

# ORKIESTRA

MIESIĘCZNIK

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

Warunki prenumeraty  
w przedpłacie:

kwartalnie z przesyłką 2.50 Zł.  
półrocznie z „ 5.— „  
rocznie z „ 10.— „

Cena pojedynczego  
egzemplarza 1 Zł.

Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200

Redaktor naczelny:

Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER

Lwów, ul. Mochnackiego 29.

TELEFON 280-71

Adres Redakcji i Administracji:

PRZEMYŚL, ul. Smolki 11.—Tel. 15-39.

Skrytka pocztowa 35.

Konto P. K. O. Kraków Nr. 411.200

Ceny ogłoszeń:

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

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

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

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

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się.

Przedruk lub tłumaczenie artykułów wzbronione.

JÓZEF KOFFLER

*Allegretto giocoso.*

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Wszystkim P. T. Prenumeratorom, Czytelnikom, Współpracownikom  
i Przyjaciółom „ORKIESTRY”, jakoteż wszystkim P. T. Redakcjom  
Pism pokrewnych w Polsce i za granicami kraju życzymy

WESOŁYCH ŚWIĄT I SZCZĘŚLIWEGO NOWEGO ROKU

Redakcja i Wydawnictwo „ORKIESTRY”.

## „ORKIESTRA” Z NOWYM ROKIEM TAŃSZA!

Prenumerata zwyczajna	kwartalna w przedpłacie	zł.	2.25
„	„	„	4.50
„	„	„	8.—
Prenumerata zbiorowa od 10 do 19 egzemplarzy (dla członków jednego zespołu)	kwartalna w przedpłacie	zł.	1.60
„	„	„	3.20
„	„	„	6.40
Prenumerata zbiorowa od 20 egzemplarzy wzwyż (dla członków jednego zespołu)	na przeciąg jednego kwartału w przedpłacie	zł.	1.35
„	„	„	2.70
„	„	„	5.40

Prenumerata zbiorowa wymaga podpisania deklaracji, odnośnie do punktualnego przesyłania przedpłaty pod rygorem utraty ulgi, t. zn. należytości za prenumeratę nie uiszczoną w terminie, płatne są w wysokości, obowiązującej prenumeratora zwyczajnego. Bezpłatne premje dotyczą tylko rocznych prenumeratorów zwyczajnych.

Dr. STANISŁAW ZETOWSKI (Kraków)

## JÓZEFA ELSNERA TRAKTAT O MUZYCE WOJSKOWEJ I JEJ UŻYTKU.

Nie będziemy kroczyć utartymi szlakami wydawców nowości, w sążnistej przedmowie umieszczających szczegółową analizę nowej publikacji, bo wydaje się nam daleko konsekwentniej dorzucić objaśniające uwagi dopiero po ogłoszeniu i zaznajomieniu czytelników z tekstem publikacji. Wyprzedzimy jedynie tę pierwszą publikację traktatu czy nawet traktaciku Elsnerowskiego najniezbędniejszymi, zwięzłymi uwagami.

### O MUZYCE WOJSKOWEJ I JEJ UŻYTKU.

Wiadomo, że muzyka kościelna jest pierwszym muzyki rodzajem, drugim muzyka teatralna, a trzecim muzyka *à la camera*, który w czasach dzisiejszych muzyka wojskowa niejako zastąpi, gdy jej nie przewyższa z powodu swego większego znaczenia i nawet postępów swoich.

To zważywszy napisałem i wykładałem jako profesor katedry muzycznej C. K. Aleksandrowskiego Uniwersytetu już w r. 1824 następujące uwagi o tendencji muzyki wojskowej, które mniemam, zawsze są warte zastanowienia się znawców i mogą być pobudką do rozszerzenia użyteczności wojskowej muzyki.

Z tej przyczyny odważam się myśli moje z niektórymi dodatkami powtórnie podać pod rozwagę i krytykę światłym wojskowym, w tym przedmiocie wiela (?) obeznanym, a w szczególności Jaśnie Oświeconemu Księciu i Marszałkowi J. Paszkiewiczowi etc... etc... etc... o co jaknajpokorniej przepraszam.

Muzyka wojskowa, która ożywia żołnierza, więcej daleko nabyła(by) wyrażenia i właściwego charakteru, gdyby sztuki muzyczne pod podwójnym względem były uważane:

A. naprzód jako sztuki muzyczne, którymi się chóry muzyk pojedynczych pułków kunsztownie o(d)znaczają;

B. powtóre jak sztuki muzyczne, które chór muzyczny każdego pułku jednoczą w ojskowo (że tak powiem) wspólnie z armją całą.

Co do pierwszego A. Sztuki muzyczne odpowiadają przeznaczeniu swemu przez urozmaicenie mniej lub więcej obsadnej ilości instrumentów i mniejszej lub większej zdatności osób one wykonywujących lub kapelmistrza, który sztuki te muzyczne — mogą być uwerturami, marszami, tańcami etc. — komponuje lub też przerabia.

Józefa Elsnera traktat „O muzyce wojskowej i jej użytku” napisany, jak sam autor podaje, ostatecznie 3 marca 1840 r. w Warszawie, zachował się w jednym egzemplarzu w Bibliotece XX Cartoryskich w Krakowie w rękopisie oznaczonym sygnaturą 2331. Rękopis ten zawiera tylko ten traktat, spisany atramentem przez samego Elsnera na 12 stronach bruljonu formatu kajetowego. W publikacji piśmowni autora nie zachowujemy ale nowoczesną.

Jak mało w tym względzie do życzenia zostaje, dowodzi najlepiej usilność dowódców pułków, nie-szczędzących żadnych wydatków dla utrzymania muzyki pułkowych w stanie jak najświetniejszym. Użyteczność takowa tem łatwiej osiągnęłaby cel zapomocą muzyki nietylko rozweselenia ale ożywienia wojskowym sposobem żołnierza, gdyby wzgląd był dany na drugą uwagę moją pod B, która sztukom muzycznym wojskowym może i powinna nadać pewien związek a przez to jedność.

Co do drugiego B. Tu służy uwaga o (tę) zadania chórów muzycznych instrumentami takimi, które się od siebie odróżniają przez gatunek i kolor (timbr) tonu co do brzmienia i w pewnym względzie niejako odpowiadają właściwości każdego rodzaju broni; również użycie języka muzycznego w ogólności czyli wyrażen muzycznych za pomocą bębna, trąb i sygnałów w sztukach muzycznych, mogłoby być korzystniejszą aniżeli dotąd używaną. Tembardziej wzgląd na to danym być powinien, gdyż zważymy, iż język muzyczny opiera się na właściwości wewnętrznej interwałów (odległości tonów) muzycznych, bo sama recytacja tonów nawet bez pomysłów już w sobie zawiera pewną muzyczną punktację i mowę, przeto tak skomponowane sztuki muzyczne w pewnym względzie jak telegrafy używane być mogą. Dlatego rozumiem, iż chcąc utrzymać związek (jedność), jaki mieć powinna muzyka wojskowa w pojedynczych oddziałach, uważana w stosunku swoim do całej armji, potrzeba przedewszystkiem, ażeby tymczasem każdy pułk, każda brygada, każda dywizja, każdy korpus i nawet cała armja państwa miały pewne oznaczone marsze na krok zwyczajny i podwójny (pour le pas ordinaire et pour le pas doublé). Powinny one przez szczególną pa-



nującą w nich myśl muzyczną i w melodji i w rytmie się odznaczać i nieinaczej jak na rozkaz władzy wyższej być zmieniane. Ażebym uwagę tę dokładniej objaśnił, przytaczam, lecz nie jako normę, jeszcze następny wywód w tym względzie i odróżnienie co do marszów tymczasowo na krok zwyczajny.

### I. Marsz głównej armji.

Uderzenie w bębny, oznajmiające obecność Panującego Monarchy, mogą marsz takowy szczególnie odznaczyć.

U w a g a: W kawalerji itp., gdzie niema bębna, na to służyć będzie zwyczajne witanie Panującego.

### II. Marsz korpusu.

Wyrażenie melodyjne, wznawiające pamięć na świetną epokę bohaterstwa narodu, złączone z uderzeniem bębnowym, należącym jako oznaka uczczenia Marszałka Państwa, może marsze te bardzo wyraźnie od drugich odróżnić.

### III. Marsz dywizji.

Za szczególną cechę, odróżniającą te marsze, wzięćby można:

Naprzód a) ton z którego będą komponowane jak np.

dla 1 dywizji ton F




" 2 " " E

" 3 " " Es

" 4 " " D

Pówtóre b) rytmiczne oddzielenie taktu, będące główną zasadą w maszerowaniu, oznaczone właściwym wyrażeniem instrumentów takt utrzymujących, jako bębny, instrumenty basowe i t. p.

dla 1 dywizji

" 2 "	albo	
" 3 "		
" 4 "	albo	

### 4. Marsz brygady.

Przy zachowaniu szczególnych oznak marszów, dywizji, to jest tonu i rytmicznego rozdzielania, dodanie w melodji jakiego znajomego sygnału dostatecznie marsze te odróżni.

### 5. Marsze pułkowe.

Przy zachowaniu właściwych oznak marsza dywizji i brygady, do której pułk należy, mogą marsze te dla szczególnego odróżnienia być skomponowane: pieśni ludu czyto światowej czy kościelnej osnowy, większe na żołnierzach wrażenie robiących.

Przez to obowiązkiem być powinno każdego chóru muzycznego oprócz dwóch marszów swego pułku, od wodza oznaczonych, nietylko pamiętać, ale na pamięć grać dokładnie marsze przepisane dla brygady, dywizji i korpusu, które przy wszelakich poruszeniach pułku stosownie użyte być mogą, mając wzgląd czyli pułk takowy sam występuje czyli jako część swojej brygady i t. d. Kiedy i jak to użytem być ma, każdy dowódca osądzić najlepiej potrafi. Godzi się w tem miejscu zwrócić uwagę na korzyść niezaprzeczoną, którą język muzyczny w wojsku zarządza. W miejscu lub czasie, gdzie nie można wi-

dzieć, lecz tylko słyszeć, jako w czasie ciemnej nocy, w gęstwinach lasu, w zewnętrznych okopach twierdzy i t. p. porozumienie jednak osiągniętem być może zapomocą urządzenia wojskowo-muzycznego ogółu, do którego nawet i marsze, jak wyżej oznaczono, w pewnej części przydać się mogą. Bez względu na tę ostatnią uwagę urządzenie podług powyższych myśli pięć gatunków marszów tę korzyść przynieść może, iż muzyce wojskowej nada zarys więcej systematyczny, co nie jest małą rzeczą w sztuce wojskowej, a to z następujących powodów:

Naprzód, iż marsze te utkwiają dokładnie w pamięci żołnierza i robić na nim będą wrażenie, chociażby one nie wykonywał obsadny chór muzyczny; przyuczony bowiem do nich żołnierz uważać je będzie jako środek jego właściwości, będący do ożywienia w nim zapału i wyzwania na znoje.

Wrażenie, jakie w takim razie muzyka za pośrednictwem melodji dobrze przejętej sprawia zbudzeniem (w) równości, uczuć, (kroki) itp. zanadto jest znajomem, abym w tym względzie miał więcej co przytaczać. Pisma wojskowo-historyczne wypełnione są opisami prawdziwie magicznej siły, jaką czasem piosnka wywiera na jaką sprawę. I tak Taillefer (?), który w bitwie przy Hastings, przełamując nieporuszone szyki Sasów przez piosneczkę, Anglję zajął dla Wilhelma. Z. A. Arnim O piosnka ch ludu. Lecz nietylko na ludziach samych wrażenie muzyczne sprawiają, nawet skutek swój na bezrozumnych zwierzętach; wiemy jak długo koń kawalerzysty, przyuczony do sygnałów trąby, pamięć onych zachowuje.

Pówtóre: Wprawa (exercio) muzyczna dostaje tym sposobem właściwe zatrudnienie, wspólnie niejako wszystkim pułkom całej armji.

Potrzenie: Wojskowa muzyka w armji na będzie tym sposobem jeszcze tendencję muzyczno-literacką, zapomocą której wprawa takowa sprawdzoną być może.

Wskutek tego, jest potrzeba, ażeby każdy kapelmistrz oprócz potrzebnej nauki obznajmiał się z marszami do tego zakresu należącymi i miał stosowną księgę z melodjami (nawet bez instrumentowania) w formie katalogu, z której drugi egzemplarz, znajdujący się w głównym archiwum muzycznym (zarazem z sygnałami stosownymi) posłużyć może do sprawdzania wszystkiego we względzie muzyki wojskowej.

Kończąc uwagi moje o dążności muzyki wojskowej, niech mi wolno będzie jeszcze jedną myśl rzucić czyli dokładniej uwzględnienie (że użyję tego wyrazu). Filozoficzny, praktyczny rozbiór muzycznego ogółu w wojsku nie zrobi podobnym strategicznego zastosowania i użycia? Dzieje wojenne w małych utarczkach i bitwach nie prze(d)stawiły nam przykładów, gdzie dobośz lub trębacz zamiast do odwrotu ze strachu, przypadku lub też umyślnie dał sygnał do natarcia a wskutek tego żołnierze, jeźdźcy i konie zwróciwszy się inaczej rozstrzygnęli walkę.

Pisano w Warszawie d. 3 marca 1840.

Józef Elsner.

ERNESTYNA ŚLIWIŃSKA (Wrocław)

## KOBIE TA W ORKIESTRZE.

W pewnym wielkiem mieście środkowych Niemiec zdarzył się ciekawy wypadek: orkiestra państwowa udała się w podróż i opera stanęła wobec konieczności angażowania muzyków zastępczych. Zwrócono się w tym celu do wyższej szkoły muzycznej i zaangażowano wśród innych pewną liczbę kobiet; tu wyłonił się problem, jak zareaguje na to publiczność i zdecydowano się szybko przebrać panie w stroje męskie. Sprawa ta jednak wyszła na jaw i wywołała ogromną wesołość. †

Stanowisko dyrekcji teatru należy potępić i to z dwóch punktów widzenia. Po pierwsze powinna była dyrekcja angażować bezrobotnych rutynowanych muzyków zamiast niedoświadczonych uczniów; powtóre jeśli chciała już dać zajęcie kobietom, to nie istniał żaden poważny powód do ukrywania ich przed publicznością. Główną przyczyną tej śmiesznej maskarady — to brak zaufania do ich zdolności i wyczynów, albo też przynajmniej przekonanie, iż publiczność nie potrafi poważnie potraktować orkiestry złożonej z kobiet. Jeżeli zajmiemy się bliżej tą kwestją stwierdzimy, że ogólnie przyjętem jest zdanie, iż kobieta-muzyk nie dorównuje muzykowi mężczyźnie.

Przekonanie to można zaatakować tem, że nie jest ono niczem udowodnione i że wiele kobiet muzykuje w orkiestrach. W najlepszych orkiestrach koncertowych bądź operowych na harfie grają panie i wyłania się przytem pytanie, dlaczego nie na fagocie lub na puzonie? Odpowiedź na to pytanie brzmi mniej więcej tak: nie wyglądałoby to zbyt uroczo, podczas gdy przy harfie uwidacznia się pewien wdzięk i gracia; nadto i pozłacany instrument bardzo pięknie wygląda. Są to więc główne powody próżności, które odgrywają wcale ważną rolę, już to świadomie już nieświadomie; również i ręka kobieca nadaje się wyjątkowo do techniki harfy. Gra na harfie na dłuższą metę jest męcząca; okoliczność tę równoważy fakt, że nie używa się tego instrumentu zbyt często. A zatem harfistka w orkiestrze to zjawisko codzienne.

Kobiety dają pierwszeństwo obok harfy skrzypcom, jako instrumentowi orkiestrowemu i jeśli panie grają w orkiestrze, są to przeważnie skrzypaczki, rzadziej grają na wiolonczeli, a żeński kontrabasista — to już zaiste kurjozum. A jednak są kobiety grające na kontrabasie, co jest wystarczającym dowodem, że i delikatne ręce kobiece potrafią przyswoić sobie mocny chwyt, tak niezbędny przy grze na kontrabasie. Jak przedstawia się sprawa z instrumentami dętymi? Widocznie nie są one lubiane przez płeć piękną. A jednak zdawałoby się, że idylliczny ton fletu, pełne poezji dźwięki oboju i klarнету powinny właśnie przemawiać do duszy kobiecej! Mimo to kobiety grające na tych instrumentach należą do rzadkości. Także i w tym wypadku przy-

czyny są raczej natury zewnętrznej; gra bowiem na instrumentach dętych drewnianych powoduje z czasem zmiany warg, nie mówiąc już wcale o tem, że nieuniknione są przytem zniekształcenia muszkułów twarzy. A która kobieta zdobyłaby się tak łatwo na jedno i drugie...?

Faktem jednak jest, że kapele damskie istniały i jeszcze dziś istnieją, chociaż nie są już objawem tak częstym jak dawniej. W kapelach takich na wszystkich instrumentach bez wyjątku grają kobiety; nawet na puzonie i na trąbie. A zatem kobiety potrafią grać nawet na instrumentach wyłącznie „męskich”; zachodzi jednak pytanie, jak długo kobieta wytrzyma. Instrumenty dęte wymagają nie tylko specjalnej budowy warg, ale zdrowych i wytrwałych płuc. Z artystycznego punktu widzenia nie można tych orkiestr damskich poważnie traktować; są one przeważnie pomyślane jako atrakcja w lokalach rozrywkowych; w takim zaś wypadku jest rzeczą obojętną, jak one grają. Ostatnio pojawiły się nawet *saxophongirls* z tych samych powodów co i kapele damskie starego typu.

Lecz powróćmy do wielkich orkiestr. Z wyjątkiem harfistki, w orkiestrach zawodowych prawie że nie spotykamy kobiety muzykującej. Dopiero ostatnio zaszła mała zmiana. W sławnej orkiestrze filharmonicznej Nowego Jorku są zajęte również kobiety. Naogół korzysta się z usług damskich w orkiestrach amatorskich, gdzie się je chętnie widzi ze względu na ich przeważnie większą pilność i goliwość od mężczyzn.

Jeżeli się nawet nie da powiedzieć nic usadnionego przeciw współpracy kobiet w orkiestrach zawodowych, to jednak ogólna niechęć w tym wypadku ma swe uzasadnienie. Nie ma się tyle zaufania do siły kobiecej jak do męskiej; wiemy, że kobiety męczą się szybciej przy natężającej pracy. Ale przede wszystkim orkiestra sama jest temu przeciwna. Uważają kobietę muzykującą jako zbyt dobrą konkurencję, jako obcy organizm i wolą być sami między sobą.

Trudno z tem walczyć. I faktycznie należy przyznać, że obecne bezrobocie odbiera kobiecie jako muzykowi orkiestrowemu nie tylko widoki, ale i rację bytu; z takim stanem rzeczy trzeba się pogodzić, jakkolwiek chętnie przyzna się kobiecie muzykującej niekiedy słusznie należące się jej miejsce w orkiestrze.

Natomiast bezwzględnie więcej miejsca należy się kobiecie w orkiestrach amatorskich. Przypominam, iż zarówno Wiedeń jak i Berlin mają wielkie symfoniczne zespoły amatorskie, składające się z samych kobiet. A możeby Warszawa się o to pokusiła? Nie mówię już o tem, iż łatwiej będzie na prowincji montować symfoniczne orkiestry, jeżeli do tej ważnej pracy wciągnie się kobiety.



FELIKS STARCZEWSKI (Warszawa)

## ZDZISŁAW BIRNBAUM.

(Ciąg dalszy).

W piątek 18-go października odbył się pierwszy symfoniczny Koncert Filharmonji w Warszawie, na którym wykonaną została symfonia IV c-moll Brahmsa, oraz poemat symfoniczny „Anhelli” Różyckiego. Za pośrednictwem krakowskiego i galicyjskiego Biura koncertowego M. Türka we Lwowie zostały zorganizowane koncerty w Krakowie i Lwowie. W Krakowie pierwszy odbył się 25 listopada w poniedziałek w Starym Teatrze; wykonano uwerturę „Faust” Wagnera, IV symfonię Beethovena, dwa nokturny Debussy’ego i „Życie bohatera” Rysz. Straussa. W Przeglądzie polskim zaznaczają, że Zdz. Birnbaum jest pierwszorzędnym dyrygentem, składa się na to wybitny talent muzyczny i niespożyty temperament artysty; według prof. dra Jachimeckiego jest pierwszorzędnym dyrygentem, posiada wybitny talent i niespożyty temperament, który go ponosi, nie dając panować nad ruchami. Są one dla niego absolutną koniecznością, do której słuchacz się przyzwyczaja, odczuwając ich szczerłość — przyczem interpretacja jest ściśle wedle osobistego pojmowania dzieł; według zaś dra Reissa rzeczywistość przewyższyła wszelkie oczekiwania — Birnbaum może się mierzyć z najgłośniejszymi dyrygentami co do rutyny technicznej i sugestywnej siły odtwórczej. Na pierwszym koncercie we Lwowie wykonano „Król Kofetua” Różyckiego. J. Bylczyński w „Dzienniku Polskim” pisze, że Birnbaum wprowadza nowe życie, nowe brzmienia przy swej wybitnej indywidualności o ryśach sympatycznych, w ruchach jednakże jest czasami przesadnie żywy; w „Gazecie Lwowskiej” z dn. 1 grudnia E. Walter konstatuje, że Birnbaum dyryguje z wielkim temperamentem; według Seweryna Bersona jest pełen życia i temperamentu, indywidualizując znakomicie każdy utwór, zachowując wierne zasadnicze jego linje. Według „Gazety Narodowej” z 30 grudnia jego żywiołowość porywa i poddaje słuchacza pod bezwzględny urok sugestywnej mocy; według Neuhausera w „Wiek nowym” z 4 grudnia wysoki smak artystyczny i temperament Birnbauma dokonywują cudów. Wogóle, według prasy, orkiestra stanowi jakby jeden instrument, na którym gra genialny muzyk.

Niezależnie od warszawskich koncertów, Birnbaum dojeżdżał z koncertami do Łodzi, gdzie dyrygował miejscową orkiestrą, a F. Halpern podkreślał, że dyrygent specjalnie umiłował Beethovena, wywołując dreszcz wzruszenia wykonaniem „Eroici”, co jest najwyższą miarą sztuki; według zaś A. Z. w Warszawie, u Griega rzeźbił subtelne szczegóły, wymagające precyzyjnego wykonania; budził podziw w IX symfonji Beethovena swoją nadzwyczajną muzykalnością, kierując wykonaniem olbrzymiego dzieła z pamięci. Według Opieńskiego miał istotny instynkt kapelmistrzowski, choć nigdy się dyrygowania spe-

cialnie nie uczył; posiadał niesłychaną umiejętność wyciągania efektów z orkiestry; plastyka tematów i dynamika były u niego pierwszorzędne; rozkochany w Brahmsie, miał dużą, jednostronną zresztą kulturę artystyczną, którą zdobył przez długoletni pobyt w Berlinie; nad ruchami jednak nie umiał panować, a te osłabiały wrażenie słuchania koncertu; Birnbaum — była to dusza nawskróś artystyczna.

Niezależnie od koncertów warszawskich i łódzkich, w 1913 r. 26 kwietnia dyrygował potężnym koncertem w Paryżu w „Palais du Trocadéro”; była to istotnie „Grande soirée de gala au benefice de l’oeuvre du restiaire du théâtre fondée en mars 1908 par Yvette Guilbert” z jej udziałem, z orkiestrą Colonna, 400 osób chóru szkoły śpiewu chóralnego all’d’Estournelles de Constant i chóru stowarzyszenia koncertowego Colonne. W programie koncertu figurowała uwertura tragiczna Brahmsa, 3-ci Koncert Bacha C-dur na trzy fortepiany z orkiestrą smyczkową, wstęp do „Śpiewaków Norymberskich”, oraz jako clou wieczoru IX symfonia Beethovena. W koncercie brało udział 600 osób, w tem soliści: Jane Hatto z opery (arja z Alcesty Glucka), Marie Charbonne (alt), Catherine Mastio (sopran), Robert Lassale (tenor), Charles W. Clarck (bas), Paul Pugno, Arthur de Greef, Robert Lortat. Z korespondencji z Paryża w „Kurjerze Warszawskim” dowiadujemy się, że występ ten powiódł się doskonale. Koncert w Trocadero „już przez samo zgromadzenie pod batutą p. B. sześciuset wykonawców stał się wypadkiem dnia dla Paryża. Pełen temperamentu kapelmistrz porwał słuchaczy; IX symfonia Beethovena zdobyła p. B. owację już nie samej publiczności, lecz i orkiestry Colonna, chórów i solistów opery. Godzi się tu zaznaczyć, że p. Birnbaum kładł wszędzie silny nacisk na swą polską narodowość”. W dniu 7 i 8 maja dyrygował Birnbaum w Medjolanie. W Warszawie zaś w tymże roku wystawiono w Filharmonji cykl symfonij Beethovena, uwerturę „Ryszard III” Volkmana, „Don Juana” Ryszarda Straussa, oraz I-szą symfonię op. 68 c-moll Brahmsa, zaś w listopadzie (12-go) wykonano „Sonety Krymskie” Moniuszki przy udziale chóru mieszanego, złożonego z 130 osób, oraz tenora Mikołaja Ruka, a już 23-go tegoż miesiąca (w niedzielę) o 2:30 popołudniu dyrygował w Neapolu w „Societa di Concerti nel R. Politeama Giacosa — Grande Concerto orchestrale diretto da Zdzislaw Alex. Birnbaum”, na którym odtworzył uwerturę z „Oberona” Webera, 1-szą symfonię c-moll Brahmsa op. 68, „Don Juana” R. Straussa, Ducasa „L’apprenti Sorcier”.

(C. d. n.)

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

## PRZEWODNIK ORKIESTRY

### DROGA DO TECHNIKI NA DĘTYCH INSTRUMENTACH.

(Ciąg dalszy).

#### 2. Ćwiczenia oddechowe.

Frazowanie i oddech. Tem czym dla instrumentu smyczkowego jest smyk, jest dla instrumentu dętego prąd wydechiwanego powietrza: środkiem dla wytworzenia tonu i frazowania.

Frazowanie muzycznej linii jest to rozczłonkowanie jej według związku treści muzycznej, a więc umysłowo oddychaniem melodii.

Warunkiem kształtowania linii jest poznanie tego rozczłonkowania i jego uwydatnienie przez frazowanie przy pomocy oddechu. Różne style wymagają odmiennej techniki oddechu.

Melodyka stylu homofonicznego od końca 18-go wieku jest pieśniowa i odpowiada oddechowi śpiewaka, podczas gdy szeroko rozpięte linie muzyki barokowej mają niejako nieograniczony oddech, który podlega tylko prawom duchowym a nie fizycznym płuc ludzkich.

Dlatego technika oddechowa w muzyce polifonicznej jest dla instrumentów dętych trudna; zbyt wielką wydaje się przepaść między oddechem duchowym a fizycznym. Jednak z rosnącym opanowaniem i zrozumieniem tej muzyki spostrzegamy, iż ona również jest bogato rozczłonkowana przy pomocy sekwencji, przygrywek i kontrapunktów, które stwarzają dostateczne sposobności do odnowienia oddechu.

Własne granice stworzone przez naturę zmuszają do jasnego poznania i plastycznego oddania frazy muzycznej. Smyk ma przez dwukierunkowość (wznoszenie i opadanie) możliwość nieskończonego długiego wytrzymania tonu; może on łatwiej przesunąć się poprzez miejsca niewyraźnie frazowane. Instrument dęty wymaga pauz oddechowych, które czynione w nieodpowiednich miejscach bezlitośnie niszczą linię melodyjną. Dlatego opanowanie oddechu należy do najważniejszych składników techniki gry na instrumentach dętych.

Obydwie fazy oddechu, a więc wdech i wydech odbywają się normalnie w regularnych odstępach, podobnie jak bicie serca oddech można dowolnie regulować, przyspieszać, zwalniać, a nawet wstrzymać, aż wymiana gazu w płucach domaga się zmiany powietrza. To dowolne regulowanie przydaje się w grze na instrumentach dętych, gdyż przyspieszamy wdech, a wydech hamujemy do ostatecznych granic możliwości.

Fizjologia oddechu. Płuca są narządem podobnym do gąbki z drogami przewodniami dla powietrza i niezliczoną ilością pęcherzyków, w których odbywa się wymiana gazu między krwią a powietrzem. Zmiana powietrza odbywa się przez powiększenie i zmniejszenie naprzemian klatki pier-

siowej przy pomocy mięśni międzyżebrowych i przez pionowe rozszerzenie klatki przy pomocy przepony brzusznej. Przy rozszerzaniu klatki piersiowej rozszerzają się również biernie ściany płuc i tem samym wsysa się powietrze.

Wydech odbywa się (normalnie) raczej biernie przez elastyczne odprężenie kosteczek żebrowych i powrót przepony do normalnego położenia. Zmniejsza to przestrzeń klatki piersiowej, elastyczne ścianki płuc ściągają się, tak iż całe powietrze uchodzi z pęcherzyków. Zawsze zostaje mała reszтка powietrza, która się miesza z dopływającym nowym powietrzem.

Normalna ilość wdychiwanego i wydychiwanego powietrza (300—500 ccm) nie jest maksymalną pojemnością płuc, która wynosi 3500—6000 ccm. Różnica tych dwóch ilości tworzy t. zw. powietrze rezerwowe lub uzupełniające. Po każdym bowiem normalnym wydechu może jeszcze nastąpić przy pomocy przepony brzusznej głęboki wydech, który wymaga uzupełnienia przez głęboki wdech.

Ilość oddechu. Przy graniu na instrumencie dętym używamy powietrza rezerwowego. Jednakowoż bardzo fałszywą jest zasada stosowana w jednej szkole, że uczeń powinien wdychać głęboko. Ilość bowiem wdychiwanego powietrza powinna zależeć od długości frazy, którą mamy przy pomocy niego grać, a przytem powinna być zawsze możliwie jak najmniejsza. Przy nienormalnie głębokim wdechu następuje skurcz przepony i muskulatury brzusznej, który przeszkadza nie tylko w równomiernym wydechu, lecz również w nowym wdechu.

Funkcja przepony brzusznej. Przepona okazuje się jako główny mięsień oddechowy. Jego dowolne opanowanie uzyskujemy przez uświadomienie sobie jego funkcji. Przy śmiechu przepona wykonuje ruch podobny do staccata. Między funkcją przepony podczas oddechu, a psychicznym stanem istnieje pewien związek, o czym nauczyciele śpiewu dobrze wiedzą. Ludzie psychicznie hamowani oddychają płytko i kurczowo, naturalni ludzie (i zwierzęta) oddychają głęboko z luźną przeponą. Naturalne uzdolnienie śpiewacze Włochów ma swe uzasadnienie w silnej mierze w duszy południowego człowieka. *Bel canto* to sztuka śpiewu z minimalną ilością powietrza. Przepona brzuszna przy tej technice oddechu znajduje się w stanie wahań między aktywnością a pasywnością, między naprężeniem a odprężeniem, a więc w pewnego rodzaju *vibrato*.

W krajach środkowej i wschodniej Europy (Niemcy, Skandynawja i u nas w Polsce) grają dętyści przeważnie bez takiego wibrata przepony. Przyczytna jest taka sama jak u śpiewaków: wdech wciąga za dużo powietrza, a ono krępuje przeponę. Wpływ



przepony na ton da się z łatwością stwierdzić. Przy użyciu maksymalnej ilości powietrza ton jest wprawdzie silny i przenikliwy, ale tępy i nie nosi daleko. Przy minimalnej ilości powietrza ton wychodzi z instrumentu mniejszy i giętki, ale w przestrzeni powiększa się i nosi dalej niż t. zw. „wielki” ale sztywny ton. Dlatego jest rozluźnienie przepony najważniejszym wymogiem techniki gry na instrumentach dętych.

Aktywizacja przepony. Gdybyśmy postępowali w myśl wskazań starszej metody i starali się zwiększyć aż do granic ostatecznych pojemność płuc przy pomocy ćwiczeń z głębokim wdechem i długim wytrzymaniem oddechu, to gotowimy sobie zdobyć chorobliwą rozedmę płuc. Maksymalna pojemność płuc jest bowiem ograniczona indywidualną ich budową, a zwiększenie normalnej ilości powietrza może się odbyć tylko przez wyćwiczenie przepony brzusznej.

Przed ćwiczeniem odprężamy muskulaturę ca-

łego ciała i wydechujemy przytem głęboko, lecz nie gwałtownie przez lekko rozchylone usta. Jeżeli z przymkniętymi ustami wciągamy powietrze węższą, to czujemy ruch przepony po odruchach muskulatury brzusznej. Drugie ćwiczenie jest również podpatrzone u zwierząt. Po odprężeniu ciała i wydechu, wdechujemy i wydechujemy otwartymi ustami w krótkich uderzeniach, jak to czyni spragniony pies. Trzecie ćwiczenie jest odwróceniem pierwszego. Wdechujemy — po poprzednim odprężeniu i wydechu — lekko przez nos i wyrzucamy powietrze nagle przez usta. Jeżeli udają się nam te trzy ćwiczenia bez namiętności i świadomie dowolnie, to wówczas przeponę usprawniliśmy i służy nam jako cudownie delikatny regulator zróżnicowanego naprężenia powietrza, które nietylko wytwarza ton, lecz nadaje mu zdolności rozchodzenia się t. zw. nośność, zabarwienia i dynamiki. (C. d. n.)

## REPETYTORJUM Z HISTORJI MUZYKI.

XXI.

(Ciąg dalszy).

### § 66. Narodowe szkoły.

Wiedeński klasycyzm instrumentalny był w oddziaływaniu uniwersalny; wiele bodźców splotało się w nim i tyleż z niego promieniowało. O ile w 17 i 18 wieku krąg muzyczno-twórczych narodów w istocie ograniczał się do Włoch, Niemiec i Francji, to teraz szybko rozszerza się daleko poza granice Europy środkowej aż do Skandynawji, do półwyspu pirenejskiego, do Uralu. Przesłanką tej fali narodowej jest nowy prąd narodowej substancji: pieśni i tańca ludowego. Zaczęło się w Anglii, gdzie już 1742 pojawiają się zbiory ludowych melodyj szkockich, walijskich i irlandzkich, nawet niektóre w opracowaniu Haydna i Beethovena. Wkrótce spotykamy to samo w Szwecji, Hiszpanji, a w 19 wieku przyłączają się prawie wszystkie narody Europy do tej kodyfikacji narodowych skarbów muzycznych.

Ale zapłodnienie muzyki artystycznej temi substancjami ludowymi zaczęło się już w 18 wieku. Znaczenie Haydna głównie na tem polega. Beethoven używa w kwartetach op. 59 rosyjskich pieśni ludowych jako tematów do warjacji, Schubert opracowuje węgierskie melodie. Jednak dopiero świadome podkreślenie swoistości narodowej, które ma swoje źródło w romantycznej umysłowości, kładzie podwaliny pod narodową muzykę artystyczną. Nie musi się [to] wyrażać otwartem używaniem ludowych melodyj w kompozycjach. O wiele ważniejszym jest pochwylenie swoistych cech melodycznej, harmonicznej i rytmicznej natury. Ponieważ narodowa muzyka ludowa opiera się po największej części na innych systemach niż dur i moll z muzyki artystycznej, to staje się to kopalnią nowych, charakterystycznych następstw interwałowych i akordowych. Z przekładania artystycznej harmoniki z ukrytą swoistą harmoniką ludowych pieśni powstają właśnie najsilniejsze bodźce do rozszerzenia i wydelikacenia romantycznego systemu dźwiękowego.

### § 67. Włochy.

Naturalnie nie odbywa się ten proces odrazu. Najłatwiej zaobserwować to w krajach o wielkiej tradycji artystycznej. Włochy mają do 19 wieku — pomijając chwilowo operę — muzykę nawskróś kosmopolityczną; najcałym świecie spotykamy twórczych Włochów: Boccherini żyje w Madrycie, Clementi w Londynie, Cherubini i Viotti w Paryżu, przyczem wszyscy zasługują na szczególne poznanie. Boccherini przez swą muzykę kameralną, Clementi jako mistrz fortepianu, Cherubini nietylko jako kompozytor operowy, lecz przedewszystkiem jako twórca stylowej muzyki kościelnej (msza F-dur 1808, requiem 1816, msza d-moll 1821).

Viotti i Paganini są ostatnimi i najwspanialszymi reprezentantami włoskiego wirtuozostwa skrzypcowego po Tartinin. Giovanni Battista Viotti był jednym z najwspanialszych, lecz zarazem artystycznie najodpowiedzialniejszych skrzypków. Po krótkiej działalności publicznej (1780—83) wycofuje się z publicznego życia i poświęca się do śmierci (1824) kompozycji 29 koncertów skrzypcowych, 18 sonat, 51 duetów i licznych utworów kameralnych. W wirtuozostwie przewyższa go Niccolò Paganini, demoniczny fenomen skrzypcowy. Jego kompozycje są bardzo ważne z punktu widzenia techniki skrzypcowej (24 kapryśy i dwa koncerty Es-dur i H-dur).

### § 68. Francja.

Natomiast Francja czyni istotne kroki do usamodzielnienia

swjej twórczości muzycznej. Najmniej narodowego charakteru wykazuje tu również literatura skrzypcowa, która może się poszczycić takimi przedstawicielami jak: *Kreutzer* Rodolphe („40 Etюд czyli kapryśy” na skrzypce solo; jemu Beethoven poświęcił swą sonatę op 47 zwaną dlatego kreutzerowską); *Delphin Alard* i hiszpan *Pablo de Sarasate*, których pamięć zachowała się po dziś dzień. Wkońcu w tym związku wymienić należy dwóch Belgów: *Karola Bériota* i jego ucznia *Henryka Vieuxtemps'a*.

Rozstrzygające pole, na którym zaczęło się usamodzielnienie Francji, to symfonia i oratorium. A zaczęło się to już około roku urodzenia Beethovena (1770) u Franciszka Józefa *Gosseca*, u którego jednak znaczenie jeszcze zależność od stylu manheimskiego. Uczeń jego *Jan Franciszek Lesueur* już świadomie szuka dróg do swoistej muzyki francuskiej, opierając się na *chansonach* *Jannequina* z 16 wieku i *klawesynistach* 18 wieku. Dalszy ciąg tego rozwoju i jego szczyt przedstawia uczeń tegoż *Hector Berlioz*, prototyp muzycznego romantyka. Urodził się 1803 jako syn lekarza, studjuje wprawier medycynę. Pierwsze jego wielkie dzieło: *Symfonia fantastyczna* już objawia całkowicie jego osobistość. Dalszym członem jest: *Harald we Włoszech*. Zawzięcie propaguje w pismach idee muzyki programowej. Za życia nie zaznał sukcesu, dopiero wiele lat po śmierci (1869) ojczyzna uznała go za wielkiego kompozytora. Berlioz mimo dążności do programowej, a więc opisowej muzyki, ciągle jeszcze wierny jest zasadom symfoniki i krzyżuje z większem lub mniejszem powodzeniem te dwa gatunki. Np. w *Haraldzie* wkracza nawet w dziedzinę koncertu (ze solem na altówkę), w *Romeo i Julja* przez chór znów w dziedzinę oratorium. Ten rozłam między romantycznością wyobraźni a klasycznym kształtowaniem jest głównym problemem u Berlioz. Problem ten znika tylko tam, gdzie Berlioz może całkowicie przejść w dziedzinę oratorium (*Potępienie Fausta*, *Dzieciństwo Chrystusa*, gigantyczne *Requiem*, *Tedeum*). Fantazja i zmysł dla barw to są najwybitniejsze cechy jego genialności. Jest on jednym z największych melodyków, a na polu wykorzystania, mieszania i zestawiania barw orkiestralnych jest genialnym. Jego podręcznik instrumentacji stał się podstawą nowego sposobu instrumentowania.

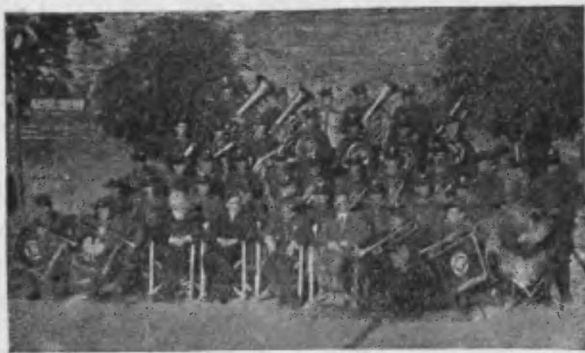
Obok i po nim działają we Francji: *Félicien David* (symfonia-oda: *Pustynia* z egzotycznym kolorytem), *Ernest Reyer*, *Edward Lalo* i *Emanuel Chabrier*.

Im należy przeciwstawić kierunek klasycystyczny z *Cezarem Franckiem* na czele. Jego wspaniała symfonia d-moll otwiera nową epokę nowo-francuskiej muzyki instrumentalnej. Rozkwit kameralnej muzyki znacząco jego sonata skrzypcowa, kwartet smyczkowy, kwintet fortepianowy. Tradycję po nim obejmuje *Vincent d'Indy* i *Ernest Chausson* (często grane skrzypcowe *Poème*).

Obok nich zaznacza się indywidualnie i płodnie *Camille Saint-Saëns* (4 poematy symfoniczne, 5 symfonij, 5 koncertów fortepianowych, 3 skrzypcowe, 2 wiolonczelowe i wiele muzyki kameralnej). Uczniem jego jest *Gabriel Fauré*.

Tradycję wielkiej muzyki chóralnej, wywodzącą się od *Berlioz*a kontynuują: *Karol Gounod* (*Mszy*, *Śmierć i życie*), *Saint-Saëns* (*Potop*, *Noc perska*), *Georges Bizet* (*Zatoka Baja*), *Massenet* (*Narcyz*, *Biblis*), *Fauré* (*Urodziny Venus*), *d'Indy* (*Oda do Walencji*), *Chausson* (*Oda do muzyki*), ale ponad wszystkie te dzieła wznosi się *Cezara Francka* *Błogosławieństwo*. (C. d. n.)

## „ORKIESTRA“ o orkiestrach.



Oto orkiestra 54 p.p., która jak w roku ubiegłym i w bieżącym sezonie koncertowała w Zaleszczykach, zyskując sobie całkowite uznanie ze strony publiczności i władz. Oto słowa Komisji Uzdrawiskowej:

Komisja Uzdrawiskowa w Zaleszczykach składa niniejszem serdeczne podziękowanie za udzielenie orkiestry na czas sezonu t. j. od 1 lipca do końca września b. r.

Równocześnie Komisja Uzdrawiskowa wyraża pełne uznanie dla Pana Porucznika Kaznowskiego, dzięki którego kierownictwu poziom koncertów orkiestry stał na wysokim poziomie artystycznym i znajdował ogólne zadowolenie wśród kuracjuszy.

Ponadto podreślić pragniemy przychylnie i życzliwe ustosunkowanie się tak Pana Porucznika Kaznowskiego jak i całej orkiestry do całego szeregu imprez, urządzanych przez miejscowe organizacje społeczne a w szczególności aktywny udział orkiestry w „Święcie Winobrania”. (K)

### JAK PRACUJE WOJSKOWA ORKIESTRA NIEETATOWA.

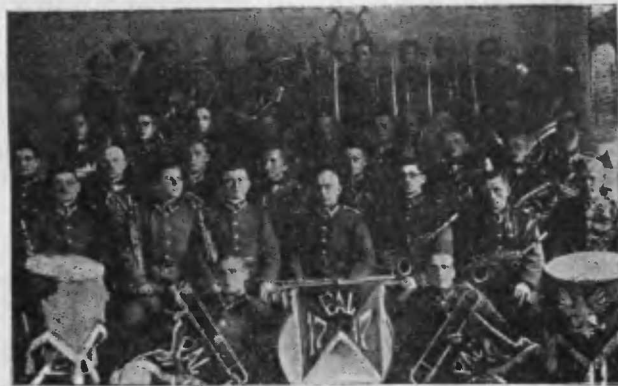
Trzeba lubić muzykę i chcieć dla jej krzewienia pracować. Warto obejrzeć załączone zdjęcia, one za siebie już dużo mówią — widać, że w tym pułku muzyka jest pielęgnowana. Dzięki wydatnemu poparciu dowódcy pułku, oraz miesięcznym składkom oficerów i podoficerów może istnieć i bardzo wydajnie pracować orkiestra nieetatowa, o tak dużym składzie. Oczywiście wymaga to wielu zabiegów



ORKIESTRA KONNA 17 P. A. L. W KOLUMNIE MARSZOWEJ.

i intensywnej pracy referenta muzycznego pułku por. Radziwińskiego i kapelmistrza starszego ogniomistrza Jakóbowskiego Teodora, którzy będąc obciążeni swojemi obowiązkami służbowymi zawodowymi jako artylerzyści, pracują ponadto z całym poświęceniem, szerząc muzykę w pułku i poza nim. Wyniki tej pracy są bardzo dodatnie, z każdym rokiem osiąga się coraz wyższy poziom, a koncerty zespołu smyczkowego lub dętego cieszą się dużym powodzeniem.

Dla pogłębienia posiadanych wiadomości, każdy z orkiestrantów musi obowiązkowo czytać abonowany miesięcznik „ORKIESTRA” — prowadzi się specjalną kontrolę i ewidencję tego. Ponieważ orkiestra jest nieetatową i składa się z podoficerów i kanonierów, którzy pełnią różne funkcje w pułku, a ich zajęcia zawodowe zajmują prawie cały dzień — Praca w orkiestrze jest zorganizowana w sposób



ORKIESTRA DĘTA 17 P. A. L.

następujący: każda bateria ma 2 kanonierów szkolnych na sygnałówkach jako trębacz. Ćwiczenia dla nich odbywają się codziennie od godziny 16 do 18, w innych godzinach szeregowi ci są zatrudnieni w pododdziałach. Trębacz tych wykorzystuje się w orkiestrze, urywając jedną z wymienionych godzin celem



ORKIESTRA SMYCZKOWA 17 P. A. L.

nauczenia ich na instrumentach dętych lub smyczkowych, zależnie od uzdolnienia. Element z pośród szeregowych pod względem muzycznym jest bardzo słaby, spotyka się tylko jednostki i to nie w każdym roczniku poborowym, przygotowane muzycznie jako tako. Natomiast podoficerowie orkiestranci są to:



ZESPÓŁ JAZZOWY 17 P. A. L.

instruktorzy, działonowi, rachunkowi, magazynierzy i pisarze, mając jeszcze mniej czasu od szeregowych,



pracują w orkiestrze tylko 2 razy w tygodniu od godziny 16 do 18. Pozornie zdawałoby się, że z tak ograniczonym czasem jest niemożliwie pracować nad muzyką, która wymaga bardzo długiego doskonalenia się — jednak tak nie jest, w tych niewielu godzinach tygodniowo, dzięki wytrwałej i sumiennej pracy, dochodzi się do bardzo dobrych wyników, pielęgnując i krzewiąc muzykę. Trudno, niema etatu, orkiestranci muszą pracować podwójnie, przede wszystkim dla swego pododdziału, który jest istotnym celem służby wojskowej i dla orkiestry, ale tem większe ma każdy zadowolenie, że pomimo obciążenia go różnymi obowiązkami, osiąga dobre rezultaty, widzi owoce

swej pracy i szerzy ulubioną przez niego muzykę, ku pożytkowi pułku, słuchaczy i pogłębianiu swoich wiadomości muzycznych. By przyczynić się do rozwoju orkiestry i z większą przyjemnością pracować, wielu orkiestrantów posprawiło sobie własne instrumenty, kilku nabyło nawet instrumenty droższe, jak saksofony i t. d.

Pożądanem byłoby, żeby i inne orkiestry nieetatowe wypowiedziały się jak pracują, z jakimi trudnościami walczą, jak sobie radzą w wielu okolicznościach. Ta wymiana zdań i myśli pozwoliłaby na wyciągnięcie różnych wniosków, ewentualnie umożliwiłaby udoskonalenie dotychczasowych metod.

## „ORKIESTRA” A RADJO.

### CZY RADJO JEST CZYNNIKIEM DODATNIM DLA KULTURY MUZ.?

Z grona prenumeratorów otrzymaliśmy anonimowo niniejszy artykuł, który ogłaszamy tem chętniej, że możemy dać swój podpis pod te rozważania.

REDAKCJA.

Nie ulega wątpliwości, że od czasu wynalazku udoskonalenia i rozpowszechnienia aparatów zmechanizowanych jak: gramofon, radjo i film dźwiękowy, uległo zaniedbaniu indywidualne kultywowanie muzyki, o czym mogą zaśpiewać „bolesną piosenkę“ liczni, żyjący w gorzkiej nędzy muzycy, nauczyciele muzyki i fabrykanci instrumentów. Jeżeli wspomnimy czasy, kiedy każdego dobrze wychowanego człowieka wprowadzano w tajemnice tej muzy — przyczem nie można zataić, że dość często robienie „fałszywych tonów“ należało do dobrego tonu — to musimy jednak przyznać, że w tem wychowaniu muzycznym tkwił poważny przyczynek do ogólnego wykształcenia kulturalnego, które się później wyrażało w zainteresowaniu dla spraw muzycznych. Znajomiono się niejako z materją; czyniono krytyczne porównania, pouczano się wzajemnie, uczęszczano pilnie na koncerty, kształcono swój sąd i nie szczędzono trudu, by uzyskać postępy w praktycznym muzykowaniu, sprawiając przyjemność sobie i przyjaciółom. Leżał w tem czynnym muzykowaniu pewien czar, ale również ambicja przemawiała za tem. Wszystko to podnosiło muzykę do roli ważnego czynnika w wychowaniu młodzieży! Ten stan rzeczy w ostatnich dwóch dziesiątkach lat gwałtownie przesunął się na niekorzyść ogólnej kultury muzycznej, a winę ponoszą w pierwszym rzędzie wymienione wynalazki: gramofon, radjo i film dźwiękowy.

Z pewnością z technicznego punktu widzenia są to cuda niesłychanego postępu ducha ludzkiego, które wymuszają podziw i poważanie. Lecz tworzą one zarazem główną przyczynę zaniedbania, a nawet zaniechania aktywnego muzykowania. Bo któż będzie dziś przez dwie lub trzy godziny dziennie ćwiczył na fortepianie lub skrzypcach, jeżeli może poprostu nakręcić gramofon z płytą mistrza, lub przez zwykłe przekręcenie guzika połączyć się z jakimś koncertem radjowym, którego wysłuchanie w całości zadowala i zaspokaja jego skromne zapotrzebowanie muzyczne.

Pozatem zainteresowanie dla sportu i innych

zjawisk mody tak intenzywnie przykuwają, że zwłaszcza dorastająca młodzież przypisuje tym „nowoczesnym zdobyciom“ tak wielką wagę, iż muzyka zawstydzona ustępuje na ostatni plan. 20.000 widzów na meczu piłki nożnej lub bokserskim nie należy do rzadkości, przyczem może panować mroźna burza lub zawieja śnieżna. Ale wypełnić salę o 500 miejscach podczas koncertu symfonicznego należy do wyczynów graniczących z cudem. W poniedziałkowych dziennikach całe kolumny wypełnione są wiadomościami o sukcesach matadorów sportu; przedstawia się jako istne zbawienie świata, że ktoś osiągnął metę o pół minuty wcześniej, niż ktoś inny wczoraj. Przytem całkiem obojętnym jest, że przy takiej sposobności niszczy się zdrowie i życie ludzkie. Również bez znaczenia jest, czy osiągnięty rekord da się praktycznie wyzyskać; grunt, że „zdziałano“; zaspokojoną jest ambicja danej fabryki automobilowej, a zwycięzca staje się bohaterem dnia. Czem są w porównaniu z tem sukcesy na polu nauki, sztuki i kultury?

Zdyscyplinowana siła i moc triumfują nad uczuciem i sercem, z pogardą usuwając w cień wszelkie popędy estetyczne. Być może, że duch czasu wymaga tego, że w ciężkiej walce o byt mamy nas wszelki postęp techniczny. Ale wewnątrz nie zadowolilo to jeszcze nikogo; co za szczęście, że ludzie nie mają czasu, by się zastanowić nad trzeźwą próżnią ich dzisiejszego istnienia. Nie było do dziś jeszcze podobnej epoki, w której w przeciągu jednego życia ludzkiego wszystko by się tak często i całkowicie zmieniło pod względem technicznym, politycznym, socjalnym i kulturalnym, jak to się obecnie dzieje. To co dla nas starszych wydaje się jeszcze dziś niepojętem lub podziwu godnym, dla najmniejszego bęcwała jest przez się zrozumiałem. Dziecko bez zastanowienia włącza radjo na Londyn, Rzym lub Madryt, podobnie jak sztubak po sygnale poznaje markę auta lub nieomylnie przepowiada, który koń wygra wyścig, jakie papierosy pali ten lub ów lotnik, ile punktów brak do rozstrzygającego knock-out. Nie dziw więc, że przy takim nastawieniu musi nastąpić wewnętrzna przemiana myślenia, odczuwania i postępowania i że przy wszystkich innych obowiązkach

nad rozbudzeniem muzyki symfonicznej, jest propaganda nauki muzyki. Dobro i przyszłość kultury muzycznej w Polsce nakazuje bezwzględnie szukać drogi do przeciwdziałania zmniejszonej frekwencji w szkołach muzycznych. Powinny powstać audycje konserwatoryjne, dające już się uczącym wzory i bodźce do pracy, należy znaleźć środki, któreby wzmogły napływ nowych uczniów.

Ale to muzyka przyszłości, podobnie, jak planowana akcja nad pobudzeniem do kameralnej muzyki. Niemniej słyszy się od czasu do czasu w Polskim Radjo muzykę kameralną, choć nie ujętą w ramy takiej akcji. W cyklu kwartetów Haydna miał ostatnio kwartet op. 50/6 starannych i stylowych wykonawców w Dubiskiej, Ochlewskim, Szaleskim i Adamskiej. Lwów zaznajomił się z kwintetem na dęte instrumenty H. K. Schmidta (dzielni wykonawcy: To-

warnicki, Jakimów, Blank, Streusand, Łysakowski); w ubogiej od czasu romantyków literaturze kameralnej na dęte instrumenty jest to jedna z cenniejszych pozycji, spoista formalnie a wdzięczna dla instrumentów. Poznań nadał kwintet Mozarta z klarnetem; od oddanych cudownej muzyce wykonawców (Madeja, Szulc, Dąbrowski, Rakowski, Spryszewski) oczekiwać wolno dalszych audycji rzadko wykonywanej muzyki kameralnej. Wśród audycji kameralnych słyszałem ponadto z Katowic Drohomireckiego i Dymka, którzy przypomnieli sonatę na wiolonczelę i fortepian Debussy'ego z ostatniego okresu.

Gdy kończę ten artykuł słucham właśnie koncertu z Poznania; gra orkiestra 58 p. p. pod dyrekcją kpt. mgstra Maksymiljana Chmielewicz; gra marsze różnych narodów pod każdym względem wzorowo.

J. Freih.

FAUSTYN KULCZYCKI (Katowice)  
Dyr. Śląskiego Konserwatorium Muzycznego.

## SOLFEŻ.

(Ciąg dalszy).

XLII.

Gama Fis-dur.

Półtony

218.

219.

220.

221.

222.

223.

(C. d. n.)



Prof. Dr. JÓZEF KOFFLER (Lwów)

# FORMY MUZYCZNE.

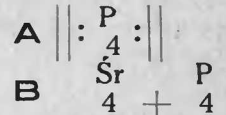
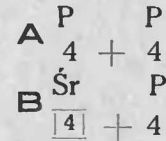
(Ciąg dalszy).

2.

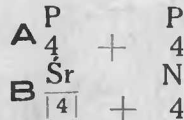
Niewłaściwe formy pieśniowe małe.

Zwykle dosłowne powtórzenie jakiegoś człona nie stwarza normalnie nowej formy. Jeżeli powtórzony człon wykazuje chociażby małe, ale istotne zmiany przy zakończeniu, wówczas musimy go uważać za nowy człon formalny. Niekiedy kompozytorowie posługują się dosłownym powtórzeniem właśnie w chęci stworzenia przez to formy; wówczas powstają formy niewłaściwe.

54.



2) pierwszy okres (A) składa się również z powtórnego czterotaktu o charakterze P, ale w drugim okresie (B) po Śr zjawia się odpowiedni N



55. Schumann: Album für die Jugend op. 68 Nr. 1 Melodie.

Piękny przykład na ten typ formy niewłaściwej obfituje w liczne i ciekawe problemy frazowania. Już pierwsza fraza ujęta przez Schumanna pod lukiem jak w przykładzie nasuwa pytanie: jak rozdzielić pierwszy motyw od drugiego. Są tu dwie możliwości: 1)

lub 2)

Odpowiedź na to daje kompozytor w Śr, z którego wynika, iż tylko druga interpretacja jest właściwa. Jeszcze jedno pytanie narzuca się: czy kompozytor dobrze notował luki przeciągając je aż do końca taktu parzystego, pozbawiając tem samym następny

motyw odbitki; czy nie lepiej byłoby:

I na to daje odpowiedź kompozytor w N, gdzie odpowiednie miejsce wyglądałoby następująco

Ta odbitka ze skokiem nony do góry wprowadza taką emfazę, taki patos, że czar całego utworu zatraciłby się. Więc Schumann dobrze frazował.

(D. d. n.)

## ROZMAITOŚCI.

### Toscanini śpiewa.

Głos jego sięga od średnicy barytona do falsetu tenora. Jest to głos Włocha, który nie jest śpiewakiem, lecz dyrygentem; jest to głos maestra.

Kiedy przyspiewuje wiolonczelom lub waltorniom, błaga niejako o melodię, której nie mógł wydobyć z orkiestry zaklinającymi i melodycznymi ruchami swych ramion, swej lewej ręki i kiwaniem głowy.

Słyszy on ten śpiew wewnętrznie, odczuwa brak tego śpiewu w orkiestrze, następnie śpiewa, jak sam to słyszy, a ci, którzy słyszą jego śpiew, rozumieją go. Gdy znów podnosi paleczkę, wówczas brzmia zupełnie inaczej wiolonczele i waltornie, jakkolwiek grają temi samymi smykami i palcami te same nuty. Grają Wagnera po „toscaninowsku”. I tego dokonał maestro swym śpiewem.

Toscanini zjawia się punktualnie co do minuty do próby. W swej wysoko zapiętej bluzie, pełen energii i surowości, robi wrażenie księdza. Odpukuje dopiero pod koniec uwertury „Tannhäuser”, lecz miejsce to próbuje niezliczone razy. Każde sobie po-

kazać nuty z pulpitu, mówi po włosku, rzuca kilka słów łamana niemieczyzną, potrząsa głową, wyszczególnia pewną grupę instrumentów, chce ją słyszeć. Raz, później jeszcze raz i więcej, a gdy znaki i słowa nie prowadzą do „jego” tonów — śpiewa. I teraz miejsce wypada tak, jak tego chce.

Albo marsz Rakoczy'ego w opracowaniu Berlioz — podpada jakoby biczem rytm marsza; jego ramiona unoszą się, jego elastyczne ciało zdaje się maszerować, jego ruchy to rozkaz za rozkazem. Lecz także i tu wśród burzliwego huku orkiestry potrząsa głową — gdzieś jakiś akcent rytmiczny, kontrast dynamiczny musi być przesunięty. Toscanini puka, tupie i — śpiewa. I całkiem niespodzianie zmienia jeden i drugi jakiś odcień polot marsza.

Świetny reżyser muzyki przy pracy. Rzadko zagląda do partytury, podnosi ją wówczas blisko do oczu dla kontroli. Nie myli się. Ani on, ani jego kompozytor. Porozumieli się już dawno; ich partytury są w jego uchu z wszystkimi szczegółami inscenizacyjnymi serca i mózgu, bardziej autentyczne, niż drukowane grube tomy nut. W drukowanych nutach są możliwe liczne interpretacje. Pod urokiem osobowości Toscaniniego istnieje tylko jedna interpretacja: jego wola.

## UŚMIECH „ORKIESTRY“.

Anegdota o Mozarcie.

Młody Mozart słyszał podczas Wielkiego Tygodnia w Kapeli sykstyńskiej Miserere Allegri'ego. Dzieło zrobiło na nim tak potężne wrażenie, iż pragnął je posiadać. Nie mógł się zwrócić do śpiewaków papieskich, gdyż ci zostaliby ekskomunikowani za przepisanie dzieła. Wobec tego zrobił sam z pamięci szkic Miserere w domu, poraz wtóry wysłuchał je w Wielki Piątek i poprawiał niektóre miejsca trzymając papier nutowy ukryty pod kapeluszem.

W kilka dni później zetknął się w Akademii z kastratem Christoforim. Prosił go o zaśpiewanie niektórych miejsc z Miserere. Christofori pomny zakazu, zaśpiewał je w zmienionej nieco formie. „To całkiem fałszywe” przerwał mu Mozart i zaśpiewał sławne to dzieło w oryginale.

Kiedy razu pewnego mały Mozart usiadł do fortepianu na dworze cesarskim, by zagrać koncert, a cesarz Franciszek I stał obok niego, powiedział: „Czy niema tu pana Wagenseila?” Wagenseil przyszedł, a mały wirtuoz rzekł: „Gram pański koncert, musi pan obracać nuty”.

Mozart musiał pewnego razu złożyć faszję podatkową, t. zn. podać Izbie skarbowej swoje dochody. Wpisał do formularza ośmset guldenów gaży, którą pobierał jako nadworny kompozytor cesarza Józefa, a do rubryki „specjalne uwagi” wpisał: „zbyt wiele za to co robię; zbyt mało za to, co mógłbym zrobić”.

## Ruch muzyczny w kraju.

### Stanisławów.

Z okazji poświęcenia nowych organów w kościele św. Józefa w Stanisławowie odbył się dnia 9 listopada b. r. wielki recital organowy Feliksa Nowowiejskiego ze współudziałem sił profesorskich miejscowego Konserwatorium muzycznego im. Moniuszki (prof. Halina Murczyńska — wiolonczela, prof. Mieczysław Kowalski — skrzypce). Program zawierał m. in. dzieła Bacha i Nowowiejskiego.

Dzięki staraniom i zapobiegliwości ks. Proboszcza Stanisława Młynarskiego, który jest równocześnie dyrygentem chóru kościelnego, otrzymał kościół parafialny św. Józefa piękne organy.

## || KRONIKA. ||

Feliks Nowowiejski, który jak wiadomo otrzymał w tym roku Państwową Nagrodę Muzyczną, odznaczony został, z okazji Święta Niepodległości przez Prezydenta Rzeczypospolitej Złotym Krzyżem Zasługi.

Koncert na orkiestrę Tadeusza Szeligowskiego poraz pierwszy wykonany został na IV. Koncercie symfonicznym w Teatrze Wielkim w Poznaniu, we wtorek dnia 19 listopada b. r. pod dyktando Feliksa Nowowiejskiego. Program zawierał prócz tego St. Poradowskiego Symfonię III. oraz C. Saint-Saënsa Koncert fortepianowy Nr. 2 zagrany świetnie przez France Ellegaarda.

### NASI ZAGRANICĄ.

Niemiecka powieść o Chopinie. W Lipsku ukazała się powieść biograficzna z życia Chopina pióra Hermana Richter-Hallea p. t. „Drei Frauen um Chopin”. Trzema temi kobietami są Marja Wodzińska, George Sand i szkotka Jane Stirling.

Piękny zegarek przeznaczony dla Paderewskiego wykonał na zamówienie Związku Amerykańskich Weteranów Armii Polskiej zamieszkały w Nowym Jorku zegarmistrz polski, Roman Dzikowski. Pierwsze litery imion Paderewskiego i jego nazwisko tworzą 12 godzin na tarczy. Minuty przedstawiają się jako emalowana klawiatura fortepianu. Wskazówka minutowa przedstawia pióro, a wskazówka godzinowa batutę dyrygenta. Na tarczy znajdują się nuty menueta Paderewskiego.

Czechosłowackie Nagrody Państwowe. Ministerstwo Szkolnictwa i Oświaty Publicznej przyznało doroczne nagrody w dziale literatury, teatru i muzyki. Nagrodę muzyczną otrzymał Vitezslaw Nowak za „Podziemi Symfonie” (Symfonia jesienna) i Bogusław Martini za operę „Hryzo Marti”.

## KONKURSY.

### Konkurs muzyczny Ministerstwa Spraw Wojskowych.

Celem pobudzenia polskiej twórczości muzycznej w kierunku kompozycji marszów wojskowych, Ministerstwo Spraw Wojskowych organizuje konkurs muzyczny. Przedmiotem konkursu będą następujące utwory: a) Marsz fanfarny do defilady na orkiestrę wojskową i 4 trąby naturalne Es (dublowane), b) Marsz defiladowy na orkiestrę wojskową, c) Marsz oparty na tematach ludowych górskich na orkiestrę wojskową i 4 kobzy. Tempo powyższych marszów: 120—132 kroków na minutę. d) Marsz żałobny na orkiestrę wojskową.

Skład instrumentalny orkiestry wojskowej przedstawia się jak następuje: flet mały C, flet C, klarnet Es, klarnety B I, II i III (dublowane), kornety B I i II (dublowane), rogi F lub Es I—IV, tenory B I—III, baryton, trąbki B lub Es I—II, Es III—IV, pużony I—III, basy Es, basy B, bęben wielki, talerz, bęben mały, ad libitum: obój I, II, fagot I, II, saxofony i kotły.

Trąby wymagane przy marszu pod lit. a) są to trąby naturalne (bez wentylów), dwuzwojowe w stroju Es, używane do wykonywania sygnałów dźwiękowych (t. zw. sygnałówki). W czasie defilady przewidziane jest użycie 8 trąb naturalnych Es; pisać należy jednak tylko 4 partje, które przy wykonywaniu marsza będą dublowane.

Kobzy, wymagane przy marszu góralskim pod lit. c), zostały wprowadzone do orkiestr pułków strzelców podhalańskich w ilości 4 instrumentów w stroju Es; mają one skalę chromatyczną c<sup>1</sup> i e<sup>2</sup> (brzmienie es<sup>1</sup> — g<sup>2</sup>), przytem 2 instrumenty posiadają stale brzmiały ton burdonowy c, który brzmi jak Es, a 2 pozostałe ton g, który brzmi jak B. Piszczałki burdonowe mogą być w czasie grania na pewien czas, lub stale wyłączone.

Ministerstwo Spraw Wojskowych przeznaczyło na konkurs następujące nagrody:

a) za marsz fanfarny do defilady na orkiestrę wojskową i 4 trąby naturalne Es, I nagroda — 600 zł., II nagroda — 300 zł., III nagroda — 200 zł.

b) za marsz defiladowy na orkiestrę wojskową: I nagroda — 500 zł., II nagroda — 300 zł., III nagroda — 200 zł.

c) za marsz góralski na orkiestrę wojskową i 4 kobzy: I nagroda — 300 zł., II nagroda — 200 zł.

d) za marsz żałobny na orkiestrę wojskową: I nagroda — 300 zł., II nagroda — 200 zł.

Na konkurs powinny być nadsyłane utwory oryginalne niewydane drukiem. Dopuszczalne jest użycie melodji ludowych. Marsze, przyjęte i grywane jako marsze pułkowe są od konkursu wyłączone. Utwory należy nadsyłać w wyciągu fortepianowym, partyturze orkiestralnej i rozpisanych głosach orkiestralnych, anonimowo, w kopercie zaopatrzonej godłem, dołączając zapieczętowaną i zaopatrzoną godłem kopertę z nazwiskiem i adresem kompozytora.

Jeżeli prace nadesłane na konkurs nie zostaną zakwalifikowane przez komisję sędziowską jako nadające się do wynagrodzenia nagrodami wyszczególnionymi, komisja sędziowska ma prawo przyznać mniejsze nagrody, lub też nie przyznać żadnej nagrody, jeżeli żadna z prac nadesłanych nie zostanie zakwalifikowana do nagrodzenia.

Ministerstwo Spraw Wojskowych zastrzega sobie prawo nabycia za zgodą autorów, utworów nienagrodzonych wyszczególnionymi nagrodami pieniężnymi, ale zakwalifikowanych przez komisję sędziowską jako nadających się do użytku orkiestr wojskowych.

Prace nagrodzone nagrodami pieniężnymi, lub też nabyte stają się własnością Ministerstwa Spraw Wojskowych.

Prace na konkurs należy nadsyłać do dnia 31. marca 1936 roku pod adresem: Ministerstwo Spraw Wojskowych Departament Piechoty — Referat Muzyczny — Warszawa, ul. Marszałkowska 26.

Prace nienagrodzone i niezakupione przez Ministerstwo Spraw Wojskowych będą mogły być odebrane przez autorów w Referacie Muzycznym M. S. Wojsk. Warszawa, Marszałkowska 26 w terminie do dnia 31. XII. 1936 r. Prace nieodebrane w powyższym terminie zostaną zniszczone.

### Konkurs orkiestr i chórów kolejowych.

Potężna organizacja kolejnictwa polskiego zainicjowała dla zrzeszonych w Kolejowym Przystosobienia Wojskowym orkiestr i chórów wielki, międzydyrekcyjny konkurs, którego część odbyła się w dniu 3 grudnia br. we Lwowie.

Zjechały tu: orkiestra kolejowa z Poznania pod dyr. p. S. Sternalskiego, chór kolejarzy z Poznania pod dyr. Dra Latoszewskiego, orkiestra kolejarzy z Wilna pod dyr. p. D. Dorobkiewicza, orkiestra kolejarzy z Bydgoszczy pod dyr. p. Szulciewicza i chór kolejarzy bydgoskich pod dyr. p. C. Kabacińskiego. W myśl programu zawodów konkurujące orkiestry odegrały po jednym z utworów Moniuszki (przyczem usłyszeliśmy dwukrotnie uverture z „Halki”) i po jednym z utworów dowolnych. Przed koncertem — w Sali Polskiego Tow. Muzycznego — odbyły się na ul. Akademickiej zawody marszowe wszystkich trzech orkiestr, imponujących karnością i sprawnością wojskowego sztyku, a ponadto współudziałem zawodząco bijących w „tarabany” młodocianych doboszów i pięknie umundurowanych fanfaryzistów. Na mocy obliczonej punktacji na zawodach lwowskich otrzymała



## Wojskowych.

ycznej w kierunku  
praw Wojskowych  
kursu będą nastę-  
na orkiestrę woj-  
Marsz defiladowy  
atach ludowych  
empo powyższych  
sz załobny na or-

przedstawia się  
klarnety B I, II  
ogi F lub Es I—IV,  
Es III—IV, pu-  
erze, bęben mały,  
ly.

sa to trąby na-  
Es, używane do  
wałówki). W czasie  
alnych Es; pisać  
konianiu marsza

m pod lit. c), zo-  
ów podhalańskich  
skale chromatycz-  
rumenty posiadają  
k Es, a 2 pozostałe  
mogą być w czasie

aczyło na konkurs

orkiestrę wojskową  
nagroda — 300 zł.

skąwą: I nagroda  
— 200 zł.

skąwą i 4 kobzy:

skąwą: I nagroda —

ory oryginalne nie-  
melodyj ludowych.

we są od konkursu  
u fortepianowym.

kiestralnych, ano-  
jąc zapieczętowaną

esem kompozytora.  
ostaną zakwalifiko-

się do wynagro-  
a sędziowska ma  
e przyznać żadnej

zostanie zakwalifi-

zega sobie praw-  
onych wyszczegół-

ciestri wojskowych  
i, lub też nabyt-  
owych.

nia 31. marca  
Wojskowych Depar-  
arszawa, ul. Mar-

przez Ministerstwo  
ne przez autorów  
wa, Marszałkowski  
nieodebrane w po-

owych.

go zainicjowała dla  
ojskowym orkiestr-  
órego część odbył-

ania pod dyr. p. S  
pod dyr. Dra La  
ilna pod dyr. p. D

ydgoszczy pod dyr  
dyr. p. C. Kaba

nkurujących orkiestry  
yższym usłyszeliśmy

z utworów dowol-  
ow. Muzycznego —

arszowe wszystkich  
wnością wojskowe  
ających w „tarabany”  
anych fanfaryzistów  
owskich otrzymał

pierwsze miejsce świetna, doskonale wyposażona i sprawna orkiestra kolejarzy dyrekcji poznańskiej; drugie miejsce orkiestra wileńska; trzecie bydgoska. Wszystkie orkiestry, które w zawodach prowincjonalnych otrzymały pierwsze miejsce — w dniu 15 b. m. stawać musiały do szlachetnych zawodów w Warszawie. Podobnie i zwycięskie w dotychczasowych zawodach zespoły śpiewacze, z których we Lwowie w dniu 3 bm. palmę pierwszeństwa zyskał Chór poznański pod dyrekcją świetnego, wytrawnego dyrygenta Dra Latoszewskiego — muszą walczyć z innymi, odznaczonymi na ostatecznym konkursie w Warszawie. Sąd konkursowy we Lwowie stanowili pp. dyr. Bronisław Wolfsthal z Warszawy, Dr. Zdzisław Kleśniowski z Warszawy i prof. Konserwatorjum P. T. M. W. Hausman ze Lwowa.

Zawody tych zespołów we Lwowie — jak też pojawienie się miłych gości na ulicach miasta — wniosły dużo sposobności do zmanifestowania uczuć Lwowa dla tych przedstawicieli i krzewicieli sztuki muzycznej w kresowych miastach Polski.

**Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy.** W celu uczczenia pamięci słynnego skrzypka belgijskiego Eugenjusza Ysaye'a „Fundacja muzyczna im. Królowej Elżbiety” ogłasza międzynarodowy konkurs skrzypcowy w r. 1937. W konkursie mogą wziąć udział skrzypkowie wszystkich narodowości. Wiek nie może przekraczać 30 lat. Nagrody są następujące: I-sza 25 tysięcy franków, II-ga 20 tysięcy fr., III-cia 15 tys. fr. Informacji udziela: „Fondations Musicale Reine Elizabeth”, Palais d'Egmont à Bruxelles.

**JUBILEUSZE I ROCZNICE.****Camille Saint-Saëns***(w setną rocznicę urodzin).*

Komu danem było słyszeć główne dzieło Saint-Saënsa operę „Samson i Dalila” w doskonałym wykonaniu, zapewne doszedł do przekonania, że muzyka ta jest dziełem mistrza, który posiada w wysokim stopniu rozwinięty dar wynajdywania kwitnących melodyj i wysoce kulturowaną technikę kompozytorską.

Camille Sain-Saëns ujrzał światło dzienne 9 października 1835 r. Wkrótce potem umarł ojciec Saint-Saënsa; matka i jej przybrani rodzice zajęli się wychowaniem chłopca. Matka i ciotka Camille'a były nieprzejętnie uzdolnione, tak, że talent dziecka miał doskonałe warunki rozwoju. Bardzo wczesnie uczył się gry na fortepianie u swej ciotki, okazując już wówczas dużo zrozumienia dla muzyki; próbował swych sił w kompozycji i studiował pilnie partyturę Mozarta „Don Giovanni”. W r. 1843 poruczono niezwykle uzdolnionego chłopaka wytrawnym pedagogom, celem dalszego wykształcenia w teorii i grze na fortepianie. W trzy lata później odniósł Saint-Saëns jako dziesięcioletni chłopak swoje pierwsze triumfy na koncercie, grając doskonale utwory Mozarta i Beethovena. Studja muzyczne ukończył w Konserwatorjum w Paryżu; uczył się gry na organach u Benoista, kompozycji u Halévy'ego. Z Gounodem był serdecznie zaprzyjaźniony, co wywierało na nim wpływ dodatni. Saint-Saëns kształcił się na Janie S. Bachu, Mozarcie i F. Liszcie, którzy wywarli olbrzymi wpływ na jego rozwój. Liczne nagrody, które otrzymał jeszcze w Konserwatorjum, świadczą o jego zdolnościach i pilności. Nie udało mu się jednak zdobyć w artystycznym konkursie znanej nagrody rzymskiej.

Pierwszą swą praktyczną działalność rozpoczął młody muzyk jako organista w kościele St. Merry i na tej posadzie utrzymał się pięć lat od r. 1853—8. Następnie został organistą w Paryżu w kościele św. Magdaleny, gdzie cieszył się sławą świetnego organisty i niezrównanego mistrza improwizacji. W czasie owej działalności przy kościele Magdaleny nie obeszło się bez rozczarowań i przykrości; paryżankom owej epoki nie odpowiadało poważne i solidne ujęcie gry na organach; co gorsza nikt nie poznał się na tem, jak świetny mistrz sprawował urząd organisty do 1877 r. Niemniej jednak cieszył się Saint-Saëns w swych koncertach jako pianista i organista uznaniem takich wielkości muzycznych jak Franciszek Liszt.

Camille Saint-Saëns miał zaledwie 17 lat, kiedy zabrał się do skomponowania jednej z największych form muzyki instrumentalnej, a mianowicie pierwszej symfonii w Es-dur, która została wykonana anonimowo na koncercie konserwatoryjnym i przyjęta przez publiczność nader życzliwie. Druga symfonia nie została drukowana, mimo wykonania w Paryżu i Bordeaux, tak, że trzecia symfonia, którą mistrz uznał za dojrzałą do druku, uchodził dziś za drugą. W następnych latach pozostawał Saint-Saëns pod silnym wpływem osobistości i twórczości Ryszarda Wagnera. Nieco później, kiedy artystyczno-filozoficzne i polityczne poglądy Saint-Saënsa silnie odbiegały od poglądów mistrza z Bayreuth, kiedy na pierwsze miejsce wysunęło się żądanie zrozumienia i kultuowania sztuki własnego narodu, wówczas oziębł się nieco jego stosunek do wszystkiego co niemieckie.

Dwie przyczyny skłoniły Saint-Saënsa do oddania się twórczości dramatyczno-muzycznej, mimo, że los jego pierwszej opery „Le Timbre d'argent” nie mógł mu dodać zbyt dużo otuchy: pierwszym czynnikiem były wyjątkowe warunki muzyczne we Francji w drugiej połowie 19 wieku, drugim zaś nastawienie kół miarodajnych, które widziały tylko w kompozytorze operowym właściwego kompozytora. Trzeba było czekać lat 10, aby po licznych przeróbkach dzieło zostało nareszcie po raz pierwszy wykonane.

Dobrze znane są również koleje głównego dzieła Saint-Saënsa „Samson i Dalila”. Zrazu pomyslane jako oratorium, dzieło to nie znalazło żadnego oddźwięku w Paryżu; dopiero przy usilnych staraniach Liszta zostało ono z dużym powodzeniem wykonane w Weimarze przez Edwarda Lassena; do repertuaru wielkiej Opery w Paryżu weszło dzieło to dopiero w 1892 r., cieszyło się ogromnym powodzeniem i zajęło wnet czołowe miejsce w repertuarze tego pierwszego muzycznego instytutu Francji. Obok tej mistrzowskiej opery, inne dramaty muzyczne nie zdołały zdobyć sobie uznania. Wymienimy przedewszystkiem te, których fragmenty zostały zinstrumentowane dla muzyki dętej, a więc opera „Żółta księżniczka”, następnie opera historyczna „Etienne Marcel”, opera „Henryk VIII”, którą Saint-Saëns bardzo wysoko cenił, „Phryne” o wesołym tekście, następnie „Ascanio”, wielka opera „Barbarzyńcy” i wreszcie dzieła, które powstały w późnym wieku mistrza „Helena” i „Przodkowie”. Tu należy wymienić również balet „Javotte”, muzykę do „Déjanire” przerobioną później na operę, oraz inne tragedje i komedje.

Więcej uznania niż opery znajdowały i znajdują dzisiaj jego poematy symfoniczne, przyczem z zamiłowaniem komponuje programy o treści antycznej. Sady krytyków muzycznych o dziele „Le Rouet d'Omphale”, „Phaeton” i „La Jeunesse d'Hercule” są bardzo rozbieżne, jako że wogóle zaleźnie od przychylności różnych partyj lub też wrogiego ich nastawienia — oceniano twórczość mistrza. Do tej samej grupy należy również tak często grany i organy — jakkolwiek i ona dzieli los innych symfonij mistrza i znikła z sal koncertowych. Symfonia D-dur nie została drukowana, podobnie jak jej siostra w F-dur i także do śmierci mistrza nie śmie być drukowaną. Nie należy zapomnieć również o switach orkiestralnych mistrza, których części znalazły żywy oddźwięk we francuskich orkiestrach dętych. Specjalną uwagę zwrócić pragniemy na wspaniałe imponujące dzieło „Marche Heroique”, przerobione na orkiestrę dętą i nadające się świetnie jako wstęp lub efektowne zakończenie przy poważnych koncertach. Mało znane są również uroczyste marsze „Occident et Orient”, „Sur les Bords du Nil” etc.

Z punktu widzenia historii muzyki stworzył Saint-Saëns swojemi 5 koncertami fortepianowemi, dwoma koncertami wiolonczelowemi i trzema skrzypcowemi coś większego od swych symfonij i innych dzieł orkiestralnych; z koncertów fortepianowych bardzo lubianym jest drugi w g-moll, trzeci koncert skrzypcowy oznacza wzbogacenie tego rodzaju kompozycji, a piękny koncert wiolonczelowy w a-moll czaruje temperamentem i niezwykle zręcznym i inteligentnym podejściem do instrumentu solowego, co jak wiadomo nie jest rzeczą łatwą.

Do najbardziej wartościowej twórczości Saint-Saënsa należą jego utwory kameralne: sonaty wiolonczelowe i skrzypcowe, dwa kwartety, dwa tria, kwartet fortepianowy, kwintet fortepianowy i septet. W sonatach na instrumenty dęte zawiera Adagio sonaty klarnetowej najpiękniejszą melodję, jaką mistrz kiedykolwiek skomponował. Możemy żałować, że tak mało uprawia się dzisiaj muzyki kameralnej Saint-Saënsa; jej przejrzysta forma, bogactwo pomysłów i iście francuski wdzięk oczarowałyby zapewne nawet najbardziej wybrednego słuchacza.

**ODPOWIEDZI REDAKCJI.**

Roman Pachlewski, Piekoszów. — Zapytuje Pan dla czego „ORKIESTRA” chwilowo zaprzestała druku aplikatur na instrumenty dęte. Postanowiliśmy sprawę tę ująć bardziej istotnie i wyczerpująco, jak się Pan może przekonać w dziale „Przewodnik ORKIESTRY”, gdzie obecnie zamieszczamy szczegółowe wskazówki jak ćwiczyć i grać na instrumentach dętych. Cześć!

**NEKROLOGI.**

Wdowa po norweskim kompozytorze Edwardzie Griegu zmarła przed kilkoma dniami. Niedawno obchodziła swoje 90-te urodziny.

**WOLNE POSADY**

Orkiestra 31 pułku Strzelców Kaniowskich przyjmie w charakterze podoficera zawodowego *klarnecistę B* solistę (instrument poboczny pożądany).

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza 31 p. S. K. por. Jana Waltera w Łodzi. (L. dz. 1387)

**POSAD POSZUKUJĄ**

Rutynowany solista *korncista I* harmonista z własnym akordeonem, poszukuje posady w orkiestrze wojskowej.

Zgłoszenia kierować do Administracji „ORKIESTRY” pod „L. E.”. (L. dz. 1379).

## CO KAŻDY MUZYK POWINIEN WIEDZIEĆ.

(Ciąg dalszy)

XLVIII.

**Śpiew** — jest to w pewnym znaczeniu gradacja mowy. Im mniejszy afekt, który wyrażamy śpiewem, tem bardziej zbliża się do rzeczywistej mowy, jak w recytatywie, parlando i w zwykłych opowiadających lub opisujących sposobach wykonania. Z gradacją afektu uwalnia się melodia mniej lub więcej od słowa i jego rytmu i przybiera bardziej charakterystyczne, czysto muzyczne formy wyrazu jak w jubilacjach, w śpiewie „halleluja” w najstarszym kościele chrześcijańskim, w koloraturze śpiewu wirtuozowskiego zwłaszcza w operze. Nie można ustalić granicy, jak dalece sięgać może taka gradacja muzycznych elementów mowy. Mimo, iż śpiew w pieśni i operze związany jest z deklamacją, to porusza się jednak w swojej własnej, szczególnej atmosferze estetycznej. Nawet koloratura, o ile nie jest nadużywana, ma swoje wartości jako najwyższa gradacja afektu. P. Sztuka śpiewu.

**Śpiew w szkole.** — Kwestja pożyteczności nauki śpiewu w szkole powszechnej stoi dziś ponownie w pośrodku zainteresowania kół pedagogicznych. Próbuje się wiele, by nauką początkowych zasad muzyki postawić na innych podstawach i zastąpić naszą pisownią nutową innym środkiem pomocniczym. Jeżeli się zważy, jak niski jest przeciętny poziom naszych dzisiejszych chórów szkolnych w porównaniu z chórmi szkolnymi w 16 wieku, a więc w czasie, gdy pismo nutowe było o wiele więcej skomplikowane niż dzisiaj, to musimy dojść do wniosku, że nie pismo nutowe jest przeszkodą. Jak długo nauka śpiewu w szkołach nie będzie traktowana z większą pieczołowitością, jak długo nie poświęci się jej więcej czasu, tak długo nie uda się podnieść poziomu.

**Spinet** — jeden z poprzedników fortepianu.

**Spiritoso, con spirito** — tyle co: żywo, z ogniem.

**Spohr Ludwik (1784—1859)** wyśmienity wirtuoz-skrzypce niemiecki, również płodny kompozytor kierunku romantycznego. Kompozycje jego cechuje nadmiar chromatyki. Najważniejsze dzieła: opery *Faust* i *Jessonda*, dziewięć symfonii, dwanaście koncertów skrzypcowych, liczne kwartety i wielka trzyczęściowa szkoła gry na skrzypcach.

**Spontini Gasparo Luigi (1774—1851)** kompozytor operowy, który na polu wielkiej opery odniósł szereg znacznych sukcesów (*Westalka*, *Fernand Cortez*, *Olympia*).

**Stabat Mater** — sekwencja — jedna z nielicznych pozostałych w użyciu katolickiej liturgii. Tekst pochodzi z pióra Jacoponusa († 1306) i posiada swoją starą melodię chorałową. Słynne kompozycje późniejsze: Josquin, Palestrina, Astorga, Pergolesi, Rossini, Szymanowski.

**Staccato**, skrócone *stacc.* (lub przy pomocy  $\cdot$  i  $\uparrow$  nad nutą) — urwany, jest to sposób artykulacji, w której tony nie łączą się wprost, tylko są wyraźnie rozdzielone, tak iż między niemi są krótkie paazy.

**Stagione** (—dżjone) — sezon zespołu operowego.

**Stamitz Jan (1717—1757)** najważniejszy współtwórca nowoczesnego stylu muzyki instrumentalnej, czynny jako koncertmistrz i dyrygent orkiestry książęcej w Mannheim, która dzięki niemu uchodziła za najlepszą w świecie. Dlatego też styl i szkoła nazywa się manheimską.

**Starczewski Feliks (\* 1868)** polski kompozytor i pisarz muzyczny, uczeń Noskowskiego i Strobla (w Warszawie) i Humperdincka (w Berlinie), jakoteż d'Indyego (w Paryżu). Ogłosił cały szereg prac naukowych muzycznych. Kompozycje orkiestralne i pieśni.

**Statkowski Roman (1860—1926)** polski kompozytor, prof. Konserwatorium warszawskiego. Ogłoszone utwory fortepianowe: op. 2, 5, 9, 12, 15, 16, 18, 19, 22—24, 27; skrzypcowe: op. 8, 17 i kwartet smyczkowy F-dur op. 10. Ponadto napisał jeszcze dwa kwartety, fantazję na orkiestrę op. 25, polonez op. 20. Jego opera *Philaenis* otrzymała pierwszą nagrodę 1903 na międzynarodowym konkursie operowym w Londynie, ponadto napisał operę *Marja*.

**Stefani Jan (1746—1829)** pochodzenia czeskiego, od 1771 koncertmistrz Stanisława Augusta Poniatowskiego w Warszawie, w końcu kapelmistrz Opery warszawskiej. Napisał 11 polskich oper. Pierwsza: *Krakowiacy i Górale* (1794) miała wielkie powodzenie (ponad 200 wykonania). Ponadto pisał mszy i polonezy.

**Stefani Józef (\* 1800)** syn Jana St., uczeń Elsnera, pisał balety i komiczne opery. Bardziej znane były jego utwory kościelne: 10 mszy, *Vadeum*, *Offertorium*, *Requiem* i i. Pieśni i utwory fortepianowe cieszyły się popularnością.

**Steffani Agostino (1654—1728)** wyborny kompozytor włoski głównie operowy.

**Stentato** — tyle co *ritenuto* i *pesante* razem.

**Stojowski Zygmunt (\* 1870)** polski pianista i kompozytor, żyje od 1907 w Nowym Jorku. Kompozycje: swita orkiestralna (*Es-dur* op. 9), symfonia d-moll op. 21, Koncerty fortepianowe op. 3 i 32, skrzypcowy op. 22, wiolonczelowy op. 31, rapsodia polska na fortepian i orkiestrę op. 23, etjudy fortepianowe (op. 1, 2, 35), utwory fortepianowe (op. 4, 5, 8, 10, 12, 15, 16, 24, 25, 28, 29, 30, 36, 39), sonaty skrzypcowe op. 13 i 37, romanza *Es-dur* na skrzypce i orkiestrę (op. 20), chór z orkiestrą *Wiosna* i liczne pieśni.

**Stokowski Leopold (\* 1882)** pochodzenia szkocko-polskiego, słynny dyrygent orkiestry filadelfijskiej.

**Stolz Robert (\* 1882)** wiedeński kompozytor operetkowy.

**Stopień** — miejsce nuty w gamie (skala) np. *c* i *des* są na rozmaitych stopniach, *c* i *cis* na tym samym stopniu skali zasadniczej. Również interwały *c-fis* i *c-ges* różnią się w stopniach (jako zwiększona kwarta i zmniejszona kwinta). Również trój- i czterodźwięki, zbudowane na stopniach skali nazywamy tymże stopniem.

**Stradella Alessandro (\* około 1645—1682)** pisał liczne oratoria i opery, wzbogacił formę arji.

**Stradivari Antonio (1644—1737)** uczeń Amatiego, (podobnie jak dwaj jego synowie *Francesco* i *Omobono*) słynny lutnik, jego instrumenty należą do najlepszych.

**Strambotto** — zwane również *rispetto d'amore*, ośmiowerszowa poezja o rymach *a b a b a b c c*, o 11 zgłoskach. Muzyka na głos z wtórem instrumentalnym z długimi przegrywkami. W 14 i 15 wieku zastępuje to naszą pieśń.

**Strascinando** (straszi—) — zwalnając.

**Straus Oscar (\* 1870)** kompozytor operetkowy (*Czar walca*).

**Strauss Jan (ojciec) (1804—1849)** jeden z najbardziej ulubionych niemieckich kompozytorów tanecznych.

**Strauss Jan (syn) (1825—1899)** dyryguje własną orkiestrą, objędując całą Europę. Jego walce są wzorowymi typami tego gatunku (*Nad pięknym modrym Dunajem*, *Życie artysty*, *Opowieści z lasu wiedeńskiego*, *Krew wiedeńska*). Również jego operetki zawierają wiele subtelnej muzyki tanecznej (*Indigo*, *Karnawał w Rzymie*, *Nietoperz* i t. d.).

**Strauss Józef (1827—1870)** brat Jana, pisze również tańce.

**Strauss Ryszard (\* 1864)** jedna z najważniejszych postaci twórczych na przełomie 20-go wieku. Rozpoczyna klasycystycznie, poczem pod wpływem przyjaciela Rittersa przechodzi do kierunku noworomantycznego, tworząc cały szereg dzieł rewolucyjnych. Przedewszystkiem poemat symfoniczny *Don Juan* o niesłychanym brzmieniu orkiestralnym i wielkiej łatwości tematyczno-motywiwnego przetworzenia. Jeszcze wyżej cenić należy poemat *Till Eulenspiegel* (Dyl Sowizdrzał). Oto dalsze: *Don Kiszot*, *Sinfonia Domestica*, *Zaratusztra*, *Życie Bohatera*, w końcu *Symfonia Alpejska*. Również na polu opery osiąga Strauss wielkie wyniki (*Salome*, *Elektra*, *Kawaler ze srebrną różą*, *Ariadna*, *Kobieta bez cienia*, *Helena egipska*). Również liczne jego pieśni należą do bardzo wartościowych twórców muzyki tej epoki.

**Strawiński Igor (\* 1882)** jeden z najważniejszych współtwórców muzyki współczesnej. Dzieła: symfonia *Es-dur* (1906), scherzo fantastyczne op. 3, poemat „Fajerwerk” op. 4. 1910 powstaje pierwszy jego balet *Ognisty Ptak*, 1912 balet *Petruszka*, 1913 balet *Święto wiosny*. Wokół tego dzieła rozgorzała walka, która już towarzyszy dalszym jego dziełom: *Renard*, *Historja o Żołnierzu*, Symfonia na instrumenty dęte, opera-oratorium *Król Edyp*, fortepianowy i skrzypcowy koncert.

**Strepitoso** — krzycząco.

**Stretto** — oznaczenie ścieśnienia tematycznych następstw w fudze; również dłuższy, żywy pasaż końcowy, zwykle w arjach (*stretta*).

**Stringendo** (strindendo) — stopniowo przyspieszając.

**Strisciando** (striszando) — przesuwając po półtonach, u mniejszego np. w notacji



**Strofa** — zwrotka, kilka wierszy stanowiących jednostkę.

**Stroik** — widelki stalowe do kontrolowania absolutnej wysokości.

d. n.)