

PRZEGLĄD

MUZYCZNY

WARSZAWA, 15 Czerwca 1912 r.

ZESZYT 12 (90).

ROK V.



SKŁAD NUT

E. Wende i Sp.

Warszawa,
Krak.-Przedm. 9, tel. 14-15.

STAŁY NAPLYW NOWOŚCI.

POSIADA NA SKŁADZIE:

Kompletny zbiór literatury pedagogicznej:

Szkoły, ćwiczenia, Sonatiny, Sonaty, Suity, Koncerty i t. d. na 1 i 2 fortepiany 2, 4, 6 i 8 rąk. Na skrzypce, wiolonczelę, altówkę, kontrabas i na instrumenty dęte. **W wydaniach najtańszych, opalcowanych i zalecanych przez pedagogów miejscowych i zagranicznych.**

Utwory salonowe. Śpiewy polskie i obce. Jedno i wielogłosowe.

Wydawnictwa popularne: Litolffa, Petersa, Steingraebera, Universal Edition Volksausgabe.

Repertuar koncertowy: Utwory orkiestrowe, Muzyka kameralna, Duety, Triady, Kwartety, Kwintety, Sonaty, Symfonje i t. d. w partyturach i w głosach.

Eulenburga partyturki orkiestrowe do studjów. (Format kieszonkowy). Wypożyczamy na dogodnych warunkach.

Objaśnienia utworów symfonicznych „Musikführer'y“, Breitkopfa & Haertla i Schlesingera.

„L'Orchestre de Salon“ z fortepianem i harmonium, zaw. 5 do 16 głosów, ale może być wykonywaną także: jako trio, kwartet, kwintet i t. d.

OPERY: Polskie, Rosyjskie, Włoskie, Francuskie i Niemieckie do śpiewu i na sam fortepjan.

Wielki wybór książek teoretycznych i wogóle dotyczących muzyki.

Sprzedaż pojedynczych №№ „Przeglądu muzycznego“, „Nowości Muzycznych“, „Kwartalnika Muzycznego“, „Die Musik“, „Signale“.

Dzieła klasyczne w ozdobnych oprawach stosownych na podarki.

Posyłamy nuty do wyboru. Katalogi, szczegółowe, bezpłatnie.

Zamówienia zamiejscowe wysyłamy odwrotną pocztą.

Życzącym. za zaliczeniem pocztowem.

PRZEGLĄD

MUZYCZNY

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

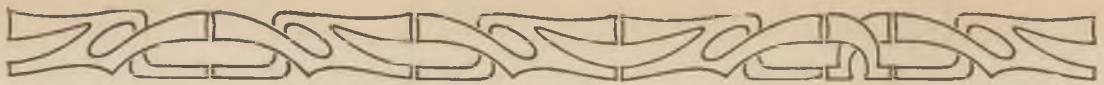
Stefano Arteaga i Ryszard Wagner, jako teoretycy dramatu muzycznego.

Ostateczny cel tragedji i opery jest identyczny, a obie różnią się tylko w środkach, za których pomocą starają się go osiągnąć.,, *Arteaga.*

(*Ciąg dalszy.*)

Jednym z najobfitszych w treść bardzo ciekawą rozdziałów historii romantyzmu, jest historia opery w jej części dramatycznej. Poeci operowi najchętniej opracowywali tematy zaczerpnięte z mitologii klasycznej, z epepei Ariosta lub Tassa wybierali na libretto tylko epizody odznaczające się cudownością. Nawet, kiedy poruszająca legenda o świętym Aleksym stała się tematem libretta kardynała Giulia Ruspigliosi (późniejszego papieża Klemensa IX), które skomponował Stefano Landi, nie zabrakło w niem scen o bardzo romantycznym charakterze. Widz teatralny z XVII i XVIII wieku, zażywający przyjemności widowiska scenicznego rzadziej w każdym razie niż my, miał dziecięce niemal upodobanie w rzeczach fantastycznych, wymagających silnych efektów dekoracyjnych, ile możliwości niedających się przewidzieć, lub wytłumaczyć przy pomocy zdrowego rozumu. Poeta więc i dekorator operowy nie szczędzili słuchaczom sposobności nasyceńia oczu czarownymi ogrodami, przemieniającymi się w morza, bogatymi pałacami występującymi z fal morskich, obłokami pełnymi bogów, podziemiami, w których mieszkają monstra i demony i t. d. W operach historycznych nie zniknął także pierwiastek romantyczny, niejednokrotnie nawet przesłaniał temat dziejowy.

Arteaga, wpatrzony w wysoki cel opery, który identyfikował z zadaniem tragedji, występuje przeciw tematom fantastycznym i ich aparatowi scenicznemu, mającemu być dla nich najpotrzebniejszym środkiem, właściwie zaś prawie celem samym w sobie, podnosząc słusznie, że w warunkach takich musi zgubić się istotne zadanie dramatu muzycznego. Widząc z praktyki operowej, że czerpanie tematów ze źródeł mitologicznych, fantastycznych prowadzi do rozdzwiku z przeznaczeniem opery nie godził się Arteaga na teorię d'Alemberta (*Essai sur la liberté de la Musique*) i Marmontel'a, oddających tematom fantastycznym stanowcze pierwszeństwo przed historycznymi. Teorja obu francuskich pisarzy schodzi się blisko z zapatrywaniami Wagnera, schodzi się jednak tylko pozornie. D'Alembert i Marmontel dawali poecie operowemu swobodę rozwijania pomysłów, której mu nie mogły dać tematy historyczne. Ze źródeł fantastycznych miał on możność wybierać tylko takie epizody, które były naturalną podstawą dla pomysłów muzycznych, podczas gdy przedmiot historyczny stawiał i poetę i kompozytora niejednokrotnie w sytuacje sprzeczne z właściwą możnością wyrazu muzycznego. Rzeczą po-



wszechnie wiadomą jest, że Wagner uznał myty jako jedynie nadające się do opracowania poetycznego do celów dramatyczno-muzycznych. W nich to, zdaniem jego, tkwiła akcja czysto-ludzka, którą należało tylko przenieść do życia scenicznego, aby uzyskać dramat czysto-ludzki, wyzwolony zupełnie z wszelkich historycznych naleciałości.

Pomiędzy d'Alembertem i Marmontel'em a Wagnerem zachodzi jednak tylko pozorne podobieństwo odnośnie do źródeł mitycznych, w rzeczywistości zaś zasadnicza różnica. D'Alembert przeznaczał bowiem komedię dla umysłu (*esprit*), tragedję dla serca, operę zaś tylko dla zmysłów. Marmontel chciał do niej przenieść tylko fantastyczność poezji epicznej—nie ponad to.

Istotnie zaś najbliższym jest Wagnerowi Arteaga, jakkolwiek w przeciwieństwie do niego proteguje tematy historyczne dla użytku opery; zaznacza bowiem wyraźnie, że opera ma się różnić od tragedji tylko przez modyfikacje, powstające przez połączenie jej z muzyką i żąda, aby temat akcji jej stanowiły tylko przedmioty bezpośrednio poruszające serce słuchacza; mówiąc więc słowami Wagnera, temat ten miał być czysto-ludzki.

W pierwszej linii wynika z takiego ujęcia kwestji zależność formy opery od samej konstrukcji dramatu, nie zaś od form czysto-muzycznych. Arteaga żąda od poety dramatycznych, aby pisząc libretto „strzegł praw poezji i teatru, aby rzeczy tak z sobą łączył, żeby się stał towarzyszem kompozytora w dążeniu do wspólnego celu, nie zaś jego niewolnikiem“. Obopólna zależność kompozytora i poety operowego, ich równorzędność w mającym się dokonać dziele jest zasadniczym warunkiem udatności tego dzieła.

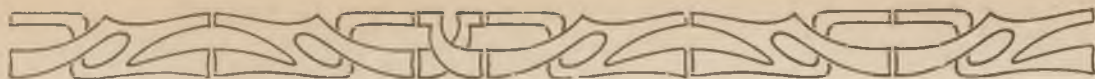
Wiedział wszakże Arteaga, że z samego przypadkowego zetknięcia się dwóch artystów, choćby obdarzonych wielkimi talentami, nie może wynikać dzieło, któreby odpowiadało ideałowi dramatu muzycznego. Tak, jak w czasie wykonywania opery, w jakimś momencie jedna ze składających się na istotę opery sztuk przewagę ma nad drugą w apercpepcji słuchacza, tak też w takim, wspólnymi siłami dokonanym, procesie twórczym, w którym oba zasadnicze czynniki powstają osobno, a łączy je w całość właściwie tylko równoczesność wykonania, muszą zachodzić momenty efektownej przewagi muzyki nad poezją, lub odwrotnie. Tę idealną harmonję między czynnikami w operze, można wtedy tylko osiągnąć, jeśli oba są płodem jednego talentu, a w procesie twórczym niema między nimi stosunku, jak między przyczyną a skutkiem. Arteaga uświadomił sobie głęboko, że pomódz tu może sama tylko natura, obdarzając jakiś umysł równymi talentami muzyka i poety.

Połączenie się tych potęg duchowych w jednym genjuszu, właściwy warunek arcydzieła dramatyczno-muzycznego, którego nikt przed Arteagą nie sformułował, miało dokonać się w kilkadziesiąt lat po ukazaniu się książki Arteagi, w Wagnerze.

*

Po dwóch przeszło wiekach historii muzyki dramatycznej, w ciągu których linja rozwoju coraz to bardziej oddalała się od kierunku wyznaczonego jej przez istotę dramatu muzycznego, a reforma jej, czyli ożywienie dawnego idelu stawało się konieczne, pojawia się genjusz Wagnera, niemal jako postulat historii kultury. Dzieła Arteagi, który go przepowiedział, nie znał Wagner. Nieznajomość ta nie ulega wątpliwości. Lekturę Wagnera z lat młodzieńczych i dojrzałych znamy dość dokładnie; gdyby nazwisko i dzieło Arteagi nie były mu obce, byłby je wymienił w którymś ze swych licznych listów lub pism. Pomiędzy pracą Arteagi a rozprawami Wagnera zachodzi więc tylko znaczne pokrewieństwo idei, ale nie stosunek zależności.

Z równą skrupulatnością jak Wagner zastanawia się Arteaga nad każdym szczegółem systemu dramatyczno-muzycznego. Jednym z pierwszych przedmiotów rozstrząsania Arteagi jest kwestja zamkniętych muzycznie duetów w operze. Jeśli monolog w operze, jako recytatyw lub arja, musi uzyskać cichą zgodę słuchacza dla tkwiącej w nim nienaturalności, to duet, sprzeciwiający się jaskrawo prawom logiki i robiący wyłom w czystości stylu dramatu muzycznego, powinien być z niego wyeliminowany. Tymczasem jednak Arteaga, rozumiejący, że w duecie można rozwinąć wiele czysto-muzycznego piękna i kierując się logiką dramatu muzycznego, pragnie pod pewnymi warunkami zatrzymać formę duetu. Warunki te dyktuje stan namiętności osób dialogu, kiedy „wzbu-



rzne poruszenie umysłu, które musimy przyjąć u osób, umożliwia przynajmniej to zamieszanie słów i akcentów w pewnych interesujących momentach i wskutek tego wystarczająco może usprawiedliwić naśladowictwo poety". Patrząc krytycznie na formę dramatu muzycznego, nie możemy—zdaniem Arteagi, przykładać stale miary abstrakcyjnego rozsądku, gdyż o rzeczach sztuki musi przychodzić smak estetyczny i prawo twórczego geniuszu. Musimy tylko zważać, aby wszystko było usprawiedliwione i aby w formie nie zachodziły sprzeczności z właściwą ideą. Ze Arteaga zupełnie nie był doktrynerem, o co tak łatwo możnaby go posądzić, widzimy to ze zdania następującego: „poeta dramatyczny będzie więc dla duetu wybierał najwyższy punkt, kryzys napiętności, zresztą będzie musiał posługiwać się jak najwięcej dialogiem i arjosem, będzie musiał być zwięzłym w perjodach, skupionym i żywym w wyrażeniu uczuć”.

Znacznie silniejszym dowodem analogicznego zapatrywania Wagnera na tę kwestję możemy posłużyć się, czerpiąc przykłady np. z „Trystana i Izoldy“ zamiast z pism teoretycznych Wagnera. W scenie powitania się kochanków w akcie drugim płaczą się i kojarzą do najwyższego stopnia podniecone okrzyki ich, poczem na dłuższy czas nastaje dialog, bez żadnej tendencji do przeobrażenia się w duet. Dopiero, kiedy uczucia ich, przeszedszy stan przesilenia, wstępują w zenit napięcia, głosy układają się imitacyjnie, dążą do formy prawidłowego duetu, który staje się w tem miejscu idealną konsekwencją muzyczną stanów psychicznych Trystana i Izoldy.

Na podstawie bodaj tego jednego przykładu musimy uznać słuszność zapatrywania Arteagi, który przeczornie nadmienia jeszcze: „jeśli mało poetów przestrzegało tych różnic, jeśli się widzi arje, recytatywy i duety, które opracowane są wedle zupełnie innych zasad, to świadczy to o niczem innym, jak jedynie o tem, że mało tylko poetów wniknęło głęboko w prawdziwego ducha swojej sztuki i że dlatego tylko istnieje tyle nudnych sztuk, że nie są one ukształtowane podług reguł, które przepisuje krytyka filozoficzna“.

*

*

*

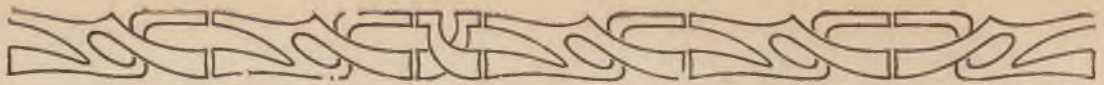
Patrząc na historyczny rozwój opery, przychodzi Arteaga do przekonania, że dwie szczególnie przyczyny wpłynęły na zniekształcenie dramatu muzycznego, mianowicie: nieporządek w zmianach obrazów scenicznych i sposób wprowadzania chórów. Arteaga chwali dramaturgów francuskich, którzy wprowadzili jedność miejsca akcji. System ten przysłużył się bardzo operze, gdzie w ten sposób położono tamę ekstrawagancjom inscenizacyjnym. Wobec o tyle niższych środków ówczesnej techniki scenicznej od naszych, zmiany musiały bardzo ujemnie wpływać na tok sztuki, powodując w nim niejedną kolizję. Równie znaczną szkodę przyniosły operze chóry, używane bez żadnego usprawiedliwienia w różnych scenach, szczególnie zaś na końcu każdego aktu, w finałach, dla wywołania silnego akustycznie wrażenia. Chór, jako czynnik artystycznie szkodliwy w organizmie opery, został zarezerwowany tylko do wielkich „parad“ scenicznych, o ile ich wymagały względy natury historycznej. U Wagnera znika ta „wymuszona masa, maszerująca wedle taktu arji operowej“, w „Pierścieniu Nibelunga“ i „Trystanie i Izoldzie“, wraca jednak pełna życia i mając do spełnienia zadanie dramatyczne w „Śpiewakach norymberskich“ i „Parsifalu“.

Przykład dramatu antycznego, gdzie chóry miały uświęconą tradycją rolę, nie mógł Arteadze starczyć za usprawiedliwienie dla odnośnej kwestji w operze. Mówi on, że „tragiedja grecka była pełną tysiąca niedorzeczności“ wynikających „z zakorzenionego przyzwyczajenia“; do jednej z nich należał chór.

Wreszcie i w kierunku muzyczno-dramatycznej ekspresji nie jest chór czynnikiem, mogącym się równać z arjosem lub dwuśpiewem, w których wybitnie występuje melodia, jako prawdziwy wyraz afektów. W masie chóralnej linja jej skrywa się w splotach różnych głosów; ponieważ więc dramatyczne działanie jej w ustępach chóralnych ulega zupełnej redukcji, ustępy te stanowią martwe punkty dramatu.

Najistotniejszym środkiem wyrazu, którym rozporządza kompozytor dramatyczny jest, zdaniem Arteagi, melodia. Na czele zdań poświęconych kwestji melodji mówi Arteaga: „muzycy zrozumieli, że wprawdzie wyraz ich sztuki ma podstawę swoją w akordach i prawach harmonji, polega on jednak głównie na melodji“.

„Ona istotnie jedyna czyni z muzyki naśladowczynią natury, wyrażając w róż-

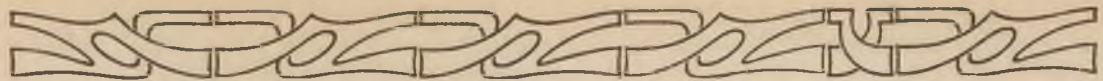


norakiem następstwie tonów różne akcenty napiętności. Ona, która przez szybkie, powolne, lub należnie wytrzymane poruszenia wyciska nam łzy z oczu, ona, która odnawia w nas wrażenia przedmiotów fizycznych; ona jest tą jedyną częścią muzyki, która wywołuje w sercu wrażenia moralne; wykraczające znacznie ponad ograniczoną sferę zmysłów i nadaje tonom wszechwładną nad wszystkim siłę, którą podziwia się tak bardzo w dziełach wielkich mistrzów. Siłę tę ma ona jedynie przez muzyczne infleksje, będące prawdziwymi znakami naszych wrażeń i idei. Ona wreszcie, która cały świat poddaje panowaniu sluchu, w sposób podobny jak malarstwo i poezja, te mianowicie są dla oka, ona zaś dla wyobraźni.

„Wszystkiego tego nie można otrzymać od pojedynczej harmonji, samej przez się. Jest ona wprawdzie zdolna stworzyć współdźwięk przyjemny lub bawiący słuch, nie może się jednak wznieść do naśladownictwa natury, z którą kojarzenie akordów pozostaje w zanadto dalekim stosunku, wskutek czego nie może też mieć wyraźnego wpływu na wrażenia, ten wpływ zaś jest głównym celem muzyki teatralnej. Harmonja muzyczna może przyczyniać się do wyrazu, już to porządkując tony podług pewnych reguł, lub też łącząc ich następstwo podług przepisów modulacji, lub wreszcie poddając błędne i niepewne infleksje ogólnemu systemowi dźwięków... Jak długo jednak pozostaje kompozytor w tych granicach, nie będzie miała muzyka ani życia ani ducha, wolny i naturalny akcent napiętności zostanie obrócony w interwał harmoniczny, który jako wytwór sztuki nie może mieć najmniejszego wpływu na serce, gdyż nie poruszają go nigdy abstrakcyjne lub pojedyncze stosunki liczbowe; muzyka ograniczy wielorakie i różnorodne infleksje — do których zdolną jest mowa napiętnie poruszonego człowieka — do bardzo małej liczby, mowę muzyczną zrobi o wiele uboższą, po części dla tego, że wiele nadających się do wzruszania tonów zostanie wykluczonych z tej przyczyny tylko, że nie będą odpowiadały jakiemuś systemowi harmonji, po części znów dlatego, że nawet innym odbierze się najsilniejszy środek wyrazu, polegający w tem, że one mówią do naszego ducha pewnym rodzajem mowy i przedstawiają mu jakiś przedmiot. Samo połączenie tonów bez melodji nie może nas zająć. Obraz naszych napiętności i przedmiotów, które je wytwarzają, zwierciadło naszych idei i wrażeń, które się odnawia w pamięci przy pomocy śpiewu lub muzyki instrumentalnej, oto jedyna droga do wzruszenia nas i do uczynienia mowy muzyki żywą, płomienną i silną“.

Nie możemy na tem miejscu rozprawić się z poglądami Arteagi, nie to wszakże jest celem rozprawki; szukamy natomiast w pismach Wagnera zwierzeń genialnego twórcy, które moglibyśmy porównać, lub przeciwstawić Arteadze. Ku końcowi pierwszego rozdziału „oper i dramatu“ Wagnera czytamy: „najszybciej dojdziemy do jasnego poglądu, ujmując istotę muzyki krótko i węzłowato w pojęcie melodji. Jak treść jest podstawą i warunkiem formy, ale dopiero w formie objawia się wyraźnie i pownie treść, tak też harmonja i rytm są wprawdzie organami kształtującymi, ale dopiero melodja jest prawdziwą formą samej muzyki. Harmonja i rytm są krwią, mięsem, nerwami i kośćmi ze wszystkimi wnętrnościami, które podobnie jak tamte pozostają niewidoczne oku, patrzącemu na skończonego, żywego człowieka; melodja przeciwnie jest właśnie samym tym skończonym człowiekiem, jaki się przedstawia naszemu oku. Widzimy w nim jedynie smukłą postać, wyrażającą się w zewnętrznej powłoce jako w formującym odgraniczeniu; zagłębiamy się w widoku najbardziej wyrazistego wypowiedzenia się tej postaci — w rysach twarzy — i zatrzymujemy się nareszcie na oku, najbardziej żywym i najbardziej zdolnym do udzielenia się przejawie całego człowieka. Jest więc melodja najbardziej doskonałym wyrazem wewnętrznej istoty muzyki, a każda prawdziwa melodja, uzależniona przez tę najwnętrniejszą istotę, przemawia do nas także przez to oko, wyjawiające nam najwyraziściej to wnętrze, tak jednak, że spostrzegamy tylko promień gwiazdy oka, ale nie sam w sobie, nieforemny jeszcze, organizm wewnątrzny, w jego nagości“...

Przy całej różnicy słów u obu pisarzy zauważamy wielkie podobieństwo w istotnym pojmowaniu melodji i siły jej wyrazu. W dalszej części traktatu Wagnera czytamy następujące, przepyszne słowa o melodji, których treść kryje się dokładnie z idealnym pojęciem o niej Arteagi; „w melodji staje się pomysł poetycki mimowolnie poruszającym momentem uczuciowym, podobnie jak zasób muzycznego uczucia uzyskuje w niej zdolność przejawiania się w sposób stanowczy i przekonujący, jako ostro odgraniczone, uformowane w plastycznej indywidualności, ludzkie zjawisko. Melodja jest wyobra-



zeniem nieskończenie zależnej myśli poetyckiej do głęboko odczutego uświadomienia najwyższej wolności uczucia“...

Pomiędzy Arteagą a Wagnerem zachodzi atoli pozorna istotnie tylko różnica formalno-muzyczna w praktycznej konsekwencji, wysnutej z filozoficznej spekulacji o istocie melodji. Arteaga uważał idealną formę arji operowej za właściwą ostoję melodji w dramacie muzycznym, Wagner natomiast wykluczał z dramatu muzycznego arję, jako formę dla siebie, „moment lirycznego zatrzymania się“ w biegu dramatu i żądał melodji ciąglej (*unendliche Melodie*), zupełnie równolegle rozwijającej się z myślą poetycką.

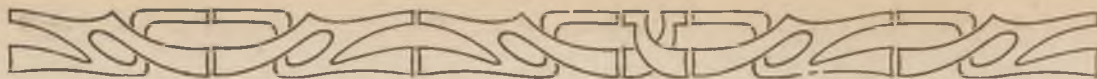
W rozdziale trzynastym drugiego tomu „*Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano*“... znajdujemy obszernie wyłożone poglądy Arteagi na formę arji operowej. Przedstawiają się one następująco: „ten rodzaj kompozycji, mianowicie arję, pojmuje poeta nieinaczej, jak pewne szczególne uczucie zawarte w małej piosence (*canzonetta*), rozłożone na większą ilość stroftek i wyposażone we wszystkie piękności poezji. Kompozytor natomiast pojmuje arję, jako wyraz jakiejś idei, albo pomysłu muzycznego, który nazywamy zwykle tematem, i gdzie muzyka, jakby na wielkim obrazie odmalowuje przedmiot podany przez poetę, biorąc rysunek od melodji, a koloryt od instrumentów. Odpowiednio do tego charakteru musi być temat do ostatniej możliwości przystosowany do znaczenia słów, aby śpiewak nie mówił czego innego jak poeta; ma on zawierać jedyną tylko myśl, stopniowo rozszerzaną i rozwijaną. Tematy poboczne muszą pochodzić od tematu głównego. I wogóle musi jednolitość, która ducha przekonywa i uspakaja, łączyć się jak dalece jest to możliwe, z różnaitością, która go bawi“. Prawdła te wynikają zdaniem Arteagi „z niewyczerpanego źródła tej prawdy, która wspólna jest wszystkim sztukom naśladowczym“. We współczesnej sobie muzyce nie znalazł Arteaga arji operowych, któreby odpowiadały jego ideom. Dla wykazania nielogiczności w metodzie komponowania arji, podaje Arteaga klasyczną receptę, wedle której tworzone je wówczas. „Skoro tylko śpiewak skończył recytatyw, zaczynają grać instrumenty sonatę lub preludjum, zwane zwykle ritornelem. Zadaniem tej małej symfonji (termin równoznaczny z uwerturą) jest zaznajomienie słuchaczy, jakby przy pomocy proemium lub prologu, z ogólnym nastrojem, mającym panować w arji. Instrumenty przestają a głos sam zaczyna śpiewać pierwszą część arji bez akompanjamentu. Niech dla przykładu arja ta będzie następująca:

Nel lasciarti, o Prence ingrato,
Mi si spezza in seno il cor:
Di morirti almeno al lato
Perchè a me tu nieghi ancor?

Przyjrzyjmy się, jak ją kompozytor całą kawałkuje i rozkłada. W pierwszym wierszu zaczyna dwukrotnie powtarzać: *mi si spezza in seno il cor, si spezza in seno il cor*. Potem następuje trzeci wiersz: *di mo-rirti al-me-no al*, a po długim ustępie: *lato perchè a me tu nieghi ancor?* Teraz zostają odśpiewane pierwsze dwa wiersze: *nel lasciarti, o Prence ingrato, mi si spezza* na nowo wedle tych samych nut, a kilka minut na biednem *cor* trwa gargaryzowanie (koloratura). Myśli kto, że już się to skończyło? Nie, zaprawdę nie. Śpiewak robi pauzę, a instrumenty zapełniają tę przerwę, powtarzając motywy śpiewu. I wreszcie, jak gdyby słuchacz nie zrozumiał wystarczająco śpiewaka, tak jakby on mówił w języku Hotentotów, dla którego muzyka była tylko słownikiem, musi mu śpiewak raz jeszcze w dawnym porządku rozwinąć wszystkie słowa. Ale teraz zostają słowa: *cor, seno i lato* cztery razy powtórzone, na nich zaś piętrzą się najszybsze pasaże. Śpiew kończy się, czyśmy atoli wybrnęli już z zamieszania? Ani mowy. Muzyka instrumentalna znowu zaczyna, aby dodać słowom wszelkiej różnorodności wyrazu, aż do zakończenia pierwszej części. A druga część.

Giusto ciel, che acerbi affanni!
Perche och Dio! tanto rigor?
Deh! m'uccida, astri tiranni,
Il mio barbaro dolor.

Część ta ma teraz tak smutny los, jaki przypada w udziale młodszym dzieciom znakomitych rodów, które muszą żyć w niedostatku, podczas gdy ich pierworodny syn żyje we wspaniałości i zbytku. Przeznaczeniem części tej jest być odprawioną szybko,



czterema nutami, bez rozczłonkowania, podziałów lub powtórzeń okresów, które miały miejsce w części pierwszej, jedynie tylko w miejscach, kiedy głos przerywa, przychodzi niekiedy orkiestra z pomocą śpiewakowi. Gdyby mnie czytelnik spytał o podstawy tej różnicy, to przyznaję się, że nie znam jej. Mimo wszystko jednak czy osiągnęliśmy cel naszej podróży? Mylili by się ktoby tak myślał. To tylko pierwszy postój, gdzie konie mają odpocząć, aby potem tem żwawiej dalej dążyć. Ritornel, śpiewak i pierwsza część arji zjawiają się na nowo i wszystko to dwukrotnie jeszcze powtarza się“.

Trudno o dosadniejsze napiętnowanie niewspółmierności formy arji *da capo* z istotą muzyki dramatycznej.

Ale i względem konstrukcji arji operowej nie zachowywał się Arteaga z doktrynerskiem zapamiętaniem. To, co tak drastycznie ganił jako metodę w formowaniu arji, mianowicie powtarzanie słów, dopuszcza w niej Arteaga, o ile pozwala na to stan psychiczny bohatera operowego. Przytoczywszy szereg takich sytuacji, gdzie powtarzanie tekstu da się usprawiedliwić logicznie, wymienia Arteaga z literatury operowej jedynie arję Orfeusza (Glucka, który do powtarzania słów „*che forò senza Eurilice*“ miał słuszną przyczynę w rozpaczem przygnębieniu bohatera.

Nieubłaganym natomiast przeciwnikiem jest Arteaga arji *da capo*. Partytura, w której znajduje się taki napis obok nut „przedstawia się oczom zdrowego rozsądku tak dziwacznie, jak oczom naturalisty ramię z dwiema rękami, lub stworzenie z dwoma nosami w twarzy“... Czezą wymówką nazywa Arteaga usprawiedliwienie tej metody przez kompozytorów, rzekomem żądaniem publiczności powtarzania arji. Zająć słuchacza powinna wartość głównego przedmiotu, nie zaś powtórka banalnych pomysłów: „tok zaś akcji muzycznej powinien być tak jednolitym i zespolonym, żeby zajęcie słuchacza po rozwinięciu się pomysłów stałe wzrastało. Wszak i starzy kompozytorowie (florencecy i weneccy) musieli zadowalać słuchaczy, a mimo to nie znajduje się w dramatach ich takich niedorzeczności“...

Jasno wynika z tego, że ideał arji operowej w pojęciu Arteagi mógł wynikać tylko ze stylu *recitativo* starej opery florenckiej, czyli, że było to dramatyczne arioso, odpowiadające w zasadzie stylowi muzyki Wagnera (po Lohengrinie szczególnie).

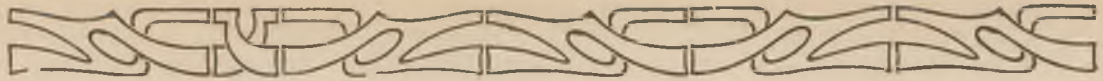
(D. n)

Materiały do dziejów Filharmonji Warsz. i pierwszej w kraju orkiestry symfonicznej.

(Ciąg dalszy.)

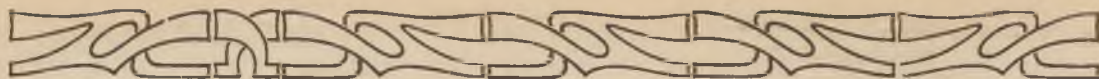
W ciągu całego czasu istnienia Filharmonji Warsz. wykonano następujące dzieła symfoniczne, chóralsne, instrumentalne i kameralne. (Podany poniżej wykaz uwzględnia tylko dzieła poważniejsze, oraz te z lepszej muzyki, które imponują liczbą wykonań.)

		S E Z O N									
		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Adam A.	Uwertura „Gdybym był królem“	—	—	—	—	—	—	2	1	—	—
d'Albert E.	Koncert wiolonczelowy	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Arenski A.	Suita III-cia	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
"	Trio d-moll	—	—	—	—	—	1	1	1	—	—
Auber D.	Uwertura do op. „Era Diavolo“	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
"	Uwertura do op. „Niema z Portici“	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
J. S. Bach.	Kantata „Boże Narodzenie“ I-sza cz.	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
"	Fragmnty z mszy h-moll.	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—



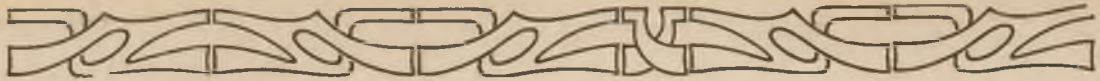
S E Z O N

		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1807/8	1908/9	1909/10	1910/11
J. S. Bach.	Arja z pasji „Św. Mateusza”										1
	” I-szy koncert Brandeburski								1		
	” II-gi koncert Brandeburski									2	
	” Uwertura h-moll									1	
	” Symfonia D-dur (z organami)	1									
	” Suita h-moll na flet i instrumenty smyczkowe		1								
	” Suita D-dur							1	1		
	” Arja unisono								2		
	” Koncert fortepjanowy E-dur № 11			1							
	” Koncert fortepjanowy g-moll								1		
	” Koncert na trzy fortepiany				1					1	
	” Koncert potrójny (skrzypce, fortep., flet)										1
	” Koncert na dwoje skrzypiec			3							1
	” Koncert skrzypcowy E dur	1	3						1		
	” Sonata g-moll na skrzypce solo										1
	” Sonata G-dur № 6 na skrzypce i fortepjan										1
	” Fuga na dwoje skrzypiec	1									
	” Wielka fantazja i fuga na organy	1									
” Sonata fortepjanowa D-dur										1	
Beethoven L.	Symfonia I					1	1				2
	” Symfonia II	2				1	1		2		1
	” Symfonia III (Eroica)	1	4	1	3	1	2	1	2	2	3
	” Symfonia IV		1	1		1	1		1		1
	” Symfonia V	1	1	1	2	1	3	2	1	4	3
	” Symfonia VI (pastoralna)		3		1	1	2	2	1	1	1
	” Symfonia VII	2		1	1	2	2		1	1	2
	” Symfonia VIII	2	3	3	2	1	1	2	2		1
	” Symfonia IX (z chórami)	1	1	1		1		3	2	1	1
	” Andante z warcjami z kwartetu D-dur (ork. smyczkowa)		2			1	1		1	1	2
	” Uwertura „Leonora” № 3	5	2	3	5	3	5	2	4	1	4
	” „Leonora” № 1		1								
	” „Fideljo”	1			1		1	1			
	” „Coriolan”	1	3	1	1	2	3	1	3	1	3
	” „Prometeusz”		1	1					2		
	” „Egmont”	3	2	5	2	1	1	1	2	1	3
	” „Poświęcenie domu”					1		1	2		
	” „Król Stefan”			1							
	” Marsz turecki z „Ruin Aten”					1	1	2	2	1	
	” I koncert fortepjanowy C-dur op. 15		1		1				1		
	” II koncert fortepjanowy B-dur op. 19										1
	” III koncert fortepjanowy c-moll op. 37		1		1			2		1	1
	” IV koncert fortepjanowy G dur op. 58		2	2				1	1	2	1
	” V koncert fortepjanowy Es-dur op. 73	1	1	1					1	1	2
	” Koncert skrzypcowy D-dur	2	4			2		3	2	4	3
	” Koncert potrójny		1								
	” Kwartet op. 18 № 2 G-dur								1		
	” Kwartet op. 18 № 4 C-moll					1				1	
	” Kwartet op. 59 № 1 F-dur					1					
	” Kwartet op. 59 № 3 C-dur	1							1		
	” Kwartet Es-dur								1		
	” Trio B-dur op. 97									1	
” Trio D-dur op. 70				1		1		1			
” Kwintet Es-dur op. 16									1		



S E Z O N

		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Beethoven L.	Kwartet cis-moll op. 131 opracowany na wielką orkiestrę	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
"	Septet na instrumenty dęte	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
"	Arja „Ach perfido”	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—
"	Pieśni szkockie	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	Muzyka do „Egmonta”	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	Romans F-dur na skrzypce z tow. orkiestry	2	4	3	4	2	2	3	2	1	—
"	Romans G-dur na skrzypce z tow. orkiestry	1	1	—	1	—	1	1	—	—	—
"	Sonata wiolonczelowa A-dur	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—
"	Sonata Kreutzerowska	—	2	1	1	—	1	1	2	—	1
"	Sonata skrzypcowa Es-dur	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
"	Sonata fortepjanowa op. 13 (patetyczna)	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
"	" op. 27 № 2 (księżycowa)	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
"	" op. 28 D-dur	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
"	" op. 31 № 1 Es-dur	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
"	" op. 53 C-dur	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
"	" op. 57 f-mol	—	—	2	—	—	—	—	—	1	—
"	" op. 81A Es-dur	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—
Berlioz H.	Symfonia „Harold we Włoszech”	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
"	" „Romeo i Julja” (3 części)	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	" „Epizod z życia artysty” (Fantastyczna)	2	1	2	1	3	1	2	—	1	2
"	" „Lelio” (Powrót do życia)	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
"	Legenda dramat. „Potępienie Fausta”	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—
"	Ustępy orkiestrowe z „Potępienia Fausta”	1	2	2	2	4	3	—	1	3	2
"	Uwertura „Król Lear”	—	—	1	1	—	—	—	1	1	1
"	" Karnawał rzymski	1	1	—	2	—	1	1	2	—	—
"	" do op. „Benvenuto Cellini”	—	—	1	—	1	—	—	1	—	—
"	" Korsarz	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
"	" Trybunał tajemny	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—
"	Fragment z „Dzieciństwa Chrystusa”	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Berson S.	Uwertura dramatyczna	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Bizet J.	Uwertura „Patrie”	1	2	1	—	2	1	2	—	2	—
"	Suita „Roma”	—	—	3	—	1	—	—	—	—	—
"	Suita „Zabawy dzieciinne”	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
"	I-sza suita z „Carmeny”	—	3	1	—	1	—	1	1	3	—
"	II-ga suita z „Carmeny”	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
"	Suita „Arlesianka” I	2	1	1	—	2	1	1	—	3	—
"	Suita „Arlesianka” II	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
"	uw. Farandola	—	1	1	1	—	—	—	—	—	—
Bleyel W.	„Pochód biczowników” poemat symf.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Bobinski H.	Koncert fortepjanowy	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Boellmann L.	Warjacje symfoniczne na wiolonczelę z ork.	—	1	—	—	—	1	—	1	—	2
"	Suita gotycka (na organy)	—	—	1	1	—	—	—	1	—	—
Borodin A.	Kwartet D-dur	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Bossi H.	Koncert organowy op. 100	2	—	1	—	—	—	—	—	—	—
"	I-sza sonata organowa	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Brahms J.	Symfonia I-sza	—	—	—	—	1	—	1	—	1	—
"	" II-ga	2	—	1	1	—	—	—	1	—	2
"	" III-cia	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1
"	" IV-ta	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
"	Uwertura Akademicka	1	—	1	1	2	—	—	—	1	—
"	" Tragiczna	—	—	—	1	1	1	—	—	—	1
"	Warjacje na temat Haydna	—	2	1	1	—	—	—	—	1	1



SEZON

		1901/2	1902/3	1903/4	1904/5	1905/6	1906/7	1907/8	1908/9	1909/10	1910/11
Brahms J.	Dwa tańce węgierskie (ork.)	2	1	5	—	—	3	—	—	2	—
„	Koncert skrzypcowy	—	—	1	1	—	—	—	—	3	3
„	„ fortepjanowy B-dur	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	„ fortepjanowy d-moll	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
„	„ podwójny na skrzypce i wiolonczelę	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	„ „Pieśń przeznaczenia“ na wielką orkiestrę i chóry	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
„	Trio Es-dur op. 40	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—
„	Trio C-dur op. 87	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Kwintet f-moll op. 34	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—
„	Kwintet h-moll op. 115	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
„	Sonata wiolonczelowa e-moll op. 38	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
„	Warjacje i fuga na fortepjan	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Warjacje fortepjanowe na temat Paganiniego	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
Breitenbach	Fantazja pasterska (organy)	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
„	Fantazja szkocka (skrzypce)	3	—	2	1	—	2	1	—	3	3
Bruch M.	Koncert skrzypcowy g-moll	1	1	2	1	2	1	2	2	1	1
„	„ „ „ d-moll	1	1	—	1	—	—	—	—	—	—
„	„ „Igrzyska na cześć Petroklusa“ (fragmenty orkiestrowe)	—	—	2	—	—	—	—	—	1	—
„	„ Wstęp do op. „Loreley“	—	3	—	—	2	—	—	—	—	—
„	„ „Kol Nidrei“ (wiolonczela)	—	1	1	—	1	—	—	2	1	1
Bruckner A.	Symfonia VII	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—
„	„ IX	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1
Bruneau Al.	Wyjątki z opery „Atak na młyn“	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—
Busoni F.	Suita orkiestrowa „Turandot“	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—

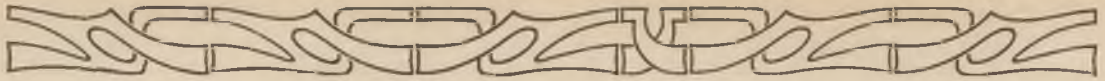
Dr. J. W. REISS.

Nowa książka o Beethovenie.

Paul Bekker: BEETHOVEN. 2 wydanie. (Schuster & Löffler. Berlin. 1912.) str. 618.

Ukazaniu się tej nadwyzwyczajnej książki towarzyszył jeden zgodny hymn zdumienia i zachwytu: jeden z recenzentów wystąpił nawet z myślą, by zakupiono kilka tysięcy egzemplarzy powyższego dzieła i rozdano je między biblioteki i szkoły muzyczne jako jedyną książkę, dającą wyczerpujący i pozbawiony koteryjnego zabarwienia pogląd na twórczość Beethovena i umożliwiającą wniknięcie w ducha jego muzyki. Jest w tem żądaniu dużo egzaltowanego entuzjazmu, lecz nie da się zaprzeczyć, że zewnętrzna i wewnętrzna wartość tej fenomenalnej książki nadaje jej nietylko wyjątkowe stanowisko w literaturze muzycznej, ale pozwala jej spełnić nadwyzwyczaj doniosłą rolę w wychowawczym procesie ogółu. Sam zewnętrzny fakt, że w ośm tygodni po pierwszym wydaniu okazała się potrzeba nowego nakładu, świadczy wymownie, jak świetnie wywiązał się autor ze swego zadania, wypełniając dotkliwą lukę w bogatej zresztą literaturze beethovenowskiej, mimo długiego szeregu obszernych monografji i studjów biograficzno-krytycznych (A. W. Thayer: *L. v. B-s Leben* wyd. Deiters i Riemann, G. Nottebohm, A. Marx, A. Ch. Kalischer, Th. Frimmel, Th. Helm, H. Riemann, W. Nagel i in.) brakło dzieła, stojącego na wyżynie ostatnich wyników naukowych, a przedewszystkiem dającego syntezę beethovenowskiego „czynu“.

Praca Bekkera przedstawia dla mnie ideał monografji artystycznej; bez przy-



łaczającego balastu anegdotyczno-biograficznego odtwarza bowiem najogólniej zasadnicze kontury zewnętrznych przeżyć, natomiast główny nacisk kładzie na stronę duchową beethovenowskiej twórczości, opierając się na pozytywnych podstawach teoretyczno-psychologicznych. Wartość tej książki tkwi w nowym kącie widzenia, z którego autor stara się oświetlić i ująć problem beethovenowski. W szeregu rozdziałów, traktujących rzeczowo i z nadzwyczajną siłą konsekwentnej logiki ewolucję twórczą muzyki beethovenowskiej, maluje autor plastyczny i głęboki obraz duszy, dociera do jej źródeł, akcentując zawsze, na czym polega właściwie ów rdzennie beethovenowski pierwiastek, różniący się od wszystkiego, co w muzyce poprzedziło wystąpienie Beethovena. Utrzymuje się utarty przesąd, że Beethoven jest rewolucjonistą, który na gruzach przeszłości wzniósł nowy gmach twórczy; nie błędniejszego nad to mniemanie. B. nie tylko nie zerwał z przeszłością, lecz bez wewnętrznej konieczności nigdy nie zszedł z tradycyjnej drogi i z całą rozważą i konsekwencją kierował muzykę na nowe tory. W psychologicznym rozwoju jego twórczości widzi Bekker śmiało pnącą się w górę linię stale wysubtelniającej się abstrakcji, która opanowawszy zmysłową formę wzbiła się nad nią jako poetycka myśl, zakłęta w wizjonerskie światy beethovenowskiej muzyki. O ile jeszcze muzyka fortepjanowa przedstawia organiczne zespolenie pierwiastków improwizacyjnych z pierwiastkami formalnymi, czego wyrazem „fantazja-sonata”, o tyle ostatnie kwartety i 9-ta symfonia, wyzwoliwszy się z materialnych więzów formalnych, przybierają charakter zjawy i dochodzą do granic, dostępnych muzyce instrumentalnej, spełniając estetyczny ideał, z którego wyłoniły się zarodki „syntetycznej sztuki”, skryształizowanej w twórczości Wagnera. W tem uduchowieniu beethovenowskiej muzyki tkwi jej wyjątkowa rola.

Przewodnią nicią twórczości Beethovena jest—zdaniem Bekkera—idea wolności i patos bohaterskiego napięcia: wprawdzie ten pogląd nie nowy; w ten sposób pojmuje Beethovena Theob. Ziegler w dziele: „Geistige und soziale Strömungen des 19. Jdts“, lecz nowością jest, jak Bekker z przesubtelną intuicją współzycia duchowego wezuwa się w mistyczne sfery beethovenowskiej muzyki i z jaką siłą suggestywnej dialektyki i rozwodnienia w obrazowych ogólnikach: język silny i jędrny, potoczysty i naturalny wznosi się do lirycznego polotu prawdziwego arcyzmu.

Książka Bekkera odsłania najdalsze perspektywy, rozprasza zakorzenione przesady i prowadzi do podstaw beethovenowskiej sztuki.

List ze Lwowa.

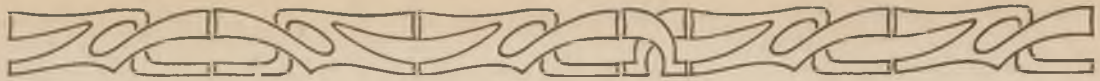
(Pokłosie koncertowe; prośba do rady miejskiej lwowskiej — a pod adresem sejmu galicyjskiego słuszne żądanie).

(*Dokończenie*).

„O muzykę nikt nie walczy” — zarzuca nie bez racji dr. Chybiński. Sprobuje walki, oby zwycięskiej! dla kulturalno-artystycznego stanowiska Lwowa i kraju.

Rażno rozwijający się Lwów składa częste dowody i kosztem znacznych ofiar i troski rzetelnej o podniesienie stolicy jako czynnika cywilizacyjnego. Po ulgach znacznych przy odnowieniu kontraktu z dzierżawcą teatru, dających łatwiejsze spełnianie obowiązku wobec sztuki polskiej—przyszła kolej na inicjatywę zbudowania gmachu w ogrodzie pojezuickim dla teatru ludowego. Wedle planu obejmie kierownictwo tegoż dyr. Heller. W święta w tygodniu, w soboty i niedziele będą przedstawienia tanie ludowe, w inne dni przeniesie się tamże z gmachu teatru miejskiego komedja i dramat, zostawiając operze i operetce cały niemal tydzień repertuarowy; naturalnie przy naszych stosunkach operetce przypadnie stanowisko dominujące.

Otóż zwracam się do przeznacznych rajców miejskich i do pełnego inicjatywy prezydum stolicy z gorącą prośbą, iżby wzięła pod światłą rozważę myśl: aby wprowadzić w teatrze ludowym raz w tygodniu *stałe koncerty symfoniczne*, bądź popularne



pod batutą kapelmistrza stałego, bądź poważne, zapraszając wybitnych dyrygentów naszych i zagranicznych. W mieście Würzburgu i innych takie koncerty symfoniczne orkiestra teatru miejskiego wykonuje z ogromnym pożytkiem i dla mieszkańców i dla teatru. O statystyczne daty realnego stanu rzeczy zagranicą nie będzie trudno.

Czy dowodzić trzeba doniosłości i pożytku dla kraju *takich koncertów!* Oto kilka wyliczeń.

Podniesienie poziomu muzykalności ogółu, dostarczenie muzykalnym lwowianom (co drugi za takiego się uważa!) muzyki szlachetnej, w następstwie stopniowe przygotowanie mas do zasmakowania i zrozumienia oper poważnych modernistycznej doby i dramatu muzycznego, którego podłoże i główny czynnik jest właśnie w orkiestrze symfonicznej; publiczność zasmakuje w Wagnerze, Straussie, Debussym, z klasycznych w Mozarcie, Beethovenie, oraz w nowym kierunku *polskiej opery* (do zrozumienia np. „Bolesława Śmiałego“ była zupełnie nie przygotowana i zepsuta na starość, zbanalizowanej włoszczyźnie); niedopogardzenia będzie niezawodny rezultat ten, że osłabnie wówczas ekonomicznie i artystycznie szkodliwa *gieldziarska działalność agencji muzycznej* tak gorliwie reklamowanej przez jej mecenasów wpływowych, że w jednym perfidnym (jak zawsze) feljetonie stawiana jest jako równoważycielowy czynnik ruchu i działalności muzycznej z „gal. towarzystwem muzycznym“; takie koncerty z równomiernem uwzględnianiem wartościowej produkcji *polskiej* zmusiłyby „galicyjskie tow. muzyczne“ do opuszczenia obecnego stanowiska złośliwej, upartej obojętności dla coraz potężniejszej polskiej muzyki symfonicznej, niemal że pozabawionej *u swoich* i *przez swoich* możliwości popularyzowania; a w końcu (co może najważniejsze!) — zamiast zniechęcać, odstraszać, karmić goryczą i nieufnością — Lwów zaczęłyby zapomocą instytucji stałych, poważnych koncertów *ściągać* zdolnych i bardzo zdolnych *kompozytorów*, artystów, wirtuozów polskich do stolicy, dając ich twórczości praktyczną możliwość doskonalenia, zarobek godziny i *wiarę w siły własne*. Takimi popisami Lwów mógłby stać się miejscem turniejów szlachetnych, *festiwalów narodowych*, niecąc umiłowanie *swojej* kultury, wypełniając bałwochwałczą i niewolniczą wiarę, że wartościowe jest tylko dzieło obce, lub polskie o tyle, o ile zdołało przypadkiem (lub prywatnem złotem) zdobyć efemeryczny sukces zagranicą.

Z tylu korzyściami artystycznej natury pójść *musi* w konsekwencji korzyść *finansowa* dla miasta, otwierając nowe pola przedsiębiorczości tej, co bogacąc jednostki bogaci kraj, a nie *tej niezdrowej*, co bogacąc jednostkę sprytną wywozi krocie z kraju biednego, wypędzając zarazem ze Lwowa *artystę, twórcę i jego dzieło!*..

Myśl tę zatem gorąco polecam i oddaję powołanym czynnikom kultury kraju, którzy umięją i chcą patrzeć głębiej, szerzej.

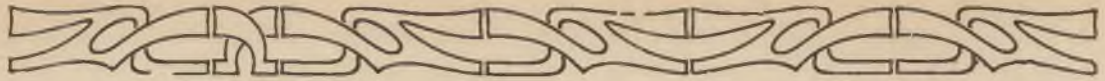
Gdy do rady miasta Lwowa wypisałem serdeczną prośbę — do sejmu naszego pod adresem pp. posłów wypada mi się zwrócić z sprawą piekącą, doniosłą, skierowaną w przestarzały, corocznie uchwalony, ryczałt koron 6,000 -- na zasiłki dla kształcących się w malarstwie, rzeźbie a także i w śpiewie, na fortepianie i skrzypcach!

Z góry zaznaczam, że myśl, którą poruszam, nie jest moja. Wyczytałem ją w dzienniku „Przeglądzie“ w artykule z 14 maja p. t. „bojkotowanie polaków“. Treść następująca (w skróceniu): Czytelnicy „Przeglądu muz.“ wiedzą, że Wiedeń urządza obecnie nowość -- tydzień muzyczny austriacki. W licznych koncertach obok wielkich imion niemieckich, narodowości inne reprezentują: Smetana, Dworzak i Liszt. Polaków nieuwzględniono z powodu, że na posiedzeniu u prezydenta komitetu, p. Wittyka (b. ministra, dla polaków niechętnego) jakiś p. Karpath starał się obecnych przekonać, że Polacy nie mają nic godnego wykonania, że „Chopin Polakiem nie był“...

W Wiedniu powstało nieszkodliwe oburzenie polskiej kolonii, wyraz czemu dając — redakcja wspomnianego pisma lwowskiego poczyniła kilka słusznych uwag pod adresem naszego niedbalstwa, braku reklamy, braku funduszy na wydawanie partytur dzieł zdolnych kompozytorów.

Uwagi te — jak na Lwów — śmiało wypowiedziane niewywołały niestety zainteresowania w prasie, ani dyskusji, ani ankiety, ni też akcji zbiorowej, co wszystko miałyby miejsce w każdym innym kraju o tak wysokiej kulturze muzycznej.

Uzupełnię przeto myśl autora: aby sejm dotował rocznie koron 5,000 na wydawanie partytur do dyspozycji „gal. towarzystwa muzycznego“ — kilku ilustracjami i sprecyzuję wniosek odmienny *ad usum delphini*.



Ów prezes komitetu wiedeńskiego — dr. H. Ritter von Wittek — napisał reklamowy artykuł w piśmie „Osterreichische Rundschau“ p. t. „die Wiener Musikfestwoche, 1912“, w którym ani słowa o muzyce polskiej w kraju austriackim; apeluje zawzięty autor do wypróbowanej siły powodzenia „festu“... „auf die werbende Kraft patriotischer und künstlerischer Begeisterung“, gdyż przewodnia myśl dla całego przedsięwzięcia (zresztą godnego uznania i naśladowania!) tkwi... „in der intensiven Pflege welche die Tonkunst in allen Ländern des Reiches — ohne Unterschied der Nationalität findet“ i t. p. Piękne słowa! Otóż faktem jest, że Galicya w obfitej dotacji rządowej udziału prawie nie ma dla polskich twórców (gdy czesi czerpią obficie), a to głównie z braku poparcia w naszym namiestnictwie.

A jak wygląda w praktyce owa sześciotysięczna dotacja sejmów?

Po mozolnych biurokratycznych studjach nad *setkami* podań urojonych gienjuszów, przy wtórze protekcji i audjencji rozdaje się corocznie, jak oto czytamy w tegorocznym komunikacie wydziału krajowego — owe *zapomogi* zupełnie bezproduktywnie. 20-tu adeptów w malarstwie po kor. 200, 150 i 120! 5-ciu w rzeźbiarstwie à koron 300, 250, 200 i 150; — w śpiewie 4 kandydatów po kor. 250 do 160; na skrzypcach i fortepianie 4 adeptów po 200, 120 i 100 koron! otrzymało w celu wykształcenia się...

Następujący fakt zailustruje klasycznie smutne położenie w kraju kompozytorów polskich znaczących każdym nowym dziełem chlubny przyrost kultury muzycznej, tworzonym jednak w goryczy i z marzeniem o pomocy nakładcy zagranicznego...

Znany fakt pojawiania się na widowni kilku nader zdolnych talentów symfonicznych. Jeden z nich — pocóż we Lwowie nazywać po imieniu — napisał poemat na temat pieśni patriotycznej. Inne dzieła tego kompozytora, oparte na motywach narodowych, lecz ogólnie ludzkich a o formie zrozumiałej dla Europy, chętnie wydawała firma berlińska, ułatwiając w ten sposób wykonywanie dzieł przez orkiestry obce. W tym omawianym wypadku firma berlińska, jakkolwiek niechętnie, oświadczyła gotowość wydania partytury pod warunkiem dostarczenia pochlebnych recenzji. Rozpoczęto starania o publiczne wykonanie dzieła — przez „*gal. tow. muzyczne*“, przez występujące gościnnie orkiestry zagraniczne — a gdy usiłowania te, dzięki intrygom zakulisowym szkodników wpływowych, nie dały upragnionego rezultatu, zwrócono się przy pomocy nader wybitnej osobistości do dyrekcji teatru o wykonanie utworu przez orkiestrę podczas rocznie patriotycznych, dla których poemat ten jest doskonałym nabytkiem (przy ubóstwie odnośnej literatury muzycznej). Solennego przyrzeczenia dyrekcja teatru nie miała dotychczas sposobności zrealizować. Wówczas zwraca się stroskany autor do kraju, prosi „wydział krajowy“ o subwencję tysiąca koron i otrzymuje naturalnie odpowiedź odmowną, gdyż takiej pozycji w budżecie sejm nie przewidział*). Rezultat?... Już te ilustracje powinnyby przekonać opinię ogółu, że *reforma* jest konieczną, że system obecny popierania *rzeczywistych* talentów dawno jest przestarzały i bezcelowy.

Daleki od narzucania się z formą wniosku o reformę dotacji w wysokim sejmie, posiadającym głębokich, subtelnych znawców sztuki, pragnę obecnie rozruszać opinię ludzi kultury a dobrej woli. Zwracając uwagę na konieczność naprawy złego i krzywdy, wyrządzonej kulturze narodowej, ślubuję drowi Chybińskiemu walczyć o muzykę i w formie właściwej uprosić pp. posłów o celową akcję.

Ograniczyć się wypada na ustaleniu pewników, że zreformowana dotacja powinna celowo służyć:

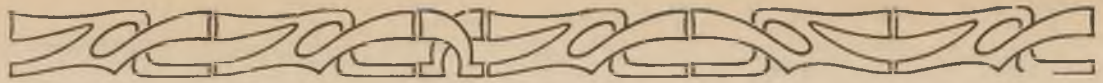
a) twórcom opery, która odniosła sukces *talentu* istotnego i miała najmniej 3 przedstawienia—w kwocie Kor. 2000.

b) autorom dzieł *symfonicznych* (symfonia, poemat symf., warjacje, suita symf.) na druk *partytury* najmniej Kor. 1000.

c) uzdolnionym śpiewakom, a szczególnie *instrumentalistom* na kształcenie się w kraju Kor. 1000 — a za granicą — Kor. 1500.

d) na koszty *koncertu publicznego* zakwalifikowanych utworów pod literą b) wobec kompetentnej komisji posłów sejmowych, fachowych muzyków i sprawozdawców ze Lwowa i Krakowa — Kor. 500.

*) A położenie komp. Eug. Morawskiego w Paryżu?



e) dochód z koncertu powyższego, oraz z odsetek od kwot nieprzyznanych w danym roku w powyższych działach można będzie obracać od czasu do czasu na pomoc kompozytorowi w urzędzeniu *koncertu w Wiedniu* w celu nadania mu marki kompozytora, który może być uwzględniany w programach stolicy krajów koronnych.

A zatem szlachetna walka na dwa fronty: o *orkiestrę symfoniczną*, o możliwość pracy i chleb dla *naszych kompozytorów*.

Marceli Gajewski.

Ze sceny i z estrady.

Popis klasy operowej warszawskiego instytutu muzycznego.

Istniejąca od paru lat pod kierunkiem prof. Józefa Chodakowskiego klasa operowa konserwatorium przedstawiła rezultaty swej pracy na popisie publicznym, który się odbył 8 b. m. na scenie teatru Wielkiego wobec licznie bardzo zgromadzonych słuchaczy.

Tym razem program składał się ze sceny z „Rigoletto“ oraz z opery „Violetta“ (w całości), a w wykonaniu brali udział uczniowie i uczennice klasy operowej, chóry i orkiestra konserwatorium. Jedyne partję Germonta odtworzył znany artysta-śpiewak p. Stanisław Bogucki, gdyż z powodu choroby uczeń klasy operowej, p. Sokółski, nie mógł wziąć udziału w przedstawieniu. Poza tym więc wyjątkiem mieliśmy do czynienia z młodocianymi wyłącznie adeptami sztuki, z których prawie wszyscy występowali po raz pierwszy na scenie, w dodatku w rolach, następujących wykonawcom poważne trudności tembardziej, iż dzieła Verdiego, cieszące się niezwykle popularnością, słyszano już u nas niezliczoną ilość razy w najrozmaitszych obsadach.

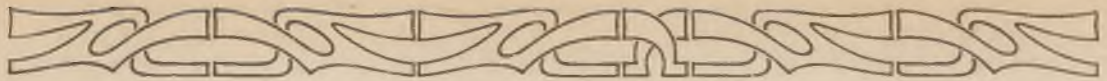
Zapewne, szeregół ten mógł obniżyć ogólne wrażenie, dając słuchaczowi możliwość do przeróżnych porównań, nasuwających się mimowoli, jednak pomijając tę kwestję, jak również kwestję artystyczną dzieł składających się na wczorajszy popis, przyznać należy, iż wybór programu odpowiadał celowi, gdyż, jak wiadomo, Verdi był nadzwyczaj doświadczonym i wytrawnym znawcą głosu ludzkiego w szczegółach najdrobniejszych, był mistrzem niezrównanym w pisaniu na ten subtelny instrument, więc dzieła kompozytora włoskiego są cenną skarbnicą, z której doświadczony nauczyciel potrafi zaczerpnąć bardzo dużo materiału pedagogicznego i wyzyskać z pożytkiem dla studjów wokalnych.

Przystąpmy jednak do rzeczy, zaczynając od sceny z „Rigoletto“, w której zapoznaliśmy się z p. L. Balczewską (sopran) i p. M. Karczewskim (tenor). P. Balczewska posiada głos miły i przyjemny w brzmieniu, wymagający jednak dużo jeszcze pracy nad wydoskonaleniem rozlicznych szczegółów technicznych. Dużo również pracy czeka p. Karczewskiego, którego głos ma efektowne górne dźwięki, lecz nie wyróżnia się szlachetniejszym brzmieniem. Dla ścisłości dodać należy, iż króciutką rolę służącą wykonała p. J. Koźmin.

W „Violecie“ natomiast zwróciła ogólną uwagę p. K. Józefka, odtwarzająca partję tytułową. Młoda śpiewaczka, kształcąca się zaledwie od paru lat w swej sztuce, wykazała ładny głos, wyrobiony już w dość znacznym stopniu, przytem spory zasób muzykalności i pewien nerw dramatyczny, dzięki czemu trudna i forsowna rola Violetty zarówno pod względem wokalnym jak i scenicznym, bardzo dobre sprawiła wrażenie, jedynając p. Józefskiej dużo życzliwych oklasków, jako zachętę do dalszej pracy, która, być może, w przyszłości przyniesie wybitne rezultaty.

Partnerem p. Józefskiej był p. St. Bobrowski, który występował również na popisie zeszlorocznym („Porwanie z Seraju” Mozarta).

Młody śpiewak uczynił przez ten czas postępy: głos z natury miękki i miły brzmiał również, jednak w górnych dźwiękach znać jeszcze pewne skrępowanie, które prawdopodobnie z czasem zniknie. Podnieść też należy z uznaniem ładne frazowanie i doskonałą dykcję.



Wreszcie o p. St. Boguckim powiedzmy poprostu, iż od dawna nie słyszeliśmy na scenie warszawskiej partji Germonta, wykonanej tak artystycznie, jak wczoraj w interpretacji tego wysoce utalentowanego śpiewaka. Zbierał też p. Bogucki łuczne, najzupełniej zasłużone oklaski, których mu nie szczędziło zachwycone audytorjum.

W rolach mniejszych występowali pp.: Machnicka, Rydzewski, Szepietowski i Szerszyński.

Chóry przygotowane przez prof. Piotra Maszyńskiego sprawiły się bardzo dobrze, śpiewając nadzwyczaj rytmicznie, przytem pewnie i spokojnie. Wreszcie szczerze wyrazy uznania należą się orkiestrze, grającej z precyzyjną dokładnością pod batutą dyrektora Stanisława Barcewicza, którego niestrudzonej energii i artyzmowi zawdzięczamy całość wykonania, opracowaną nadzwyczaj starannie pod każdym względem, więc sprawiającą doskonale wrażenie. Dodajmy jeszcze, że słynne solo skrzypcowe odegrał pięknym, uczuciowym tonem p. Epstein, uczeń klasy dyr. Barcewicza, a udatne tańce wykonane były również przez uczniów i uczennice konserwatorium, przygotowanych przez artystę baletu p. Kuleszę.

Reżyserja spoczywała w doświadczonych rękach prof. Chodakowskiego.

Po pierwszym akcie wywołano dyr. Barcewicza i prof. Chodakowskiego, którym przy łucznych oklaskach ofiarowano wieniec w podziękę za energiczną owocną pracę.

A. Zabłocki.

Nowości wydawnicze.

Landowska Wanda. Walc. (Gebethner i Wolff, Warszawa). Wdzięczny, melodyjny utwór fortepjanowy średniej trudności.

Świerzyński Michał. Krakowiak. (Gebethner i Wolff, Warszawa). Kompozycja fortepjanowa pozbawiona wybitniejszej wartości.


Melcer Henryk. Walc à la Chopin (Gebethner i Wolff, Warszawa). Ładny i niezbyt trudny utwór na fortepjan.

Stojowski Zygmunt. Serenada i Dumka na fortepjan. (Gebethner i Wolff, Warszawa). Dość trudne technicznie, pozatem niezdolne wzbudzić żywszego zainteresowania utwory.

Kenig Włodzimierz. Cztery pieśni do słów Tetmajera i Rydla (Gebethner i Wolff, Warsz.). Kompozycje te aczkolwiek niewielkie, składające się przeważnie z kilkunastu taktów (jedynie ostatnia pieśń „Nokturn“ jest większa) świadczą wymownie o talencie młodego autora, który w drobniactwach tych potrafił wykazać ładną, niepozbawioną pewnej oryginalności inwencję melodyjną oraz wykwintną pomysłowość harmoniczną, dzięki czemu utwory powyższe, nacechowane piętnem artyzmu znajdują prawdopodobnie miejsce w repertuarze śpiewaków fachowych jak również amatorów, traktujących poważniej sztukę wokalną. A. Z.

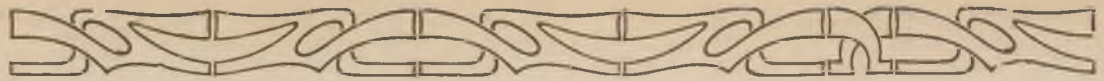
— Nakładem firmy S. A. Krzyżanowskiego w Krakowie wyszło z druku Hen-

ryka Opieńskiego „Andante religioso“ na skrzypce lub wiolonczelę z fortepjanem.



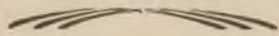
Z żalobnej karty.

Giulio Ricordi. W Medjolanie zmarł przed kilku dniami nagle w 72-gim roku życia, Giulio Ricordi, wydawca muzyczny wszechświatowej sławy, który monopolizował cały ruch muzyczny we Włoszech. W r. 1888, po śmierci ojca, objął kierownictwo firmy nakładowej, która już wówczas znana była w świecie, i prowadził jej interesy energicznie i umiejętnie do ostatnich dni swoich. Kilka lat przedtem, w r. 1881-ym, firma Ricordi, nabyła jedyną swoją współzawodniczkę, muzyczną firmę nakładową wdowy Lucci w Medjolanie, za 2 mil. lir. Ricordi posiadając na wyłączną własność prawa wydawnicze dzieł wszystkich wybitniejszych muzyków włoskich, jak Verdiego, Rossiniego, Belliniego, Donizettiego, Ponchiellogo itd. mógł prawa swoje narzucać. Kompozytorowie młodzi z trudnością przekonywali do utworów swoich potężnego wydawcę i niewielu z nich zdołało zdobyć jego łaski; do tych należą tylko Boito, Puccini, Catalani i Franchetti. W połowie ósmego dziesiątka lat wieku ubiegłego, wydawca dziennikarski w Medjolanie, Sonzogno, wystąpił do spółzawodnictwa z Ricordim i założył również nakładową firmę muzyczną; on to wydobyl na jaw Mascag-



niego, Leoncavalla, Giordana itd. Przez szereg lat Ricordi i Sonzogno prowadzili walkę o palmę pierwszeństwa na włoskim „rynku muzycznym“ lecz w końcu nastąpiło między nimi porozumienie, Sonzogno wszedł do spółki, firma Ricordi i Comp. zamieniła się na towarzystwo akcyjne, którego kierownikiem był zmarły obecnie Ricordi.

Był też Giulio Ricordi kompozytorem i pod pseudonimem J. Burgheima pisał sonaty, ballady, oraz lekkie utwory kameralne. Próbował też szczęścia na deskach scenicznych, a jego opera komiczna „Skradzione wiadro“ zdobyła przychylnę przyjęcie.



Z chwili.

Jubileusz 250-letni uniwersytetu lwowskiego przyniósł muzyce polskiej dwa nader zaszczytne odznaczenia: Ignacemu *Paderewskiemu* tytuł doktora honoris causa, — Ludomirowi *Różyckiemu* zaproszenie na napisanie *kantaty*. Zbyteczne dodawać, że znakomity symfonista dał kresowej uczelni w darze utwór pod każdym względem doskonały.

Muzyka na podobne dni chwaly, znaczące słupy kultury europejskiej, składa hołd historycznej chwili — zagranicą *arcydziełami*, lub najdoskonalszymi tworamii narodowego genjusza...

Dla pamięci notujemy, jak było z muzyką we Lwowie podczas jubileuszu. W świątyni—msza à capella K. Gounod'a (mało kościelna, często teatralnie efektowna), lecz zdefektowana przez zastąpienie części: *credo*, *offertorium* i *benedictus* — solowym popisem uwielbianej divy operowej Korolewicz-Waydowej. Na „akademii uczoney“ oprócz wspomnianej *kantaty* wykonano pokutujący fałszyfikat w stylu regensburskim, niby starożytną pieśń na cześć św. Stanisława „Gaude mater Polonia“, w końcu hymn narodowy. Na koncercie były krakowiaki i nastrojowy wieniec pieśni narodowej. Podczas pochodu polityczno-manifestacyjnego tylko „Lutnia“ śpiewała godnie; tłum nasz nie umie *karnie* śpiewać, lecz daje bigos różnych pieśni równocześnie, na pierwszej zwrotce kończąc... Tyle ku pamięci, a dla sumiennoci—wyrazy najwyższej pochwały dla wykonawcy całego programu artystycznego — dla „chóru akademickiego“, dla

jego zapału, wytrwałości, pokonania brawurowego spiętrzonych trudności, w czem połowa zasługi muzycznego i energicznego dyrygenta.

Miejmy silną nadzieję i dodajmy dodatkowe, pojubiluszowe życzenie (dalecy od cienia myśli zmacenia podniosłych dni), że 300-lecie Kazimierzowej uczelni będzie mogło szczycić się już żywym plonem pracy na *katedrze dla muzyki*, której to katedry ogół muzyczny Lwowa z upragnieniem czeka, jako też i dawno desygnowanego docenta, cenionego i zasłużonego historyka i estety — dra A. Chybińskiego. Wówczas i szata muzyczna, owa wierna towarzysząca narodowych wydarzeń, dostroi się już w całości do treści dostojnej uniwersytetu, który może już teraz odznaczać zasłużone dla muzyki narodowej jednostki. mg.

Muzyka na prowincji.

Tarnopol (Galicja). W wspaniałym kościele tarnopolskim (jednym z arcydzieł architektury twórcy Talowskiego) dokonano nader uroczyste (5 czerwca) poświęcenia organów, roboty mistrza lwowskiego Januszewskiego. Na koncert niezwykle stawiło się obywatelstwo okoliczne i tłumy inteligencji, spragnionej podniosłych wrażeń, gdyż grał utwory Bacha, Dženela i własne — jeden z niezliczonych u nas mistrzów gry organowej Feliks Nowowiejski, którego świetną grę Lwów zapamiętał przy poświęceniu nader cennego organu w kościele dominikańskim. Wkrótce odbędzie się podobna uroczystość w Wadowicach. Zaczynają więc ozdabiać nasze świątynie artystyczne organy, zbliżające nas do Europy — to prawda! Lecz to dopiero połowa drogi do celu t. j. do podniesienia w Galicji muzyki kościelnej. Do osiągnięcia doniosłej reformy brak wiele, bardzo wiele, a przede wszystkim... wykształconych i odpowiednio dotowanych *organistów*, którzy powinni być solą muzycznej gleby dla ludu... m. g.

Kijów. Późna wiosna i lato — to odroczynek dla oper i koncertów. Kijów nie jest wyjątkiem i od Wielkanocy opera — zamknięta, a koncertów też prawie nie było. Jedynie od 1 maja st. st. w arcyprzyjemnym, ślicznie nad Dnieprem położonym ogrodzie Klubu Kupieckiego grywa codzien, jak za lat dawnych, dobra orkiestra symfoniczna; niestety kapelmistrz

p. Orłow nie dorównywa swoim poprzednikom w muzykalności i subtelności w dyrygowaniu; programy też często są źle ułożone, jednostronne, a przeto nużące; temi samymi wadami odznaczył się tradycyjny koncert, poświęcony muzyce polskiej; odegrane zostały utwory Moniuszki, Chopina, Noskowskiego i Paderewskiego; młodym kompozytorom, jak np. Karłowiczowi, Szymanowskiemu, Różyckiemu niestety, nie udzielono miejsca w programie.

W każdą środę ma się odbywać koncert, poświęcony oddzielnemu kompozytorowi, między innymi projektowany jest wieczór Chopina; 10 czerwca będzie wieczór Glazunowa pod dyrekcją samego kompozytora.

W zeszłą niedzielę odbył się popis tutejszej szkoły muzycznej, dla nas tembardziej interesujący, że przedstawił rezultaty pracy wielu polskich profesorów. Popis odbył się w sali Klubu Kupieckiego wobec licznego grona znajomych i zaproszonych gości, profesorów i uczniów. Wszystkie numery odegrane były z towarzyszeniem orkiestry i zawierały urywki z koncertów. Najlepiej i liczebnie i jakościowo wypadła klasa fortepjanowa. Z klasy profesora Puchalskiego grała panna Goldenberg dwie części koncertu f moll Chopina, utwór ten jednak okazał się po nad siły młodocianej pianistki; dużo większe zainteresowanie, nawet powiem entuzjizm wzbudził drugi uczeń prof. Puchalskiego, p. Górewicz, fizycznie nierozwinięty, dziecko prawie, zadziwił wszystkich swoją żywiołową grą, pełną temperamentu i siły, ogromnie rozwiniętą techniką, nadzwyczajnym spokojem i brakiem tremy; wykonał on nietyle ładny ile trudny koncert d-moll Rubinsteina (I część).

Z klasy profesora Dąbrowskiego wystąpiła b. utalentowana uczennica, panna Herman i odegrała I część ślicznego koncertu fis moll Rachmaninowa; główne zalety gry: uczucie i miły, pełny ton. Skrzypce miały jednego przedstawiciela z klasy prof. Pulikowskiego. Z klasy śpiewu b. korzystnie wyróżniła się p. Litwinienko. Wogóle znać dobrą szkołę i kierunek, z przyjemnością więc wypada mi zaznaczyć znaczenie i zasługi polskich profesorów dla tutejszej szkoły muzycznej. Zdziwiła mnie tylko jedna okoliczność: w liczbie popisujących się nie było ani jednego polskiego nazwiska, a nazwisk rosyjskich też zaledwie kilka figurowało na programie.

J. T.

KRONIKA.

Z CAŁEGO ŚWIATA.

= „Circolo italo — polacco F. Chopin” w Rzymie. Takie towarzystwo zawiązane zostało w stolicy Włoch, a idee tego stowarzyszenia są: zapoznanie Włochów z literaturą, nauką i sztuką polską; udzielanie pomocy i wskazówek uczonym i artystom włoskim dla badań i studjów w Polsce i nad narodem naszym. Nas szczególnie interesuje osobna „Komisja muzyczna” tego stowarzyszenia mająca na celu rozpowszechnianie we Włoszech dzieł kompozytorów polskich, oraz ułatwianie występów młodym artystom. Prezesem tow. został wielki sympatyk polaków — hr. Angelo de Gubernatis, wiceprezesem — rzeźbiarz Antoni Madeyski, sekretarzami są: prof. Z. Kulczycki i Antoni Trombini. Nadto w wydziale chcą pracować: Walery Gostomski, dr. Kętrzyński, dr. Nanke, dr. Bol. Siemiradzki i włosi.

Uroczysta inauguracja odbyła się 29-go maja, na której pianistka, p. Małgorzata Trombiniówna, zachwyciła wykonaniem utworów Chopina; kierownictwo koncertem objął Jan Sgambatti, którego wspaniałe „Requiem” wartoby wykonać w Warszawie... Informacje te o „Circolo” — powinni powołani należycie wyzyskać.

= P. Marja Wróblewska, utalentowana obdarzona pięknym sopranem dramatycznym śpiewaczka polska, która przed dwoma laty debiutowała na scenie Opery warszawskiej, jako „Aida”, po dłuższych studjach wokalnych w Medjolanie, wystąpiła z wielkim powodzeniem w „Trubadurze”.

Występ ten odbył się w mieście Schio, na scenie „Teatro Civile”. Publiczność przyjęła młodą śpiewaczkę polską bardzo serdecznie, a krytyka wyraża się nader pochlebnie o jej talencie. Dzienniki podkreślają zalety interpretacji, temperament artystki, jej dobrą grę sceniczną, a przede wszystkim chwala silny i dźwięczny głos, który brzmiał doniośle i metalicznie.

P. Wróblewska otrzymała zaproszenie na występy do teatru Dal Verme w Medjolanie, gdzie w grudniu i styczniu śpiewać będzie w operach: „Robert Djabel” i „Andrzej Chénier”.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.
rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.)

Nauczyciele teorii, harmonii, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorii i harmonii)
Sadowa 3-19.
Marczewski Lucjan, dyr. szkoły muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje
do występów scenicznych i estradowych,
Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje
od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9.
przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef, prof., Moniuszki 2.
od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielecka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja, (akompanjament) Chmielna 64.
Galewska Eugenia, uczennica prof. Pugno,
nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu.
Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefania, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Lieberman Filip, Boduena 3.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 71.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosańkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyalgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł, prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.

Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowiełka 14, m. 20,
przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szyćówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście
od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Mar-
szałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Uzaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18:
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadiusz, Oboźna 9.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Waclaw, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrzy.

Zdzisław Birnbaum, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lecje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.
Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na sce-
nę i na estradę. Wielka 36 m. Codziennie 2½—3½.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego,
Wspólna 3, m. 2 i 3, telefon 56-25

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piarków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefania, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorium.

Miawa.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepianowej i organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współdziałał w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaulek Ś-go Jakóba № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaulek 3, m. 3,

Zukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepianowej.

Żyrardów.

Marja Procter, lekcje gry fortepianowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorium.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historia muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydłowski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasperek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (ortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierunkiem prof. Lalewicza. Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panińska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedynczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kioskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr 7. Telefon Redakcji № 188-75.**