiem, że nie skrzypce są jego instrumentem i żywiołem, ale orkiestra. Tym dodatnim odgłosom prasy hamburskiej wtórowały też pisma berlińskie po jego kwietniowym koncercie tamże, jak Berliner Börsen Zeitung, Berl. Volks-Zeitung, Vossische Zeitung, chwalać go za wykonanie koncertu Brahmsa pod dyktando Rzebiczka, a później zaś za samą dyktando, jako dyrygenta.

Potem przez trzy lata prowadził orkiestrę w Lozannie, występując z takową gościnnie w Montreux, Verey, Neuchâtel i w Genewie, zyskując sobie miano „le chef d'orchestre magique”, a jednocześnie gorliwie zajmował się pracą pedagogiczną, wykładając w lozańskim Konserwatorium. Rozpoczął swą działalność w Lozannie we wrześniu 1905 r. na miejsce Hammera, zwalniając w wykonywanych utworach tempa, gdy poprzednik je przyspieszał. Wykonaniem

„Eroici” Beethovena, wstępu do „Mistrzów Norymberskich” Wagnera i „Arleżjanki” Bizeta zyskał od razu ogólną sympatię i powszechne uznanie wśród miejscowych sfer muzycznych. La revue, Tribune de Genève, Trib. de Lausanne, La Suisse, Le Genevois, Gazette de Lausanne — pisały nader dodatnio o interpretacji pełnej życia i wspaniałego kolorytu; nie brak było superlatywów o batucie magicznej, o cudownym, doskonałym wykonaniu. Mieszkańców tak zwanej Francuskiej Szwajcarii zapoznał z utworami Chabriera, z „Wallensteinem” d'Indyego, z cyklami Beethovena, Wagnera, Brahmsa, Schumanna, z Berliozem, Debussym, Saint-Saënem, Griegem, z muzyką słowiańską (Czajkowski, Rimskij-Korsakow, Smetana, Dworzak, a z polskich: z Moniuszką, Noskowskim, Karłowiczem), dawał wieczory klasyczne, romantyków, współczesnej muzyki niemieckiej, francuskiej, włoskiej, skandynawskiej; produkował się też jako solista i kameralista — a prasa, choć uważała jego temperament za zbyt wybuchowy, namiętny, przy znacznej czułości, a ruchy za przesadne, zachwycała się jego nastrojowością. Wielki wielbiciel Birnbauma, Paul Gennaro, wydał broszurkę „Silhouettes de Musiciens — Birnbaum, ou le chef d'orchestre magique”.) Książeczka ta jest pełną superlatywów o nim jako o bohaterze dnia, który swą magiczną batutą i smyczkiem uśmierza cierpienia i daje dużo estetycznych wrażeń i radości bogactwem nastrojów i kolorytu. On podniósł upadającą lozańską orkiestrę do wyżyn niebываłych, zjednując sobie mnóstwo wielbicieli. Okazywał wielką bezinteresowność i delikatność, wraz z niesłychaną pracowitością tak, że orkiestra wzniosła się do wyżyn i zaczęła współzawodniczyć z genewską, a i tam zaczął urządzać cykle koncertów przy współudziale Litvinne, Busoniego, Ysaya, Thibeau i innych, wskutek czego w krótkim czasie dochody orkiestry lozańskiej wzrosły z 49.000 fr. w 1905 r. na 84.000 w roku następnym. Zwłaszcza w 1907 r. okazał tam Birnbaum nader ruchliwą i różnorodną działalność, występując z orkiestrą w Verey, Neuchâtel, w Genewie przy współudziale Flescha i Yvette Guilbert. Wykonywał symfonię Denéreaza, urządził wieczór Joachimowski, francuski (Franck, Lalo, Debussy i Chabrier), dyrygując, jak twierdzono, z „werwą djabelską”. W międzyczasie debjutował w Filharmonii warszawskiej symfonią Brahmsa, a prasa, ujawniając ruchy przesadne, zaznaczała jednakże przytomność umysłu i talent kierowniczy, tak, że Birnbaum właściwie nie dyrygował orkiestrą, lecz wykonywał odtwarzane utwory. Szopski w recenzji swojej był pełen uznania za nieprzeciętność w symfonii C-moll Brahmsa, nadmieniając: „niech się rzuca, ale niech wydobywa tę siłę wyrazu”.

W tymże roku rozwinął też działalność literacko-dziennikarską, pisząc interesujące artykuły muzyczne do pism niemieckich. I tak w B. Z. am Mittag Berl. Zeitung № 139, erstes Beiblatt z poniedziałku 17 czerwca umieścił interesujące swe spostrzeżenia

\*) Lausanne, Foetisch frères 1906.

o dyrygowaniu „*Aus dem Reiche des Taktstocks, Indiscretionen aus dem Orchester*”, gdzie w sposób barwny i zajmujący opisuje psikusy, jakie czynią członkowie orkiestr niedoświadczonym kapelmistrzom; pisze o tremie dyrygentów i zaleca nie przemęczać członków orkiestry zbyt wielkimi próbami, lecz radzi skracać takowe, gdyż dyrygent powinien mieć zaufanie do orkiestry, jak również do swej siły sugestywnej. Ważne też znaczenie według Birnbauma posiada umiejętny układ programu, tak że po „Karnawale Rzymskim” Berlioza jest „Concerto Grosso” Händla nie do pomyślenia, natomiast po uwerturze z „Mistrzów Norymberskich” Wagnera iść może Koncert skrzypcowy E-dur Bacha. W tejże B. Z. am Mittag, Berliner Zeitung w numerze 210 z 7 września umieścił Birnbaum też nader interesujący artykuł o Griegu: *Eine Begegnung mit Eduard Grieg*, gdzie w sposób zajmujący opisuje swoje spotkanie z Griegiem około 1902 roku, gdy dawał koncert w Christianji jako skrzypek solista. Grieg był małego wzrostu, z dużą głową i wielką szpakowatą czupryną, na nogach miał ogromne trzcinowe pantofle, a z usposobienia był bardzo ruchliwy, nerwowy, a przytem rozmowny. Wkrótce więc zawiązała się między nimi ożywiona rozmowa, przeważnie o muzyce, a zwłaszcza o jego utworach, w Niemczech wykonywanych. Zapytywał się, czy niema takich książek, gdzieby były wyszczególniane utwory, wykonywane w ciągu sezonu; opowiadał charakterystyczny szczegół z czasów swych studjów lipskich, czemu się zawdzięcza, że jeden z jego najlepszych utworów, mianowicie kwartet smyczkowy, nie uległ zniszczeniu. Grieg mieszkał wówczas z innym norweskim muzykiem, a obaj gorliwie studjowali Schumanna, którego uwielbiali. Grieg skomponował właśnie swój kwartet g-moll, lecz będąc z takowego bardzo niezadowolonym, chciał go spalić. Ale przyjaciel Griega był zupełnie innego zdania o tym utworze i zaproponował następującą zamianę: dopiero co przepisana partyturę orkiestrową koncertu fortepianowego Schumanna zaproponował mu zamiast manuskryptu kwartetu. Grieg zgodził się na tę zamianę z radością, a kwartet tym sposobem ocalał.

Birnbaum pragnął zagrać z Griegiem jedną z jego sonat skrzypcowych, ale ten się wymawiał silną astmą, oraz tem, że go gra na fortepianie bardzo męczy — opowiadał jednak, jak z zadowoleniem grał wszystkie trzy na koncercie. O nowszych norweskich kompozytorach wyrażał się nieprzychylnie, ale zato unosił się nad zmarłym w latach młodzieńczych, przed wieloma laty, Rikardzie Nordraaku, na którego grobie w Berlinie, przed kilkoma laty, Björnson wystawił pomnik. Kiedy Birnbaum wieczorem, po widzeniu się z Griegiem, szedł do teatru, grano wówczas „*Marję Stuart*” Björnsona z muzyką tego właśnie Nordraaka, a Birnbaum mógł się wtedy przekonać, że Grieg miał rację, ceniąc wysoko Nordraaka, gdyż motywy jego są istotnie bardzo oryginalne. Według Birnbauma o Griegu można mówić słowami Musseta, że szklanka jego była może mała

— ale pił ze swej własnej: on jest i pozostanie idealnym malarzem norweskiego krajobrazu, ludzi i tańca; rzadko brał się do form wielkich, ale zato jego drobne utwory są skończone. Przy pożegnaniu Grieg na swej fotografii wyraził Birnbaumowi życzenia szczęśliwego powrotu do ojczyzny. Na początku 1908 r. w styczniu występowała w Lozannie i Genewie Yvette Guilbert, w lutym Koczalski. Ale na miejscowym horyzoncie muzycznym zaczęły się ukazywać chmury, gdyż w Związku chóralnym rozpoczęła się akcja przeciw cenionemu dyrygentowi. W marcu występuje on jeszcze w Montreux jako solista i dyrygent, w czerwcu jako kameralista w kwartecie lozańskim z Keiserem (II skrz.), A. Bottem (alt.) i T. Caniverem (wioloncz.) po miastach francuskiej i niemieckiej Szwajcarii. W Zurychu dyryguje na koncercie symfonicznym Beethovena, ale już od marca właściwie rozpoczęły się jego pożegnalne koncerty (w Genewie muzyka francuska), 26 maja żegnał Lozannę swym ulubionym Brahmssem, a odjazdowi jego towarzyszył żal niemal powszechny, co się uwydatniło w prasie wiele mówiącymi słowami: „*Le chef d'orchestre magique s'en va*”, zaznaczając, że pozostawia po sobie pamięć pełnego uroku i czarodziejskiego artysty.

Stamtąd udał się do Berlina, gdzie przez rok był dyrygentem w Operze Komicznej, a już w listopadzie wystawił „*Pelleas i Melisande*” Debussy'ego. Według nader wymagającej prasy berlińskiej — dyrygował muzykalnie, subtelnie i z finezyjnym odczuciem, pewnie i celowo, a w całości starannie i szczęśliwie opracował, mając pilne baczenie nad całością; brakowało mu jednakże artystycznego spokoju wskutek jaskrawości ruchów (Adolf Matthies, Dr. Hermann Springer i inni), ale nagradzał to zrozumieniem odtwarzanego dzieła.

W 1909 r. w „*Berliner Börsen Courier*” № 329 z soboty dn. 17 lipca w wydaniu porannem umieścił artykuł o Fryderyku Gernsheimie, od 1890 r. kierowniku „*Gesangvereinu Sterna*“ a od wielu lat profesorem kompozycji — z powodu 70-cio lecia jego urodzin. Był on uczniem Moschelesa, od 1865 roku zajmował stanowisko profesora konserwatorium w Kolonji, a potem dyrektora orkiestry; od 1874 r. w Rotterdamie objął po Bargielu kierownictwo szkoły i koncertów symfonicznych. Wystawiał „*Missa solemnis*” Beethovena i „*Requiem*” Verdiego. Był autorem wielu orkiestrowych, kameralnych i chóralnych kompozycji.

W B. Z. am Mittag № 168 w drugim arkuszu, ze środy 21 lipca, umieścił Birnbaum artykuł o skrzypcach Paganiniego, znajdujących się w genueńskim muzeum (*Paganinis Geige*), próbowaniem których różni soliści reklamiarze starali się robić sobie reklamę — a impresarjo Ysaya chciał też mistrza brukselskiego wciągnąć w te niskie sztuczki, lecz Ysaye stanowczo odmówił.

W 1910 r. dyrygował Birnbaum w New-Yorku w teatrze Manchethe, gdzie powierzono mu kierownictwo „*Elektry*” Ryszarda Straussa na specjalne

życzenie samego kompozytora. W Berliner Zeitung am Montag umieścił Birnbaum sympatyczny artykuł o kompozytorach polskich. Wezwany zabawił w Rydze, gdyż wskutek zasłabnięcia znanego kapelmistrza Schneevogta został Birnbaum z Berlina sprowadzony do Rygi do prowadzenia miejscowej „Rigaer Symphonie Orchester”, wywierając zaraz od pierwszego występu nader korzystne wrażenie zarówno na miejscowej publiczności jak i na prasie. Przyjęty był życzliwie, miał wybitne powodzenie, a był chwalony w prasie za odczucie muzyczne, mistrzostwo w ujęciu stylów i prowadzenie orkiestrowego zespołu. W połowie marca 1911 r. był we Wiedniu z Yvette Guilbert, a w kwietniu był czynny w Rydze, o czym otrzymał dodatnie recenzje w ryskich pismach, jak Rigaer Tageblatt, Rig. Rundschau, Rig. Zeitung, pisane przez najpoważniejszych miejscowych krytyków, jak Hans Schmidt, Carl Wanck, Bruno Goetz, którzy w Birnbauma kierownictwie i grze zaznaczali temperament demoniczny, mistrzostwo i talent kierowniczy, nerw i siłę do osiągnięcia swych zamierzeń, ciekawe, a indywidualne ujęcie odtwarzanych utworów, swiste ich interpretowanie, ze świadomością do czego dąży, a wszystko piękne i pełne smaku — słowem było to nietylko powodzenie, ale wprost triumf. Ulubionymi, tam wykonywanymi utworami były wówczas uwertura „Faust” Wagnera, symfonje D-dur i C-moll Brahmsa, Beethovena symfonje III-cia i pastorałna, oraz uwertura Leonora 3-cia, „Śmierć i wyzwolenie” Rysz. Straussa, Czajkowskiego V-ta symfonia i uwertura „Francesca da Rimini”, symfonia Głazunowa.

A tu w Warszawie szykują się zmiany, które zaważyły w karierze Birnbauma: wobec wyjazdu Fitelberga na stanowisko dyrektora opery nadwornej we Wiedniu, szukano odpowiedniego kapelmistrza, wobec czego jesienią zarząd orkiestry symfonicznej Filharmonji warszawskiej ogłosił komunikat następujący: „Krańca od pewnego czasu w kołach muzycznych pogłoski o petraktacjach zarządu W.O.S. z kapelmistrzem o poważnej sławie europejskiej p. Zdzisławem Birnbaumem sprawdziły się. W ostatnich dniach wybitny ten artysta, odrzuciwszy tym razem nader korzystne propozycje pierwszorzędných instytucyj muzycznych w Europie i Ameryce, zgodził się zająć placówkę artystyczną w swem rodzinnem mieście, jako pierwszy kapelmistrz W.O.S. W nadchodzącym więc sezonie koncertowym, jaki energicznie organizuje już nasza drużyna artystyczna, Warszawa zapozna się z uznanym wszędzie, niezwykłym talentem kapelmistrzowskim polskiego muzyka”. Tak więc rozpoczął Birnbaum swą żywotną działalność na warszawskim gruncie inauguracyjnym koncertem zimowego sezonu w dniu 15 października z udziałem Józefa Ozimińskiego, który wykonał na skrzypcach z towarzyszeniem orkiestry „Symfonję hiszpańską” Lalo, orkiestra zaś wykonała „Rapsodję litewską” Karłowicza i V symfonję E-moll Czajkowskiego, a zaraz potem w dniu 17 października odbył się wieczór chopinowski z poematem Noskowskiego

„Z życia narodu” i koncertem E-moll Chopina w wykonaniu Henryka Melcera — 20-go zaś wielki koncert symfoniczny z Frydą Hempel, primadonną opery berlińskiej (której bardzo za złe wzięto bis po niemiecku), orkiestra zaś wykonała V symfonję C-moll Beethovena i po raz pierwszy suitę „Namouna” Lalo. Na następnych koncertach słyszało się Berlioza, Głazunowa VI-tą symfonję op. 58 C-moll, Mozarta, Elgara koncert skrzypcowy w wykonaniu Ysaya, Saint-Saënsa, Wagnera, Liszta z Busonim, „Eroicę” Beethovena, Ryszarda Straussa, Kalinnikowa, Schumanna; sam grał też z Melcerem sonatę kreutzerowską Beethovena, nadto wystąpił Józef Turczyński jako gwiazda wówczas wschodząca. Przez prasę i publiczność był Birnbaum wprost entuzjastycznie przyjmowany; recenzje były wspaniałe, pełne superlatywów. Poliński podkreślał, iż świetnym prowadzeniem orkiestry nowy dyrygent wykazał, że niema ludzi niezastąpionych, a ogromne, świetne zwycięstwo było zresztą do przewidzenia; Józef Rosenzweig (Ro) podkreślał bogactwo efektów, barwnej kolorystyki, polot, liryzm, uczucie. Według recenzenta dyrygent zyskuje przy bliższym poznaniu; talent to niepowszedni i wielostronny i pomimo niepomiernej wybujałości ruchów widać bystrość i przemawianie do duszy słuchaczy; dyrygent ten wzrusza lub pogrąża w zadumę; on posiada niepowszednie zalety artystyczne przy skłonności do zbyt jaskrawych kontrastów co do temp; o sezonie zaś 1911 r. pisze tenże krytyk, że był ze wszechmiar tak udany, jak jeszcze żaden od czasu założenia Filharmonji; całość artystyczna wypadła doskonale i rzecz to prawie nie do wiary, bilans orkiestry został zamknięty bez deficytu. Według Szopskiego, mimo nad wyraz korzystne wieści, przeszedł wszelkie oczekiwania, wrażenia były większe niż się spodziewano; jest tu wielka kultura muzyczna, uczucie, fantazja i szczerłość. Recenzent ubolewa, że ten pierwszorzędny artysta nie wystawił „Śpiewaków Norymberskich” Wagnera. W dyrekcji Birnbauma widzi recenzent szczegóły niewyzyskane przez nikogo, temperament bujny i zapał do sztuki, ale i wiedzę i duże doświadczenie. Należy też podkreślić, że z polskich dzieł zostały w tym sezonie wykonane „Warjacje na temat własny” Guzewskiego oraz „Don-Kiszot” Eug. Morawskiego, kształcącego się wówczas w Paryżu, którego utwór zwie recenzent „Sturm und Drangperiode” młodego artysty, rwącego się do lotów śmiałych i pragnącego naraz wyzyskać wszystko, co daje dzisiejsza technika instrumentacyjna. Opieński konstatuje pogniębienie a nadto uspokojenie zbyt nerwowych dawniej ruchów, dbałość o piękno i dźwięczność frazy melodyjnej, polot, ekspresję kosztem uswięconych temp, oraz poezję w interpretacji. W rosyjskiem piśmie „Warszawskie słowo” Korobkow widział w Birnbaumie pierwszorzędnego artystę.

W pierwszym półroczu 1912 r. występowali Juljusz Wertheim z koncertem fortepianowym g-moll Saint-Saënsa, Marja Labia, Thibaud (koncerty: Bacha E-dur, Saint-Saënsa H-moll i Beethovena D-dur),

Cassalse z koncertem Dworzaka i inni. Z większych dzieł symfonicznych wykonano symfonię Fantastyczną Berlioz, Schuberta niedokończoną, Mozarta „Jupitera”, Debussy'ego „Obrazy symfoniczne” Iberia (1-szy raz), symfonię D-moll Francka, Fitelberga „Pieśń o sokole”, suitę Charpentiera „Wrażenia z Włoch”, Opieńskiego poemat symfoniczny „Lilla Weneda”. Zabłocki chwali wykonanie „Szecherezady” Rimskij-Korsakowa, wykonanie „clou sezonu” IX symfonji Beethovena Poliński nazwał znakomitem, a Ro. zwie Birnbauma wirtuozem w swoim rodzaju pierwszorzędnym, godnie odtwarzającym arcydzieła wiekopomne, widzi (27. IV.) głębię zrozumienia i polot natchniony, a w Leonorze III-ciej miał dyrygent chwile najlepszego natchnienia.

W lecie orkiestra Filharmonji Warszawskiej od 27 maja starego stylu pod kierunkiem Birnbauma koncertowała w Majorenhofie pod Rygą w ogrodzie „Konzert-Etablissement” Horna, grając dwa razy dziennie, w porze obiadowej i wieczorami. W koncertach tych brali udział soliści orkiestry, skrzypkowie: Andrzejowski, który między innymi wykonał „Szkocką fantazję” Brucha, Ozimiński (symf. hiszpańska Lalo), Gurwicz, Dłutowski, wiolonczelista Ely Kochański (koncert Saint-Saënsa), harfistka Olga Proft, a i sam Birnbaum co jakiś czas grywał solo.

Na koncertach tych spotykało się nazwiska kompozytorów francuskich (Berlioz, Bizet, Lalo, Delibes, Chabrier, Bruneau, Franck, Thomas, Herold, Auber, Vieuxtemps, Maillard, Adam,

Boieldieu, Litolff, Godard i Massenet, któremu z powodu jego śmierci cały koncert poświęcono. Z niemieckich twórców grywano Beethovena, Mozarta, Wagnera, Brucha, Webera, Gluck-Mottla, Mendelssohna, Goldmarcka, Volkmana, Reineckeego, Jana i Ryszarda Straussa, Suppego, Humperdincka, Brahmsa, Kretschmera, Spohra, Meyerbeera, Nicolai, Flotowa i wykonano Maxa Schillingsa „Króla Edypa” po raz pierwszy. Z rosyjskich kompozytorów grano Czajkowskiego, Arenskiego, Rubinsteina, Kalinnikowa, Mussorgskiego, Borodina, Glinkę, Głazunowa, Rachmaninowa, Rimskij-Korsakowa, Dargomyżskiego, Hippolitow-Iwanowa; — z czeskich Smetane, Dworzaka, Fibicha, — ze skandynawskich Griega, Sibeliusa, Halvorsena, Svendsena, — z włoskich Rossiniego, Cherubiniego, Boccheriniego, Ponchiello, — z angielskich Elgara, — z węgierskich Liszta, — z hiszpańskich Sarasatego, — z polskich Chopina, Moniuszkę, Noskowskiego, Grossmana, Statkowskiego, Nowowiejskiego, Karłowicza, Lewandowskiego, Ogińskiego, Symborskiego, nadto po raz pierwszy została wykonana suita Moskowskiego, ofiarowana Birnbaumowi. Występowali: młodociana wirtuozka na skrzypcach Cecylja Hansen, Smirnow z żoną i Piotr Sirota, laureat petersburskiego konserwatorium; odbył się też lotewski koncert pod dyrekcją Juriana Kunga (suity Vasantasena), występował też kwartet smyczkowy Filharmonji Warszawskiej (Ozimiński, Andrzejowski, Wenty i Eli Kochański).

Koncertami popularnymi i południowymi dyrygował Ozimiński lub Wenty; 26 sierpnia według st. st. odbył się pożegnalny wieczór w Majorenhofie, a 29 września dyrygował w Demminie; występował też w Odesie (Karłowicz i Noskowski), a „Odeskie Nowosti” piszą o jego talencie i temperamentcie, zaliczając go do najwybitniejszych kapelmistrzów doby obecnej.

(C. d. n.)

Dr. SYDONJA PFAU (Warszawa)

## EPOKI INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH.

Nauka o instrumentach muzycznych nie powinna zatrzymywać się na segregowaniu, układaniu w grupy i opisywaniu fenomenów fizykalno-akustycznych. Bo rozwój instrumentów związany jest tysiącem nici ze zbiorowością ludzkich popędów i wyobrażeń, zespolony z rozmaitemi objawami życia społecznego, z duchem czasu. Instrumenty uporządkowane według ich wieku i powstania odzwierciedlają wszystkie fluktuacje życia, prądy społecznej kultury od czasów najdawniejszych aż po „zmechanizowany” dzień dzisiejszy. Zarówno u ludów prymitywnych, ludów starożytnego wschodu, jak i w epokach kultury europejskiej.

Od niepamiętnych czasów była muzyka, jako sztuka najbardziej emocjonalna i bezpośrednia, nieodstępna towarzyszką ludzkiej pracy, radosnych i smutnych przeżyć, codziennych i uroczystych wydarzeń. Mówią nam o tem zabytki plastyki z odległej przeszłości, malowidła, płaskorzeźby z wizerunkami instrumentów, a dziś prymitywy muzyki ludów pierwotnych.

Jak powstały instrumenty muzyczne, jakiemu przypadkowi zawdzięczał pracźłowiek wynalazek narzędzia do wydobywania szmerów, szelestów, dźwięków — nie wiemy. Otwarte tu pole dla wszelkich domysłów, hipotez. Jeśli chodzi o początki muzyki instrumentalnej, najbardziej prawdopodobną jest hipoteza, która źródło jej widzi w rytmie. Człowiek

pierwotny działający jedynie pod wpływem impulsów uczuciowych, wyładowuje swe afekty w ruchach — nieskoordynowanych ale rytmicznych — skacze, śpiewa, klaszcze w dłonie, tupie nogą w sposób rytmiczny. I oto powstaje pierwszy instrument perkusyjny: ciało ludzkie.

Z czasem zaczyna konstruować — z trzciny bambusowej lub innego drzewa — deski, płyty, rury. Cieszy się odkryciem ciemnych i jasnych szmerów; bo zjawisko to jest dla niego symbolem mężczyzny i kobiety, a co najważniejsze posiada moc czaru.

Punktem centralnym w życiu ludów pierwotnych, bodźcem, niejako inspiracją wszelkiego twórczenia jest walka ze złemi duchami. Ludzie grają i śpiewają, by zjednać łaskę niewidzialnych sił przyrody, by czarodziejskim zaklęciem odpędzić złe demony. Dźwięki instrumentów mają być ostre i przenikliwe, bo im większy zgrzyt i szmer, tem silniejszy jest wpływ i działanie na otaczający świat. Znaczenie instrumentów wynika z tego, czego symbolem i pośrednikiem one są. Przynoszą szczęście w polowaniu, niszczą wroga, zabezpieczają spokojny żywot na drugim świecie, są symbolem odrodzenia, płodności. Są więc święte i przeznaczone dla wybranych. Dostępne wyłącznie dla mężczyzn, stanowią dla kobiet „tabu”. (Zwyczaj niegrywania przez kobiety na instrumentach dętych przetrwał aż do 20-go w.).

W dziejach kultury starochińskiej, egipskiej i częściowo greckiej, pierwotna symbolika (płci, totemizmu) ustępuje miejsca symbolice religijno-kosmologicznej. Muzyka jest odbiciem porządku kosmicznego i prawzorem ładu państwowego. Świat i muzyka stanowią idealną harmonję! Zarysowują się tu nowe nawarstwienia kulturalne, nowa i wyższa umysłowość.

Kosmos (świat) jest pewną nierozzerwalną całością, jakby olbrzymim budynkiem, w którym najważniejszą częścią składową jest dźwięk, muzyka. Jej elementy są symbolami czynników kosmicznych, musi się więc podporządkować „świętym” obliczeniom, sporządzonym według konstelacji gwiazd. Wydrążone otwory na flecie, odległość tonów na instrumentach strunowych odpowiadają jak najściślej pomiarom astronomicznym, które są wszędzie te same.

Muzyka służy nadal celom religijnym, lecz nie tylko magiczne jest jej działanie. Wywołuje już pewne wzruszenia, uczucia, przypisuje się jej nawet działanie etyczne. Kitarra w Grecji, instrument w rodzaju harfy, jest symbolem Apollina, kultu piękna, wewnętrznego skupienia, łagodności. Aulos natomiast, rodzaj oboju o jaskrawym dźwięku, rozbrzmiewa na cześć Dionizosa, boga ekstazy, miłosego upojenia, zmysłowych rozkoszy.

Powoli zatracca instrument muzyczny swe znaczenie symbolu, staje się narzędziem, skonstruowanym w zależności od wymagań akustycznych, ale także i estetycznych. Dalsze dzieje, to po części historia rzemiosła artystycznego, również zrozumiała na tle środowiska, właściwości rasowych i organizacji społecznej. Artystyczna budowa instrumentów osiąga swój szczyt w Azji Wschodniej (Japonja, Chiny), w Europie natomiast — w epoce włoskiego renesansu, gdzie piękna forma jest niemniej ważnym postulatem, jak szlachetny ton. Przeróżne esy, floresy, sceny z życia muzycznego pokrywają ściany zewnętrzne i wewnętrzne instrumentów. Są one przedmiotem podziwu i zachwyty.

Jak przedstawia się „średniowiecze” instrumentów? Kościół zwalcza instrument jako przeżytek pogański, jako narzędzie szatana, które odwraca myśl człowieka od Boga i kusi go swem zmysłowem brzmieniem. Mimo to inwentarz instrumentów średniowiecza jest bardzo bogaty. Wędrowni śpiewacy, zastępy wagabundów, żonglerów, minstreli, korzystają przy każdej sposobności z dźwięków liry korbowej, psalterjum, kobzy, fujarki, fletów i in. instrumentów, przeważnie azjatyckiego pochodzenia. Przygrywają do tańca po wsiach, miasteczkach, lub śpiewają przy akompaniamencie jednostajnych dźwięków i mrużącego basu (bourdon).

Pieśń ludowa i muzyka taneczna rozwijają się nie bez wpływu na muzykę kościelną. Na przełomie 13-go i 14-go wieku muzyka świecka otrzymuje piętno artystyczne. Pojawia się instrumentalno-wokalna *chanson*, ulubiona forma francuskich kompozytorów; a muzyka kościelna już przy współdziałaniu instrumentów staje się coraz bardziej dostępna sze-

rokim masom — dzięki „świeckości” swych podstawowych melodyj (*cantus firmus*).

Zwyczajski bieg rozpoczynają instrumenty w epoce renesansu, a to w związku z przeobrażeniem stylu muzycznego. W przeciwieństwie do linearnej, czysto polifonicznej struktury średniowiecza (indywidualizowanie, wielobarwność głosów) ideałem brzmienia w wielogłosowej kompozycji 16-go wieku (struktura harmoniczna) jest soczystość, stapianie się i jednobarwność dźwięków. Powstają rodziny instrumentów — wioli, gamb, lutni, gitary — według rejestru głosu ludzkiego: sopranowe, altowe, tenorowe, basowe. Rodziny te tworzą chór głosów, który rozbrzmiewa równocześnie z chórem wokalnym. Wymagana „jednobarwność” przyczynia się do rozkwitu instrumentów akordowych (klawesyn, spinet, organy, lutnie), umożliwiających wykonawcy równoczesne odegranie wszystkich głosów. Z owego czasu pochodzą też pierwsze partytury, pierwsze „wyciągi” klawesynowe, organowe.

Muzyka renesansu nie zna, nie dąży do stopniowania dynamiki, dźwięki klawesynu mają jeden stały stopień siły, dopiero epoka barokowa wypowiada się w dynamice płaszczyznowej *forte* i *piano*. Barok, epoka afektu, niehamowanej namiętności i uczuć, oddaje głosowi ludzkiemu przewagę nad wszystkimi instrumentami. Powstają teatry operowe, prym wiodą Włochy. Skrzypce, o tonie giętkim, ciepłym i śpiewnym, jako instrument najbardziej zbliżony do głosu ludzkiego, wstępują w okres definitywnie ustalonej budowy. Z pośród grup orkiestralnych wyodrębnia się kwintet smyczkowy, z pośród instrumentów solowych klawikord, „instrument wzruszeń” o tonie małym, dyskretnym, lecz pełnym wyrazu.

Śpiewność decyduje o istnieniu instrumentu. Ustępują rodziny gamb, waltornia usuwa trąby i puzony, instrumenty smyczkowe rugują różne rodzaje lutni.

Wiek 18-ty odkrywa „duszę” instrumentu, inwentarz zacieśnia się, a dalszy ich rozwój polega już tylko na indywidualizacji poszczególnych okazów. Muzyka Haydna i Mozarta — śpiewna, przejrzysta, symetrycznie zbudowana — oparta na homofonii t. zn. melodji z akompanjamentem harmonicznym, wymaga instrumentów prowadzących kantylenę: skrzypiec, oboju, fletu, klarnetu, a trąbki i waltorni dla wypełnienia harmonji. Hasła 18-go wieku: rokoko, racjonalizm, czułośćkowość, znajdują swe odbicie także i w dźwiękach: czyż nie są one raz igraszką, żartem, raz sentymentem lub wyrazem rzeczowości, wyrachowania, konwenansu?

Wiek 19-ty jest dla instrumentów okresem ciągłych technicznych ulepszeń według praw akustycznych. W budowaniu odgrywa rolę tylko ich przeznaczenie. Dalsze fazy w historii instrumentów pozostają w zależności od czynników społeczno-gospodarczych. Instrument przestaje być wyrazem artystycznej wytwórczości jednostki; z powodu zwiększonego popytu staje się objektem przemysłu. Tu



przerywają się nici wiążące instrumenty muzyczne z całokształtem kultury. Może na tem polega tragedia naszego czasu!

Gramofon, radjo — maszyna góra! Instrumenty elektryczne — objawienie techniki — muzyka najbliższej przyszłości! Czy najbliższa przyszłość muzyki?

## RADJO DAJE SPOSOBNOŚĆ DO ĆWICZENIA DLA MUZYKÓW.

Dr. Eryk Fischer w Zurychu zrobił następujący eksperyment, który udał się wyśmienicie: W studio różnych stacyj radiowych (Berno, Bazylea, Zurych i Berlin) siedzieli muzycy w pojedynczych grupach przed mikrofonem ze słuchawkami na uszach i grali pod kierownictwem Dra Fischera. Znajdował się on w Zurychu i kierował różnymi grupami cichem wybijaniem taktu; w ten sposób sprzągniętą orkiestrę zjednoczono w głośniku w Zurychu i podano dalej, przyczem osiągnięto nie tylko doskonałą precyzję i czystość, lecz i wrażenie dźwiękowe było bardzo piękne. Dr. Fischer pragnął tym eksperymentem udowodnić, że jest rzeczą możliwą, by n. p. przy pomocy głośnika akompanjować śpiewakom operowym i oratoryjnym, jeżeli niema orkiestry na miejscu; w ten sposób pierwszorzędną orkiestra stoi stale do dyspozycji dla odpowiednich przedstawień. Jeżeli jesteśmy dość dalecy od przedstawień operowych tego rodzaju, to jednak Dr. Fischer wykazał praktyczną możliwość swoich propozycji.

Dużo łatwiej przedstawiać się będzie sprawa, skoro telewizja zostanie udoskonalona, tak, że odpowiedni muzycy będą mogli widzieć dyrygenta i jego ruchy — więc faktycznie mieć go będą przed sobą.

Tyle o eksperymentach Dra Fischera. Ja sam użyłem mego aparatu radiowego w podobnym sensie do ćwiczeń i polecam tę procedurę do naśladowania; nie można jej odmówić pewnego uroku.

Słuchawki na uszach, mój part przedemną, słyseż z jakiejś stacyj utwór, który mam zamiar ćwiczyć i gram poprostu mój part równocześnie z daną orkiestrą. Ten sposób ćwiczenia nie nuży jak studjum pojedyncze, a przytem mogę sobie dużo wmówić, gdyż dziś n. p. grałem w orkiestrze filharmonicznej pod Furtwänglerem, jutro pod Bruno Walterem lub Talichem, innym razem pod Fitelbergem. Jest rzeczą zrozumiałą, że można stąd wyciągnąć ogromne korzyści, jeśli chodzi o ujęcie, dynamikę lub tworzenie dźwięku. I jakie bogactwo materiału do ćwiczenia mamy stale do dyspozycji, gdyż posiadając dobry aparat możemy ciągle zmieniać stacje. Specjalnie instrumenty solowe, dętyści i t. d. mają stąd dużą korzyść; istnieją dla prawie wszystkich tych instrumentów specjalne zbiory partyj solowych z dzieł orkiestralnych i operowych. Jeżeli posiada się kilka takich zeszytów, to zapewne znajdzie się codziennie w programie stacyj radiowych cośkolwiek do ćwiczenia. W jednym dniu np. grałem trzy razy jedną i tę samą uwerturę, zawsze z inną orkiestrą, przyczem za każdym razem musiałem się inaczej dostosowywać pod względem tempa, co jest zapewne bardzo pouczające.

Jeśli posiada się głośnik, to sprawa ta przed-

stawia się dużo zabawniej. Naprzykład flecista, klar-necista i t. p. ma miejsce solowe, kadencję lub coś w tym rodzaju. Gra on więc swój głos spokojnie z głośnikiem aż do jego sola. W tem miejscu żegna się ze swoim kolegą w Zurychu lub we Wiedniu odstawiając głośnik (słuchawki zostają na uszach) i gra odpowiednie miejsce sam — następnie nastawia znowu głośnik. Jeżeli się w ten sposób ćwiczy — nie przeszkadza się rodzinie i nabywa się coraz więcej rutyny orkiestrowej, gdyż gra się pod różnymi dyrygentami; naturalnie nie wolno zaniedbywać etjudy i innych technicznych ćwiczeń. Podobnie można ćwiczyć wspólnie z kolegami, co robi sprawę zabawniejszą. Dobrą muzykę, nadającą się do tego celu, słyszy się co wieczora.

Często robię przy pomocy metronomu pomiary tempa, szczególnie, gdy dyryguje wybitny kapelmistrz. Rezultat pomiarów notuję i mogę później porównać z innymi.

Można w ten sposób mieć wiele korzyści z odbiornika, choć rozgłośnie nadające wcale o tem nie myślą. Szczególnie na wsi, gdzie niema innej sposobności, by usłyszeć dobrą muzykę, może każdy miłujący aktywnie muzykę, przez radjo znacznie rozszerzyć swój horyzont i znaleźć drogę do własnego sądu.

(H. L.)

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



**DŁACZEGO**

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



FABRYCZNA DOSTAWA  
INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH  
**JÓZEF NEGER**

UL. SMOLKI 11. PRZEMYŚL SKRYTKA POCZ. 51

## „ORKIESTRA“ o orkiestrach.

## MUZYKA w UZDROJOWISKACH.

Nieocenione wprost zadanie ma do spełnienia muzyka w uzdrowiskach. Co za dobrodziejstwo dla chorych i rekonwalescentów. Mogą zwalczyć to wielkie i przykre uczucie samotności, które w sposób nieznośny dręczy i męczy osłabione nerwy. Muzyka ta jest psychicznym dobrodziejstwem.



Ilustracja nasza przedstawia świetną orkiestrę 56 p.p. Włkp., koncertującą w Iwoniczu Zdroju. W pośrodku jej kapelmistrz por. Władysław Sadowski, który dzięki swoim walorom cieszył się pełnym uznaniem i sukcesem, oraz naczelny redaktor „ORKIESTRY” prof. Dr. Józef Koffler.



## Cała Polska słyszy naszych strzelców podhalańskich.

Nasi strzelcy podhalańscy z dudami objechali Polskę, wszędzie witani z wielkim entuzjazmem. Kompanja 5 p. s. p. z Przemyśla ze swą orkiestrą i zespołem dudziarzy zwiedziła Kraków, Poznań, wybrzeże polskie, Gdynię handlową i wojenną. Z Gdyni udała się wycieczka do Warszawy na kilkudniowy pobyt. Wszędzie orkiestra pod batutą swego świet-



nego kapelmistrza por. Osady urządziła bezpłatnie koncerty, budząc wielkie zainteresowanie i uznanie publiczności. Była to prawdziwa uczta melodji i śpiewu Podhala. Mieliśmy również sposobność słyszeć tę orkiestrę w dzienniku dźwiękowym. Cała Polska słyszy naszych strzelców podhalańskich.

## PRACA W ORKIESTRACH KOLEJOWYCH.

W miesiącu sierpniu r. b. przeprowadzono szereg wizytacji orkiestr kolejowych Okręgu Warszawskiego. Wizytacje te stwierdziły bardzo różnorodny poziom orkiestr, ujawniły również rozmaite ich braki i zalety, a jednocześnie dały możliwość powzięcia pewnych wniosków ogólnych, obejmujących całość kształt sprawy orkiestr. Okazuje się, że stanowią one często w Ogniskach najżywoźniejsze ośrodki życia świetlicowego, przyczyniając się w znacznym stopniu do nadania tempa temu życiu i do wzmożenia zainteresowania członków pracami kulturalno-oświatowymi; w niektórych wypadkach życie Ognisk przeobrażenie na pracy zespołów muzycznych zdaje się polegać. Oprócz tego orkiestry nie ograniczają swej działalności do występów w imprezach kolejowych, ale bardzo często przychodzą z pomocą rozmaitym organizacjom społecznym, pełniąc w ten sposób służbę obywatelską już poza zasięgiem terenowym organizacji macierzystej. Stąd nasuwa się wniosek o konieczności zorganizowania odpowiedniej opieki nad zespołami muzycznymi i wykorzystania wszystkich możliwych środków, mających na celu ich rozwój i doskonalenie.

To właśnie ma na widoku Zarząd K. P. W., ogłaszając konkursy orkiestr i chórów kolejowych; konkursy eliminacyjne w każdym Okręgu, a następnie konkursy międzyokręgowe umożliwią poznanie rzeczywistej wartości orkiestr i chórów, którymi w najbliższym czasie będzie rozporządzało Kolejowe Przystosowanie Wojskowe (jak wiadomo, wszystkie kolejowe zespoły muzyczne przechodzą pod opiekę tej Organizacji). Należy też widzieć w konkursach zapoczątkowanie pracy nad uporządkowaniem i należytem wykorzystaniem obfitego materiału, jakim rozporządzają obecnie kolejowe zespoły muzyczne, oraz pożądaną sposobność dokładnego zapoznania się z całym aparatem orkiestralno-wokalnym. Poza tem konkursy przyczynią się do zbliżenia zespołów muzycznych między sobą, jak również otworzą pole do szlachetnego współzawodnictwa, które, jak wiadomo, jest najlepszym bodźcem we wszelkiem doskonaleniu się. Dlatego też jest bardzo pożądanym, aby zarządy Ognisk, a w szczególności referaty kulturalno-oświatowe, przykładając dostateczną wagę do sprawy konkursów, starały się wyciągnąć z nich jaknajwięcej korzyści oraz spożytkować nabyte doświadczenia, celem osiągnięcia dodatnich rezultatów w przyszłości.

Eliminacje orkiestr dętych, które odbyły się w Warszawie dnia 5. X. r. b. (wynik podajemy w innym miejscu) były pierwszą tego rodzaju imprezą i z tego powodu, jako też ze względu na niedostateczne przygotowanie wielu orkiestr, nie objęły ich wszystkich oraz nie uwypukliły dostatecznie tych walorów, jakie niewątpliwie drzemia w naszych zespołach. Należy się jednak spodziewać, że w roku przyszłym staną do eliminacji również i te orkiestry, które obecnie z różnych powodów nie wzięły w nich udziału, oraz że poziom artystyczny gry będzie odpowiednio wyższy. Aby jednak cele te zostały osiągnięte, trzeba już teraz podjąć systematyczne prace przygotowawcze i, realizując program ćwiczeń stałych, uwzględnić w nich również przyszłe popisy konkursowe.

**PRZEWODNIK ORKIESTRY**

**DROGA DO TECHNIKI NA DĘTYCH INSTRUMENTACH.**

(Ciąg dalszy).

Ruchy te mogą być równoległe, t. zn. palce wykonują te same ruchy i wznoszą się równocześnie lub równocześnie opadają.

Zaczynamy od równoczesnego poruszania dwoma palcami; zasadnicza pozycja rąk po odprężeniu jak na początku. Ćwiczymy — w pierw bez, później z rytmem — następuje kombinacje:

1 1 (obydwa kciuki)	1 1	5 5	1 1	5 5	1 1
2 2 ( „ wskazujące)	3 3	3 3	2 2	4 4	3 3
3 3 ( „ środkowe)	2 2	4 4	1 1	5 5	1 1
4 4 ( „ pierścieniowe)	4 4	2 2	3 3	3 3	2 2
5 5 ( „ małe)	3 3	3 3	1 1	5 5	1 1
4 4 i t. d.	5 5	1 1	4 4	2 2	4 4
3 3			1 1	5 5	1 1
2 2			5 5	1 1	5 5
1 1					

można przytem oczywiście wynaleść samemu pewne odmiany.

Czwarte palce wykażą, że potrzebują najwięcej gimnastyki, by je usamodzielnic wbrew ich fizjologicznej zależności od palców sąsiednich.

W tej grupie chcemy poruszać po dwa i trzy palce tej samej ręki, a później w obydwóch rękach równocześnie:

a) 1 2	5 4	1 3	5 3	1 4	5 2	b) 1 2 3	5 4 3
2 3	4 3	2 4	4 2	2 5	4 1	2 3 4	4 3 2
3 4	3 2	3 5	3 1	1 5	5 1	3 4 5	3 2 1
4 5	2 1						

Ruch przeciwny jest trudniejszy. Dla notowania go będziemy się posługiwać specjalnym schematem. Numeracja palców zostaje taka sama, a ruch przeciwny zaznaczymy kreską między cyframi. Cyfry przed kreską dla palców opadających, po kresce dla wznoszących się. Np. 1 — 2 3 znaczy: kciuk opada, równocześnie wznosi się wskazujący i środkowy palec.

Wpierw ćwiczymy każdą ręką osobno następujące kombinacje dwupalcowe:

1 — 2	5 — 4	1 — 2	5 — 4	1 — 3	5 — 3
2 — 3	4 — 3	1 — 3	5 — 3	2 — 4	4 — 2
3 — 4	3 — 2	1 — 4	5 — 2	3 — 5	3 — 1
	2 — 1	1 — 5	5 — 1		

Następnie ćwiczymy je odwrotnie (wstecz czytane), co ważnem jest z powodu zmiany akcentu. Wkońcu ćwiczymy je równocześnie obydwoma rękoma. Podobnie również kombinacje trzech palców:

1 — 2 3	5 — 4 3	1 — 2 4	5 — 4 2
1 — 3 4	5 — 3 2	1 — 3 5	5 — 3 1
1 — 4 5	5 — 3 1		
2 — 1 3	5 — 4 2	3 — 2 4	5 — 4 2
2 — 3 5	5 — 3 1	3 — 2 5	5 — 4 1
		3 — 1 4	

czteropalcowe:

1 2 — 3 4	5 4 — 3 2	2 3 — 1 4	3 4 — 1 4
1 2 — 4 5	5 4 — 2 1	2 3 — 1 5	3 4 — 2 5

w końcu pięciopalcowe:

- 1 — 2 3 4 5
- 2 — 1 3 4 5
- 3 — 1 2 4 5
- 4 — 1 2 3 5
- 5 — 1 2 3 4

Specjalnego ćwiczenia, wiele siły i opanowania czwartego palca wymaga 4 — 1 2 3 5.

W tej ostatniej grupie ćwiczeń ręce musiały całkiem opuścić oparcie o stół. To systematyczne usamodzielnianie wychodzi szczególnie na dobre technice na instrumentach dętych drewnianych. Konieczne unoszenie się palców i ich gotowość nad otworami i klapami da się teraz z łatwością osiągnąć. Ponieważ ćwiczyliśmy wszystkie możliwe kombinacje oderwane, bez instrumentu, to teraz ćwiczenie gam i akordów — tak ważne — nie zabierze nam już zbyt wiele czasu. I wcześniej niż dotychczas będziemy mogli muzykując zgłębić ducha muzyki.

(C. d. n.)

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

**NAUKA HARMONJI.**

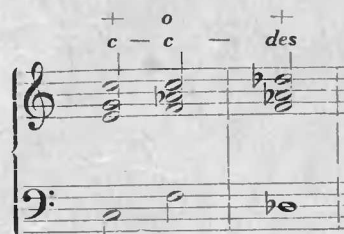
XXXII.

(Ciąg dalszy).

Po opanowaniu tabeli pokrewieństw można przystąpić do najprostszych modulacji. Mianowicie do tonacji, których toniki mają symbole odległe o sekundę małą, tercję wielką i kwintę czystą w górę i w dół (a więc i o septymę wielką, sekstę małą i kwartę czystą).

Modulacja z C-dur do Des-dur =

$$C - Des = \overset{+}{c} - \overset{+}{des} = \overset{+}{c} - \overset{o}{c} - \overset{+}{des} =$$



C I — IV =  
Des III — I

Oczywiście jest to tylko schemat modulacji, który musi być umocniony przynajmniej kadencją w tonacji celowej, co też będziemy w dalszym ciągu zawsze czynili.

Modulacja z C-dur do ges-moll =

C - ges = c - des = c - c - des - des =

C I - IV =  
Des III - I =  
Ges V I

Z f-moll do Des-dur =

f - Des = c - des = c - des =

f I =  
Des III I

Z f-moll do ges-moll =

f - ges = c - des = c - des - des =

f I - VI =  
ges V - I

Z C-dur do H-dur =

C - H = c - h = c - h - h =

C I - III =  
H IV - I

Z C-dur do e-moll =

C - e = c - h = c - h =

C I =  
e VI - I

f - H = c - h = c - c - h - h =

f I - V =  
e VI - I =  
H IV - I

f - e = c - h = c - c - h =

f I - V =  
e VI - I

(C. d. n.)

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

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice)  
Dyr. Śląskiego Konserwatorium Muzycznego.

# SOLFĘŻ.


(Ciąg dalszy).


XLI.


Gama b-moll harmoniczna.


Półtony


212.

213. 

214. 

215. 

216. 

217. 

(C. d. n.)

## HYMNY NARODOWE.

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

### 37. Węgry.

Fr. Erkel (1842).

*Andante religioso.*



*p* *rit.* *a tempo* *pp*

*f* *ff* *dim.* *dim.* *pp* *perdendosi*

## ROZMAITOŚCI.

## Królowa spinetu.

Wyraz „spinet” łączy się niemal zawsze z nazwiskiem Wandy Landowskiej. Lecz rzadko tylko gości ona w kraju. Trzeba ją odwiedzić jednak w jej siedzibie, w Saint-Leu-la-Forêt, pół godziny na północ od Paryża, aby zdać sobie sprawę z wszechświatowej sławy artystki.

Tu wielka artystka mieszka i przyjmuje, tu udziela lekcji elicie artystów, zjeżdżających zarówno z Francji, jak i z Hiszpanji, Belgii, Szwajcarii, Holandji, Ameryki, Niemiec, Anglii... Tu też koncertuje i wypoczywa między jednym tournée a drugim.

Parę razy do roku Landowska występuje w Paryżu. Wtedy zapelniają się największe sale stolicy Francji, a koncertowe sale Opery, Pleyel i inne pamiętają dobrze występy naszej wielkiej rodaczki. Lecz, jeśli mam powiedzieć prawdę, muzyka jej najbardziej przemawia do mnie w Saint-Leu, gdzie Landowska wybudowała w swym parku pawilon z salą koncertową według własnych planów, obejmującą zaledwie 250 miejsc.

Jest to prawdziwa świątynia muzyki dawnej, ożywionej przez nią, kapłankę tej muzyki. Landowska dowiodła, jak bardzo „muzyka dawna” jest nowoczesna, jak bardzo odpowiada ona naszemu usposobieniu dzisiejszemu. Muzyka ta była całkowicie doniedawna zaniedbana, nie odpowiadała więc poprzedniemu pokoleniu. Nasza mistrzyni spinetu z niezwykłą energią, inteligencją, zapalem, miłością i żywotnością oddała się muzyce. Czyniła i czyni wciąż poszukiwania wśród starych nut i wciąż publikuje czy też grywa jakiś „nowy” utwór, wydobyty przez nią z zapomnienia, uporządkowany, ożywiony. Czyni to jakby dla własnej przyjemności.

— Utwór ten znalazłam przypadkowo u antykwariusza w Hadze, w czasie mego ostatniego tam koncertu — mówiła o jednym z nich.

Zebrani umieją ocenić uwagi i objaśnienia grającej. Sala jest zawsze zapelniona, a miejsca zamawiane są telefonicznie na kilka tygodni naprzód. Atmosfera panuje tu zupełnie wyjątkowa. Nikt nie czuje się „na koncercie”, lecz w jakimś zaczarowanym świecie tonów.

Koncerty w Saint-Leu odbywają się co niedzielę w maju, czerwcu i lipcu. Potem następują lekcje publiczne, również w niedzielę popołudniu. Okna otwarte, monumentalne drzwi, wiodące do parku — również... Opóźnieni zapelniają ławki i fotele ustawione wśród zieleni. Trele spinetu mieszają się ze świergotem ptaków, zapachem kwiatów i przyjemnym ciepłym cieniem. Wanda Landowska gra... Bach, Mozart, Händel, Haydn, Scarlatti, Rameau i inni ustępują tu sobie wzajemnie miejsca. Gra, rzucając niekiedy kilka słów komentarza. Komentarze te są obszerniejsze w czasie lekcji publicznych.

Lekcje zapelniają część życia Wandy Landowskiej i chyba całą jej duszę. Oddaje ją uczniom, pragnie, by kontynuowali jej dzieło. Stworzyła jednolity styl muzyki dawnej, „styl Saint-Leu”. Nie kształci ona jednak wirtuozów i nie to jest jej celem. Pragnie przedewszystkiem pogłębić dusze amatorów i — wirtuozów, zbliżyć ich do muzyki „dawnej”, tak specjalnej, umożliwić im odnalezienie jej świeżości, uczucia, spokoju, majestatu (często dotąd zbyt podkreślanego). I dlatego Landowska zwraca się przedewszystkiem do młodych.

— Nie obawiajcie się powagi ojca Bacha i jego ciężkiej peruki! Zgrupujmy się wokół niego. Odczujecie miłość, wspaniałą dobroć, spokój, wypływające z każdej frazy.

I dlatego lekcje publiczne w Saint-Leu posiadają specjalny charakter. Wirtuozka-animatorka usuwa się niemal na drugi plan. Nie przygniata uczniów swą potęgą, lecz ułatwia im odkrycie ich własnej indywidualności na drodze muzyki, którą przedstawano rozumieć.

Koncert dobiega końca. Część zebranych skupia się jeszcze wokół cennych instrumentów, zapelniających salę, a zebranych stopniowo przez Landowską. Jest tu nawet pianino Chopina z Majorki...

Niektórzy z gości przechadzają się po parku, rozmawiają grupkami, gdyż znają się tu niemal wszyscy, choć spotyka się wciąż nowe twarze.

Niekiedy, w chwili wolnej od pracy, pani domu podejmuje zaproszonych gości podwieczorkiem. Wtedy mają oni możliwość przestąpić próg jej siedziby, gdzie stają oczarowani smakiem całości, siłą kontrastów, mnogością pamiątek. Landowska jest mistrzynią nastrojów, które tworzy zarówno dla siebie, jak i dla innych. Światła, szaty, fotele, wszystko staje się inteligentnym, wibrującym narzędziem w jej ręku. Czerwone róże w kryształowym wazoniku obok lichterza antycznego z czarną świecą — oto drobny szczegół. Wszystko tu jest przemyślane, precyzyjne. Zauważyłem przytem, że gospodyni stara się zachować polski charakter domu. Odczuwają to też obcy przybysze. — A pamiątki? Przywożone i przesyłane ze świata całego jako dowody holdu. Książki, nuty, porcelana (ba! cała serja ozdobnych talerzy z rysunkami wypalaniem, a odnoszącymi się do epopei wielkiej Wandy!...), karykatury przeróżne...

A gdy stanąłem wreszcie przed panią tych pamiątek, nie dziwiłem się już jej tak wielkiej młodości i radości i energii, mimo męczącego życia artystki i dziennikarki, badaczki instrumentów muzycznych... Landowska zachowuje pogodę umysłu, świeżość, energię. Lecz kto by zliczył jej różnorodne zajęcia!

Z Saint-Leu odjeżdża się w pełni wrażeń, refleksyj i zadowolona.

## KRONIKA.

Uroczystość wręczenia komandorji orderu Polonia Restituta paniście Józefowi Hofmannowi za zasługi na polu krzewienia kultury muzycznej, odbyła się 29 października w Ministerstwie Oświaty. Dekoracji dokonał kierownik Ministerstwa Oświaty prof. Chyliński w towarzystwie ks. wicemin. Żongolowicza.

„Beatrice” poemat symfoniczny (podług „Boskiej Komedji” Dantego) Feliksa Nowowiejskiego wykonany został na I-szym koncercie symfonicznym miejskiej orkiestry symfonicznej w Poznaniu w dniu 8 października b. r. pod dyрекcją Dra Łatoszewskiego.

Muzyka chóralna na Akademii ku czci Chrystusa-Króla w Poznaniu dnia 27 października b. r. w Auli Uniwersytetu. Połączone chóry I-szej kategorii Związku chórów kościelnych w Poznaniu wykonały pod batutą prof. Józefa Pawlaka trzy kompozycje na chór mieszany Feliksa Nowowiejskiego: Hasło Chórów Kościelnych „Christe Rex”, hymn „Króluj nam Chryste” oraz 6-cio głosową pieśń „My chcemy Boga”.

Karol Szymanowski uzyskał nagrodę muzyczną miasta stołecznego Warszawy na rok bieżący.

## NASI ZAGRANICĄ.

Cykl koncertów szopenowskich zainaugurowało na sezon 1935/36 radio Suisse-Romande, do których zaproszono wybitną pianistkę Marię Panthes, prof. konserwatorium w Genewie. Koncerty te, w liczbie 18-tu rozpoczęły się cyklem od 9—16 bm. Następne daty obejmują 24—29 listopada oraz 13—20 grudnia. Dalsze terminy ustalone będą później. Marja Panthes jest specjalną propagatorką muzyki Szopena i prócz koncertów radiowych urządza odczyty propagandowe wraz z interpretacją muzyczną, studiując przytem zwłaszcza utwory o podłożu tanecznym. Koncerty te z prelekcjami odbywać się będą w szeregu miast szwajcarskich. Warto wspomnieć, że Marja Panthes, jako młodzianka pianistka występowała swego czasu w warszawskiej Filharmonii.

Uroczysty obchód 10-lecia istnienia i działalności Związku Polskich Towarzystw Muzycznych we Francji odbędzie się 8 grudnia w Waziers, Notre Dame (pod Douai). Program obchodu obejmuje popisy o nagrody wędrowne i o nagrody na własność kół, w końcu występ reprezentacyjnych orkiestr okręgu I-go i II-go z utworami dowolnymi.

O puchary wędrowne i nagrody stałe na własność kół występują koła z orkiestrami w dotychczasowym ich składzie instrumentalnym. Małe zaś zespoły t. zw. kameralne, jak również 4-głosowe komplety bandonistów i orkiestry mandolinistów ubiegają się będą o nagrody specjalnie dla nich przeznaczone.

Zarząd Związku uprasza usilnie zarządy Kół, mających wziąć udział w konkursie o spieszne nadesłanie pod adresem sekretarza Związku danych: z jakimi utworami dane koło wystąpi i ile utworów zamierza grać jego orkiestra. Dane te są konieczne potrzebne do przygotowania formularzy do oceny. Adres sekretarza: Jan Kunkiewicz, Houdain, (P. de C.) 18, rue du general Foch.

Koła nie należące jeszcze do Związku, a pragnące brać udział w obchodzie 10-letnim i w konkursie powinny niezwłocznie zapisać się do Związku, zgłaszając się u skarbnika związkowego: Ludwika Walczaka, Mazingarbe (P. de C.) 109.

24.000 funtów szterlingów za płyty Beethovenowskie. Według angielskiej statystyki zakupiono w ostatnich latach płyt gramofonowych z sonatami Beethovena za olbrzymią sumę 24.000 funtów (624.000 zł.).

Nowe muzeum pamiątek po Haydnie zostało założone w Eisenstadt (Austria) w domu, w którym Haydn niegdyś mieszkał.

## KONKURSY.

Eliminacje orkiestr dętych kolejowych Okr. warszawskiego.

Dnia 5. X. r. b. odbyły się w Warszawie eliminacje orkiestr dętych Okręgu K.P.W. Eliminacje te przeprowadzono w związku z mającymi się odbyć w m-cu listopadzie konkursami międzyokręgowymi, do których mają stanąć wszystkie orkiestry dęte, wyeliminowane w poszczególnych Okręgach K.P.W. Jednym z bardzo ważnych celów eliminacji okręgowych było poznanie wartości muzycznej orkiestr, którei dysponuje obecnie Kolejowe Przysposobienie Wojskowe; ponadto należało przypuszczać, że rozgrywki eliminacyjne będą silnym bodźcem, pobudzającym zespoły orkiestralne do dalszej pracy i szlachetnego współzawodnictwa na polu kultury muzycznej w K. P. W.

Do eliminacji w Warszawie zgłosiły się: orkiestra reprezentacyjna Okręgu, licząca 56 członków, pod dyрекcją ob. Rocha Zygmunta Zakrzewskiego; orkiestra Ogniska Piotrków, licząca 31 członków, pod dyрекcją ob. Stanisława Pingota; orkiestra Ogniska Mława, licząca 23 członków, pod dyрекcją ob. Władysława Sobczaka; orkiestra Ogniska Warszawa-Szcześliwice, licząca 31 członków, pod dyрекcją ob. Antoniego Rutkowskiego.

Program eliminacyjny przewidywał odegranie przez każdy z zespołów: a) uwertury St. Moniuszki do wyboru z opery „Halka”, „Verbum nobile”, „Paria” lub „Hrabina”, b) dowolnej kompozycji polskiej, c) marsza polskiego, granego w pochodzie z zachodzeniem.

Stosownie do tego programu orkiestry, zgłoszone do roz-

grywek, wykonały następujące kompozycje: orkiestra reprezentacyjna — uwerturę z opery „Halka”, uwerturę „Bajka” oraz marsz A. Karasia „General Mond”; orkiestra Ogniska Piotrków — uwerturę z opery „Paria”, polonez A-dur Chopina i marsz z „Pieśni legionowych” S. Niklewicza; orkiestra Ogniska Mława — uwerturę z opery „Halka”, mazura „Na rynku” K. Namysłowskiego i marsz „Krakowskie dzieci” A. Karasia; orkiestra Ogniska Warszawa-Szczęśliwie — uwerturę z opery „Halka”, „Wiązanek legionową” A. Sikorskiego i marsz „Komendant Piłsudski” W. Janiszewskiego.

Utworki marszowe odegrano na terenie dworca Warszawa-Wileńska w godzinach popołudniowych, poczem orkiestry udały się na obiad do bufetu Dyrekcyjnego. O godz. 17-ej rozpoczęły się rozgrywki utworów poważniejszych w sali Domu Parafjalnego przy ul. Florjańskiej № 3.

Po skończonym koncercie jury w składzie pp. prof. Tadeusza Czerniawskiego i majora Stefana Lidzkiego-Sledzińskiego odbyło naradę, ustalając rezultaty eliminacji i wyznaczając kolejność miejsc, zajętych przez orkiestry w ogólnej punktacji. Pierwsze miejsce otrzymała, jak było zresztą do przewidzenia, orkiestra reprezentacyjna Okręgu, drugie — orkiestra Ogniska Warszawa-Szczęśliwie, trzecie — orkiestra Ogniska Piotrków, czwarte i ostatnie — orkiestra Ogniska Mława.

Wyniki eliminacji ogłosił z estrady w imieniu Zarządu Okręgu ob. Ludwik Görner, poczem wręczył kapelmistrzom dyplomy i podziękował im oraz członkom jury za dokonaną pracę, życząc orkiestrom dalszego owocnego rozwoju. Na rozgrywkach wieczornych byli obecni: Prezes Zarządu Głównego K. P. W. ob. Władysław Starzak, wicedyrektor Kolei mgr. Józef Siekierski, przedstawiciele Zarządu Głównego i Okręgowego K.P.W. oraz Rodziny Kolejowej, ponadto liczni reprezentanci władz służbowych P.K.P. Salę całkowicie wypełniła publiczność w ilości zgorą 400 osób.

**Konkurs Reprezentacyjny orkiestr i chórów okręgowych Związków Kolejowego Przesposobienia Wojskowego** z Lwowa, Krakowa i Radomia odbył się dnia 24 bm. w Wilnie. Jury przyznało w dziale orkiestrowym pierwsze miejsce orkiestrze K.P.W. Kraków pod dyrekcją p. Giemrotą, drugie miejsce orkiestrze K.P.W. Radom pod batutą p. Kozłowskiego, trzecie miejsce przyznano orkiestrze K.P.W. z Przemysła pod dyr. p. Waliszą.

W dziale chórów pierwsze miejsce zdobył chór K.P.W. Lwów pod batutą p. Stadlera, zaś drugie miejsce przyznano chórowi „Ogniska K.P.W.” z Nowego Sącza pod kierownictwem p. Rzymka. Poza konkursem przyznano również drugie miejsce chórowi K.P.W. z Krakowa pod kierownictwem Dra Krzysztafa. Orkiestra K.P.W. Kraków otrzymała od prezesa dyrekcji wileńskiej inż. Walkowskiego upominek w postaci artystycznej plakiety z wizerunkiem Marszałka Piłsudskiego.

**Rozstrzygnięcie konkursu muzycznego „Echa-Macierzy” we Lwowie.** Ogłoszony z okazji złotych godów „Echa-Macierzy” konkurs na utwór chóralski na chór męski rozstrzygnął sąd konkursowy w składzie: dyr. dr Sołtys Adam, prof. dr Barbag Seweryn, ks. prof. dr Wyszyński Michał, Kołaczkowski Jerzy i kpt. Usarz Franciszek, przyznając I nagrodę Drobnerowi Mieczysławowi w Krakowie za utwór p. t. „Bunt szyn”, II nagrodę Maliszewskiemu Witoldowi w Warszawie za utwór p. t. „Królestwo”, III nagrodę Wallek Walewskiemu Bolesławowi w Krakowie za utwór „Ballada ludowa” i IV nagrodę drowi Szeligowskiemu Tadeuszowi w Wilnie za utwór „Psalm 133”. Pochwalne uznania przyznano: prof. dr Opieńskiemu Henrykowi w Łozannie za utwór p. t. „Pieśni nasza”, Maliszewskiemu Witoldowi w Warszawie za utwór p. t. „Kolysanka”, prof. Moczyńskiemu Zygmuntowi w Toruniu za utwór p. t. „Statek” i Röslerowi Edmundowi w Bydgoszczy za utwór p. t. „Śmierć”. Po utwory nienagrodzone i nieodznaczone zwrócić się należy pod adresem: kpt. Usarz Franciszek, Lwów, ul. Wincentego Pola 1, Nieodebrane do dnia 31 grudnia b. r. utwory stają się własnością „Echa-Macierzy”.

## JUBILEUSZE I ROCZNICE.

### 50-lecie śmierci Franciszka Liszta.

Na Węgrzech rozpoczęły się dnia 22 października uroczystości ku czci największego kompozytora węgierskiego Franciszka Liszta. — Aczkolwiek data 50-tej rocznicy śmierci wielkiego Węgra przypada właściwie dopiero na wiosnę, zdecydowały się węgierskie sfery muzyczne ze względu na sezon rozpocząć uroczystości te już teraz. Liszt jest symbolem geniuszu węgierskiego, a swym jawieniem się przyczynił się do rozszerzenia horyzontów sztuki muzycznej świata, wniósł w nią bowiem wiele odrębnych i trwałych wartości. Do najwybitniejszych jego utworów należą: „Oratorium Chrystusowe”, „Msza Koronacyjna”, „Msza w Ostrzyhomiu” i przeszło sto czysto węgierskich kompozycji. Ciekawem jest, że Liszt, który był podejmowany przez wszystkie niemal ukoronowane głowy ówczesnej Europy, zmarł nieledwie w nędzy. Córka jego, Cosima, żona Ryszarda Wagnera, pisząc o swym ojcu, powiada: „Mój ojciec należał do tych ludzi, którzy bardzo dużo zarabiali. Kochały się w nim wszystkie najpiękniejsze kobiety Europy. Ale, kiedy umarł, pozostało po nim zaledwie jedenaście chusteczek”. Franciszek Liszt podzielił los wielu wybitnych ludzi... Uroczystości budapeszteńskie ku czci Liszta budzą w świecie muzycznym zrozumiałe zainteresowanie.

## Domenico Scarlatti.

Wśród uroczystości jubileuszowych, mów i artykułów ku czci Händla, J. S. Bacha i Schütza, omal że nie zapomniano o mistrzu włoskim, urodzonym w tym samym roku, co trzej wielcy niemcy; a zatem należy on również do „250-cioletnich” kompozytorów. Neapolitańczyk Domenico Scarlatti, syn i uczeń Alessandra, głównego przedstawiciela szkoły neapolitańskiej. Scarlatti'ego łączy z Händlem i Bachem nietylko okoliczność czysto zewnętrzna, że urodził się w kilka miesięcy później 26 października 1685 r. Z Händlem zetknął się w Wenecji i współzawodniczył z nim jako organista i pianista w domu kardynała Ottoboniego. Rezultat tego współzawodnictwa był zaszczytny tak dla jednego, jak i dla drugiego, jakkolwiek Händel zdobył palmę pierwszeństwa jako organista. To zdarzenie przypomina nam, że kilka lat później miał się odbyć podobny konkurs między Bachem a Marchandem; nie odbył się jednak, gdyż francuz, przewidując swoją klęskę, ustąpił. W przeciwieństwie do swego ojca i Händla, Scarlatti nie skomponował ani jednego oratorium, a oper zaledwie kilka. Jego „Amleto” to pierwsze muzyczne opracowanie Hamleta. W Londynie udało mu się przeprowadzić wystawienie swego „Narcisso” skoro został tam „Maestro al cembalo”. W tem samym mieście znalazł Händel swą drugą ojczyznę i przeżywał niejedną premierę swoich dzieł. Życie Scarlatti'ego przypomina koleje życia kosmopolity Händla — na skutek międzynarodowych zmian pobytu: Neapol, Rzym, Londyn, Lizbona, Madryt, Dublin, Neapol. Próba znalezienia w życiu Scarlatti'ego odcinków, wykazujących paralele biograficzne do Händla i Bacha dała wcale ładne wyniki.

Porównując Bacha i Scarlatti'ego stwierdza się przede wszystkim „zgodność w muzykalności ich rodzin”. Historycy muzyki znają prócz Alessandra i Domenica jeszcze brata Alessandra Francesca, który pisał utwory kościelne (Palermo, Wiedeń, Londyn) i stryja Domenica, Giuseppe Scarlatti, który żył długo we Wiedniu i skomponował trzydzieści oper. Na historyczno-artystyczny związek tych dwu rodzin wskazał Brendel w swych odczytach w Lipsku. „Podobnie jak J. S. Bach oznacza Scarlatti we Włoszech punkt zwrotny między starymi a nowymi czasami; jak D. Scarlatti oznacza Bach stanowczy zwrot ku nowemu i usamodzielnieniu muzyki instrumentalnej, głównie zaś fortepianowej”. Naturalnie, że nie można mówić o wewnętrznym związku między powagą i głębią muzyki J. S. Bacha, a lżejszą i gładszą muzyką Scarlatti'ego — gdyż taki związek wcale nie istnieje.

Znaczenie mistrza włoskiego polega na jego wyśmienitej grze na cembalo i utworach fortepianowych, wyrosłych niejako z istoty instrumentu. Są one bogate w środki wirtuozowskie i ornamentalne. Śmiało pasażę, podwójne tony, skoki, krzyżowania rąk, oto właściwości jego świetnej techniki. Dlatego nie dziwi nas, że tak sławni pianiści jak Czerny, Tausig, Bülow i Pauer interesują się wydaniem dzieł mistrza, że Klara Schumann grała jego sonaty, a Liszt odniósł olbrzymi sukces t. zw. „kocia fuga”. Podobno kot Scarlatti'ego miał skomponować niezwiązane dźwięki tematu tej burleski, kiedy nocą przechadzał się po klawiaturze. Ta idea przyczyniła się do rozslawienia nazwiska Scarlatti'ego również u laików. Fachowcy znają i lubią niektóre subtelne „Pièces pour le clavecin”, „Esercisi per gravicembalo”, niektóre sonaty i inne utwory Scarlatti'ego. Jego sonaty nie mają jeszcze formy „klasyków wiedeńskich”: są to pojedyncze części w formie pieśni dwuczęściowej z reprzykami. Wprawdzie niekiedy przeziiera drugi temat i przetworzenie, jednak nie wychodzą one poza początki. Nieobciążony żywy prąd dźwięków wypływa z radosnego muzykanctwa. Także w innym sensie instynkt gry był właściwością Scarlatti'ego. Lubiał grywać w karty i pozostawił swą rodzinę w nędzy, mimo ogromnych dochodów, jakie przynosiła mu jego działalność muzyczna na dworach. Główna wygrana tego gracza to znaczenie, które zdobył sobie w historii muzyki, jako twórca włoskiej sonaty fortepianowej.

## WOLNE POSADY.

Ministerstwo Spraw Wojskowych, Departament Piechoty — Referat Muzyczny Nr. spr. 2950 muz. z dnia 29 X. 1935 r. komunikuje, że w orkiestrze 28 p. p. są wolne 3 etaty podoficerów zawodowych orkiestrantów: 1) *flecista* (z instrumentem pobocznym), 2) *klarrecista B* (solista z instrumentem pobocznym, pożądanym fortepian), 3) *klarrecista B* (z instrumentem pobocznym).

Kandydaci zwrócą się wprost do dowódcy 28 p.p. w Łodzi. (L. dz. 1299).

Orkiestra 83 p. p. w Kobryniu przyjmie na etat podoficera zawodowego lub nadterminowego dobrego pianistę. Zgłoszenia kierować do ppor. kplm. Węgrzyna Jana. (L. dz. 1292).

Orkiestra 68 p. p. we Wrześni przyjmie na etat podofic. zawod. względnie nadterminowego rutynowanego pianistę od zaraz.

Zgłoszenia kierować do Dowódcy 68 p. p. we Wrześni. (L. dz. 1297).

## POSAD POSZUKUJĄ.

Rutynowany kornecista-solista poszukuje posady w orkiestrze piechoty lub K. O. P.

Zgłoszenia kierować do Administracji „ORKIESTRY” pod „R. F.” (L. dz. 1339).

## CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XLVII.

**Smyk** (włoskie *arco*) służy do pociągania na instrumentach smyczkowych, z bardzo twardego drzewa (brazylijskie drzewo, buk pernamowy), obciągnięty włosiem końskim, które można dowolnie napiąć przy pomocy śrubki u końca (zabka). Wyborne smyki wyrabiał *Tourte* (ojciec i syn) w Paryżu, *Dodd*, *Süss* i inni.

**Soave** — łagodnie.

**Sobolewski (Cyrus—S.) Marjan** (\* 1884) Dr. praw, uczeń Żeleńskiego, żyje w Katowicach. Dzieła: kwartet smyczkowy, kwintet z fletem, sonata na wiolonczelę i fortepian, pieśni, dwie swity orkiestralne i podręcznik instrumentacji.

**Sol** — dawniej nazwa piątego stopnia w solmizacji heksachordu, teraz oznacza ton *g* u narodów romańskich. P. solmizacja.

**Solesmes (solem)** — probostwo Benedyktynów w Francji, główne ognisko badań nad historią i teorią kościelnego śpiewu obrzędowego.

**Solfa-metoda** — p. *tonic solfa*.

**Solfège** (—feż) — p. solfeż.

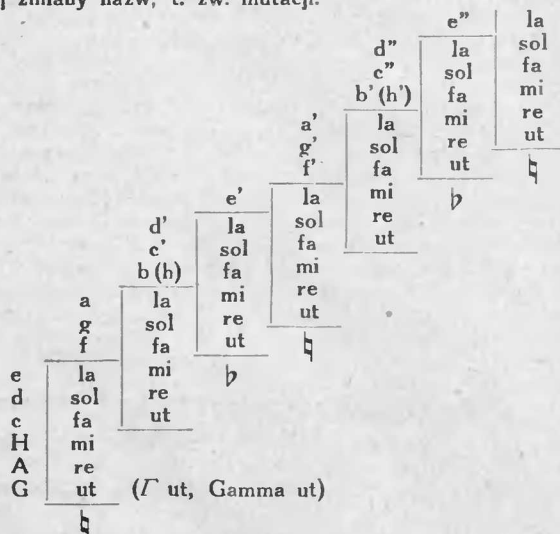
**Solfeggio** (—fedzjo) — solfeż.

**Solfeż** — ćwiczenia wokalne dla wykształcenia słuchu i intonacji, jakoteż czytania nut głosem.

**Solmizacja.** Gwidon z Arezzo (p. t.) posługiwał się przy elementarnej nauce śpiewu do wykazania różnicy między półtonem a całym, hymnem do św. Jana

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labbii reatum  
Sancte Joannes!

Melodia pierwszego wiersza tego hymnu zaczynała się od *c* (*Ut*), drugiego od *d* (*re*), trzeciego od *e* (*mi*), czwartego od *f* (*fa*), piątego od *g* (*sol*), szóstego od *a* (*la*). Między trzecim a czwartym tonem był więc półton (*mi—fa*). Gwidon sam posługiwał się już temi nazwami w dwóch położeniach tonowych, prócz *c d e f g a*, również dla *g a h c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> e<sup>1</sup>*. U jego uczniów system ten rozbudował się bardzo szybko. Powstały trzy heksachordy, które wymagały ciągłej zmiany nazw, t. zw. mutacji.



Szeregi oznaczone u dołu  $\flat$  nazywano *hexachordum durum* (miały *h*), oznaczone  $\natural$  *hexachordum molle* (miały *b*), zaś nieznaczone *hexachordum naturale* (bez *h* i *b*). Już wcześniej zaczęto tych 20 stopni umieszczać dla ułatwienia spiralnie na ręku. O wiele później wprowadzono jeszcze zgłoskę *si* na oznaczenie siódmego tonu (*h*).

**Solo** (włoskie) — sam; *tasto solo* (t. s.) oznacza w generalbasie, że należy grać same tony basowe bez wszelkiego uzupełnienia akordowego. Następnie oznacza się tak utwory instrumentalne na jeden instrument bez wtóru lub też z wtórem (niekonkurującym). W dziełach orkiestralnych oznacza *solo* wyraźne wystąpienie jakiegoś partu; obojętnym jest więc właściwie czy w partyturze podane jest waltornia *solo* czy też *con espressione* lub *espressivo*. Inne znaczenie ma *solo* jako przeciwieństwo do *tutti*; taka wskazówka *solo* np. w orkiestralnym parcie skrzypcowym oznacza, że tylko jeden skrzypek (koncertmistrz) gra to miejsce; a wstąpienie wszystkich innych skrzypków oznacza się *tutti* lub *ripieno*.

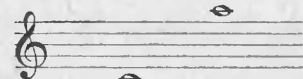
**Soltys Adam** (\* 1890) dyrektor Polskiego Towarzystwa Muzycznego i Konserwatorium we Lwowie. Kompozycje: 2 symfonie (D-dur i d-moll); poemat symfoniczny; dwie uwertury; swita orkiestralna; pieśni z orkiestrą; sonata fortepianowa i skrzypcowa; liczne pieśni solowe i chóralne.

**Soltys Mieczysław** (1863—1929) kompozytor polski. Opery: *Rzeczpospolita Babińska*, *Jeziro Dusza*, *Nieboska*, *Panie kochanku* i *Marja*. Oratoria: *Śluby Króla Kazimierza*, *Królowa Korony Polskiej*; symfonia, poemat symfoniczny, koncert fortepianowy, pieśni i utwory fortepianowe.

**Sonata** — około 1600 w początkach muzyki instrumentalnej ogólna nazwa dla utworów instrumentalnych, jako przeciwieństwo do *cantata* na oznaczenie utworów śpiewanych. Sonata jest właściwie skrótem z *canzon da sonar*. Zdaje się, że już wcześniej używano nazwy *sonata* dla utworów na instrumenty dęte (w przeciwieństwie do *tocatta* dla utworów na instrumenty klawiszowe). Solowa sonata skrzypcowa zjawia się 1617 u Biagio Mariniego (choć jeszcze pod tytułem *sinfonia*). Sonaty na trzy instrumenty spotykamy jeszcze wcześniej (1613 S. Rossi i 1615 Tarquinio Merula). *Sonata da camera* — swita taneczna z poprzedzającym swobodnym utworem — jest już wykształcona w początkach 17 w. Stopniowo zanika różnica między sonatą tą, a sonatą *da chiesa* — kościelną z utworami fugowanymi — przez mieszanie elementów (p. swita, uwertura, symfonia). Nazwę tę dla utworów fortepianowych wprowadził Jan K u h n a u. Wykształcenie *formy sonatowej* odbywało się stopniowo, udział brali w tym rozwoju: Pergolesi, Händel, J. S. Bach, J. Fr. Fasch, Locatelli, Gluck, Fr. X. Richter, Jan Stamitz, synowie Bacha, Boccherini, Haydn, Mozart i Clementi. Oni to coraz wyraźniej wprowadzali kontrastujący drugi temat do charakterystycznego głównego utworu, coraz szczególnie rozwijali nową metodę przetworzenia tematów (zamiast powtórki w innej tonacji, rozkładanie na poszczególne elementy). Ta wydoskonalona forma sonatowa stała się miarodajną dla wszystkich rodzajów instrumentalnych zespołów (sonata na fortepian; na skrzypce z fortepianem; trio fortepianowe; kwartet smyczkowy i t. d.).

**Sonatina** — tyle co mała sonata, łatwa do grania i zrozumienia; pierwsza część ma bądź bardzo krótkie przetworzenie, bądź nawet wogóle go niema.

**Sopran** — najwyższy rodzaj głosu w śpiewie; jest to głos żeński lub chłopięcy. Jego objętość rzeczywista



Wysokie sopranu śpiewają do  $c^5$ , fenomenalne do  $fis^5$ ,  $g^5$ , a nawet  $c^6$ .

Sopranowy klucz — =  $c^1$ .

**Sordino** — tłumik (p. t.), *con s.*, *con sordini* — z tłumikiem.

**Sospiro** (włoskie) — „westchnienie” pauza półtaktowa.

**Sostenuto** — „wytrzymanie”, oznaczenie tempa równającego się mniej więcej *andante*; zjawia się jako dodatek do *andante* lub *adagio*.

**Sotto** — w grze fortepianowej przy krzyżowaniu się rąk, oznaczenie ręki grającej u dołu.

**Sottovoce** — półgłośno, z głosem tłumionym, skrót: *s. v.*

**Soupir** — p. *sospiro*.

**Sourdeline** — p. *musette*.

**Sourdine** — p. tłumik.

**Sousa Jan Filip** (1854—1934) od 16-tego roku życia dyryguje, aranżuje i komponuje. 1880—92 osiąga wielką sławę jako kapelmistrz amerykańskiej orkiestry marynarki, później tworzy własną orkiestrę, objeżdża 1910—11 cały świat. Jego talent kompozytorski objawia się szczególnie w prawie 100 marszach; najpopularniejszy *The Washington Post* (1889).

**Sowiński Adalbert** (1805—1880) polski kompozytor, pianista i pisarz muzyczny. Zostawił wiele utworów orkiestralnych, kameralnych, wokalnych, kościelnych, fortepianowych, jedno oratorium i 4 opery, jakoteż leksykon kompozytorów polskich i słowiańskich (po francusku 1857, po polsku 1874).

**Spartire** — pisanie partytury (na podstawie głosów).

**Spatium** — pole między sąsiednimi liniami w pięciolinii.

**Spianato** — gładkie, proste, tyle co *senza passione* — bez patosu.

**Spiccato** — wyraźnie oddzielone, oznacza zwykle *staccato* około 1700, dopiero pomieszczone z francuskim *piqué* oznacza później wirtuozowskie *staccato* z dalej poruszającym się smykiem. (C. d. n.)